

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

ALINE SERZEDELLO NEVES VILAÇA



MENINO 111 DO SOLO A(O)FRONTE:
Dançovivências em um Estado que extermina a juventude negra

São Paulo
2023

ALINE SERZEDELLO NEVES VILAÇA

MENINO 111 DO SOLO A(O)FRONTE:

Dançovivências em um Estado que extermina a juventude negra

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, da Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, como pré-requisito para obtenção do título de doutora em Artes Cênicas.

Área de concentração: Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Corporeidades, Memórias e Representações Cênicas contemporâneas.

Orientação: Profa. Dra. Sayonara Pereira

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Vilaça, Aline Serzedello Neves

MENINO 111 DO SOLO A(O)FRONTE: : dançovivências em um Estado que extermina a juventude negra / Aline Serzedello Neves Vilaça; orientador, Sayonara Pereira . - São Paulo, 2023.
555 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Antinegitude. 2. Escrivivência. 3. Performance-etnográfica. 4. Dançovivências negras. 5. Jazz. I. Pereira, Sayonara. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

VILAÇA, Aline Serzedello Neves. **MENINO 111 DO SOLO A(O)FRONTE:** Dançovivências em um Estado que extermina a juventude negra. (Tese de Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Sayonara Pereira (orientadora)

Instituição: Escola de Comunicações e Artes/USP

Assinatura:

Prof. Dr. João Helion Costa Vargas

Instituição: University of California, Riverside

Assinatura:

Profa. Dra. Carla Cristina Oliveira Ávila

Instituição: Universidade Federal da Grande Dourados

Assinatura:

Profa. Dra. Rosana Baptistella

Instituição: Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

Assinatura:

Prof. Dr. Daniel Santos Costa

Instituição: Universidade Federal de Santa Maria

Assinatura:

Prof. Dr. Osvanilton Conceição (suplente)

Instituição: Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

Assinatura:

Profa. Dra. Franciane Salgado de Paula (suplente)

Instituição: Instituto Federal de Brasília

Assinatura:

Profa. Dra. Daiana Félix Pereira (suplente)

Instituição: Centro Universitário Belas Artes

Assinatura:

Profa. Dra. Luciana Paludo (suplente)

Instituição: Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Assinatura:

À Cleiton Corrêa de Souza, Wilton Esteves
Domingos Jr., Wesley Castro Rodrigues,
Carlos Eduardo da Silva de Souza, Roberto
de Souza Penha, Thiago Douglas
Bonifácio.

Para ser revisitada, revisada, ressignificada sempre. Para contribuir e estimular outras pesquisas. Para grafar o que, porque e como AMO! E para ser o começo de outras questões...

Para:

Ben Abayomi Magdalena
Serzedello Ribeiro Vilaça

Valdir Neves Vilaça

Luís Henrique Magdalena
Ribeiro

José das Neves Vilaça

Alcides Serzedello

Guilherme Serzedello
Macedo Martins

Marcos Serzedello

Marcelo Serzedello

Bruno Aurélio Vilaça

Amílcar Vilaça

Marco Antônio Vilaça

João Luca Vilaça

Raphael Cruz

Alessandro Conceição

Tuwile Kin

Alessandro Ventura

Flávio Nascimento

Izaque Miguel

Renato Nogueira

Silvio de Almeida

Hugo Lima

Diaby Abdouhamane

Mistah Isaac

João Carlos Coutinho

Hugo Oliveira

Reinaldo Jr.

Luan Charles

Davi Nunes

João Costa Vargas

Gabriel Vako

Agostinho Silva

Ramon Gregório

Algrin David

João Vilaça

Pedro Vilaça

André Lemos

Aldemiro Pio

Hugo Anikulapo Lima

Romário Roque

Junior Ramos

Eduardo David Oliveira

Maria Luiza Vilaça

Mirandir Nogueira da
Silva

Zilma Coutinho

João Coutinho

Maria Júlia Coutinho

Jussara Vilaça

Yara Vilaça

Liz Serzedello Vilaça

Luane Vilaça

Carolina Ribeiro

Moab Teodósio

Mônica Teodósio

Marcela Teodósio

Breno dos Anjos

Daniella Anjos

Bárbara Anjos

Mel Teodósio

Mariana Serzedello

Juliana Serzedello

Maria Célia Viana

Uã Flor do Nascimento

Willer Barbosa

Kassandra Muniz

Alexandra Dumas

Elisângela Santos

Laroyê, Exu!

Agradecimentos

Peço licença e agradeço aos mais velhos e aos mais novos.

Agradeço às minhas famílias Serzedello, Vilaça, Magdalena em nome de Ben Abayomi, Lélia Serzedello, Valdir Vilaça, Liz Serzedello Neves Vilaça e Luís Henrique Magdalena, respectivamente.

Agradeço à professora Dra. Livre docente Sayonara Pereira pela orientação carinhosa, responsável, paciente e rodeada de afeto. Pela flexibilidade e cuidado em momentos em que estive no limite emocional e intelecto-criativo.

Com profundo respeito e admiração agradeço à todas(es/os) artistas e companhias de Dança e Teatro citadas(es/os) e entrevistadas(es/os).

Agradeço à gentileza e diálogo estabelecido com a Dra. Rosane Borges e Dr. Fernando Azevedo durante o exame de qualificação deste trabalho.

À Dra. Carla Cristina Oliveira de Ávila, Dra. Rosana Baptistella, Dra. Luciana Paludo, Dra. Franciane Salgado de Paula, Dra. Daiana Feliz Pereira, Dr. Daniel Santos Costa, Dr. João H. Costa Vargas, por aceitarem compor a banca de defesa da tese como titulares e/ou suplentes.

Pensando em fomento e infraestrutura para a materialização e processo da imersão-tese, agradeço à Universidade de São Paulo, à Escola de Comunicações e Artes e ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Assim como à CAPES agência financiadora do programa de pós-graduação citado e, do programa de Doutorado sanduíche no qual tive a oportunidade de ser bolsista na Universidade da Califórnia em Riverside, vivência/pesquisa e coleta de dados fundamental para a pesquisa.

Agradeço à Universidade Federal de Sergipe. Às parceiras do Projeto de Extensão *Aldeia Mangue – UFS/SE*, em especial Bianca Bazzo e Jussara Tavares. Aos professores Marcelo Moacyr, Fernando Davidovitsch, Mário Resende, Edna Nascimento, Fabiano Zanini, Jussara Rosa Tavares, Bianca Bazzo, Jonas Karlos Freitas e Thabata Marques Liparotti pela parceria. Assim como, à Universidade Federal de Goiás e Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, instituições que atuei como professora substituta nos cursos de licenciatura em Dança, Teatro, Educação Física e Musicoterapia.

Agradeço à todas, todos e todes estudantes que já tive a oportunidade de mediar processos de partilha de conhecimento, às orientandas de TCC e dissertação de mestrado que muito me desafiaram e ensinaram.

Ao JazzcomJazz, todas as gerações em todos os lugares que estivemos, agradeço ressaltando a parceria jazzística com Glaucia Lahmann, Aline Dutra, Jessila Gomes, Graciele Galdino, Anelisa Lacerda, Juliana Cancio, Laís Nascimento, Lívia Metzker e Agostinho Gonçalves.

Ao Flávio Nascimento, historiador, professor, ativista, amigo, irmão de artística promiscuidade que em ótima hora me deu o livro “A Morte é uma Festa” (REIS, 1991), lá por volta de 2019.

Ao Coletivo Afrocêtricas de Sergipe.

E ao meu pai Valdir Vilaça e ao meu tio Marcos Serzedello que continuamente apoiam financeiramente meus empreendimentos acadêmicos e artísticos.

Agradeço à ONG Criola, e o faço lembrando das aulas do prof. Dr. João Vargas e da Dra. Luciane Rocha.

Agradeço à Associação Brasileira de Pesquisadores e Pesquisadoras Negras que muito me ensina e emociona.

Ao Movimento Negro em sua pluralidade e gerações. Aos movimentos Feministas e Mulheristas Negros.

Aos Movimentos e ao mover das Mães em luto e em luta.

Para concluir, gostaria de saudar minhas mestras e mestres das Danças Negras com intenção de agradecer, celebrar a potência destes enquanto guardiões e guardiãs da memória e, estrategicamente, as(os) cito para que você leitora(or) sinta aquela curiosidade deliciosa que leva à busca.

Portanto, um salve à: Mercedes Batista, Isaura de Assis, Inaicyrá Falcão, Nadir Nóbrega, Firmino Pitanga, Marlene Santos, Evandro Passos Xavier, Rubens Barbot, Zebrinha, Mestre King, Carmen Luz, Luciane Ramos, Edeise Gomes, Augusto Omolú, Ismael Ivo, Clayde Morgan, Valéria Monã, Rui Moreira, Rubens Barbot, Daniel Amaro, Juliana Jardel, Jaqueline Cardoso Zeferina, entre tantas outras.

Obrigada Obá!!!

À todes, Asè!!!!

RESUMO

VILAÇA, Aline Serzedello Neves. **MENINO 111 DO SOLO A(O)FRONTE:** Dançovivências em um Estado que extermina a juventude negra. (Tese de Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Diante das estatísticas com relação às mortes violentas, mortes por arma de fogo e homicídios ocorridos anualmente no Brasil e, cientes de que a juventude negra é o grande alvo de tamanha violência (IPEA, 2023). A presente tese pergunta: Como artistas negras, negros e negres respondem ao genocídio da juventude negra? Conduzidas pela performance *Menino 111* (VILAÇA, 2016) dançando por suas cenas e sua estética jazzista, relacionando-a com trechos de espetáculos, textos dramaturgicos, imagens, poemas, músicas e descrições de coreografias de outras(es) autoras(es) e/ou intérpretes-criadoras(es), é percorrendo cada *Cena* (capítulo), *Movimento* (subcapítulo) da tese que são problematizados subtemas como: escravização, colonização, direitos humanos, dignidade humana e liberdade, envolvendo, transversalizando e revelando os passos para percorrer tal questão. Através de *Encontros est-éticos* (entrevistas), áudio-partilhas com artistas, pesquisa audiovisual e bibliográfica, além de visitas de campo são levantados dados que associados aos conceitos de antinegritude (VARGAS, 2017), escrevivência (EVARISTO, 2023), oralitura (MARTINS, 2022), necropolítica (MBEMBE, 2011), antropologia ultrajada (ROCHA, 2015), feminismo negro (hooks, 2009), performance etnográfica (JONES, 2009), são entrelaçados com as produções estéticas negrorreferenciadas investigadas, visando forjar as noções de *dançovivências* e *corporaladuras* como agregadoras dos esforços epistemológicos, metodológicos e ontológicos no campo das Artes Cênicas protagonizados por negros, negras e negres em marcha, luta e *front* contra a morte física e simbólica. Por fim, em todo percurso da tese reverencia-se o contínuo tempo-espço de aprendizagem constituído pelos plurais Movimentos de Mulheres Negras, Movimentos Negros e Artivismos Negros.

Palavras-chave: Antinegritude; Escrevivência; Performance-etnográfica; Dançovivências negras; Jazz.

ABSTRACT

VILAÇA, Aline Serzedello Neves. *MENINO 111 (BOY 111) FROM THE DANCE SOLO TO A BLACK WAR FRONT: 'dançovivências' in a State that exterminates black youth.* (Tese de Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Given the statistics regarding violent deaths, firearm deaths and homicides that occur annually in Brazil and, aware that black youth are the main targets of such violence (IPEA, 2023). The present thesis: How do black, black and black artists respond to the genocide of black youth? Conducted by the performance Menino 111 (VILAÇA, 2016) dancing through its scenes and its jazz aesthetics, relating it to excerpts from shows, dramaturgical texts, images, poems, music and curious choreographies by other authors and/or or interpreter-creators, it is by going through each Scene (chapter), Movement (subchapter) of the thesis that subthemes such as: enslavement, colonization, human rights, human dignity and freedom are problematized, involving, transversalizing and revealing the steps to go through this question. Through aesthetic meetings (interviews), audio-sharing with artists, audiovisual and bibliographical research, in addition to field visits, data is collected associated with the concepts of anti-blackness (VARGAS, 2017), “escrevivência” (EVARISTO, 2023), “oralitura” (MARTINS, 2022), necropolitics (MBEMBE, 2011), outraged anthropology (ROCHA, 2015), black feminism (hooks, 2009), ethnographic performance (JONES, 2009), are intertwined with the black-referenced aesthetic productions investigated, great forging the notions of dance experiences and corporeality as aggregators of epistemological, methodological and ontological efforts in the field of Performing Arts led by black men and women marching, fighting and fighting against physical and symbolic death. Finally, throughout the thesis, the continuous time-space of learning constituted by the plural Black Women's Movements, Black Movements and Black “Artivismo” is honored.

Keywords: Anti-blackness; “Escrevivência”; Performance-ethnographic; Black “Dançovivências”; Jazz.

RÉSUMÉ

VILAÇA, Aline Serzedello Neves. **MENINO 111 (GARÇON 111) DU PERFORMANCE DE DANSE AU FRONT DE GUERRE NOIR**: les « dançovivências » (expérience de vie en danse) dans un État qui extermine la jeunesse noire (Thèse de doctorat) – École des Communications et des Arts. Université de São Paulo, São Paulo, 2023.

Compte tenu des statistiques concernant les morts violentes, les décès par arme à feu et les homicides qui surviennent chaque année au Brésil et conscients que les jeunes noirs sont les principales cibles de cette violence (IPEA, 2023). La présente thèse: Comment les artistes noirs, noirs et noirs répondent-ils au génocide de la jeunesse noire? Dirigé par la performance Menino 111 (VILAÇA, 2016) dansant à travers ses scènes et son esthétique jazz, en la reliant à des extraits de spectacles, des textes dramaturgiques, des images, des poèmes, de la musique et de curieuses chorégraphies d'autres auteurs et/ou interprètes-créateurs, il C'est en parcourant chaque Scène (chapitre), Mouvement (sous-chapitre) de la thèse que des sous-thèmes tels que : l'esclavage, la colonisation, les droits de l'homme, la dignité humaine et la liberté sont problématisés, impliquant, transversalisant et révélant les étapes pour parcourir cette question. À travers des rencontres esthétiques (entretiens), des partages audio avec des artistes, des recherches audiovisuelles et bibliographiques, en plus des visites de terrain, sont collectées des données associées aux concepts d'anti-noirceur (VARGAS, 2017), d'« escrevivência » (EVARISTO, 2023), « l'oralitura » (MARTINS, 2022), la nécropolitique (MBEMBE, 2011), l'anthropologie indignée (ROCHA, 2015), le féminisme noir (hooks, 2009), la performance ethnographique (JONES, 2009), s'entremêlent aux productions esthétiques référencées par les noirs étudiées. , forgeant les notions d'expériences de danse et de corporéité en tant qu'agrégateurs d'efforts épistémologiques, méthodologiques et ontologiques dans le domaine des arts du spectacle menés par des hommes et des femmes noirs marchant, luttant et luttant contre la mort physique et symbolique. Enfin, tout au long de la thèse, l'espace-temps continu d'apprentissage constitué par les mouvements pluriels des femmes noires, les mouvements noirs et l'artivismo noir est honoré.

Mots-clés: Anti-noirceur; « Escrevivência »; Performance-ethnographique; « Dançovivências » noires; Le jazz.

RESUMEN

VILAÇA, Aline Serzedello Neves. **MENINO 111 (NIÑO 111) DEL ESPECTÁCULO DE DANZA A UN FRENTE DE GUERRA: Dançovivências** (experiencia de vida en la danza) en un Estado que extermina a la juventud negra. (Tesis Doctoral) – Escuela de Comunicaciones y Artes. Universidad de São Paulo, São Paulo, 2023.

Ante las estadísticas sobre muertes violentas, muertes por arma de fuego y homicidios que ocurren anualmente en Brasil y, conscientes de que los jóvenes negros son los principales objetivos de dicha violencia (IPEA, 2023). La presente tesis: ¿Cómo responden los artistas negros, negros y negros al genocidio de la juventud negra? Dirigido por el espectáculo Menino 111 (VILAÇA, 2016) bailando a través de sus escenas y su estética jazzística, relacionándolo con extractos de espectáculos, textos dramáticos, imágenes, poemas, música y curiosas coreografías de otros autores y/o intérpretes-creadores, Es al recorrer cada Escena (capítulo), Movimiento (subcapítulo) de la tesis que se problematizan subtemas como: esclavitud, colonización, derechos humanos, dignidad humana y libertad, involucrando, transversalizando y revelando los pasos para recorrer esta cuestión. A través de encuentros estéticos (entrevistas), intercambio de audio con artistas, investigaciones audiovisuales y bibliográficas, además de visitas de campo, se recopilan datos asociados a los conceptos de anti-negritud (VARGAS, 2017), “escrevivência” (EVARISTO, 2023), “oralitura” (MARTINS, 2022), necropolítica (MBEMBE, 2011), antropología indignada (ROCHA, 2015), feminismo negro (hooks, 2009), performance etnográfica (JONES, 2009), se entrelazan con las producciones estéticas con referencia negra investigadas. , grandes forjadores de las nociones de experiencias de danza y corporalidad como agregadores de esfuerzos epistemológicos, metodológicos y ontológicos en el campo de las Artes Escénicas liderados por hombres y mujeres negros que marchan, luchan y luchan contra la muerte física y simbólica. Finalmente, a lo largo de la tesis se honra el continuo tiempo-espacio de aprendizaje constituido por los plurales Movimientos de Mujeres Negras, Movimientos Negros y Artivismo Negro.

Palabras clave: Anti-negritud; “Escrevivência”; Performance-etnográfico; “Dançovivências” negras; Jazz.

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA

AGRADECIMENTOS

RESUMO

ABSTRACT

RÉSUMÉ

RESUMEN

CENAS DA PERFORMANCE MENINO 111

PRÉ-ESTREIAp. 01

PALCOp. 20

CAMINHOS: DO CORPO PARA AS LETRAS.....p. 27

DO QUE É URGENTEp. 32

GENOCÍDIO ou “a cara concreta da antinegitude vivida na pele”

111 TIROS: necropolítica e os corpos alvos.....p. 40

ACORDOS INTERNACIONAIS:

escravização, colonização, direitos humanos, dignidade, liberdade.....p. 50

ANTINEGRITUDE

Conceito que sangra na *práxis*.....p. 109

ESCREVIVÊNCIA e/ou por uma escrita dançante ativista.....p. 118

CENA I

MENINO 111.....p. 131

MOVIMENTO 1.1. Amor Ultrajante (Antropologia Ultrajada).....p. 148

MOVIMENTO 1.2. Feminismo Negro uma criação Blues.....p. 181

MOVIMENTO 1.3. Performance Etnográfica.....p. 201

Ensino-aprendizagem de *Katherine Dunham* à *Omi Osun Joni Jones*

CENA II

FRUTA ESTRANHA

Tributo à <i>Strange Fruit</i>	p. 214
MOVIMENTO 2.1. Tudo é Jazz.....	p. 219
“Se você precisa perguntar, então não vai saber nunca...” Louis Armstrong	
MOVIMENTO 2.2. IMPROVIS-AR.....	p. 261
MOVIMENTO 2.3. Masculinidades negras.....	p. 273
ASSEMBLEIA GERAL 2. Cenas negras a partir do Corpo Alvo.....	p. 291

CENA III

MÃE 111 e DONA ESTRELA	p. 295
MOVIMENTO 3.1. Embalo D’Ajuda/BA e outros embalos sobre morrer.....	p. 298
MOVIMENTO 3.3. Procissões, embalos e Marchas - Do luto à Luta.....	p. 312
MOVIMENTO 3.2. DONA ESTRELA, outros dados sobre a Loucura.....	p. 332
Ikupolítica.....	p. 354
ASSEMBLEIA GERAL 3.	p. 359

CENA IV

EU TÔ PROCURANDO O MEU FILHO

NecroDramaturgias para DançAR	p. 360
MOVIMENTO 4.1. Eu SOU CORPO.....	p. 365
MOVIMENTO 4.2. MiLágrimas	p. 388
MOVIMENTO 4.3. Palestra-performance – Brasil/Estados Unidos.....	p. 397
ASSEMBLEIA GERAL 4. Dançovivências e nossos arcabouços negro-afrodiaspóricos	
i. Ancestralidade africano-diaspórica	p. 431
ii. Corporalidades	p. 433
iii. Asè	p. 435
iv. ImprovisAr	p. 442
v. Aprendizagens com os Movimentos Negros	p. 447
vi. Com-viver (Pesquisa de Campo)	p. 452

ASSEMBLEIA DE ENCERRAMENTO

NEGRAS EPISTEMOLOGIAS DA CENA	p. 459
Ensinar-aprender e Amar	p. 460

“Povo Negro Unido, Povo Negro Forte”: Coletividades	p. 471
VIDAS NEGRAS IMPORTAM	p. 473
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p. 482
APÊNDICES	
LISTA DE PERSONAGENS.....	p. 505
LISTA DE COMPANHIAS CITADAS.....	p. 507
LISTA DE SIGLAS.....	p. 508
LISTA DE IMAGENS.....	p. 510
LISTA DE COLAGENS.....	p. 521
LISTA DE INTERVENÇÕES <i>CORREIO JOSÉ DO PATROCÍNIO</i>	p. 521

Cena 1

MÃE 111



Cena 2



FRUTA
ESTRANHA



Cena 3

Corpo Alvo



Cena 4

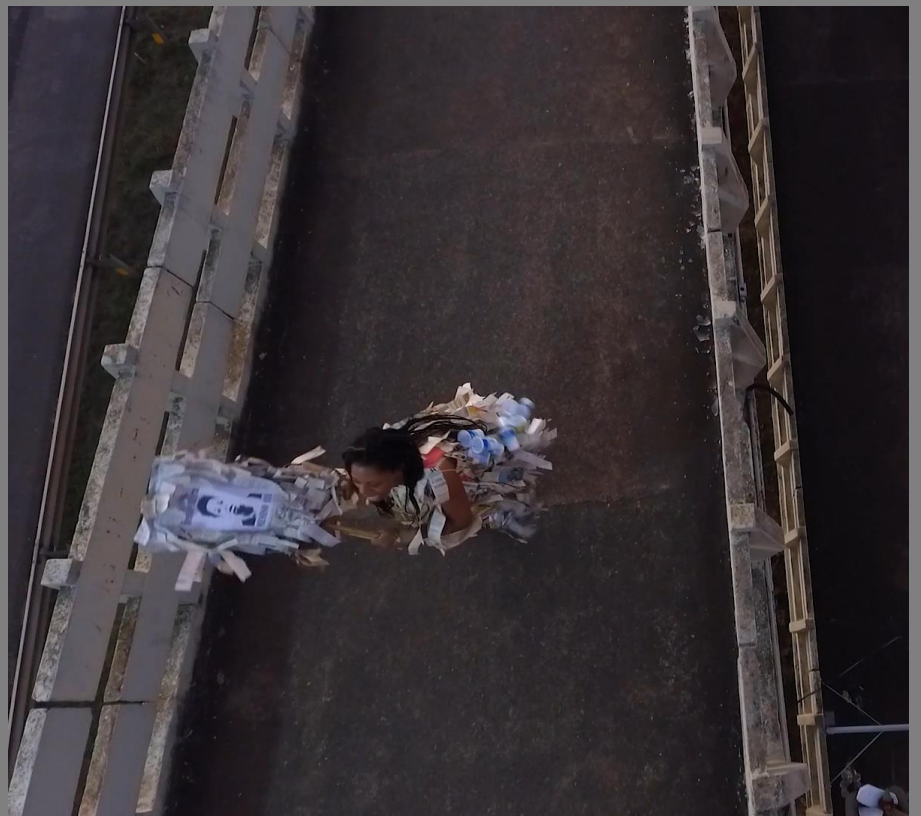


Do Luto à Luta



Dona Estrela

Cena 5





Cena 6



Mi Lágrimas

P R É - E S T R E I A

CORREIO JOSÉ DO PATROCÍNIO

----- menino111.wix.com -----

RIO CLARO, TERÇA-FEIRA, 25 DE FEVEREIRO DE 2020

SP * DISTRIBUIÇÃO GRATUITA * NÚMERO 005 * 1ª EDIÇÃO * 8 PÁGINAS * FECHAMENTO 18h

Páginas lacrimosas

Perfil “Menino 111”

Kayode Brasil. Apaixonado por basquete. Ótimo zagueiro no futebol. Fã dos quadrinhos do *Black Lighting*. Estudante do Colégio trilingue. Único negro da turma. Notas altíssimas em matemática, filosofia e artes.

Jovem sorridente, de muitos amigos e amigas. Morador de condomínio na zona sul da cidade.

Cheio de sonhos e planos de grandes viagens.

Medindo 1,75m com apenas 13 anos, engana na altura, mas a carinha fofa não esconde a pouca idade.

Mãe e pai negros, professores universitários há mais de uma década, presentes, na medida do possível, em todas as etapas e compromissos do filho.

Kayode, nome do tronco linguístico yorubá que significa: “Aquele que traz alegria”.

Kayode Brasil.

DESAPARECIDO.

desde dezembro de 2015.

DESAPARECIDO



MENINO 111

IV Semana Acadêmica Curso de Dança – UFV – Out 2016 –
PEC/UFV – Rede Moinho/LICENA
Composição solística: Aline SerzeVilaça –

1

¹ Imagem 16. Cartaz da primeira apresentação do solo Menino 111. Foto: acervo da autora.

MENINO 111 DO SOLO A(O)FRONTE: Dançovivências em um Estado que extermina a juventude negra é uma tese acadêmico-poética que busca apresentar amostras da pluriversalidade de respostas cênico-corporais para as questões: Como os(as) artistas negros(as) têm problematizado e denunciado o sistemático genocídio da juventude negra? E, quais são os processos epistêmicos e ético-estéticos que são construídos concomitante ao fazer artístico afrocentrado e engajado no enfrentamento do genocídio e do epistemicídio²?

Neste sentido, o Genocídio da Juventude Negra, será o grande tema da tese. Nota-se que Genocídio enquanto conceito/denúncia organizado pelo Movimento Negro, demarca que esta plural, diversa e heterogênea organização, conhecida por, Movimento Negro, forneceu nome, posição linguística e simbólica, adensando a discussão atribuindo o caráter de substantivo próprio para a cruel constatação dos assassinatos de jovens negros como algo naturalizado mesmo que estatisticamente com números alarmantes e promovido pelo Estado.

Abdias do Nascimento em 1978, lançou o livro “*O Genocídio do Negro Brasileiro*”, o artista, escritor, professor e ex-parlamentar brasileiro³, em quinze capítulos como: “*A história de uma rejeição*”, “*Escravidão: o mito do senhor benevolente*”, “*Exploração sexual da mulher africana*”, “*O branqueamento da raça: uma estratégia de genocídio*” entre outros, apresentou debates sobre a crueldade da escravização, a falácia da abolição, os estereótipos que são direcionados aos corpos negros, problematizou as ferramentas de fazer morrer constantes que atacam a população negra silenciosamente, como as doenças preveníveis e o epistemicídio, ou escandalosamente, como os estupros, situação de rua, fome, privação da liberdade em hospitais psiquiátricos e presídios, e os inúmeros assassinatos.

We charge genocide.

Em 1951, *William L. Patterson* durante o Congresso de Direitos Civis, redigiu junto de seus camaradas a petição entregue à Assembleia Geral das Nações Unidas: “*We Charge Genocide: The Historic Petition to the United Nations for Relief From a Crime*

² Em poucas palavras, epistemicídio, refere-se ao assassinato sistemático das epistemes, dos processos de construção de conhecimento. Será apresentado com maior detalhe ao longo da tese.

³ Abdias do Nascimento – Nasceu em Franca interior de São Paulo. Criou o Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1944. Fundou o Ipeafro em 1981. Deputado Federal entre 1983 e 1987. Senador, entre 1997 e 1999.

of *The United States Government Against the Negro People (1951)*”, e o fizeram em nome da população Negra, de interesse da paz e democracia.

Out of the inhuman black ghettos of American cities, out of the cotton plantations of the South, comes this record of mass slayings on the basis of race, of lives deliberately warped and distorted by the willful creation of conditions making for premature death, poverty and disease., It is a record that calls aloud for condemnation, for an end to these terrible injustices that constitute a daily and ever-increasing violation of the United Nations Convention on the Prevention and Punishment of the Crime of Genocide. (1951, s/p)

O documento realça o que os Estados democráticos acordaram com a Organização das Nações Unidas com relação à descrição e caracterização do conceito/prática de genocídio, e pioneiramente, acusa e responsabiliza o próprio Estado (Estados Unidos da América) de promover a morte em massa de parte de sua população, a qual deveria proteger e garantir a manutenção dos direitos básicos e da vida.

*It is sometimes incorrectly thought that genocide means the complete and definitive destruction of a race or people. The Genocide Convention, however, adopted by the General Assembly of the United Nations on December 9, 1948, defines genocide as any killings on the basis of race, or, in it specific words, as “killing members of the group.” **Any intent to destroy, in whole or in part, a national, racial, ethnic or religious group is genocide, according to the Convention.** Thus, the Convention states, “causing serious bodily or mental harm to members of the group,” is genocide as well as “killing members of the group.” (1951, s/p; grifo meu).*

Assim como Abdias Nascimento o fez no Brasil, havia na petição negrestadunidense a radicalidade de um grupo pertencente (mesmo que aliado) à um Estado reivindicar do seu próprio Estado respostas diante da identificação do mesmo enquanto agenda da violência contra seu próprio povo.

The responsibility of being the first in history to charge the government of the United States of America with the crime of genocide is not one your petitioners take lightly. The responsibility is particularly grave when citizens must charge their own government with mass murder of its own nationals, with institutionalized oppression and persistent slaughter of the Negro people in the United States on a basis of “race,” a crime abhorred by mankind and prohibited by the conscience of the world as expressed in the Convention [...] (1951, s/p).

Pois bem, o compromisso não é simples, não é leve, tampouco, temporário. Nós acusamos e denunciemos que sim, é um genocídio, e mais, trata-se de um plano de extermínio que começou séculos atrás.

cenar discutem o grande tema, o Genocídio da Juventude Negra, e tocam os subtemas por não se esquivarem da complexidade da antinegitude e da necro-realidade que os faz dançar/atuar/cantar.

No *Palco*, introdução deste trabalho, é o local onde os subtemas são trabalhados e apresenta caráter multitemático, porque

Vários elementos estão em destaque quando falamos em genocídio da juventude negra. Entre eles, devemos sublinhar a profundidade da ruptura ética e moral que o prenuncia e referenda, junto à seletividade racista e geracional que demarca a extensão massiva das mortes (WERNECK, Jurema⁵, 2017, p. 107).

Neste sentido, não pude sobrevoar o racismo antinegro, como sistema político-econômico, cuja natureza é institucional, estrutural e estruturante, vinda desde a colonização forjando epistemes, relações, governos, em uma “profunda ruptura ética e moral”, como disse Dra. Jurema Werneck, precisei compreendê-lo e explicar a força determinante do racismo na produção do genocídio, do epistemicídio e, do seu efeito em extrapolar a necessidade de reação das mães que perderam seus filhos e filhas, ampliar as frentes do Movimento Negro Organizado e as demandas/temas dos(as/es) artistas negros(as/es). E, neste mergulhar compreendi que o conceito de racismo se mostrava insuficiente. Neste momento investi nos estudos acerca da antinegitude como conceito/paradigma para pautar as discussões.

Os três estados mais citados são: Rio de Janeiro, Sergipe e São Paulo. O primeiro, pois, foi lá que fui arrebatada por tal tema, urgência. Foi na capital carioca em que, após o assassinato de cinco jovens negros em um carro alvejado por 111 tiros lançados pela polícia em novembro de 2015 que perdi o ar e não parei mais de pensar/sentir, foi nesta cidade que pude presenciar a força revolucionária das mães e mulheres negras que se organizam pós-tragédia e enriquecem a militância negra.

Sergipe, porque em Aracaju, capital do estado, aprendi que não conseguiria sozinha lutar o luto pelo genocídio da juventude negra, precisava de um *front* de parceiras, de companheiras para arte-fazer no coletivo. O terceiro estado, São Paulo, foi escolhido por ser o estado que nasci, onde atualmente estou vinculada ao programa de pós-graduação e ser um território que ainda centraliza o prestígio e os fomentos para as Artes

⁵ Como exercício político-ativista e subversivo, nas primeiras vezes que uma autora, mulher (cis, trans, travesti, não-binária) for citada, será inserido na referência o primeiro nome.

no país, o que concentra mais do que as companhias artísticas, mas o circuito de apresentação das obras.

A relação Brasil-Estados Unidos aparece, porque durante o doutoramento tive a honrosa oportunidade de fazer doutorado-sanduíche com financiamento da CAPES, na Universidade da Califórnia em Riverside (UCR). Ademais acrescenta-se o fato de que muito da inspiração est-ética⁶ para meu fazer performático vem do todo complexo estético jazzístico, cujo nascedouro se deu em terras/corpos negro-estadunidenses.

Menino III, substantivo, com cara de adjetivo, que dá título à tese, é um solo que comecei a compor em 2016. Há adaptações para apresentação coletiva construídas junto do *Projeto de Extensão Aldeia Mangue* da Universidade Federal de Sergipe (UFS), vinculado ao Curso de Licenciatura em Dança, o qual tive o prazer de fazer parte de 2016 à 2019. Tal solo alinhava as discussões, as *Cenas* e seus *Movimentos* mediarão a organização das companhias e artistas negras (os/es) entrevistadas(os/es), pesquisadas(os/es) e protagonistas do texto que segue.

A tese-conceito *dançovivência* que está no subtítulo será desenvolvida ao longo das descrições das cenas de *Menino III*, dos espetáculos e manifestações (populares, nas ruas) do Movimento Negro citadas ao longo das *Cenas* (capítulos) e *Movimentos* (subitens). Encontrando a profundidade estratégica, recurso metodológico dos debates ao apresentar o termo/conceito⁷ de *Escrevivência* forjado pela escritora negra brasileira, Dra. Conceição Evaristo.

A tese foi construída e escrita, majoritariamente, em formato de ensaio acadêmico, apresenta experimentos quanto à forma do texto e *design* das páginas, são aplicadas citações diretas e indiretas de textos literários, dramáticos e, trechos de espetáculos, filmes, documentários, poemas, músicas, imagens, fotos, debates que são anexados, colados, inseridos, por vezes, abruptamente ao longo das páginas, pois artistas-personagens colaboram com os argumentos e reflexões do todo.

⁶ Est-ética – Por diversas vezes ao longo da tese vou separar a palavra estética com o hífen, est-ética, para realçar o caráter ético da estética negrarreferenciada, onde a estética, a beleza e seu *locus* de construção de conhecimento sensível e belo, mostra-se como um valor cultural africano-diaspórico, como nos ensina o orixá Oxum. C.f. (OLIVEIRA, 2023)

⁷ A princípio professora Evaristo não publicizou *Escrevivência* como conceito, no entanto, o Movimento Negro (escritoras, professoras, ativistas, artistas, acadêmicas, linguísticas, críticas literárias) vem reivindicando tal dimensão ao termo.

Peço que você leitor(a) observe que citações são diretas, em itálico e em fonte menor são de língua estrangeira e, não necessariamente, ficcionais, na maioria das vezes são textos acadêmicos de teóricos que endossam as problematizações.

Porém, as citações de fonte 12, em *itálico e/ou coloridas*, são ficções minhas ou de literatura ficcional (poemas, romances, contos, peças de teatro) que também corroboram com os argumentos e com o tom vida-morte-ficção-realidade que me parece estratégico para o tema. Outra rasura no protocolo ABNT, está na inserção de descrição e fonte das imagens, estas aparecerão sempre como nota de rodapé, no intuito de não interromper o fluxo da leitura.

O *Correio do José do Patrocínio*, será um veículo de comunicação hipertextual, aparecerá como intervenção, como um plantão de notícias relâmpago, e trará informações complementares, adicionais e, por vezes, um respiro na densidade do texto-tese. O nome é em homenagem e agradecimento ao farmacêutico e jornalista negro abolicionista, José do Patrocínio (1853-1905), e ao Clube/agremiação negro de mesmo nome, lá de Rio Claro, minha cidade natal, no qual desde tenra infância aprendi o que é ser negra e atuo até hoje como colaboradora e dançantemente na Escola de Samba, *Grasifs (Grupo Acadêmico Sociativo Independente Faculdade do Samba Voz do Morro -1956)*, vinculada a tal agremiação.

O texto é escrito na primeira pessoa do singular, **eu**, evidenciando uma postura decolonial, negra-feminista e artística que permite reflexões e ousadias do eu-proponente. Inclusive, colocando-me ao lado de autoras como *bell hooks*, *Toni Morrison*, *Beatriz do Nascimento*, *Grada Kilomba*. Há o uso também da primeira pessoal do plural, **nós**, relacionando as afirmações e problematizações à possibilidade de agregar a minha voz à voz de das(os/es) autoras(os/es) e artistas citadas(os/es). Assim como usarei a terceira pessoa no singular, ele (ela), e no plural, eles (elas), para traçar comentários, análises e levantar questões, dialogando com outros autores(as) e artistas, quando não me incluo em tais dizeres. As vozes, são plurais, também, pelo simples fato de que o *front* é coletivo.

Conforme atesta *Grada Kilomba* (2019, p. 27) muito inspirada nos trabalhos de *Frantz Fanon*, vivemos e sobrevivemos à “[...] uma história de vozes torturadas, línguas rompidas, idiomas impostos, discursos impedidos e dos muitos lugares que não podemos entrar, tampouco permanecer para falar com nossas vozes”. Desta forma escrever, falar, dançar em primeira pessoa do singular e dançar, escrever, falar e gritar na primeira pessoa

do plural é poder o fazer, “[...] sobre resistência, sobre uma fome coletiva de ganhar a voz, escrever e recuperar nossa história escondida”.

A *epistemologia metapórica* desenvolvida pelo comunicólogo professor Dr. Ciro Marcondes Filho (2008) subsidia metodologicamente todas as discussões da tese, compreendendo que a medida que a pesquisa acontece, os movimentos vão adentrando novos espaços e cenas, a metodologia pode caminhar dançando na mesma dinâmica. Acolhendo a mutabilidade constante como característica não apenas positiva desta abertura metodológica, mas como parte da natureza método-epistêmica que a sustenta. Trarei com mais detalhes tal abordagem no subitem *CAMINHOS: do corpo para as letras*.

No que tange a divisão da tese, o *Palco* apresenta discussões fundamentais que nascem a partir *Do que é urgente*, grande tema da tese, ou seja, o Genocídio da Juventude Negra, nos leva a investigar “a cara concreta **da antinegritude** vivida na pele” e, as razões pelas quais comecei a perseguir este tema, lembrando os **111 tiros**, situando que só são possíveis no estado planetário de terror, dentro de Estados de sistema estrutural e institucional antinegro, regidos pela antinegritude **necropolítica** que determina como **corpos alvos**: os corpos negros.

Acordos internacionais, escravização, colonização, direitos humanos, dignidade e liberdade são subtemas que cerceiam tal trágica seara e estão contidos como discussões fundamentais nas companhias/espetáculos.

A cosmopercepção afrocentrada empregada em todas as *Cenas* exigirá do *Palco* (*introdução*) um espaço para partilhar os **caminhos método-epistêmicos: do corpo para as letras**, nos quais, os **afrorreferenciais** estão no combate ao **epistemicídio sistêmico**, haja vista sua contraposição radical ao *modus operandi* eurocentrado dos fazeres artísticos e acadêmicos. *Oyeronke Oyewumi* pesquisadora feminista nigeriana propõe o conceito traduzido no Brasil, pelo prof. Uã Flor do Nascimento, como cosmopercepção⁸, no qual, há a radical diferença com o conceito ocidental que privilegia a visão para forjar saberes cosmológicos. Considerando a cosmopercepção como possibilidade de enaltecer o corpo como local de construção de conhecimento, apreensão do mundo, elaboração de composições ontológicas e transformação revolucionária da realidade.

⁸ “[...] ‘cosmopercepção’ será usada ao descrever os povos iorubás ou outras culturas que podem privilegiar sentidos que não sejam o visual ou, até mesmo, uma combinação de sentidos.” (OYEWUMI, 1997, [trad. 2019] p.03)

Escrevivência e/ou por uma escrita dançante ativista publiciza e apresenta com afeto e admiração o termo/conceito/método, **escrevivência** da Dra. Conceição Evarista. Mostrando que as literaturas ficcionais negras foram inspirações para o formato da escrita e das performances tendo como referências principais as escritoras Dra. Conceição Evaristo, *Paulina Chiziane*, Cidinha Silva, e o conceito de “oralitura” (2003) da Dra. Leda Maria Martins chega como fundamento afrorreferenciado do corpo que escreve/grafa/dança.

Após descer do *Palco*, a tese está dividida em *Cenas*, que por sua vez, estão subdivididas em *Movimentos*. Todas as *Cenas* são finalizadas por *Assembleias Gerais*, nas quais as ideias principais debatidas são retomadas e pequenas costuras são sugeridas para caminharmos para a próxima *Cena*, que leva para outros *Movimentos* que se encerram em outras *Assembleias*, e assim, sucessivamente.

CENA I introduz os elementos que compõem a performance *MENINO 111*, justificando a organização das *CENAS* e *MOVIMENTOS* subsequentes, mostrando tais conteúdos artísticos como auxílio de sistematização e organização da tese. Nesta *Cena*, ao lembrar da potência do amor e sofrimento das mães e mulheres que ao viverem os trágicos assassinatos em suas famílias se tornam militantes, e por este fazer, ser o primeiro mote da performance, apresentarei o **Amor Ultrajante** e sua teoria *Antropologia Ultrajada* defendida pela antropóloga Dra. Luciane Rocha.

Tal contextualização teórica exigiu reverência ao **Feminismo Negro** brasileiro e estadunidense que formaram a autora citada e me engajaram acadêmica e pessoalmente, nos empoderando junto das vozes de Dra. Sueli Carneiro, Ms. Lélia Gonzalez, Dra. Luiza Bairros, Sra. Lúcia Xavier, Dra. Jurema Werneck, Ms. Beatriz Nascimento, Dra. Petronilha Silva entre outras.

A associação da antropologia, o feminismo negro e o fazer artístico, levaram ao aprofundamento do conceito de **Performance Etnográfica** esmiuçado pela *Dra. Omi Jones*, pesquisadora negra estadunidense que ao investigar a estética-ética jazzística e a ancestralidade africana encontrou um equilíbrio em sua atuação como artista e acadêmica, como *Sista Docta*.

Para partilhar poeticamente tais teorias, apresentei nesta cena e nas demais, “*Encontros Est-éticos*” no formato de entrevistas, relatos e/ou notas jornalísticas, nos

quais reverencieis coletivos e artistas negros(as/es) que entendem seu fazer como ativismo (ativismo artístico) e, sobretudo, têm partilhado artisticamente respostas de agenciamento, crítica, denúncia e expressão poética/est-ética contra o genocídio vigente.

A **CENA II** intitulada de **FRUTA ESTRANHA**, traz como protagonista o corpo alvo, o corpo jovem masculino negro, a chamada “fruta estranha” no imaginário jazzista estadunidense, o corpo que mais morre no Brasil, salvo a subnotificação das mortes de mulheres negras (trans, travestis e cis).

Vale ressaltar que a segunda cena da performance *Menino III* tem como trilha sonora a canção *Strange Fruit*, um *standart* do Jazz, imortalizado na voz de *Billie Holiday*. Neste momento a *Cena (capítulo)* revela a importância do Jazz, enquanto estética negra basilar para meus processos criativos desde 2008, para meu enegrecer pessoal desde a infância e para minha ininterrupta formação dançante e musical.

Ao afirmar **Tudo é Jazz** mergulho no debate sobre est-ética afroreferenciada (africano-afrodiáspórica-negra) ampliando-o ao exemplificar a presença deste nas companhias pesquisadas e, conforme citei acima, no trabalho de feministas negras como Luciane Rocha, Angela Davis e *Omi Jones*.

Desaguando na fortuita discussão contemporânea sobre as **Masculinidades** negras, sobre o alvo nos corpos dos homens negros, apresentado no grande tema desta tese junto da perspectiva daqueles que carregam em seus corpos semelhanças com aqueles que mais morrem. Para tanto, conto com as vozes e cenas das companhias, **Confraria do Impossível/RJ**, Clay Nascimento e, do **Coringa Alessandro Conceição/RJ**, no formato de “Encontros est-éticos” como fora explicado anteriormente.

CENA III, MÃE 111 e DONA ESTRELA, inicia com a pergunta “E EU IANSÃ?”, fazendo menção a um grito que libero a plenos pulmões durante a performance, reverenciando e em referência à força ancestral deste orixá feminino que se comunica com aqueles que já fizeram a passagem. Apresentando, inclusive, a influência da manifestação popular negra realizada na cidade de *Cachoeira no Recôncavo Baiano* chamada *Embaló D’Ajuda/BA*, na composição e dramaturgia da performance e da *Irmandade da Boa Morte*. Características como coletividade feminina, ocupação das ruas, além do enlace entre marcha, ativismo, brinquedo popular e tradição aproximando nesta tese, tal manifestação popular afrobaiana com o *Movimento Mães de Maio/SP*, o fazer militante acadêmico e sociopolítico-racial nas periferias da **ONG CRIOLA/RJ**.

Ainda nesta *Cena III* (capítulo) a quinta cena de *Menino III* será apresentada, onde narrativas de adoecimento psíquico pós-traumático⁹ serão discutidos, não de maneira clínica, psicossocial e/ou psiquiátrica médica, mas de maneira artístico-poética respaldada pela literatura negra ficcional e ativista na área da saúde coletiva, e saúde preventiva da/para população negra. Ressalto que o arrebatamento diante de um dos contos da escritora brasileira Conceição Evaristo que tocava carinhosamente na agrura do debate sobre os processos de saúde/doença mental, auxiliou na costura poética e dramática junto ao relato que colhi de Brenda Maia, intérprete-pesquisadora do *Projeto de Extensão Aldeia Mangue/SE* que participou e participa da performance através dos textos que a mesma cedeu, além de áudios-partilha nos quais relata duas tragédias correlatas ao genocídio vigente, a experiência da perda de seu irmão mais velho, também negro e, além disso, o assassinado e o adoecimento psíquico de sua mãe. Neste momento da tese, **Literatura**, ficção, antropologia e **loucura**¹⁰ estão em cena.

A **CENA IV**, cujo título também remete a uma fala da performance, a saber: “**EU TÔ PROCURANDO O MEU FILHO**”: **NecroDramaturgias para Dançar**, reflete acerca do que fora vivido ao encená-la como *Palestra-performance* em ambientes de militância da sociedade civil, em instituições vinculadas ao poder governamental, instituições públicas, privadas e em espaços acadêmicos.

Aproveitando este espaço de discussão conceitual teórico-prático para conectar e apresentar características de **Dançovivências**, sistematizando esta tese-conceito a partir do que fora apreciado no fazer das companhias pesquisadas, dos dados das entrevistas, da descrição e análise do meu fazer, elencando tais características e forjando tal tese-conceito desde o conceito de *escrevivência* Conceição Evaristo apresentado nas primeiras elocubrações do *Palco* desta tese. Assim como, considerando, Oralitura, conceito cunhado por Leda Maria Martins, e, Ancestralidade Africano-diaspórica conceitualizado a partir de Inaicyrá Falcão dos Santos, Eduardo David Oliveira, Tiganá Santana e Muniz Sodré, como outros exemplos de arcabouços teóricos que nutrem a composição do que fora chamado de **Dançovivência e Corporalitura**.

⁹ Por traumas, destacamos: escravização, colonização, antinegitude e suas armas violentas, tais como: estupro, homicídios, perseguição, precarização econômica, desvalorização do sujeito, animalização da pessoa, etc.

¹⁰ Loucura – em diversos momentos usarei o nome do senso comum, por se tratar de especulações ficcionais e não conceituações científicas.

Caminhando para os últimos movimentos discursivo-dançantes, na **ASSEMBLEIA DE ENCERRAMENTO**, teremos o subtítulo **NEGRAS EPISTEMOLOGIAS DA CENA**, onde tento responder as questões: O que apreendemos com os Movimentos Negros de Mulheres? O que, como e porque, podemos levar para a cena? E, o que artisticamente produzimos em enfrentamento-resposta ao genocídio da juventude negra?

Expondo que fazeres coletivos tem sido a maneira mais forte e contundente de se fazer transformAção. Lembrando que a palavra de ordem dos movimentos sociais negros é: **“Povo Negro Unido, Povo Negro Forte”**: **que não teme a luta, que não teme a morte**. Atribuindo, subsidiada pelas vozes dos(as/es) entrevistadas(os/es), potência a noção plural de ColetividadeS, desaguando na pertinência de refletirmos sobre o conceito de **Artivismo** negro na contemporaneidade.

Dançando, gritando, ensinando e aprendendo que **VIDAS NEGRAS IMPORTAM**. E, pelo, com, a partir e através do **AMOR** enquanto ética podemos seguir em luta pelo bem-viver, contra o extermínio de nossos corpos e processos epistêmicos e desejosos de um dia conhecermos o que é **LIBERDADE**.

CORREIO JOSÉ DO PATROCÍNIO

----- menino111.wix.com -----

RIO CLARO, SEXTA-FEIRA, 21 DE FEVEREIRO DE 2020

SP * DISTRIBUIÇÃO GRATUITA * NÚMERO 003 * 1ª EDIÇÃO * 8 PÁGINAS * FECHAMENTO 18h

Caderno Lilás

Ensaíos

Caminhávamos apressadamente pela tumultuada P.H. Holfs, avenida que desemboca na longa e famosa reta (entrada principal) da Universidade Federal de Viçosa/MG, em direção ao restaurante universitário para em seguida chegarmos até a sede do Curso de Dança, onde eu ministraria uma aula do *Curso de Extensão JazzcomJazz*.

O ano era 2009, era a primeira visita da minha amada irmã na república em que eu morava. Na época a lia como: menina-mulher, saindo da adolescência, distante emocionalmente do núcleo familiar, pragmática, triste, perfeccionista, intransigente, inflexível e, por incrível que parecesse, a irmã da bailarina, era militar. Parecia que ela era solidária com o mundo externo e pouquíssimo solidária com o mundo próximo. A magoada e errônea interpretação que fazia, estava



Aline SerzeVilaça
Foto: @akrum

vinculada ao universo completamente distinto da vida classe média do interior paulista na qual crescemos.

Em 2007, troquei as ruas largas, limpas, as casas organizadas com muitos cômodos, o trânsito organizado, as grandes redes de supermercado e outros tantos serviços burgueses, sem falar nos costumes provincianos de Rio Claro (Clube de Campo, Chá das Ladies, Jantares do Rotary Club, Bailes do Hawaí), troquei rotinas que não me convenciam, que não subvertiam a real sensação de não lugar, por Viçosa/MG.

Vi a mudança para Minas Gerais como oportunidade de correr em busca de pertencimento, conexão, ancestralidade, saudade do que não vivi. Na altura (2009) era intérprete-criadora do Grupo Gengibre dirigido pela Dra. Carla Ávila, bailarina do Ateliê Coreográfico dirigido pela Dra. Solange Caldeira, cantava na

banda Seiva Reggae e Resistência, frequentava todas as festas e baladas. Me apaixonava a cada pesquisa de campo nas comunidades e quilombos rurais e urbanas e, sonhava ardentemente com mundos diferentes do eurocentrado que havia experimentado na minha cidade natal.

Bom, Liz Serzedello (minha irmã) e eu andávamos apressadamente pelas ruas da precária cidade à serviço da Universidade Federal que tanto me fornecia sensações distintas de liberdade. Quando, de repente, me entristeci profundamente ao avistar o pequeno Thiago deitado no chão da calçada da padaria mais cara da cidade, à uma quadra do paraíso cuidadosamente planejado e decorado que tanto evidenciava a contrastante e abissal realidade entre o *campus* universitário e a cidade.

O clima da nossa caminhada era tenso, mistura de atraso e incompreensão. Na minha cabeça não parava de circular as críticas da minha irmã caçula ao meu estilo artístico, às minhas escolhas pessoais e políticas, aos meus amigos(as). Quando vi Thiago e, Liz não percebeu o pequeno menino negro em condição de rua, de desamparo, a tensão em mim aumentou. Assim como centenas de transeuntes, a minha irmã não

percebeu o corpo negro que materializava as diferenças sociorraciais do lugar.

Eu, que já estava em conflito com a nossa relação de amizade e irmandade me angustiei com o fato da minha irmã, futura sargenta não se solidarizar com minhas escolhas de vida, tampouco com o menino no chão sujo.

Mais tarde, quando finalmente conversamos sobre a guerra fria que eu havia instalado em nossa relação, ela afirmou que realmente não tinha visto Thiago. E que estava a começar a carreira militar, inclusive, por enxergar as disparidades do país.

No semestre seguinte a esta visita da minha amada irmã, conheci Thiago Douglas Bonifácio no CASB, escola pública no centro da cidade de Viçosa, na qual tive a oportunidade de estagiar, haja vista, que eu cursava licenciatura e bacharelado em Dança na UFV. Thi era conhecido como o menino repetente, problema da escola, o famoso caso perdido. Professoras e funcionários me avisaram. Uma pena [suspiro]. Aquele aviso soava como preconceito, racismo, desrespeito, ausência de ética, empatia, e absolutamente antipedagógico.

Resolvi trabalhar com a energia contagiante e, aparentemente,

excessiva de Thiaguinho à nosso favor, o transformei em assistente. Logo percebi que ele conhecia ladainhas da Capoeira Angola e se encantava com as Danças Populares e suas histórias. Por ser o mais velho e mais alto da turma, com aproximadamente 7 anos, numa turma em que a maioria tinha 5/6 anos de idade, ele passou a ajudar muito na mediação das aulas.

Neste estágio apliquei cerca de 8 aulas, um número irrisório diante do ano letivo, dessa forma, por mais comprometida que estava com a escola, os(as) alunos(as) e com o conteúdo da disciplina Arte, privilegiando a Dança foi pouco tempo.

Não deu tempo para descobrir estratégias, para saber porque aquele menino de sorriso fácil, muita energia, amorosidade e também agressividade, estivera dormindo desprotegido no chão da P.H. Rolfs naquela manhã em que eu caminhava apressada com minha irmã.



11

Pois bem,

Meu nome é Aline Serzedello Neves Vilaça, completei 31 anos no dia 16 de Março. Sou negra, mulher, cis gênero, heterossexual, filha de Valdir Neves Vilaça, homem negro, cabeleireiro, dançante, de família mineira.

Sou filha de Lélia Serzedello, mulher negra, artista plástica, portadora de esclerose múltipla. Meus pais estão casados há 32 anos e sempre discutiram negritude, raça e classe dentro de casa.

É a partir deste corpo negro, dançante, forte, e, por vezes, fragilizado, deste corpo feminino, altivo, desejado, desvalorizado, e outras vezes exaltado tecnicamente em parâmetros de Dança, atravessado pelas descobertas e da escolha tardia, da textura do próprio cabelo.

¹¹ Imagem 16.1. “Crianças de Rua” de Ramon Faria. In: Meu Mundo Sozinho. 2008. Disponível em <

<http://mundodoeuozinho.blogspot.com/2008/>
> Acessado em: 2020

É a partir **Deste Meu Corpo**, construído em uma infância e juventude de muitos privilégios econômicos, interpelado pelos racistas olhares e falas que não pouparam o meu lugar de classe confortável que penso-dança e danço.

Deste e Desde Meu Corpo arrebatado pela falta de referência profissional ao longo dos primeiros anos de formação acadêmica. Ensimesmado pela ausência de contínua partilha afetiva e romântica na presente-falta de amigos(as) e parceiros, para além do seio familiar.

É **Deste Meu Corpo Todo** que o **território-corpo de fala** se torna expressivamente um conjunto plural, fluidamente formado por estes elementos simbólicos e sensíveis citados acima, alocados neste **território-corpo** que reflete e produz com, através, a partir da Dança e da Música.

Meu **território-corpo**, cujo princípio, situa-se no interior de São

Paulo, na cidade de Rio Claro, onde nasci e cresci, e ampliou-se geograficamente, em Viçosa, cidade da Zona da Mata mineira, na qual habitei de 2007 à 2013, e escolhi para procurar minha ancestralidade negra.

Em meio ao café na roça, fogão a lenha, o bate-papo com broa, **congadeiras, congadeiras e seus cortejos, exigências acadêmicas de encontrar a própria dança, fundação do Neab¹², em meio ao sufocamento diante de uma contemporaneidade cosmopolita e branca¹³, motivada a romper com as epistemes eurocentradas, e as movimentações sem *swing*, encurralada na provocação de soltar os gritos sufocados, tirar as sapatilhas, e criar minha escrava-rainha¹⁴ personagem, foi em terras mineiras que arrebatada por inúmeras emoções e conflitos, encontrei meu lugar de fala, e ao começar a construir o *JazzcomJazz¹⁵*, respeitando esse território-corpo político e criador de**

¹² Neab Viçosa – Fundado em maio de 2011 por um coletivo de estudantes da UFV, após a participação do III ENUNE em Salvador. C.f. <http://neabvicosa.blogspot.com/> Acessado em: 2019.

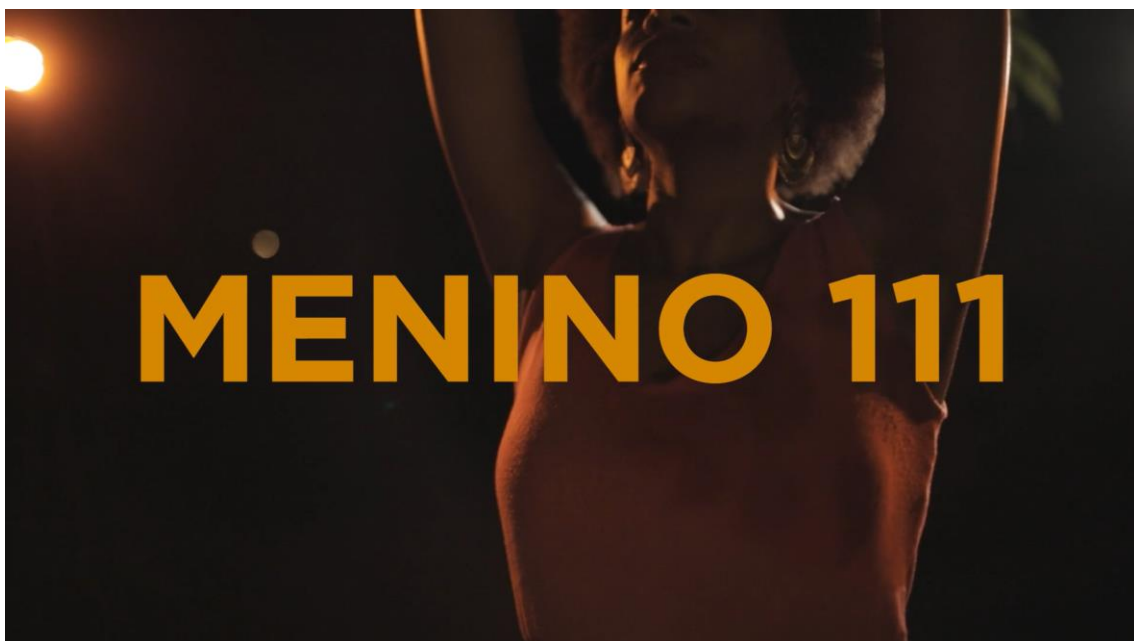
¹³ Havia durante minha estada nos Cursos de Bacharelado em Dança, da UFV, uma exigência constante da criação coreográfica a partir de padrões da Dança Contemporânea branca europeia e estadunidense como referência.

¹⁴ Personagem Duga, criada em 2009, em homenagem aos meu avô materno e paterno, e ao meu pai, e de pesquisa ancestral familiar, junto as estudos etnográficos do *Grupo Gengibre*, com a congadeira Dona Quininha, da cidade de Ponte Nova/MG.

¹⁵ JazzcomJazz – Cia de Dança e Projeto de Ensino, Pesquisa, Extensão e Criação em Dança vinculado à UFV de 2008 à 2015, idealizado por Aline SerzeVilaça.

poéticas para a cena, comecei a compreender e formular conscientemente qual seria meu posicionamento político dentro das relações étnico-raciais, dentro do universo de criação e pesquisa em Dança e, sobretudo, na vida pessoal.

**P
A
L
C
O**



1

¹ Imagem 17. QR Code e Imagem do teaser da videoperformance: Menino 111. Intérprete-criadora: Aline SerzeVilaça. Imagens e edição: Luis Evo. Disponível em: <https://vimeo.com/709155205> Acesso em: 2023. SENHA: menino111.

“As palavras postas aqui não são capazes de traduzir a amplitude do medo, da dor e da desesperança jogadas violentamente em nós, sobre nós, dentro de nós, diante de um corpo morto e dos corpos mortos em profusão.”

(WERNECK, Jurema, 2017, p. 110)



(<http://www.vicosaurgente.com.br/wp-content/uploads/2015/02/viçosa-urgente-102.jpg>) Durante a madrugada de sexta-feira 20/02, moradores do bairro Sagrado Coração, ouviram disparos de arma de fogo e acionaram 190, a PM realizou patrulhamento pelo Bairro mais não localizou nenhuma vítima ou autor no local.

Já pela manhã moradores encontraram na Rua Carlos Dias, o jovem Thiago Douglas Bonifácio 14, caído entre um muro e um lote sem vida.

A perícia da polícia civil compareceu no local e realizou os trabalhos.

06/04/2016

'Destruí minha vida', diz mãe que passou sangue do filho morto no rosto



Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades

(<https://www.ceert.org.br/>)

'Destruí minha vida', diz mãe que passou sangue do filho morto no rosto

Chacina de jovens em subúrbio do Rio faz um ano e PMs ainda não foram julgados

28 de novembro de 2016 | Redação Jomel Estado de Direito

Há exatamente um ano, 111 tiros foram disparados por quatro policiais militares e 63 deles atingiram um carro com cinco jovens, na zona norte do Rio. Todos morreram. Os amigos Wesley Castro Rodrigues, 25 anos, Carlos Eduardo da Silva de Souza e Roberto de Souza Penha, 16 anos, Wilton Esteves Domingos Júnior, 20 anos, e Cleiton Corrêa de Souza, 18 anos haviam saído, na noite de 28 de novembro de 2015, do bairro de Costa Barros, onde moravam, para comemorar o primeiro salário de Roberto como ajudante em um supermercado.

A perícia constatou que nenhum tiro saiu de dentro do carro dos rapazes, o que difere da versão dos policiais, que afirmaram ter havido troca de tiros. Parentes dos meninos protestaram hoje (28) em frente ao Tribunal de Justiça do Rio, no centro, contra a demora no julgamento dos suspeitos do crime.

'Destruí minha vida', diz mãe que passou sangue do filho morto no rosto

Autor: Marcos Nunes Data de postagem: 13:00 15/06/2016 Visualizações: 671

Curta a notícia:

Curta e CEERT:



Sheila, com o sangue do filho no rosto Foto: Pablo Jacob / O Globo

Sheila Cristiana Nogueira da Silva, de 45 anos, ainda luta para enterrar o filho, Carlos Eduardo Nogueira da Silva, conhecido como Dudu, de 20 anos, que morreu (<http://extra.globo.com/casos-de-policia/jovem-de-20-anos-morre-ao-ser-baleado-durante-confronto-no-fallet-19482847.html>) na última sexta-feira, após ser baleado durante confronto entre policiais e traficantes na comunidade do Fallet, em Santa Teresa, na região central do Rio. Nesta segunda-feira, ela fez um desabafo:

- O pessoal da comunidade disse que quem atirou no meu filho foi um PM. Quero saber de quem partiu o tiro e quem foi a pessoa que atirou nele. Quero olhar para a pessoa que tirou a vida do meu filho. Eu ia dizer: "Muito obrigada, você destruiu a minha vida" - disse Sheila, mãe de 14 filhos, três deles já mortos.

<https://www.ceert.org.br/noticia/violencia-seguranca/2017/destroi-minha-vida-mae-que-passou-sangue-do-filho-morto-no-rosto>

06/04/2016

Avô leva sacos de pipoca para enterro e mostra motivo de o neto ter sido baleado no Borel

EXTRA Casos de Polícia

02/07/16 12:24 02/07/16 16:17

Avô leva sacos de pipoca para enterro e mostra motivo de o neto ter sido baleado no Borel



Avô mostra saquinhos de pipoca que neto tinha ido buscar Foto: Urbano Ebrasil / Extra

PALCO²

A morte não é o final, pelo contrário, é uma fenda que se abre para um milhar de possibilidades radicalmente contrastantes com a cruel realidade vivente imposta à humanidade, à *corpus* de cor, *corpus* negros. Há um viés cristão que anuncia o reino dos seus (pares cristãos). Anuncia o lugar dos justos, o céu daqueles filhos que viraram a outra fase, o justíssimo terreno daqueles que sacrifícios fizeram. Território que se mostra a partir do início das aventuras pós-vida e o paraíso do reino dos Céus.

Morte, por vezes, também é encarada como a negação da vida, sendo seu contrário. Morte como ausência de vida. E vida, sendo sempre uma imensidão de luz que promete felicidade.

No entanto, não podemos esquecer que tambores foram tocados e, mesmo proibidos reverberaram no peito e, por assim o fazer, ecoaram outras tantas raras e complexas noções de passagem, de morte, de retorno, de ancestralidade.

Pode-se pensar também em ideias de suspensão utópica e ideológica da realidade associadas ao bem-viver possível, apenas, neste ser/estar ambiente póstumo. Alívio. Transcendência. Paz. Harmonia. Sossego.

Porém, há milhares de vidas que não são promessas de imensidão de oportunidades e abertura de sonhos envoltos em simulacros de afeto e felicidade. Há vidas enterradas em absolutas continuidades da dor, de sucessivas cenas de terror, horror, colapso e sofrimento.

Há a vida que se mostra como “capim, mato, lixo, é pele e cabelo. É e não é”. (EVARISTO, Conceição, 2014, p.100)

Minha condição corpo-vida. Minha condição de vidente, acordada, presente, em existência ao menos biologicamente, denota a fragilidade das suposições acima e a impossibilidade de ser uma especialista da morte. Felizmente, estou viva.

Confesso ser jazzísta, ser apenas uma bailarina, mulher da Dança, intérprete-criadora que encara audaciosamente a morte em sua expansão, reverberação, interpelação no cotidiano, deixando-se afetar pelo genocídio da juventude negra agarrando-o como objeto de estudo e inspiração.

Buscando reverberações da morte no cruel de repente. Morte inesperada, até pensada, mas nunca de fato esperada. A morte que interrompe a vida e a potência de vida. A morte produtora da ausência radical e/ou possibilidade de composição ontológica.

² C.f. As referências das imagens da página anterior, estão disponíveis lista completa de imagens no Apêndice da tese.

Como impedimento da construção dos futuros sonhos, utopias, planos, devaneios, projetos, ou mesmo, a morte da sutileza dos encantos, a morte do desejar. Morte dos mínimos instantes de felicidade ou de paixão previstos para o presente e possíveis em futuridade.

A morte que “incendeia a vida, como se essa estopa fosse.” (EVARISTO, 2014, p. 99)

- *E daí? A vida de um negro é matar ou morrer. Se não matas tu, matam-te eles a ti. Que diferença faz?*

(CHIZIANE, Paulina, 2016, p. 126, grifo meu)

Ah, Paulina, por que nos dissestes isto?

O que saberia eu sobre a morte se aparentemente estou presencialmente viva?

O que saberia sobre a “morte como forma de vida”?

O que faço, aqui, querendo retomar “sonhos e desejos de tantas outras que já” se foram?

Mas não devemos deixar de fora a visão da precariedade da vida de afrodescendentes na diáspora africana, no Brasil em particular, a ponto de assinalarmos que morte, aqui, é um eufemismo para o aniquilamento mais profundo que envolve violação dos direitos humanos, destituição material e simbólica e chega à destruição das formas de conhecimento produzidas e acumuladas por nós ao longo de séculos. (WERNECK, Jurema, 2017, p. 107)

Ora, são plurais as mortes que incidem nossos corpos negros. Os modos de morrer, as causas, as justificativas, os processos. Este trabalho dança, chora, grita, versa sobre o injustificável, a morte provocada por outrem. Sobre assassinatos que reduzem a morte à ação da soberania do não-negro, assassinatos que reduzem e banalizam a morte e o morrer em traição aos princípios elevados/sagrados do que chamamos de vida. Uma tese sobre a morte feito incontável estopa ressecada a queimar como anuncia Dra. Conceição Evaristo. Sobre o morrer indiferente e, situado tal qual a única prerrogativa, como ferozmente explicou a romancista moçambicana Paulina Chiziane. E sim, sobre a morte como violação máxima dos direitos humanos conforme caracterizou, enfaticamente, Dra. Jurema Werneck.

Beatriz Nascimento, Zumbi, *Martin Luther King Jr*, *Malcolm X*, Mariele Franco, não estávamos prontas para as partidas. Cleiton Corrêa de Souza, Wilton Esteves Domingos Jr., Wesley Castro Rodrigues, Carlos Eduardo da Silva de Souza, Roberto de

Souza Penha, Thiago Douglas Bonifácio, Luana Barbosa, Ágatha Vitória Sales, João Pedro Matos Pinto, não estávamos prontas para vossas partidas.

A morte desses importantes líderes (assim como de líderes brancos liberais que eram grandes aliados na luta pela igualdade racial) provocou tremendos sentimentos de desesperança, impotência e desespero. Feridos naquele espaço onde conheceríamos o amor, os negros experimentaram coletivamente uma intensa dor e angústia sobre o nosso futuro. (*hooks, bell, 2021, p. 279*)

Nos ensinam as tradições negras brasileiras que ao menos temos que cuidar, velar, despedir, limpar, dançar, beber, em homenagem/honra/obrigação ao morto, àquele que fez a passagem e que se tornará ancestral.

Outrora as irmandades cuidavam das fúnebres e dignas cerimônias.

É pensando na dureza do hoje e das mortes também promovidas pelo Estado, mas que não geram mártires que escrevo e dedico esta tese, mortes que, MAIS UMA VEZ, não geram mártires, pelo contrário,

A ausência de espaços públicos onde essa dor pudesse ser articulada, expressa, compartilhada, significava que ela era mantida em um estado de apodrecimento, suprimindo a possibilidade de que essa dor coletiva fosse reconciliada em comunidade, assim como as formas de ir além dela e as formas imaginadas de resistência. Sentindo-se como se "o mundo tivesse realmente chegado ao fim", no sentido de que tinha morrido a esperança de que a justiça racial se tornaria a norma, um desespero que ameaçava a vida tomou conta da vida negra. (*hooks, 2021, p. 279*)

Em marcha/dança em enfrentamento ao desespero que nascem as cenas, as personagens e as pesquisas de outras performances-inspirações.

Voltando aos limites da criatividade, projeção, empatia, da alteridade, que me autorizam a dançar a morte e a respostas corpo-emocionais da ausência, é justo confirmar, confessar, admitir que não sou mãe, tampouco, irmã, amiga, parente de um jovem que tenha falecido drasticamente, que tenha tido sua existência e futuro arrancados de sua agência como pessoa, nossa agência enquanto comunidade negra.

Sou/fui professora. Porém, por um curto período letivo. Por um tempo que não me levou a conhecer a mãe de Thiago, tampouco, seu irmão, seus sonhos e nem mesmo seus medos.

Mesmo que em horas, aos prantos, justifico este trabalho concordando com *bell hooks*, quando a autora afirma que “Para que os negros avancem na luta de libertação, temos de enfrentar o legado desta dor não reconciliada” (*hooks, 2021, p. 279*)

Reconheço que ao afirmar para você leitor(a) que sou negra já anuncio uma possível autorização para adentrar nas entranhas de tão grave realidade negra. E ao me

apresentar, mesmo que brevemente, justifico a aproximação desta confissão com características básicas do fazer-escrever-dançar esta tese como um ensaio, pois “Os ensaios são produtos da personalidade do escritor e da época e das circunstâncias em que este vive, sendo um termômetro da sociedade [...]”. (BUBNIAK, 2017, p. 205).

A voz ensaística tanto da sala de ensaio-dançante, quanto a literária, será parte consciente do exercício desta escrita que narra cenas e reflete a vida.

O ensaio parece não ter limites, e isso faz com que qualquer tentativa de definição seja escorregadia. O ensaio possui então caráter aberto, marcado pela subjetividade de quem escreve, pelo caráter dialógico, e se apropria de vários elementos que lhe sirvam para enriquecer seu texto. Mesmo sem uma definição clara, é possível apresentar suas principais características e observar dentro dos próprios textos quando elas se aplicam, ou quando a voz ensaística se manifesta. (BUBNIAK, 2017, p. 206)

Demarcando, contudo, que tenho de maneira direta, apenas esses dois canais de empatia. Primeiro, a negritude inscrita/grafada em meu corpo e, em segundo a lembrança do sorriso de Thiago nas aulas de Dança para o ensino fundamental I na *Escola Municipal Coronel Antônio Silva Bernardes-CASB* em Viçosa/MG, por volta de 2009.

Argumentos aqui registrados caso a humanidade que me faz parte da natureza não baste, caso a humanidade não esteja em questão, ou em pé de igualdade com outros pontos elencados para justificar escolhas, compromissos, ideologias e ativismos.

Isso porque, a condição primeira que nos faz mulheres e homens, humanidade, deveria ser absolutamente suficiente e/ou determinante para garantir alteridade e empatia diante do genocídio como problema social e resultado da antinegritude.

Porém, a história nos mostra que até aquele ingrediente fascinante que predispõe diversidade, a cultura, pode ser determinante para circunscrever justificativas que destroem possibilidades de composição cultivacional (cultural) de alteridade, empatia, respeito, relevância, cuidado e atenção à determinados *corpus* também humanos, mas não vistos, valorados como tal. Até porque a modernidade ensinou todas as pessoas não-negras a enxergarem negras, negros e negres como não-humanos.

CAMINHOS: DO CORPO PARA AS LETRAS

O professor Dr. Ciro Marcondes Filho coordenador (*in memorium*) do *FiloCom – Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação*, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, formulou ao longo de anos o conceito de epistemologia metapórica para lançar mão de tal processo de construção de conhecimento, assentado em uma metodologia porosa contínua, não-fixa, para analisar, conhecer, apreender fenômenos vinculados ao campo de estudo da comunicação. Segundo Dra. Elenildes Dantas, ávida leitora de Marcondes e membro do núcleo citado, poro:

é a via que se faz e se desfaz o tempo todo, que escapa e, que não tem existência, pois se trata de geração contínua. Utilizando-se da definição de Poro, de Kofman³, Marcondes Filho cunhou o termo metáporo (meta + poros) no lugar de método (meta + odos). Metáporo seria o ato de construir a passagem, de ir se abrindo um caminho que vai se fechando atrás de si, como um caminho da não-fixação contínua. A idéia do Metáporo é criar apenas algumas indicações, como um paradigma construído por cada pesquisador. (DANTAS, 2021, p. 08)

A autora complementa mais adiante em seu artigo “*Metáporo e o conceito de comunicação como Acontecimento*” (2012), detalhes que nos auxiliam a compreender a intencionalidade de propor tal abertura metodológica.

Assim, o poro evoca um quase-método que tem a intuição como base da ciência e do pensamento científico, incorporando em seu campo elucidativo, dois tipos de intuição: intuição intelectual e intuição sensível. Intuição intelectual é a constatação evidente que não necessita ser provada. [...] Já a intuição sensível é inesperada e inovadora, sendo que é nela que reside o Acontecimento, a virada, a transformação, o novo, [...] (DANTAS, 2012, p. 11)

Ainda na complexa tarefa de ir cercando tal conceito nômade, aberto em movimento, vale citar: “Segundo os estudos do FiloCom, poro foi definido como caminho não consolidado, o qual se desfaz, como caminhos que se dão no deserto, no mar ou em espaços lisos, seguindo os conceitos deleuzianos, definidos em *Mil Platôs*, de espaço liso e estriado, linhas de fuga e nomadismo.” (DANTAS, 2012, p. 10)

Aproximando Artes Cênicas do campo das Comunicações sem ressalvas dialogo com Marcondes quando este afirma que: “O método para se estudar a comunicação acompanha a própria dinâmica, a versatilidade, a mutabilidade contínua da comunicação. É um procedimento em que se abre o caminho da pesquisa, desbrava-se o campo enquanto se realiza a própria pesquisa”. (MARCONDES FILHO, 2008, p. 153).

³ Alusão à Sarah Kofman.

Desta forma, a tese *Menino III*, ginguará continuamente com dados estatísticos e conceitos amplamente divulgados dentro do campo da Dança, Artes Cênicas, Antropologia e Ciências Políticas que estão situados como ‘intuição intelectual’, dançando estes gestos de defesa-ataque próprios da corporeidade negra do ginguar ao trazer a dinamicidade dos inúmeros debates propostos pela ‘intuição sensível’, lançando mão da porosidade metapórica como estratégia para academicamente encararmos temas, objetos, sujeitos, cenas e movimentos que pertencem a aspereza da realidade e dureza do mundo racializado em que vivemos e pesquisamos.

Pesquisar aquilo que não se conhece, o que está sempre em movimento, um objeto que nos foge a todo momento, que nos escapa pelos dedos, pesquisar o transitório, essa é a estratégia metapórica. É um novo olhar ao evento comunicacional, é igualar-se em sua velocidade, é sentir e pensar, viver e trabalhar o vivido, ter a experiência no próprio corpo e dela extrair descrições, relatos, exposições, textos; transformar o vivido em depoimento, em testemunho vivencial. (MARCONDES FILHO, 2010, p. 263)

Pretendemos com a abordagem metapórica e sua pluralidade dinâmica, poder apresentar, explicitar, analisar, questionar, criticar, compreender, perder, encontrar na velocidade das relações interpessoais e das transformações da antinegitude muito do que esbarra as respostas de vida e mais-vida que artistas negros fornecem à necro-realidade antinegro.

Ainda de acordo com Marcondes Filho (2010, p. 266):

O instrumento é a intuição sensível, através do qual permanecemos atentos à apreensão instantânea, à captura do(s) momento(s) decisivo(s), tendo plena consciência de que há uma intuição intelectual anterior ou posterior a essa intuição sensível, marco prioritário na identificação do acontecimento.

Ou seja, muito do que será citado (artistas, fatos, acontecimentos históricos, espetáculos, performances, conceitos, teorias) terá o balanço de movimentos dialéticos de conceito-objeto-conceito, e/ou, sujeito-argumento/teoria-sujeito, ou intuição sensível-intuição intelectual-intuição sensível e vice-versa. Movimentos de apresentar-contextualizar-arte/fazer, e/ou, arte/fazer-contextualizar-apresentar-arte/fazer e, assim, sucessivamente. Continuamente, sem a pretensão de conclusões fixas, finais e/ou finitas.

De algum modo há o cuidado de uma metodologia intencionalmente aberta e nômade, metapórica, de deixar que o dispositivo atue como experimento; mas não um caminho direcionado porque independe do resultado, mas é uma tentativa de disparar, provocar processos que se manifestem espontaneamente. (CATUNDA, 2019, p. 53)

Olhando para os recursos criativos ficcionais e de sistematização de dados, que lancei mão durante a escrita da tese, a saber: *Correio José do Patrocínio*, *Posts* de redes

sociais, trechos de poemas, músicas e romances, encontro em Ciro Marcondes mais uma justificativa plausível para tais experimentos.

A pesquisa em comunicação não busca a verdade, a possibilidade de repetição do mesmo evento; a comprobabilidade em outros contextos trata-se sempre de uma descrição sincera, sem aspirações de impessoalidade ou objetividade, mas ao estilo dos procedimentos da reportagem e da literatura. (MARCONDES FILHO, 2008, p.153).

Vale ressaltar, que o caminho experimental metodológico ensaístico-artístico, texto-performático forjado nas páginas que seguem não buscam transformar em regra, norma ou vacina. O **Correio José do Patrocínio**, anteriormente citado, é um jornal ficcional utilizado como ferramenta metodológica de inserção de personagens (Kayode Brasil; Akotirene; Dona Estrela; entre outros) e de entrevistados(as/es) na tese. A colagem de notícias retiradas de jornais sensacionalistas e jornais de grande circulação são um segundo recurso imagético e metodológico que aparece com e sem aviso nas páginas da tese, muitas vezes interrompendo abruptamente a leitura do texto corrente.

Acredito ser fundamental demarcar que as dimensões est-éticas, poético-método-pedagógicas, sociorraciais (Genocídio) e artístico-criativo-ficcionais serão encaradas como elementos a serem encontrados nas companhias pesquisadas. E tais dimensões serão analisadas, criticadas, expostas e questionadas junto da cosmopercepção africano-negro-diaspórica cuja investigação encarnada (FANON, 1975) atenta ao paradigma da antinegritude (VARGAS, 2022) em associação às estratégias metodológicas e acúmulo teórico apreendido com/através do movimento de mulheres negras no Brasil (BAIRROS, 1995), (NASCIMENTO, Beatriz, 2007; 2008), (WERNECK, 2008; 2009), (GOMES, Nilma, 2006, 2017), assim como o que fora produzido pelo feminismo negro brasileiro e estadunidense (LORDE, 1997), (hooks, 2013), (GONZALEZ, 1981).

Submetendo toda a investigação à noção básica de que a realidade instaurada é racista (racismo institucionalizante, estrutural, patológico, inventado) e, o racismo à *moda brasileira* deve ser atentamente estudado, criticado (MUNANGA, 2015), (CUTI, 2010), servindo, inclusive, como fonte de análise em comparação com a antinegritude feito ar que sobrepõe-se ao racismo.

Vale ressaltar que metodologias, conceitos e características analíticas são escolhas teórico-práticas, políticas e epistêmicas que sofrem modificações e adaptações ao longo da pesquisa, a princípio elenquei quatro escolhas/suporte/ferramentas metodológicas: (i) pesquisa ativista (GORDON, 2002); (ii) estética-ética afrodiaspórica jazzista; (iii)

“antropologia ultrajante”/ “maternidade ultrajante” (ROCHA, 2014); (iv) feminismo negro (hooks, 2013).

Pesquisa ativista e estética afrodiaspórica jazzística,

[...] o povo negro, foi capaz de criar com sua música uma comunidade estética de resistência que, por sua vez, encorajou e nutriu uma comunidade política de luta ativa pela liberdade. Esse *continuum* de lutas, que é estético e político ao mesmo tempo, estendeu-se dos spirituals de Harriet Tubman e Nat Turner até “Poor Man’s Blues” [Blues do homem pobre], de Bessie Smith, “Strange Fruit” [Fruta Estranha], de Billie Holiday, “Freedom Suite” [Suíte da liberdade], de Max Roach, e mesmo até os raps progressistas da cena musical popular dos anos 1980. (DAVIS, A, 2017 [1985], p. 167)

Em acordo com o Dr. Vargas⁴ e Dr. Gordon, professores do departamento de estudos afrodiaspóricos da Universidade do Texas, anuncio a pesquisa ativista (GORDON, 2007) como uma forma, abordagem e comprometimento sócio-político-cultural com rigor e vigor acadêmico que sem a falsa neutralidade das pesquisas e práticas de outrora, busca estar em movimento e enfrentamento. Podendo dialogar e construir saberes com outros atores, sujeitos, agentes de pesquisa. Podendo ser parte da pesquisa. Assumidamente levantando uma agenda e, sobretudo questionando *status quo* e lugares de privilégio, hegemonia e exclusão.

Além das metodologias para a escrita da tese, as metodologias básicas de criação da performance como: leitura de notícias de jornal, laboratório de criação individual e coletivo, investigação de movimento, participação (apreciação, laboratório de sensações e proposições artísticas) em Marchas dos Movimentos Negros; entrevistas e debates com artistas, ativistas e intelectuais; descrição da construção dos cenários e objetos cênicos; entre outros detalhes dos bastidores das pesquisas, da escrita e da criação artística serão compartilhados ao longo das cenas da tese.

Assim como serão partilhados também caminhos método-epistêmicos, afrorreferenciados em contínuo combate ao epistemicídio sistêmico. Os moveres das Companhias Negras de Artes Cênicas (teatro, dança, performance, entre outras linguagens cênicas) apontam para características estético-éticas (est-éticas) e poéticas que se repetem. Tal repetição indica o que fora apreendido (i) com a experiência negra pessoal (ii) com os Movimentos Negro organizados, (iii) com escolhas que forjam um pertencimento diverso à uma forma específica de Arte vinculada à negritude inscrita/grafada no corpo e produtora de episteme.

⁴ Dr. João H. Costa Vargas atualmente é professor do Departamento de Antropologia da Universidade da Califórnia.

Um pacto pela vida dos jovens negros

Jurema Werneck

Diretora Executiva da Anistia Internacional Brasil

O Brasil é o país “campeão” de assassinatos no mundo: em números absolutos, mais de 58 mil pessoas morrem assassinadas por ano. A maioria

são **jovens entre 15 e 29 anos** —

uma conta que equivale à queda de um avião a cada dois dias.



Porém, há algo pior do que esta tragédia: a indiferença da sociedade diante de milhares de vidas perdidas.



Motivada pela urgência deste debate, a **Anistia Internacional** se somou à luta das organizações negras brasileiras e lançou a **campanha Jovem Negro Vivo** que **chama a atenção para o perfil das principais vítimas destas mortes:**

jovens, negros, do sexo masculino, moradores de periferias. E mais do que isto: queremos exigir políticas públicas de segurança, educação, saúde, trabalho, cultura, mobilidade urbana, que possam transformar esta realidade.

DO QUE É URGENTE⁵

Genocídio ou ‘a cara concreta da antinegitude vivida na pele’⁶

4. NOV. 2019

8. DEZ. 2015

24. ABR. 2007

O que essas datas têm em comum?

“No último dia 24 de fevereiro de 2007 morreu um rapaz de 22 anos chamado Aluizio da Silva Conceição, na comunidade (favela) do Barbante, perto de Campo Grande, Zona Oeste da Cidade Maravilhosa do Rio de Janeiro.

Antes de contar como foi a sua morte, Eu, irmão deste jovem, fará um resumo de como foi a vida deste rapaz. Ele nasceu no dia 13 maio de 1984, no Morro da União, comunidade da cidade de Niterói. Quando Criança teve bronquite, mas conseguia viver bem com isso. Aos 6 anos seus pais se separaram. Ele continuou morando com o pai e mais dois irmãos, a mãe biológica os abandonou. Porém, ganhou uma nova mãe, Kátia Aparecida Silva por quem tinha muito respeito, amor e carinho, pois ela – uma verdadeira mãe – esteve sempre presente nos momentos mais difíceis. Aos 7 anos, devido a uma guerra de tráfico na favela do Lixão em Duque de Caxias, foi obrigado a morar num distrito de Belford Roxo Chamado Amapá. Lá passou fome junto com seus irmãos, pai e a verdadeira mãe. Um ano depois, com oito anos, a família conseguiu uma casa num lugar melhor, desta vez na Comunidade do Barbante em Campo Grande[...]” (CONCEIÇÃO, Alessandro, 2007; In: 8. DEZ. 2015)

⁵ Imagem 19, página anterior, colagem. Para conhecer o texto na íntegra: C.f. WERNECK, Jurema. **Um pacto pela vida dos jovens negros**. Disponível em: <https://anistia.org.br/um-pacto-pela-vida-dos-jovens-negros/> Acessado em: 2019.

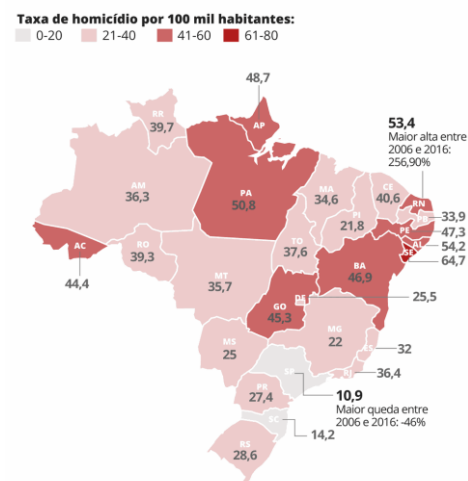
⁶ Parafrazeando Werneck quando esta afirma: “Antes, ao lado e depois da morte [...] a cara concreta do racismo vivido na pele.” Cf. WERNECK, Jurema, 2017, p. 110.

Segundo relatório do senador Lindbergh Farias (PT-RJ) apresentado ao final da *CPI do Senado sobre Assassinato de Jovens* (2016), a cada vinte e três minutos um jovem negro é assassinado no Brasil. O *Atlas da violência* (IPEA, 2017) publicou dados denunciando e comprovando estatisticamente que neste país há o genocídio da juventude negra. Denunciado por representantes do movimento negro brasileiro há anos, e atualmente denunciado na ONU (Organização das Nações Unidas) pela Dra. Jurema Werneck, via *Anistia Internacional* (2017). No estado de Sergipe, um dos menores estados da região nordeste o número de homicídios aumentou 134,07% no período pesquisado de 2005-2015 e, o município de Nossa Senhora do Socorro/SE, assusta o país ao ser o terceiro município mais violento, segundo índice que soma as mortes por agressão às mortes violentas por causas indeterminadas (IPEA, 2017).

No ano de 2018, os dados do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) mencionados acima foram revisitados e sistematizados em infográficos, os quais revelam que o genocídio da juventude negra seguia sendo um problema nacional.

Atlas da violência 2018: homicídios

Veja taxas de cada estado referentes a 2016



Brasil: 71% das mortes foram causadas por armas de fogo



Fonte: Atlas da Violência 2018 - Ipea e Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP)



Infográfico elaborado em: 05/06/2018

Atlas da violência 2018: negros e mulheres

Veja taxas de homicídios e estupro de 2016

NEGROS

Taxa média de mortes por 100 mil habitantes: **40,2**

Alta de **23%** em 10 anos

NÃO NEGROS

Taxa média de mortes por 100 mil habitantes: **16,0**

Queda de **7%** em 10 anos

MULHERES

Mulheres assassinadas: **4.645**

Alta de **10%** em 10 anos

Entre as **mulheres negras**, a taxa é 71% maior

ESTUPRO

49.497 casos
casos registrados pela polícia

22.918 casos
casos registrados pelo sistema de saúde

15% dos casos foram estupro coletivo

VÍTIMAS

crianças até 13 anos: **50,9%**

entre 14 e 17 anos: **17%**

maiores de idade: **32,1%**



Fonte: Atlas da Violência 2018 - Ipea e Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP)



Infográfico elaborado em: 05/06/2018

7

Diante de dados levantados e publicizados pelo Atlas da Violência de 2021, temos informações sobre: i. *A conjuntura da violência no Brasil*; ii. *Homicídios no país*; iii.

⁷ Imagens 20 e 21. Infográficos. Atlas da Violência 2018.

Mortes violentas por causas indeterminadas; iv. Violência contra a juventude; v. Violência contra a mulher; vi. Violência contra pessoas negras; vii. Violência contra a população LGBTQI+; ix. Violência contra pessoas com deficiência; x. Violências contra indígenas; e, encerra o documento discutindo a questão das, xi. Armas de fogo no país.

De acordo com o *Atlas da Violência* (CERQUEIRA, 2021, p. 11), através de dados do Sistema de Informação sobre Mortalidade do Ministério da Saúde (SIM/MS), “[...] em 2019 houve 45.503 homicídios no Brasil, o que corresponde a uma taxa de 21,7 mortes por 100 mil habitantes.” Sem dúvidas, são muitos homicídios, muitas famílias desestruturadas, muitas pessoas vulnerabilizadas pela morte em vida após perdas tão cruéis. Estatisticamente houve uma queda na década de 2009 a 2019, no número de homicídios.

Conforme analisado nos “Atlas da Violência 2019” (CERQUEIRA et al., 2019) e “Atlas da Violência 2020” (CERQUEIRA et al., 2020), três fatores ajudaram a impulsionar a diminuição dos homicídios ao longo da década em várias Unidades Federativas: a mudança do regime demográfico rumo ao envelhecimento da população e à diminuição do número de jovens⁷; a implementação de ações e programas qualificados de segurança pública em alguns estados e municípios brasileiros; e o Estatuto do Desarmamento. (CERQUEIRA, 2021, p. 13)

Porém, não há o que comemorar: “De fato, entre 2010 e 2020, a proporção de homens jovens entre 15 e 29 anos na população brasileira diminuiu de cerca de 13,5% para 12,1% (IBGE, s/d) [...] tal fenômeno teria o potencial de fazer diminuir em até 20% a taxa de homicídios do país na década.” (CERQUEIRA, 2021, p. 14)

Isso porque são os jovens que mais morrem, tendo havido uma diminuição de população jovens, estatisticamente decresceu o número total de homicídios no país, o que não diz sobre a resolução da premissa inicial, ou seja, são os mais jovens que mais morrem por causas de extrema violência e violência policial no país.



⁸ Imagem 22. Performance: Negror em Paisagem. Sidney Santiago.

“Três anos depois, numa manhã de sábado de 2007 é surpreendido por policiais dentro de uma casa. Eles tomam tudo o que Aluízio tinha: drogas, dinheiro e telefone celular. Mesmo assim pedem mais. Aluízio respondeu a seguinte frase sem saber que aquelas seriam suas últimas palavras: “eu já dei tudo para os senhores. O que mais vocês querem? Só resta agora me levar preso.” Os policiais, ainda nesta mesma casa, expulsam as crianças presentes e, cruelmente, assassinaram Aluízio da Silva Conceição sem ao menos dar a oportunidade da prisão [...]”
(CONCEIÇÃO, Alessandro, 2007; In: 08. DEZ. 2015)

Se dramatizarmos toda essa violência. Se não só nos inspirarmos, mas representarmos roteiros das inúmeras histórias de morte, injustiça e saúde.

“Do outro lado da Baía de Guanabara, o irmão de Aluízio, Eu, recebe uma ligação avisando o fato ocorrido. Eu tinha acabado de sair do ensaio do grupo de teatro em que trabalha. Eu não chora, já sabia que isso seria uma das possibilidades que o irmão podia sofrer. Eu vê seu pai, sua mãe e

demais irmãos abalados, mas eu continua não chorando e resolve todas as questões burocráticas para o enterro. Contudo, Eu tem que ir no Instituto Médico Legal para fazer o reconhecimento do corpo do irmão. Eu desaba. Vê seu irmão como mais um no meio de tanto. *Vê seu irmão deformado e não consegue mais segurar a barra. Chorou muito no percurso do Centro do Rio até Campo Grande. Ao chegar no local do enterro, voltou a ficar firme para dar todo o apoio à família. Eu se surpreende com tantas pessoas presentes ao enterro. E relembra que, quando criança ele e seu irmão sempre respeitaram a vizinhança e dela teve o mesmo respeito no momento de muita tristeza para a família de Eu.*

Para muitos é mais um traficante que morreu. Para Eu foi um grande irmão, apesar de sua condição; um grande amigo de infância que juntos planejavam vencer na vida. Aluízio não conseguiu; Eu continua tentando [...]

(CONCEIÇÃO, Alessandro, 2007, In: 08. DEZ. 2015)



⁹ Imagem 23. Intérprete: Alessandro Conceição. Coletivo A Cor do Brasil do Centro de Teatro do Oprimido/RJ. (2019). Foto: disponível em: <https://www.facebook.com/cordobrasil1> Acesso em: 2023.

REPITO.

E, se dramatizarmos toda essa violência. Se não só nos inspirarmos, mas representarmos roteiros das inúmeras histórias de morte, injustiça e saudade. Assim como nos espetáculos citados seriam estas formas de expor em cena nossas realidades silenciadas?

Será que é apenas uma ilustração? Uma imagem em ação das canções? Será que é apenas a representação, ou seja, uma segunda apresentação do conflito biopolítico central da população negra no século XXI?

Recorro a essas histórias sem a intenção de dar voz, pois tal objetivo seria demasiado vaidoso e conectado com o começo questionável das etnografias. Estou absorta neste bárbaro tema, porque nada me parece mais importante, urgente. E acredito que se não sublinharmos a potencialidade na nossa existência, não poderemos aguardar que *outrem* o faça. Menos ainda os poderes e hierarquias que controlam e destroem nosso *corpus* sócio racial.



Genocídio na terra de João Mulungu

Genocídio: O uso de medidas calculadas para o extermínio de um grupo social

"A cada 23 minutos um jovem negro é assassinado no Brasil"

Laranjeiras é um dos municípios com maior índice de pessoas negras, em Sergipe.

E, não é à toa que é um dos municípios em que há grandes taxas de extermínio da população negra, sem que haja qualquer comoção. Fruto desse RACISMO ANTI-NEGRO em que vivemos.

O genocídio do negro, no Brasil, é um projeto. "É preciso embranquecer esse país escuro", eles disseram

que mais tombam de balas perdidas ou apontadas.

Hoje, 27.08.2019, três jovens nem morreram, eles já queiram saber se eram ligados ao tráfico, em Laranjeiras. Corpos pretos, obviamente, que se precisa culpabilizar/criminalizar para ignorar ou justificar a morte.

Quem se comove com esses homens e suas famílias quando a cor é preta?? Seja Laranjeiras, Candelária, Cabula... a mira é em Corpos fenotipicamente vindos de Afrika.

Esse aniquilamento não é natural. E não deve haver silêncio sobre nossas mortes!

"Três pessoas são assassinadas em Laranjeiras na tarde desta terça, 27" (matéria do site a8se, de onde a foto é retirada)

21:18

¹⁰ Imagens 24, 25, 26 retiradas do Grupo de *Whatsapp* "Sociedade & AfroCultura" criado e compartilhado por negros e negras que moram em Sergipe e militam em diversas frentes do Movimento Negro Nacional. Ano, 2019.

CORREIO JOSÉ DO PATROCÍNIO

----- menino111.wix.com -----

RIO CLARO, QUINTA-FEIRA, 08 DE ABRIL DE 2020

SP * DISTRIBUIÇÃO GRATUITA * NÚMERO 004 * 1ª EDIÇÃO * 8 PÁGINAS * FECHAMENTO 18h

Caderno Contextos

Genocídio e Mobilização Negra

com Maria Aparecida Bento



111 tiros: necropolítica e os corpos alvos



11



A filosofia ocidental apresenta a instauração conceitual de *krisis*. Etimologicamente, do grego, esta crise remete a capacidade de distinguir. Capacidade de decisão em um momento difícil. Este ambiente, estado, local, sempre me impressionou, ou seja, lanço movimentos a esse estado de crise provocado, construído, instaurado.

Vivemos um passado comum de tragédias (escravização, colonização, linchamentos públicos de corpos negros) que se renovam na forma, mas se mantem vinculadas a uma mesma episteme que atua na construção de conhecimento, na escolha dos conhecimentos a serem publicizados, no controle dos corpos, na disposição dos corpos, e drasticamente no controle da vida e da morte. Portanto, é necessário instaurar crises contra a/as “época que é proibido sofrer” e/ou publicizá-lo e lutar para exterminá-lo.

¹¹ Imagens 27, 28, 29. Performance: 111. Intérprete: André Lemos. Coletivo Confraria do Impossível/RJ. Foto: acervo pessoal do intérprete.

¹²A “ocupação colonial” em si era uma questão de apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico – inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sociais e espaciais. Essa inscrição de novas relações espaciais (“territorialização”) foi, enfim equivalente à produção de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a subversão dos regimes de propriedade existentes; a classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias; extração de recursos; e, finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais. [...] Todavia, o mais importante é o modo como o poder de morte opera [...] Nesse caso, a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é “descartável” e quem não é. (MBEMBE, 2018, p. 40-41)



Justamente sobre essa continuidade da seleção de corpos que importam e que não importam a que se refere o filósofo camaronês *Achille Mbembe* que esta tese se dedica.

Jamais sairá da minha memória a cena em que o governador do Rio de Janeiro sai comemorando o assassinato de um assaltante que sequestrara um ônibus na em Niterói, uma arma de brinquedo, trinta e nove reféns, a polícia em sua básica alienação, desconhece as motivações

do suspeito.

Assim como Witzel sugere explodir traficantes. Cabeças, braços, pernas, olhos, coração, tudo espalhado no asfalto craquelado. Há um apressado demasiado pelo dilaceramento público de nossos seres, carnes/corpos negros.

Rather than inciting indignation, too often they immure us to pain by virtue of their familiarity—the oft-repeated or restored character of these accounts and our distance from them are signaled by the theatrical language usually resorted to in describing these instances—and especially because they reinforce the spectacular character of black suffering. (MOTEN, 2003, p. 16)

¹² Imagens 27, 28, 29 – Performance “111” idealizada por: Rodrigo de Janeiro; apresentada pelo companhia de teatro negro, *Confraria do Impossível*. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/confrariaimpossivel/about/?ref=page_internal Acessado em: 2019. Filmagem. Disponível em: https://vimeo.com/240652034?fbclid=IwAR0prcNyH0rHWc3PP7OLNieiSIOhxb7ZcRPFJ7BWqA4Ide_g5xbUoevvgMU Acessado em: 2019.

As mortes resultantes são reais, dolorosas, traumáticas. São muitas. São demasiadas, injustas, inaceitáveis, ainda que incapazes de ensejar a completude do holocausto negro: a fome, o racismo ambiental, a violação do direito humano à saúde, a usurpação das riquezas geradas pelo trabalho, a violência simbólica e a violência estrutural produzem mais mortes ainda, de mulheres, homens, pessoas trans, lésbicas, gays, adultos, jovens, crianças, idosas e idosos, desproporcionalmente negras e negros. (WERNECK, Jurema, 2017, p. 110)



Witzel sugere explodir traficantes com míssil; oposição reage

Por **Jovem Pan** 15/06/2019 15h07



Jose Lucena/Estadão Conteúdo



"A nossa Polícia Militar não quer matar, mas não podemos permitir cenas como aquela que nós vimos na Cidade de Deus.

Ao trazer tais discussões Moten pontua que: *“What interests me are the ways we are called upon to participate in such scenes [...]”* E, acrescenta: *“What concerns me here is the diffusion of terror and the violence perpetrated under the rubric of pleasure, paternalism and property.”* (MOTEN, 2003, p. 16)

Cineastas, acadêmicos, artistas, ativistas, jornalistas e toda a sorte de pessoas com ou sem profissão, somos convocadas a participar da espetacularização que reforça a antinegritude, ratifica Humanidade aos não-negros e incapacita nossos esforços revolucionários.

Complemento com as drásticas análises de *Frank Wilderson III*,

Blacks are not going to be genocided like Native Americans. We are being genocided, but genocided and regenerated, because the spectacle of Black death is essential to the mental health of the world— we can't be wiped out completely, because our deaths must be repeated, visually. (WILDERSON III, 2020, p. 225)

E, está repetição contínua de nossas mortes violentas e escancaradas, assim como das mortes silenciosas, são sabidas, estatisticamente, e assistidas, institucionalmente e previstas, protocolarmente, pelo Estado.



In light of this, how does one give expression to these outrages without exacerbating the indifference to suffering that is the consequence of the numbing spectacle or contend with the narcissistic identification that obliterates the other or the prurience that too often is the response to such displays? (MOTEN, 2003, p. 16)

Como não tornar *Menino III* em mais um produto sensacionalista de afirmação da Humanidade não-negra? Como não ser apenas fetiche das plateias não-negras? Como sair da escravização artística?

Trago à baila a questão levantada por *Wilderson*:

This is why online video posts of police murdering Black people contribute more to the psychic well-being of non- Black people— to their communal pleasures and sense of ontological presence— than they contribute to deterrence, arrests, or even to a general sensitivity to Black pain and suffering. (WILDERSON III, 2020, p. 225)

Wilderson, com determinação e sem melindres, expõe repetidas vezes a inquietante conclusão que a ontologia da branquitude está fundada na antinegra noção de que não há ser ontologicamente plausível e/ou possível em qualquer corpo negro. Dessa forma, só existe Branco enquanto ser, porque há o contraexemplo, o Negro.

E expõe o quanto que nosso sofrimento negro, por vezes, apenas alimenta a satisfação da ficcional construção narcísica do Eu (branco) sobre a existência animalizada de nós negros, os Outros.

Jurema Werneck (2017, p. 110) afirma: “Antes, ao lado e depois da morte, há sofrimento intenso, sentimento de inadequação, inconformismo, falta de perspectivas, desalento, solidão – marcas da experiência negra cotidiana, a cara concreta do racismo vivido na pele.” Explicitando a complexidade da atuação da necropolítica, revelando que as mortes violentas são parte do sistema político operante assentado no “fazer morrer”¹³.

Garantindo importância aos estudos sobre o racismo antinegro, compreendendo tal sistema político institucional, estrutural e estruturante como condicionador para o extermínio sistêmico de *corpus* negros.

Sobre os questionamentos do lastro sobre o qual assento e me autorizo dançar esse tema, lembro da bailarina profa. Dra. Helena Bastos afirmando que somos todos atores sociais em nossos dramas sobrepostos.

Faço coro com *Achille Mbembe* (2018, p. 06) e pergunto: “Mas sob quais condições práticas se exerce o poder de matar, deixar viver ou expor à morte? Quem é o sujeito dessa lei?”

Quem nos mata?

¹³ Fazer morrer -



A morte, nestes casos, é produzida por braços armados que carregam a ação deliberada ou a omissão conivente do Estado brasileiro, através da ação homicida e/ou negligente de suas políticas e do racismo institucional que barra a efetividade das políticas públicas para a realização de direitos. (WERNECK, Jurema, 2017, p. 108)

Em relatório final da CPI do Senado sobre Assassinato de Jovens (2016), o senador Lindbergh Farias (PT/RJ) publicizou que no Brasil, a cada 23 minutos¹⁴, um jovem negro, de 15 à 29 anos, é assassinado. O *Atlas da Violência* (IPEA, 2018) nos informou que analisando o número de mortes nos últimos dez anos, equivaleria, por dia, a morte de 153 pessoas¹⁵.

“[...] a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder.” (MBEMBE, p. 05)

Mbembe, filósofo camaronês, nos lembra em seu livro *“Necropolítica”* (2018) que *Michel Foucault* em suas elaborações sobre “biopoder” estava como fora citado acima, preocupado com os dispositivos do Estado e de seu braço armado, de fazer viver

¹⁴ Senador Lindbergh Farias- Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/06/08/em-relatorio-cpi-apresenta-sugestoes-para-acabar-com-genocidio-da-juventude-negra> Acessado em: 2018.

¹⁵ “foi um total de 153 mortes por dia, o que equivale à queda de um *Boeing737*” – Câmara dos deputados – sessão 140.4.55.0. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/internet/sitaqweb/TextoHTML.asp?> Acessado em: 2018.

e deixar morrer. “Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado.” (MBEMBE, 2018, p. 18)

O braço armado do Estado, que inclusive, também morre substancialmente nesta guerra antinegra, atua como o agente colonial outrora apresentado por *Frantz Fanon*. Homens negros, mas na sua maioria pardos, servindo como bucha de canhão, atuando sob os mandes e desmandes dos não-negros que acionam os botões do Estado em direção às crianças, jovens, adolescentes, adultos e idosos, negros, negras e negres.

O mundo colonizado é um mundo cortado em dois. A linha de corte, a fronteira, é indicada pelas casernas e pelos postos policiais. Nas colônias, o interlocutor legítimo e institucional do colonizado, o porta-voz do colono e do regime de opressão é o policial ou o soldado. Nas sociedades de tipo capitalista, o ensino, religioso ou leigo, a formação dos reflexos morais e transmissíveis de pai para filho [...] criam em torno do explorado uma atmosfera de submissão e de inibição que alivia consideravelmente a tarefa das forças da ordem. [...] Nas regiões coloniais, em contrapartida, o policial e o soldado, por sua presença imediata, suas intervenções diretas e frequentes, mantêm o contato com o colonizado e lhe aconselham, com coronhadas ou napalm, que fique quieto. Como vemos, o intermediário do poder utiliza uma linguagem de pura violência. O intermediário não alivia a opressão, não disfarça a dominação. Ele as expõe, ele as manifesta com a consciência tranquila das forças da ordem. O intermediário leva a violência para as casas e para os cérebros dos colonizados (FANON, 1979, p. 28).

O que *Achille Mbembe* avança em sua discussão, após demonstrar erudição euro-ocidental ao convocar além de autores e autoras como: *Foucault, Hannah Arendt, Agamben, Hegel, Marx, Bataille*, ao concebe-la a partir de seu território corpo. O autor traz como questão fundamental para as populações negras, o fato da política da morte, da aceitabilidade e naturalização da morte que irrompe alguns corpos, estar voltada para estas populações devido à raça e não à classe e, imbricações que ainda estão fundamentadas na barbárie da colonização e da escravização.

Ratificando tal conclusão com as afirmações da Jurema Werneck: “Compreenda-se que o racismo, ele mesmo, ideologia de subjugação da alteridade racializada, estrutura a deflagração e sustentação da matança, das violações de direitos, operando também a conivência de parcelas da sociedade.” (WERNECK, Jurema, 2017, p. 108)

Além dos órgãos do poder – o governo, as leis, o capital, as forças armadas, a polícia – as classes dominantes brancas têm à sua disposição poderosos implementos de controle social e cultural: o sistema educativo, as várias formas de comunicação de massas – a imprensa, o rádio, a televisão – a produção literária. Todos esses instrumentos estão a serviço dos interesses das classes no poder e são usadas para destruir o negro como pessoa e como criador e condutor de uma cultura própria. (NASCIMENTO, 2016, p.112)

Ciente dessa destruição denunciada por *Abdias Nascimento*, o cito e reivindico o rompimento da aceitação de narrativas, literaturas, dramaturgias, produtos artísticos

“cujos interesses estavam muito distantes dos problemas dinâmicos que emergiam do contexto racista da nossa sociedade.” (NASCIMENTO, 2018, p. 162) E que não oportunizavam a nossa forma de narrar e sentir os fatos.



‘A polícia brasileira mata de madrugada’, conclui Anuário da Violência

16

¹⁶ Imagem 34. Manchete veiculado pelo Periódico Alma Preta, 2019.

CORREIO JOSÉ DO PATROCÍNIO

----- alyneserze.wixsite/menino111 -----

CAMPO GRANDE, QUINTA-FEIRA, 19 DE OUTUBRO DE 2023

MS * DISTRIBUIÇÃO GRATUITA * NÚMERO 004 * 1ª EDIÇÃO * 1 PÁGINA * FECHAMENTO 18h

Espetáculo



VALA

Corpos negros e sobrevidas

“O projeto foi concebido por Gal Martins, diretora do grupo. As inspirações surgiram após uma visita aos vestígios do violento período de escravidão, conservados no Cemitério dos Pretos Novos, no Rio de Janeiro”

Gal Martins



“Caminhar ali é uma experiência que nos atravessa em diversas camadas. Desse movimento, surge a nossa performance para justamente destacar que fomos, sim, enterrados. E esse enterro não é só literal, mas simboliza sobretudo a tentativa de matar nossa ancestralidade, construindo a ideia do corpo oco a partir da política de violência instalada no país. Mas, apesar de tudo, estamos aqui. E, constantemente, renascemos e seguiremos renascendo”, comenta Gal Martins.

Fotos: Walmyr ferreira



**A
C
O
R
D
O
S**

**I
N
T
E
R
N
A
C
I
O
N
A
I
S**

ACORDOS INTERNACIONAIS

A Organização das Nações Unidas (ONU) constituída em 1945 para mediar as relações internacionais, facilitar o diálogo entre as nações junto ao objetivo de desenvolvimento mundial e alcance de agendas comuns, como, supostamente, a paz.

No nosso caso, Brasil, no qual ainda carregamos pesados grilhões da colonização que fazem soar chicotadas em todos os âmbitos de nossa existência, criação/produção, vemos pairar como visão hegemônica reducionista cujos engessamentos etnocêntricos ainda indicam a Europa, não negra, não indígena, não feminina, não LGBTQIAPN+, não criança, não pobre, como centro.

Somos ainda cerceados, limitados, subalternizados, por cosmovisões branco, falocêntricas, heteronormativas, capitalistas, elitistas, regidas por homens adultos com agendas representativas de grupos minoritários estatisticamente, majoritários em seu poder socioeconômico-racial.

Acordos como o da Conferência de Durban (Terceira Conferência Mundial contra o Racismo, a Discriminação Racial, a Xenofobia e Formas Correlatas de Intolerância) de 2001. Ou Acordo de Paris (2015), Convenção da Mulher (*Convention on the Elimination of All Forms of discrimination against women*) de 1979. Convenção de Belém do Pará de 1994. Protocolo de Palermo (relativo ao tráfico de pessoas, em especial mulheres e crianças) de 2004. Dentro outras que são colocadas sob suspeita aqui neste início de tese.

Ao colocar sob suspeita e certa suspensão os acordos que deveriam garantir nossa vida, proponho pensarmos que estes acordos também são forjados sob a égide da antinegitude e, por assim o ser, acabam por não conter os processos de pensamento, reflexão, análise e crítica das populações negras em seus bojos. Ora, a Conferência de Durban reuniu mais de 16 mil pessoas na África do Sul e nossas lideranças negras estavam lá. Mas será que o epistemicídio não atuou também nesse processo de alinhar e negociar acordos?

Sueli Carneiro (2005, p. 277-278) em tese canônica, “A construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser” nos explica que: “[...] o epistemicídio aplicado ao campo da educação permite discutir, por meio dela, a construção do Outro como Não-ser do saber e do conhecimento.” E a autora complementa argumentando que: “A compreensão da negação do Outro como sujeito de conhecimento, que se exprime em políticas nas quais o acesso ao conhecimento é negado ou limitado, que lhe impõem, via de regra, um destino social dissociado da atividades intelectuais.”

O que nos leva à entender que o epistemicídio¹⁷ é um

[...] conjunto de estratégias que terminam por abalar a capacidade cognitiva das pessoas negras, que conspiram sobre nossa possibilidade de nos afirmarmos como sujeito de conhecimento, ou seja, todos os processos que reiteram que nós somos, por natureza, seres não muito humanos, e, portanto, não suficiente dotados de racionalidade, capazes de produzir conhecimentos e, sobretudo, ciência. (CARNEIRO, Sueli, apud, EVARISTO, Conceição In: CARNEIRO, S. 2019, p.08)

O que ainda segundo Carneiro, “[...] promovem a profecia auto-realizadora legitimadora de uma inferioridade intelectual essencializada; que decretam a morte da identidade como condição de superação do estigma, condenando os sobreviventes a uma integração social minoritária e subordinada.”

Assim, comprometida com o enfrentamento ao epistemicídio e às falácias conceituais acordadas pela branquitude intento buscar outras formas ético-estéticas para criar, atuar, pesquisar, escrever, dançar e, esta busca está vinculada a uma noção básica de compreensão de mundo que *Frantz Fanon*, psicanalista e ativista martinicano, pontuou em seu clássico “*Os Condenados da Terra*” (1961; 1969) em que a meta seria solucionar os problemas para os quais a Europa e seu eurocentrismo bárbaro, sedimentado em colonizações, imperialismos e neoliberalismos, não tem e não teve condições de encontrar soluções, tampouco, respostas.

Indícios dessa incapacidade estão inscritos no fato que a colonização é macho, como atesta e narra Paulina Chiziane e os estudos pós-coloniais, decoloniais, afrocentrados e negra-feministas. Reflexões, estudos e pesquisas protagonistas da demonstração acadêmica do que Chiziane, com sagacidade de matriarca, explicou literariamente.

Colonizar é mesmo isso. Desviar o curso do rio. Matar de sede os peixes, as algas e os corais. [...] Colonizar é fechar todas as portas e deixar apenas uma. (CHIZIANE, 2016, p. 127)

De maneira multirreferenciada afirmo que o método será sangrar dançando atenta as(os) autoras(es) que sangram ficcionalmente, cientificamente, academicamente. Homenageando as(os) atores sociais que marcham, que estão em contínuo movimento nas ruas para viver a morte que devastara seu passado.

Retomando *Mbembe* e *Foucault*, devo pontuar que a necrorealidade a que as populações negras estão expostas e submetidas que gera material a ser espetacularizada, representado,

¹⁷ Sobre Epistemicídio (CARNEIRO, 2005; TORRES, 2010; RAMOSE, 2011; NOGUERA, 2014; e, VILAÇA, 2016).

explorado cenicamente na contemporaneidade em um esforço contra-narrativo por parte de realizadoras(es) negras(os) se dá porque o Estado produz variações do ‘não ser’: ora, ser invisível, ser descartável, ser subalterno, ser mercadoria. No português pé no chão, poderia dizer: ser pivete, ser moleque, ser neguinho, ser novinha. Em todas as variações, no primeiro grupo de exemplos, o adjetivo pressupõe a privação da humanidade e, por conseguinte a privação de direitos inalienáveis vinculados à todos que possuem a humanidade como atributo constitutivo e sem eminência de suspensão por agentes externos.

No segundo grupo que comporta adjetivos e substantivos, o convite feito é da apreensão dos mesmos dispositivos de arrancar a humanidade e reduzir corpos negros ao não ser e, por assim dizer, ao ‘matável’, eliminável sem preocupações humanitárias e/ou politicamente corretas, tampouco, preocupações que venham a requisitar a aplicação de normativas, sanções, relações e/ou punições previstas nos acordos internacionais.

ESCRAVIZAÇÃO



*“[...] colhem as nossas perenes lágrimas
pelos mortos de hoje.*

*Os olhos de nossos antepassados,
negras estrelas tingidas de sangue,
elevam-se das profundezas do tempo
cuidando de nossa dolorida memória.
A terra está coberta de valas
e a qualquer descuido da vida
a morte é certa.*

*A bala não erra o alvo, no escuro
um corpo negro bambeia e dança.
A certidão de óbito, os antigos sabem,
veio lavrada desde os negreiros.”*

(EVARISTO, 2017, p. 17)¹⁸

¹⁸ *Strophanthus hispidus*. Imagem disponível em: <https://www.inaturalist.org/observations/1919863> Acesso em: 2023.

LINHA DO TEMPO

- **1444** – Primeiro Leilão

-

- 1826 – Importação de pessoas escravizadas para o Brasil passou a ser totalmente ilegal

- **1822** – **Independência do Brasil**

- **1837** – Proibição de pessoas não livres, escravizadas, em aulas públicas

- **1850** – Lei de Terras – impedia que negros fossem donos de terra

- **1871** – **Lei do Ventre Livre**

- **1885** – **Lei do Sexagenário**

- **1888** – em 13 de Maio – **Abolição da Escravatura no Brasil**

- **1995** – **MARCHA PARA ZUMBI**

- **2015** – **Carlos Eduardo, foram assassinados com 111 tiros**

- **2023** – no dia **09** de outubro - **Mil policiais civis e militares ocupam três conjuntos de favelas cariocas, Complexo da Maré, Jacarezinho**, após o assassinato de três médicos homens brancos na zona sul do Rio de Janeiro.

Escravização e Colonização

“Aquele sangue era meu”

O quão descartável é o corpo de um jovem negro está vinculado ao passado escravocrata e imperialista que ainda animaliza *corpus* não brancos. Pergunto: o que sentiu Sheila Cristina Nogueira da Silva ao passar o sangue¹⁹ de seu filho, Carlos Eduardo Nogueira da Silva, no rosto? A qual passado esse gesto pertence?



20



21

¹⁹ NUNES, Marcos. ‘Destruí minha vida’, diz mãe que passou o sangue do filho morto no rosto. Rio de Janeiro: **EXTRA**, 13 de junho de 2016. Disponível em: <https://extra.globo.com/casos-de-policia/destruiu-minha-vida-diz-mae-que-passou-sangue-do-filho-morto-no-rosto-19494521.html> Acessado em: 2019.

²⁰ Sheila Cristina Nogueira da Silva – Disponível em: <https://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/fotos/policia-investiga-de-onde-partiu-tiro-que-matou-morador-do-querosene-mae-passou-sangue-do-filho-no-rosto-15062016> Acessado em: 2023.

²¹ Cena Mãe 111 – Durante FECONEZU, Rio Claro/SP, 2019.

PARE. Ouça a imagem.



Humilhação em praça pública. Pelourinho alvoroçado. Uns chegam para olhar, outros aplaudir, outras pra baixinho entoar rezações para cura do que virá. Um tanto de gente aparece só pra ver. Outrens se arrependem de ter feito aquele caminho. E mais alguns desejam ser o braço que dará o primeiro estampido do chicote.



REPITO. GRITO.

Humilhação em praça pública. Pelourinho alvoroçado. *Uns chegam para olhar, outros aplaudir, outras pra baixinho entoar rezações para cura do que virá. Um tanto de gente aparece só pra ver. Outrens se arrependem de ter feito aquele caminho. E mais alguns desejam ser o braço que dará o primeiro estampido do chicote.*

A estudante completa os doze anos de ensino infantil, fundamental e médio, está vibrando com a realização do grande sonho universitário, mas o trote anuncia que antes: misoginia, racismo, machismo, dissimulação, e tudo mais que o valha (conceitos, termos, adjetivos, substantivos) para encobrir a antinegritude.

Poder. Propriedade. Autoridade simbólica.

A fera que avança sob os corpos escravizados em fúria alucinada tem medo, mas segue sedenta pelo espetáculo. *“By this I mean that the terrible spectacle dramatizes the origin of the*



subject and demonstrates that to be a slave is to be under the brutal power and authority of another;” (MOTEN, 2003, p. 15)

Ser e estar sob o brutal poder e autoridade do outro (Eu), do Eu hegemônico, dominante e, com isso, não-ser e estar à mercê de toda e qualquer violência.

22

A cena do crime está focada no corpo do morto, caído, seu sangue ou pés (muitas vezes sem calçados) à mostra. A imagem borrada, com tarja preta, fileiras de sangue à mostra, de alguma forma isola o corpo caído de seu entorno. Não há sobrenomes, mas apelidos, codinomes; a ele não chamam de homem, mas de traficante, sua culpa foi provada com abate. (WERNECK, 2017, p. 117)

O corpo morto, p corpo caído, o corpo sem sobrenome, sem contexto, sem história. O corpo número. O corpo acorrentado, o corpo no pelourinho, o corpo marcado à ferro em brasa, o corpo que é apenas Carne, isolado, apartado, à um oceano de distância do seu antigo passado de Ser.



23

²² Sheila Cristina da Silva - Disponível em: <https://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/fotos/policia-investiga-de-onde-partiu-tiro-que-matou-morador-do-queosene-mae-passou-sangue-do-filho-no-rosto-15062016> Acessado em: 2023.

²³ Estátua com homens e mulheres presos a correntes no Memorial Nacional pela Paz e Justiça, Montgomery/Alabama-EUA. Foto: Brynn Anderson/AP.



24

O outro tipo de imagem costuma trazer uma ou várias mulheres negras. A mulher negra representada é, invariavelmente, ligada ao morto: mãe, irmã ou vizinha. Ela está descompensada, desarrumada, alterada pela dor e/ou pela revolta, seus cabelos crespos escapam do penteado, a boca aberta em grito ou gemido, os olhos arregalados, as lágrimas escorregam sujando o rosto, suas roupas simples e a pobreza visível completam a cena. (WERNECK, 2017, p. 117)

O corpo do jovem ou da jovem que fora tombado é vinculado a uma carne feminina culpabilizada da violência ocorrida, eximindo Estado, eximindo seu braço armado – polícia, eximindo até o paradigma vigente, antinegitude.

A carne negra feminina culpabilizada no mesmo instante, também lhe é arrancada a chance de sentir, de reivindicar, de questionar, de exigir qualquer sorte de direitos. Quantas mães não tiveram que ir para seus trabalhos domésticos ‘quartos de despejo’ no dia seguinte da tragédia? “Pairam no ar desconfianças sobre a veracidade de sua revolta, além de insinuações quanto a sua suposta adesão aos interesses dos bandidos, a mando de quem vocalizaria as denúncias contra a ação da polícia.” (WERNECK, 2017, p. 117)

PAUSA.

2 DE JUNHO.

²⁴ Imagem 43. Apresentação da cena Mãe 111, durante o FECONEZU, Rio Claro, 2019.

No país negro e racista
No coração da América Latina
Na cidade do Recife
Terça feira 2 de junho de dois mil e vinte
Vinte e nove graus Celsius
Céu claro
Sai pra trabalhar a empregada
Mesmo no meio da pandemia
E por isso ela leva pela mão
Miguel, cinco anos
Nome de anjo
Miguel Otávio
Primeiro e único
Trinta e cinco metros de voo
Do nono andar
Cinquenta e nove segundos antes de sua mãe voltar
O destino de Ícaro
O sangue de preto
As asas de ar
O destino de Ícaro
O sangue de preto
As asas de ar

No país negro e racista
No coração da América Latina
(Adriana Calcanhoto, 2 de Junho)



The slave is violently uprooted from his milieu. He is desocialized and depersonalized. This process of social negation constitutes the first, essentially external, phase of enslavement. The next phase involves the introduction of the slave into the community of his master, but it involves the paradox of introducing him as a nonbeing. (PATTERSON, 1982, p. 38)

Joy James no livro “*The New Abolitionist (neo)Slave narratives and contemporary prison writings*” (2005) munida do compromisso de assegurar uma antologia contemporânea de escritores aprisionados (encarcerados) como uma “*review key state legal narratives that shaped both slave and abolitionist narratives.*” (JAMES, Joy, p. xxv)

The antebellum plantation ethos of dehumanization was marked by master-slave relations revolving about sexual terror and domination, beatings, regimentation of bodies, exploited labor, denial of religious and cultural practices, substandard food, health care, and housing, forced migration, isolation in “lockdown” for punishment and control, denial of birth family and kin. (JAMES, Joy, p. xxiii)

O *ethos*, característica fundamental da *plantation* estrutura-se na desumanização carregando um complexo conjunto de violências conforme os atos inumerados no processo da antinegitude. Na linha do tempo da população negra há o sobreviver no mesmo tempo-espço da *plantation* independente do século ou Estado-nação em que se vive. Não é coincidência que a vida de Delfina, *Sarah Bartmann* tanto se parecem com Ponciá Vicêncio, com Duzu, entre outras personagens ficcionais e personagens da vida amargamente vivida.

²⁵ Imagem 44. Cena do Duo: A Carne – Aline Vilaça e Rafaella Grupioni – Viçosa/MG, 2009.



The ethos is routinely practiced and reinscribed in contemporary penal sites. Physical, emotional, sexual, and economic exploitation and violence are visited upon bodies with equal abandon and lack of restraint in sites disappeared from conventional scrutiny. The old plantation was a prison; and the new prison is a plantation. (JAMES, Joy, p. xxiii)

Joy James e depois, por exemplo, Ava DuVerney expõem a 13ª emenda como documento legitimador da escravização pós abolição, isso porque o trabalho compulsório, humilhação, punição, vigilância, desumanização, autoridade sobre a vida e a morte são ordem nas instituições prisionais e na ação cotidiana dos agentes armados do Estado. Mesmo comprovando através de pesquisas científico-acadêmicas, explicando de maneira mais informal em telejornais, videoaulas, entrevistas em programas televisivos, publicizando via filmes, documentários e dramatizando através de diferentes linguagens artísticas, ainda é com espanto que a sociedade confortável atrás de suas lentes míopes, recebem a nossa constatação da continuidade simbólica e logística da plantação.

Quando as narrativas de violência atuais muito se assemelham com os horrores da plantação, *“It was a collective recognition that the time and space of chattel slavery shares essential aspects with the time and space, the violence, of our modern lives.” (WILDERSON III, 2020, p. 205)*

Não há colorismo que nos salve dos efeitos deste cruel mecanismo.

É verdade que nem todos os negros são africanos nem todos os africanos são negros. Apesar disso, pouco importa onde eles estão. Enquanto objetos de discurso e objetos do conhecimento, a África e o Negro têm, desde o início da época moderna, mergulhado, numa crise aguda, quer a teoria do nome quer o estatuto e a função do signo e da representação. (MBEMBE, 2014, p. 30; edição portuguesa com adequações minhas)

No que se refere à escravização e *plantation*, inicialmente sabemos que, segundo o historiador Laurentino Gomes (2019, p. 50-51), com base no manuscrito “*Crônica do descobrimento e conquista da Guiné*” (1448) publicado em 1989, de Gomes Eanes de Azurra, em oito de agosto de 1444 foi registrado o primeiro leilão de escravizados em Lagos, ao sul de Portugal na região do Algarve, “[...] no ancoradouro de um vilarejo de casinhas brancas debruçadas sobre o mar [...]”, sabe-se que os moradores locais,

[...] foram despertados pela notícia de um acontecimento extraordinário. Recém-chegados do mar, meia dúzia de caravelas estavam ancoradas ao pé da ladeira de casinhas brancas sob a proteção dos canhões da antiga fortaleza que guarnecia a entrada da barra. Dos seus porões começou a sair uma carga inusitada: 235 homens, mulheres e crianças, todos escravos que ali seriam arrematados em leilão. (GOMES, 2019, p. 50-51)

Pouco discutimos sobre a presença africana escravizada nos países colonizadores durante a escravização massiva nas colônias, no imaginário social dos ‘condenados da terra’²⁶, nós que somos herdeiros colonização e escravização, há o mito de que no império, na corte, as elites cultural e intelectualmente classificadas como desenvolvidas não permitiriam tal barbárie na distância visível à seus olhos, mas consta que Portugal por volta de 1550 tinha cerca de 35 mil pessoas escravizadas, representado aproximadamente 1% de sua população geral, forçosamente trabalhando, em seus limites geográficos.

Gomes (2019, p. 56) nos informa que dentre os escravizados mouros e negros que transitavam entre a população de cerca de um milhão de pessoas, “os mulçumanos capturados no Mediterrâneo e em regiões vizinhas, ao norte do deserto do Saara, eram chamados de ‘escravos brancos’”, e que em cidades como Lisboa, Évora, Lagos e Porto a população de escravizados chegava à 10% dos moradores.

Em 1448, mil escravos africanos já haviam sido transportados por via marítima para Portugal. Parte deles era destinada às lavouras de açúcar nas ilhas Canárias e na Ilha da Madeira. O restante era levado para o continente europeu e revendido para a Espanha, Itália e outras regiões do Mediterrâneo. No total, cerca de 150 mil cativos africanos foram capturados ou comprados na costa da África pelos portugueses entre 1450 e 1500. (GOMES, 2019, p. 56)

Começava aí, a voraz máquina de explorar, matar, estuprar, romper vínculos familiares, despedaçar memórias.

Inicialmente, a técnica de capturar escravos era a mais simples, crua e direta possível. Os marinheiros desembarcavam de suas caravelas em grupos armados com espadas e

²⁶ Referência ao canônico livro de Frantz Fanon, “Os Condenados da Terra” (1968).

arcabuzes e, aos gritos de “Por São Jorge e Portugal”, atacavam os moradores dos vilarejos e os levavam, imobilizados, a bordo. (GOMES, 2019, p. 59)

Segundo dados sintetizados por Laurentino Gomes (2019, p. 59-60), contra-ataques e resistências eram constantes, “mesmo diante dos canhões e arcabuzes europeus. Em algumas regiões, usavam arcos e flechas com pontas de ferro preparadas com uma erva chamada *Strophanthus hispidus*, um veneno altamente letal, capaz de matar uma pessoa entre dez e trinta minutos depois da alvejada.”

O tráfico de homens, mulheres, crianças, idosos e idosas do continente africano para o Brasil começou por volta de 1535, a princípio para suprir a carência de mão de obra nas lavouras de cana de açúcar do nordeste, mas logo que instaurada passou a ser a mão de obra primordial para toda e qualquer atividade de trabalho doméstico, agrícola, agropecuário, comércio e de outros tantos setores da economia.

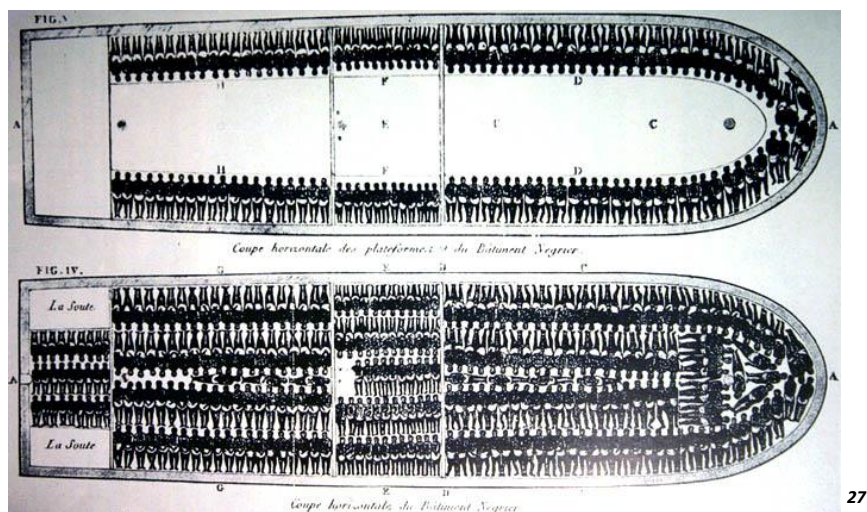
No interior do país, eram agricultores, tropeiros, marinheiros, pescadores, vaqueiros, mineradores de ouro e diamante, capangas e seguranças de fazendas. Nas cidades, trabalhavam como empregados domésticos, sapateiros, marceneiros, vendedores ambulantes, carregadores de gente e mercadoria, açougueiros, entre muitas outras funções. (GOMES, 2019, p. 25)

Costureiras, ferreiros, amas de leite, responsáveis pela lavagem das roupas, limpeza das ruas, casas e repartições públicas, incumbidos da pavimentação das ruas, retirada de dejetos e esgoto das vilas e cidades. Praticamente todos que não eram escravizados, possuíam escravizados. Padres, freiras, nobres, comerciantes, agricultores, usineiros. Do trabalho manual, intelectual, desde doméstico aos cuidados/doença/saúde, todas as funções eram exercidas por pessoas em condição de subalternização, desumanização e coisificação permanente, todas as competências eram atribuições escravas, exceto o que era papel do soberano/senhores/senhoras/donos de tudo e todos.

Gomes (2019, p. 24; grifo meu) afirma que: “O Brasil foi o maior território escravista do hemisfério ocidental por quase três séculos e meio. Recebeu, sozinho, quase **5 milhões** de africanos cativos, 40% do total de 12,5 milhões embarcados para a América.”

Nada foi tão volumoso, organizado, sistemático e prolongado quanto o tráfico negreiro para o Novo Mundo: durou três séculos e meio, promoveu a imigração forçada de milhões de seres humanos, envolveu dois oceanos (Atlântico e Índico), quatro continentes (Europa, África, América e Ásia) e quase todos os países da Europa e reinos africanos, além de árabes e indianos que dele participaram indiretamente. (GOMES, 2019, p. 26)

Mais de doze milhões de pessoas sequestradas, acorrentadas, submetidos à sede, fomes, maus tratos físicos e psicológicos, evangelizados, desapropriados de seus nomes, sobrenomes, territórios-terra, territórios-corpos, marcação à ferro na pele, à mercê de epidemias, socadas em navios fétidos, empilhadas feito coisa para atravessar as águas turbulentas do Atlântico rumo à pior condição de sobrevida a ser relegada a alguém. Os tumbeiros “[...] com seus conveses de escravos, suas correntes, tinas d’água, caldeiras de cobre, e estreito amontoamento de suas cargas humanas” (CONRAD, 1985, p. 194).



Laurentino Gomes, chama atenção para a radical mudança geopolítica das recém invadidas, Américas, como um dos resultados do duplo violento, escravização/colonização. “Além disso, redesenhou a demografia e a cultura da América, cujos habitantes originais, os indígenas, foram dizimados e substituídos por negros escravizados. Até 1820, para cada branco europeu que aportava no continente americano, chegavam outros quatro africanos cativos.” (GOMES, 2019, p. 26)

Uma paisagem Negra se formava, uma invisibilidade negra se legitimava.

²⁷ Tumbeiro – nome dado aos navios que transportavam pessoas escravizadas amontoadas. Imagem. X.

Africa

Maya Angelou

*"Thus she had lain
sugarcane sweet deserts
her hair golden
her feet mountains
her breasts two Niles her tears.*

*Thus she has lain
Black through the years.
Over the white seas
rime white and cold brigands
ungentled icicle bold
took her young daughters
sold her strong sons
churched her with Jesus
bled her with guns.*

*Thus she has lain.
Now she is rising
remember her pain
remember the losses
her screams loud and vain
remember her riches
her history slain
now she is striding
although she had lain."*

“[...] seu silêncio instigou minhas próprias
dúvidas sobre memória e escravidão: o que
escolhemos lembrar sobre o passado e o que desejamos
esquecer? Minha tataravó acreditava que esquecer ensejava a
possibilidade de uma nova vida? [...] Seriam as palavras que
ela se recusava a compartilhar as que eu deveria lembrar?
Seria a experiência da escravidão melhor
representada por todas as histórias que eu jamais
conheceria?

(HARTMAN, *Saidiya*, 2021, p. 24; grifo meu)

Não sabemos nada sobre a escravidão. Sabemos menos ainda sobre a escravização. Digo isso sem peso de ofender àqueles(as) que se debruçam nesta carniça bichada do nosso passado. O ‘nada’ apontado aqui não é igual a zero, é apenas sinal de que sabemos muito pouco e este ruído próximo do silêncio não é fruto do acaso, tampouco, do passar do tempo. É, sobretudo, resultado das políticas raciais, de embranquecimento, epistemicídio e manutenção das ausências, silenciamentos e desenraizamentos.



Jurema Werneck (2017, p. 112), em subitem intitulado “*Mulheres negras e as violências*”²⁸ após relatar memórias de reunião ocorrida em 1990 com mães e familiares dos 11 jovens de Acari desaparecidos, problematiza: “Minha principal lembrança da reunião com aquelas mulheres negras é a profundidade do silêncio que envolvia as palavras, o sentimento de medo e impotência, e também da revolta contida.”

bell hooks (2019, p. 17) ao se debruçar sobre momentos na história dos EUA em que as mulheres negras de todas as regiões do vasto país, “poderiam ter se juntado para exigir equidade” de raça, gênero e classe, aponta que este silêncio não era solidariedade aos “patriarcas negros”, tampouco, inação diante do feminismo hegemônico. “Era o silêncio do oprimido: aquele profundo silêncio engendrado de resignação e aceitação perante seu destino”.

Como diria Dona Estrela: “tudo de novo, de novo, tá repetindo, tudo de novo”.

Diante do “escorregadio e elusivo arquivo da escravidão” (HARTMAN, 2021, p. 26), surgem lacunas, sabemos que durante os mais de 350 anos de escravização cerca de 24 milhões de pessoas foram sequestradas de suas comunidades e suas próprias vidas no continente africano, mas será que temos e um dia teremos acesso à detalhes mais concretos, sensíveis, científicos e crítico analíticos das corpo-histórias que foram tão violentamente devastadas e tão eficazmente enterradas nos silêncios da História oficial?

Ainda sobre o sonoro silêncio, *Achille Mbembe*, pesquisador Camaronês, no artigo “*As Formas Africanas de Auto-Inscrição*” (2001, p. 188) tentando “reunir em uma só memória” eventos (escravidão, colonialismo e *apartheid*) propositalmente lidos academicamente (por muito

²⁸ WERNECK, Jurema. Quem vai dizer o nome dela? Sobre violências, aniquilamentos e mulheres negras. In: FLAUZINA; VARGAS (Org.) *Motim: horizontes do genocídio antinegro na Diáspora*. Brasília: Brado Negro, 2017. Imagem x. Gravura da imagem atribuída à Anastácia, escravizada com máscara de ferro tapando sua boca.

tempo) como separados, passando por elocubrações sobre a memória fragmentada e sobre o que se deseja esquecer, *Mbembe* chega a seguinte hipótese: “[...] entre a memória dos afro-americanos sobre a escravidão e aquela dos africanos do Continente, há uma zona de sombra que dá margem a um profundo silêncio: o silêncio da culpa e da recusa dos africanos em enfrentar o inquietante aspecto do crime que diretamente envolve sua própria responsabilidade.”

E do lado de cá do Atlântico, o pouco, como disse anteriormente, do que sabemos da escravização de pessoas africanas que instituiu a modernidade, também se deve ao que *Mbembe* (2001, p. 188) chamou de uma “memória da escravidão conscientemente reprimida” devido ao trauma, à miséria de suas (nossas) existências subsequentes, levando inclusive a uma “negação” provocada por um sentimento de “vergonha”.

Sob tais condições, a prioridade não é realmente restabelecer contato consigo mesmo e com suas próprias origens. Nem é uma questão de restaurar uma relação plena e positiva consigo mesmo, posto que este eu foi danificado e humilhado para além de qualquer limite. Já que a narrativa da escravidão foi condenada a ser elíptica, um fantasma persegue e ronda o sujeito e inscreve em seu inconsciente o corpo morto de uma linguagem que deve ser constantemente reprimida. (MBEMBE, 2001, p. 189)

A esse respeito, silencioso e sobre a diferença entre nós africanas da sexta região do continente africano, e nossos ‘irmãos’ ou ‘primos’ do continente africano, com sinceridade e emoção, *Saidiya Hartman* coloca em consideração metodologias, formação profissional e maturidade pessoal ao estar diante do seu objeto de pesquisa e mergulhada corpo-sensorialmente no campo de pesquisa escolhido, Gana. O impacto dos primeiros dias de estranhamento forasteiro nas terras que deveriam ser o conforto do lar da ‘terra mãe’, fez com que *Hartman* (2021, p. 32) afirmasse: “duvidei se minha forma de ver as coisas tinha qualquer apoio na realidade.”

Minha formação na pós-graduação não havia me preparado para contar as histórias daqueles que não deixaram registros de suas vidas e cujas biografias consistiam de coisas terríveis ditas a seu respeito ou feitas contra eles. Eu estava determinada a preencher os espaços em branco do arquivo histórico e representar a vida daqueles **considerados indignos** de serem lembrados, mas como escrever uma história sobre um encontro com o nada? (HARTMAN, 2021, p. 25; grifo meu)

Imbuída da certeza que deveria “atravessar a fronteira que separava parentes e estranhos” e com isso “mapear o itinerário de destruição da costa até a savana”, mesmo em dúvida se “um dia estaria livre” das correntes da escravidão, a autora reflete continuamente sobre as fontes, os dados,

os arquivos, assim como a história possível, impossível, disponível e a diferença violenta entre a história do predador e do leão²⁹. (HARTMAN, 2021, p. 26; 54)

O arquivo dita o que pode ser dito sobre o passado e os tipos de histórias que podem ser contadas sobre pessoas catalogadas, embalsamadas e lacradas numa caixa de pastas e fólhos. Ler o arquivo é adentrar um necrotério, que permite uma visão final e um último vislumbre de pessoas prestes a desaparecer no porão de escravos. (HARTMAN, 2021, p. 26)

Nestes argumentos, nós pesquisadoras(es) do corpo em movimento dançante, atribuindo ao corpo a potência da salvaguarda das memórias, podemos relacionar com uma noção de anti-arquivo, ou seja, se os arquivos são, majoritariamente, hegemônicos, o que escavamos arqueologicamente, inclusive, em nossos corpos, poder ser conceituado como um anti-arquivo que até enfrenta a antinegitude que previamente havia elencado e identificado outros dados como arquivos credíveis.

Outro importante ponto de autocritica no longo do trabalho de pesquisa de *Hartman* girava em torno das utopias e, o que costumamos aqui no Brasil, chamar de África mítica.

As utopias sempre têm ocasionado desapontamentos e erros. Elas jogam uma luz desconfortável sobre os limites de nossa imaginação, acentuam nossas miopias e replicam os desastres do mundo de que buscamos escapar. A utopia nunca se transforma numa sociedade perfeita. Preste bem atenção e verá o submundo ocupado por trabalhadores braçais, subalternos, recrutados e prisioneiros. (HARTMAN, 2021, p. 60)

Mesmo fugindo de utopias, confessando certa ingenuidade diante do objeto de pesquisa e ciente da pretensão grandiosa de seu estudo, Hartman nos apresenta a possibilidade de fabulações críticas acerca da escravização, nas quais, com nítida proximidade com os feitos de *Paulina Chiziane*, *Conceição Evaristo*, *Ana Maria Gonçalves*, *Maryse Condé*, *Itamar Vieira Jr.*, autoras que comprovam que outras experiências são forjadas/vislumbradas/possíveis.

Na imagem que segue, pesquisadores, pesquisadoras, militantes, turistas, entre outros, participam de um evento em um dos maiores edifícios-arquivo-memória da suntuosidade da engrenagem econômica-comercial, conhecida por, escravização. A revelia da dor de estar ali, onde seus ancestrais outrora encurralados esperavam a partida dos tumbeiros, estes estudiosos, professores, pessoas de toda a sorte, marcaram presença na força coletiva de escavar outras histórias, reverenciar às memórias dos ‘indignos’ e, quiçá, fabular com criticidade passado-presente-futuridade.

²⁹ Provérbio africano.



Saindo dos breves debates sobre o silêncio, arquivo e a fabulação crítica, gostaria de voltar nos aspectos da violência de ser arrancado de sua comunidade, seio familiar, território-lar e, como o paradigma da morte era estruturante, também na escravização e não apenas resultado do pós-abolição, gostaria de voltar para os dados e símbolos da barbarie.

Quase a metade, entre 11 milhões e 12 milhões de pessoas, teria morrido antes mesmo de sair da África. Hoje estima-se com relativa segurança que aproximadamente 12,5 milhões de cativos foram despachados nos porões dos navios, mas só 10,7 milhões chegaram aos portos do continente americano. O total de mortes na travessia do oceano seria de 1,8 milhões de pessoas (portanto, superior aos 10% citados por Miller para o caso de Angola). Dado o alto índice de mortalidade após o desembarque, apenas 9 milhões de africanos teriam sobrevivido aos tormentos dos três primeiros anos de escravidão no novo ambiente de trabalho. (GOMES, 2019, p. 46)

Mortalidade, expectativa de vida. Soberania do viver e morrer, não eram debates, tampouco questões de quem desde o futuro, olha criticamente o passado. O volume de mortes era tamanho que sim, viver, morrer e produzir já era questão central daquele capitalismo que se erguia.

³⁰ “Mais de 400 pessoas de 50 países participam do evento em Winneba - Nina Fideles” Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/09/20/militantes-relembra-escravidao-no-maior-ponto-de-traffic-de-pessoas-na-africa> Acesso em: 2023.

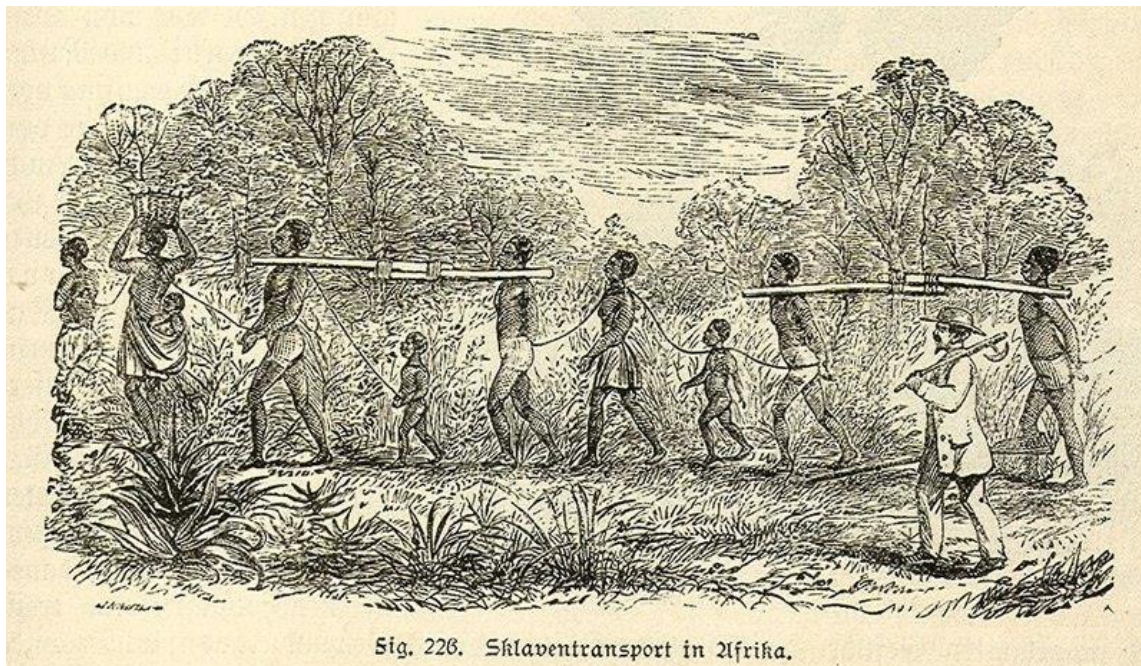


Fig. 226. Sklaventransport in Afrika.

31

Desde 2016 em disciplinas que tenho ministrado em universidades públicas brasileiras, em Cursos de Licenciatura em Dança, Licenciatura em Teatro, Licenciatura em Educação Física, Bacharelado em Musicoterapia e, Licenciatura em Artes Cênicas, a saber: Africanias (UFS, 2016), Africanidades (UFS, 2017), Antropologia do Corpo (UFG, 2021), Danças Brasileiras e Processos Educacionais (UEMS, 2023) e nos cursos/oficinas do JazzcomJazz (desde 2016) tenho utilizado como material de apoio o vídeo “*O tráfico de escravos para o Rio de Janeiro*”, desenvolvido por Agência Pública³².

Sempre com grande surpresa e espanto que estudantes, professores(as/es), artistas e educadores recebem estes números. As dimensões da morte vinculadas ao tráfico de escravizados é mais um silêncio. Pouco se sabe sobre as mortes como contingente mercadológico previamente estimado, e das mortes como resistência, banzo, escolha, enfrentamento, sabe-se menos ainda.

No entanto, como diria *Saidiya Hartman*: “[...] nenhum consolo pode ser encontrado na morte do escravo, nenhum plano mais elevado pode ser justificado, nenhuma perspectiva a partir da qual a morte sirva para um bem maior ou se torne qualquer outra coisa diferente do que é.” (HARTMAN, 2021, p. 86)

³¹ Scanned from book: “*Lesebuch der Weltgeschichte oder Die Geschichte der Menschheit*”, by Wilhelm Redenbacher, 1890. Disponível em: <https://archive.org/details/lesebuchderweltg00rede/page/44/mode/2up> Acessado em: 2023.

³² A Agência Pública utilizou a base de dados do Tráfico transatlântico de escravos. Disponível em: www.slavevoyages.org Acesso em: 2023.

Morria-se de doenças como disenteria, febre amarela, varíola e escorbuto. Morria-se de suicídio – escravos que, tomados pelo desespero, aproveitavam-se de um descuido dos tripulantes, subiam à amurada das embarcações e jogavam-se ao mar. Por essa razão, os navios negreiros geralmente eram equipados com redes estendidas ao redor do deque superior, para prevenir esses atos. Morria-se, ainda, de banzo, nome dado pelos africanos para o surto de depressão muito frequente entre os cativos. Alguém acometido por banzo parava de comer, perdia o brilho no olhar e assumia uma postura inerte enquanto suas forças vitais se esvaíam no prazo de poucos dias. (GOMES, 2019, p. 48)

O biopoder estava suspenso, assim como a agência sobre a própria existência estava desapropriada para aqueles corpos que naquele momento e nos séculos que seguiram, se tornaram carne. E o poder soberano do fazer morrer, contabilizava carnes lançadas ao mar.

Segundo a pesquisa citada, entre 1597 a 1599 trezentos e trinta e quatro pessoas embarcaram e, quarenta e sete morreram.



A vídeo-animação, cujo *print* antecede este parágrafo, vai divulgando uma crescente e dolorida estatística em narrativa dramática e peserosa do aumento de número de embarcações e corpos lançados ao mar ao longo dos anos. Frisando a bandeira dos estados-nação responsáveis por tais naus, por tais corpos. Portanto, responsáveis por tais mortes.

³³ Imagens: 50. “O Tráfico de escravizados para o Rio de Janeiro”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mrXXtNfwRHk> Acesso em: 2023.



De acordo com *Joseph Miller*, autor de “*Way of death: Merchant capitalism and the Angolan Slave Trade*” (1988), cerca de 40% a 45% das pessoas capturadas no continente africano morriam no percurso do interior (e/ou espaços de sequestro) para o litoral e outras 10% a 15%, faleciam durante a espera do navio tumbeiro.



34

Falecimento biológico total, mas, igualmente, prestes à vivenciarem o falecimento gradual de sua alma, espírito, humanidade e cidadania se dando para todos e todas ao longo da inimaginável espera.

Os escravos encurralados no pátio do castelo experimentaram a morte – eles viviam e respiravam, mas estavam mortos no mundo social dos homens. Eles eram ‘mercadorias nas mãos de mercadores, bens de dupla utilização e patrimônio na posse de compradores’. Arrancado de casa, vendido no mercado e separado dos parentes, o escravo estava, para todos os efeitos e propósitos, morto, tanto quanto aquele que foi

³⁴ Imagem 52. Memorial da Escravidão. Cidade de Pedra, Zanzibar.

assassinado em combate. Tanto quanto uma pessoa que jamais tenha pertencido ao mundo. (HARTMAN, 2021, p. 86-87)

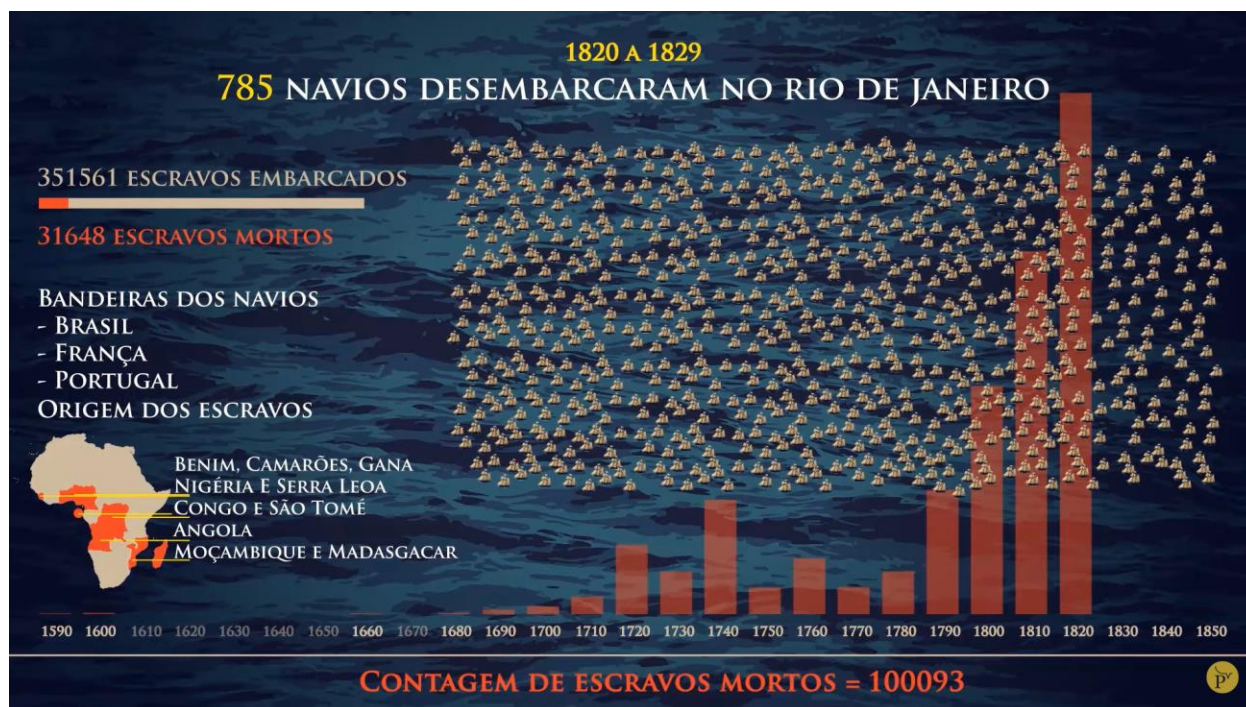
Na imagem anterior homens e mulheres de concreto, estátuas de um passado não estático, não imóvel, no Memorial da Escravidão em Zanzibar, representam cruelmente a espera do fim do mundo que provavelmente era a sensação daqueles e daquelas que presos naquele tórrido e inóspito espaço presenciavam sua vida sendo ferozmente retirada de seu agenciamento.

No Rio, milhares de escravos foram guardados nos armazéns da Rua do Valongo na expectativa da elevação dos preços resultante da abolição do tráfico, e em cada um dos primeiros meses de 1830, segundo um médico francês que residiu na cidade, setecentos ou oitocentos escravos recém-importados foram enterrados no cemitério do Hospital da Misericórdia. Uma fração dos escravos novos sempre morria, mas o grande número de mortes ocorridas durante esses meses revela a dimensão incomum da importação durante a última e frenética fase do tráfico legal. (CONRAD, 1985, p. 80)

Atualmente, no Rio de Janeiro, o *Cais do Valongo*, abriga o *Cemitério dos Pretos Novos*, o quilombo da *Pedra do Sal*, *Centro Cultural José Bonifácio*, e o *Largo do Depósito*, quando o local foi escavado para as obras de construção do faraônico *Museu do Amanhã*, escamoteado sob o nome de Porto Maravilha, todo o subsolo revelou esconder a memória óssea daqueles(as) que morreram logo que desembarcaram na escravocrata travessia atlântica e foram jogados por ali.



Segundo imagem a seguir, entre 1820 e 1829, cerca de 735 navios desembarcaram no Rio de Janeiro, aproximadamente, 351.561 pessoas escravizadas, trazidas de Moçambique, Madagascar, Benin, Camarões, Gana, Nigéria, Serra Leoa, Congo, São Tomé e Angola, embarcaram, sendo que 31.648 perderam o resto de vida no salgado mar.

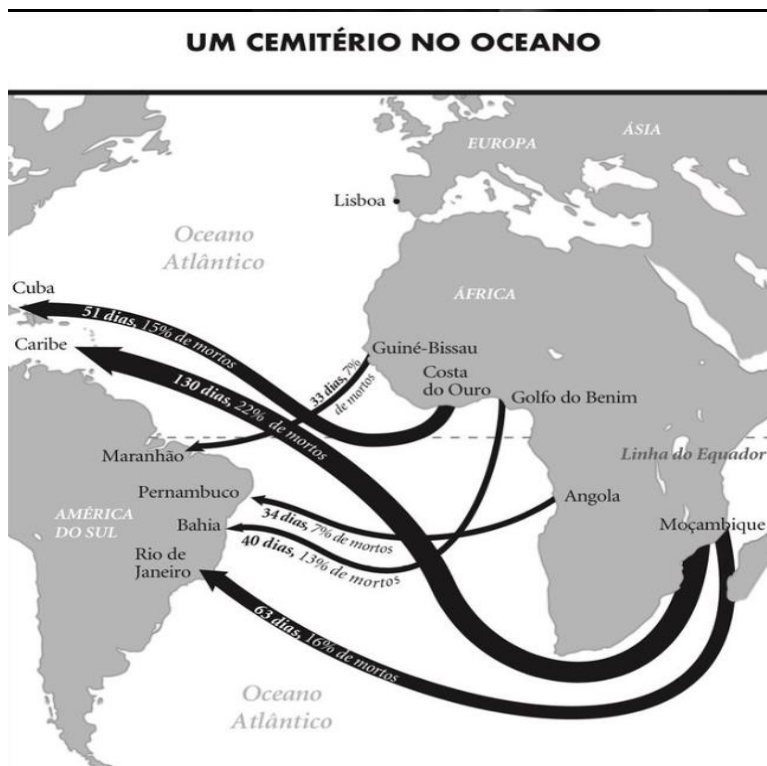


Robert Edgard Conrad (1985, p. 79) nos informa que: “[...] durante os últimos três meses de 1828, somente no porto do Rio de Janeiro chegaram 36 navios carregando 16.906 escravos.”

Nos últimos anos de tráfico legal de pessoas do continente africano para as Américas, atrocidades que ocorreram durante todos os 300 anos anteriores ficaram mais recorrentes, autoridades brasileiras estavam alinhadas em contínua cooperação com os traficantes de escravizados do lado de cá e de lá do Atlântico. Escravizados dados como mortos sendo recolocados ao papel de servidão; homens, mulheres e crianças libertas sendo sequestradas e recolocadas ao abuso diário escravidão; fraudes nos cadernos de contabilidade que registravam números imensamente menores de pessoas escravizadas embarcadas em contraste com o número real de desembarcados; vendas, trocas e compras dentro das colônias e/ou dos novos países independentes.

Quase no final de 1826 Henry Chamberlain informou a Londres que os negociantes de escravos operando a partir do Rio estavam recebendo não só licenças baseadas no peculiar sistema brasileiro de medição de tonelagem, como também regularmente saíam da África com mais escravos do que o permitido por essas licenças, contando com mortes durante a travessia para reduzir suas cargas a limites ‘legais’. Entre os efeitos dessa prática contou-se um ocasional e inexplicado excesso de um escravo ou dois acima do número permitido pelas licenças na chegada ao Rio e o registro de taxas de mortalidade irrealisticamente baixas. (CONRAD, 1985, p. 88)

Na ilustração a seguir dados relativos à medida do tempo de deslocamento do continente africano para o Brasil e Caribe são expostos, considerando, inclusive dados parciais da porcentagem de possíveis mortos na travessia.



35

Segundo dados apurados por Laurentino Gomes, visíveis no mapa acima, de Moçambique para o Rio de Janeiro a viagem levava cerca de 63 dias, resultando em aproximadamente 16 % das pessoas cativas falecidas. Do Golfo do Benin para a Bahia, cerca de 40 dias no mar com aproximadamente 13% dos corpos-mercadorias mortos no trajeto. Na rota de Angola à Pernambuco, durava cerca de 34 dias e 7% dos corpos-máquina faleciam no percurso. Já de Guiné-Bissau para o Maranhão, estado do nordeste do Brasil, a travessia levava aproximadamente trinta e três dias e cerca de 7% da carga humana escravizada era lançada ao mar.

Pelo menos 1,8 milhão de africanos escravizados morreram na travessia e foram sepultados no oceano. Em média, quatorze pessoas eram lançados ao mar todos os dias. A quantidade de mortos, segundo testemunhas da época, chegou a afetar o comportamento e a rota dos tubarões, que seguiam as embarcações negreiras. Por essa razão, os navios que faziam a rota África-Brasil eram chamados de “túmbeiros”, ou seja, tumbas flutuantes. A mortalidade dependia do tempo da travessia. O número de mortos

³⁵ Imagem 55. A ilustração está na nova edição juvenil da obra de Laurentino Gomes (2023), divulgada pelo autor em rede social (*instagram*).

era maior, por exemplo, nos navios que vinham de Moçambique, no Oceano Índico, e demoravam 63 dias para chegar ao Brasil, quase o dobro do tempo da travessia a partir de Angola (34 dias). (GOMES, 2023, s/p)

O Atlântico Negro³⁶ era deveras Atlântico Vermelho, cheirava a ferro mais do que sal. Pesava e pesa a densa carga da violência e da saudade. Assim como fora intitulada a última imagem citada, durante os três séculos e meio de rota dos navios negreiros o oceano Atlântico foi (ainda é) um cemitério de pessoas que foram violentamente escravizadas.

Era no mar, durante a travessia, que as cifras de mortalidade ficavam mais evidentes: como escravos representavam um “investimento”, uma mercadoria valiosa do ponto de vista dos traficantes, cada óbito tinha de ser registrado nos chamados Livros dos mortos pelos capitães dos navios, ao lado dos diversos outros itens que apareciam nas colunas de crédito e débitos dos relatórios de contabilidade. (GOMES, 2019, p. 47)

Quanta crueldade. Corpos, vidas, notificados, existentes, apenas nos livros de contabilidade, para registrar o saldo negativo. Esforços de lembrar para não esquecer. Mas quão dolorido é esse exercitar. “Armas, conhaque, búzios e ouro decidiram seu destino, garantiram seu desaparecimento e determinaram que eles deveriam ser esquecidos. Séculos adiante, essa situação de esquecimento tem ainda de ser remediada.” (HARTMAN, 2021, p. 33)

Antimemórias de uma travessia interrompida
ALDRI ANUNIAÇÃO

Em *Antimemórias de uma travessia interrompida*, o leitor-espectador depara-se com o confinamento solitário de uma mulher africana escravizada do século XIX que, no trânsito para o Brasil a bordo de um navio negreiro do qual foi jogada no oceano Atlântico, fantásticamente passa a morar no fundo dos mares. Dessas profundezas, ela articula pensamentos sobre a contemporaneidade (da plateia), ao mesmo tempo que reconstrói suas memórias através de objetos que caem dos navios que cruzam o oceano ao longo da narrativa. (ANUNIAÇÃO, 2018, p. 16)

A peça “trata de lacunas (buracos existentes) na contínua linha da memória oficial das grandes narrativas históricas ocidentais. Esse espetáculo faz uso desses espaços vazios, os quais a história/memória oficial não registra ou atinge. Essa escrita ficcional-dramática trata das memórias subterrâneas, metaforizadas pelas evasivas ações subaquáticas da nossa personagem principal: a solitária mulher negra no fundo do mar.” (ANUNIAÇÃO, 2018, p. 16)

Yemanjá- Mãe de Peixe – 2022
– Ani Gonzala

O EXU
SUBMERSO
UMA ARQUEOLOGIA
DA RELIGIÃO
E DA DIÁSPORA
NO BRASIL

37

³⁶ C.f. Documentário Atlântico Negro: na rota dos Orixás. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7m0Ifj0YfAQ> Acesso em: 2023. C.f. GILROY, Paul. **The black Atlantic: Modernity and double consciousness**. Harvard University Press, 1993.

³⁷ Intervenção est-ética – Citações do Texto-dramático de Aldri Anuniação. Capa do livro da Dra. Luciana Castro. Quadro “Yemanjá: Mãe de Peixe” (2022) de Ani Gonzala. Veja também o documentário “*Descendant*” de , que narra a história do *Clotilda*

O historiador Rafael da Cunha Scheffer problematiza que há, igualmente, a necessidade também de estudar o tráfico interno de escravizados na segunda metade do século XIX. Isso porque depois da proibição de tráfico internacional em 1850, houve o fervilhar da movimentação interna de escravizados(as) e, aparição do crescimento econômico e de visibilidade dos traficantes nacionais. Retomando os estudos de *Robert Slenes*³⁸, Cunha lembra que entre 1850 e 1881 cerca de 222.000 escravizados foram vendidos em território brasileiro. Tais deslocamentos custaram a convivência de famílias, de crianças com suas mães, de esposos com suas esposas.

Conrad (1985, p. 193-194) no capítulo “*O tráfico interno de escravos*” de seu livro “*Tumbeiros: o tráfico de escravos para o Brasil*” anteriormente citado nesta tese, lembra do abolicionista pernambucano Joaquim Nabuco que em 1880, teria afirmado na Câmara dos Deputados que: “[...] não se podia viajar nos paquetes da Companhia Brasileira de Vapores sem estar na companhia de escravos destinados à venda no sul” do Brasil.

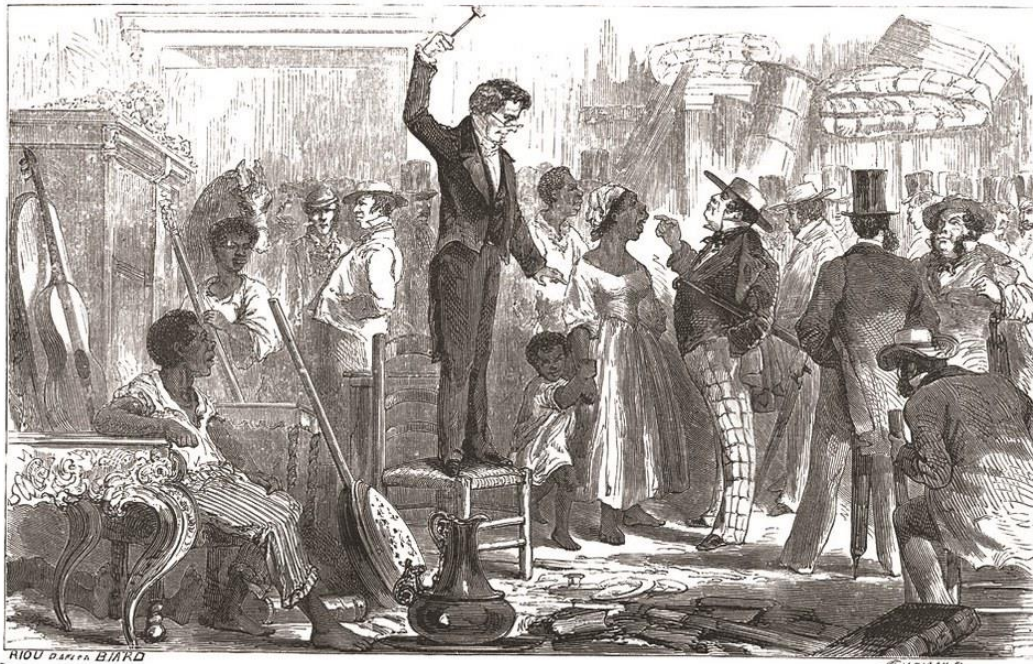
Robert Slenes descobriu, por exemplo, que 85% dos escravos vendidos em Campinas, São Paulo, nas décadas de 1860 e 1870 tinha entre 10 e 39 anos, e Warren Dean revelou que os escravos vendidos no município paulista de Rio Claro eram “em grande parte meninos de 10 a 15 anos de idade”. Essa tendência para transferir os escravos potencialmente mais produtivos resultou, naturalmente, em um predomínio relativo de homens jovens na força de trabalho de províncias importadoras, e em um processo de envelhecimento e feminilização entre as populações escravas sobreviventes nas regiões exportadoras. (CONRAD, 1985, p. 193)

Sou nascida e criada em Rio Claro, cidade citada por *Conrad* e *Slenes*, imagine o rebuliço interno que senti ao ler tal trecho, dado estatístico e de relance receber abstrações dolorosas imaginando pai, primos, tios, avôs e/ou filho no espaço-tempo de outrora sendo caracterizados como mão-de-obra escrava e vendável, sem sequer atenção a qualquer possibilidade de manutenção de vínculo familiar, aliás, sem a possibilidade de chamar para si a noção de humano, quem dirá de família.

O fato é que o mercado interno de compra e venda de africanos(as) e negros-brasileiros(as) escravizados(as) estava aquecido, as ruas eram palcos dos leilões, as linhas de vapores na segunda metade do século XIX conectavam os portos de norte a sul.

o último navio negreiro a entrar nos EUA e naufragou. Trailer disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2M8ESS9hSAQ&t=21s> Acesso em: 2023. Saiba mais em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2019/05/encontrado-ultimo-navio-negreiro-eua-naufragio-clotilda-escravo-escravidao-alabama-trafico-africa> Acesso em: 2023.

³⁸ SLENES, Robert W., “The Brazilian Internal Slave Trade, 1850-1888: Regional Economies, Slave Experience and the Politics of a Peculiar Market”, in Walter Johnson (ed.), *The Chattel Principle: Internal Slave Trade in the Americas* (New Haven: Yale University Press, 2004), pp. 331, 358-9.



Une vente d'esclaves, à Rio-De-Janeiro.

Atualmente, fazemos o exercício de ressignificar territórios/palcos centrais na materialidade das crueldades de outrora. Além de ressignificar, buscamos des-romantizar tais espaços, escancarando dados e fatos, substituindo os títulos de heróis daqueles que deverás foram traficantes, torturadores, ladrões e assassinos. No entanto,

A utopia não podia ser separada dessa podridão, pois o sonho de um país negro nasceu em mercados de escravos, entrepostos e calabouços. Quando o caminho do lar desapareceu, quando o infortúnio vestiu uma face branca, quando o rosto negro garantia servidão perpétua, o presídio da raça nascia. Da mesma forma surgia a ânsia pela terra prometida negra e dez milhões de árvores⁴⁰ que iriam repelir o avanço do inimigo e pôr-se de pé em respeito a todos os que partiram e foram esquecidos. (HARTMAN, 2021, p. 62)

Este subitem da tese foi difícil e dolorido. Fazer um levantamento estatístico me parecia absurdo. Recontar. Recordar tudo que não aprendi na escola.

³⁹ **Imagem:** Mercado de Escravos: reprodução de práticas comuns durante a escravidão. Venda de pessoas para o trabalho escravo no Rio de Janeiro. Ilustração contida na obra "Deux années au Brésil" de François Auguste Biard, 1862. Obra rara do acervo bibliográfico do Arquivo Nacional. OR 1731. Disponível em: <https://ihgcampinas.org/2020/10/22/comercio-de-escravos-do-sul-para-o-sudeste-1850-1888-economias-microrregionais-redes-de-negociantes-e-experiencia-cativa/> Acesso em: 2023.

⁴⁰ Referência a um dos objetivos de *Marcus Garvey*.



Me senti menina, ingênua e despreparada. Era como se eu estivesse me vendo no lugar de *Hartman*, na cena/memória que segue:

‘O que você sabe, professora?’ Em breve os europeus vão possuir tudo isso novamente. ‘Você pensa que a escravidão é apenas algumas construções e gente morta?’ Foi o que John indagou, tentando controlar sua fala arrastada. ‘Não, é quando outras pessoas decidem se você deve viver ou morrer.’ (HARTAMAN, 2021, p. 57)

Porém, faremos esta dança. Gingaremos entre viver e morrer. Entre os protocolos que nos faz morrer e nossas estratégias e mistérios que nos motiva e manter na luta por viver.

Eis que mais um pilar desta tese deve ser lembrado. Não é sobre barbárie, medo, desespero, morte, desistência. É, sobretudo, acerca das possibilidades de professar o amor e buscar a liberdade.

“Liberdade e escravidão estiveram sempre presas uma à outra, e a liberdade era mais do que um estado mental ou um exercício da vontade.” (HARTMAN, 2021, p. 56)

⁴¹ Imagem 57. Castelo São Jorge de Mina, Winneba em Gana. Foto: *Ihsaan Haffejee*. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/09/20/militantes-relembam-escravidao-no-maior-ponto-de- trafico-de-pessoas-na-africa> Acesso em: 2023.

Não é de hoje que combinamos de não morrer, Clóvis Moura no livro “*Brasil: as Raízes do Protesto Negro*” (1983, p. 12) ao analisar as estruturas, razões e estratégias racistas e coloniais do branqueamento racial promovido pelo Estado brasileiro, antecipa estatísticas atuais que anunciam a maior probabilidade de morrer por arma de fogo por jovens negros e pobres. Identificando um presente e projetando um triste futuro de maior guetização em que as populações negras são e serão “dizimadas de forma que está muito além da média da mortalidade das populações que não ocupam” tais territórios/periferias.

CRIMES DO ESTADO

Vannuchi: ‘Temos um novo esquadrão da morte em São Paulo’

Ex-ministro cobra de autoridades, como o governador Geraldo Alckmin, apuração de casos de violência policial

Por Redação RBA

Publicado 09/11/2016 - 17h37



O negro foi, por isto, lançado à periferia do sistema, não apenas para ficar no subemprego, no desemprego, na criminalidade do pobre e na prostituição (baixa), mas, também, para ser dizimado biologicamente nos surtos de meningite, desidratação, tuberculose, raquitismo e outras doenças carenciais, além da sua destruição violenta por grupos racistas/repressivos como o “Esquadrão da Morte” cujas vítimas das suas ações criminosas são esmagadoramente negras. (MOURA, 1983, p. 12)

Clóvis Moura em 1983, reportagem ao lado de 09/11/2016.

Mortes em África. Do interior do continente para o litoral. Durante a travessia atlântica. Nas plantações, minerações e engenhos. Mortes. Nas ruas do pós-abolição. Pelas doenças evitáveis. Até

A transição epidemiológica vivida no país nos últimos 60 anos modificou o padrão de morbimortalidade dos brasileiros, deslocando as causas infecciosas, que ocupavam historicamente o primeiro lugar, para dar lugar às causas cardiovasculares e aos agravos provocados por violência e acidentes como as principais causas de morbimortalidade. (SOUZA, Verônica, 2019, p. 15)

Mesmo em breves páginas, sem a pretensão de esgotar reflexões sobre a escravização, acredito que o caminho a seguir é discutir as formas de morte, mas sobretudo as estratégias de luta, reivindicação, ressignificação, construção e agenciamento da vida individual e coletiva.

Para além da evidência das fraturas e da difração, a experiência dos escravos africanos no Novo Mundo reflete uma plenitude de identidade (onde) [...] eles têm que "narrar a si mesmos" e "narrar o mundo", e lidar com este mundo a partir de uma posição na qual suas vidas, seu trabalho e seu modo de falar (*langage*) são parcamente legíveis, pois

estão envolvidos em embalagens fantasmagóricas. Eles têm que inventar uma arte de existir em meio à espoliação, mesmo que agora seja quase impossível invocar o passado e lançar sobre ele algum encantamento, exceto talvez nos termos sincopados de um corpo que constantemente é transformado de ser em aparência, de canção em música. (MBEMBE, 2001, p. 189-190)

Como apontam os estudos de *Stuart Hall* (1992), *Paul Gilroy* (1993), em diálogo com o que nos provocou *Achille Mbembe* nota-se que “nos termos sincopados de um corpo” em dança, em cena, em Artes é possível “invocar o passado e lançar sobre ele algum encantamento” seja numa fabulação crítica de reescrevê-lo, reinterpretá-lo, em fornecer voz àqueles(as) que foram silenciados, seja para impulsionar possibilidades de futuridade sem medo e com esperança em um dia alcançar a liberdade e o bem-viver.

**D
I
R
E
I
T
O
S**

**H
U
M
A
N
O
S**

Equality
Maya Angelou

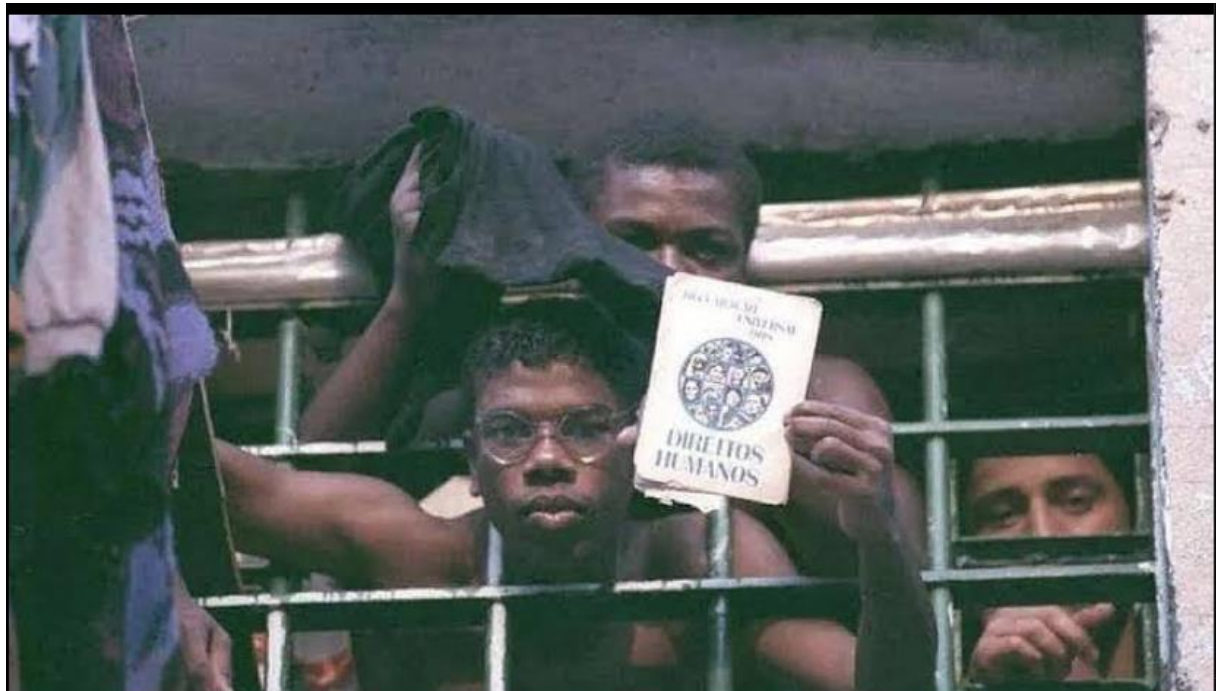
*You declare you see me
dimly through a glass
which will not shine,
though I stand before you boldly,
trim in rank and marking time.
You do own to hear me
faintly as a whisper out of range,
while my drums beat out
the message and the rhythms never change.
Equality,
and I will be free.
Equality,
and I will be free.
You announce my ways are wanton,
that I fly from man to man,
but if I'm just a shadow to you,
could you ever understand?
We have lived a painful history,
we know the shameful past,*

*but I keep on marching forward,
and you keep on coming last.
Equality,
and I will be free.
Equality,
and I will be free.
Take the blinders from your vision,
take the padding from your ears,
and confess you've heard me crying,
and admit you've seen my tears.
Hear the tempo so compelling,
hear the blood throb in my veins.
Yes, my drums are beating nightly,
and the rhythms never change.
Equality,
and I will be free.
Equality,
and I will be free.*

DIREITOS HUMANOS

*“Artigo 3.
Todo ser humano tem direito à vida, à liberdade e à segurança pessoal.”
(ONU/UNESCO, 1948, s/p)*

Ora, como diria Cidinha Silva: “Uma chacina não é só mais uma chacina, não deveria ser. Chacina praticada pelo braço armado do Estado é a falência total da política de segurança pública e dos valores republicanos. **Violação dos Direitos Humanos.**” (SILVA, Cidinha, 2019, p. 131; grifo meu)



42

A *Declaração Universal dos Direitos Humanos* de 1948, posterior à *Declaração de Direitos da Inglaterra* de 1689, à francesa *Declaração de Direitos do Homem e do Cidadão* de 1789 e, da estadunidense, *Carta de Direitos* de 1791. Entrelaçando linhas do tempo não retílineas, (devemos considerar: Escravização de pessoas negras de 1448 até 1888; e, I Guerra Mundial de 1914 à 1918; e, II Guerra Mundial de 1939 à 1945) nota-se que a abolição da escravização foi oficialmente registrada na Inglaterra, França e Estados Unidos da América, respectivamente em

⁴² Imagem 60. Jovem negro encarcerado no Carandiru, mostra com a mão esquerda uma versão impressa da Declaração Universal de Direitos Humanos. Imagem: Luiz Novaes/Folhapress - 5.out.1992

1833 (tráfico proibido em 1807), 1848⁴³ (tráfico proibido em 1816) e, 1863 (tráfico proibido em 1815). Abolições declaradas e lentamente estabelecidas, décadas depois dos esforços político-literários de concepção e escrita de parágrafos, artigos e incisos que determinavam no papel o que deveria ser vivido e garantido na práxis para, a princípio, os homens e cidadãos e, posteriormente, para a humanidade universalmente.

A existência da escravização concomitante com a presença destes documentos que deveriam assegurar direitos vinculados à vida de todos os humanos universalmente, prova que nem todos eram considerados humanos. E a demora para adequar e/ou reescrever o documento (Declaração Universal dos Direitos Humanos) depois da abolição da escravização no último país, que foi o Brasil em 1888, demonstra que o incômodo provavelmente só estava entre a minoria simbólica, cuja voz inaudível não apressou a inclusão dos dantes não-humanos (negros) na *práxis* dos direitos.

No entanto, a memória vida da escravização, mas principalmente dos atos bárbaros de outras guerras fizeram com que a Declaração ainda determinasse:

Considerando que o desprezo e o desrespeito pelos direitos humanos resultaram em atos bárbaros que ultrajaram a consciência da Humanidade e que o advento de um mundo em que todos gozem de liberdade de palavra, de crença e da liberdade de viverem a salvo do temor e da necessidade foi proclamado como a mais alta aspiração do homem comum, (UNESCO, 1948, s/p)

Viver a salvo do terro. Termos medo de ir ao supermercado e sermos perseguidos pelos agentes de segurança. Termos medo de sermos confundidos pelos recursos de identificação facial por inteligência artificial. Termos medo de que você feche a bolsa e troque de calçada. Termos medo de deixar nossos meninos correrem na rua. Termos constante medo de morrer violentamente.

Uma organização britânica, a *Anti-Slavery International*⁴⁴ – mais antiga entidade de defesa dos direitos humanos, sucessora da *British Anti-Slavery Society*, fundada em 1823 para combater o tráfico negreiro -, estima que existam, hoje, mais escravos no mundo do que em qualquer período durante os 350 anos de escravidão africana na América. Seriam 40 milhões de pessoas vivendo nessas condições [...] (GOMES, 2019, p. 27-28)

⁴³ “Na França dos direitos humanos, a escravatura que havia sido abolida em 1794 foi restaurada por Napoleão Bonaparte em 1802, e a sua abolição definitiva só se deu em 1848, depois de um longo e difícil processo sob a intensa pressão e influência dos ingleses. Mesmo tendo assinado vários acordos com a Inglaterra, meramente por questões morais, na prática foram todos desrespeitados. As relações anglofrancesas na questão do tráfico, chegaram a beira de uma guerra em 1845.” (SIQUEIRA, 2018, p. 36)

⁴⁴ C.f. <https://www.antislavery.org/>

As chamadas condições “análogas à escravidão”. Porém, são os processos de animalização, coisificação, atribuição como mercadoria e a soberania dos corpos/carne negra que diferem a escravização fundadora da modernidade, das práticas análogas da escravidão na contemporaneidade.

Ainda sobre a falência da possibilidade real da práxis dos direitos humanos, Gomes (2019, 28) divulga os dados: “[...] cerca de 800 mil pessoas são traficadas internacionalmente ou mantidas sob alguma forma de cativeiro, impossibilitadas de retornar livremente e por seus próprios meios aos locais de origem.”

Travessias seguem sendo feitas e os lugares-sonhos, não passam de terras prometidas.



45

As condições de existência são dispares e de luta por direitos ao existir também o são. Lançar mão de direitos básicos: a. *moradia*; b. *alimentação*; c. *condições de higiene*; d. *educação escolar e letramento*; e. *acesso à defensoria pública e julgamento justo e imparcial caso necessário*; f. *água potável*; g. *direito de ir e vir*; h. *liberdade de expressão*; i. *liberdade para exercício e profissão de fé religiosa*, aparecem histórico e cotidianamente como privilégios de uma minoria não racializada.

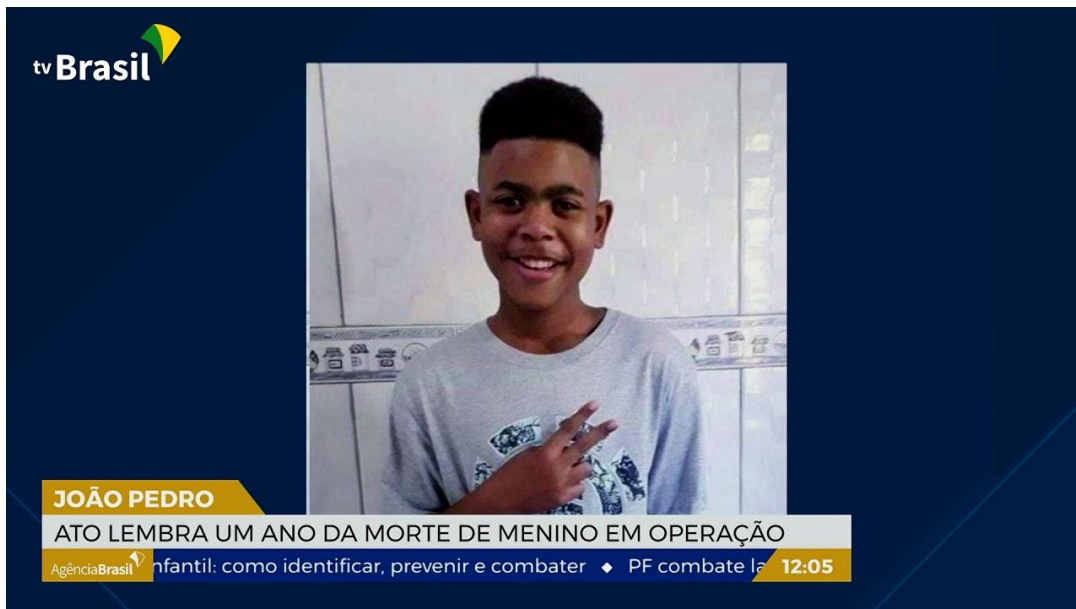
⁴⁵ Imagem 61. Obra “*Law of the Journey*” do artista chinês *Ai Weiwei Raiz*, exposta em 2018 na Oca no Ibirapuera, São Paulo. Foto: Gabriela Rassy. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2018/11/arte-e-ativismo-do-chines-ai-weiwei-ocupam-oca-do-ibirapuera/> Acesso em: 2023.

Segundo dados da UNICEF, no Brasil entre 2016 e 2020, 35 mil crianças e adolescentes de até 19 anos foram mortos de forma violenta no Brasil – uma média de 7 mil por ano. No estado do Rio de Janeiro, de janeiro de 2013 a março de 2019, houve 2.484 homicídios de adolescentes, segundo dados do ISP⁴⁶. Entre as vítimas, 80% eram negros e 70% tinham entre 16 e 17 anos.

O Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei Federal n. 8.069, de 1990, prevê cuidado, garantia de vida plena, assistida e acesso aos direitos inalienáveis. Dignidade e liberdade também estão previstas para as crianças universalmente.

Mas será?

⁴⁶ C.f. UNICEF. Homicídios de crianças e adolescentes. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/homicidios-de-criancas-e-adolescentes> Acesso em: 2023.



⁴⁷ Imagens 62, 63, 64.

DIGNIDADE DA PESSOA HUMANA

*“Considerando que o reconhecimento da **dignidade inerente a todos os membros da família humana e de seus direitos iguais e inalienáveis** é o fundamento da liberdade, da justiça e da paz no mundo.”*

(UNESCO/ONU, 1948; grifo meu)⁴⁸

E o que é dignidade?

O que é dignidade para a população negra?

O que é dignidade para uma mãe negra e seu jovem filho estatelado no chão?

*“[...] alisou a barriga. Lá dentro estava a sua, bem pequena, bem sonho ainda. As crianças, havia umas que de longe às vezes de perto, acompanhavam as façanhas dos pais. Algumas seguiriam pelas mesmas trilhas. Outras, quem sabe, traçariam caminhos diferentes. E o filho dela como Davenga, que caminho faria? Ah, isto pertence ao futuro. Só que o futuro ali chegava rápido. **O tempo de crescer era breve. O de matar ou morrer chegava breve, também.** E o filho dela e de Davenga? Cadê Davenga, meu Deus?” (EVARISTO, 2016, p. 29)*

Será que há/haverá dignidade se o futuro e sua ausência já estão inscritos, dados, preestabelecidos no ventre da colonização/escravização e na pele de suas vítimas?

As histórias ajudam a nos lembrar que a experiência da violência por parte das mulheres e meninas negras não é um fenômeno teórico ou retórico. As atrocidades experimentadas por cada uma individualmente as introduzem num coletivo instituído a partir da vivência das desgraças concretas, palpáveis, vividas de corpo presente, por mulheres e meninas que têm nome, sobrenome e história. A esta altura do século XXI, não é possível acreditar que alguém desconheça a dimensão de seu sofrimento. No entanto, o vasto silenciamento que cerca esta experiência nos questiona a todas e todos. Que lacunas éticas, morais, políticas o justificariam? (WERNECK, Jurema, 2017, p. 116)

Entende-se dignidade da pessoa humano como princípio moral inerente à todas as pessoas da Terra, sem restrição, cuja salvaguarda de tal princípio seria fundamental para a existência do estado democrático de direito.

⁴⁸ Primeiro parágrafo do Preâmbulo da Declaração Universal dos Direitos Humanos.

Professor José Afonso Silva (1998, p. 89), titular aposentado da Faculdade de Direito da USP, nos auxilia a ter um panorama histórico da construção conceitual da ‘dignidade da pessoa humana’:

Foi a Lei Fundamental da República Federal da Alemanha que, por primeiro, erigiu a dignidade da pessoa humana em direito fundamental expressamente estabelecido no seu art. 1º, n. 1, declarando: "A dignidade humana é inviolável. Respeitá-la e protegê-la é obrigação de todos os Poderes estatais". Fundamentou a positivação constitucional desse princípio, de base filosófica, o fato de o Estado nazista ter vulnerado gravemente a dignidade da pessoa humana mediante a prática de horrorosos crimes políticos sob a invocação de razões de Estado e outras razões.

Os horrores das guerras, e não da escravização africana, principalmente as violências e barbáries da segunda guerra mundial (1939 - 1945), fizeram com que outros países aderissem ao conceito. No Brasil foram os silenciosos gritos de homens, mulheres e crianças⁴⁹ desaparecidas e torturadas durante a Ditadura Civil-militar (1964-1985) que levaram a adoção do conceito em nossa constituição.

E assim também a tortura e toda sorte de desrespeito à pessoa humana praticadas sob o regime militar levaram o Constituinte brasileiro a incluir a dignidade da pessoa humana como um dos fundamentos do Estado Democrático de Direito em que se constitui a República Federativa do Brasil, conforme o disposto no inc. III do art. 1º da Constituição de 1988. (SILVA, 1998, p. 89-90)

Silvio de Almeida nos explica que “Com o liberalismo, surgiu a ideia de que o direito seria a garantia da liberdade e que o respeito às leis e às instituições democráticas daria a medida do respeito à dignidade humana.” (ALMEIDA, 2016, p. 20)

Entendido como garantia dos direitos vitais do ser humano, o princípio da dignidade humana versa também sobre: **a.** garantia que a pessoa não seja alvo de ofensas e humilhações; **b.** proteção a integridade física e moral; **c.** possibilidade de autodeterminação da própria vida.

Tal princípio regula o Estado e orienta a interpretação jurídica de nossas leis.

Vale acrescentar que: Se a dignidade é inerente à todas as pessoas, então todas as pessoas, a partir desse princípio, deveriam ter acesso aos direitos humanos jurídicos que são posteriores à natureza humana.

⁴⁹ C.f. Menino 23 – documentário sobre meninos negros desaparecidos durante a ditadura civil-militar brasileira. Teaser: “Menino 23: infâncias perdidas” (2016). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4wmraawmw38> Acesso em: 2023.

**L
I
B
E
R
D
A
D
E**

Oh! Freedom –

*Oh freedom, oh freedom, oh freedom over me
And before I'd be a slave I'll be buried in a my grave
And go home to my lord and be free*

*Oh freedom,
Oh freedom, oh freedom, oh freedom over me
And before I'd be a slave I'll be buried in a my grave
And go home to my lord and be free*

*No more weeping, no more weeping, no more weeping over me
And before I'd be a slave I'll be buried in a my grave
And go home to my lord and be free*

*Oh freedom,
Oh freedom, oh freedom, oh freedom over me
And before I'd be a slave I'll be buried in a my grave
And go home to my lord and be free
And before I'd be a slave I'll be buried in a my grave
And go home to my lord and be free*

LIBERDADE

Liberdade é não sentir medo, veementemente, afirmou *Nina Simone (1933-2003)*, pianista e compositora que em tom *Gospel* jazzístico com total entrega corpo-poética-dramática cantou o ‘desejo de saber como é sentir-se livre’⁵⁰, somando sua voz ao Movimento pelos Direitos Civis negro-estadunidense dos anos 60.

No século XVIII, também nos Estados Unidos, mulheres, homens e crianças de negra reexistência entoavam “*Oh, Freedom*”, canção/louvação no estilo *Spiritual* que demandava com notas de súplica que tal objetivo, liberdade, fosse alcançado. Em 1995, *Bobby McFerrin (1950-)*, gravou “*Freedom is a voice*”, com sonoridade leve, crescente remetendo a imagens de vento, luz, balanço, vida.

Nos anos 50, em revolução concomitante a protagonizada por *Nina*, reverendo *Martin Luther King Jr. (1929-1968)*, *Langston Hughes (1902-1967)*, estavam *John Coltrane (1926-1967)*, *Ornette Coleman (1930-2015)*, *Max Roach (1924-2007)* com sonoridades subversivas criando o *Free Jazz*, impregnados do contexto e da agenda político-racial que exigia movimento.

"Oh, Freedom" is a post-Civil War African-American freedom song. It is often associated with the American Civil Rights Movement, with Odetta, who recorded it as part of the "Spiritual Trilogy", on her Odetta Sings Ballads and Blues album, and with Joan Baez, who performed the song at the 1963 March on Washington. Baez has since performed the song live numerous times, both during her concerts and at other events. The song was first recorded in 1931 by the E. R. Nance Family as "Sweet Freedom".

Some versions of the fourth verse contain the line "No more tommin'," where the word tommin is a derogatory term denoting some black men's extreme submissiveness towards a white person or white people. The word seems to have been derived from Harriet Beecher Stowe's fictitious character Uncle Tom in Uncle Tom's Cabin. These words are not part in the traditional verses, but a later addition, itself part of folk tradition in the USA, in which extra verses are added to traditional songs to highlight different personal feelings, agendas, or lyrical invention.

In the 1964 presidential campaign, civil rights activists opposing the candidacy of Barry Goldwater changed the words to "And before I'd be a slave, I'll see Barry in his grave and go fight for my rights and be free." (Wikipedia⁵¹)

No suntuoso apanhado de mais de duas mil e seiscentas páginas do livro “*The Norton Anthology of African American Literature*” (1997) de *Henry Louis Gates Jr.* e *Nellie Y. McKay*, a

⁵⁰ Referência à canção “*I wish I knew how it would feel to be free*” (1967, álbum *Silk & Soul*). (“Eu gostaria de ter sabido como é me sentir livre”; 1967, álbum *Seda & Alma*; trad. minha)

⁵¹ *Oh, Freedom* – Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Oh,_Freedom Acessado em: 2018.

canção, “*Oh Freedom*”, é citada no primeiro capítulo, intitulado “*The vernacular tradition*”, no subitem que salvaguarda os *Spirituals*. Os autores têm o cuidado de explicar que no tocante à literatura afro-americana (*african american literature*) uma tradição vernacular⁵² se refere às canções e hinos de igreja, às baladas, sermões, histórias (‘causos’) e até tomando para o contexto das expressões negras do século XX, poderia inserir o *Rap*, apostando na característica e fundamento oral destes fazeres culturais artísticos.

Indeed, the vernacular is not a body of quaint, folksy items. It is not a male province. Nor is it associated with a particular level of society or with a particular historical era. It is neither long ago, far away, nor fading. Instead the vernacular encompasses vigorous, dynamic processes of expression, past and present. It makes up a rich storehouse of materials wherein the values, styles, and character types of black American life are reflected in language that is highly energized and often marvelously eloquent. (GATES Jr.; McKay, 1997, p. 01)

Assim como no Jazz Dança Vernacular, os *Spirituals* vinculados à sua tradição vernacular, pressupõe que a linguagem expressa com maior evidência os valores, estilos e características que tipificam a plural negritude e/ou africanidade grafadas em tais conteúdos vernaculares. “*And before I’d a slave I’ll be buried in my grave*”, em emoção devota, proclama a canção, “*Oh, Freedom*”. Em distintos momentos históricos e locais da diáspora negra, morrer foi encarado não apenas como possibilidade esperançosa e religiosa do fim do sofrimento vivido diariamente na terra, mas como radicalidade de ação para alcançar a Liberdade. “*And go home tom y lord and be free*”.

Lembrando do estilo musical *Negro Spiritual*, no qual a canção “*Oh, Freedom*” pode ser enquadrada em relação ao aspecto poderoso de “abstração psíquica” possível em Jazz, Gates Jr. e McKay afirmam que o abolicionista negro-estadunidense *Frederick Douglass (1818–1895)* “*took pains in each of his autobiographies to define the meaning of the songs of slaves. He points out, for instance, that those who hear the music as evidence that the slaves are happy with their station in life miss the slave song’s deeper, troubled meanings*”. (GATES Jr.; MCKAY, 1997, p. 02)

Pertinente ressaltar que *Frederick Douglas (1818-1895)* ao escrever sua autobiografia “*A Narrative of the Life of Frederick Douglas, an American Slave*” (1845), marcando a história como primeira autobiografia de uma pessoa escravizada, publicada nos Estados Unidos, e fundamenta conceitos de liberdade e vida ao teorizar sobre sua experiência e subjetividade.

⁵² Vernacular – GATES Jr.; MCKAY (1997, p. 01) apontam também para os conflitos em reivindicar a discussão, pelo enquadramento arbitrário de manifestações executadas por populações pobres e, um segundo argumento gira em torno do qual simplificador pode ser encarado o conceito de ‘folklore’.

Assim como, na biografia de *Douglas*, as canções negras demonstram: capacidade de abstração; subversão da ordem de alienação estabelecida; íntima relação com o próprio Asè e, vislumbre contínuo da Liberdade expropriada.

Professor Dr. Silvio de Almeida (2016, p. 26), atualmente ministro dos Direitos Humanos e Cidadania, do governo federal no mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2023 -), aponta que a “pedra angular” do sistema filosófico de *Jean Paul Sartre* é a Liberdade.

Partindo do pressuposto que “[...] a experiência histórica nos mostra. [que] O direito é a garantia de uma liberdade abstrata” e o *Palco* introdutório desta tese navegou sobre fatos que comprovam tal pressuposto. Faremos um exercício de refletir sobre o que temos por Liberdade e o que desejamos.

Diante desta problemática, Almeida (2016, p. 20) aponta que recorrer à Sartre como forma de “pensar além do conformismo das normas jurídicas” é pertinente pois: “Desde o início de sua trajetória intelectual, o autor propôs que a liberdade fosse concebida em sua dimensão concreta, como ato de libertação, ou seja, como ação política. Diante da indeterminação da liberdade, é agindo a partir de seu projeto que o homem dará sentido ao mundo.”

No livro, “*Sartre: direito e política: ontologia, liberdade e revolução*” (2016, p. 30-31), Silvio de Almeida observa que, mesmo junto da “convicção do caráter ontologicamente indeterminado da liberdade humana”, o conceito de Liberdade em Sartre estaria associado à sua interpretação da realidade humana, da consciência para fora de si, e subjetividade. Na qual, “a realidade humana é movimento de existir que se revela como processo indeterminado de busca do ser. Se a apreensão de tal realidade tem início na subjetividade, a consciência também é *movimento e indeterminação*”.

A escolha da consciência como ponto de partida tem como objetivo construir uma ideia de liberdade vinculada a um processo existencial de constituição da subjetividade humana. Desse modo, a realidade ganha caráter de indeterminação, já que a liberdade, mais que mera faculdade ou mero predicado, é o modo de ser do homem que se realiza como processo existencial. (ALMEIDA, 2016, p. 30)

E neste processo existencial em que as indeterminações da realidade transformam os objetivos da Liberdade que se busca construir, Almeida (2016, p. 38-39) atesta: “A liberdade é ato, e o ato não possui outro fundamento senão a própria liberdade, que, como já se viu, não tem fundamentos nem essências. [...] a liberdade se revela diante das possibilidades surgidas quando o Para-si nega a pura positividade do Em-si no momento do ato de significação do mundo.” E o autor acrescenta:

Neste sentido, a liberdade é liberdade situada, ou seja, que se revela diante de circunstâncias concretas da vivência humana. Sartre pretende romper com as concepções abstratas da Liberdade – inclusive jurídicas – que colocam a liberdade como uma propriedade metafísica do homem. A liberdade realiza-se no interior de um mundo em que os fatos e os Outros se colocam como condicionantes das escolhas do sujeito. A situação possui dois aspectos relevantes à compreensão da liberdade: a facticidade e a alteridade. (ALMEIDA, 2016, p. 38-39)

O próprio *Jean-Paul Sartre* em “*O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*” (2007) afirma: “O que temos denominado de facticidade da liberdade é o dado que ela tem-de-ser e ilumina pelo seu projeto”, e tal projeto, estaria vinculado ao “meu lugar, meu corpo, meu passado, meus arredores, na medida em que já determinados pelas indicações dos Outros, e, por fim, minha relação fundamental com o Outro”.

Gostaria de voltar a brevemente pensar sobre a relação entre liberdade e projeto, pois: “Ao eleger determinado projeto, eu decido sobre o modo e o sentido de minha própria existência”, e em termos ‘sartreanos’ a “liberdade projeta-se como negação da facticidade, vai em direção ao que ainda não é. Se meu projeto é participar da luta política, clamando por uma sociedade justa, é exatamente porque minha consciência nega a sociedade tal como ela é”. (ALMEIDA, 2016, p. 44-45)

A liberdade manifesta-se em condições existenciais determinadas. Desse modo, para ser realmente livre, o homem deve reconhecer sua *situação*, e é em relação a ela que ele terá liberdade para transformar a realidade ou não, para aceitá-la ou não. Assim, chega-se ao aparente paradoxo de afirmar que o homem é livre para comprometer-se, mas sua liberdade depende desse comprometimento. Tal situação – que parece limitar a liberdade – é oferecida pelo mundo, e este não pode ser ignorado, pelo simples fato de que nele estamos. Ante a esse desafio coloca-se o projeto, pois o mundo não se manifesta, a não ser como referência ao futuro projetado em uma reconstrução, que se dá em solidariedade com o outro. (ALMEIDA, 2016, p. 45)

Diante deste emaranhado reflexivo, via *Silvio de Almeida* e *Sartre*, ao som de *Negro Spirituals*, observo que *Douglass* tinha um projeto e enxergava com percepção corporalmente consciente sua realidade e projetava transformá-la. Prova que o projeto de animalização e alienação da antinegitude, apenas, parece perfeito.

Liberty and law, liberty and justice, liberty and equality – the familiar connection of these terms breeds neglect of the meaning they confer upon one another through association. A few simple questions may help to restore the significance of these relationships. Are men free when their actions are regulated by law or coercion? Does liberty consist in doing whatever one pleases or whatever one has the power to do, or is one required by justice to abstain from injury to others? Do considerations of justice

draw the line between liberty and license? Can there be liberty apart from equality and perhaps also fraternity? [...] Does it make difference to freedom whether the law or the constitution is just? Or is that indifferent because government itself is the impediment to liberty? (ADLER, 1952, p. 991)

As questões citadas acima foram lembradas por Adler no pretensioso livro “*The Great Ideas: A syntopicon of Great Books of Western World*” (1952), em um misto de senso comum e problemáticas simplórias para articular reflexões mais complexas, os questionamentos citados passeiam entre campos filosóficos, jurídicos, religiosos e morais.

Atento a outro autor canônico do universo eurocentrado, Tolstoy (*Leiv Tolstói*), Adler o menciona reiterando a importância do argumento no qual, ao se tratar de liberdade: “*the variety of questions which can be asked about liberty indicates the variety of subject matters or sciences in which the problems of freedom are differently raised*” (ADLER, 1952, p. 991). Tais questões retomam a discussão de caráter epistêmico e ontológico que navegam por toda a tese e, intensamente, retoma a questão do alcance possível da Liberdade dentro da conjuntura em que se vive. Para o negro entoando *Spirituals* a complexidade do projeto Liberdade é uma, diferente dos que gritam por liberdade para escolher o retorno do regime militar.

Vale ressaltar que no começo de uma explanação sobre as ‘Grandes ideias do Mundo’ ocidental, Adler menciona uma síntese hegeliana que pauta o progresso da conscientização da Liberdade como a História do mundo. No século XVIII o que pairava filosoficamente no mundo ocidental era que: “Men who are born to be free, it is thought, cannot be satisfied with less civil liberty than this.” (ADLER, 1952, p. 997)

Mortimer J. Adler à guisa de retomar conceitualizações básicas, pontua que:

The fundamental doctrines of civil liberty certainly seem to differ according to the conception of natural freedom on which they are based. Freedom may be natural in the sense that free will is a part of human nature; or in the sense that freedom is a birthright, an innate and an alienable right. (ADLER, 1952, p.992)

A livre vontade, o livre arbítrio, liberdade como direito inalienável são problemáticas conceituais e interpretativas, haja vista, a construção humana do conceito e da possível prática da Liberdade. Ainda para pensarmos e criarmos suposições do porquê da necessidade tão radical em pensar/dançar/cantar a liberdade e o ser/estar livre para as populações negras, trago uma reflexão e Adler acerca do vocábulo, *freedom*:

In English the word “freedom” has a little greater range in that it permits the formation of the adjective “free”. It is also adapted to speaking of freedom from certain restraints or undesirable conditions, as well as of freedom to act in accordance with desire or to

exercise certain privileges. In consequence, the word “freedom” is more frequently employed in the discussion of free will.” (ADLER, 1952, p. 992)

Tenho liberdade. Quero Liberdade. Exerço minha liberdade. Frases/ações que atrelam o conceito de Liberdade à uma individualização que a banaliza, reduz e simplifica. A seguir, outra questão problematizada por Adler é a palavra, independência.

The word “independence” has special connotations which make it equivalent to only part of the meaning of “freedom” or “liberty”. Negatively, independence is a freedom from limitation or from being subject to determination by another. Positively, Independence implies selffficiency and adequate power. (ADLER, 1952, p. 992)

Mais uma vez, tentando contrapor o significado destas palavras: livre, liberdade, independência, no que se refere a possibilidade de formulação e significação das mesmas pelas população negras historicamente apartadas do processo de percepção encarnada de tais vocábulos, pergunto: no caso brasileiro, fomos livres pós-abolição? De que nos serviu a Independência da nação? Estariam tais palavras na dimensão possível de suas radicalidades e complexidades?

A afirmação da liberdade fundamentada na lógica apenas da diversidade sem referenciais re-cai num relativismo cético onde as liberdades mantidas e ampliadas são apenas as hegemônicas, por outro lado, afirmar uma unidade totalitária não produz justiça, pois recai na lógica etnocêntrica do mesmo. Ao chegar nessa encruzilhada, interpelo junto a filosofia da ancestralidade, no momento em que dialoga desde o corpo, e do pensamento do corpo imerso na cultura de matriz africana, para continuarmos caminhando nesta seara. Primeiro, o corpo interpela para a liberdade, porque não há ética sem corpo. Ele é diversidade e integração. Segundo, o corpo é diverso por conta de sua condição biológica e suas múltiplas produções de sentidos culturais. E terceiro, não existe diversidade sem relação, esta não tem como funcionar sem integração, que se dá na interação dos corpos. (SANTOS, Luiz, 2012, p. 57)

Luiz Santos, educador e filósofo negro-baiano, na esteira do também filósofo Eduardo David Oliveira, nos apresenta reflexões sobre o conceito de Liberdade respaldadas na Ancestralidade negra (africana e afro-diaspórica). Problematizando, portanto, a necessidade ética e estética de pensar a Liberdade atenta à diversidade que é premissa estruturante da natureza.

Severino Ngoenha, pesquisador moçambicano em palestra proferida na noite de encerramento do *COPENE Nacional*, ao lado da professora Dra. Petronilha Silva, na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em Minas Gerais/Brasil, em 2018, ao perguntar à audiência: Qual a questão nós temos de comum. “Nós Africanos, negro-norte-americanos, negro-canadenses, jamaicanos e gente do Haiti, o que nós temos em comum, em outras palavras, qual é o paradigma que faz com que nós sejamos todos, uma comunidade epistêmica?”

Segundo *Ngoenha*:

parece que temos em comum o que caracteriza a filosofia Africana e caracterizam o pensamento africano, é a busca da liberdade, e a busca parte de um pressuposto fundamental, eis aqui alguma instrução das nossas africanidades, como disse a professora antes, faz-se por rejeição e, nós africanos fomos tirados do continente africano como escravos, nós africanos condenados dentro do nosso próprio continente, por iste mesmo se existe um paradigma, se existe uma reflexão de fundo, se existe um axioma, um postulado que caracteriza o pensar africano, este pensar africano é essencialmente o pressuposto na liberdade, no pressuposto da busca da liberdade em África, mas a busca da liberdade negra na própria europa.⁵³

Severino Ngoenha como continuidade de sua provocação propõe quatro categorias ou instâncias de busca por liberdade, a saber: **1.** Busca por emancipação da escravatura; **2.** Luta pela integração social, pós-abolição. Luta pelos direitos civis e ordem social; **3.** Autodeterminação política que começou no Haiti e no continente africano na segunda metade do século XX e acaba com a independência do Zimbábue e do *Apartheid* na África do Sul; e por fim, **4.** Desenvolvimento econômico, político e social.

Observo que Eduardo David Oliveira (2023, p. 32), comprometido com a *Estética da Libertação Africano-Brasileira (ELA)* dialoga profundamente com professor *Ngoenha* ao propor que:

Temos que responder ao tempo no tempo do agora, e não no tempo do passado ou no tempo do futuro, pois, para o africano, **só existe o tempo do agora**. O tempo do agora é o tempo da libertação. A liberdade não é absoluta. É um processo de libertação. A cultura africana é uma cultura de atividade. A liberdade é um movimento. Uma ginga permanente. A liberdade não é um prêmio no final de um percurso. Ela é o percurso. Isso é natureza! (OLIVEIRA, 2023, p. 32)

A segunda insubordinação sobre o conceito e *práxis* da Liberdade que gostaria de propor e instaurar aqui, é a partir de uma crise em relação ao protagonismo do Iluminismo na concepção do conceito de Liberdade.

Do ponto de vista intelectual, o iluminismo constituiu as ferramentas que tornariam possível a comparação e, posteriormente, a classificação, dos mais diferentes grupos humanos a partir de características físicas e culturais. Surge então a distinção filosófico-antropológica entre civilizado e selvagem, que no século seguinte daria lugar para o dístico civilizado e primitivo. (ALMEIDA, 2018, p. 20-21)

Professor Dr. Silvio de Almeida, jurista, filósofo, diretor do *Instituto Luiz Gama/SP*, anteriormente citado, contribui no debate afirmando que:

⁵³ Transcrição minha.

O Iluminismo torna-se o fundamento filosófico das grandes revoluções liberais que, a pretexto de instituir a liberdade e livrar o mundo das trevas e preconceitos da religião, irá travar guerras contra as instituições absolutistas e o poder tradicional da nobreza. [...] uma longa e brutal transição das sociedades feudais para a sociedade capitalista em que a composição filosófica do homem universal, dos direitos universais e da razão universal mostrou-se fundamental para a vitória da civilização. (ALMEIDA, 2018, p. 21)

No entanto, estes postulados sobre a liberdade construídos sob epistemes fundadas no território e pelos autodeclarados civilizados dificilmente me convencem da abrangência e/ou radicalidade da liberdade conceito e potência de vida.



54

O meu argumento baseia-se em *Toussaint L'Ouverture*, *Jean-Jacques Dessalines* e de *Alexandre Pétion*, baseia-se na força do coletivo escravizado Haitiano em vigoroso projeto de conquistar à sangue e suor a Liberdade em sua radicalidade, baseia-se no único coletivo à derrotar as forças armadas de *Napoleão Bonaparte*.

À luz dos exemplos desses dois filósofos iluministas, Zera Yacob e Anton Amo, talvez seja preciso repensarmos a Idade da Razão nas disciplinas da filosofia e da história das ideias. Na disciplina da história, novos estudos comprovaram que a revolução mais bem-sucedida a ter nascido das ideias de liberdade, igualdade e fraternidade se deu no Haiti, não na França. A Revolução Haitiana (1791-1804) e as ideias de Toussaint L'Ouverture (1743-1803) abriram o caminho para a independência do país, sua nova Constituição e a abolição da escravidão. Em “*Les Vengeurs du Nouveau Monde*” (os vingadores do novo mundo, 2004), Laurent Dubois conclui que os acontecimentos no Haiti foram “a

⁵⁴ Imagem 65. Quadro: Batalha de San Domingo, obra do pintor polonês *January Suchodolski*. A obra faz referência a um episódio da Revolução Haitiana (1791-1804)

expressão mais concreta da ideia de que os direitos proclamados na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, de 1789, eram de fato universais”. (por DAG HERBJORNSRUD; tradução CLARA ALLAIN; ilustração FABIO ZIMBRES na Folha de São Paulo)

Contenção simbólica. A crueldade das punições exemplares. A alienação pela fé, a desarticulação dos coletivos; explicações que tenho suscitado para entender o porquê do ‘morro não descer’, do porquê da maioria oprimida não pisotear a minoria opressora.



Sem responder, mesmo tendo a antinegitude como grilhão, ainda envolta pela perplexidade dos 111 tiros, chamo uma vez mais o debate conceitual. Ora, aqui onde o sangue escorre e a revolta não toma às ruas, de fato não é o Haiti⁵⁶, mas o Haiti existiu nos ensinou muito e seu feito histórico também transformaram, radicalmente, os limites estruturais do conceito Liberdade, Igualdade e Fraternidade.

Como nos lembra Silvio de Almeida, “[...] no século XVIII, mais precisamente a partir do ano de 1791, que o projeto de civilização iluminista baseada na liberdade e igualdade universais encontraria a sua grande encruzilhada: a Revolução Haitiana.” (ALMEIDA, 2018, p. 21)

Com a Revolução Haitiana tornou-se evidente que o projeto liberal-iluminista não tornava todos os homens iguais e sequer faria com que todos os indivíduos fossem reconhecidos como seres humanos. Isso explicaria porque a civilização não pode ser por

⁵⁵ Imagem 66. Espetáculo “Suspeito” Grupo de Teatro do Oprimido Cor do Brasil, do Centro do Teatro do Oprimido/RJ, Brasil. Da esquerda para a direita: Alessandro Conceição, Gabriel Horsth, Raquel Nascimento e Fernanda Dias.

⁵⁶ Referência direta à canção de Gilberto Gil.

todos partilhada. Os mesmos franceses que aplaudiram a Revolução Francesa, viram a Revolução Haitiana com desconfiança e medo, e impuseram toda a sorte de empecilhos para a ilha caribenha, que até os dias de hoje paga o preço pela liberdade que ousou reivindicar. (ALMEIDA, 2018, p. 22)

A ousada liberdade exposta em sua radicalidade sem ressalvas me parece ser a tal Liberdade ou um aspecto dela, ou uma dentre as muitas possíveis, que venho perseguindo e tentando conceituar deste o começo deste subitem.

Os aspectos acima podem, inclusive, virem a ser relacionados com a noção de pluralidade do conceito de Liberdade, já partindo do pressuposto da existência de múltiplas LiberdadeS. Sendo assim, intrinsecamente diversa e contrária a ocidentalismos absolutistas e/ou que forjam conceitos norteados por ferramentas de reflexão que buscam construir uma noção única, absoluta, harmônica, objetiva, concreta e universal.

A conquista das liberdades, na filosofia da ancestralidade, busca promover a identidade de cada um como sistema de justiça. O corpo, o território, ou seja, as identidades são compreendidas como ancestralidade, e esta é promovida como alteridade. A identidade é entendida como ancestralidade porque nesse sistema não são tomadas como totalidade. (SANTOS, Luiz, 2012, p. 58)

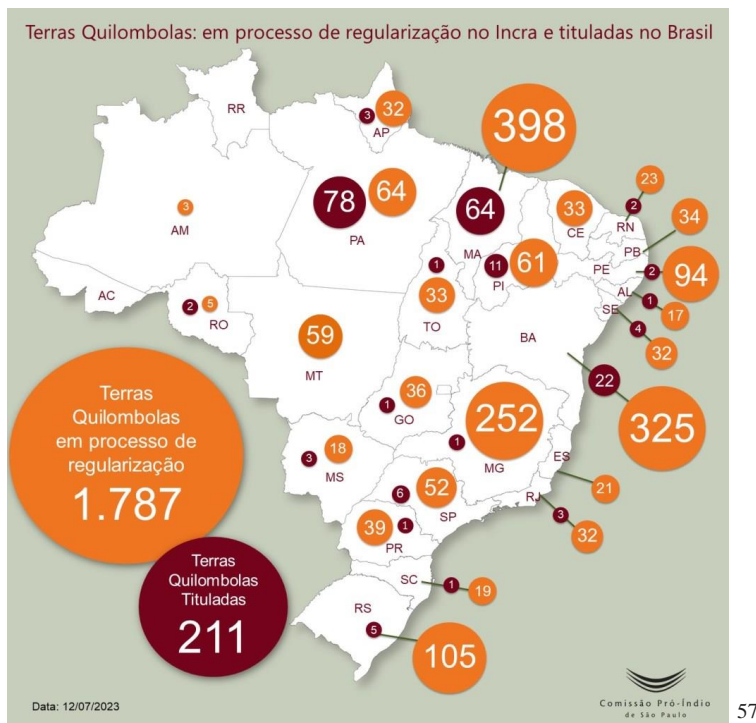
O que é liberdade? Caso ela exista, quais são seus limites? E em sua radicalidade, se houver limites, ainda assim pode ser chamada de Liberdade?

“Liberdade é uma luta constante” afirmação título do último livro de *Angela Davis* publicado no Brasil. Paradigmas da totalidade e da essência reduzem o conceito e fazem perpetuar injustiças como diria Luiz Santos (2012) haja vista sua centralidade no “eu”, na consciência de Si e no que Muniz Sodré chama de “privatizar o eu”.

A historiadora negra-estadunidense Dra. *Kim Butler* (*Rutgers University/ USA*) durante conferência proferida em Cachoeira (cidade histórica do Recôncavo Baiano), em 2018 na noite de abertura do *Seminário Internacional Experiências da Liberdade no Mundo Atlântico (UFRB)*, partilhou argumentos que centralizaram as experiências negras de Quilombo, *Marronage*, *Palenques* como materialidades construídas como *práxis* radical, complexa e profunda do conceito Liberdade e, da capacidade de forjar e construir outro mundo e existência ontológica.

Palmares (AL, 1580 – 1710), Kalunga (GO), Caçandoca (SP), Quilombo do Campo Grande (MG), Quilombo Ivaporunduva (SP), Quilombo de Rio das Rãs (BA), Quilombo de Laranjeiras (SE), Quilombo Olho D’Água (PA), Quilombo Comunidade de Fátima de Ponte Nova/MG, entre outros, territórios conquistados, tomados para a estruturação de novas re-existências.

Contudo, em 1740, reportando-se ao rei de Portugal, o Conselho Ultramarino definiu quilombo como: “Toda habitação de negros fugidos, que passem de cinco, em parte despovoada, ainda que não tenham ranchos levantados e nem se achem pilões nele”.



57

O Conselho Ultramarino equivocou-se, o Quilombo era/é a grande criação da revolução dos modos de existir e organizar uma sociedade. Como diria Beatriz Nascimento⁵⁸ o quilombo é instituição africana, *lòcus* de resistência cultural negra. E, por cultura se entende, história, epistemes, artes, entre outras.

Durante sua trajetória o quilombo serve de símbolo que abrange conotações de resistência étnica e política. Como instituição guarda características singulares do seu modelo africano. Como prática política apregoa ideais de emancipação de um cunho liberal que a qualquer momento de crise da nacionalidade brasileira corrige distorções impostas pelos poderes dominantes. O fascínio de heroicidade de um povo regularmente apresentado como dócil e subserviente reforça o caráter hodierno da comunidade negra que se volta para uma atitude crítica frente às desigualdades sociais a que está submetida. (NASCIMENTO, Beatriz, 1985, p. 48)

E a autora conclui:

⁵⁷ Mapa do Brasil apontando as terras de quilombos tituladas e por titular. Ano: 2023. Disponível em: <https://cpisp.org.br/terras-quilombolas-balanco-do-primeiro-semester-de-lula-3/> Acesso em: 2023.

⁵⁸ NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. *Revista Afrodiáspora*, v. 3, n. 6-7, p. 41-49, 1985.

Por tudo isto o quilombo representa um instrumento vigoroso no processo de reconhecimento da identidade negra brasileira para uma maior autoafirmação étnica e nacional. O fato de ter existido como brecha no sistema em que os negros estavam moralmente submetidos projeta uma esperança de que instituições semelhantes possam atuar no presente ao lado de várias outras manifestações de reforço à identidade cultural. (NASCIMENTO, 1985, p. 48)

Reivindicando a radicalidade da Liberdade, artistas negros brasileiros e pelo mundo afora, se inspiram na luta quilombola e no conceito/*práxis* de aquilombar-se em seus fazeres, em sua estética e em suas vidas. Neste sentido, há uma noção concreta e cruel da realidade que reporta a autoidentificação em enquanto escrava e fugitiva como diria *Assata Shakur*⁵⁹.

Mas acima de tudo há movimentos de libertação.

⁵⁹ C.f. SHAKUR, Assata. *An open letter from Assata Shakur*. 1998. Disponível em: <https://repositories.lib.utexas.edu/server/api/core/bitstreams/fe362fc3-99c4-41f8-a7ad-00cb9a9bb6e4/content> Acesso em: 2022.

Preacher, Don't Send Me
Maya Angelou

*Preacher, don't send me
when I die to some big ghetto in the sky
where rats eat cats of the leopard type
and Sunday brunch is grits and tripe.*

*I've known those rats
I've seen them kill and grits
I've had would make a hill,
or maybe a mountain,
so what I need from you
on Sunday is a different creed.*

*Preacher, please don't promise me
streets of gold and milk for free.*

*I stopped all milk at four years old
and once I'm dead I won't need gold.*

*I'd call a place pure paradise
where families are loyal and strangers are nice,
where the music is jazz and the season is fall.*

Promise me that or nothing at all.

No próximo subitem veremos como autores e autoras como João Vargas, *Frantz Fanon*, *W.E.D. Du Bois*, *Frank Wilderson III*, *Joy James*, *Fred Moten*, Jaime Amparo Alves, Ana Flauzina, *Moon-Kie Jung*, nos auxiliam a discutir e compreender o conceito de antinegitude.

**A
N
T
I
N
E
G
R
I
T
U
D
E**

Antinegitude: conceito que sangra na *práxis*

Observo que de 2007 a 2015 eu tinha como pressuposto a crença no racismo como algo estrutural, institucional, sistêmico e epistêmico, o que levava a momentos de esperança e/ou visão de mundo antirracista,

Whereas from the perspective of racism, racial and other related and intersecting forms of oppression can be eliminated, or at least ameliorated, from the perspective of antiblackness such an assumption, or hope, is suspended relative to Black people. (JUNG; VARGAS, 2021, p. 18)

Neste ponto da reflexão suspende-se conceitos-verbos como: crença, fé, espera-esperança como realidades possíveis, alcançáveis. Mesmo bailando fora das ilusões passadas, agora engajada em propor revoluções, o discurso de cada passo dançado, coreografado ainda padecia de máximas bem conhecidas daqueles que radicalmente olham sem medo para as faces horrendas da antinegitude.

Todo discurso negro é um discurso coercivo, dessa forma, passar de um fazer intencionalmente antirracista para um compromisso prático-est-ético anti-antinegitude exigia no mínimo: PAUSA.

Tratava-se de um momento de tensionamento da “*ontological abjection*” (JUNG; VARGAS, 2021, p. 17) Antes o solo era “*Pela Pele*” (2010). Depois o duo era “*A Carne*” (2011). Ora, não-humanos não tem pele. Eu entendi naquela época que eu era apenas carne, *flesh*. Não havia mais dúvida da minha condição de não abolida.

Não adianta lei do sexagenário.

Não adianta ventre livre.

Não adianta lei áurea.

Meu ventre tal qual meu corpo, não é livre.

Ser sexagenário, estar idoso. Ser recém-nascido, estar criança. Estar diante da abolição e não ser livre. Ser carne, não ser/ter corpo e não ser/estar sujeito. Estatuto do Idoso, Estatuto da Criança e do Adolescente, Lei Imperial de número 3.353 (Lei Áurea), Declaração Universal dos Direitos Humanos.



60

Sobre-viver sob a constante farsa ontológica que nos circunscreve como abjetos. Tal como Wilderson tensiona no primeiro capítulo do livro *Afropessimismo* (2020) “*For Halloween I washed my face*” nosso sofrimento não é análogo a nenhum outro. Nossa profunda existência de condenados da Terra não é análoga à percepção sobre a existência dos Iraquianos, Palestinos, indígenas, da classe trabalhadora subalternizada, das mulheres, entre outros discriminados na Terra. A antinegitude não é análoga a nenhuma das diversas discriminações existentes. “*A framework of antiblackness stresses the uniqueness of Black positionality and experiences relative to those of nonblack social groups.*” (JUNG; VARGAS, 2021, p. 17)

Reforço “*Unlike racism, which tends to focus on analogous experiences of oppression, antiblackness stresses the singularity of Black people’s dehumanization, antihumanization.*” (JUNG; VARGAS, 2021, p. 19)

Taking the Social for granted as the universally shared ontological ground, social theories cannot but fail to see enslavement for what it is. A social nonperson is not a type of dominated social person among others, and social death is not a form of social injury among others. The “life” of the enslaved is radically, incommensurably insecure. They have no legitimate standing in the social world. They have no legitimate claims to power or resources, including their very “own” selves. (JUNG; VARGAS, 2021, p. 13)

Será necessário rompermos com os estudos sobre escravidão que com apetite exotista saboreiam os números na casa dos bilhões centralizando as análises no lucro, nas negociações, na

⁶⁰ Imagens 68, 69. Solo “Fruta Estranha” (2011), Intérprete: Aline SerzeVilaça. Foto: Marcos Andersen; Duo “A Carne” (2009), intérpretes: Rafaella Grupioni e Aline SerzeVilaça, foto: Denis Xavier.

logística do trânsito e no enriquecimento das coroas sem nunca mencionar a vida (nome, sobrenome, origem, idade, gênero, núcleo familiar, desejos, sonhos, qualificações profissionais e etc) do corpo africano e/ou afrodiaspórico *commodity* lastro da escravização.

Ser lastro do sistema capitalista moderno que nasce com a gigante moeda de trabalho forçado e vida cativa, é não-ser, é inexistência física tanto quanto social, como afirmam Vargas e Jung na citação acima, é morte social, insegurança, ausência de poder e recursos.

Pondero que o problema se encontra no fato de que “[...] *while there seems to be an increasing social awareness of Blacks’ experiences of discrimination, there is a denial of antiblackness as a foundational and structural fact.*” (VARGAS, 2018, p. 01)

Há inclusive uma batalha ainda não travada contra o inconsciente coletivo ocidental: “*In the collective unconscious of homo occidentalis, the Negro-or, if one prefers, the color black - symbolizes evil, sin, wretchedness, death, war, famine. All birds of prey are black.*” (FANON, 1986, p. 190 – 191)

A par de tudo isso, além de repensar coreograficamente era necessário desconfiar, suspeitar, questionar e quiçá, destruir, a Dança, o Departamento de Artes e Humanidades, o Centro de Ciências Humanas, a Universidade, ou seja, “*What we are suggesting is that relative to such extreme antisocial conditions, we must continually doubt the adequacy of and rethink all social categories of practice and analysis, including, as we discuss below, racism.* (JUNG; VARGAS, 2021, p. 14)

The incongruity, the conceptual crisis, bespeaks the incommensurability of antiblackness and the need to distinguish antiblackness from racism. (The analytical and political imperative of establishing a break from the social concept of racism emanates from the recognition of antiblackness as an ontological condition of possibility of modern world sociality, whereas racism is an aspect of that sociality. A world without racism requires deep transformations in social practices and structures. (JUNG; VARGAS, 2021, p. 17)

Em um mundo antinegro os enlaces de sociabilidades são forjados sobre égide do racismo, o que é diferente de afirmar que o mundo antinegro é por assim dizer um mundo racista e ponto, onde o começo e o fim da gramática social é o racismo. O racismo está, mas não é a definição tampouco o limite do semântico de antinegitude.

No contexto brasileiro nos últimos cinco anos (aproximadamente) tivemos um grande alarde com o conceito-ação “antirracismo”. A frase de creditada à *Angela Davis*, “Numa sociedade racista não basta não ser racista, é preciso ser antirracista” ganhou o espaço universitário, os

Movimentos Negro, e, autoras como Djamila Ribeiro⁶¹, Robin Diangelo⁶² e Silvio de Almeida⁶³ usaram seu trânsito midiático para divulgá-lo. Parece, inclusive, que este conceito-ação além de fornecer um certo alívio para aqueles que estavam exaustos com o “problema do negro”, o racismo, também propiciou a partilha do ‘ter que lidar’ com o problema e legitimou a figura do aliado não-negro na luta contra o denominador comum que passa a ser entendido como problemático para aqueles que não querem ser vistos como passivos à desfrutar de seu privilégio de cor.

Dessa forma, vimos a frase de *Davis* se transformar em palavra de ordem. No entanto, é sobre o despertar sobre a incomensurável relação entre antinegitude e racismo que este subitem se propõe. Pois, acreditar em movimentos, metodologias, ações, atividades, práticas, exercícios, jogos, lições escolares e/ou livros antirracistas é acreditar que a única superestrutura que assola a população negra é única e restrita, tem seu início e fim, no racismo. Sendo, inclusive, possível de ser combatido, derrubado, extinto neste mundo colonial, patriarcal, sexista, LGBTQIA+fóbico que habitamos. Porém, nem o racismo encarado como estrutural, institucional, sistêmico deu conta da matrix feito ar que nos rodeia de equiparar-se a antinegitude.

Dito isso, acrescento a conclusão do professor Vargas: “*A world without antiblackness necessitates an entirely new conception of the social, which is to say a radically different world altogether.*” (JUNG; VARGAS, 2021, p. 17)

Contorcer-se sobre o conceito de antinegitude faz parte do malabarismo executado na corda bamba dependurada nas alturas que impõe o divórcio radicalmente violento com palavras-conceitos com as quais estamos acostumados a torcer com fé na desleal corrida do sobreviver.

Isso porque a antinegitude nos explica, nos impõe goela à baixo a pílula vermelha⁶⁴, nos taca na cara expondo a realidade na qual o lugar em que nós negros somos colocados e o status que nossa carne (*flesh*) é relegada não se relaciona com ignorância, baixa instrução da educação formal, origem nacional, biotipo, etnia, ou seja, independente do que os corpos não-negros adquiriram ou não intelecto-econômico e sensivelmente, estes corpos estão fadados a serem vetores da antinegitude.

⁶¹ RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. Companhia das Letras, 2019.

⁶² DIANGELO, Robin. **Não basta não ser racista: sejamos antirracistas**. Faro editorial, 2020.

⁶³ ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural**. Editora Jandaíra, 2019.

⁶⁴ C.f. João H. Costa Vargas, “*Blue Pill, Red Pill: The Incommensurable Worlds of Racism and Antiblackness.*” *Kalfou*, Vol. 8 (Issues 1 and 2), 2021, pp. 183-205.

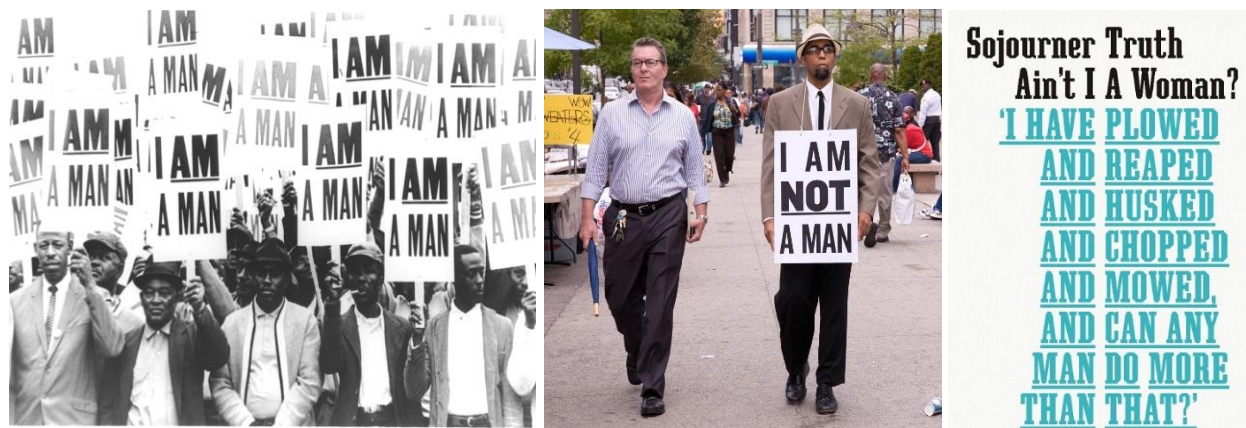
Completo, basta o sujeito ser e estar na Terra em um corpo não-negro que este é inevitavelmente agente da antinegritude.

Apontar o indicador ferozmente em direção à humanidade, que aliás, para ser humanidade, é por assim o ser, não-negra, não é o objetivo agora. Talvez o objetivo seja suspender a ideia, palavra-conceito de Humanidade e, atestar o porquê de o fazê-lo.

Vargas nos explica que *“Antiblackness suggests that rather than with a set of social and institutional practices, the problem lies with the very notions of the Social and the Human underlying these practices and their constitutive rejection of Blackness and Black people.”* (JUNG; VARGAS, 2021, p.18)

Estando Humanidade e Social alocados como palavras-conceito que nascem em teorias subjugadas à certos paradigmas, vale explicar que em uma suposta ordem hierárquica: Cosmologia; Epistemologia; Paradigma; Teoria; Conceitos; Metodologias; Exercícios didático-pedagógicos; Ora, falar em antinegritude seria falar em algo anterior à cosmologia. Isso porque esta subalterniza todas as subsequentes construções Humanas. Antinegritude está tal qual ao *Big Bang* para Humanidade. Parece ou pressupõe o grande começo da modernidade, da vida sócio-globalizada. Parece/pressupõe/atua como ar.

Resultados da *“[...] antiblackness in multiracial contexts of the diaspora: in formations of residential segregation, punitive schooling, juvenile imprisonment, policing practices, and political mobilization.”* (VARGAS, 2018, p. 01)



Assim como: “[...] *continued brutalization and assassinations of women, children, and men by the police, enduring poverty, disease, isolation, and stigmatization*” (VARGAS, 2018, p. 02)

Contínuos crimes contra o corpo. Violações severamente direcionadas à carne. Demarcando ali na pele o poder que para além de dominação sobre a vida, é autoridade sobre o tempo-espaço da morte.



“A carne mais barata do mercado
É a carne Negra
Que vai de graça para o presídio,
E para debaixo do plástico”

OUÇA ELZA SOARES CANTAR. Levante-se. RESPIRE.

PAUSA.

E o “*vast inventory of antiblack processes*”:

There is no better proof of structural, long-term antiblackness than continued vulnerability to disease and premature death by preventable causes, which includes homicide by the police but goes far beyond. The litany of disproportional incidence of cardiovascular ailments; AIDS/HIV infection; various diseases caused by environmental exposure to toxic chemicals as well as insects and pests; malnutrition; deficient and unavailable health care; and cancer, is evidence of how Black lives don't matter. Protests against the use of deadly police force on Black people galvanize unaddressed grievances against the vast inventory of antiblack processes. (VARGAS, 2018, p. xi)

⁶⁵ Imagem 73. Cena videoperformance “Menino 111”, intérprete: Aline SerzeVilaça, Rio Claro/SP, 2022. – Foto: Luís Evo (Primata Filmes/MG).

Fica evidente, por essas e outras violências, o processo de alijamento da população negra à obvidade da humanidade de ser e de estar enquanto sujeito devido à negação do espaço e participação no Estado de direito. Será que bastaria demonstrar humanidade e/ou características sensíveis endereçadas neste conceito?

Não obstante,

Black humanity is never in question. The point of stressing antiblackness is not to negate Black people's humanity or accept Black a- humanity. Rather, it is to locate in the globally shared notion of the Human the source of Black people's dehumanization, suffering, and death. (VARGAS, 2018, p.19)

Compreende-se que a desumanização está dada, contudo é a valia existente em consolidar a própria palavra-conceito Humanidade tendo a negritude como parâmetro de oposição que diz sobre o limite do conceito, e com isso, determina a invalidade do mesmo.

Mas, no que tange à desumanização, vale acrescentar que: “Antiblackness is an antisocial logic that not only dehumanizes Black people but also renders abject all that is associated with Blackness.” (JUNG; VARGAS, 2021, p.18)

Seria o caso então reivindicar o agenciamento de nossa identidade? De nossa dor? De nossa existência? De nossa Humanidade?

Infelizmente, concordo que: *“It is not to negate or dismiss Black people's agency, but rather to reframe Black agency as necessarily and always engaging the fundamentally antiblack world as it is and projecting radically alternative conceptions of what it is to be human and live in society.” (JUNG; VARGAS, 2021, p. 19)*

Ou seja, as ferramentas não são suficientes pois a questão não é consertar. Reivindicar agenciamento, formular estratégias antirracistas, lutar e construir políticas públicas, ampliar a participação de parlamentares negros no congresso, ministrar cursos de relações raciais para a polícia, garantir a existência de estudantes e docentes negros nas universidades, entre tantas outras metas. Ótimas. Tudo ótimo. Mas, fundamentalmente conivente com o mundo antinegro em que vivemos e com a adjeção de tudo que somos e produzimos.

Levando em consideração a dissolução de Palmares, a precariedade e as sanções lançados ao Haiti por ousar reagir, e o contínuo apartheid que vivemos, sim, aqui no Brasil, mesmo conscientes dos limites que a antinegitude impõe, assim como os Movimentos Negros nos ensinam, é necessário seguir em movimento. No próximo subitem ao apresentar o termo/conceito

“escrevivência” (2005) cunhado por Conceição Evaristo começaremos a entendê-lo como catalisador de fazeres negros est-éticos, clave de análise crítica das performances e outros produtos artísticos, assim como importante elemento de inspiração para composição do conceito de *dançovivências*.



**E
S
C
R
E
V
I
V
Ê
N
C
I
A**



Escrevivência e/ou por uma escrita dançante ativista feminina

*“A nossa escrevivência não pode ser lida como
histórias para ‘ninar os da casa grande’
e sim para incomodá-los em seus
sonhos injustos.”*

(EVARISTO, Conceição, 2007, p. 21)

No *“Alegre canto da Perdiz”* (2016), romance da escritora moçambicana Paulina Chiziane as personagens, envoltas na dolorosa ficção historicamente fundamentada nos horrores e barbáries da colonização, escravização e imperialismo, em diversos momentos entoam com suas vozes verdadeiros manifestos contrários ao *status quo*, e em tantos outros momentos, a autora ecoa em articulados ensaios teórico-conceituais entregues às personagens, conteúdos que forjam com radicalidade conceitos e definições sobre amor interracial (ou a impossibilidade do mesmo), colonialismo, expropriação cultural, raça, branquitude, cultura, identidade, resistência, sobrevivência e vida.

À procura da memória viva dos olhos de sua mãe, a fundadora do conceito de *“Escrevivência”*, intelectual e escritora negra, Dra. Conceição Evaristo intitula seu poético livro de *“Olhos d’água”* (2016). Neste tesouro literário de contos, *“Ana Davenga”*; *“Duzu-Querença”*; *“Maria”*; *“Quantos filhos Natalina teve?”*; *“Beijo na face”*; *“Luamanda”*; *“O cooper de Cida”*; *“Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos”*; *“Di lixão”*; *“Lumbiá”*; *“Os amores de Kimbá”*; *“Ei, Ardoca”*; *“A gente combinamos de não morrer”*; *“Ayoluwa, a alegria de nosso povo”*; e a abertura sensível e entregue encontra-se o encantador *“Olhos d’água”*, importante tear literário de ensinagem e representatividade, cujas narrativas enaltecem vidas próximas e distantes, vidas reais à beira da dor, da precariedade extrema, histórias tão ficcionais quanto reais que humanamente apresentam nossa diversidade e adoecimento coletivo social.

[...] escrevivência é a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra. (EVARISTO, 2005b, p. 206, grifos da autora).

Desse modo, quando negros e negras tomam as rédeas da narrativa ficcional a ser contada, partilhada, forjada, apresentam a relevância e consciência racial-político-ético-estética em não

apenas fazer jus ao conhecido provérbio africano⁶⁶ que chama atenção para a diferença entre as histórias a depender da caça ou do caçador, como sustenta a *práxis* do combate a uma história única⁶⁷ e a tensão produtiva e subversiva de não embalar com doces contos os sonhos dos da casa-grande.

Desta forma, denunciam e anunciam. Positivam as próprias imagens, representações e possibilitam a construção de identidades negras menos feridas, junto da aposta de um devir distinto daquele rodeado de estigmas que nos forjou sob bases antinegras e reducionistas.

Não é difícil encontrar discursos que atestam estratégias de apropriação da imagem da mulher negra, censurando, recriminando e desqualificando – o que quer dizer também limitando ou impedindo – sua capacidade de agenciamento, de formulação e de condução de projetos de sociedade, de procriação e tantas outras possibilidades humanas. (WERNECK, Jurema, 2017, p. 116)

Como nos chama atenção Jurema Werneck, até a possibilidade de formulação e condução de projetos estava prevista como limite. Conceição escancara esses limites. No tocante ao método, ao projeto, pergunto: Como escrever sobre genocídio? Como denunciá-lo no universo das Artes Cênicas? Qual o tom da escrita?



Cidinha da Silva proeminente escritora negra brasileira lança-se explicitamente em busca de responder ou transbordar suas percepções sobre o tema em seu livro, “**#Parem de nos Matar!**” (2019). Retomo tais questões estilísticas e conceituais da literatura ficcional negra para advogar pela forte presença literária como inspiração nesta tese e nos espetáculos referenciados.

Noto a busca por Escrever, tal qual, os protestos nas ruas. Escrever como performance. Busco me inserir neste duplo, escrever-militar, e, poder dançar como os protestos nas ruas. Dançar como as performances ativistas das mães em luto, em luta, em movimento. E esta raiva outrora justificada/explicada, esta passionalidade, encarnação gráfica, este transbordar em cena e papel fazem com que vá sendo construída uma forma estético-ética outra de criar e forjar conceitos e dançares.

Os que professam favorecer a liberdade, mas condenam a agitação, são homens que desejam colher sem arar o solo. Querem chuva sem trovão e relâmpago. Querem o oceano sem a terrível ira das suas muitas águas. O poder nada concede sem elas; nunca o fez nem jamais o fará.

⁶⁶ Provérbio africano – “Enquanto os leões não contarem suas histórias, os contos de caça glorificarão sempre os caçadores”.

⁶⁷ C.f. “O perigo de uma história única”, 2009 – *Chimamanda Ngozi Adiche*

Descubramos exatamente ao que qualquer povo se submeterá calmamente e teremos descoberto a exata medida de injustiça e dos erros que lhe serão impostos, os quais continuarão até que sejam repelidos com palavras ou golpes ou ambas as coisas. Os limites dos tiranos são determinados pela paciência dos que eles oprimem. (DOUGLAS, *apud*, CARMICHAEL, 2016, p.42)

Sem paciência, sem mais empatia com os tiranos e suas democracias raciais, espalho o sangue no rosto, e grito como quem exige revolução.



68

Consciente da especificidade e potência em ampliar o conceito de humanidade ao ser “[...] uma literatura em que o corpo-mulher-negra deixa de ser o corpo do “outro” como objeto a ser descrito, para se impor como sujeito-mulher-negra que se descreve, a partir de uma subjetividade própria experimentada como mulher negra na sociedade brasileira.” (EVARISTO, 2005a, p. 54, grifos da autora)

Os livros de Conceição Evaristo visitados nesta tese para construir a hipótese de uma dançovivência para apreender o dançar negroafrodiáspórico em resposta ao genocídio da juventude negra foram: “*Ponciá Vicêncio*” (2003); “*Poemas da recordação e outros movimentos*” (2008); “*Becos da Memória*” (2020); “*Insubmissas lágrimas de mulheres*” (2011); “*Histórias de*

⁶⁸ Imagem 80. Cena “Mãe 111”, intérprete: Aline SerzeVilaça. GRASIFS, Rio Claro/SP. Foto: Ander Silva.

leves enganos e parecenças” (2016); “*Olhos D’Água*” (2016); “*Canção pra Ninar Menino Grande*” (2022).

Mineira de Belo Horizonte, Conceição Evaristo nasceu em 29 de novembro de 1946. Cuti, importante escritor e pesquisador negro-brasileiro, criador do *Quilombhoje* e da tradicional publicação ininterrupta, *Cadernos Negros*, apresenta Conceição relatando:

A série Cadernos Negros, iniciada em 1978, ganhou um novo sopro identitário e um brilho especial de coragem e tratamento estético quando ela [Conceição Evaristo] chegou, em 1990. No volume 13 da coletânea, Conceição Evaristo fez desfilar em seis poemas os traços que seriam indelévels em sua produção posterior: o apelo à terra natal, a identidade feminina, a ancestralidade, a esperança nas novas gerações, a memória como reserva de resistência e o amor que se esmera no querer. (CUTI, 2017, s/p).

Sobre o inconfundivelmente dilacerante “*Olhos D’Água*” (2016) a médica ativista negra, diretora executiva da Anistia Internacional no Brasil, Dra. Jurema Werneck (In: EVARISTO, 2016 [2023], p. 14) afirma: “São histórias duras de derrota, de morte, machucados. São histórias que insistem em dizer o que tantos não querem dizer. O mundo que é dito existe. Suas regras, explícitas.”

Percebo, sinto e observo que Cuti e Werneck trouxeram características fundantes da estética que grafa e encarna a escrita de Evaristo.

Segundo a própria Conceição Evaristo foi em “*Becos da Memória*” o “primeiro experimento em construir um texto ficcional con(fundindo) escrita e vida, ou melhor dizendo, escrita e vivência.” (EVARISTO, 2020, p. 09). A autora nos explica mais adiante ainda nesta apresentação da 3ª edição do romance que na escrita de *Becos* cuja narrativa nascera em 1987 e 1988 que ela começou de modo “quase que inconsciente” construir a escrevivência e resalto aqui o verbo usado por ela, “construir”. Ressalto porque por vezes escrevivência fora reduzida ao relato simples de fatos vividos, no entanto, trata-se de uma tessitura cuidadosa e minuciosa que sim, conhece corporalmente o vivido, o real, mas é criação, ficção, Arte.

Além de construção é “um desejo e modo de escrita”. (EVARISTO, 2020, p. 10)

Friso agora a temporalidade da construção, pois além de anunciar os anos 80 como tempo-espaço do nascedouro poético e metodológico, a autora também relembra o “pequeno escrito” de 1968, que fora intitulado por “*Samba-favela*” em que já avistava origens do que mais tarde foi chamado de *Becos da Memória*.

Se a publicação de *Becos da memória* levou vinte anos para acontecer, o processo de escrita do livro foi rápido, muito rápido. Em poucos meses, minha memória

ficcionalizou lembranças e esquecimentos de experiências que minha família e eu tínhamos vivido, um dia. Tenho dito que Becos da memória é uma criação que pode ser lida como ficções da memória. E, como a memória esquece, surge a necessidade da invenção. (EVARISTO, 2020, p. 10-11)

Na epígrafe de “*Canção para ninar Menino Grande*” (2022) Conceição poeticamente nos ensina que Escrevivência “é ainda um júbilo à vida, que me permite embaralhar tudo: vivência e criação, vivência e escrita. Escrevivência”. (EVARISTO, 2022, p. 03)

Somada a vivência, memória, criação, há também pitadas de invenção: “Também já afirmei que invento sim e sem o menor pudor. As histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas. Entre o acontecimento e a narração do fato, **há um espaço em profundidade, é ali que explode a invenção.**” (EVARISTO, 2020, p. 11; grifo meu)

Jurema Werneck atesta que Conceição “inventa esse mundo que existe” e assim como “[...] nós mulheres negras, buscamos formas de ser no mundo. De contar o mundo como forma de apropriarmo-nos dele. De nomeá-lo. De *nommo*, o axé, a palavra que movimenta a existência.” E Werneck conclui dizendo que: “Conceição, Iyalodê, canta sua cantiga. Conta. Propaga axé.” E o faz convidando-nos a cantarolar arrebatados com ela , constituindo, inesperadamente, ao meu ver, o “fazer existir outro mundo”. (WERNECK, In: EVARISTO, 2016 [2023], p. 14)

Quando Werneck convoca o conceito de axé, remete à potência de enunciação que é própria da palavra-força, Asè, assim como atribui à Conceição a força-vital que é natureza do próprio Asè.

E, ao nomeá-la Iyalodê, “a que fala pelas mulheres que não podem falar, contando, dizendo, amaldiçoando” Werneck (In: EVARISTO, 2016 [2023], p. 14) nos faz compreender que o exercício da ancestralidade grafada no corpo pode estar além da porteira, pode estar nas letras que jorram de seu corpo memória produtor de Escrevivências.

Parece que ao ser provocada e/ou arrebatada por lembranças é a partir desta encruzilhada, que Conceição se lança ao “[...] exercício da escrita. E como lidar com uma memória ora viva, ora esfacelada? Surgiu então o invento para cobrir os vazios de lembranças transfiguradas. Invento que atendia ao meu desejo de que as memórias aparecessem e parecessem inteiras.” (EVARISTO, 2020, p. 11)

Conceição nos desequilibra dizendo que nada do que está narrado é verdade, tampouco, nada do que está narrado é mentira. Em um movimento encantador de fazer parecer. De fazer aparecer verdades, silêncios e invisíveis.

Com relação ao método, identifico o processo de ‘como’ fazer, quando Evaristo (2020, p. 11) afirma que: “[...] escrever a ficção como se estivesse escrevendo a realidade vivida, a verdade”. Além de fazê-la dando ouvidos ao que fora escutado, visto, sentido, apreciado.

Na base, no fundamento da narrativa de Becos está uma vivência, que foi minha e dos meus. Escrever Becos foi perseguir uma escrevivência. Por isso também busco a primeira narração, a que veio antes da escrita. Busco a voz, a fala de quem conta, para se misturar à minha. (EVARISTO, 2020, p. 11)

Voz com ritmo, melodia, pausas, improvisos, embargos, sorrisos, sonhos e desalentos. Vozes plurais dos que falam, e não foram ouvidos, do que falam e só representaram ruídos, dos que falam, dos que falaram e dos que nunca falarão.

A projeção nacional e internacional que o conceito Escrevivência foi alcançando nos últimos anos (2015 a 2023) levou Conceição a responder e elaborar reflexões sobre o mesmo nas inúmeras vezes que tem sido convidada a conversar, palestrar, discutir, receber homenagens pela concepção deste emancipatório e sofisticado vocábulo. O *Itaú Cultural* não foi diferente, este dinâmico aparelho de difusão e produção cultural na cidade de São Paulo também se colocou na procura da resposta da questão: o que é escrevivência?

Conceição Evaristo certa vez afirmou:

[...] creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências. Dos fatos contados a meia voz, dos relatos da noite, segredos, histórias que as crianças não podiam ouvir. Eu fechava os olhos fingindo dormir e acordava todos os sentidos. O meu corpo por inteiro recebia palavras, sons, murmúrios, vozes entrecortadas de gozo ou dor dependendo do enredo das histórias. (EVARISTO, 2007, p. 19, In: ALEXANDRE, 2007, p. 21)

Na introdução de seu artigo que compõe a coletânea de artigos publicados em livro pelo *Itaú Cultural* dedicado à Escrevivência, enquanto conceito-método-terminologia estratégia de sobrevivência e re-existência, a autora provocou nossas memórias dizendo: “E a Mãe Preta se encaminhava para os aposentos das crianças para contar histórias, cantar, ninar os futuros senhores e senhoras, que nunca abririam mão de suas heranças e de seus poderes de mando, sobre ela e sua descendência.” (EVARISTO, 2020, p. 30)



69

Foi nesse gesto perene de resgate dessa imagem, que subjaz no fundo de minha memória e história, que encontrei a força motriz para conceber, pensar, falar e desejar e ampliar a semântica do termo. Escrivivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. (EVARISTO, 2020, p. 30)

Conceição deflagra nesta declaração a relação íntima entre seu fazer conceitual, crítico literário e criativo-ficcional com os subitens anteriores desta tese, ou seja, escrevivência em abstração conceito-epistêmica-intelectual e em ato narrativo artesanal tem relação contínua com os horrores da escravização, as falácias dos acordos internacionais, a luta por direitos humanos universais e inalienáveis, a legitimidade da dignidade humana, o enfrentamento da antinegritude, denúncia da colonialidade dos pensares e fazeres monoculturais eurocentrados, a criação revolucionária de novos mundos e modos de ser.

E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos”. (EVARISTO, 2020, p. 30)

⁶⁹ Imagem 81. Quadro: “Mãe Preta” de Lucílio Albuquerque, 1912.

Dessa forma, quando artistas da cena se apaixonam e aproximam do conceito, Escrevivência, para utilizá-lo como tecnologia para vir a compreender e explicar seus métodos, o fazem no intuito de que suas Artes não sejam apreendidas/consumidas com limites previamente demarcados e, tampouco, sirvam como canções de fazer adormecer.

Ainda sobre a técnica empregada por Evaristo cito Heloisa Toller Gomes autora do prefácio do livro de contos “*Olhos D’água*”(2016) para nos auxiliar no entendimento:

Mas a positividade textual prevalece, apesar de tudo. Uma positividade em que escrever é, certamente, “uma maneira de sangrar”; mas também de invocar e evocar vidas costuradas “com fios de ferro” – porém aqui preservadas com a persistente costura dos fios da ficção, em que também se almeja e se combina, incansavelmente, não decerto a imortalidade, mas a tenaz vitória humana, a cada geração, sobre a morte. (GOMES, In: EVARISTO, 2016 [2023], p. 11)

Gomes explicita uma característica da escrevivência que é constante na est-ética africano-diaspórica, a revolucionária e paradoxal luta e reinvenção da vida quando tudo indica e proporciona a morte. Reinvenção, ginga, drible que inúmeras vezes é fonte não apenas de maneira positiva, mas com a insubordinação da alegria como elemento basilar.

Assim como Conceição foi auxiliada por “*Maria-Nova*” (2020, p. 11), sua personagem ficcional e criativamente inventada-criada-composta-lembrada, nesse engenho da escrita também foi assistida por *Dona Estrela*, *Menino III e Mãe III*. No entanto, Conceição alerta:

Quanto à parecença de Maria-Nova, comigo, no tempo do meu eu-menina, deixo a charada para quem nos ler resolver. Insinuo, apenas, que a literatura marcada por uma escrevivência pode cun(fundir) a identidade da personagem narradora com a identidade da autora. Esta com(fusão) não me constrange. (EVARISTO, 2020, p. 11-12)

Diria que a narradora ou narrador que não, necessariamente, ou certamente, é a própria Conceição, para não julgar seus personagens, *Davenga*, por exemplo, poderia ser simploriamente lido apenas como mais um bandido. Ou mesmo, *Fio Jasmin* (2022) nós leitoras somos continuamente lembradas que ele está noivo de *Pérola Maria* mas a descrição de seus desejos é tão genuína que nos faz sobrepor possíveis julgamentos por empatia aos sabores e gozos que o impetuoso e vaidoso (julgamentos a parte) rapaz busca a cada estação de trem.

O texto e método de Conceição são recheados de poética, em uma noção ampla da palavra que denota plasticidade, valor artístico, capacidade de arrebatam dimensões sensíveis de várias ordens, é do lirismo ao cruel violento com sutilidade e envolvimento tamanho que nos deixa a mercê de suas narrativas de maneira paradoxalmente ativa e participativa.

Outro elemento pujante do seu estilo poético feito de canção-corpo, sensibilidade e dança é o movimento narrativo que corre feito a canção de um rio, que apresenta nuances, modulações e harmonias distintas a cada voleio, a cada acidental da geografia por onde o rio rasga a paisagem.

E, suponho que são as memórias da personagem *Juventina Maria Perpétua* (2022) que nos ensinam a característica que denominei como, história-ficção-encarnada, ou um dos métodos da escrevivência:

Vi e ouvi o corpo de Juventina Maria Perpétua se aprumar e entoar uma comovente ária. A “Canção para ninar menino grande”, um canto que tinha nascido da vivência amorosa dela, a única até então. Assisti ao corpo quase desfalecido de Tina se recupera na contação da vida. A crença me foi permitida porque era um ato de escutar e ver. Eu na escuta-via ou vendo-escutava, como queiram. Havia a fala dela, o timbre, o tom. Havia a contação, cujo cerne era o corpo e seus gestos. Era a vida. Por isso, acreditei e escrevi. Só escrevo o que creio, vem daí a minha invenção, pois a canção é minha também. (EVARISTO, 2018/2022, p. 133-134)

Sendo a Escrevivência uma produção minuciosa de narrativas com/através/pelo e sabida de ser corpo-negro, aproximo este debate com o que nos informa professor Júlio Tavares sobre nosso corpo.

O corpo-negro, simultaneamente afro-brasileiro e afrodiaspórico, leva a deglutição de culturas a sério como metáfora, como performance e como linguagem na recepção do outro. Linguagem que nasce do corpo, corpo que cresce na linguagem. Esta prática interacional e produtora de renovados sentidos que adentra o universo do colonizador como um marcador cultural é também uma prática deglutidora dos sentidos da alteridade. Instrumento para escrever e inscrever a própria narrativa. Potente a ponto de permitir o aparecimento de uma nova pragmática na qual o operador centra-se na totemização do corpo, espaço do agir, pensar, combater, orar e jogar. (TAVARES, 2020, p. 23)

Espaço e/ou território-corpo negro de ser e escrever.

Convocando Conceição Evaristo, *Paulina Chiziane* e *Maryse Condé*, comungo do fazer crítico literário da Dra. Franciane Conceição da Silva a qual atesta que no fazer destas e outras autoras negras são reveladas expressões que:

se solidificam e fortalecem cada vez mais, conquistando, a duras penas, o seu lugar no excludente espaço literário. Num processo de afirmação contínua, essas escritoras oriundas de culturas nas quais o seu existir é marcado, muitas vezes, pela discriminação negativa, ao enunciarem suas vozes, num espaço de silêncio ruidoso. (SILVA, Franciane, 2018, p. 20)

Professora Dra. Franciane Silva ressalta que as autoras apresentam em sua escrita: **i.** forte presença do lugar de onde falam; **ii.** uma “expressão agressiva”; **iii.** a recusa do espaço de subordinação reservado em nossa sociedade para população negra e para as mulheres, utilizam do

texto literário como “artefato estético” e político, inclusive “deixando de ser objetos sobre os quais se fala, apossam-se da escrita como um artifício legítimo para falarem por si mesmas” (SILVA, 2018, p. 17)

Atenta à “novos realismos” na literatura afro-brasileira e africana no feminino, construída por mulheres, Franciane Conceição da Silva compõe em sua tese duas possibilidades teórico-conceituais que muito se aproximam com os esforços est-éticos de Menino 111. A primeira:

“Ferocidade Poética”, com o qual destacamos estratégias narrativas utilizadas pelas escritoras afro-brasileiras, Conceição Evaristo, Miriam Alves e Cristiane Sobral, para encenarem a violência. No caso das autoras africanas, percebemos que o modo como elas constroem as suas narrativas que denunciam a violência, gera um efeito que estamos chamando de “Fonte de Perplexidade”. (SILVA, 2018, p. 27)

Ferocidade Poética e Fonte de Perplexidade aparecem na literatura analítico-crítica da pesquisadora Franciane Silva como conceito-chave para discutirmos, pensarmos e analisarmos estratégias comuns de enfrentamento, reexistência e busca por Liberdade, identificáveis em artistas negras, negros e negres da diáspora africana.

Jé Oliveira, personagem-ator-dramaturgo, na peça-show “*Farinha com açúcar: ou sobre a sustança de meninos e homens*” (2018, p. 145) se aproxima da definição do conceito de escrevivência ao partilhar dançando, cantando e atuando o que representa e representou a est-ética dos Racionais Mc’s para a juventude negra, aquela que “mesmo versando muitas vezes sobre a morte, Racionais é, sobretudo, vida...”

“Isso era 1995, me lembro como se fosse ontem quando ouvi Racionais pela primeira vez: eu não sabia se eu tinha tomado um tiro no peito ou se eles eram a cura para aquele tiro no peito que a gente toma pela vida ser do jeito que é.

Eles falavam de mim, dos meus parentes, dos meus manos, da favela em que eu morei, sem me conhecer. Através das músicas eles eram meus amigos, meus irmãos e nunca mais fiquei sozinho, é como se me dissessem:

Sai do microfone e vai até o proscênio. No meio do cemitério estende a mão e diz:

- Dá cá tua mão, irmão. Eu vou te mostrar o mundo.”⁷⁰

Outra característica pungente em *Escrevivência*, acredito ser a *sobreposição dos tempos*,

⁷⁰ Texto dramático com marcações cênicas.

Os contos, sempre fincados no fugidio presente, abarcam o passado e interrogam o futuro. Sintomaticamente, são muitos e diversos os velhos e as crianças que os habitam. O passado é inevitavelmente implacável, o futuro, em geral duvidoso, certas vezes inexoravelmente negado. (GOMES, In: EVARISTO, 2016 [2023], p. 10)

Professora Leda Maria Martins aponta para o aspecto espiralar do tempo no que se trata do tempo-espaco das manifestações negras. Eis ai uma forte relação entre os tempos que dançam as personagens de Conceição e os tempos espiralares que navegam os ritmos e dançares investigados por Leda.

Conheci *Paulina Chiziane* durante a graduação, por volta de 2010. Li o romance “*Niketche: uma história de poligamia*” (2002), vidas de mulheres africanas, moçambicanas, negras, apresentadas no plural, tecidas com fios de densa complexidade subjetiva, psicológica, política. Nossa, era isto possível? Com urgência construí uma performance e com mais desespero-identificação-admiração passei a ler outros títulos da autora. Como *Chiziane* afirma, o nascedouro de sua escrita transpõe "uma muralha de solidão e silêncio."

O trabalho da escrita é mais árduo e solitário. Para escrever é preciso planificar, arquitecar as idéias, investigar, ler e conversar. Como posso eu harmonizar todas estas ocupações? Falta-me tempo para tudo, é verdade. Mas o que devo fazer? Desistir dos meus sonhos? Quando o trabalho me aperta e as energias se esgotam, por vezes perco o ânimo, sim. Mas é nesses momentos que sinto uma mensagem dentro do peito reclamando uma publicação urgente. Também sinto que quando escrevo uma nova vida me invade. Viajo embalada na emoção do mundo que construo no pedaço de papel. A escrita consola-me, estimula-me. (CHIZIANE, 2018, p. 203-204)

Em um contexto passado-presente Moçambicano que *Chiziane* escreve e inscreve suas personagens na história da literatura mundial. Em um complexo contexto de conflitos internos em seu país, resquícios perversos da colonização, escravização e imperialismos, que a autora à meia luz, com assustadores ruídos de tiros e bombas ao pé do ouvido, inundada por um compromisso est-ético e político escreveu seus primeiros romances. Ao relatar as tensas madrugadas de bombardeios em sua cidade e seu vivaz compromisso com a escrita, afirma que dá “aos meus escritos um caráter de urgência”.

Mesmo sobre a pesada égide da morte, tal qual todas, todos e todes os(as/es) artistas citados(as/es) nesta tese, senhora *Paulina* segue, afronta com consciência, lembra e determina:

Escrevi a minha primeira obra debaixo de estrondos e ameaças de morte. Publiquei-a. escrevi a segunda debaixo do mesmo ambiente. Está no prelo. Trabalhar numa atmosfera de morte é minha forma de resistir. Ninguém tem o direito de interromper os meus sonhos. Mesmo que a maldita guerra não termine, se a morte não me ceifar, escreverei [...] (CHIZIANE, eu mulher, p. 205)

Atualmente, viaja o mundo autografando seus livros, escrevendo avidamente e nos impressiona com sua senhoridade tão revolucionária. Soa muito próximo ao que diria sobre Conceição Evaristo, não acha?

De uma forma cifrada e paradoxalmente direta e irônica, *Paulina Chiziane* nos diz um pouco sobre como se tornou escritora. Apontando a urgência de sua escrita, assim como a voracidade de seu posicionamento feminino que transborda com violência reivindicatória de existência, a cada página que partilha com o mundo.

Foi neste ambiente que eu nasci, numa família de pai, mãe e oito filhos. Pertencço a uma família pequena comparada com as restantes onde havia duas ou mais esposas. Como me tornei escritora? É algo que não sei responder. Apenas posso dizer que a escrita escolheu-me, da mesma forma que a natureza me tornou mulher. Posso confirmar que a minha vivência também contribuiu para conduzir-me a este caminho. (CHIZIANE, eu mulher, p. 201)

Para demonstrar e provar a possível aproximação entre escrevivência de Conceição Evaristo e o fazer método-estético-conceitual de *Paulina Chiziane*, trago detalhes partilhados pela autora no livro, “*Eu, mulher... Por uma nova visão de mundo*” ([1992] 2013; 2018):

À medida que ia crescendo, ia contemplando os fundamentos da existência humana, cada dia com maior profundidade. Observava o labor dos seres humanos, o seu sacrifício, os homens que morriam sem nunca terem conseguido realizar os seus sonhos. Encontrava uma grande contradição entre o mundo que me rodeava e o mundo que residia no meu íntimo. Senti necessidade de desabafar. Desabafar lavando nas águas do rio, como fazia a minha mãe, já não fazia parte do meu mundo. As cantigas na hora de pillar não eram suficientes para libertar a minha opressão e projectar a beleza do mundo que sonhava construir. Comecei a escrever as minhas reflexões. (CHIZIANE, 2018, p. 202)

Assim como Escrevivência, no fazer literário, ficcional, epistêmico e metodológico de Paulina há uma est-ética pautada por uma abordagem afetuosa, responsável e comprometida em conversar sobre o universo feminino evidenciando a pluralidade das mulheres, a pluriversidade de seus conhecimentos, a potência de suas ações, agenciamentos, subversões e insubmissões diárias. Há em Conceição e em *Paulina* uma ética feminista negra cuja metodologia é o amor, o cuidado e a meta é o bem viver para todas.

[...] há uma interrogação que paira na minha mente: será que escrevendo cada dia mais livros, estou a contribuir para o desenvolvimento da mulher e da sociedade? Às vezes penso que não. Às vezes penso que sim. Porque em primeiro lugar, escrevendo realizo a minha ambição, o meu ego. Sinto que escrever livro não é tudo quanto basta. Sinto que a maior contribuição virá no dia em que conseguir lançar, na terra fértil, a semente da coragem e da vontade de vencer nos corações das mulheres que pertencem à geração do sofrimento. A minha maior realização virá no momento em que a planta brotar, no

momento de vê-la crescer. Mesmo antes de vê-la florir, poderei já retirar-me da luta, repousar na sombra mais próxima, em paz e tranquilidade. (CHIZIANE, 2018, p. 205)

Desta forma, as autoras me auxiliam a costurar a performance *Menino 111*, me orientam na leitura sensível e crítica das performances citadas, e fornecem ferramentas metodológicas e conceitos para arte-fazer inspirada em seus passos.

Lembro inclusive de uma passagem do livro de Conceição Evaristo (2022, p. 63) que muito me ajuda a compreender o que fazem as mulheres, as mães que transformam luto em luta. Segundo Conceição e sua personagem, elas abraçam a sua dor à dor das outras. Outras tantas iguais na dor, iguais na resistência, absolutamente distintas em si.



71

⁷¹ Imagens 82 e 83. Performance “Negror em Paisagens”, intérprete: Aline SerzeVilaça. Abaixo, performance Menino 111. Intérprete: Aline SerzeVilaça.

C

E

N

A

I

M

E

N

I

N

O

1

1

1

#FINANCIE A MÍDIA NEGRA E LIVRE #FINANCIE ALMA PRETA



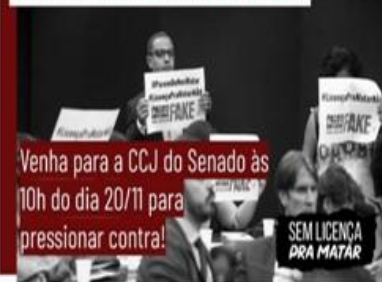
Para Polícia Militar, jovem negro com black power é o perfil de um ladrão

OEA recebe denúncia do movimento negro sobre violência policial no Brasil



'Meu corpo é sempre um alvo', diz manifestante negra agredida por PMs em ato do MPL

O PACOTE RACISTA DO MORO SERÁ VOTADO NO DIA DA CONSCIÊNCIA NEGRA



Pacote de segurança de Sérgio Moro: movimento negro foi o principal alçoz do projeto

#FINANCIE A MÍDIA NEGRA E LIVRE #FINANCIE ALMA PRETA



Número de mortos pela polícia aumentou 4,3% no Brasil



Curtido por carioquicenegra e outras pessoas pretaeacademica "5 crianças mortas em 2019, até agora, pela política de segurança dessa cidade.

Curtido por ademirfogacaoficial e outras pessoas almapretajornalismo Trechos como o plea bargain e o excludente de ilicitude foram retirados do projeto após denúncias a nível internacional do movimento negro.

Imagem 84. Coletânea de manchetes veiculadas pela internet no ano de 2019.

MENINO 111 _ PRESENTE!!!



1

“A violência é fenômeno multifatorial e tem muitas camadas.”
(WERNECK, Jurema, 2017, p. 122)

“Cabô, vinte anos de idade
Quase vinte e um
Pai de um, quase dois
E depois das 20 horas
Menino, volte pra casa!
Cabô

Ô neide, cadê menino?

Cabô, quinze anos de idade
Incompletos seis
Eram só 6 horas da tarde
Cabô, cadê menino?

Quem vai pagar a conta?
Quem vai contar os corpos?
Quem vai catar os cacos dos corações?
Quem vai apagar as recordações?
Quem vai secar cada gota
De suor e sangue
Cada gota de suor e sangue

Cabô”

Letra e Interpretação: Luedji Luna

¹ Imagens. Cleiton Corrêa de Souza, Wilton Esteves Domingos Jr., Wesley Castro Rodrigues, Carlos Eduardo da Silva de Souza, Roberto de Souza Penha.

No cartaz um rosto impresso em branco e preto. Acima do rosto uma palavra, “desaparecido”. **Abaixo do rosto**, mais uma palavra e três números, “**menino 111**”. Na lateral direita em fonte pequena estava escrito o nome da intérprete-criadora e o local exato da apresentação.

No entanto, a força da imagem ocultara as pequenas informações ² que declaravam a ficcionalidade do documento. Porém, o grande espanto (da intérprete), estava contido no fato de que a maioria das pessoas dobrara a tragédia pelo papel anunciada e não questionara a veracidade. Apenas alguns transeuntes, assustados (talvez), buscando reagir, terminaram de ler e se tranquilizaram ao entender que dali alguns minutos (ou muitos minutos) assistiriam uma ficção.

No segundo momento, uma mulher trajando roupas comuns, equilibrando a bolsa com o ombro esquerdo e na mão direita segurando um cartaz amassado, começa a interpelar as pessoas (público ou não) com perguntas. “Licença, desculpa, eu tô procurando meu filho”, “Eu tô procurando meu filho, ele tem mais ou menos minha altura”.

[Dirige-se a outra pessoa, encara os olhos, gagueja em aflição]

“Licença, desculpa, é que eu tô procurando meu filho, ele tem mais ou menos minha altura; eu falei pra ele raspar o cabelo... mas ele quis, ele quis deixar o cabelo crescer e ficar com o mesmo corte que o meu, eu falei para ele raspar pra não ser confundido... [engasga e, retoma] e... ele saiu com uma blusa amarela, calça jeans e... estava calçado, falo sempre pra ele, calçado, tem que andar na rua sempre calçado e carregando o RG no bolso e carteirinha da escola, ele estuda numa escola ótima, escola bilíngue, sabe”; “Desculpa,[pausa, respira, retoma] licença, eu tô procurando meu filho”.

De olhar assustado, curioso, de intrigado a assustado, ela caminha até encontrar pessoas ainda segurando nas mãos o cartaz e, indignada pergunta e anuncia: “o que que é isso aqui? Meu filho tem nome! Onde você pegou esse papel? Tão dizendo que é um número? UM NÚMERO?”

E, de pessoa em pessoa, abordagem em abordagem, a voz daquela mulher desconhecida ia mudando, **ora indignação**, ora com intensa força e ela tentava, ela tentava e lutava internamente para esconder o desespero e, objetivamente, ser ouvida. [Mesmo porque: mulheres alteradas não são ouvidas].

Ora com embargo nas pregas vocais, **ora trêmula, chorosa, ora altiva**. Mãe, acadêmica, professora, doutora, negra, com um filho adolescente. Um filho adolescente **e negro** repleto de sonhos e que naquela tarde estaria/estava **entrando para as estatísticas nacionais**.²



² Texto escrito em 2016 depois da primeira apresentação do solo “Menino 111” em Viçosa/MG.

³ Imagem 90. Cena Mãe 111. Intérprete: Aline SerzeVilaça, Rio Claro/SP, 2022. Foto: Luis Evo.



4

⁴ Imagem 91. Vendedora de bebidas durante *Festival de Artes de São Cristóvão – FASC, Sergipe*, 2018. Foto: Alexandra Dumas.

CORREIO JOSÉ DO PATROCÍNIO

----- alyneserze.wixsite.com/menino111 -----

GOIÂNIA, QUARTA-FEIRA, 04 DE MARÇO DE 2020

GO * DISTRIBUIÇÃO GRATUITA * NÚMERO 003 * 1ª EDIÇÃO * 8 PÁGINAS * FECHAMENTO 18h

Caderno CENAS⁵

Aline SerzeVilaça apresenta a performance MENINO 111
Intéprete-criadora Jazzista; produtora, mulher negra cis,
Se despedindo dos 30 anos
Filha de Lélia e Valdir
Irmã da Liz
⁶



A performance “Menino 111”, fundamentada em um corpo que dança e que cria dança a partir de uma episteme afrodiaspórica e de uma est-ética jazzista e, afro-brasileira, obviamente, ela tem oito movimentos. Pode ser encarada como uma performance, definindo, usando performance com o intuito de expandir as possibilidades artísticas que compõem as cenas de um espetáculo.

Então pensando que neste conceito de performance que eu estou vulgarmente colocando, vai existir música, dança, voz, canto, instalações, projeções, texto falado, poesias recitadas.

O que, provavelmente, se fosse intitulado como um espetáculo de Dança, seria visto pelos bailarinos, como um espetáculo de Teatro. Mas para os atores, de um Teatro mais tradicional, seria visto como um espetáculo de Dança.

Para os performers seria visto como um espetáculo de Dança. Para os artistas que compõem instalações, seria tido apenas como cenografia multimídias.

Então, genericamente, eu diria que é uma Performance.

Dentre suas oito etapas, o público é recebido por um *Baculejo*, ou seja, uma

abordagem policial ríspida, violenta e humilhante.

Em seguida o público é encaminhado para outra cena, porque o espetáculo chama o deslocamento da plateia por diferentes espaços, diferentes cenas, dentro de uma chácara, o que já é um pouco diferente também, de espetáculos que são feitos em palcos ou arenas. Neste segundo ambiente os meninos dançam. E aí, é convocado à cena um corpo mais moleque, que não quer dizer, basicamente, um corpo mais masculino. Mas é um pouco de um retrato, mais carinhoso dessa masculinidade que tem o Corpo como Alvo.

Em seguida, o público é convidado à passar para o terceiro espaço, onde terá a cena Fruta Estranha. A grande inspiração é a música *Strange Fruit* que foi immortalizada pela Billie Holiday, mas é utilizada a versão da Nina Simone.

Em *Strange Fruit* o peso de um passado de escravização aparece e a amarga lembrança dos linchamentos em períodos de racismo explícito, e de uma branquitude empoderada e livre para fazer aquele tipo de barbárie. Sabemos que na nossa região aqui de Rio Claro, Campinas, isso era comum. E, o

⁵ Entrevista gravada no dia 29 de fevereiro de 2020 em concordância com a metodologia áudio-partilha.

⁶ Foto: acervo pessoal da autora.

enforcamento de corpos negros é feito, dialogando com a música Fruta Estranha.

Já ali começa a aparecer a Mãe 111. E o desespero de mãe, filha, irmã, de mulher negra que sabe que seu corpo está em risco, assim como os corpos de seus homens.

Da Fruta Estranha, o público é convidado a fazer um cortejo, fazer uma procissão. Lembrando dos Embalos D'Ajuda, da Procissão da Boa Morte, inclusive dos Carnavais. São momentos em que o POVO está em Marcha nas ruas de uma forma artística, de uma forma performática.

Essa procissão, encontra Mãe 111 que ali vai interpelar o público, procurando, PROCURANDO, procurando o SEU FILHO.

É a partir desse DESESPERO dessa mãe, passa-se para a cena seguinte chamada Dona Estrela que acontece na piscina, ao som de sambas marcantes de Leci Brandão. É o momento que aquela mãe, ou outra mãe, ou tantas outras mães, entram em um estado outro, psiquiatricamente falando. Um estado em que a suposta razão, vai sendo diluída, ou ela vai se perdendo diante das tragédias que se vivi.

A antinegitude adoece a população negra psicologicamente, emocionalmente e psiquiatricamente. Essa cena homenageia, também, um conto da maravilhosa Conceição Evaristo.

Logo em seguida, o público é encaminhado à uma caixa preta, onde tá tendo uma instalação com recursos visuais, quadros, faixas, com projeções, imagens, cheiros. É o momento do público aquietar um pouco, mas com todas as informações que habitam aquela sala.

A performer volta, mas já em outro papel. Começa a encerrar o espetáculo, ou a Performance Menino 111, convidando o público à sair da sala da instalação, pra ir para um grande café, bem mineiro, café, broa, caldo, cachacinha. Um momento de lágrima, de partilha. Alguns *Spirituals* são entoados pela performer.

Durante os *spirituals*, as pessoas vão se acomodando, beliscando uma comidinha ou outra pra começar ali um debate.

Ali a performer passa a ser uma palestrante em performance, ou a mediadora de uma palestra-performance e vai junto do público dissolver todas as tensões que foram ali expressas. E, inclusive, contar qual foi o desfecho da vida de Kayodé. O desfecho da vida, daquele que fora, criminosamente, chamado de Menino 111.⁷

⁷ Este roteiro ia ser apresentado em Rio Claro/SP, no entanto, com o início da política de isolamento devido

a pandemia de Covid-19, em 16 de março de 2020, a estreia foi cancelada.



CORREIO JOSÉ DO PATROCÍNIO

----- alyneserze.wixsite/menino111 -----

CAMPO GRANDE, QUARTA-FEIRA, 18 DE OUTUBRO DE 2023

MS * DISTRIBUIÇÃO GRATUITA * NÚMERO 003 * 1ª EDIÇÃO * 1 PÁGINA * FECHAMENTO 18h

Com vocês: uma “peça panfleto em trânsito”:

Negror em Paisagens



“O documentário **“Negror em Paisagens”** deseja contemplar a construção e captação de imagens/depoimentos que articule a experiência existencial do sujeito negro a partir de sua integralidade e complexidade, garantindo um panorama que seja plural e explore os impactos da violência em toda sua dimensão pública e privada, questionando narrativas oficiais, protocolos e as verdades construídas pelos estigmas e estereótipos acerca da juventude negra.”

@selohomensdecor

“Direção audiovisual de **Joyce Prado**, roteiro e articulação artística de **Sidney Santiago Kuanza**, direção de arte de Jandilson Vieira, produção de Rafael Ferro, e assistência de direção de Arthur Baeta, administração de Adriano José, no elenco as artistas Darília Ferreira, Pedrão Guimarães, Diego Garcias e Sidney Santiago Kuanza, na vasta lista de integrantes e parceiros do projeto estão: Nuna Nunes, Wallace Robert, Jeferson Santos, Pedro Jackson, Diego Cangussu, Irving Bruno, **Débora Silva (Mães de Maio)**, Bruno Ramos, Douglas Belchior, Erika Hilton, Micaela Cyrino, Oswaldo Faustino, Mariléa Almeida, Venâncio, Jurema Werneck, Jamaica” @selohomensdecor

Negror em Paisagens: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S-2mYtxkO08> Acesso em: 2023.

“Para uma população que ao crescer entende que o lugar de seus corpos, depois da escravidão, **são as valas, os camburões, o crime, as penitenciárias e a morte ainda na juventude**... só nos resta a conscientização. Todos os corpos negros no Brasil estão sujeitos ao encarceramento ou à morte por uma arma do Estado, e nesse sentido o aprendizado talvez seja denunciar através da nossa arte. É importante denunciar para nós mesmos os lugares que querem que os nossos corpos ocupem na sociedade brasileira, lugar que nunca é o do protagonismo que um corpo branco ocupa.”

Por *Corpórea Companhia de Corpos*⁸

(SIMPLÍCIO; SANTOS, Verônica, In: RIGAMONTI, 2019)

⁸ *Corpórea Companhia de Corpos* é um companhia negra de Dança Contemporânea, dirigida por: Verônica Santos e William Simplício. Sobre a Corpórea vide: https://www.facebook.com/corporeacompanhiadecorpos/?locale=pt_BR Acesso em: 2023.

Os fazeres negros nas Artes Cênicas aqui convocados podem ser lidos como uma representação da vida ordinária que afeta pelo cru, pelo quase óbvio e massivamente real, é concretude arrasadora que fere a carne e dilacera subjetividades. Explico o termo, “quase óbvio”, haja vista a perfeição da antinegitude, enquanto superestrutura, como sistema sociopolítico econômico, epistêmico e psíquico que regula, interfere, subsidia, inclusive, a nossa capacidade de negros, negras e negres de reconhecermos, por exemplo, o efeito de tal sistema em cegar e/ou desencarnar nossa percepção.

E acima de tudo, colocar no centro da cena o genocídio diário como pauta, me parece dialogar com a hipercontemporaneidade que clama pela “emergência intempestiva do real”⁹. (RAMOS, 2011, p. 67)

Críticas rotineiras são lançadas aos produtos artísticos negros.

Desde a simplificação do fazer folclorizando-o ou caracterizando-o como artesanato. Até cerceando junto à argumentos que desprezam o vínculo das Artes Negras com a vida/realidade vivida ou a recorrente acusação de panfletária, ativista, partidária, lançando disparates até em torno da ideia, ‘somos todos humanos’, para deslegitimar o que Artistas negros levam à duras penas aos palcos.

Mesmo sem querer cair no risco de advogar sob a base de ideias que reforcem “que haja uma legitimidade maior na história real, que aconteceu, do que na inventada” (RAMOS, 2011, p.68), volto a pontuar que é sobre a diversidade de cenas negras que abro este espaço de exercício de escrita.

Em tempos de recrudescimento de intolerâncias, suspensão de direitos, riscos e assaltos à democracia, crescente pentecostal separacionista, levante conservador, neoliberalismo e distorções de toda ordem. Tempos em que o racismo volta a ser paradigma na luz do dia, além da antinegitude mais e mais evidente, talvez, uma das formas mais seguras¹⁰ de militar, será justamente na infinita possibilidade que nos dá o palco, já que estar na rua cresce como sinônimo de terrorismo¹¹.

Por fim, faço coro com Abdias do Nascimento, não para entristecer notificando as rodas que injustamente inventamos e reinventados neste continuo apagamento sofrido por

⁹ Ramos (2011) explica que a partir de *Josette Feral* a noção de intempestividade vincula-se ao real inesperado, involuntário.

¹⁰ C.f. “Anistia alerta para violações de Direitos Humanos durante os protestos de Ferguson”. Justificando, 2014. Disponível em: <http://www.justificando.com/2014/10/24/anistia-alerta-para-violacoes-de-direitos-humanos-durante-os-protestos-de-ferguson/> Acessado em: 2018.

¹¹ C.f. ROSSI, Marina. **Projeto que avança na Câmara classifica manifestações sociais como atos de terrorismo**: PL prevê alterações na lei antiterrorismo e criminaliza os protestos de rua. São Paulo: El País, 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/06/27/politica/1498596183_811422.html Acessado em: 2018.

nossos produtos e pensares, mas para ratificar que assim como dizia o próprio Abdias, somos sobreviventes de Palmares¹² e, portanto, enquanto descendentes em resistência e movimento, temos uma obra a continuar:

Para confrontar o desafio implícito na situação descrita nas páginas precedentes, fundamos em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro – TEM, com os seguintes objetivos básico: **a.** resgatar os valores da cultura africana, marginalizados por preconceito à mera condição folclórica, pitoresca ou insignificante; **b.** através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, tentar educar a classe dominante “branca”, recuperando-a da perversão etnocentrista de se autoconsiderar superiormente europeia, cristã, branca, latina e ocidental; **c.** erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquilado de preto, norma tradicional quando a personagem negra exigia qualidade dramática do intérprete; **d.** tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados: como moleques levando cascudos, ou carregando bandejas, negras lavando roupa ou esfregando o chão, mulatinhas se requebrando, domesticados Pais Joões e lacrimogêneas Mães Pretas; [...] (NASCIMENTO, 2016, p. 161; grifo meu)

Ao longo da tese citarei espetáculos, performances e cenas que conversam com os quatro objetivos básicos ressaltados por Nascimento que também escancaram estereótipos para aniquilá-los.

Assim como vimos trechos da performance “*Negror em Paisagens*” Sidney Santiago Kuanza (2016/2023), convido você leitora para na próxima intervenção do **Correio José do Patrocínio** fazer a apreciação de cenas da performance “*Mil Litros de Preto*” (2019) de Lucimélia Romão.

No subitem subsequente adentraremos em alguns pormenores do conceito de “*Amor ultrajado*” articulado pela profa. Dra. Luciana Rocha, conceito que sedimenta a construção da personagem *Mãe III* e foi forjado a partir de pesquisa etnográfica realizada com mães de jovens assassinados no Rio de Janeiro.

¹² C.f. NASCIMENTO, Abdias. Prólogo: a história de uma rejeição. 1977. In: NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. 1.ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.

CORREIO JOSÉ DO PATROCÍNIO

----- alynserze.wixsite.com/menino111 -----

RIO CLARO, TERÇA-FEIRA, 25 DE JULHO DE 2023

SP * DISTRIBUIÇÃO GRATUITA * NÚMERO 004 * 1ª EDIÇÃO * 8 PÁGINAS * FECHAMENTO 18h
PERFORMANCE MIL LITROS DE PRETO

Mães de Maio e Lucimélia Romão



13

“Mil litros de preto – O largo está cheio” em parceria com as Mães de Maio, inaugurou a 9ª Mostra 3M de Arte – Manifestos por outros mundos possíveis, no Largo da Batata em São Paulo - SP.

O LARGO ESTÁ CHEIO - **um manifesto como criar a ação de mundos possíveis.** Manifesto para existir como humanos que merecem ter dignidade e qualidade de vida. Uma performance que constrói outras perspectivas de existência. Um grito que suspende a barbárie convidando o espectador a perceber o meio que vive e criar outras possibilidades de vida.

Performers:

Adriana Santos; Alessandra Damas; Aparecida Gomes da Silva Assunção; Benedita de Fátima Rodrigues; Carol Zeferino; Claudete Rodrigues Espírito Santo; Cristiane Damasceno da Silva; Débora Silva Maria; Hilda Maria Azevedo; Iara Oliveira de Souza; Ilza Maria de Jesus Soares; Joseane dos Santos; Josefa Ambrozia de Souza; Jucelia Maria dos Santos; Juliana Cavalcante Salvador; Lucimara Santos; Lucimélia Romão; Marcia Yara Conti da Silva; Maria Aparecida Alves Marttos; Maria Eva de Souza; Maria José Lima da Silva; Maria Lucia de Souza; Maria Luciene de Caldas; Marina Affarez; Mayrini Correa; Miriam Duarte Pereira; Nadja Caroline dos Santos; Regina Aparecida Simão Sarchi; Rosana Barros Ortega; Roseli Aparecida Florêncio; Rosilene Florêncio Barros; Tânia Regina Alves de Souza; Vanessa Aparecida Gomes; Zilda Maria de Paula.

¹³ Performance/Instalação: “Mil Litros de Preto: o largo está cheio” de Lucimélia Romão. No microfone: Débora Silva Maria. Foto e texto: Disponível em: <https://www.lucimeliaromao.com/?lightbox=dataItem-krfkx2wj> Acesso em: 2022.

CORREIO JOSÉ DO PATROCÍNIO

----- alynserze.wixsite/menino111 -----

CAMPO GRANDE, SÁBADO, 21 DE OUTUBRO DE 2023

MS * DISTRIBUIÇÃO GRATUITA * NÚMERO 002 * 1ª EDIÇÃO * 1 PÁGINA * FECHAMENTO 18h

Mil Litros de Preto

“Em entrevista à **Ponte**, Lucimélia conta que pensou a performance depois de conhecer a história de Marcos Vinicius da Silva, 14 anos, morto no dia 20 de junho do ano passado (2018), com um tiro na barriga dentro da escola Ciep Operário Vicente Mariano, onde estudava, no Complexo da Maré, zona norte do Rio.”



“Os baldes pretos enfileirados causaram certa estranheza em quem passava pelo Largo da Batata, zona oeste de São Paulo, no último sábado (28/9/2019). Uma piscina de plástico vazia no meio dos baldes tornava a cena ainda mais insólita. Um alto-falante anunciava, seguidamente, nome, idade de uma vítima do Estado e terminava com a frase “homicídio policial”. Era também do sistema de som que vinham, de tempos em tempos, um amedrontador barulho de helicóptero e sirene da viatura da Polícia Militar.”

Imagens: Maria Teresa Cruz, Ponte Jornalismo. Disponível em: <https://ponte.org/mil-litros-de-preto-uma-performance-sobre-a-violencia-do-estado/> Acesso em: 2023.



“Os mil baldes pretos continham 7 litros de água tingida de vermelho em referência ao sangue derramado pela violência do Estado. O volume é o mesmo que, em média, o ser humano tem de sangue no corpo. Na alça de cada balde, uma etiqueta com nome, idade e a causa da morte: homicídio policial.”



“Nossos mortos têm voz, têm mãe”, falou Débora.

“Levaram nossos filhos, pais, avós e bisavós.
Tudo no mesmo dia que insiste em não acabar.
É a mão do ‘capitão do mato’ que está atrás do homem
fardado. Nossos filhos não viraram monumento,
nem nome de rua.
Nós carregamos eles na nossa barriga.
Como ousam negar a sepultura dos nossos?
Não podemos ter medo da bala, nem do açoite.
Mas lembrem: se que eles morreram como filho, irmão, pais
e avôs, não deixem que meu grito se transforme numa
palavra muda.

Nossos mortos têm voz, têm mãe”,

falou Débora Maria da Silva.



14

¹⁴ Imagem 93. Texto: de Débora Silva citado por Maria Teresa Cruz, Ponte Jornalismo. E, imagem de Sidney Santiago, gritando “Mãe!!!”, durante performance “*Negror em Paisagens*”.

1.1.

**A
M
O
R**

**U
L
T
R
A
J
A
D
O**

CORREIO JOSÉ DO PATROCÍNIO

----- alyneserze.wixsite.com/menino 111 -----

RIO CLARO, TERÇA-FEIRA, 25 DE FEVEREIRO DE 2020

SP * DISTRIBUIÇÃO GRATUITA * NÚMERO 004 * 1ª EDIÇÃO * 8 PÁGINAS * FECHAMENTO 18h

Caderno Laranja

Perfil “Mãe 111”

Num fim de tarde daqueles exaustivos, pós aulas, bancas, correções de trabalhos, reuniões de colegiado. Com fome, tentando encontrar energia para entregar carinho em forma de comida pro meu filho lindo que não via desde de manhã cedinho, empolgada pra mais tarde ainda tomar um vinhozinho com meu delicioso companheiro. Eis que...

Cheguei estacionando o carro meio de qualquer jeito, tirando as mil coisas do porta-malas (livros, compras de supermercado, roupas – naquele estilo carro-casa), Sedenta por entrar, jogar a bolsa no sofá, arrancar os sapatos e o sutiã, botar um som pra tocar e partir para o quarto turno, cozinha.

Quando exaltada minha vizinha Marlene Campos de Antares e Lima, (típica moradora de condomínio classe média alta, acostumada a fingir que vive a própria vida na maior discricção, recatada e do lar, mas além de cuidar da vida de todo mundo, ainda tem o maior teto de vidro sob a cabeça), mãe do jovem Vinícius amigo de peladas do meu

Kayode, chega gritando algo de ‘polícia’, ‘camburão’, ‘que tinha avisado’, ‘que eles estavam feito moleques do morro’, ‘que o filho dela não era assim’.

RESPIREI FUNDO

Baixei o *Bill Withers* do som do carro.

Encaminhei Marlene pra dentro. Sentei a louca, ofereci água.

Tremendo ela contou:

Vinícius, agora em estado de choque na banheira de seu quarto, naquela tarde, após fazer as lições de casa, havia encontrado com Kayode e mais seis amigos do prédio para disputarem uma pelada.

Segundo Marlene Campos de Antares e Lima, os meninos tiveram a péssima ideia de usar o campinho do bairro. Local, em suas palavras: “vulnerável, inadequado, e mesmo na zona sul, muito perigoso”. E ela, como mãe, não autorizaria essa aventura, mas a babá do filho não soube dizer não.

“As palavras postas aqui não são capazes de traduzir a amplitude do medo, da dor e da desesperança jogadas violentamente em nós, sobre nós, dentro de nós, diante de um corpo morto e dos corpos mortos em profusão. Mas o que quero destacar é: junto com elas, imagens, ações e palavras, outros aniquilamentos correm paralelos e buscam penetrar profundamente também. Ver de perto seus processos, buscar compreendê-los, e mais, buscar confrontá-los, são aspectos necessários e inadiáveis.”

(WERNECK, Jurema, 2017, p. 110)



15

¹⁵ Imagem 94. Palestra-performance Menino 111, MMBOXE, Rio Claro/SP, 2019.

Amor Ultrajante (Antropologia Ultrajada)

“O ultraje impulsiona as mães...”
Luciane O. Rocha



16

Aparentemente, a narrativa de *Mãe 111* (*Correio José do Patrocínio*, n.4, 25.02.2020) foi interrompida na grande área, no clímax. Mas confesso que no papel de dramaturga desta ficção carrego certo receio, ou melhor, medo desesperado de concluir tal enredo.

Eis que tínhamos ali uma mãe à beira de viver o inimaginável, do abismo, do fim do mundo, do fim do seu mundo.

Parece consenso afirmar que ser mãe é ter/sentir medo. Especificamente para mães negras e/ou mães de crianças negras a crueldade está no fato que soma-se ao imenso baú de temores, a precocidade em que os medos relativos à consciência da antinegitude e seus efeitos na pele, em todo o corpo, podem e vão atingir as(os/es) nossos(as/es) filhas(os/es).

Pelas vozes de nossas entrevistadas, Reinaldo Jr., Alessandro Conceição, Luan Charles, Davi Nunes, ouvimos o medo de ser perseguido em lojas por seguranças, o medo das abordagens policiais, o medo da solidão, o medo de ser confundido, o medo de passar perto de pessoas não negros e presenciar reações como segurar bolsas, desviar e/ou mudar

¹⁶ Imagem 95. Cena do filme “*Cristo Rey: una isla dos mundos*” de Leticia Paniagua, 2013.

de calçada, o medo de não ser atendida em lojas, o medo de não ter seu trabalho reconhecido, o medo de ser questionado seguindo seu mérito em provas, concursos e outras avaliações/competições.

Eu, negra-mãe-mulher, tenho aprendido diariamente o que é conviver com tanta violência e tentar respirar no poluído ar da antinegitude tentando positivar e conhecer as identidades que este trinômio carrega.

A ordem negra primeiro, em seguida mãe, e por último, mulher. Neste momento final de costura da tese aparece porque mesmo depois de todo este denso debruçar sobre gênero, mulheridade, raça, vida, ancestralidade, ainda sinto como se precisasse de mais décadas de vida para entender o que é ser mulher. Mesmo convocando mulheres negras fantásticas em ordem de aprender com elas: Lúcia Xavier, Luciane Rocha, *Toni Morrison*, Conceição Evaristo, *Paulina Chiziane*, *bell hooks*, Jurema Werneck, Cidinha Silva, *Omi Osun Jones*, Brenda Maia, Inaicyrá Falcão, Beatriz Nascimento, Sueli Carneiro, *Melanie George*, entre muitas outras, ainda percebo que a antinegitude fragmenta e despedaça minha percepção sobre mulher-ser.

Mulheres negras eram/são vistas como “sujeitos ignorados ou tratados como coadjuvantes patéticas” (WERNECK, Jurema, 2017, p. 110)

bell hooks no livro “*Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática*” (2020) nos lembra que:

Historicamente, um dos estereótipos machistas racistas mais comuns representava mulheres negras com sobrepeso, alegres, figuras maternas que têm desejo de servir e cuidar de todas as pessoas. Essa “mãe preta” era com frequência retratada como supersticiosa, cheia de histórias folclóricas e anedotas, sábia de uma maneira intuitiva e não reflexiva. Ela não era vista como inteligente ou capaz de realizar estudos acadêmicos. (hooks, 2020, p. 153)

Ainda na seara dos estereótipos e estigmas *bell hooks* no livro “*E eu não sou uma mulher?: mulheres negras e feminismo*” (2019, p. 93) atesta: “A designação de todas as mulheres negras como depravadas, imorais e sexualmente desinibidas surgiu no sistema de escravidão.” Outra continuidade dos horrores da escravização está nas precárias condições de trabalho.

Esse estereótipo usado para representar mulheres negras não só continuou a ser parte do pensamento machista racista quando a escravidão acabou como também ficou ainda mais forte à medida que várias mulheres brancas, de diversas classes sociais, buscavam a ajuda de mulheres negras no trabalho doméstico. (hooks, 2020, p. 153)

Trabalho este com frequência mal remunerado, sob condições precárias, com jornadas abusivas, cobrança desmedida e relações interpessoais absolutamente escravocratas.

Assim como anuncio no título da tese, ao longo da compreensão da minha mulheridade fui entendendo a necessidade de ser coletiva para melhor existir/re-existir.



¹⁷ Imagem 96.

CORREIO JOSÉ DO PATROCÍNIO

----- alynserze.wixsite/menino111 -----

CAMPO GRANDE, TERÇA-FEIRA, 06 DE JUNHO DE 2023

MS * DISTRIBUIÇÃO GRATUITA * NÚMERO 003 * 1ª EDIÇÃO * 1 PÁGINA * FECHAMENTO 18h

Fotoperformance

“Stranger fruit”

Jon Henry is a visual artist working with photography and text, from Queens NY (resides in Brooklyn). His work reflects on family, sociopolitical issues, grief, trauma and healing within the African American community. <https://www.jonhenryphotography.com/about>

J
O
N
H
E
N
R
Y



“Untitled #39, Santa Monica, CA”



“Untitled #1, Co-Op City, NY”



“Untitled #45, Oakland, CA”, Stranger Fruit



Jon Henry, “Untitled #25, Montgomery, AL”, Stranger Fruit © Jon Henry from the book Stranger Fruit by Monolith





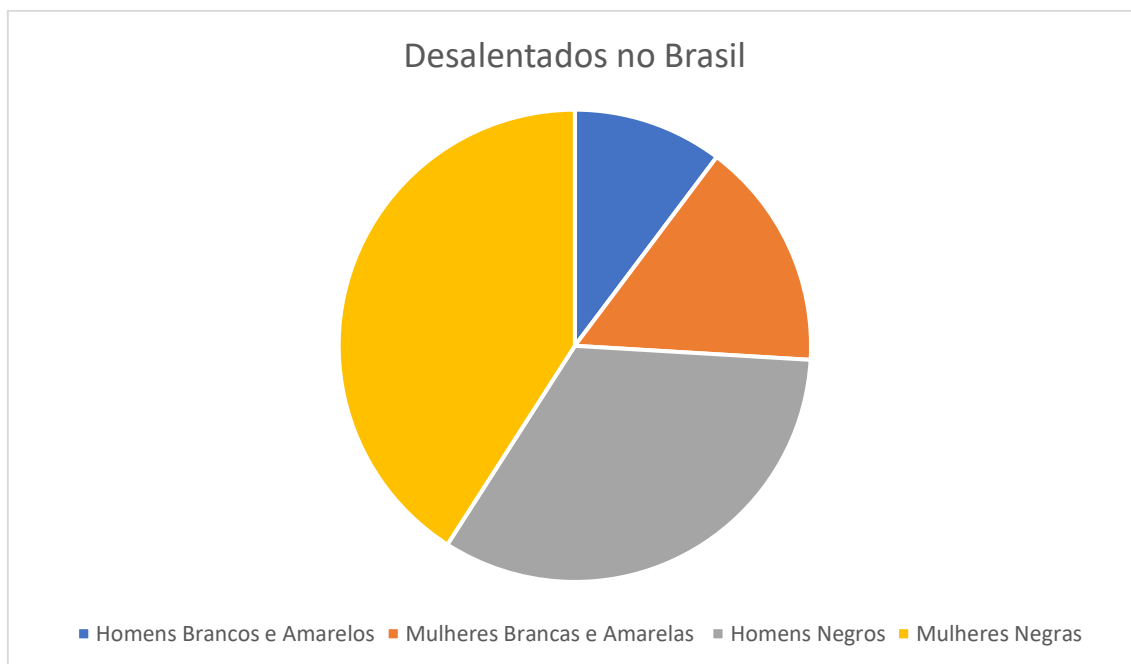
18

¹⁸ Imagem 97. Jon Henry, *Stranger Fruit* (2023). Jon Henry, “Untitled #10, Flushing, NY”, *Stranger Fruit*. © Jon Henry from the book *Stranger Fruit* by Monolith. Disponível em: <https://www.dazeddigital.com/art-photography/gallery/32257/1/jon-henry-stranger-fruit-2023> Acesso em: 2023.

ANTROPOLOGIA ULTRAJADA

A performance *Menino III* construída por meio de memórias, histórias, narrativas reais e ficcionais e, entrevistas com mães e parentes que tiveram seus filhos e familiares assassinados, enlaça cenas de diversos personagens que habitam um mesmo corpo na tentativa de dar visibilidade a uma das agendas do Movimento Negro brasileiro e mundial. Apesar da violência urbana no Brasil ter como alvos jovens negros, “Dos 45.503 homicídios ocorridos no Brasil em 2019, 51,3% vitimaram jovens entre 15 e 29 anos. São 23.327 jovens que tiveram suas vidas ceifadas prematuramente, em uma média de 64 jovens assassinados por dia no país” (CERQUEIRA, 2021, p. 27), existem inúmeros efeitos silenciados e dramáticos nas mulheres negras e nos familiares que ficam à mercê dos efeitos das mortes prematuras e, absolutamente, injustas, criminosas perpetradas pelo Estado.

Dados publicizados em 2022 apontam que 14,9% das mulheres negras se encontram desempregadas. A informalidade trabalhista pressupõe baixa remuneração, precariedade no ambiente de trabalho e ausência de importantes direitos trabalhistas. No segundo semestre de 2022 o número de desalentados, aqueles e aquelas que desistiram de procurar emprego era o seguinte: homens brancos e amarelos, abaixo de 10%; mulheres brancas e amarelas, cerca de 15,3%, homens negros, aproximadamente 32,3% e, mulheres negras, somando cerca de 39,9%.



No entanto, houve um aumento significativo nos números da população em idade para trabalhar (PIA) entre o primeiro trimestre de 2012 e o de 2023 no Brasil, aumento de cerca de 13,4%. Sendo, especificamente, 24,3% representado por mulheres negras; 22,3% de homens negros; 2,8% de homens não-negros; e, 1,9% de mulheres não-negras. Mesmo o Estado continuamente apregoando políticas de morte, além da nossa população estar crescendo e se autoidentificando, ainda poderíamos revolucionar economicamente a sociedade se estivéssemos inseridas no mundo do trabalho.

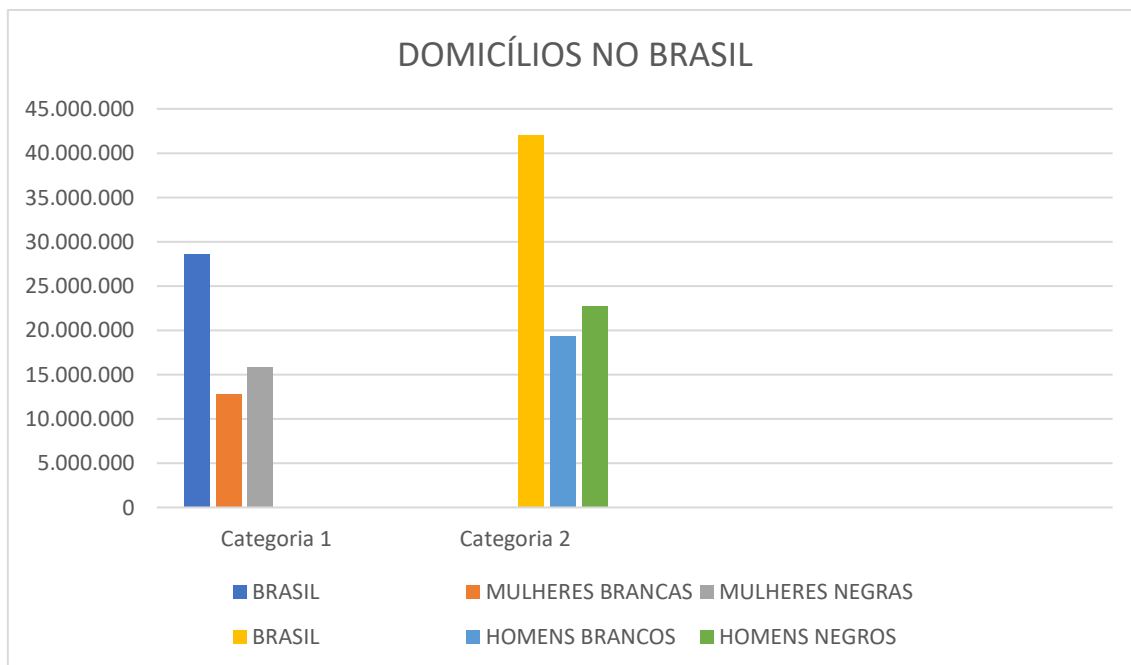
Estes dados também nos fazem pensar em relação à média de estudos das populações com idade maior e/ou igual a 15 anos no Brasil. A média nacional é de 8,4 anos de estudo. Entre a população branca a média de tempo escolar, de dedicação ao letramento para melhores condições empregatícias e, por conseguinte, salariais é de 9,1 anos, acima da média nacional. Já para as populações negras a média de escolaridade é de 7,7 anos, abaixo da média nacional e muito abaixo da média da população branca.

Tendo isso em vista, a performance *Menino 111* é construída sob uma cosmo percepção negra feminista preocupada com as mães e mulheres negras tão cruelmente vilipendiadas nas diversas dimensões de suas/nossas vidas.

A exposição da população negra às situações cotidianas de violência revela uma dinâmica de sobreposição de aspectos estruturais relacionados às causas socioeconômicas e aos processos cultural-ideológicos advindos das representações negativas dos negros. Por isso, os homicídios de jovens representam um problema de saúde pública nacional, [...] Cada vida tirada causa enorme dor e sofrimento, atingindo profundamente a rede de parentes e amigos dos assassinados, mas principalmente a vida das mães, que muitas vezes são solteiras ou as principais provedoras da Família. (ROCHA, Luciane, 2014, p. 11)

Segundo dados levantados pelo Ipea¹⁹ acerca de famílias no Brasil chefiadas por mulheres no ano de 2015, concluímos que mais da metade dos lares brasileiros chefiados por mulheres são chefiados por mulheres negras. São 28.614.895 domicílios chefiados por mulheres, sendo 12.741.942 chefiados por mulheres brancas e 15.872.953 chefiados por mulheres negras, o levantamento inclusive, contabilizou correlacionando com o ‘tipo de arranjo familiar’ e pontuou a presença e idade dos filhos(as) destas mulheres. Para visualizarmos a expressão numérica dos domicílios chefiados por mulheres negras e homens negros no Brasil em comparação com mulheres brancas e homens brancos, elaborei o gráfico abaixo:

¹⁹ IPEA. Retratos da Desigualdade: gênero/raça. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/retrato/indicadores_chefia_familia.html Acesso em: 2023.



Dados compilados pela economista Janaína Feijó, com base na Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PnadC), mostram que, entre 2012 e 2022, o número de lares com mulheres ocupando a função de protagonistas cresceu 72,9%, passando de 22,2 milhões para 38,3 milhões. A participação das mulheres como responsáveis por seus lares, passou de 35,7% para 50,9%, enquanto a dos homens foi de 64,3% para 49,1%. (LUZ, 2023, s/p)

Segundo o governo federal (2023) o Auxílio Brasil, que é um programa de transferência de renda permanente que auxilia as famílias com no mínimo 600,00 reais mensais, “chega a 21,13 milhões de famílias em outubro. Desse total, 17,2 milhões de lares, ou 81,5%, são chefiados por mulheres. Em setembro, as Responsáveis Familiares femininas eram 16,85 milhões.” O que nos faz compreender que cerca de metade das famílias chefiadas por mulheres está em situação de grave vulnerabilidade socioeconômica e alimentar. Lançando a lupa racial nestes estudos, descobrimos que o número de lares chefiados por mulheres negras é maior do que mulheres brancas e do número de lares chefiados por homens brancos e negros. E estas chefes de família negras em sua grande maioria são mães solo, o que de maneira geral resulta em menor renda e alienação parental por parte do homem que inclusive se furda das funções práticas, no que tange ao afeto e dedicação aos cuidados básicos para com seus filhos.

Entre os anos de 2012 e 2022 o número de domicílios com mães solo cresceu 17,8%, passando de 9,6 milhões para 11,3 milhões. Ou seja, ocorreu um incremento de 1,7 milhão de mães solo em 10 anos [...] “A dinâmica recente de mães solo tem sido explicada predominantemente (90%) pela ascensão do quantitativo de mães solo negras (pretas e pardas), que passou de 5,4 milhões

para 6,9 milhões no período. O número de mães solo autodeclaradas brancas e amarelas permaneceu relativamente estável. (FEIJÓ, 2022, s/p)

Dados que comprovam os apontamentos de Rocha e agravam o contexto de sobrevida em que em muitos dos casos a barbárie do genocídio pode vir a se instalar.

Menino III começa com a luta, a dor, a raiva de uma mãe que não consegue acreditar ou pensar no que poderia acontecer com seu filho desaparecido. Quando decidi que iria lidar acadêmica e artisticamente com o genocídio da juventude negra, percebi que poderia construir minha arte performática através da observação do poderoso movimento de mulheres negras brasileiras. Mas deve ser uma observação profissional, rigorosa e metodológica. Como escreveu a professora Luciane O. Rocha: “[...] entendi que o sofrimento causado pela violência na vida das mulheres negras que tiveram filhos mortos estava escrito em seus corpos e podiam ser vistos como textos de uma opressão contínua e visível”. (ROCHA, Luciane, 2014, p. 26)

Vale ressaltar que ao interpelar as páginas da tese com imagens da performance e de outras cenas negras (antirracistas, anti-antinegitude, artistas, militantes, guerrilheiras, etc) desejo demonstrar como nós artistas estamos apreendendo o que carregamos em nossos corpos e observamos no *corpus* de mães e familiares em luta(o) e transformando em material est-ético plástico-poético de nossos fazeres espetaculares.

Como pré-requisito para a obtenção de título de doutora em Filosofia, pela Universidade do Texas em Austin, em 2014, a pesquisadora da ONG Criola/RJ Luciane Rocha, atualmente professora assistente na *Kennesaw State University*, apresentou a uma seleta banca de pesquisadores(as) ativistas, Dr. João Vargas, Dra. Omi Osun Jones, Dr. Charles Hale, Dr. Edmund T. Gordon, Dr. Joy James e Dra. Jurema Werneck, a tese intitulada: “*Outraged Mothering: Black women, Racial Violence, and the Power of Emotions in Rio de Janeiro’s African Diaspora*”²⁰.

Segundo Rocha (2014, p. xi), sua tese argumenta sobre a maternidade negra enquanto potente recriação da sociabilidade na afro-diáspora em face do constante genocídio que intenta eliminar a existência negra. Onde a recriação vincula-se à aspectos constituintes da maternidade negra, a saber: cultivo/cuidado (*nurturing*), resistência e atos recuperativos.

Munida de dolorosas histórias de assassinato, luto e transformação da dor e das emoções em resistência, estratégias pedagógicas do Movimento Negro organizado, a

²⁰ “Maternidade ultrajada: mulheres negras, violência racial, e o poder das emoções no Rio de Janeiro afrodiaspórico” (trad. minha)

autora que também debate a estética e potência performativa dos protestos contra as violências raciais no Brasil e nos Estados Unidos, afirma que a *antropologia ultrajada*, fruto da observação e vivência do *Amor ultrajante* em cumplicidade com a maternidade ultrajante, pontua:

[...] a Antropologia Ultrajada é uma antropologia que reconhece emoções como uma expressão da posição de uma pessoa ou grupo de pessoas em uma estrutura injusta de poder, uma antropologia que reconhece os mecanismos pelos quais a pessoa/grupo lida com a emoção como uma narrativa de resistência e fonte de luta coletiva. (ROCHA, 2014, p. 40, trad. minha)²¹

As emoções, sentimentos, sensações, percepções, intuições e inspirações vão para a cena e desaguam nestas páginas.

Shirley Paixão personagem de Conceição nos ensinou:

A nossa irmandade, a confraria de mulheres, é agora fortalecida por uma geração de meninas netas que desponta. Seni continua buscando formas de suplantar as dores do passado. Creio que, ao longo do tempo, vem conseguindo. Entretanto, aprofunda, a cada dia, o seu dom de proteger e de cuidar da vida das pessoas. (EVARISTO, 2020, p. 34)



22

²¹ [...] an *Outraged Anthropology*, an anthropology that recognizes emotions as an expression of a person or group of people's position in an unjust structure of power, an anthropology that recognizes the mechanisms in which the person/group deals with emotion as a narrative of resistance and source of collective struggle. (ROCHA, 2014, p. 40)

²² Imagem 100: Cena Mãe 111. Intérprete: Aline SerzeVilaça. Durante FECONEZU, Rio Claro/SP, 2019. Foto: acervo da autora.

Esta fonte de estratégias para luta coletiva, a compreensão da posição subalterna que se ocupa evidenciadas pela antropologia ultrajada pincelada acima, também são elementos encontrados no feminismo negro cujas pautas desde seu nascedouro divergem, sob aspectos fundamentais, do que é em alguns ambientes, chamado de feminismo hegemônico ou das mulheres brancas. Como diria *bell hooks* (2019, p. 306), “é uma contradição que as mulheres brancas tenham estruturado um movimento de libertação das mulheres que é racista e exclui várias mulheres não brancas.”

No plural feminismo negro que nos inspira e nos dá ferramentas crítico-analíticas, possibilidade abordagem diante de um objeto ou sujeito de pesquisa, paradigma para novas interpretações de mundo e episteme para construir outros conhecimentos a partir de nossos corpos e experiências, as pautas comuns são: ampliação do número de creches; acesso à saúde, educação, saneamento básico, moradia, água potável; disponibilidade de lares para mulheres e crianças vítimas de violência doméstica; melhores condições de trabalho; igualdade salarial; garantia de vida e fim do genocídio da nossa população; quebra dos estereótipos lançados à homens, mulheres e pessoas LGBTQAPN+ negras, negros e negres; denunciar o trabalho doméstico e suas condições precárias, assim como denunciar o trabalho análogo a escravidão; combate contínuo contra a opressão sexista e violência misógina; combate ao feminicídio; construção de perspectivas e cosmopercepções críticas; busca e estratégias para estabelecer a felicidade e o bem viver na *práxis*; e luta constante pela segurança e permanência dos direitos inalienáveis.



²³ Imagem 101. Performance durante Ato Nenhuma Luana a menos, 18 de junho de 2016, Ribeirão Preto/SP. Foto: cedida por Laysi Zacarias.

Como diz *bell hooks* (2019, p. 307), “escolho apropriar-me do termo ‘feminismo’, para focar no fato de que ser ‘feminista’, em qualquer sentido autêntico do termo, é querer para todas as pessoas, mulheres e homens, a libertação dos padrões de papéis sociais, da dominação e da opressão sexista.”

Um marco importante é a retórica questão de ironia avassaladora levantada por *Sojourner Truth*, “nascida Isabella Baumfree em uma família de provavelmente doze crianças escravizadas, ela teve vários proprietários, até que conquistou a liberdade ao fugir, em 1826, deixando marido e cinco filhos.” (hooks, 2019, p. 251)

Mesmo sob enérgicos protestos contra sua presença e fala. *Sojourner Truth* falou e o fez contundentemente:

[...] Que o homem lá fala que as mulheres precisam de ajuda para subir na carruagem, para passar sobre valas e para ter os melhores lugares [...] e eu não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para meu braço! [...] Eu lavei e plantei e juntei os grãos no celeiro e nenhum homem conseguia passar na minha frente – e eu não sou uma mulher? Eu conseguia trabalhar tanto quanto qualquer homem (quando conseguia trabalho), e aguentar o chicote também – e eu não sou uma mulher? Pari cinco crianças e vi a maioria delas ser vendida para a escravidão, e quando chorei meu luto de mãe, ninguém além de Jesus me ouviu – e eu não sou uma mulher? (TRUTH, *Sojourner*, 1852, In: hooks, 2019, p. 253)

Em seguida a compreensão de que a aliança com o feminismo hegemônico seria perigosa, devido a impossibilidade de renunciar os privilégios garantidos e/ou por conquistar.

Antes do apoio dos homens brancos ao sufrágio de homens negros, mulheres brancas ativistas já acreditavam que ampliaria a sua causa aliarem-se a ativistas políticos negros, mas quando parecia que homens negros poderiam ganhar o direito de votar enquanto elas permaneceriam sem direitos, a solidariedade política com pessoas negras foi esquecida[...] (hooks, 2019, p. 20)

Uma terceira a noção de que o sexismo era uma opressão imensamente cruel e deveria ser discutido dentro da comunidade negra, era necessário para o movimento de mulheres negras deseducar os homens negros do patriarcado misógino colonial moderno.

Os estudos da Dra. Luciane O. Rocha estão intimamente alinhados com o feminismo negro brasileiro que será apresentado com mais cuidado no próximo subitem, isto porque: **a.** *valoriza as emoções e sentimentos*; **b.** *compreende o gênero como construção sociocultural que sustenta o patriarcado e a antinegritude igualmente*; **c.** *investiga e se reconhece e, também, investe tempo na análise das próprias experiências e vivências, objetivando o contato com a pluralidade de existências femininas.*



24

A pesquisadora conduziu a pesquisa: “Através de entrevistas realizadas entre os anos de 2010 e 2012 com mães de vítimas de violência residentes em Duque de Caxias, na Baixada Fluminense” tendo como objetivo, anseio e comprometimento em “tornar evidente a posição das mães negras como antagonistas ao projeto genocida e ao mesmo tempo as principais testemunhas dele.” (ROCHA, 2017, p. 38)

A partir deste caminho metodológico ao citar o exemplo de uma das mães entrevistadas, Rocha sintetiza as relações: teoria-prática, ativismo construção de conceitos e métodos, além da relação objeto *versus* sujeito do conhecimento e agente da própria narrativa, além de, desumanização e humanização reivindicável e, estratégias de sobrevivência e o contexto antinegro.

O depoimento da Mãe Que Perdeu Três Filhos detalha não somente o terror e o trauma de ter tido sua maternidade interrompida três vezes, mas também a força necessária para seguir lutando por seus filhos e pelos filhos da comunidade. No contexto de morte prematura, evitável e iminente nos bairros pobres do Rio de Janeiro, é difícil estimar a devastação física, social, emocional e política na vida das mulheres negras causadas pelos encontros diários com práticas genocidas. (ROCHA, 2017, p. 40)

Observo que a entrevistada fez questão de participar da pesquisa, narrar sua história e, ao solicitar ser identificada como “*Mãe que Perdeu Três Filhos*”, assumiu a identidade que as pessoas a associaram pós-tragédia. Mas, identidade esta que ela assumiu, incorporou como razão de luta.

²⁴ Imagem 102. Maternidade em marcha. Presentes na imagem: Aline SerzeVilaça e Ben Abayomi, Rio Claro/SP, durante Procissão do Encontro, abril 2022. Foto: cena da videoperformance Menino 111, Luiz Evo.

Com relação a postura da ativista pesquisadora, Rocha, ao longo do percurso investigativo e analítico, é pertinente ressaltar que seu corpo, identidade e representação tiveram uma subversão importante no fazer etnográfico:

I initiated the fieldwork by establishing my positionality as the activist who worked “for” and “with” Black women and who conducted research that could contribute to their struggle (Rocha, 2010). However, it was through the interaction with the mães (mothers) that my standpoint was better defined. Some of them started to call me filhinha (the little daughter), someone with whom they could walk with in the streets while holding arms, and for whom they could cook delicious cakes. For others, I was a partner in the struggle, someone they could call to go to UPP headquarters to ask for permission to organize a party, whom they could count on to attend their judicial hearings and marches, or to write a report about police brutality in a favela. I was also the editor and assistant who could edit grammatical errors in notes to the press, emails to public defenders, roundtable speeches or even, in the case of one mother, edit her autobiography. (ROCHA, 2014, p. 23-24)

Conduzindo pesquisas sobre Culturas Populares Negras na zona da mata mineira e pelos mangues e sertão sergipano, denominei este encontro-metodológico com as(os/es) parceiras sujeitas das pesquisas de metodologia *Café com Broa*²⁵. Isto porque alicerçada por condutas do Movimento Negro, Movimento de Mulheres Negras, Quilombolas, Mulheres Negras da Agroecologia, Atingidas por Barragem e do meu círculo familiar, fui apreendendo a importância da escuta sensível e do partilhar do alimento, para melhor escutar, falar, sentir, con-viver.

Caminhando para circunscrever conclusões sobre seu conceito, professora Luciane Rocha afirma:

Neste sentido, Maternidade Ultrajada pode ser entendida como uma expressão de indignação pela impossibilidade de exercer a maternidade devido à violência e o descaso perante o sofrimento negro. O ultraje impulsiona as mães a **pensarem em alternativas** para aquilo que leva os seus filhos e a elas mesmo para a morte – física e/ou social. (ROCHA, 2017, p. 51; grifo meu)

Ao apontar para a potência método-pedagógica, epistêmica e ativista revolucionária da transformação do luto em luta, e identificá-las como agenciadoras de movimentos fundamentais para a revolução haitiana e afeto-amorosa que precisamos. Luciane Rocha dialoga com Lelia Gonzalez,

Mas sobretudo a *mulher negra anônima* sustentáculo econômico, afetivo e moral de sua família é quem, a nosso ver, desempenha o papel mais importante. Exatamente porque com sua força e corajosa capacidade de luta pela sobrevivência, transmite-nos a nós, suas irmãs mais afortunadas, o ímpeto de não nos recusarmos à luta pelo nosso povo. Mas sobretudo porque, como na dialética do senhor e do escravo de Hegel – apesar da pobreza, da solidão

²⁵ C.f. VILAÇA, Aline Serzedello. Linhas de Força: danças ‘gengibreiros’ reterritorializados pela Afrocentricidade. Sergipe: UFS, 2020. (Dissertação de mestrado, orientação: Dra. Alexandra Dumas).

quanto a um companheiro, da aparente submissão, é ela a portadora da chama da libertação, justamente porque não tem nada a perder. (GONZALEZ, 1979, p. 103-104)

Eu, mulher negra “afortunada” me coloco artístico e academicamente (no mínimo) à serviço das “portadoras da chama da libertação”. Aceno junto com negras mulheres feministas na contramão do feminismo hegemônico que não pauta o bem-viver de nossos homens negros animalizados e assassinados, com este acenar afirmo e assino que o tom do dançar, do escrever, do gritar, do chorar surge impetuosamente com timbre de “Raiva” (LORDE, 1997) e (SARDAR, 2008).

A raiva de Fanon tem um forte eco contemporâneo. É o grito silencioso de todos aqueles que trabalham em extrema pobreza simplesmente para existir no interior e nas vastas aglomerações da África. É o ressentimento de todos os marginalizados e firmemente localizados à margem da Ásia e da América Latina. É a amargura daqueles que se manifestam contra o Império, o complexo de superioridade da ideologia neoconservadora e a banalidade da "Guerra ao Terror". É a raiva de todos cujas culturas, sistemas de conhecimento e modos de ser são ridicularizados, demonizados, declarados inferiores e irracionais e, em alguns casos, eliminados. Isso não é apenas raiva. É a fúria universal contra a opressão em geral, e o domínio perpétuo da civilização ocidental em particular. (SARDAR, 2008, p. vi, vii; trad. minha)²⁶

Raiva transparecendo ressentimentos à barbárie, ao passado que se faz presente em nossa contínua exclusão e subalternização. Raiva pelo sofrimento de tantas famílias. Raiva pelo medo de existir. RAIVA PELO MEDO DE SER MÃE.



27

Considerar e ampliar o diálogo sobre a raiva resultante da vida sob a égide da antinegritude, mostra-se pertinente e faço convocando a potente voz de *Audre Lorde*,

²⁶ *Fanon's anger has a strong contemporary echo. It is the silent scream of all those who toil in abject poverty simply to exist in the hinterlands and vast conurbations of Africa. It is the resentment of all those marginalized and firmly located on the fringes in Asia and Latin America. It is the bitterness of those demonstrating against the Empire, the superiority complex of the neo-conservative ideology, and the banality of the "War on Terror."* It is the anger of all whose cultures, knowledge systems and ways of being that are ridiculed, demonized, declared inferior and irrational, and, in some cases, eliminated. This is not just any anger. It is the universal fury against oppression in general, and the perpetual domination of the Western civilization in particular. (SARDAR, 2008, p. vi, vii)

²⁷ Imagem 103. Cena “Com Olhos d’água ou MiLágrimas” – Intérprete: Aline SerzeVilaça, MM Box, Rio Claro/SP, abril 2022. Foto: Luis Evo.

quando a autora negra-estadunidense ao explicar uma possibilidade de definição de ‘racismo’ nos faz refletir a partir da noção que:

Racismo. A crença na superioridade inerente de uma raça a todas as outras e, portanto, o direito ao domínio, manifesta e implícita. As mulheres respondem ao racismo. Minha resposta ao racismo é raiva. Eu vivi com essa raiva, nessa raiva, sob essa raiva, além dessa raiva, ignorando essa raiva, alimentando-me dessa raiva, aprendendo a usá-la antes de desperdiçar minhas visões durante a maior parte da minha vida. Uma vez eu fiz isso em silêncio, com medo do peso dessa raiva. Meu medo dessa raiva não me ensinou nada. Seu medo dessa raiva também não lhe ensinará nada. Mulheres que respondem ao racismo significam mulheres que respondem à raiva, à raiva da exclusão, ao privilégio inquestionável, às distorções raciais, ao silêncio, aos maus usos, aos estereótipos, à defesa, aos erros de designação, à traição e à cooperação. (LORDE, 1997, p. 278; trad, minha)²⁸

Embora na introdução da tese já tenha contextualizado o porquê de privilegiar o conceito de antinegitude em detrimento do conceito de racismo, a citação é oportuno por tratar especificamente de uma emoção/sentimento que é suscitado em nossos corpos desde a tenra infância, desde antes de sabermos nomeá-lo.

Aliás, eis aí mais uma crueldade da violência da antinegitude, ela ataca nossa infância, interpela nossas crianças e nos arrebatou antes mesmo que tivéssemos letramento e/ou maturidade para identificá-la.

Contudo dialogando com Rocha que advoga pelo uso das emoções, conversamos agora com *Audre Lorde* que circunscreve espaço/tempo de aplicabilidade eficiente de tal sentimento.

Em tempos de chefes de Estado²⁹ e parlamentares como Jair Bolsonaro (Brasil), *Donald Trump* (EUA), João Dória (Gov. São Paulo-BR), além de intolerâncias de todas as ordens vindas das “pessoas de bem”, racismos aflorados, LGBTQIAPN+fobias e outros retrocessos, é importante diferenciar que: “Esse ódio e nossa raiva são muito diferentes. O ódio é a fúria daqueles que não compartilham nossos objetivos, e seu

²⁸ *Racism. The belief in the inherent superiority of one race over all others and thereby the right to dominance, manifest and implied. Women respond to racism. My response to racism is anger. I have lived with that anger, on that anger, beneath that anger, on top of that anger, ignoring that anger, feeding upon that anger, learning to use that anger before it laid my visions to waste, for most of my life. Once I did it in silence, afraid of the weight of that anger. My fear of that anger taught me nothing. Your fear of that anger will teach you nothing, also. Women responding to racism means women responding to anger, the anger of exclusion, of unquestioned privilege, of racial distortions, of silence, ill-use, stereotyping, defensiveness, misnaming, betrayal, and coopting. (LORDE, 1997, p. 278)*

²⁹ A tese atravessou estes governos: Bolsonaro (presidente do Brasil, 2019-2022), *Trump* (presidente dos EUA, 2017-2021), João Dória (governador do estado de São Paulo, 2019-2022). Mesmo hoje (30.06.2023) a realidade sendo outra, ainda paira no ar tais valores e princípios pautados na violência, supremacia branca, neoliberalismo, meritocracia, sociedade civil armada, ou seja, antinegitude.

objetivo é a morte e a destruição. A raiva é o sofrimento das distorções entre pares, e seu objetivo é a mudança.” (LORDE, 1997 [1981], p. 282; trad. minha)³⁰

Ódio expresso e quando deseja explodir. Ódio declaro quando atira 111 vezes. Agora a Raiva é catalizadora de ações que têm por natureza outros objetivos. Raiva é o sentimento que nos move em direção à mudança. Neste sentido, faço parte, uno minha voz/dança a este *corpus* de baile que conscientemente responde com raiva.



EsthelaR. 31

Vale ressaltar mais um elemento estruturado pela raiva enunciado pelo autor britânico-paquistanês *Ziauddin Sardar*, elemento este que garante permanência no resistir e potência no reexistir:

Essa raiva não é um fenômeno espontâneo. Não é uma reação instintiva, ou alguma paixão recentemente descoberta por justiça e equidade. Pelo contrário, é uma raiva decorrente da experiência desgastante, da autoanálise dolorosamente longa e de pensamentos e reflexões ainda mais longos. Como tal, é uma raiva guardada, dirigida a um desejo específico a longo prazo. O desejo em si é fundamentado na autoconsciência [...](SARDAR, 2008, p. vii, grifo meu; trad. minha)³²

A Raiva grita, chora, silencia. Grita, chora e rompe o silencio, em um dançar incessante de lembrar, lembrar, esquecer, preencher, esvaziar. De esquecer, lembrar, não permitir o esquecimento, a perda e correr, correr para no embate chegar.

³⁰ “This hatred and our anger are very different. Hatred is the fury of those who do not share our goals, and its object is death and destruction. Anger is the grief of distortions between peers, and its object is change.” (LORDE, 1997 [1981], p. 282)

³¹ Imagem 104. Cena Mãe 111. Intérprete: Aline SerzeVilaça, UFV, Viçosa/MG, 2016. Foto: EsthelaR.

³² This anger is not a spontaneous phenomenon. It is no gut reaction, or some recently discovered passion for justice and equity. Rather, it is an anger borne out of grinding experience, painfully long self analysis, and even longer thought and reflection. As such, it is a guarded anger, directed at a specific, long term desire. The desire itself is grounded in self-consciousness [...] (SARDAR, 2008, p. vii, grifo meu)



33

Grito de raiva, preche de sonho e saudade. Grito de raiva, encharcado do sabor de revolta. Grito para acordar, desperta, renascer. “O primeiro fio de vida que lançamos é o grito. Chegamos ao mundo berrando para respirar, inspirando e expirando em meio a uma troca contínua e desejante de um sopro. O vivo se manifesta no grito. Nesse ciclo vital, existe um incêndio colonial que vem obstruindo processos vitais”³⁴, mesmo com as vias aéreas entupidas de sangue e desamor, sai o Grito. Grito e Grito. Grito para transformar raiva em energia. Raiva em revolução.



35

³³ Imagem 105: Intérprete: Ramon Gregório. Cena do Diz!!! Jazz é Dança (JazzcomJazz, 2014), Viçosa/MG. Foto: Roberta Monteiro.

³⁴ C.f. (SANTOS, Kwame, 2022, p. 09)

³⁵ Imagem 106. Espetáculo Oboró: masculinidades negras. Teaser, 2020. Foto: frame disponível em:

As “experiências desgastantes” como afirmou *Sardar*, são material de composição coreográfica e cênica ao longo de toda tese, das performances e espetáculos citados, os corpos que vão/foram para cena parecem ainda carregarem memórias de açoite, de bala, de prisão, de arrastados, de afogamentos atlânticos, de pelourinhos, a dimensão ancestral desta “autoanálise dolorosamente longa” faz das pessoas e performances arquivos de histórias vividas.³⁶



Caso ainda precise convencer, justificar, ou responder à questão: por que de tanta raiva?

E para responder à sua pergunta sobre a violência, o afro-americano tem tentado, nos últimos 400 anos, coexistir pacificamente dentro dos Estados Unidos, e tem sido inútil. Jamais linchamos um branco, jamais queimamos suas igrejas, jamais bombardeamos suas casas, jamais os surramos nas ruas. Eu gostaria de dizer o mesmo dos brancos no mundo inteiro. Nossa história mostra que a recompensa por tentar coexistir pacificamente tem sido o assassinio físico e psicológico da nossa gente. Temos sido linchados, nossos lares têm sido bombardeados, nossas igrejas, queimadas. Agora, somos derrubados a tiros como cães, nas ruas, pelos policiais brancos e racistas. Não podemos aceitar mais essa opressão sem retribuir. (CARMICHAEL, 2016, p. 39-40)



37

³⁶ Imagem 107: Cartaz de divulgação da proposta práctico-teórica, Dança da Indignação, da Cia Sansacroma/SP, dirigida por Gal Martins.

³⁷ Imagem 108: Coletivo Legítima Defesa/SP. Foto: @gennarosouza. Disponível em: <https://www.facebook.com/coletivolegitimadefesa/photos> Acesso em: 2023.

Stokely Carmichael, poeta, escritor, ativista negro natural de Trinidad e Tobago, atuante no Movimento *Black Power* estadunidense, complementa:

Compreendemos que, à medida que ampliamos nossa resistência e internacionalizamos a consciência do nosso povo, como fez Malcolm X³⁸, nosso irmão martirizado, sofreremos, como ele, a retaliação do Governo. À medida que a luta de resistência é escalada, ficamos bem cientes da realidade das palavras de Che³⁹, quando ele diz: A luta não será uma simples briga de rua, e sim uma contenda longa e impiedosa. E trabalharemos com nossos irmãos e irmãs comuns no Terceiro Mundo, até o fim, para combater essa opressão. (CARMICHAEL, 2016, p. 39-40)

Embora nosso *corpus* sociorracial e nossos corpos tombem nas ruas. De fato, a briga é em diferentes dimensões, territórios, tempo-espacos e, sim, tem sido “longa e impiedosa”. Maria das Dores persona católica deste auto ficcional e/ou desta fabulação crítico-poética, quando chora aos pés de Nossa Senhora, clama por piedade. Mãe 111 quando grita por Yansan, clama por ajuda. Amira quando ajoelha-se sob a observação de Alá, se desespera por compaixão. Dorva, quando agarra as mãos do Pastor, roga com clemência. E quantas são as mães? Quantos são os pedidos? Quando cessarão as súplicas?



40

A raiva é apresentada como elemento metodológico fundamental para uma série de líderes do feminismo negro contra hegemônico e proponho aqui olharmos a violência como motivadora dessa raiva, e “importante em termos de formação de uma consciência de resistência”. (CARMICHAEL, 2016, p. 38)

³⁸ *Malcolm X – ou Malik el-Shabazz* (1925 – 1965) fundador da Organização para a Unidade Afro-americana, foi proeminente ativista pelo despertar da população negra contra o racismo e as Leis Jim Crow. Acreditava no uso da violência como importante método de autodefesa.

³⁹ *Che Guevara* – (1928 – 1967), marcou a história da Revolução Cubana, publicizou o marxismo, atento às estratégias fanonianas do uso da violência quando necessária, foi um guerrilheiro pelo fim do capitalismo selvagem.

⁴⁰ Imagem 109: Frame da videoperformace, Menino 111, cena Mãe 111. Rio Claro/SP, abril 2022. Foto: Luís Evo.

Uma “consciência de resistência” que faz uso metodológico da violência é como a noção de corpo- arquivo, corpo arma, corpo guerra-arma discutido pelo Dr. Júlio Tavares ao pesquisar as tecnologias de luta, sobrevivência e reexistência da ginga/dança/jogo, Capoeira negra-brasileira.

A professora Dra. Ana Flauzina, pauta, inclusive, a violência como estratégia de enfrentamento, e chama atenção para não banalizarmos, tampouco, simplificarmos como ela é feita por aqueles que tem os meios de dispará-la a esmo. E, demarca: “falar da violência como arma política da resistência, não implica no entusiasmo ou mesmo da aderência às práticas de violência.” (FLAUZINA, 2017, p. 165)



41

No artigo “*Pelo Amor ou Pela Dor: Apontamentos sobre o uso da violência como resistência ao genocídio*” (2017, p. 156-157) a autora nos lembra que:

O emprego da violência coletiva para fins de transformação social é, em verdade, algo extremamente aceitável do ponto de vista da consolidação dos parâmetros da branquitude. [...] Assim, enquanto a violência empregada à serviço da consolidação dos ideais burgueses no perímetro europeu é tomada como dado natural [...]

E, Flauzina (2017, p. 166) complementa: “historicamente, o dado da violência – seja em seu viés hegemônico ou contestatório – tem nas mais das vezes resultado na especial vitimização de mulheres e meninas em todo o mundo.” Porém, estamos exaustos. Tanto aqueles que dão a outra face, quanto aqueles que não estão em luta, como aqueles que estão em marcha constante há décadas.

Assim, cabe pontuar que a violência não é algo desejado desde os reclames negros de forma irresponsável. [...] O que ocorre, é que o esgotamento das ilusões de emancipação a partir de estratégias que exponham a dor negra, pode deixar somente a possibilidade da exploração da dor de pessoas brancas no horizonte da criação de empatia e transformação. Politizar intelectualmente

⁴¹ Imagem 110. Espetáculo *Suspeito*. Grupo de Teatro do Oprimido *Cor do Brasil*. Intérpretes: Alessandro Conceição e Raquel Nascimento. Apresentação na UCLA, 2019. Foto: acervo do grupo.

esse tipo de possibilidade parece ser premente na imposição de um pensamento negro não tutelado pelos condicionamentos da branquitude. (FLAUZINA, 2017, p. 166)

Com sinceridade, autocrítica, auto-implicação, Flauzina acrescenta: “A reticência de se trabalhar a temática sem pudores é constrangedora se considerarmos o volume de contestações políticas, e, especial nas trincheiras culturais, que nos convidam há muito a enfrentar esse debate.” Observo que lanço mão da violência como metodologia, ao reconhecer quão violentas são as cenas, as coreografias, as dramaturgias e todo o teor das linhas e entrelinhas desta tese e de *Menino III* que fez tudo começar.



42

Paulo Emílio Azevedo relata uma cena de seu espetáculo “*Fio do Meio e Vertigem, ato n. 2*” e partilha seu argumento sobre a violência e a criação dançante:

“[...] cena da Ave Maria eu coloquei nesse espetáculo, ela veio no primeiro espetáculo 2007 e aqui eu remontei. Em 2007 a gente estava no festival na França ou seja 16 anos depois, a mesma cena, causou a mesma crítica, [...] o espetáculo foi inflamado pela grande crítica na França [...] uma jornalista chegou pra mim e falou assim: “Paulo essa obra é a melhor obra sua é muito dura é muito presente é muito importante. Mas a última cena é a cena que eu mais gostei porque acabou, não tem mais violência, é só poesia”

Você acha isso? “claro”. Essa cena mais bárbara. Como assim esses corpos estão batendo continua indignado quando eles pararem de bater, ou chama de capacidade de reação, capacidade de resposta, é porque naturalizou a história. Quando você não tem mais capacidade de dizer aquilo que precisa quando ainda continua sendo necessário dizer, é porque você aceitou isso e aí você tem a naturalização. Olha, então, pra ele era a cena que não tinha violência e aí é necessário a gente diferenciar o que é violência o

⁴² Imagem 111: Cia Gente/RJ. Intérpretes em cena: Pedro Brum e Salasar Jr., espetáculo: “*Fio do Meio e Vertigem, ato n 2*”, direção e dramaturgia: Paulo Emílio Azevedo. Foto: Álvaro Herculano.

que é brutalidade [...]a brutalidade é a uma forma absurda da violência. Mas nem toda violência é brutal. A brutalidade é quando você não tem capacidade mais de reagir, por exemplo, o estereótipo é bárbaro não é só violento, ou seja, o estigma que você coloca numa pessoa é bárbara porque mesmo ele não tocando no outro você, você já tem um discurso sobre ele onde não dá tempo dele contar quem ele é! (AZEVEDO, 2023)⁴³



44

Então eu tô querendo dizer aqui existe um tipo de violência o que a gente chama de violência total de praia e tem um tipo de violência que a gente chama de violência fundadora quando sala sabe ele falou assim eu se eu não fizer isso aqui eu vou fazer em outro lugar eu não vou deixar de fazer é quando você consegue transformar esse problema em problema estético e produzir uma criação sobre isso. (AZEVEDO, 2023)



45

⁴³ Transcrição minha.

⁴⁴ Imagem 112. Intérprete: Salasar Jr. Campo Grande/MS. Foto: Álvaro Herculano.

⁴⁵ Imagens 113. Obra de Priscila Rezende dentro da exposição “Um defeito de Cor” inspirada na obra de Ana Maria Gonçalves, no Museu de Arte do Rio - MAR/RJ, 2023. Foto: frame do vídeo, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QQvEaaLjGi8> Acesso em: 2023.

Transformar a Raiva em problema estético para catapultar outras formas com valor poético-estético-sensível para produzir vida. Raiva, é uma das emoções possíveis e há de se enunciar que somos humanos, demasiadamente, humanos.

Creio que é a humanidade das personagens. Construo personagens humanas ali, onde outros discursos literários negam, julgam, culpabilizam ou penalizam. Busco a humanidade do sujeito que pode estar com a arma na mão. Construo personagens que são humanas, pois creio que a humanidade é de pertença de cada sujeito. (EVARISTO, 2020, p. 31)

Dentre os pormenores da violenta antinegitude é evidente a infantilização e animalização de negras, negros e negres, assim como Abdias Nascimento nos alertou da representação limitante destes estereótipos em cena, esta evidência nos faz lembrar que no reivindicar por direitos e denunciar as violências e terrores do mundo antinegro, negres, negros e negras são diminuídos tendo como ponto de ataque suas emoções julgadas como exacerbadas, inapropriadas, infantis, vulgares e desnecessárias. A este respeito convoco Lelia Gonzalez para complementar esta argumentação:

O que não se percebe é que, no momento em que denunciemos as múltiplas formas de exploração do povo negro, em geral, e da mulher negra em particular, a emoção, por razões óbvias, está muito mais em quem nos ouve. Na medida em que o racismo, enquanto discurso, situa-se entre os discursos de exclusão, o grupo por ele excluído é tratado como objeto e não como sujeito. Consequentemente, é infantilizado, não tem direito a voz própria, é falado por ele. E ele diz o que quer, caracteriza o excluído de acordo com seus interesses e seus valores. No momento em que o excluído assume a própria fala e se põe como sujeito, a reação de quem ouve só pode se dar nos níveis acima caracterizados. O mais sutil paternalista é exatamente aquele que atribui o caráter de “discurso emocional” à verdade contundente da denúncia presente na fala do excluído. Para nós, é importante ressaltar que emoção, subjetividade e outras atribuições dadas ao nosso discurso não implicam numa renúncia à razão, mas, ao contrário, num modo de torná-la mais concreta, mais humana e menos abstrata e/ou metafísica. Trata-se, no nosso caso, de uma outra razão. (GONZALEZ, 1979 a, p. 15-16)

Gonzalez, suturou as questões sobre corpo, raiva, levantadas nas páginas anteriores. Caminhando para o próximo Movimento desta tese, proponho mais algumas considerações sobre o feminismo.

Esta outra razão cuja morada é outro corpo exigiu a partir desta consciência que mulheres negras lutassem pela construção de um feminismo atenta a especificidade de seus negros *corpus* e negras vidas/narrativas.

Como Friedan⁴⁶, antes delas, as mulheres brancas que dominam o discurso feminista atual raramente questionam se sua perspectiva sobre a realidade da

⁴⁶ Crítica direta à Betty Friedan importante feminista atuante nos anos 60 e 70. C.f. FRIEDAN, Betty (1971). *A mística feminina*. Trad. Áurea B. Weissenberg. Petrópolis, RJ: Vozes [Edição original: 1963. *The feminine mystique*. New York: W.W. Norton Company]

mulher se aplica às experiências de vida das mulheres como coletivo. [...] O racismo abunda nos textos de feministas brancas, reforçando a supremacia branca e negando a possibilidade de que as mulheres se conectem politicamente cruzando fronteiras étnicas e raciais. A recusa feminista, no passado, a chamar a atenção para hierarquias raciais e as atacar, suprimiu a conexão entre raça e classe. (hooks, bell, 2015, p. 195)

No Brasil, a ex-ministra da SEPPIR, Luiza Bairros, ao se debruçar nos estudos de *Judith Grant* e nas críticas que a autora teceu com relação aos pontos cegos dos feminismos reconhecidos como radical-liberal-socialistas, afirmou:

Num determinado momento os conceitos foram uteis para definir uma coletividade e seus respectivos interesses assim justificando o estabelecimento de uma organização política independente. Mas por outro lado mostraram-se inconsistentes quando usados para definir o que nos une a todas enquanto mulheres. Para a autora tal convergência conceitual é chave para entender por que certos feminismos desconsideram categorizações de raça de classe social e de orientação sexual favorecendo assim discursos e práticas voltados para as percepções e necessidades de mulheres brancas heterossexuais de classe média. (BAIRROS, 1995, p. 459)

Desta forma, tivemos neste *Movimento 1.1.*, não apenas explicações do porquê a antropologia e o amor que se professa aqui é ultrajado, vimos também, mulheres negras estadunidenses nos ensinando sobre os feminismos e concluímos com mulheres negras brasileiras no ensinando a reagir, amar e ser coletivamente lançando mão, inclusive, dos sentimentos outrora desprezado pela racionalidade ocidental falocêntrica.

Sigo ULTRAJADA.



Anne Serzedello Viraça
compartilhou uma publicação.

23 de jun de 2016 às 09:02 • 🌐



Basta rj

22 de jun de 2016 às 17:00 • 🌐

Segundo o defensor público que representa as famílias, Daniel Lozoya, é difícil criticar a decisão do ministro uma vez que os advogados dos policiais se aproveitaram de uma fragilidade no processo: a falta de argumentação do juiz de plantão Sandro Pitthan Espíndola na decisão que transformou a prisão em flagrante em prisão provisória. Assinado um d... [Ver mais](#)

O GLOBO



OGLOBO.GLOBO.COM

STJ liberta PMs acusados de chacina de cinco jovens em Costa Barros

“STJ **liberta**

PMs **acusados** de

chacina de

cinco jovens em Costa Barros”

Duzu Esmeraldinha arrumou um quarto para Duzu, que passou a receber homens também. Criou fregueses e fama.

Duzu morou ali muitos anos e de lá partiu para outras zonas. Acostumou-se aos gritos das mulheres apanhando dos homens, ao sangue das mulheres assassinadas. Acostumou-se às pancadas dos cafetões, aos mandos e desmandos das cafetinas. **Habituou-se à morte como uma forma de vida.**

Os filhos de Duzu foram muitos. Nove. Estavam espalhados pelos morros, pelas zonas e pela cidade. Todos os filhos tiveram filhos. Nunca menos de dois. Dentre os seus netos três marcavam assento maior em seu coração. Três netos lhe abrandavam os dias. Angélico, que chorava porque não gostava de ser homem. Queria ser guarda penitenciário para poder dar fuga ao pai. Tático, que não queria ser nada. E a menina **Querença que retornava sonhos e desejos de tantos outros que já tinham ido...**

Duzu entrou em desespero no dia em que soube da morte de Tático. Ele havia sido apanhado de surpresa por um grupo inimigo. Era tão novo! Treze anos. Tinha ainda voz e jeito de menino. Quando ele vinha estar com ela, passava às vezes a noite ali. Disfarçava. Pedia a benção. Ela sabia, porém, que ele possuía uma arma e que a cor vermelho-sangue já se derramava em sua via. (EVARISTO, 2016, p. 34-35, grifo meu)

“Ai essas mulheres”

Aline SerzeVilaça

Ai dessas mulheres.

Ai dessas mulheres

De fácil vida dura

Ai dessas mulheres

De amarga vida impura

Ai dessas mulheres

De sexo roubado

Violentado

Vendidas por nada

Comidas por tão pouco

Ai dessas mulheres

Torturadas, estupradas,

Apedrejadas

Violentadas

Vendidas por nada

Comidas por tão pouco.⁴⁷



⁴⁷ Poema escrito em 2011, para o espetáculo “Quando morre um Jazzman...” da Cia JazzcomJazz.

Imagem 115. Performance “Pecado Vermelho”, intérprete: Aline SerzeVilaça, Viçosa, 2009. Foto: Roberta Monteiro.

1.2.

F

E

M

I

N

I

S

M

O

N

E

G

R

O

UMA CRIAÇÃO *BLUES*

Feminismo Negro

Com sabor de chocolate, café quentinho ou uma deliciosa massa recheada transbordando de queijo derretido, ao som de *Sarah Vaughn* ou *Anita Baker* e um adstringente vinho tinto seco, ADORARIA saber como é, o que é, ser mulher, ser mulher negra. Sei, com a materialidade da experiência vivida e fluidez da memória lembrada, dados, constatações, hipóteses e teses levantadas no dia a dia, sobre o que é ser mulher. Isto quer dizer, que nessa de tentar definir e/ou saber, posso com segurança dizer que os sabores são parciais e não são dos melhores. Sei da violência vivida, da vulnerabilidade relegada, sei dos meus processos particulares de negação do que se espera do gênero e da estereotipada performance do mesmo, sei da minha infância sonhando ser princesa.

Segundo *Haraway* (2009, p. 47), “[...] não existe nada no fato de ser mulher que naturalmente una as mulheres. Não existe nem mesmo uma tal situação – ‘ser’ mulher”. Como nos informa a autora, a categoria/conceito mulher demonstra uma construção sociológica que se deu em relação, e acrescento, em relação de criação de inferiorizações, “por meio de discursos científicos sexuais e de outras práticas sociais questionáveis” associadas à “[...] consciência de classe, de raça ou de gênero é uma conquista que nos foi imposta pela terrível experiência histórica das realidades sociais contraditórias do capitalismo, do colonialismo e do patriarcado”.

Dolores dos Santos

Buscou no fundo de sua bolsa de viagem a foto e pela primeira vez viu os detalhes. Pérola Maria, sem casa das crianças, tinha uma expressão serena. Contemplou profundamente a foto e, no lugar de Pérola, outras Mulheres apareciam: vó Hermengarda; mãe Maria da Cruz; a velha Clementina, tia do Sô Damião, Santina, a mulher que morava morava lá na entrada de Nova Ardência; Cleide do Vicente; uma antiga colega de escola; Joana, a mãe que cuidava das quatro meninas sozinha; Laurinda, a que noivara aos dezoito anos de Ovídio, o noivo que nunca marcava a data do casamento; e outras e outras. Cada uma aparecia ora com um rosto pleno de alegria, ora não só com o rosto, mas com o corpo debulhado em lágrimas. Ora independentes de seus homens, ora puxadas pela mão por eles, ora brutalmente empurradas. Ora deitadas, ora em pé. Ora alisando as crias, ora as enforcando. Uma gama de Mulheres, um universo feminino em abolição, mesmo quando há aparentemente estática. (EVARISTO, 2022, p. 75)

Oyèrónké Oyèwùmí, socióloga oxunista nigeriana, em seu livro “*A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*” de

1997, cuidadosamente traduzido em 2021 pelo professor Uã Flor Nascimento, dentre capítulos que problematizam a visualização do corpo, a constituição das cosmologias Oyó-Iorubás, a feitura da história e do gênero, a colonização dos corpos e das mentes e, por fim, a tradução (traição) das culturas, nos explica que:

O surgimento de homens e mulheres como categorias identificáveis e hierárquicas é a criação de esferas de operação separadas para os sexos. Uma nova esfera pública foi criada apenas para os machos. A criação de uma esfera pública da qual apenas homens pudessem participar foi a marca e o símbolo do processo colonial. (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 382-383)

Lembro *decor* (de coração) as canções das princesas encantadas protagonistas da *Disney*, tal como, me recordo da coleção de bonecas *Barbie* que orgulhosamente arrumava/brincava/organizava diariamente. Mas compreendo que esta tese, minha dança e o JazzcomJazz só existem porque me foram apresentadas, *Big Mamma Thornton (1926-1984)*, *Bessie Smith (1894-1937)*, *Nina Simone (1933-2003)*, *Billie Holiday (1915-1959)*, *Whitney Houston (1963-2012)*, *Sarah Vaughan (1924-1990)*, *Ella Fitzgerald (1917-1996)*, *Sade Adu (1959-)* entre outras cantoras e cantores negras, negros e negres que belamente estampavam as capas dos discos e embalavam os aromas, sabores e ritmos de nossa casa.

Esse processo de generificação das relações trazido pelo colonialismo para a África detalhado por Oyěwùmí, no qual nasce o constructo simbólico-conceitual:

[...] mulheres – uma categoria incorporada e homogeneizada. Assim, por definição, elas se tornaram invisíveis. O sistema de senioridade pré-colonial iorubá foi substituído por um sistema europeu de hierarquia dos sexos, no qual o sexo feminino é sempre inferior e subordinado ao sexo masculino. A manifestação definitiva desse novo sistema foi um Estado colonial que era patriarcal e que, infelizmente, sobreviveu ao fim do “império”. (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 382)

A autora complementa ressaltando o papel do corpo como alvo do processo colonial de “entronizar a hegemonia masculina”, ou seja, “um dos valores vitorianos impostos pelos colonizadores foi o uso do tipo de corpo para delinear categorias sociais; e isso se manifestou na separação de sexos e na suposta inferioridade das fêmeas.” (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 380)

No Brasil o processo de herança do patriarcado também se estendeu até os dias atuais em associação à antinegitude, temos uma conjuntura que subordina às mulheres aos homens, mas sobretudo, subordina mulheres negras às mulheres não-negras, às mulheres brancas, aos homens negros, aos homens não-negros e, por fim, nessa ordem piramidal de opressões, estamos subordinadas aos homens brancos cisgênero e héteros.

Jurema Werneck atual diretora da *Anistia Internacional- Brasil*, no célebre livro lançado pela ONG Criola, “*O Livro da Saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe*” (2006, 2ª ed.).

Ao nomear a luta das mulheres a partir de sua perspectiva – mulheres brancas burguesas europeias nas décadas a partir de 1970 – as formuladoras iniciais da teoria feminista trouxeram para o conceito recém-criado a perspectiva ocidental, e, mais, fundada numa ignorância profunda acerca das demais mulheres do mundo. Além de se fundamentarem num individualismo crescente que teve o capitalismo como pano de fundo. (WERNECK, 2006)

No entanto, “Para nós mulheres negras – compreendidas como uma diversidade incomensurável [...]”, como vimos anteriormente, somos herdeiras da formulação inicial do feminismo realizado antes de *Sojourner Truth*, iniciado a partir da primeira mulher negra escravizada, a resistir.

Convoco professora Oyèrónké Oyèwùmí uma vez mais para ressaltar o momento em que a autora chama atenção para o conceito de mulher, seu caráter biológico e como tal estrutura de pensamento era radicalmente ausente em um mundo Iorubá anterior à colonização.

[...] a categoria “mulher” – que é fundacional nos discursos de gênero ocidentais – simplesmente não existia na Iorubalândia antes do contato mantido com o Ocidente. Não havia um tal grupo caracterizado por interesses partilhados, desejos ou posição social. A lógica cultural das categorias sociais ocidentais é baseada em uma ideologia do determinismo biológico: a concepção de que a biologia fornece a base lógica para a organização do mundo social. Assim, essa lógica cultural é, na realidade, uma “bio-lógica”. Categorias sociais como “mulher” são baseadas em um tipo de corpo e são elaboradas em relação, e em oposição, a outra categoria: homem. A presença ou ausência de alguns órgãos determina a posição social. (OYÉWÚMÍ, 2021, p. 20)

Dado tal importância a este questionamento básico, acredito ser importante complementar que todas as vezes que falo em mulher negra nesta tese, até por um pensamento jazzístico *queer* (Omi Osun Joni Jones, 2009⁴⁸), falo de mulheres: negras, cis, trans, travestis, *drag queens*, com ou sem pênis, com ou sem vagina.

Luiza Bairros administradora, ex-ministra da SEPPIR (2011-2014) problematizando três conceitos bases das discussões do século XX do feminismo hegemônico, a saber: mulher, experiência e política pessoal. Chama atenção para quão complexo e excludente era e ainda pode vir a ser a conceitualização do que é mulher em uma sociedade estruturalmente sexista e racista.

O uso do conceito mulher traz implícito tanto a dimensão do sexo biológico como a construção social de gênero. Entretanto a reinvenção da categoria

⁴⁸ C.f. “*The Jazz Aesthetic as Queer Practice.*” *Fire and Ink Black Queer Writers’ Conference, Austin, Texas, 2009.*

mulher frequentemente utiliza os mesmos estereótipos criados pela opressão patriarcal - passiva emocional, etc - como forma de lidar com os papéis de gênero. Na prática aceita-se a existência de uma **natureza feminina** e outra masculina fazendo com que as diferenças entre homens e mulheres sejam percebidas como fatos da natureza. Dessa perspectiva a opressão sexista é entendida como um fenômeno universal sem que no entanto fiquem evidentes os motivos de sua ocorrência em diferentes contextos históricos e culturais. (BAIROS, 1995, p. 459)

A socióloga Lélia Gonzalez, uma das maiores referências do feminismo negro brasileiro nos faz navegar de volta para a introdução, *Palco*, deste trabalho ao explica que:

No período que imediatamente se sucedeu à abolição, nos primeiros tempos de “cidadãos iguais perante a lei”, coube à mulher negra arcar com a posição de viga mestra de sua comunidade. Foi o sustento moral e a subsistência dos demais membros da família. Isso significou que seu trabalho físico foi duplicado, uma vez que era obrigada a dividir entre o trabalho duro na casa da patroa e as suas obrigações familiares. (GONZALEZ, 1979a, p.13)

Gonzalez segue essa reflexão lembrando do papel sexualizado e objetificado que a “mulata exportação” também limitou e resumiu racistamente a existência das mulheres negras e, por fim, nos alerta que mesmo no feminismo branco devemos prestar atenção na ratificação e manutenção do racismo (antinegitude) que está forma de luta propõe.

bell hooks ao também se contrapor à limitação do feminismo hegemônico ao centralizar sua luta na questão de gênero, pressupondo por gênero, mulheres, afirma que: “Resistimos à dominação hegemônica do pensamento feminista insistindo que ele é uma teoria em formação, em que devemos necessariamente criticar, questionar, reexaminar e explorar novas possibilidades.” (hooks, bell, 2015, p. 202)

Neste importante movimento de reexaminar e explorar novas possibilidades de conceitualizar, discutir e conceber as práxis feministas, a autora finaliza seu artigo “*Mulheres negras: moldando a teoria feminista*” (2015) problematizando que:

A formação de uma teoria e uma práxis feministas libertadoras é de responsabilidade coletiva, uma responsabilidade que deve ser compartilhada. Apesar de criticar aspectos do movimento feminista como o conhecemos até agora – crítica que as vezes é dura e implacável – eu o faço não em uma tentativa de diminuir a luta feminista, mas de enriquecer, de compartilhar o trabalho de construção de uma ideologia libertadora e de movimento libertador. (hooks, 2015, p. 208)

Pensar o feminismo negro com *bell hooks* é compreender que

Até que sejamos todos capazes de aceitar a natureza interligada e interdependente dos sistemas de dominação, reconhecendo as formas específicas como cada sistema é mantido, continuaremos a agir de forma a minar a nossa busca individual de liberdade e a nossa luta coletiva de libertação. (hooks, 2021, p. 278)

Além das agendas que estão no cerne do feminismo negro é importante pontuar a noção de que as mudanças provocadas têm fundamentalmente a potência de modificar a vida, existência e *modus operandi* de todos, todes, todas e, de toda a sociedade, haja vista que o abalo terá dimensões sísmicas, ou seja, estruturais. “A capacidade de reconhecer os pontos cegos só pode surgir na medida em que expandimos a nossa preocupação com a política de dominação e a nossa capacidade de nos preocuparmos com a opressão e exploração de outros.” (hooks, 2021, p. 278)

Vale ressaltar a proximidade com a abordagem, metodologia, *práxis* e teoria feminista negra com o conceito *escrevivência*. Em primeiro lugar realço a questão de local, ou território-corpo, de onde partem as formulações teóricas, metodológicas e práticas. Em segundo, a criação do hábito e espaço de enunciação da própria dor e existência, coletiva e individual.

Não é fácil dar nome à nossa dor, teorizar a partir desse lugar. Sou grata às muitas mulheres e homens que ousaram criar teoria a partir da dor e da luta, que expõem corajosamente suas feridas para nos oferecer sua experiência como mestra e guia, como meio para mapear novas jornadas teóricas. O trabalho delas é libertador. Além de nos permitir lembrar de nós mesmos e nos recuperar, ele nos provoca e desafia a renovar nosso compromisso com uma luta feminista ativa e inclusiva. Ainda temos de fazer uma revolução feminista no plano coletivo. Sou grata porque, como pensadoras/teóricas feministas, estamos coletivamente em busca de meios para fazer esse movimento acontecer. Nossa busca nos leva de volta onde tudo começou, àquele momento em que uma mulher ou uma criança, que talvez se imaginasse completamente sozinha, começou uma revolta feminista, começou a dar nome à sua prática – começou, enfim, a formular uma teoria a partir da experiência vivida. (hooks, 2013, p. 103)

Em terceiro, ousou afirmar que compreendo a *Escrevivência* negrorreferenciada de Evaristo é negro-feminista, porque acima de tudo, busca o bem viver e o cuidado das e para as mulheres negras.

“Making art is making a world—messy and fragile and ultimately reflective of each courageous contributor”.

(JONES, Omi, 2005, p.50)⁴⁹

⁴⁹ “Fazer arte é criar um mundo - confuso e frágil e, finalmente, reflexo de cada colaborador corajoso”.
(JONES, 2005, p. 50; trad. minha)

CORREIO JOSÉ DO PATROCÍNIO

----- alyneserze.wixsite.com/menino111 -----

CAMPO GRANDE, QUARTA-FEIRA, 29 DE MARÇO DE 2023

MS * DISTRIBUIÇÃO GRATUITA * NÚMERO 001 * 1ª EDIÇÃO * 2 PÁGINAS * FECHAMENTO 18h

Celina e a dororidade – será essa uma crônica?

Não sei como partiu a mãe dele, mas me lembrei de Setimazinha que “O corpo da mãe, quase no instante mesmo em que a menina nasceu, se derramou em lágrimas.”

Diz que “uma profunda tristeza se instalou em Dorinda da Cruz. Nunca mais ninguém ouviu sequer uma palavra dela. Somente soluços tão doloridos que pareciam carregar todas as tristezas do mundo. **E assim foi até o dia em que desistiu da vida, abraçando por vontade própria a morte.**”⁵⁰

Celina acordou aquela manhã e como de costume de quem faz todo dia quase tudo "sempre igual" adiantou-se no jornal que já não era daquela dia, o tirou do calhamaço de muitas folhas, ligou o noticiário na fundação concorrente ao da imprensa mais prestigiada e, enquanto tomava um café requentado até dar coragem de passar um novo e dispor a mesa do desejem da galera,

Deixou o coração acelerar com as estatísticas

Mortes, MORTES, E MAIS MORTES.

Tudo aquilo a fazia lembrar do rosto derramado de sua vizinha Akotirene que feito a homenageada de Palmares também estava sentindo na carne os absurdos do Estado

-Foda.

-Que merda!

Afastou de qualquer jeito o jornal das mãos.

Como poderia ela aquilombar?

AQUILOMBAR,

Assim de repente!

Os dias de militância já tinham sido, ido...

Foi lá que conheceu fulano, inclusive.

⁵⁰ C.f. EVARISTO, Conceição. **Canção para ninar menino grande**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2022.

Sobrevoou, o pesado e chateado olhar, sobre o cronograma da família...

E tai, olha lá,

Levar Joca no futebol, Isadora na capoeira, e Lucas no Kumon.

-Mas que coisa. [suspirou cansada]

[pensou] Não podiam juntos fazer futebol e capoeira

[Suspirou]

[Se irritou]

[Levantou pra aquecer a tal água pro café]

Era isso, estava com outras prioridades da ordem do dia

-Será que era tudo medo, pra tirar mininu da rua?

Celina se lembrou do que lhe dissera questionadoramente Ponciá Vicêncio:

que valera o padecimento de todos aqueles que ficaram para trás? De que adiantara a coragem de muitos em escolher a fuga, de viverem o ideal quilombola? De que valera o desespero de Vô Vicêncio? Ele, num ato de coragem-covardia, se rebelara, matara uns dos seus e quisera se matar também. O que adiantara? A vida escrava continuava até os dias de hoje. Sim, ela era escrava também. Escrava de uma condição de vida que se repetia. Escrava do desespero, da falta de esperança, da impossibilidade de travar novas batalhas, de organizar novos quilombos, de inventar outra e nova vida.

(PONCIÁ [EVARISTO], 2017, p. 71-72).

BACKWATER BLUES

Bessie Smith



When it rained five days and the sky turned dark as night
When it rained five days and the sky turned dark as night
Then trouble's takin' place in the lowlands at night

I woke up this mornin', can't even get out of my door
I woke up this mornin', can't even get out of my door
There's enough trouble to make a poor girl wonder where she wanna go

Then they rowed a little boat about five miles cross the pond
Then they rowed a little boat about five miles cross the pond
I packed all my clothes, throwed 'em in and they rowed me along

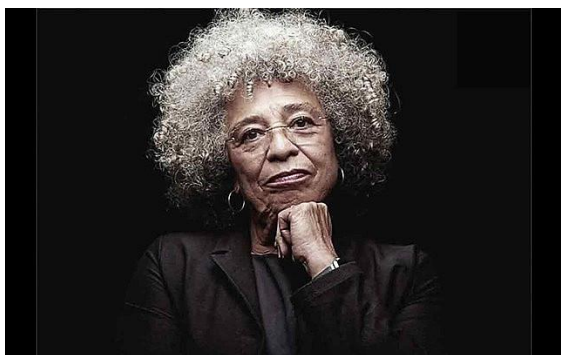
When it thunders and lightnin', and the wind begins to blow
When it thunders and lightnin', and the wind begins to blow
There's thousands of people, ain't got no place to go

And I went and stood up on some high old lonesome hill
And I went and stood up on some high old lonesome hill
Then looked down on the house where I used to live

Black water blues done called me to pack my things and go
Black water blues done called me to pack my things and go
'Cause my house fell down and I can't live there no mo'

Mmmmmmmmmmm, I can't move no mo'
Mmmmmmmmmmm, I can't move no mo'
There ain't no place for a poor old girl to go⁵¹

⁵¹ (SMITH, Bessie, In: DAVIS, Angela, 1999, p. 263)



⁵² *Imagens 116, 117, 118. Angela Davis - . Bessie Smith. Photo: Edward Elcha/Michael Ochs Archives/Getty Images. Ma' Rainey - Donaldson Collection/Getty Images. Billie Holiday.*

Gertrude “Ma” Rainey (1886-1936), *Bessie Smith* (1894-1937) e, *Billie Holiday* (1915-1959), cantoras negras-estadunidenses, vozes de subversão Blues. Vozes de transbordamento em densas notas de estremecer. Vozes-*corpus* de toda uma expressão de ser. Cantoras pioneiras em seu manifesto desejo por existir e se fazer presente de corpo e alma. Cantoras representantes de uma nação de mulheres-negras-africano-diaspóricas nos mais diversos territórios que em seu cantar-dançar revolucionaram as estruturas rígidas do mundo e do terror a que estavam submetidas.

Um dos pilares das discussões deste subitem é o livro publicado por *Angela Davis* em 1999, “*Blues Legacies and Feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith and Billie Holiday*”, no qual segundo a autora:

In this book, I attempt to explore the feminist implications of the recorded performances of three women: one who stands at the beginning of the classical blues tradition, another who pushes the blues from its very limits and begins to use popular song as a blues vehicle, and yet another who, in moving away from blues and establishing jazz vocals with a genius and originality that has yet to be surpassed, remains solidly anchored in the blues tradition. All of their performances illuminate the politics of gender and sexuality in working-class black communities. (DAVIS, 1999, p. xvii)

Davis busca nas canções e nas entrelinhas das interpretações das cantoras, expressões cotidianas da consciência feminista. Ao citá-las, homenageá-las e reverenciá-las a autora intenta evidenciar: “[...] *the story of whose troubled life has persistently overshadowed the important contributions she made as an artist.*” (*DAVIS, 1999, p. xviii*)

Blues é

Like most forms of popular music, African-American blues lyrics talk about love. What is distinctive about the blues, however, particularly in relation to other American popular musical forms of the 1920s and 1930s, is their intellectual independence and representational freedom. One of the most obvious ways in which blues lyrics deviated from that era’s established popular musical culture was their provocative and pervasive sexual – including homosexual – imagery. (DAVIS, 1999, p. 03)

Se durante a escravidão eram os cantos coletivos de trabalho e *Spirituals* que embalavam os corpos na luta diária do sobreviver e na crença devota na liberdade que se estava a continuamente buscar. Em um mundo repleto de frustrações após uma abolição que não nos aboliu, cresce o entendimento que a expressividade, extravagância e sexualidade pujante do Blues eram o novo sentido de liberdade.

The spiritual articulated the hopes of black slaves in religious terms. In the vast disappointment that followed emancipation – When economic and political liberation must have seemed more unattainable than ever – blues created a discourse that represented freedom in more immediate and accessible terms. (DAVIS, 1999, p. 07-08)

Embora a abolição, assim como no Brasil, também tenha sido em partes. Salvo as dadas proporções, haja vista as diferenças entre as duas nações, como diria *Davis*, não havia como negar que pós-Guerra Civil, negras e negros nos Estados Unidos, tiveram a possibilidade de transformação radical em suas vidas, através do acesso à três fenômenos, por exemplo, viajar já não era proibido, educação era um objetivo a ser alcançado/conquistado por homens e mulheres negras(os/es), a sexualidade poderia ser vivida por livre escolha.

Ora, salvo as devidas proporções e especificidades, a possibilidade de ir e vir, de aprender a ler e escrever, e, amar e ser amado, passava a ser uma possibilidade.

Ciente do parentesco entre Jazz e Blues esta observação é inserida neste *Movimento*, revelando o porque de *Angela Davis* citar jazzistas em um mesmo estudo que fala sobre o Blues e o feminismo, quanto o fato de ser uma tese que evoca com maior densidade a presença do Jazz como est-ética inspiradora de corpo e cena. A respeito dessa família genealógica do jazz, *Travis Jackson* ao saudar o trabalho de *Amiri Baraka* discute que o escritor de “*Blues People*” (1963), “*The autobiography of Le Roi Jones/Amiri Baraka*” (1984) e “*The Music: reflections on Jazz and Blues*” (1987), entende que:

[...] one must understand the blues in order to understand jazz: “Blues is the parent of all legitimate jazz”. He is not merely attempting to police the boundaries of “legitimate” jazz, to see the presence or absence of the blues, however defined, as a sort of litmus test. He is asserting, additionally, that all music that would be called jazz has to negotiate and maintain a close relationship with the blues, that it must somehow trace its lineage through the blues. In that sense, he sees the development of jazz performance in terms of what Charles Keil has called an “appropriation-revitalization” process (Keil 1991:43–48): in successive waves, blues-based jazz forms are appropriated and have their blues content diluted by whites and the recording industry. In response, black musicians in each generation—such as bebop pioneers like Charlie Parker and Dizzy Gillespie or musicians from the early 1960s like John Coltrane and Ornette Coleman—find ways to revitalize the music by reaffirming the centrality of blues-based practices. (JACKSON, 2003, p. 24)

Jackson dá continuidade à sua argumentação nos lembrando de aspectos técnicos do campo da execução musical:

Blues, in relation to jazz, then, functions not only as a noun denoting a musical progenitor and a higher level of musical categorization, but also as one describing modifiable musical forms (8-, 12-, and 16-bar I–IV–V progressions: see Koch 1982) and an approach to playing derived from performance on such forms. One major facet of that approach was a way of adapting sounds, techniques, and concepts to the playing of jazz [...] (JACKSON, 2003, p. 24)

O autor conclui chamando atenção para a qualidade musical, *blues*⁵³, que pressupõe imprimir características emocionais e filosóficas afro-estadunidenses tendo a acreditar que a *blue note*, o *kind of blue* de estado de corpo, espírito, psique, é bem próximo ao banzo.



54

Com relação a mudança de estilos jazzísticos que desde as *Work Songs*, *Street Cry*, *Ring Shout*, *Spirituals*, passando pelo *Gospel*, chegando em *Dixieland*, *Traditional*, *Be Bop*, *Hard Bop*, *Fusion*, entre outros. Aponto uma crítica tecida por *Frantz Fanon* no livro “*Os Condenados da Terra*” em que o autor denuncia características de essencialismo, cristalização e folclorização como práticas-desejos dos apropriadores e expropriadores do Jazz. Intervenção que muito dialoga com a crítica de *Jackson* à comum historiografia e crítica especializada em Jazz.

São os colonialistas que se fazem os defensores do estilo indígena. Lembramos perfeitamente – e esse exemplo reveste uma certa importância, porque não se trata exatamente de uma realidade colonial, das reações dos especialistas brancos em jazz quando, depois da Segunda Guerra Mundial, cristalizaram-se de modo estável novos estilos, como o be-bop. É que o jazz deve ser apenas a nostalgia rouca e desesperada de um velho negro preso entre cinco uísques, sua própria maldição e o ódio racista dos brancos. A partir do momento em que o negro se apreende e apreende o mundo diferentemente, faz nascer a esperança e impõem recuo ao universo racista, é claro que o seu trompete abandona o abafador e sua voz fica vibrante. Os novos estilos em matéria de jazz não nasceram apenas da concorrência econômica. Sem dúvida alguma,

⁵³ Na língua inglesa a palavra, *blue*, além de significar a cor azul, pode denotar uma certa tristeza.

⁵⁴ Imagem 121: Cena do espetáculo: “*No Toque Blues da Enxada*”, Aline SerzeVilaça e Agostinho Silva. Cia JazzcomJazz, direção coreográfica e dramaturgia: Glaúcia Bueno Lahmann. Direção geral: Aline SerzeVilaça. Viçosa/MG, 2013. Foto: acervo do grupo.

está aqui uma das consequências da derrota, inevitável embora lenta, do universo sulista dos Estados Unidos. E não é utópico supor que em cinquenta anos a categoria jazz-grito soluçado de um pobre negro maldito será defendida apenas pelos brancos, fiéis à imagem congelada de um tipo de relações, de uma forma de negritude. (FANON, 2005 [1961], p. 278)

Mesmo apaixonada pelo grito soluçado em tom rouco tom blue que arrepiava minha pelo no primeiro acorde, agradeço *Fanon* por esta visionária explicação do fetichismo branco com relação às Artes Negras; pela explicação da capacidade de reinvenção expressa nos novos estilos de Jazz que nascem de tempos em tempos e, evidenciam a potência da esperança do porvir que é grafada na voz, gesto, dedilhar, pisar, ou seja, no jazzificar.

Lembrando que esta tese também discute a importância da oralidade e/ou oralitura na construção método-epistêmica e ético-estética das populações negras, vale demarcar que sobre esta seara, professora *Angela Davis* escreve:

I do hope it [the book] will demonstrate that there are multiple African-American feminist traditions. I hope it will demonstrate that feminist traditions are not only written, they are oral, and that these oralities reveal not only rewrought African cultural traces, but also the genius with which former slaves forged new traditions that simultaneously contested the slave past and preserved some of the rich cultural products of slavery. (DAVIS, 1999, p. xix)



No capítulo “*Preaching the Blues: spirituality and self-consciousness*”, *Angela Davis* (1999, p. 120) nos explica que:

Music was central to the meaning of a culture of resistance during slavery. Likewise, the blues, the most important postslavery musical genre, encouraged forms of social consciousness that challenged the dominant

ideology of racism. Women's blues, specifically, celebrated and valorized black working-class life while simultaneously contesting patriarchal assumptions about women's place both in the dominant culture and within African-American communities. (DAVIS, 1999, p. 120)

Tudo leva a crer que o começo do século XX é construído ao som e com o Blues a cada acorde cantado e dançado, atitudes e agendas progressistas que só apareceram com tal pujança no mundo branco feminino décadas depois.

Na página anterior foram inseridas cenas do filme “*A Cor Púrpura*” lançado em 1985, dirigido *Steven Spielberg*. O longa-metragem marcou a história do cinema hegemônico e negro trazendo com beleza, poética e ferocidade a dolorosa história de *Celie*, contida no romance homônimo de *Alice Walker*, publicado em 1982 e ganhador do prêmio *Pulitzer* de Ficção em 1983. Na cena, foto-homenageada, as personagens dançam ao som de “*Miss Celie's Blues (Sister)*” canção de *Quincy Jones*, a cada gesto o amor e cuidado entre mulheres amigas/amantes é apresentado como uma possibilidade para a triste e sofrida *Celie*, personagem interpretada por *Whoopi Goldberg*, pela bela e viajada artista, *Shug*, interpretada por *Margaret Avery*.

Evidenciando duas características dos pós-abolição, citadas por *Davis*, viajar e experimentar o amor e os desejos sexuais.

These blues women had no qualms about announcing female desire. Their songs express women's intention to 'get their loving'. Such affirmations of sexual autonomy and open expressions of female sexual desire give historical voice to possibilities of equality not articulated elsewhere. Women's blues and the cultural politics lived out in the careers of the blues queens put these new possibilities on the historical agenda. (DAVIS, 1999, p. 24)

Trago esta memória neste momento da defesa da hipótese do Blues como a mãe criadora do feminismo negro porque a cena revela a potência revolucionária e a mudança de paradigma na vida da personagem e se mostra como uma metáfora. Segundo *Angela Davis* (1999, p. 120): “*I have argued that women's blues helped to construct an aesthetic community that affirmed women's capacities in domains assumed to be the prerogatives of males, such as sexuality and travel.*”

Veja a força e comprometimento ético do constructo desta “comunidade estética”. Em acordo com tal hipótese *bell hooks* afirma que o “[...] blues como uma forma musical que os homens negros uma vez escolheram porque lhes permitia expressar uma gama de emoções complexas, desde a alegria mais intensa até o profundo desgosto e tristeza.” (*hooks, bell, 2004, p. 139*)⁵⁵

⁵⁵ No original: [...] blues as a musical form black males once chose because it allowed them to express a range of complex emotions, from the most intense joy to profound heartbreak and sorrow. (*hooks, bell, 2004, p. 139*)

A esse respeito *Davis* articula

The blues, on the other hand, the predominant postslavery African-American musical form, articulated a new valuation of individual emotional needs and desires. The birth of the blues was aesthetic evidence of new psychosocial realities within the black population. This music was presented by individuals singing alone, accompanying themselves on such instruments as the banjo or guitar. (DAVIS, 1999, p. 05)

O contraste no argumento de *Davis* está no fato de que a autora chama atenção para o impacto do *Blues* na existência das mulheres, além de fazer uma crítica à burguesia negra que fazia uma diferenciação entre alta cultura e e cultura popular da classe trabalhadora, e, acima de tudo, demonstra como essa musicalidade negra feminista também desafiava uma grande e prestigiosa instituição afro-estadunidense, a Igreja Cristã. Basta lembrarmos que *Eunice Kathleen Waymon*, só lançou mão do codinome *Nina Simone*, pelo receio de sua mãe, ministra metodista e exemplo da comunidade cristã, descobrir e se desapontar diante da escolha musical da filha, inicialmente realizada, para manter suas aulas de piano.

However, what I wanted to know more about was the way their work addressed urgent social issues and helped to shape collective mode of black consciousness. Because most studies of the blues have tended to be gendered implicitly as male, those that have engaged with the social implications of this music have overlooked or marginalized women. (DAVIS, 1999, p. xiv)

Davis ao refletir sobre a complexidade das implicações políticas do *Blues* e a subnotificação da presença feminina ativista no/através deste estilo musical, problematiza o contexto escravocrata e o pós-abolição identificando rupturas e continuidades.

At the same time, even in the absence of cultural representations of women's place in slavery music, the relatively equal social status of women within slave communities reveals a historical precedent for blues affirmations of black women's self-reliance and assertiveness. (DAVIS, 1999, p. 121)

Auto-confiança e assertividade, até soam como reivindicação contemporâneas, mas se tratam de dois aspectos simbólicos que estão vinculados à noção de que o *Blues* é/era uma produção ético-estética de transformação da vida vivida e/ou dispositivo de estruturação ontológica negro-feminina coletiva.

Outro ponto debatido por *Davis*, é a relação trabalho, gênero e escravidão. Ainda ecoando o discurso de *Sojourner Truth*, é inegável que o trabalho na escravização não diferenciava gênero no que se refere ao excesso, peso, brutalidade, acúmulo de funções, carga horária, e condições de infraestrutura, haja vista, que o escravizado não era homem, mulher, idoso, idosa, ou criança, era apenas, coisa.

While this equality was in the first place an indication of the severity of oppression under slavery, it also led to gender politics within the slave community that were radically different from those operating in the dominant culture. Moreover, women's leadership in the domestic sphere – one of the only social spaces not subject to the overarching authority of the slave masters – meant that women played an especially important role in the community of slaves. (DAVIS, 1999, p. 121)

Para além da possível equidade de volume e peso do trabalho exercido por homens e mulheres negras escravizadas, Lelia Gonzalez nos auxilia a compreender esta possível janela de agenciamento que a mulher africana e/ou afro-brasileira escravizada obtinha nos meandros da casa-grande. Mesmo inserido em grave contexto de terror sexual no dia e noite doméstico, também era ali que muito se ouvia e, estratégias, logísticas e articulações eram feitas para as futuras fugas.

Sobre o espaço doméstico *bell hooks* reflete:

Since sexism delegates to females the task of creating and sustaining a home environment, it has been primarily the responsibility of black women to construct domestic households as spaces of care and nurturance in the face of brutal harsh reality of racist oppression, of sexist domination. Historically, African-American people believed that the construction of a homeplace, however fragile and tenuous (the slave hut, the wooden shack), had a radical political dimension. (hooks, 2015, p. 77-78)

A citação de *bell hooks* nos tira de casa-grande e nos leva para o “quarto de despejo”, “dependência ou quartinho da empregada”, mas nos leva também à lembrar das ressignificações que nossos ancestrais que nos levam para o quintal da Tia Ciata, para os terreiros e Ilê Axés, para o quentinho à beira do fogão à lenha onde a patroa não vê, o patrão não apalpa e outros mundos podem começar a serem forjados.

Livre trânsito, possibilidade de viver a própria sexualidade, colocar em cena agenciamento, assertividade e autoconfiança, subtextos de viver o Blues. No que tange aos textos, a poesia escrita, falada e avassaladoramente cantada, *Angela Davis* cita a sistematização de temas realizada por *Daphne Duval Harrison* em seu livro “*Black Pearls: Blues Queens of the 1920s*” (1988);

[...] advice to Other women; alcohol; betrayal or abandonment; broken or failed love affairs; death; departure; dilemma of staying with man or returning to family; disease and afflictions; erotica; hell; homosexuality; infidelity; injustice; jail and serving time; loss of lover; love; men; mistreatment; murder; other woman; poverty; promiscuity; sadness; sex; suicide; supernatural; trains; traveling; unfaithfulness; vengeance; weariness; depression, and disillusionment; weight loss. (DAVIS, 1999, p. 13)

Temas que percorrem várias camadas da vida humana, demonstram complexidade, profundidade e sobriedade na avaliação, percepção, análise e descrição da própria realidade e existência.

E, ainda sobre os temas desenvolvidos e entoados por *Gertrude 'Ma' Rainey*, *Bessie Smith* e *Billie Holiday*, como ressalta *Davis*, parece curioso

The absence of the mother figure in the blues does not imply a rejection of motherhood as such, but rather suggests that blues women found the mainstream cult of motherhood irrelevant to the realities of their lives. The female figures evoked in women's blues are independent women free of the domestic orthodoxy of the prevailing representation of womanhood through which female subjects of the era were constructed. (DAVIS, 1999, p. 13)

Observo, com um prazeroso sorriso no rosto, que há segundo as análises de *Davis* um alargamento do que possa vir a ser materialidade e, no conceito, de “mulher”, ao elegerem a ausência da maternidade e/ou a figura materna como tema. As cantoras e *blueswomen* fundadoras do que pôde vir a ser o feminismo negro, escolheram uma representação simbólica robusta para negar e com isso realçar outros signos para dar significado e fundamento para a pluralidade do que são/eram e representam/representaram.

Finalizando esta conversa sobre o Blues fundando o feminismo negro, acrescento que *Davis* chama atenção para a complexidade do Blues e a necessidade de buscarmos interpretações para além da literalidade ou obviedade das letras.

The realism of the blues does not confine us to literal interpretations. On the contrary, blues contain many layers of meanings and are often astounding in their complexity and profundity. Precisely because the blues confront raw emotional and sexual matters associated with a very specific historical reality, they make complex statements that transcend the particularities of their origins. (DAVIS, 1999, p. 24)

Recomendo este mesmo cuidado para toda observação, análise e/ou interpretação do movimento dançado, pois não é de hoje (ou apenas da era Blues) que tudo que fora forjado pelas populações negras tem/tiveram que passar por um cuidadoso gingar cifrado, para manter o mistério e, por conseguinte, para manter-se vivo.

Ainda neste percurso de apreender com o passado e colocar o feminismo negro e outras epistemes/estratégias/abordagens do Movimento Negro em ação, no próximo *Movimento* (1.3) da tese, compartilharei mais detalhes sobre a *Performance etnográfica*, enquanto ferramenta de sistematização estética, poética e artística para pesquisas científico-acadêmicas e, sua potência como processo de ensinagem vivido e estabelecido com o público.



56



⁵⁶ Imagem 123. *Katherine Dunham*. Em grupo, ¹²⁴ *Omi Osun Joni L. Jones*, Disponível em: <https://theoutwardsarchive.org/interview/omi-osun-joni-l-jones/> Acesso em: 2023. Última imagem, Mercedes Baptista, imagem 125.

1.3.

P

E

R

F

O

R

M

A

N

C

E

E

T

N

O

G

R

Á

F

I

C

A

Ensinagens de

Katherine Dunham e Omi Osun Joni L. Jones

“My personal and theatrical life would have been quite different without my close association with the culture of the great African diaspora.” (DUNHAM, 1979, p. 06)

Próximo de experienciar etapas complementares a sua iniciação no *Vodun*⁵⁷, na qual a atribuiria posição hierárquica de *Mambo*⁵⁸, *Miss Dunham* afetuosamente declarou:

I do not anticipate any material or outward changes in my life, but I am positive of change in my being, deeper understanding of myself and my relationship to the world I live in, and greater maturity. From now on there will be action instead of promises, and I will be present around the poteau mitan as a member of an extended family, not as a spectator. (DUNHAM, 1979, p. 05)

Em carta aberta endereçada ao Teatro Negro e, por assim dizer, a todos que o fazem, apreciam, criticam, aprendem e o aplaudem. *Katherine Dunham*, em 1979, afirmou que através das análises e abordagens dos antropólogos *Lydia Cabrera* e *Fernando Ortiz*, estudiosos da *Santeria*, que começou a observar *Vodun* e *Santeria*, assim como a *Macumba* e o *Shango* como teatro. Porém: *“But though baptized and initiated into the macumha, the shango, the santeria and vodun, I still saw these ceremonies as something taken for granted in the daily life of the people.” (DUNHAM, 1979, p. 03)*

A expressão *“taken for granted”* utilizada por *Miss Dunham*, pode sinalizar que ao ‘dar como certa’ a periodicidade e presença das cerimônias de religiosidades de matriz africana na vida das pessoas, ser justamente a potência da permanência dinâmica e contínua, que garante o mistério da resiliência de suas vidas. Além de apontar para o aspecto da teatralidade, importante aspecto para o ocidentalismo, o qual seria algo intrínseco afrologicamente, mas não o principal objetivo.

Mesmo descrevendo longamente aproximações entre a liturgia teatral das religiões de matrizes africanas pesquisadas, a composição e dramaturgia da teatralidade ocidental, *Dunham* pontua uma diferença crucial:

The unfolding of one scene after another at a true vodun ceremony is reminiscent of the scenes and acts of Western theatre. There is one great difference, however: there are, per se, no spectators; a few adults and children from the neighborhood may drift in and out at the fringes of the 'peristyle', but the large body of those who are present participate. They may be from a nearby 'peristyle', or, if the affair is an important one, travel from the provinces to take part. In everyday clothes they will sit for some of the time on small stools or chairs joining in litany, songs, or hand dappling. But before

⁵⁷ Vodun – Voodoo.

⁵⁸ Mambo – Maman-loi em Créole, significa sacerdotisa do Vodun.

long they will be seen mingling with the official hounsi, dancing, singing, formally saluting friends, even becoming possessed. (DUNHAM, 1979, p. 04)

Tal citação imprime a possibilidade que a ‘teatralidade’ está/estaria dada, mas o interesse e/ou normativa em vinculá-la à uma necessidade de um público que a observa e consome passivamente, seria a vultuosa diferença entre as funções da teatralidade ocidental e a teatralidade afrorreferenciada.

Eis aí, a noção de agenciamento onde o espectador está ativo em sua função naquele espaço, e/ou de participante ativo, espectador/participante que interage com o espetáculo, cerimônia e/ou ritual.

Mesmo antes dessa atenção robusta e rigorosa às manifestações e imersões etnográficas nos locais de memória e continuidade das tradições, ritos e saberes encarnados das populações negras e africanas, *Dunham* comenta sobre seu fazer técnico artístico:

Before I became aware of the macumba, santeria and vodun as highly developed forms of folk theatre, I had already begun using the forms and choreography in my own dance theatre. From the steps of the gods I devised forms, exercises and techniques which later, filtered through classical ballet and other perceptions, became the basis for Dunham Technique. This attachment to and growing out of the collective in primitive and folk society perhaps has more than any other single influence guided my theatre expressions into communal and group-expressions. (DUNHAM, 1979, p. 05)

No processo de desenvolvimento da técnica a presença dos tambores, assim como nos terreiros onde são/estão presentes como agentes fundamentais para liturgia e axé, tais instrumentos percussivos se tornaram requisito básico, *Dunham* lembra: “*As a school, we taught Haitian, Cuban and Brazilian drumming, with smatterings of what I had recorded or could remember from first-hand experience. My theory of the interrelation of form and function serve me well*”. (DUNHAM, 1979, p. 05)

Assim, outro exemplo partilhado pela coreógrafa é em relação à forma e função na relação ritmo, movimento, intenção e dramaturgia, segundo *Katherine*: “*With time and experience it became second nature to relate a rhythm which in its native setting would have been used for the stimulation of adrenalin to rapid foot shuffling and/or shoulder shaking with a resultant arousal of aggressive, even violent movements.*” (DUNHAM, 1979, p. 05)

No Brasil a relação com os tambores sacralizando, determinando e presentificando sua grandiosidade de entoar poder ético-estético, também, são expressivos, de grande valia e importância dentro dos terreiros e salas de aula da denominada Dança Afro (tradição de Mercedes Baptista).

Ecoa a canção:

*“Tava dormindo,
tambor me chamou,*

*Tava dormindo,
Tambor me chamou*

Disse:

Levanta Povo

Cativeiro Acabou

Disse:

Levanta Povo

Cativeiro

*ACABAOU”*⁵⁹

Tambor é o chamado para a ancestralidade. Tambor é mediação, conexão, profissão de fé, diálogo, comunicação e veículo de sobrevivência. Tambor é o coração do condenado da terra que pulsa de saudade, sonho e desejo. É potência de convocar os orixás, os encantados, os mais velhos e os mais novos. É o ressoar na ampla escuridão morada do Asè.



Professora Inaicyr Falcão no livro “*Corpo e Ancestralidade*” partilhou ensinamentos e poética da importância do tambor *batá* para o povo Iorubá. Não podemos esquecer de citar a fábula infantil afro-brasileira inspirada em um conto de Guiné-Bissau que narra a história do macaquinho que conseguiu visitar a lua⁶¹. E, no que se refere ao grande tema desta tese, temos que reverenciar o *Itan* que conta a esperteza dos *Ibejis* ao

⁵⁹ Canto popular negro-brasileiro que inclusive se repete com modificações em diferentes manifestações culturais populares negras no extenso território nacional.

⁶⁰ Imagem 126, 127, 128. Inaicyr Falcão. Disponível em: <http://inaicyrafalcao.com/biografia/> Acesso em: 2023; Katherine Dunham, disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Katherine-Dunham> Acesso em: 2023; Mercedes Baptista, em novembro de 1955. Arquivo Nacional. Fundo Correio da Manhã.

⁶¹ Cf.: O Macaquinho e o Tambor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jL4izbae9JY> Acesso em: 2023.

enganar *Iku*, salvando o vilarejo das mortes prematuras e sem critérios, ao tocar incessantemente o tambor para que esta, responsável pela morte, dançasse, dançasse, até não mais levar ninguém⁶².

Na década de 90, *Dra. Omi Osun Joni L. Jones*, começou um trabalho de campo no sudoeste da Nigéria, o foco era o *Osun Festival* (Festival de Oxum) em *Osogbo*, observando também a cosmologia Yorubá e a performance (conceito e prática) de maneira geral (JONES, 1996, p. 131). Ao voltar para os Estados Unidos e encarar as demandas acadêmicas posteriores ao campo etnográfico, *Dra. Jones* sentiu, julgou que era demasiado prematuro simplesmente escrever sobre o campo de três semanas que realizara, desta forma a pesquisadora se colocou a procura de uma forma de dar perspectiva à natureza pessoal e subjetiva daquela vivência etnográfica.

A escrita, que então parecia permanente e fixa e em oposição à natureza performática de Osun e seu Festival, teve que ser adiada. Meu desejo de compartilhar era forte o suficiente para superar o constrangimento da escrita e voltar à intimidade da performance. Na performance, o personalismo dos meus momentos tem uma história estabelecida na performance autobiográfica e na performance art. (JONES, 1996, p. 131-132; trad. minha)⁶³

A autora completa o parágrafo acima, acrescentando a potência crítica multifacetada desta escolha de cruzamento metodológico: “A performance me permitiria compartilhar questões da realidade iorubá e questões de formação de identidade com menos chance de acusação de autoindulgência, perda de perspectiva e pesquisa contaminada”. (JONES, 1996, p. 132; trad. minha)⁶⁴

Neutralidade, enquanto postura e abordagem da(o/e) pesquisadora(o/e). Distanciamento, com relação ao objeto de estudo, construção rígida de barreiras e recusa à intimidade com sujeitos convocados/convidados na pesquisa e impedimento da participação dos sujeitos, indivíduos e/ou atores sociais implicados na investigação; estas eram parcialmente as ferramentas metodológicas e/ou procedimentos *sine qua non* do que era legitimado como etnografia qualificada, válida, objetiva e, portanto, científica.

Vale lembrar que etnografia não é a Antropologia em si. Simplificando a apresentação, diria que é uma ferramenta de pesquisa, cujo objetivo, segundo *Tim Ingold* (2015, p. 02), “[...] é o de descrever as vidas das pessoas que não nós mesmos, com uma

⁶² Vide: NASCIMENTO, Wanderson Flor do. Da necropolítica a ikupolítica. *Revista Cult. Publicação*, v. 27, 2020.

⁶³ *Writing, which then seemed permanent and fixed and in opposition to the performative nature of Osun and her Festival, had to be postponed. My desire to share was Strong enough to move past the awkwardness of writing and turn to the intimacy of performance. In performance, the personalism of my moments has an established history in autobiographical performance and in performance art. (JONES, 1996, p. 131-132)*

⁶⁴ “Performance would allow me to share issues of Yoruba reality as well as issues of identity formation with less chance of accusation of self-indulgence, loss of perspective and tainted research”. (JONES, 1996, p. 132)

precisão e uma afiada sensibilidade através da observação detalhada e da experiência de primeira mão.” No entanto, a subversão etnográfica que percorre toda essa tese e as bailarinas-performers-antropólogas citadas, está em além de observar e detalhar a experiência com outras pessoas (sujeitos) e/ou manifestações artístico-culturais-tradicionais-vernaculares (objetos), é possível também observar e detalhar a própria experiência e a própria existência em/com relação ao mundo e as pessoas em sua diversidade e pluralidade.

Além de mostrar a acolhida de uma abordagem e/ou fazer etnográfico arrojado, com sotaque pós-moderno e prenúncio de contravenções contemporâneas, em sua prática e teoria, professora *Jones* acolheu uma nova noção de corpo, em que: “performar o outro caracteriza-se como uma forma de agregar polifonia, privilegiar o corpo como local de conhecimento e mitigar, atenuar a simplificação e apropriação da etnografia impressa”. (JONES, 1996, p. 132; trad. minha)⁶⁵

Eis aqui uma possibilidade de aproximação e conversa com Leda Maria Martins, Muniz Sodré, Inaicyra Falcão dos Santos e até, *Frantz Fanon*, autoras(es) citadas(os) em outros momentos da tese e que corroboram com a noção de que o corpo é local privilegiado de produção de conhecimento, apreensão do mundo e transformação de paradigmas.

Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance. Como tal esse **corpo/corpus** não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa o ato reencenado. Daí a importância de ressaltarmos nas tradições performáticas sua natureza **meta-constitutiva**, nas quais o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente. (MARTINS, Leda, 2003, p. 78)

Intuir, instituir, interpretar e revisar os arquivos, memórias, sonhos, utopias, traumas, psicoses, paixões, sorrisos que estão grafados no corpo, atravessando tempo-espaço, passado-presente-futuridade em constante movimento e produção epistêmica, ontológica e artístico-criativa.

A força dialógica (com público, comunidade, com o grupo pesquisado, com outros artistas) da performance etnográfica será problematizada e ressaltada agora com auxílio de *Joni Jones*: “Enquanto *performer*, conversava com os iorubas, negociando as verdades da minha realidade cultural com as verdades deles em uma harmonia de corpos, vozes e

⁶⁵ “*performing the other as a way of adding polyphony, privileging the body as a cite of knowing and mitigating the simplification and appropriation of print ethnography*”. (JONES, 1996, p. 132)

espíritos. O público pôde ver como o meu corpo responderia ou não [...]”. (JONES, 1996, p. 132; trad. minha)⁶⁶

Jones afirma que a performance etnográfica: “[...] requer uma consciência íntima, direta e corporal da própria cultura e da cultura do outro.”⁶⁷ Este aspecto absolutamente corp-oral nos é caro, pois dialoga profundamente com a noção de que meu gesto é parte de um todo repleto de pessoas e referências. (JONES, 1996, p. 132; trad. minha)

Aprecio e costume utilizar as noções de “conhecimento encarnado” e “in-corpor-Ação”, com as quais, busco evidenciar os processos de apreensão do mundo com/pelo/através do corpo, assim como, construir, compor, dançar conhecimentos com/pelo/através do corpo. Entendendo o Corpo como imensa encruzilhada de trocas, saberes e afetos. Para enaltecer a noção de “conhecimento encarnado”, costume trazer a baila *Frantz Fanon* e todo o seu percurso de investigação acadêmica-ativista-clínica em que traçou análises a partir dos saberes que grafaram ou já estavam grafados em sua carne. Por “in-corpor-Ação”, referencio e reverencio os estudos de Inaicyrá Falcão acerca de arquétipos e memórias ancestrais.

No artigo, “*The Self as Other: creating the role of Joni the Ethnographer for Broken Circles*”⁶⁸, Dra. Omi Jones, afirma que:

As discussões contemporâneas da pesquisa etnográfica frequentemente chamam a atenção para problemas psicológicos e éticos centrados no etnógrafo observador. A performance pode ser um método valioso para solucionar esses problemas. Este ensaio descreve as maneiras pelas quais uma performance me ajudou como etnógrafo a resolver problemas como a objetividade, a marginalização do eu e a apropriação de outra cultura. Em particular, enfatiza como a performance me levou a uma compreensão mais sofisticada de mim mesma como afro-americana, acadêmica e mulher. (JONES, 1996, p. 131; trad. minha)⁶⁹

Observe, Jones critica uma certa projeção que era feita por parte do(a) pesquisador(a) ao apontar com ou sem juízo “problemas psicológicos e éticos” encontrados no campo. E, com sinceridade e humildade analisa o fato de que ao performar

⁶⁶ “As I performed, I was conversing with the Yoruba, negotiating the truths of my cultural reality with the truths of theirs into a harmony of bodies, voices and spirits. The audience could see the ways in which my body would or would not respond [...]” (JONES, 1996, p. 132)

⁶⁷ “[...] requires an intimate, direct and bodily awareness of one’s own culture and the culture of the other.” (JONES, 1996, p. 132)

⁶⁸ “O eu como outro: criando o papel de Joni, A etnógrafa para círculos quebrados” (ou; O eu como o outro: criando o papel de Joni, A etnógrafa dá a quebra de círculos viciosos) (JONES, 1996. trad. minha)

⁶⁹ *Contemporary discussions of ethnographic research often draw attention to psychological and ethical problems centering on the observing ethnographer. Performance can be a valuable method for working through these problems. This essay describes the ways one performance helped me as an ethnographer work through such problems as objectivity, the marginalizing of the self, and the appropriation of another culture. In particular, it emphasizes how performance led to a more sophisticated understanding of myself as an African American, an academic, and a woman.* (JONES, 1996, p. 131)

- o que pressupõe transbordar, mergulhar nas memórias, acessar longos diários de bordo, deixar-se sentir as contradições, dúvidas e tempos, - não só encarou com eficácia e/ou com “peito aberto” os problemas inesperados do pesquisar-sistematizar-analisar, como pode alcançar percepções mais “sofisticadas” e complexas dos dados e outros conteúdos/produtos/presentes que resultaram da pesquisa.

Desta forma, traçando uma encruzilhada com o meu trabalho de performance etnográfica reconhecido nesta tese, diria que mesmo tendo um roteiro em aberto que já pressupõe liberdade foi a sofisticação e poética do fazer performático⁷⁰ que me auxiliaram a sistematizar o que fora sentido, lembrado e apreciado em outras obras, e, por obras, gostaria de não apenas me referir aos espetáculos citados, mas as músicas, filmes, seriados televisivos e inúmeras referências bibliográficas que já conhecia e que surgiram no decorrer da pesquisa.

No artigo que a *Dra. Jones* relata a experiência da criação da palestra performance, “*Broken Circles: a journey through Africa and the Self*”⁷¹ (1994), metodologicamente criada junto de reflexões sobre uma forma pós-moderna de etnografia, a autora cita um terceiro elemento chave, denominado: “*otherized the self*” (JONES, 1996, p. 133)

Esse processo de colocar-se em outro papel, (“*otherized the self*”), colocar-se em perspectiva, de fazer/criar um personagem de si mesma, a meu ver, é o que intento explorar conceitualmente, além da forma, quando me lanço para a cena coreografada e improvisada que em seu múltiplo de ser dança, performance, palestra, aula me coloca no risco e, também, no estado de performatividade que não é exatamente o que sou fora da cena, mas é também.

Jones (1996, p. 133), a partir de leituras de *Simone de Beauvoir*, nos lembra que compreender-se como o outro relaciona-se com a identidade formulada a partir da negação, e isso também está em *Hegel*, é a condição de ser o exato oposto da norma. *Dra. Omi Jones*, inclusive, aponta a crueldade da máxima de *Edward Said* que afirma que ser o outro é carregar a “diferença que importa”.

Toni Morrison no livro “*A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura*” (2019, p. 38) problematiza: “O que é então essa outra coisa, a hostilidade, o racismo social, a Outremização? Qual é a natureza do conforto proporcionado pela Outremização, de sua atração, de seu poder (social, psicológico ou econômico)?”

⁷⁰ Da distinção do conceito de *performance art* vide *Diana Taylor*.

⁷¹ “Círculos quebrados: uma jornada pela África e pelo eu” (JONES, 1994; trad. minha)

Ser o “Outro” em um mundo em que o “Eu” pressupõe homem-branco-cis-hétero-ocidental e rico, é o processo violento de legalidade da escravização, colonização, feminicídio, infanticídio, ou seja, legalidade da antinegitude. Porém, quando Jones propõe, “*Otherized the self*” a proposta é, construção e constituição de empatia.

A pesquisa de campo, imersão, coabitar e/ou investigação etnográfica, para o processo criativo e virada estética no campo das Artes Cênicas também é advogada pela professora Omi Osun Jones: “*Ultimately, an immersion in African performance practices could yield the formation of a decidedly new theatrical aesthetic, one that borrows, reshapes, and discards various cultural practices, in order to create a more uniquely African-American dramaturgy.*” (JONES, Omi, 2009, p. 233)⁷²

No Brasil, no que tange à dramaturgia afro-americana, mais única e/ou talvez, mais autêntica, mesmo sem entrar nestes méritos, diria, uma dramaturgia que se sabe e quer afro-americana, ou seja, negra. Temos atualmente o Grupo de Trabalho (GT) “*O AFRO as Artes Cênicas: performances afrodiaspóricas em uma perspectiva de descolonização*” vinculado à ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas) que conta com a presença de pesquisadoras(es) como: Dra. Kanzelumuka, Ms. Osvaldice Conceição, Dra. Celina Alcantara, Ms. Luciano Mendes de Jesus, Ms. Luciano Corrêa Tavares, Ms. Adna Ionara, Ana Carolina Alves de Toledo, Alan Monteiro, Priscila de Azevedo Mesquita, Bruno Siqueira, Carolina Laranjeira, Edicléia Plácido, Cristiano Rodrigues, Daiane Nonato de Lima, Dra. Deise de Brito, Daniela Beny, Victor D’Olive, Dr. Fernando Ferraz, Ms. Fernanda Dias, Dr. Monilson Santos, Dra. Renata Lima, Dr. Osvanilton Conceição, Dra. Nadir Nóbrega, Dr. Kleber Lourenço, entre outras pesquisadoras e pesquisadores. E, pesquisadoras e pesquisadores não vinculados à associação como Dr. Toni Edson, Dra. Evani Tavares, Dr. Gustavo Côrtes,

Temos disponíveis também a publicação do professor Dr. Marcos Antônio Alexandre, “*O Teatro Negro em Perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba*” (2017), resultado de sua pesquisa de doutorado, citando Alexandre Sena (MG), Danielle Anatólio (MG), Felipe Soares (MG) e a Companhia Negra de Teatro, Cia Espaço Preto, Coletivo Negras Autoras, Cia dos Comuns, Bando de Teatro Olodum, NATA – Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas (BA).

⁷² “Em última análise, uma imersão nas práticas performáticas africanas poderia resultar na formação de uma estética teatral decididamente nova, que toma emprestado, remodela e descarta várias práticas culturais, a fim de criar uma dramaturgia afro-americana mais exclusiva.” (JONES, Omi, 2009, p. 233; trad. minha)

Marcos Alexandre, no livro citado, traz o texto dramático “*María Antônia*” (1964) do dramaturgo afro-cubano *Eugenio Hernández Espinosa* (Cuba). E entrevistas com: Dra. Fernanda Júlia – *Onisaje* diretora do NATA; Márcio Meirelles fundador e diretor do Bando de Teatro Olodum; com o pesquisador cubano *Tómas Fernández Robaina*; com a investigadora teatral negra-cubana *Inés María Martiatu Terry*; assim como a transcrição da entrevista realizada com *Fátima Patterson* dramaturga negra-cubana, fundadora do Grupo *Macubá* (1977); com o diretor negro-cubano *Gerardo Fullea León*; apresentando por último a entrevista com o diretor e dramaturgo mineiro de Belo Horizonte, Alexandre Sena.

Há disponível também o livro organizado por Eugenio Lima e Julio Ludemir, “*Dramaturgia Negra*” (2018), publicado pela FUNARTE, partilhando as dramaturgias e textos teatrais de Aldri Anunciação, Cristiane Sobral, Dione Carlos, Grace Passô, Jé Oliveira, Jhonny Salaberg, Jô Bilac, José Fernando Peixoto de Azevedo, Leda Maria Martins, Licínio Januário, Luh Maza, Maria Shu, Rodrigo França, Rudinei Borges dos Santos, Sol Miranda, e, Viviane Jughero.

Esforços tem sido feitos em publicações e grupos de trabalhos (GTs) de congressos, algumas revistas e dossiês como: *Dossiê Poéticas Cênicas Negras: epistemologias, diálogos e escrituras* (org. ALEIXO; SOARES, 2020); *Expressões da cena do Teatro Negro* (org. LIMA, 2015); *Cena(s) Negra(s)* (org. GUARATO, 2021); entre outros. No entanto, o embate contra o epistemicídio, ostracismo e silenciamento ainda é/será longo.

É, sem dúvida, importante relembrarmos o trabalho de Mercedes Baptista, nesta íntima relação entre performance negra e etnografia. Bailarina, negra-brasileira que em tempos de *Teatro Experimental do Negro*, participou dos processos de letramento racial suleados pelo grupo de Abdias Nascimento, concomitante à oportunidade de estudar com *Katherine Dunham*, e estudos de campo em terreiros cariocas, desenvolveu tecnicamente o que denominamos de Dança Afro-brasileira.

E, para fazer jus à construção corporal do meu corpo cênico que dá materialidade ao *Menino III*, não posso deixar de brindar e homenagear as pesquisas da Dra. Inaicyrá Falcão dos Santos, pois através de seus disparadores metodológicos, por mim apreendidos através da profa. Dra. Carla Ávila, que venho desde 2009 entendendo o que é performar memórias, experiências, vivências encarnadas e histórias individuais e coletivas do presente-passado-futuridade em um dinâmico e incessante mergulho na ancestralidade e re-existências negras.

Inaicyra Falcão dos Santos, bailarina, cantora lírica de tradição Iorubá, professora Livre-docente aposentada da Unicamp.

Herdeira na sexta geração da família dos Asipá, uma das linhagens fundadoras do reino de Ketu, atuais territórios do Benin e Nigéria, é filha de Deoscoredes Maximiliano dos Santos, o Mestre Didi, sacerdote, escritor e artista plástico e neta de Maria Bibiana do Espírito Santo, mais conhecida como **Mãe Senhora**, terceira yalorixá do Ilê Axé Opô Afonjá em Salvador e uma das mais respeitadas lideranças do candomblé no Brasil. **O legado dessas ancestralidades é captado pela artista naquilo que traz de mais precioso para a cultura brasileira – formas de ser, pertencer e conceber o mundo.** Estabelecendo uma **distinções daquilo que é “da porteira para fora” e “da porteira para dentro”** (metáfora de mãe Senhora, que diz respeito à territorialidade da tradição nagô), **Inaicyra** recria toda a experiência e lembrança de sua infância, da vida cotidiana em conversas, festas, comidas... cortando búzios ou ouvindo contos”. (RAMOS, Luciane, 2013, grifo meu)

Ao romper com a continuidade de metodologias de criação em Dança, cujo cânone absoluto era a Europa e os Estados Unidos, ao mergulhar em seu negro corpo e ancestralidade africano-diaspórica Inaicyra analisa e afirma que:

Percebo a importância da contribuição, e ao mesmo tempo, o desafio e complexidade de fazer-me compreendida, como uma artista-educadora, nos parâmetros do universo acadêmico. O aspecto fundamental seria, ter todo o processo consciente e informado. Foi necessário para elaborar e divulgar o trabalho, conhecer, investigar a realidade do universo ao qual tinha experienciado. (SANTOS, Inaicyra, 1996, s/p)

Ter o “processo consciente e informado”, “elaborar”, “divulgar”, “conhecer”, “investigar” podem ser elencados aqui como estratégias de reconhecimento científico após a construção de estratégias metodológicas inovadoras que aconteceram com êxito devido ao longo período de campo-trabalho-pesquisa e docência na Nigéria, assim como, o intenso pertencimento corporal sensível nas culturas negras em seu seio familiar e, nos grupos e Movimentos Negros culturais populares negros da Bahia.

Importante salientar também, que ao propor um novo método, não só novo no mundo da Dança dentro das universidades, mas diferenciado para as comunidades e grupos populares que inspiraram a pesquisa e construção metodológica, foi necessário ter total respeito e comprometimento com as tradições africano-brasileiras de maneira consciente, responsável, atenta à ética do território e, lançando mão das **regras internas**, nesse sentido Dra. Inaicyra atentou-se aos limites da “*porteira pra dentro, da porteira pra fora*”, como diria Mãe Senhora. (SANTOS, Inaicyra, 2006)

Foi necessário para elaborar e divulgar o trabalho, conhecer, investigar a realidade do universo ao qual tinha experienciado. Nesta aventura criativa, procurei respeitar os espaços, ou seja, refletindo sobre a função do dançar nos rituais dos terreiros de orixás, e sobre o que seja dançar, nas composições coreográficas teatrais. Discernindo a vivência intuitivo-criativa da vivência

religiosa neste universo. Embora nos dois contextos as suas compreensões sejam realizadas pelo seu próprio conteúdo, na arte, a criação e na religião a razão do mito. (SANTOS, Inaicyra, 1996, s/p)

Reforçando, enfim, que a construção do método precisa ser processual tal qual a construção cênica. Embora mito e religiosidade alimentem a ficção e a Arte/criatividade, há de se reconhecer e cuidar dos limites.

Embora, que no sentido de tornar claro o discurso, estou expondo o processo como forma direta, mas é impossível afirmar os momentos específicos nos quais muitas idéias iam surgindo enriquecendo a experiência e os momentos que outras eram removidas por falta de consistência do argumento corporal e intelectual. Ou seja, houve, toda uma “ginga” um “negaceio”, “vai-mas-não-vai”. Um jogo de cintura, para dar origem à “esperteza” do trabalho. (SANTOS, Inaicyra, 1996, s/p)

Mas afinal, o que é *Corpo e Ancestralidade*? E qual a relação com o preparo do corpo-cênico da performance *Menino III*?

Professora Inaicyra Falcão dos Santos publicou o livro “*Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*” (2002), trouxe a baila de maneira transformadora e poética o resultado de anos de pesquisa e o que fora sistematizado em sua pós-graduação. Reitero, sob inspiração e orientação de pesquisas, análises, e vivências da Dra. Inaicyra Falcão dos Santos, remetendo aos ensinamentos diretamente apreendidos através da Dra. Carla Ávila (UFGD), fui estimulada a construir este corpo cênico “enraizado”, pautado na metodologia e prática pedagógica desenvolvida por professora Inaicyra, que ao associar memórias ancestrais, resgate familiar, formação artística, investigação acadêmica, vivências como bailarina em Salvador, experiência como docente na Nigéria, fundou um importante caminho para que bailarinos(as), ou não, busquem e descubram seu próprio movimento e, com isso, aproximam-se de si mesmas.

A base da investigação de “Corpo e Ancestralidade” é intertextual, criativa em relação às ações cotidianas do homem; dissocia-se da tradicional abordagem focada na cópia de formas do rito vivenciado no terreiro; volta-se para o corpo do intérprete- bailarino por meio de memórias ancestrais, com ações corporais carregadas de significados, trazendo-as para o presente e re-significando-as por meio da arte do movimento criativo. (SANTOS, Inaicyra, s/d/, p. 01)

Ações e gestos recheados de significados. Ações, gestos e movimentos e sentimentos observados nos sujeitos e informantes da pesquisa. Moveres, dos mais amplos aos mais sutis, sendo ressignificados, experienciados em laboratório e, transbordantes no aqui-agora da performance, do dançar, do improvisar.

O referencial prático-teórico-metodológico, traduziu uma poética intertextual com uma idéia de significação de movimentos corporais, de imagens, de ritmos, de palavras e de elementos cênicos. Tendo como referência pragmática, a releitura icônica significativa do tambor bătă, através do método

da tradução intertextual, com a variação semântica de transcrição, com o investimento estético, com um olhar criativo e renovador. A montagem cênica pretendeu mostrar sobretudo, a personalidade de Ayán. Teve como suporte enfático-melódico o batak, ritmo produzido nos terreiros nagô na cidade de Salvador (Brasil), enquanto que o vocabulário corporal teve a qualidade estilística do batak-corporal da cidade de Oyó (Nigéria). Desta forma, originou-se um idioleto experimental, semântico, narrativo, cinestésico, transcrito e subjetivo, uma proposta também didática no cenário contemporâneo da arte/educação brasileira. (SANTOS, Inacyra, 1996, s/p)

Dessa forma descrita e citada, brevemente acima, Inacyra compôs seu solo e continuamente, por onde passa, e décadas depois vem nos ensinando a entrelaçar etnografia, processo criativo e performance cênica.

**C
E
N
A**

II

**F
R
U
T
A**

**E
S
T
R
A
N
H
A**



1

¹ Imagem 129. *Strange Fruit*. Cena de *Menino 111*. FASC-2018.



² Imagem 130. Cenário cena *Fruta Estranha*, MMBOXE, Rio Claro/SP, 2019. Foto: Acervo pessoal da autora.

FRUTA ESTRANHA

*“Southern trees bear a strange
fruit,
Blood on the leaves and blood at
the root,
Black body in the shouthern
breeze,
Strange fruit hanging from the
poplar trees.*

*Pastoral scene of the gallant South,
The bulging eyes and the twisted
mouth,
Scent of magnolia sweet and fresh,
And the sudden smell of burning
flesh!*

*Here is a fruit for the crows to
pluck,
For the rain to gather, for the Wind
to suck,
For the sunt o rot, for the tree to
drop,
Here is a strange and bitter crop”.*
(MEEROPOL, Abel, 1937, *Strange
Fruit*;))

**“Árvores do sul dão uma fruta
estranha;
Folha ou raiz em sangue se
banha
Corpo negro balançando, lento
Fruta pendendo de galho ao
vento**

**Cena pastoril do Sul celebrado;
A boca torta e o olho inchado
Cheiro de magnólia chega e
passa
De repente o odor de carne em
brasa**

**Eis uma fruta para que o vento
sugue,
Pra que o corvo puxe, para que
a chuva enrugue,
Para que o sol resseque, para
que o chão degluta
Eis uma estranha e amarga
fruta”. (versão de Carlos Rennó,
in: MARGOLICK, 2012, p.02)**

*A casa de Neo caiu. Aprontou, dançou! Mais um, que não será o último, outros virão. Ele, Dorvi, Idago, Crispim, Antônia, Cleuza, Bernadete, Lidinha, Biunda, Neide, Adão e eu temos ou tínhamos (alguns já se foram) a mesma idade. **Um ano e as vezes só meses variavam o tempo entre a data de nascimento de um e de outro. Alguns morreram também em datas bem próximas.***

Apalpo o meu corpo, aqui estou eu.

(EVARISTO, 2014, p. 107, grifo meu)



3

³ Imagem 131. Linchamento em *Marion, Indiana/USA*, 7 de agosto de 1930. Foto: npr.com

Tudo é Jazz

“Se você precisa perguntar, então não vai saber nunca...” Louis Armstrong⁴



⁵ A imortal canção *Strange Fruit* citada é dançada em *Menino 111*. O tempo do corpo que seca e degrada-se dependurado na árvore, é o mesmo tempo em incógnita no qual Conceição Evaristo escancara em ficção a realidade da dúvida das famílias que conscientes de sua vulnerabilidade e raça-alvo, compreendem que estão na mira de outro juiz. Um agente que delibera de maneira ilegítima, um juiz do tempo-morte.

É sabido, porém, pouquíssimo lembrado no ensino de Dança Acadêmico, que no começo do século XX, *Katherine Dunham (1909- 2006)*, já havia realizado pesquisas etnográficas na América

Central, como vimos na *Cena* anterior desta tese, e, depois de viver cenas de racismo no Brasil, e não mais tolerar a realidade, segregacionista e assassina do sul de seu país, compõe o espetáculo “*Southland*” (1951), durante turnê na Argentina.

Segunda a pesquisadora de musicalidades e danças negro-diaspóricas, Dra. *Halifu Osumare*, a vida de *Miss Dunham* foi tão fascinante quanto seus espetáculos, coreografias para filmes hollywoodianos:

Her personal life is a fascinating tale. She was born to a French Canadian mother, Fanny June Taylor, and Albert Millard Dunham, who could trace his ancestry to Madagascar and West Africa. After her mother's early death, her father took her and her older brother Albert to Joliet, Illinois. She later followed her brilliant philosophy student brother to the University of Chicago. In Chicago, she was exposed to some of the key figures of black culture and theater who were shaping the 1920s Jazz Age, and had her first exposure to the vaudeville theater, the only genre open to African Americans at that time. She started her first fledgling dance company, known as Ballet Negre (the Negro Dance Company), while studying anthropology at the University of Chicago with some of the founders of American anthropology, as well as the famous Africanist Melville Herskovits at nearby Northwestern University.

⁴ (ARMSTRONG, s/d; In: MUGGIATI, 1985, p. 07)

⁵ Imagem 132. Cenário cena *Fruta Estranha*, MMBOXE, Rio Claro/SP, 2019. Foto: Acervo pessoal da autora.

They encouraged her to synthesize dance and anthropology, which she did during her fieldwork for her Master's thesis in Jamaica, Trinidad, Martinique, and what was to become her second home, Haiti. (OSUMARE, s/p)⁶

A medida que *Katherine Dunham* foi desenvolvendo sua técnica moderna e jazzista de Dança inspirada nas tradições negras estadunidenses e caribenhas, concebeu uma noção filosófica da práxis de sua teoria e técnica, na qual, “*dance as a “way of life,” that created the next stage of her life: the application of her technique and philosophy to community development in the economically depressed black community of East St. Louis.*” Dessa forma, a técnica Dunham propõe a “*integration of my mind, body, and spirit, became a tool to see if the arts could make a difference in people's lives.*”



7

⁶ OSUMARE, Halifu. *Katherine Dunham – Bio*. Disponível em: <https://www.dunhamcertification.org/katherine-dunham-bio> Acesso em: 2023.

⁷ Imagem 133. *Katherine Dunham at home in East Louis in the mid 1980s*. Image courtesy of Missouri Historical Society Collections. United States, undated. Disponível em: <https://pulitzercenter.org/stories/fighting-katherine-dunhams-dream-east-st-louis> Acesso em: 2023.

CORREIO JOSÉ DO PATROCÍNIO

----- alynserze.wixsite/menino111 -----

CAMPO GRANDE, SEGUNDA-FEIRA, 23 DE OUTUBRO DE 2023

MS * DISTRIBUIÇÃO GRATUITA * NÚMERO 004 * 1ª EDIÇÃO * 1 PÁGINA * FECHAMENTO 18h

Southland

Katherine Dunham

“Southland dramatizes the events preceding, during, and following the lynching of Richard, a young black field hand. The ballet opens on the sweeping landscape of an antebellum Southern mansion, which soon gives way to a beautiful magnolia tree.”



X Ellis was singing after the lynching scene, *Southland*, Paris production, 1957. Photograph from the archive of Julie Robinson Belafonte, reprinted with permission.



“As the story unfolds, Richard (played by Ricardo Avales) shamelessly courts Lucy (Lucille Ellis), a young black woman fieldworker, while Julie (Julie Robinson Belafonte), a young white woman, is left unconscious under the magnolia tree after being physically assaulted by her lover, Lenwood (Lenwood Morris). When Richard and a group of field hands discover Julie, he rushes to help her against the advice of his friends and the chorus.”

“Awaking and seeing him, Julie cries the hated word **“Nigger!”**—the only spoken word in the entire production. She accuses Richard of rape, and, through impassioned pantomime and dance, sows her lie in the ear of an (invisible) avenging white mob; soon after, Richard is lynched.”

“A Greek-style chorus conveys the “earthdignity of the Negro” by way of pantomime and the distinctive sounds of Negro spirituals, work songs, and revival hymns.”



Tayana L. Hardin (2016) Katherine Dunham's *Southland* and the Archival Quality of Black Dance, *The Black Scholar*, 46:1, 46-53,

Espectáculo de dança no estilo e técnica Afro Moderna estadunidense, que politicamente chamo de Jazz, e que *Miss Dunham* foi desenvolvimento ao longo de suas investigações de campo e incontáveis horas em estúdio de dança, tendo especificamente como tema os linchamentos de negros e negras nos Estados Unidos, porém absolutamente engajada contra o racismo e/ou antinegitude.

Southland, cuja estreia se deu no dia 9 de dezembro de 1950, no Teatro Municipal de Santiago, no Chile país vizinho do Brasil. O espetáculo entra para a história do Movimento Negro como um marco ativista cênico contra os linchamentos, aproximando os esforços de *Dunham* contra tal violência, de processos artísticos e militantes de artistas como *Josephine Baker*, *Richard Wright* e *Paul Robeson*, entre outros.

By the 1950s, lynching had been in steady decline for several years. However, Katherine Dunham, touring abroad with her company throughout the 1940s, was not impervious to the continued harm it imposed upon black communities in the United States, particularly in the American South. After receiving news that a black youth had been lynched, and that Willie McGhee and the Martinsville Seven were awaiting their death sentences for allegedly raping a white woman, Dunham was compelled to respond in a manner “surpass[ing] purely theatrical and artistic aspirations.” Southland thus became Dunham’s refusal to dismiss the perpetual destruction of black lives meted out through judicial and extrajudicial means. (HARDIN, 2016, p. 46)

Um manifesto contra os linchamentos, contra a estereotipação do homem negro como violento, abusivo e predador sexual. Um basta em relação ao posicionamento artístico explícito. Um grito dançado ao despertar da antinegitude vigente.

Luz baixa. Silêncio. *Café Society*, 1939.



⁸ Imagem 134. *Billie Holiday*. Imagem y, disponível no youtube.

A violência dos linchamentos enquanto contínuo histórico, a relação com a interpretação de *Billie Holiday* e a reconstrução de seu repertório após tudo que apreendeu sobre a antinegitude, nos aspectos raciais, econômicos, sociais e de gênero, através da canção são problematizadas por *Angela Davis* no capítulo “*Strange Fruit: music and social consciousness*” (1999).

A morte de *Clarence Holiday*, pai de *Billie Holiday*, jazzista cujo dedilhar na guitarra o fazia percorrer os Estados Unidos com a banda de *Don Redman*, como efeito direto das Lei Jim Crow, haja vista que o músico, veterano da I Guerra Mundial, passou mal durante turnê no Texas, devido ao problema crônico de pulmão que adquirira na guerra. Tendo seu atendimento médico-hospitalar, negado no Texas, acabou falecendo quando chegou em Dallas. *Clarence Holiday*, morto na ala segregada do hospital dos veteranos de guerra em Dallas. *Clarence Holiday*, mais uma estranha fruta vitimada pela antinegitude.

Além da dureza do luto por seu pai, *Billie* conhecia corporalmente a antinegitude através do dia a dia como artista: “*As a vocalist with Artie Shaw’s all-white band, she encountered the crassness of Jim Crow on a daily basis when the band toured the southern states.*” (DAVIS, 1999, p. 192)

Billie Holiday first sang ‘Strange Fruit’ in 1939. During the preceding decade – the Depression years – public consciousness regarding lynching grew even as the numbers of lynching victims began to decline. While it was true that the lives of black people were no longer systematically consumed by mob violence in numbers that mounted into the thousands – as had been the case during the decades following emancipation – this did not mean that the scores of contemporary lynching victims could be dismissed as insignificant. According to one historian, during the four years following the stock market crash in 1929, 150 black people were lynched. (DAVIS, 1999, p. 188).

O consumo do linchamento como entretenimento parece eticamente ilegal, moralmente absurdo, mas era feito, público e notório. *Davis* (1999) cita o caso de *Claude Neal*, ocorrido na Flórida em 1934, no qual o jornal da época além de narrar os detalhes da barbárie ainda divulgou o teor sensacionalista e, de show/entretenimento, para aqueles que testemunharam.

Neal’s body was tied to a rope on the rear of an automobile and dragged over the highway to the Cannidy home. Here a mob estimated to number somewhere between 3,000 and 7,000 people from eleven southern states was excitedly waiting his arrival [...] What remained of the body was brought by the mob to Marianna, where it is now hanging from a tree on the northeast corner of the courthouse square. Photographers say they will soon have pictures of the body for sale at fifty cents each. (DAVIS, 1999, p. 188-189)

EXTRA! EXTRA! Cinquenta centavos cada foto!

Neal foi arrastado, assim como *Claudia Ferreira*, seu corpo foi mutilado e exposto em praça pública assim como *Zumbi*. Como diria *Dona Estrela*: “*tudo de novo, de novo*”.

Com a mesma lógica do filme “*O Nascimento de uma Nação*” (1915) em que o propósito era imagetivamente garantir o distanciamento e medo pela população negra, o terror demonstrado na prática e exibição do linchamento tinha um efeito visual simbólico de espalhar o, desespero, medo e terror dentro da comunidade negra, ratificar a suposta superioridade da população branca, reiterar a conivência do Estado e garantir a manutenção da ordem social.

[...] the practice of lynching, identified in a 2005 Senate Resolution as the “ultimate expression of racism in the United States following Reconstruction,” had been documented in all but four states.² Having reached a fever pitch in the postbellum and interwar years, lynching was acknowledged as a ritual that created, reified, and maintained the racial narratives protecting white supremacy and justifying African American subjugation. (HARDIN, 2016, p. 46)

Lembrando de *Fanon*, eu diria que a patologia causada pela escravização e colonização estão expressas nas ações desta comunidade branca (não-negra) violenta e absorta em sua psicose, antinegra e hierarquizante, coletiva.



Alguns mitos são continuamente publicizados no Brasil. O mito da democracia racial. O mito da relação senhor-escravo mais amena. E o mito da violência contra recém-libertos no pós-abolição ser menor do que durante as Leis Jim Crow, nos Estados Unidos, por exemplo. No entanto, professor *Karl Monsma* no artigo “*Linchamentos raciais no pós-abolição: uma análise de alguns casos excepcionais do oeste paulista*” (2013), argumenta que:

⁹ Imagem 136. Cena Mãe 111, intérprete: Aline SerzeVilça, 2022. Foto: Luis Evo.

Em São Carlos, um mês e meio depois da Lei Áurea, o “liberto João” foi acusado de espancar, estuprar e roubar Palmira Faria de Sampaio, de 17 anos e recém-casada, em uma chácara perto da cidade. Não é claro que a vítima realmente foi estuprada. No inquérito policial ela não menciona violência sexual, limitando-se a dizer que o agressor a espancou para forçá-la a revelar onde o dinheiro do casal estava guardado, e não consta evidência de estupro no auto de corpo de delito. Parece que o grau de violência sofrida pela jovem levou o delegado e boa parte da população local a presumir que ela havia sido violentada. Foi somente depois, quando confrontado com o acusado, que Delmira disse que havia sido estuprada. Dois dias depois, no início da tarde, ao sinal de foguetes, diversos grupos se reuniram perto da cadeia com o propósito de tirar João e matá-lo, mas o juiz de direito e o promotor público se interpuseram e, (segundo o relato do juiz) discursando sobre a importância de respeitar a lei e as instituições estabelecidas, conseguiram dispersar o povo. (MONSMA, 2013, p. 02)

Assim como a eufórica audiência na foto do linchamento nos EUA, as ações no interior de São Paulo também foram espetacularizadas e consumidas feito entretenimento televisivo familiar, e mobilizaram as mais diversas emoções, sentimentos, euforia, prazeres e ódio daqueles que mais do que fazer a lei cumprir, queriam estar acima dela e ver, assistir de camarote a carne negra sangrar. “Mas na mesma noite aproximadamente quatrocentas pessoas invadiram a cadeia, tiraram João e o mataram com pancadas e tiros. Depois penduraram o cadáver de uma árvore na Praça da Matriz.” (MONSMA, 2013, p. 02)

Se não fosse por *Southland*, não teria me perguntado: será que no interior de São Paulo, onde nasci e cresci, também houveram corpos dos meus dependurados em árvores?



10

Além de inspirar espetáculos, solos e escritos JazzcomJazz, a obra de *Dunham* evidencia a potência de discutir cenicamente questões que são comuns a outras áreas de

¹⁰ Imagem x. Cena *Fruta Estranha*, intérprete: Aline SerzeVilaça, 2022. Foto: Luis Evo.

conhecimento, mas que por vezes tem um limite acadêmico euro-ocidental-centrado que cerceia tais discussões.

Despite the criticism it drew from the US Department of State, the ballet demonstrated her commitment to social justice, situating her in the company of numerous black artists and writers who privileged art as a powerful intervention into the fraught sociopolitical discourse surrounding lynching. (HARDIN, 2016, p. 46)

No entanto, é justamente por esse motivo/potência/agenda/compromisso que o espetáculo não entrou para a história da Dança¹¹. A canção *Strange Fruit*, imortalizada pela grande “*Lady Day*”¹², está no repertório do espetáculo de *Miss Dunham*, assim como também fora coreografada, em 1943, por *Pearl Primus*¹³(1919 – 1994), bailarina, coreógrafa, negra, atenta às questões doloridas e resistentes do grupo racial ao qual fazia parte.

A canção *Strange Fruit* segue nos emocionando e impressionando. Segue nos fazendo marchar! Segue nos estimulando a entender/conhecer o que é Jazz.

¹¹ História da Dança no Brasil, além de ser demasiadamente linear em sua estrutura metodológica de construção, reprodução e partilha, como pontua Dr. Rafael Guarato, ainda apresenta uma tradição eurocentrada e estadunidense branca de ratificar personalidade e técnicas.

¹² *Lady Day* – apelido de Billie Holiday.

¹³ *Pearl Primus* – Pearl Eileen Primus – (1919-1994) bailarina, coreógrafa dançou com *New Dance Group* e trabalhou com *Asadata Dafora*. Disponível em: <https://danceinteractive.jacobspillow.org/themes-essays/african-diaspora/pearl-primus/> Acesso em: 2022.



photography: LUCAS KATO

CORREIO JOSÉ DO PATROCÍNIO

----- menino111.wix.com -----

CAMPO GRANDE, SÁBADO, 14 DE OUTUBRO DE 2023

MS* DISTRIBUIÇÃO GRATUITA * NÚMERO 004 * 1ª EDIÇÃO * 8 PÁGINAS * FECHAMENTO 18h

Caderno Rosa Choque

Perfil JazzcomJazz¹⁴

JazzcomJazz nasceu em Viçosa/MG, vinculado à Universidade Federal de Viçosa, como compilação de estéticas apreendidas em Jazz. Munida pela histórias do Jazz que tanto me encantavam desde as primeiras festas de família de que me recordo na infância e das suaves lembranças de sempre dançar com meu pai, com um desejo objetivo de compor uma Dança que não apenas expressasse subjetividades, mas entregasse corpo, alma e tivesse a identidade racial como instrumento capaz de empoderar e elevar a autoestima de mais negras e negros como o Jazz sempre o fizera por mim.



O Projeto Extensão JazzcomJazz desdobrou-se em mais dois: **“Compondo a Cena”** e **“Jazz Brasil”** e semestralmente apresentam-se ininterruptamente e re-estruturam metodologias, debatendo, aprendendo e desconstruindo ideias e conhecimentos, o fazemos no grupo de estudos, durante



Empoderando Africanidades

a criação dos espetáculos, selecionando bolsistas.



Os espetáculos: **“Ella’s do Jazz”** (2011); **“Quando morre um Jazzman...”** (2012); **“No toque Blues da Enxada”** (2013); **“Diz!!! Jazz é Dança.”** (2014) **“Mil e uma noites de Contos em Jazz”** (2014), **“Revista Memorium Jass”** (2015); **“O Jazz Morreu”** (2015). Além disso o grupo ministrou diversas oficinas, realizou inúmeras intervenções e participações em eventos acadêmicos e artísticos. Publicou resumos, artigos, e monografias. Produziu espetáculos, shows, festas, exposições. Criou os eventos anuais: **“Mostra JazzcomJazz”**; **“Mostra JazzcomJazz de Poéticas Negras”**; e **“Descomemoração do 13 de Maio”**.



¹⁴ Fotos: Helena Lacerda, Marcos Andersen.

Ao reaproximar Jazz Dança e Jazz Música e mergulhar nas águas da Est-ética negra faço um caminho percorrido por artistas, jazzistas e autoras como *Omi Osun Joni L. Jones, Melanie George, LaTasha Barnes, Pat Taylor, Lula Washington, Camille A. Brown, Susan Santos, Flavia Pereira, S. Ama Wray, Debbie Allen, Israel Plínio, Edson Santos, Valéria Reis, Jojo Smith.*¹⁵



16

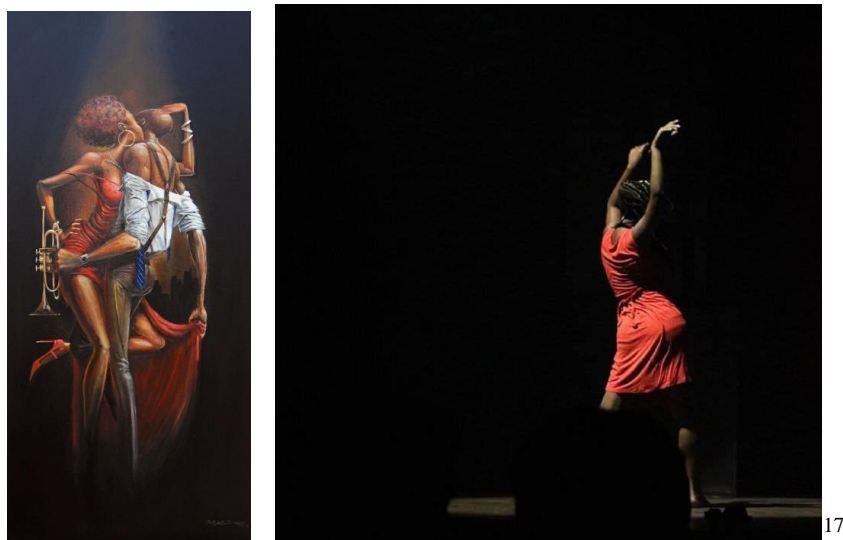
Quando fundei o JazzcomJazz, uma das problemáticas principais que desejava discutir e entender teoricamente era o porquê da banalização do Jazz Dança, enquanto havia uma crescente elitização do Jazz Música. A hipersexualização do corpo negro era a minha resposta na época. É notório que por diversas ocasiões a antinegitude coopta os produtos negros, mas despreza e faz morrer seus produtores. *Brenda Dixon Gottschild* afirma: “[...] by Europeanist standards, the Africanist dancing body – articulating the trunk that houses primary and secondary sexual characteristics – is vulgar, lewd. The presumption of promiscuity leads to the lubricious stereotypes attributed to black dancing bodies.” (GOTTSCCHILD, 2003, p. 147)

Como nos informa *Pat Taylor* no artigo, “*The Duality of the Black Experience as Jazz Language*” (2022, p. 142) “*At its birth, jazz was dismissed as low art and lower-*

¹⁵ VALE AGRADECER as jazzístas: *Louis Johnson; Liz Williamson; Bill Chaison; Pepsi Bethel; Tally Beatty; Arthur Mitchell; Donald McKayle; Pearl Reynolds; Mabel Robinson; Robert Powell; Jaime Rogers; Christian Holder; Janet Collins; Carmen de Lavallade; James Truite; Alvin Ailey; Florence Mills; Josephine Baker; Bill Bojangles Robinson.* Apresentá-los(las) fica para a próxima tese.

¹⁶ *Imagens 139, 140, 141, 142.. Omi Osun Joni L. Jones; Lula Washington; Debbie Allen; Melanie George.*

class, the music considered noise, the dance deemed unrefined and offensive, and its rhythm-driven African roots much too prominent.”



JazzcomJazz, *ipsis litteris* com o seu título, o projeto tinha/tem o objetivo simples e direto de dançar Jazz Dança ao som de Jazz Música. A história do Jazz e da antinegitude demonstram e justificam tal necessidade. Pat Taylor coreógrafa negra-estadunidense, fundadora da *JazzAntiqua Dance & Music Ensemble*, companhia que teve o prazer de fazer aula durante o *Jazz Dance Conference West (2022)* na *California State University, California/EUA*, afirma que: “*As a jazz choreographer I seek out this movement in the music – the physical embodiment of the stories within jazz music as I see, hear, and feel them; and the historical, social, cultural, and political implications therein.*” (TAYLOR, 2022, p. 143)



¹⁷ Imagens 143, 144. Quadro “*Take 5*” de Frank MORRISON. Disponível em: <http://grandpasart.com/specials.php?page=3> Acessado em: 2016. E, intérprete: Aline SerzeVilaça, Aracaju/SE. Foto: Juliana Lacerda.

¹⁸ Imagens 145, 146. Pat Taylor e Pearl Primus.

No ano de 2011, cumprindo o compromisso, por mim elaborado de coreografar mediada e atenta as especificidades do estilo Afro Jazz, criei a cena “*Fruta Estranha*”, e dentre batuques, “*Coisas*” preciosas de Moacir Santos¹⁹, *Spirituals*, contorções ao som de *I wanna Be ready*²⁰, somadas às *Work Songs* dançadas coletivamente que lancei mão da canção, já citada, *Strange Fruit* com interpretação de Nina Simone. E, compus um solo, onde explicitava não só as dores causadas pelo conhecer/pesquisar dos históricos linchamentos estadunidenses, mas relacionei com as dificuldades diárias do racismo à brasileira, para enfim, inspirada pela música, contexto histórico/ político e performance da cantora, alcançar esse corpo poético, cênico, vibrante que grita essas dores, associado à intenção de despertar *outrem(ens)*.



21

E lá estava eu, reinventando a roda.

No entanto, apenas em 2015 durante a escrita da dissertação “*Diz!!! Jazz é Dança: Estética afrodiaspórica, pesquisa ativista e observação cênico-coreográfica*” que encontrei dados bibliográficos que salvaguardavam o marco histórico de “*Southland*” (1951) espetáculo da grande dama da Dança Moderna Negra, *Katherine Dunham* (1909–2006) e “*Strange Fruit*” (1943/1945) composição solística interpretada e coreografada pela pioneira da Dança Moderna Ativista Negra, *Pearl Primus*.

¹⁹ Moacir Santos (1926 – 2006) – compositor negro-brasileiro.

²⁰ *I wanna be ready* – *Spiritual*, popular estadunidense, interpretado por Virgínia Rodrigues, cantora brasileira. No entanto, a canção também está no repertório do espetáculo *Revelations (1960) de Alvin Ailey*.

²¹ Imagem 147. Cena de AfroJazz, do espetáculo *Ella's do Jazz*, do JazzcomJazz, Viçosa/MG, 2011. Em destaque saltando, a estagiária do projeto de extensão, amiga e parceira, Glucia Bueno Lahmann.



22

A canção “*Strange Fruit*” imortalizada por *Billie Holiday* (1915-1959), é a segunda protagonista desta reflexão, tendo a força corpo-dramático-engajada de *Pearl Primus*, intérprete-criadora tal qual *Nina Simone* (1933-2003) que ousou entregar sua forma (estética/plástica/poética-ética) ao ativismo negro com literalidade e agenda denunciativa, dançando sua versão de *Strange Fruit* em 1945.

Omi Oshun Jones afirma que:

The ground-breaking work of Pearl Primus and Katherine Dunham in dance pushed African-American dance specifically, and American dance in general, toward what is now an African-American dance aesthetic. Similarly, in music, the stretching of jazz into bop by Theolonius Monk, Miles Davis, and Charlie Parker established a recognizable African-American musical idiom. (JONES, Omi, 2009, p. 233)

Professora *Jones* completa atestando que: “*African-American theatre artists who actively use African-based aesthetics can help in creating theatre traditions as original as those in dance and music.*” (JONES, Omi, 2009, p. 233)

A aproximação da ancestralidade africano-diaspórica, a proximidade com o que é mais intimido, tão próximo de ideias e percepções de si mesmo, do gesto que o(a) significa, pertence e representa, gera a consciência de si em alguns casos, mas em grande parte das experimentações, escancara e gera a consciência do que fora negado, tirado, escondido. No momento em que o corpo se percebe pertencente, se percebe marginalizado. No meu caso, o corpo tornou-se negro e se percebeu à margem do Brasil e na fronteira entre medo e desejo, entre o que acreditava ter que ser e o que queria ser. Nasceram, então, as necessidades de encontrar, conviver, dialogar, ouvir e aprender com os semelhantes, precisava estar com negras, negros e negres. Estar com nossos desdobramentos artísticos, culturais, teóricos, acadêmicos, epistêmicos, etc.

²² Imagem 148: *Pearl Primus* em “*Strange Fruit*”. Foto: <http://www.swinginblues.com/pearl-primus-strange-fruit/> Acessado em: 2018.

O JazzcomJazz observa as movimentações das Danças Brasileiras Negras como: Congado, Maculelê, Capoeira, Maracatu, Cavalo Marinho, Lambe Sujo, Samba de Pareia, Samba de Coco, Jongo, Caxambu, Samba, Dança Afro, Samba Rock, Passinho, Charme, Balanço, Funk Carioca correlacionando com o gingado do *Swing*, *Cake Walk*, *Funk*, *R&B*, *Jazz Dance*, *Dance Hall*, *Black Modern Dance*, e até mesmo com o Tango, Flamenco, Salsa, Cumbia, e claro, *Kuduro*, *Funana*, *Zouk*, *Raga*, *Dub*, *Soundsystem*, *Reggae*, entre outros fenômenos artísticos negros, africanos e/ou afrodiáspóricos que para além de exercício plástico, poético e criativo, são marcos históricos de resistência, reexistência e resiliência, assim como, ferramentas militantes poderosíssimas de relevância e aplicabilidade política, econômica e social.

Tais observações garantiram a proximidade do conviver que ansiava e, o reconhecimento de traços est-éticos de parentesco da ordem da matriz, matiz e motriz, e até, da relação rizomática de propagação e manutenção vital dos corpos que compartilham a experiência diaspórica do des-terror, migrar e ter as mais distintas relações interpeladas pela cor e raça.

Vejam os alguns traços est-éticos que elenquei à cerca de treze anos atrás e publiquei há sete anos:

1. Oralidade; 2. Antifonia; 3. Assimetria; 4. Angularidade; 5. Improviso; 6. Pausa; 7. Variações de volume; 8. Break – quebra; 9. Dissociação das partes do corpo; 10. Uso das cinturas, escapular e pélvica; 11. Tridimensionalidade cênica; 12. Diálogo – sagrado e profano; 13. Religiosidade – motriz; Potência ritual, mítica e ancestral; 14. “Sincretismo”, “Miscigenação entre Áfricas”, “Miscigenação autoritária” termos encontrados na literatura especializada na história do Jazz Música, preferimos política e criticamente utilizar: negociação e existência de religiões de matrizes diferentes; multiculturalismo e branqueamento. 15. Abundância, ou seja, grande diversidade de elementos sobrepostos em uma mesma cena. 16. Blue note – melancolia, lamento; 17. “Scat singing”- (CALADO, 1990, p. 29) 18. Dinâmica – (David BAKER, In: CALADO, 1990, p. 31) 19. Articulações e desarticulações – (idem, p. 32) 20. Extensão e tessitura – (idem, p. 32) 21. Efeitos dramáticos – (idem, p. 32). (VILAÇA, 2016, p. 52-53)

Nos últimos anos devido ao aprofundamento de estudos histórico-musicais, dançantes e audiovisuais sobre o Jazz, além do mergulho contínuo nos campos de estudos das africanias, relações étnico-raciais, antinegitude e estudos culturais negro-referenciados, venho compreendendo que o item 14, que enaltece na historiografia jazzista e das Artes Negras diaspóricas o aspecto do sincretismo e multiculturalismos, nada mais é, do que o exercício científico de epistemicídio, o que inclusive, remete ao

meu primeiro estudo sobre o Jazz em 2013²³, no qual, após debater efeitos do racismo eu contextualizava os conceitos de apropriação e expropriação.

No escopo das características técnicas e estéticas do Jazz, lembro do extenso trabalho de Carlos Calado no livro, resultado do trabalho de doutoramento na ECA/USP, “*O Jazz como espetáculo*” (2007), no qual o jornalista diante de inúmeros dados, bibliografia extensa, cuidadoso levantamento de imagens e apaixonado ouvir/assistir/citar de pérolas do Jazz Música, além de contar a história do Jazz articula o argumento da performatividade do Jazz como elemento fundante. No primeiro capítulo, “*Jazz e Teatro: o tema*”, Calado recorre aos estudos do professor e *jazzman* negro-estadunidense *David Baker* para partilhar os recursos dramáticos que este elenca, à saber: *a. Dinâmica; b. Articulações; c. Extensão e tessitura; d. Efeitos dramáticos.*

Pensando nestes recursos ‘dramáticos sonoros’ como igualmente ‘corporais’, haja vista que o Jazz é música de dança, uma breve apresentação dos recursos seria: para “contribuir para um certo estado de excitação”, a *Dinâmica*, fornece a “variação de grau de intensidade sonora”; a *Articulação*, relaciona-se com a emissão das notas/passos de cada instrumentista/jazzista/dançarina/bailarina onde “O jazz se caracteriza por um desenvolvimento muito especial da articulação, originada obviamente por sua tradição rítmica de origem africana” (CALADO, 2007, p. 32).

Extensão e tessitura, nos faz lembrar Elza Soares em “*A Carne*”, *Louis Armstrong*, *Sarah Vaughn* em “*Misty*”, é a “utilização de regiões não-comuns tradicionalmente que pode conferir um caráter bastante expressivo a determinada frase ou nota musical” emitida pelo instrumento ou pela voz humana. (CALADO, 2007, p. 32)

Já os *Efeitos dramáticos* foram divididos por *David Baker* em dois grupos:

O primeiro é composto por recursos componentes da linguagem geral de praticamente todos os instrumentos, tais como trinados, mordentes, glissandos, portamentos, microtons, vibrato, e outros, perfazendo um total de vinte e cinco descritos por Baker. Já o segundo grupo é composto por efeitos específicos a cada família de instrumentos [...] tais como subtons, gritos e rugidos, [...] uma média de uma dezena para cada família de instrumentos. (CALADO, 2007, p. 32)

Em 2013, Gláucia Bueno Lahmann, orientanda, amiga, parceira de JazzcomJazz, formulou a questão: “O que o Jazz-Rock faz com o corpo?”²⁴. Apaixonada pelo

²³ VILAÇA, Aline Serzedello. **JazzcomJazz**: Investigação artístico-histórica, experimentação método-pedagógica e Dança. UFV: Viçosa/MG, 2013. (Orientação: Dr. Willer Barbosa)

²⁴ Resultou no trabalho de conclusão de curso da artista citada. C.f. ARAÚJO, Siane. P.; VILACA, Aline.; LAHMANN, Gláucia. B.. O que o jazz-rock fez com o corpo dos bailarinos da cia jazzcomjazz. In: 11o Seminário Nacional Concepções Contemporâneas em Dança, 2014, Belo Horizonte. **Anais do 11o Seminário Nacional Concepções Contemporâneas em Dança**. Belo Horizonte: PRODAEX UFMG, 2014. v. 11. p. 138-148.

movimento jazzístico *Fusion*, Lahmann propôs para nosso coletivo jazzdançante laboratórios de criação ao som de *Miles Davis*, *Herbie Hancock*, *Chick Corea*, *Keith Jarrett*. As improvisações eram primeiro sugeridas em diálogo direto com um instrumento escolhido dentre as músicas utilizadas como estímulo sonoro jazzístico, depois, ao vermos as fotos dos músicos e musicistas performaticamente em cena, trazíamos tais poses, gestos, movimentos para nossos corpos, em seguida eram sugeridos exercícios de pergunta e resposta entre corpo-movimento-som-instrumento e, por último, improvisação livre.

Melanie George, jazzísta curadora do *Jacob's Pillow*²⁵, professora visitante na *Mason Gross School of the Arts* da *Rutgers University (New Jersey/US)*, afirma que ritmo e musicalidade são a fundação do Jazz.

Pat Taylor (2022, p. 148) considerando os textos de *Fred Moten* e *Thomas DeFrantz*, nos explica na dimensão técnico-musical que: “*A break in jazz music is when a soloist plays for a short period of time without the accompaniment of any other instruments.*”

Musicalmente, *Osun Jones* (JONES, 2015, p. 166) nos informa que “*The break in jazz music occurs when a soloing musician veers away from the prescribed melodies and invents new musical realities on the spot while the rest of the band pulls back the sound, or is silent*”. E, lendo e ouvindo *Jelly Roll Morton*, professora Jones o cita:

A break is like a musical surprise. Without breaks and without clean breaks and without beautiful ideas in breaks, you haven't got a jazz band and you can't play jazz. Even if a tune hasn't got a break in it, it's always necessary to arrange some kind of a spot to make a break. (MORTON, apud, JONES, 2015, p. 166)

Soa como o momento de marcar uma posição, demarcar um propósito, evocar em/no *break* uma declaração (*statement*).

This idea of opening a “spot” in the work often happens in a theatrical jazz aesthetic when an individual performer releases into the work with courage, abandon, and mastery. In theatrical jazz, the break can also be conceived of as an entire performance when all of the company members respond to the electric demands of the moment. (JONES, 2015, p. 166)

Nesta última sentença, Jones nos ensina que *Break*, não é pausa, talvez possa ser a epifania. *Fred Moten*, citado no *Palco* introdutório desta tese, autor do livro “*In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*” (2003, p. 38) complementa a explicação de *Jones*, problematizando e atribuindo mais uma característica estética ao

²⁵ *Jacob's Pillow* – importante local de troca de dançares nos Estados Unidos, idealizado por *Ted Shaw*. A bailarina *Pearl Primus*, por exemplo, dançou lá.

break jazzístico: “*the breakdown is not the negative effect of grammatical insufficiency but the positive trace of a lyrical surplus.*”

Break e justaposição concebendo contrastes na performance cênica teatral jazzista aparecem como mais um elemento estético a ser apreendido e utilizado em novas composições. É como se a vida negra, em sua aspereza e alegria urgente, tivesse ensinado tudo ao Jazz.

The surprise in jazz acting is the break in the pattern, it is the juxtaposition of disparate experiences such as telling a horrific tale while performing abstract movements, it is leaving room for the audience/witnesses to make their own sense of the work. Nonmimetic movements are particularly important in this regard as they work to unmoor Blackness from discursively enforced limitations and predictable associations. The surprise constitutes a break itself, a break from the expected in performance, a kind of fissure in the work that the audience/witnesses are left to fuse into their own sense of reason, or to dismiss as incomprehensible and inconsequential. The audience/witnesses are not required or expected to comprehend each element. In this way, the break exists as features of the visual/aural aesthetic as well as a shift in the conventions for audience behavior. (JONES, 2015, p. 172)

Nesta vida-jazz, há espaço para a audiência costurar suas próprias conclusões, é exigido, por vezes, que a(o/e) jazzista quebre a expectativa de estereótipos previamente esperados, a audiência passa a ser testemunha do que efemeramente acontecera em cena e, testemunha, do próprio processo de ser provocada/impactada/transformada por tudo que presenciara.

Considerando uma distinção importante entre o conceito de *Break* e Silêncio, se aproximando da poética da música e musicalidade corporal que acontece no/pelo silêncio, cito:

Silence in jazz dance can literally be felt in the quiet moments of contrast. In the working of syncopation. Choreographer S. Ama Wray²⁶ notes that ‘rhythm calls for stillness to make itself clear.’ Space is vital. I also find it in sustained sound and movement, and in the breath before and in between. It is in the active listening, seeing, and feeling of a jazz dialogue, and in the break²⁷. Silence can release tension as it follows a phrase of music or movement, or build it as a precursor to the same. (TAYLOR, 2022, p. 145)

O caráter ético e político do uso do silêncio como recurso estético-plástico-poético jazzístico aparece no complemento da citação anterior de *Pat Taylor* (2022, p. 145): “*Conversely, I also use a lack of silence/stillness in works of nonstop movement to*

²⁶ C.f. WRAY, S. Ama. *A Twenty-first-century jazz dance manifesto*. *Jazz Dance*. University Press of Florida, 2014.

illuminate assertion of the communal self as a never ceasing journey, and a reclamation of spaciousness that all too often is still restricted.”

Corporalmente, gostaria de chamar atenção para outras três características corpo-dançantes: torções, sincopes e riffs.

Julie Kerr-Berry (2021, p. 82; trad. minha) no artigo “*Africanist Elements in American Jazz Dance*” elenca onze dimensões mais proeminentes: *i. Assimetria; ii. Chamada e resposta; iii. Coolness; iv. Ephemism; v. Pés em fletidos; vi. Get down; vii. Improviso; viii. Movimentação partindo do quadril; ix. Isolamento policêntrico; x. Ritmo propulsivo; xi. Coluna flexível e articulável.*

Torções das articulações, tronco e das cinturas, pélvica e escapular. Em um nítido processo de exploração de movimento e das possibilidades físico-corpóreas e, sobretudo, ver e perceber o mundo, o corpo e o entorno a partir de diversos ângulos.



28



29

Sincope, abismo, contra-tempo, mudança. O caráter sincopado da Dança e Música negra e jazzista será aprofundado na *Cena IV*.

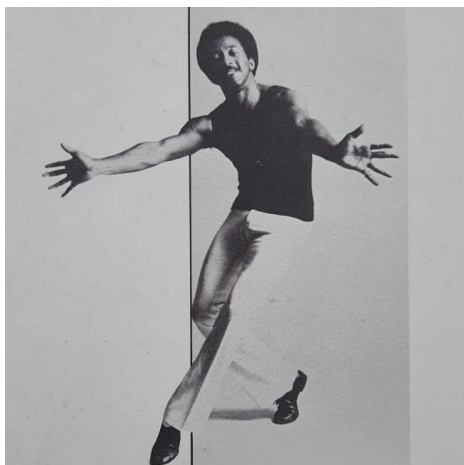
Riffs movimento muito explorado no Sapateado negro-estadunidense, primo parente do Lindy Hop, ou seja, do Jazz. Mostra-se como uma frase (musical ou corpo-dançante) que é repetida como uma assinatura do bailarino(a/e) ou músico.

Bill Robinson um verdadeiro dançarino de jazz, era um mestre de riffs, mas ele não era um bailarino treinado. Jazz moderno trouxe de volta os riffs e slides. Jazz, e agora jazz-tap, o trabalho no chão. Você bater ritmos em ambos. (GARY, In: GIORDANO, s/d, p. 69)

²⁸ Imagem 149. Primus performing "The Negro Speaks of Rivers" in 1944.

²⁹ Imagem 150. Bill Bojangles Robinson. Disponível em: <https://ru.pinterest.com/pin/17310779790580671/> Acesso em: 2023.

As contrações das cinturas, pélvica e escapular. A intensa contração do plexo solar, comunicam expressões, emoções e sentimentos humanos que irradiam e/ou ficam represados no centro do corpo.



Capacidade de in-corporação e exploração do que há de mais íntimo são evidenciadas na literatura contemporânea jazzista negrorreferenciada por *Osun Jones*:

[...] exploration of the character but with a rigorous personal excavation that leaves the actor supple, fluid, open, and ready. Jazz acting asks the performer to confront herself— her resistance to exploration and play, her attachment to habitual aesthetic and personal choices, her insistence on an intellectual understanding of the performance experience—in order to commit to the immediacy of the process. The performer is able to bring everything she/he is actually experiencing to each onstage reality while continuing to move the production along. (JONES, 2015, p. 168)

Sinto ao jazzdançar e estímulo durante aulas e laboratórios de criação, a exploração, por vezes, exaustiva, da *Energia do aqui-agora*, buscando como quem deseja honrar o passado, alcançar a *presença radical*.

This might mean a story that is told full of energy one evening will be slow and contemplative the next. Rather than pretending to be energetic, the performer embraces her/his actual energy level and massages that into the work. This does not allow her to rely on her research or even what she learned in rehearsal last night; instead, her job is to be poised for whatever comes next in the moment, now. (JONES, 2015, p. 168-169)

Presença radical que não é esforço técnico de construção de um personagem, uma máscara, e sem esforço técnico de criar a coragem da presença. Tecnicamente o exercício poético, est-ético e coreográfico de *Primus*

Theatrical jazz requires acting techniques that are at once deeply personal and intimate as if something has opened inside the performer, and at the same time separate, in that the character does not necessarily extend from some part of the performer's experience; indeed, the character might not be a character per se but an idea or a sign. Jazz acting is often more presentational

³⁰ Imagem 151. Carlton Jonhson, In: GIORDANO, 1975, p. 148.

than representational, and can be likened to Brechtian techniques in which the actor demonstrates rather than becomes the character. (JONES, 2015, p. 169)

Conectando torções, *riffs*, síncope, energia do aqui-agora, presença radical e, incorporação e exploração de si, com o que sabemos sobre a *Congo Square* e o Vodun caribenho, praticado em New Orleans, para a construção do Jazz, pude compor com mais elaboração e rigor técnico o que chamei de Jazz Étnico (2009) e logo depois, sem hesitar intitulei de Afrojazz Dança.

AfroJazz, sem o risco de ser redundante haja vista as propriedades específicas de gênero dentre os muitos estilos de Jazz Dança. E sim, todos os outros estilos de Jazz Dança (Lírico; Moderno; Contemporâneo; Funk, Musical) precisam lembrar visceralmente do ontem-hoje-amanhã africano-diaspórico.

Refletindo sobre o paradoxo da vida negra-estadunidense como parte constituinte do Jazz, *Pat Taylor* aponta, também, características est-éticas do Jazz Dança:

These contrastive elements as I am inspired to explore them in dance are realized as a driving forward motion/risk-taking urgency (the dogged strength articulated by Du Bois) overlaid with the laid-back assurance, elegance, and demeanor of cool; a shaping of energy that is taut yet expansive; the spaciousness of joy in the midst of tears; the virtuosity of individual voice within the community of the ensemble effort; the past embraced in the present with a keen eye to the future; [...] (TAYLOR, 2022, p. 144)

Trazer tais detalhes partilhados pela coreógrafa e bailarina *Pat Taylor* contrasta com um mito da história do Jazz Dança que costuma falar da ausência de dados técnicos sobre o Jazz Dança. Mas, sobretudo, indica a relação constante feita nesta tese entre as teorias e discussões sobre antinegitude e a construção est-ética negra em combate à morte sistêmicas, sobretudo, reforça a noção básica de que as Artes Negras, assim como seus protagonistas, estão em contínua reivindicação e movimento radical pela vida.

Pat Taylor (2022, p. 143) corrobora com nosso argumento e afirma veementemente que mesmo com um histórico deturpado, o Jazz, acima de tudo é sobre a Vida, “[...] for its initiators, practitioners, and community, [...] Its impetus was life. Its motif a juxtaposition and layering of dynamics that reflected the oppositional forces and realities of daily Black life – the paradox.” A noção de paradoxo para *Taylor* (2022) inscreve-se no que *Frederick Douglas*, lá em 1845 identificou como a habilidade de revelar em um mesmo espaço-tempo, a mais alta (*high*) intensa alegria, junto da mais baixa (*deep and down*) a mais profunda tristeza.

[...] and an embodiment of what I have coined as **melodic-syncopation** and **accented-flow**, imagery I use with dancers to deepen awareness of duality within the movements as a reflection of the music. We pay close attention to the rhythm and percussiveness of the footwork as it melds with a fluid expressiveness throughout the torso, as well as the punctuation of movement that is never stagnant or flung away, but continues to breathe within the shape and energy of it. (TAYLOR, 2022, p. 144; grifo meu)

O AfroJazz tem sido vivenciado e explorado enquanto estilo dentro dos inúmeros estilos de Jazz Dança, que se debruça sobre estas memórias, histórias e estórias das populações negras, durante e pós escravização. Forjando ficcionalmente, o que seria anterior a escravização, em memórias étnicas (míticas, reais, pesquisadas, possíveis, impossíveis) das diversas nações africanas distribuídas/espalhadas em diáspora, utilizamos *Spirituals*, *Work Songs*, *Gospel*, *Blues Rural*, entre outras expressões musicais negras que resultaram em Jazz, ou seja, manifestações pré-Jazz, que remetem diretamente a este corpo castrado, resistente, violado e forte.

[...] o povo negro, foi capaz de criar com sua música uma comunidade estética de resistência que, por sua vez, encorajou e nutriu uma comunidade política de luta ativa pela liberdade. Esse *continuum* de lutas, que é estético e político ao mesmo tempo, estendeu-se dos spirituals de Harriet Tubman e Nat Turner até “Poor Man’s Blues” [Blues do homem pobre], de Bessie Smith, “Strange Fruit” [Fruta Estranha], de Billie Holiday, “Freedom Suite” [Suíte da liberdade], de Max Roach, e mesmo até os raps progressistas da cena musical popular dos anos 1980. (DAVIS, 2017 [1985], p. 167)

A complexidade jazzística é intimamente conectada neste trabalho e nos esforços cênicos de JazzcomJazz, inspirada pela construção conceitual que *Primus* elaborara,

I didn't create 'Strange Fruit' for a dancer," she explains. "I created it to make a statement within our society, within our world. And therefore, it was made with my body. When I danced it, I wasn't a male or female. I wasn't the wind. I wasn't a tree. I was a concept. (PRIMUS, Pearl, apud, SCHWARTZ, Peggy, 2011, p. 234)

Ora, identificamos como fórmula de enfrentamento à banalização do Jazz Dança fazer caminhos de volta, movimentos *sankofa*, buscando perceber com cuidado o que o corpo-musicalidade jazzística tem a nos ensinar sobre sua própria complexidade. Redirecionando nossa reflexão à força do impacto e inspiração sentida avassaladoramente ao conhecer *Strange Fruit* (a música), *Katherine Dunham*, *Pearl Primus* e *Alvin Ailey*, gostaria de levantar mais algumas questões.

No que tange a africanidade como compromisso político, étnico, poético, est-ético e racial no fazer da antropóloga, bailarina e diretora artística *Katherine Dunham* e de antecessores como *Pearl Primus (1919-1994)*, *Asadata Dafora (1890-1965)*, trago à baila, palavras dela:

*For my part, I am satisfied to have been at the base of the awakening of the American Negro to the fact that he had roots somewhere else, and to have presented dark-skinned people in a manner delightful and acceptable to people who had never considered them often even as persons*³¹. (DUNHAM, Katherine, 1961, apud, TODD, In: GIORDANO, 1975, p. 58)

Profa. Jones completa atestando que: “*African-American theatre artists who actively use African-based aesthetics can help in creating theatre traditions as original as those in dance and music.*” (JONES, Omi, 2009, p. 233)

Angela Davis (2017 [1985], p. 166) filósofa negra-estadunidense, feminista, marxista e ex-componente do Partido dos Panteras Negras, afirmou que a arte progressista: “pode ajudar as pessoas a aprender não apenas sobre as forças objetivas em ação na sociedade em que vivem, mas também sobre o caráter intensamente social de suas vidas interiores”. Davis acrescenta:

Em última análise, ela pode incitar as pessoas no sentido da emancipação social. Embora nem toda arte progressista tenha de lidar com problemas explicitamente políticos – na verdade, uma canção de amor pode ser progressista se incorporar certa sensibilidade em relação à vida de mulheres e homens da classe trabalhadora [...] (DAVIS, 2017 [1985], p. 166-167)

Desta forma Angela Davis amplia a argumentação sobre o papel da Arte na aceleração do progresso social. Para além do progresso social, *bell hooks* amplia esse movimento como uma forma de teorizar em meio a dor e luta, em que:

Não é fácil dar nome à nossa dor, teorizar a partir desse lugar. Sou grata às muitas mulheres e homens que ousaram criar teoria a partir da dor e da luta, que expõem corajosamente suas feridas para nos oferecer sua experiência como mestra e guia, como meio para mapear novas jornadas teóricas. O trabalho delas é libertador. Além de nos permitir lembrar de nós mesmos e nos recuperar, ele nos provoca e desafia a renovar nosso compromisso com uma luta feminista ativa e inclusiva. Ainda temos de fazer uma revolução feminista no plano coletivo. (*hooks, bell*, 2013, p. 103)

Assim, justifico a minha imersão e versão de *Fruta Estranha* como uma resposta artística ao genocídio da juventude negra, à necropolítica do Estado, à desigualdade na criação de políticas públicas.

Pearl was notified in January 1943 that she was selected to appear in a concert at the Y. Soon afterward, the educational director, William Kolodney, scheduled a fifteen-minute audition for a performance in the Sunday afternoon concert on February 14, after which Pearl was asked to present “African Ceremonial,” “Blues,” “Lynching,” “Rock Daniel,” and “South American,” for the artist’s fee of \$35. At this concert, the dance, which is now known as “Strange Fruit,” was titled “A Man Has Just Been Lynched.” The concert also included a potpourri of dances performed to a range of accompaniment, including poetry, Brahms, Brazilian music, Scriabin, John Cage,

³¹ “Da minha parte, sinto-me satisfeita por ter estado na base do despertar do negro americano pelo fato de ele ter raízes em outro lugar e por ter apresentado pessoas de pele escura de uma maneira agradável e aceitável para quem nunca considerou-os frequentemente mesmo como pessoas.” (DUNHAM, Katherine, 1961, apud, TODD, In: GIORDANO, 1975, p. 58; trad. minha)

Josh White, Leo Smit, Conga Kongo, and jazz, as well as of dancers trained by Isadora Duncan and Martha Graham. (SCHWARTZ, Peggy, 2011, p. 34)

O primeiro nome do solo, “*A Man has just been Lynched*” remete a imediatividade da violência, nos convoca a ser perfurados ou a ignorar algo que acabara de acontecer. Fico pensando até que ponto temos lançado mão da urgência dos sentimentos que jorram no ato, ou pós-fato, quando exigimos a presença de nossas performances e corpos.

Mesmo contemporânea de estudantes da Dança Moderna de tradição feminina branca-estadunidense, as diferenças estéticas impressas em seu corpo revelaram outra tradição corpo epistêmica.

Conectando elementos coreográficos que balisam AfroJazz Dança cito a bailarina Ahuva:

I remember a solo, a wonderful solo. She did circle falls. She would fall and rise in circle five or six times. It was like Graham but different. Graham would slide down. Graham falls don't lead with the hips. . . . Instead of sliding into a split and then to a fall, she did it from standing up. She did a hitch forward, falling into the arm, going sideways a little bit with the body, going into one arm only. Then when she reached the floor, she would shift to her left leg and turn the right leg backwards, turning herself around. She would rise from the knees, into the body and then into the arms, using the arms to rise without putting weight on the knees. She pushed into the hips, into the knees, into the arms and always got applause on that. (AHUVA, apud, SCHWARTZ, Peggy, 2011, p. 107)

Richard Green em seu artigo intitulado “(Up)Staging the Primitive: Pearl Primus and “the Negro Problem” in America dance” (2002) afirma que os solos de Miss Primus, “*Strange Fruit*” e “*Hard time Blues*” da década de 40 do século XX podem ser situados historicamente como pertencentes à tradição da Dança americana de protesto social³², a qual teria início nos anos 1930. O crítico comete aquele velho deslize da antinegitude, adjetiva para manter a exclusão da prática normativa. Ora, *Graham e Duncan*³³ também estavam em protesto, ou não?

The poem “Strange Fruit” was written by Lewis Allan, the pseudonym for Abel Meeropol, a high school teacher at De Witt Clinton High School in the Bronx.⁸ The dance was initially performed to the accompaniment of the poem, and readers at various times included noted actors Gordon Heath and Vnette Carroll. But when Pearl performed “Strange Fruit” in silence the dance developed its greatest impact. The audience could hear the gasping intake of breath, her fists beating on the floor, and her footfalls as she runs and then throws herself to the ground. Arching her back, she reaches toward the space defined as the lynching tree, expressing over and over both fascination and horror. Her serpentine movements embody and reflect the twisted tree, as her

³² “American social-protest dance tradition” (GREEN, 2002, p. 106)

³³ Martha Graham e Isadora Duncan, bailarinas mundialmente reconhecidas como pioneiras da Dança Moderna.

thrashing on the floor is punctuated by thrusts of Arms and legs. (SCHWARTZ, Peggy, 2011, p. 35-36)

Sim. Era Dança de protesto. Mas sendo Jazz, não haveria meio de não ser.³⁴

De acordo com *Pegg Schwartz* (2011, p. 35) com a composição solística “*Strange Fruit*”, Pearl Primus tinha a intenção de entrar, incorporar a experiência de uma mulher branca para provocar uma complexa e paradoxal, empatia e identificação, com a sua audiência.

“Strange Fruit” was the most harrowing of the solos Pearl created. Her capacity for total immersion in her subject was at the core of her brave and unprecedented perspective in creating the dance. This very dark-skinned young woman took on the persona of a white woman at a lynching ground just as the revelers have dispersed. As the last of the mob withdraws, the woman turns to look and is caught by the horror of the scene. [...] As a black woman, the subject matter had to fill her with terror, but the dance expands beyond its racial surface, expressing pure anguish, pain that is bone-deep, the embodiment of the recognition of an irreversible human cruelty. This psychological complexity lay at the core of one of her greatest works and attests to the universalizing intent of her artistic vision. When restaging this work Pearl was concerned that it would be impossible for more contemporary audiences to understand how radical her perspective was in 1943, when lynchings were still hideously commonplace. (SCHWARTZ, Peggy, 2011, p. 35)



.35

The dance ends with a run that Pearl described “as gathering the consciousness of mankind to this act of cruelty and injustice.” Finally, under “the unbearable weight of the act,” the dancer succumbs and falls to the ground. With a final thrust of her fist, it is as if she is stating that such despicable acts must never occur again. (SCHWARTZ, Peggy, 2011, p. 36)

³⁴ Salvo anomalias como o musical “*Legally Blondy*” e o filme musical “*La La Land*” desenhados coreograficamente a base de Jazz.

³⁵ Imagem 152. *Pearl Primus* – Disponível em: <https://www.holdenluntz.com/artists/barbara-morgan/pearl-primus-speak-to-me-of-rivers/> Acesso em: 2023.

Ah!!! O Jazz. “jass, jas, jaz, jasz, jazz – A palavra é tão enigmática como a música”. *Blaise Cendrars* afirma que o Jazz “não é a arte pela arte, mas uma nova razão de viver”. Embora *Roberto Muggiati* em seu livro “*O que é Jazz*” (1985), afirme que a frase de *Cendrars* “qualifica, mas não explica a música”,

E quem disse que esta música precisa de explicação? Seus próprios praticantes raramente a definem através de palavras. São famosas as respostas de *Louis Armstrong* (“Se você precisa perguntar, então não vai saber nunca...”) e de *Fats Waller* (“Se não sabe o que é jazz, não perca o seu tempo...”). Histórica e etimologicamente, o jazz se perde na lenda. Há quem diga que a palavra vem de um monossílabo da África Ocidental, significando “coito”. Para outros, viria do francês *jaser* (“tagarelar”); alguns relacionam o *jaser* do dialeto crioulo da Lousiana com uma palavra da costa noroeste da África, *jaïza*, que designa algo como “o som de tambores distantes”. (MUGGIATI, 1985, p. 07)

Nos últimos quinze anos de *JazzcomJazz*, projeto de pesquisa, extensão, ensino e criação artística que idealizei e fundei no Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Viçosa/MG, tenho reproduzido a noção que *Jazz não significa nada se não tiver suingue*³⁶ e, como diria *Betty Carter*, o *Jazz não é nada além da alma* e categoricamente *é a voz do meu povo*³⁷.



38

Embora o imaginário coletivo a serviço da manutenção da soberania branca, tenha construído um enrijecido simulacro em que ao ouvirmos as palavras Jazz Dança, imediatamente surgem cenas repletas de plumas, mãos espalmadas, brilho, sorriso plástico, pernas altas *a la Can Can*, saltos, piruetas, corpos sexualizados entre o feminino e o masculino, e/ou *moon walk* do astro *Michael Jackson*, ou até disputas de gangues como no *West Side Story*, ou um romance como os de *Fred Astaire* e *Ginger Rogers*.

³⁶ Referência direta à canção “*It don’t mean a thing, if it ain’t got that swing*”; ouça com *Ella Fitzgerald* e *Louis Armstrong*. composta em 1931 por *Duke Ellington*, com letra de *Irving Millis*, e segundo o pesquisador de Jazz, *Gunther Schuller*, é uma peça lendária, cujo título e musicalidade são proféticas.

³⁷ Referência a canção “*Jazz (Ain’t nothin but Soul)*” de *Betty Carter*, .

³⁸ Imagens 153, 154, 155: *Fats Waller*; *Louis Armstrong* e *Betty Carter*. Fotos: vide lista completa de imagens no apêndice.

Estes elementos acima citados estão sim, presentes na história do Jazz Dança, não são apenas simulacros, mas a presença deles como representação do que é este estilo dançante que os torna distantes de verossimilhança e/ou representatividade, isso porque trata-se de uma manifestação cultural popular negra estadunidense que nasceu entrelaçada com o Jazz Música, e, assim como a música é um complexo fenômeno de empoderamento e resistência sócio-político-cultural est-ética da população afroestadunidense. População que também foi escravizada e impedida de dançar e cantar seus ritos e Artes dos seus diversos territórios anteriores no continente que depois fora intitulado de África.

Para fins estilísticos, sob o objetivo de enquadrá-lo dentro da linguagem artística da Dança, enquanto estilo específico, o Jazz Dança é uma composição artística criativa, poética e plástica, originado por associação de Danças Populares, Dança Social, Dança Comercial e Danças Cênicas. Devido à grande gama de coreógrafos e coreógrafas que embutiram no estilo, suas assinaturas extremamente particulares, há por parte de alguns autores(as) um certo desconforto ao não poderem cercear todas as características do estilo, com o pragmatismo técnico e virtuoso que os(as) pesquisadores(as) e críticos estabeleceriam como apropriado, crítica apontada anteriormente.

No entanto, a escolha política e racial que predeterminei nos estudos JazzcomJazz, faz, por exemplo, que exaltemos essa diversidade fornecida pelos(as) coreógrafos(as/es) e estilos musicais, onde segundo esse olhar metodológico, as particularidades dos(as) bailarinos, bailarinas, coreógrafos, coreógrafas, remetem a potência do improvisar que é próprio, característico do Jazz, e da re-existência negra.

Travis Jackson analisando trabalhos canônicos sobre Jazz Música afirma que tais críticos além de possuírem mais conhecimento sobre música de concerto (erudita) ocidental ainda se apartavam das discussões raciais e, inclusive fundamentavam seus argumentos enaltecendo caráter ‘americano’ (estadunidense) e, não-tão primitivo, afro, diferente das outras manifestações artísticas encontradas na diáspora negra.

Indeed, jazz is separated from other African American musics to emphasize its status as art and its expansive “Americanness” at the expense of its ritual functions and seemingly less expansive African-Americanness. Thus, alongside musics associated with santería, candomblé, and vodou, as well as samba, salsa, and konpa, it might be seen as one of the most “European” and least “African” of all African derived musics in the Americas. (JACKSON, 2003, p. 21)

Nota-se que os esforços de embranquecimento, higienização, neutralidade racial e expropriação do Jazz ficam evidentes no momento que *Jackson* em tom sarcástico joga com a hipótese do Jazz ser a expressão mais branca construída pela est-ética negra.

Inclusive, o mito de que as dimensões percussivas e rítmicas seriam a herança africana, enquanto, a melódica e lírico-poética seria a porção de influência europeia, foi questionado pelo autor.

In this regard, its low level of “Africanness” is a function of the surface features of musical sound—discernible Africanisms in musical form or melodic or rhythmic patterning. As a number of commentators have argued, such an evaluative framework, freighted as it is with assumptions about what “sounds African” and what “sounds European,” fails to distinguish between the expressive medium of musical sound and the conceptual bases that inform its production (Olly Wilson 1974, 1985, 1992; Reyes Schramm 1986; Logan 1984; Monson 1990; Floyd 1995). (JACKSON, 2023, p. 21)

Eduardo Santana, trompetista e vocalista da banda brasileira AfroJazz³⁹, em seu trabalho de conclusão do curso de Música na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) debruçou-se sobre está problemática e encontrou evidências no documentário de Ken Burns⁴⁰ sobre a existência das possibilidades melódicas musicais já existentes em regiões diferentes do continente africano.

Em um primeiro momento da historiografia do Jazz, Travis Jackson afirma que os devotos a escrever sobre tal manifestação musical eram os colecionadores, ‘hobbyts’, discografistas, críticos e o faziam sob uma abordagem que passava por enfatizar o que chamavam de qualidades primitivas, libidinosas, rebeldes e/ou artísticas. Jackson ressalta a importância histórica da virada conceitual de análise da Música negra estadunidense empenhada por Amiri Baraka, quando este afirma no livro *Blues People*, de 1963, que:

if the music of the Negro in America, in all its permutations, is subjected to socio-anthropological as well as musical scrutiny, something about the essential nature of the Negro’s existence in this country ought to be revealed, as well as something about the essential nature of this country, i.e., society as a whole.

Esta relação entre produção musical e produção de existência, não apenas deu o salto ontológico na discussão, mas se aproximou da complexidade jazzística e dos mistérios que rodam as oralituras ancestrais negras.

Venho advogando por essa capacidade de construção ontológica do Jazz porque compreendo que este campo de disputa deve ser incendiado por nós negras, negres e negros. Campo de disputa da nomeação e produção da nossa própria existência global (corpo, alma, espírito, episteme, paradigmas, etc.). Já basta de dizerem quem somos e até onde podemos ir.

³⁹ Documentário Banda AfroJazz. C.f. <https://www.instagram.com/afrojazzbrasil/> Acesso em: 2023.

⁴⁰ Ken Burns – *História do Jazz*

Dessa forma para começo de conversa o todo complexo jazzístico é: **i.** ética; **ii.** estética; **iii.** ontologia; **iv.** epistemologia; **v.** liberdade.

Tiganá Santana (2019, p. 73), cantor, compositor, estudioso de línguas de diferentes etnias africanas, grande conhecedor das cosmologias *bantu-kongo*, ávido tradutor de *Bunseki FuKiau*⁴¹, problematiza que: “para muitas civilizações negras, a estética não é acessória ou um sentido posterior. [...] a estética é uma dimensão tradutória das estéticas ancestrais de ser [...]”.

Leda Maria Martins (2021, p. 70) nos auxilia nesta discussão ao explicar que: “Ao prazer estético, no entanto, se agrega e não se dissocia uma compreensão ética fundamental, constitutiva de todas as qualidades do fazer. Ou seja, o estético não é percebido alheio à sua dimensão ética.”

Mirando a ética como conjunto de valores acordados socialmente. Basilares para constituição simbólica e prática de uma comunidade. Dentro de uma cosmopercepção africano-diaspórica essa noção est-ética revela-se no seguinte: “Um dos pressupostos dos valores éticos nas culturas negras é a de que os bens culturais, em última instância, são transmissores da energia vital que se esparge do sagrado e que em tudo se manifesta. O que exige auscultação e atenção” (MARTINS, 2021, p. 70).

Observe que professora Leda usou a palavra “auscultação”, destaco que como quem ausculta um coração, a estética negra nos exige auscultar o sagrado, em seu compasso contínuo e sutil, escutar o Asè que habita nossos corpos e está grafado em nossa pele e dança, em nossa energia vital ao ser vivido em Arte.

Complexidade est-ética do Jazz, assim como de outros “modos de estilização complexos” do extenso cabedal das Artes Negras, está no plural fato, de que, como diria Leda Martins (2021, p. 73), “[...] essas práticas incorporam e ilustram valores, são um modo de apreensão e interpretação do mundo e, ainda, um meio de permanência e de pertencimento dos indivíduos por elas circunscritos no desejado prazer de ser, estar, existir, consonar, distribuir e irradiar.”

My interdisciplinary explorations of the jazz aesthetic and how it manifests in jazz-imbued literature, visual art, spoken word, a theater broadens my understanding of the ways in which the Black experience is interpreted through jazz language. This in turn informs my jazz dance practice and fuels my ongoing inquiry. It is in the subtle awareness of the fragmentation of our reality [...] (TAYLOR, 2022, p. 144)

⁴¹ *Bunseki FuKiau* – *Kimwandende Kia Bunseki FuKiau* nasceu no Congo e foi um grande pesquisador das áreas da antropologia cultural, educação, biblioteconomia e desenvolvimento comunitário, autor de diversos livros e artigos, e sacerdote (iniciado) em tradições dos povos bântu-kôngo

Pat Taylor, colabora na transição conceitual do debate sobre ética-estética para o caráter ontológico. Realçando a conscientização como parte constituinte do processo de apreensão da realidade. E, por assim o ser, mostra-se constituinte no processo de apreensão e produção de conhecimento, de ação e transformação.

Muniz Sodré no livro “*Pensar Nagô*” de 2107, debatendo a potência da vibração produzida pelo ritmo africano-diaspórico e sentida por todos os poros e sentidos (audição, olfato, tato, visão) do/no corpo, nos ensina que:

Há nessa escuta vigor ontológico, assim como em vários outros contextos há também margem para que se vislumbre na música uma espécie de *filosofia social em ação*, tal como acontece nos Estados Unidos quando o jazz transformou o modo estabelecido de sentir, dando-lhe uma nova forma. Não se trata simplesmente de um extraordinário fenômeno musical, mas do próprio jazz como *fenomenologia do sentir*, isto é, como fenômeno e pensamento simultâneos, na medida em que “suspende” a consciência do sensível corriqueiro ou normalizado, por uma melancolia envolvente suscetível de fazer viajarem músico e ouvinte para um *sentido* de nostalgia e revolta. (SODRÉ, 2017, p. 145)

O autor alerta que não está aproximando um todo complexo epistêmico e ontológico negro de uma *fenomenologia* inscrita em um história filosófica euro-ocidental, mas forja que: “Na fenomenologia jazzística, desenha-se, a partir do incerto ou do inesgotável da experiência, apenas outra consciência, não pretensiosamente “absoluta”, mas outra.” (SODRÉ, 2017, p. 146)

Compreendendo a epistemologia como processo de construção do conhecimento, no qual, a partir dela são construídos paradigmas, metodologias, teorias e práticas, e, antes dela há o sustentáculo das cosmopercepções de mundo e cosmologias fundadoras de universos. Diria como exemplo que: absorto por uma cosmopercepção negra-estadunidense afro-diaspórica, o Jazz, avança contra o paradigma da antinegritude, se utiliza do paradigma da negritude, produz metodologias abertas, contra-coloniais, cuja base é o improviso. E, elabora práticas-teóricas pautadas na ancestralidade e busca constante por Liberdade.

Leda Maria Martins (2022, p. 22) argumentando sobre os conhecimentos de sociedades africanas que não estavam manuscritos ou impressos como meio primordial de difusão, disseminação e inscrição, conclui:

[...] podemos afirmar que toda uma plêiade de conhecimentos, dos mais concretos aos mais abstratos, foi restituída e repassada por outras vias que não as figuradas pela escritura, dentre elas inscrições oral e corporal, grafias performadas pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento. O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme.

Repito, Jazz é episteme.

Com relação à Liberdade, mesmo no *Palco* introdutório desta tese já termos entrado neste mérito, gostaria de partilhar algumas considerações jazzísticas sobre o conceito.

Na América dos anos de 1950, músicos de vanguarda como John Coltrane, Miles Davis, Charlie Parker, Thelonious Monk e Ornette Coleman elevaram-se a um plano extraordinário de qualidade, marcando uma distância cultural identificada como “afro” (catarse coletiva, recurso a soluções da oralidade, improvisação etc.) frente às convenções ocidentalizadas. Ou então Coleman, sugerindo que os padrões rítmicos deveriam ser mais ou menos naturais como os padrões respiratórios, admitia: ‘Eu gostaria que a seção de ritmo fosse tão livre quanto estou tentando ser’. Em termos filosóficos, ‘livre’ significa o reconhecimento da contingência histórica em oposição à suposta ‘necessidade’ de formas dadas como eternas, portanto, a busca de novas fontes de estrutura e de organização, na distância das formas ocidentalizadas. (SODRÉ, 2017, p. 146)

Eis que aparece a complexidade do tempo espiralar do caminho de volta. Pois, foi ao buscar a Liberdade que se retornou, que se fez o movimento *sankofa* ao mais anterior, ao mais simbolicamente, ancestralmente, afro.

Uma vez mais, convoca aquela que atenta à potência de denúncia, contestação e expressão jazzista, lançou mão em suas obras da contundente força expressiva e política de discutir o que nos faz sangrar, Pearl Primus afirmou que: *“I dance not to entertain but to help people better understand each other. Because through dance I have experienced the wordless joy of freedom, I seek it more fully now for my people and for all people everywhere”*. (PRIMUS, Pearl, s/d, youtube)

Primus ao dançoviver seu/nosso próprio movimento individual/coletivo, sentiu porções da liberdade que a fizeram sugerir ampliar a potência do conceito e estendê-lo à todas(os/es).

Pat Taylor (2022, p. 146, 147; grifo meu) nos explica: *“The freedom represented in jazz music can be realized in jazz dance through an expansiveness of movement, and in energy that is strong and directed, yet not cast away.”* E, afirma categoricamente: ***“Jazz at heart is a stand for freedom”***.

Desta forma, caracterizamos o Jazz como subversão do contexto simbólico e histórico de imposição, punição, restrição como maneira, condição para respirar, *“Certainly we often feel this in a jazz musician’s playing, especially when we find present a balance and freedom achieved through a sense of tension, resistance, and ultimately release. And it resonates metaphorically when the energy of subverting restriction is viewed [...]”* (TAYLOR, 2022, p. 144)

Depois deste longo passeio por elementos simbólicos conceituais basilares no Jazz, ainda vale lembrar que, no bojo das Danças Populares e Sociais que estão inscritas na formação do Jazz Dança Cênico, recorro as movimentações vodu dos terreiros de *New Orleans*, as danças permitidas na *Congo Square*, as brincadeiras do *Mardi Gras*, as passadas fúnebres e festejantes das idas e voltas dos funerais, as torções e malemolências das prostitutas com seu *Slow Drag* em *Storyville*, as acrobacias do *Cake Walk*, o aos passinhos do *Funk*.

No que diz respeito à Dança Comercial e cinematográfica, o já citado *Michael Jackson*, e o vibrante filme coreografado por *Jerome Robbins*, entre outros longas-metragens Hollywoodianos, junto dos musicais da *Broadway* e do *West End*, formam referenciais importantes, no entanto, nossa perspectiva de valorização da negritude, privilegia cenas, coreografias executadas e produzidas por artistas negros, como por exemplo, as revistas de *Bert Williams*, a *Revue Nègre* de *Josephine Baker*.

No entanto, a pergunta que não quer calar é: o que é próprio do Jazz Dança?

Improviso, ondulações, assimetria, dissonância, contra-tempo, pausa, 'break', descontinuidade, sensualidade, AFRONTamento, momentos de independência de gênero, uso global do corpo, uso dissociado de partes do corpo simultaneamente, isolar partes do corpo, força, tônus muscular sempre hiper-ativado, articulação e desarticulação, foco, conexão direta com o público, potência física, expressividade literal de sentimentos, e como disse *Ella Fitzgerald*, anteriormente citada, "não significa uma única coisa, se não tiver suíngue". Portanto, essa seria a resposta, vinculada a comprovação de características plásticas, corporais, e técnicas, forjada na cosmopercepção JazzcomJazz.

Vale ressaltar, que associada a estas características ligadas à execução corporal, há a prerrogativa, da intersecção no gesto, de elementos que remetam a dimensão política-histórica e social do Jazz, ou seja, junto do gesto físico, das ações dançantes, há a exigência de in-corpor-ação de atitudes, negras, de negrAtitudes, em outras palavras, inserção de crítica social, visibilidade da autoimagem, afrontamento aos estereótipos impostos, emergência da inventividade, capacidade de resiliência, posicionamento político, combate etnicorracial, valorização de si e da coletividade, uso outro do tempo, exploração de cosmovisões afrocentradas, não dissociação do corpo-cotidiano do corpo-cênico, e por fim, intencionalidade irrestrita de exaltar quão negro é o corpo que se revela em cena, e por assim dizer, em vida.

Portanto, o Jazz Dança, sabido de seu passado atrelado à história negra estadunidense, ao apresentar tais elementos, e pelo reconhecimento das citadas

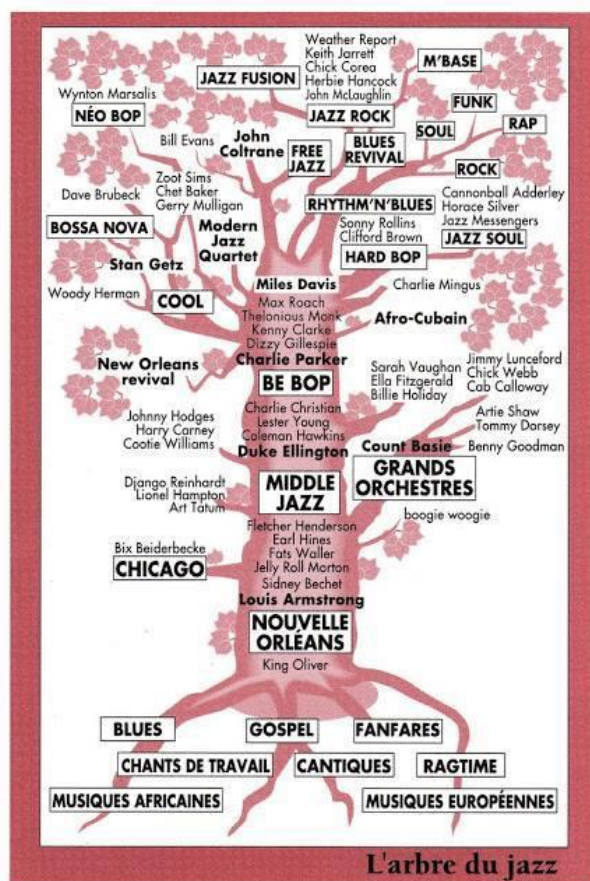
características, em diversos níveis de intensidade e presença, sobretudo em inúmeras manifestações negras, nas diversas linguagens artísticas ficcionais e culturais, nos comprova que o Jazz, Música e Dança, compartilham da Est-ética Negra.

Jazz. Forma de expressão musical criada pelos negros norte-americanos. Tradicionalmente, caracteriza-se por uma sólida e ao mesmo tempo flexível infraestrutura rítmica, com solo e improvisações do conjunto sobre melodias e acordes determinados. Mais recentemente, entretanto, adquiriu uma linguagem harmônica altamente sofisticada. Nascido em Nova Orleans, do amálgama de spiritual, blues, canções de trabalho e marchas militares, o jazz, levado pelos negros em suas migrações para Chicago, Nova York e outros centros, disseminou-se por todo o mundo. E passou por várias transformações, mudando de forma com o swing, o bebop, etc., até receber o impacto da música afro-cubana e, mais tarde, da bossa nova brasileira. [...] O vocabulário “jazz” tem origem provável no uolofe dzis, significando “vigoroso”; ou, ainda, no quicongo dinza, “ejacular”, “gozar”, por meio do afro-americanismo jizz, sêmen (conforme R. F. Thompson, 1984). Em várias comunidades da Diáspora, inclusive no Brasil, durante algum tempo o termo foi também usado como redução de jazz-band. (LOPES, 2004)

Nei Lopes, escritor e incansável pesquisador negro-brasileiro, partilha com maior extensão a problemática que envolve a palavra Jazz no início deste estudo jazzístico. O pesquisador Muniz Sodré nos auxilia ao seguir adentrando na complexidade corpo-gestossom-cultura-episteme que se encontra o Jazz.

Primeiro, vamos considerar a dinâmica implicada em toda música. Mesmo desvinculada de qualquer processo semântico (quero dizer, a música não precisa significar) a energia musical é polissêmica, isto é, trafega por uma gama muito ampla de sentido. Seus elementos básicos produzem matizes e matrizes de som, contempláveis pela imaginação e passíveis de absorção pelo corpo. As imagens sonoras são tanto auditivas quanto táteis. Com “táteis”, queremos dizer que elas sugerem uma integração de todos os sentidos corporais: mobilidade, gosto etc. (SODRÉ, 2014, p. 16-17)

A pluralidade de estilos é tamanha que diversas árvores genealógicas, do Jazz expressão cultural-artística-musical situando-o como produto de *Blues*, *Gospel*, *Work Songs*, *Spirituals*, por exemplo, foram desenhadas organizando cronologicamente os estilos possíveis, derivados, ramificações reconhecíveis e denominados como tal. Expressões que em comum carregam o fato de serem compostas do encontro entre culturas remanescentes de africano-diaspóricas em resistência, negociação, troca, embate, negação às culturas brancas, mas que em seu processo de ressignificação e significação, transformação, adaptação, apropriação e expropriação de heranças, resgata matrizes, negligencia outras e, transforma, dissolve e re-colore matizes e impulsiona outras tantas matrizes.



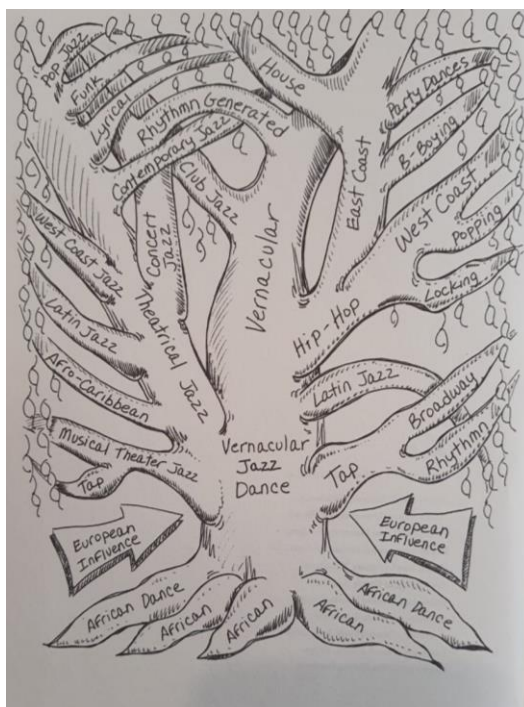
42

Caso fosse sistematizar e materializar em uma árvore o Jazz Dança tentaria escavar mais danças negro-estadunidenses pré-Jazz, assim como, Danças das mais diversas regiões do continente africano, dentre as quais, pessoas foram arrancadas e escravizadas desde.

No livro “*Rooted Jazz Dance: african aesthetics and equity in the twenty-first century*” (2022) organizado por *Lindsay Guarino, Carlos R. A. Jones, and Wendy Oliver*, vivamente motivado depois do assassinato de *George Floyd*, como se naqueles protestos surgisse um chamado para tudo enegrecer, até a bibliografia jazz dançante, há um esboço de árvore genealógica do Jazz Dança nas primeiras páginas do livro.

Observe que as raízes são múltiplas e há no tronco robusto, denominado de Jazz Dança Vernacular, o plexo solar *pr’onde* emanam os outros estilos de Jazz Dança e seus derivados. Sendo no Jazz Dança Vernacular onde estaria a maior concentração das tradições ancestrais e raciais.

⁴² Imagem 156. “*L’arbre du jazz*”. Disponível em: <http://fr.slideshare.net/nikkojazz/la-formidable-histoire-du-jazz> Acessado em: 2016. É um exemplo das inúmeras sistematizações da história do Jazz em formato de árvore.



43

Melanie George, já citada, jazzísta negra-estadunidense idealizadora do projeto “Jazz is ... a Dance Project”⁴⁴ (2012), afirma que a democracia é da natureza do Jazz e associa à sua prática valores como: improvisação, estilização e humanização. Finalizando suas reflexões no conceito básico que diz: Jazz é “musicalidade, improviso, comunidade, individualidade, agenciamento, democracia e humanidade” (GEORGE, 2012, s/p).

Musicalidade, acredito que já construímos bons caminhos de análise nas páginas anteriores. *Improviso*, será discutido, nesta tese, em uma *Cena* em separado.

No que diz respeito à *Comunidade*, acrescento nesta valorização do coletivo, do grupo base, da família, por assim dizer, da comunidade como característica jazzística atribuída por Melanie George, e podemos debatê-lo lembrando do recurso estratégico e técnico da *pergunta e resposta*. “A técnica dos resposos, assim como todas as modulações e formas performáticas afromatizadas, prioriza o circunlóquio que a todos inclui no ato mesmo do fazer acontecer.” (MARTINS, 2021, p. 73)

Ou seja, está característica técnica corpo-musical explicada por Martins, nos faz compreender a importância de ser uma Arte da comunidade para a comunidade, que em seu ato estabelece a comunidade (conceitual e materialmente) e, existe para a reexistência do coletivo.

⁴³Imagem 157. (GUARINO, 2022, p. ii) .

⁴⁴ Jazz is... Dance Project – Disponível em: <https://www.instagram.com/jazzydramaturg/> Acesso em: maio, 2021.

Coletivo, comunitário, comum, sem contudo, invisibilizar o indivíduo, pelo contrário, a categoria Individualidade realçada por *George*, é um ato de criação de tempo-espço para o Ser compreender-se como Ser e ser o que é em sua radicalidade. Pense em um solo de *Miles Davis* ou *Josephine Baker* e materialize a categoria descrita.

The delicate balance struck between strong individual personality and the group during those early jam sessions was a marvel of social organization. I had learned too that the end of all this discipline and technical mastery was the desire to express an affirmative way of life through [a] musical tradition and that this tradition insisted that each artist achieve his creativity within its frame. He must learn the best of the past, and add to it his personal vision. (ELLISON, 1964, p. 189).

O *Agenciamento*, vincula-se a todo o debate feminista e abolicionista negro, além de demarcar a possibilidade do sujeito negro jazzdançante ou não, ter agência sobre a própria vida. *Democracia*, pode ser apresentada, metaforicamente, como uma Jam Session, na qual, todas, todes e todos têm a oportunidade, direito e dever de ser, estar e contribuir para o bem-comum e individual.



A *Humanidade* é uma categoria que destaca-se por estar atrelada à constituição ontológica, já debatida, e ao alargamento do próprio conceito de Humano. Se dantes a humanidade era restrita à homens, o Jazz exige que todas, todos e todes que o conceberam, igualmente, sejam apreendidos tal qual o são em si, *Humanos*. É uma virada radical de paradigma.

⁴⁵ Imagem 158. Nina Simone nossa porta-voz da Liberdade jazzística. Painel de Grafite e Stencil feito pelos artistas, Gabriel Esper e Tuwile Kin, durante Mostra JazzcomJazz de Poéticas Negras, em Viçosa/MG, 2013.

Como aproximar a grande expressão artístico-cultural negra-estadunidense mundialmente conhecida com o que podemos produzir aqui no Brasil? Como aproximar *Pearl Primus* de ‘Fruta Estranha’? Como aproximar escravização, segregação, antinegitude e arte? Como relacionar as violentas cenas da década de 1940 e com as atuais? Como lutar contra a memória na carne dos linchamentos de ontem e, os tiros, encarceramentos, estupros, linchamentos e enforcamentos de hoje?

O Asè nos aproxima!

Brasil, territorializado na América do Sul, recebeu os primeiros africanos do continente matriz, no século XV, sequestrados e escravizados por colonizadores portugueses. Na norte américa, outro país citado, os africanos e africanas roubados(as) e assimilados(as) por semelhantes violentos esforços de colonizadores ingleses, a partir do século XVII. E, a abolição do trabalho escravo se deu em 1863 em meio a complicada Guerra de Secessão entre os estados do sul e do norte.

O Brasil testemunhou cena em que a Princesa Isabel fora forjada como mito dando subsequência à uma tradição colonizada de produção de marcos históricos e, segundo essa falácia histórico-normativa, a Princesa teria protagonizado a abolição de homens e mulheres negros(as) escravizados(as) assinando a Lei Áurea em 1888. Assim como negros e negras eram artisticamente utilizados para entreter seus proprietários no Brasil escravocrata,

Long before the rise of the Negro minstrel show, however, Shouthern plantation owners recognized the entertainment value of the dances of their Negro slaves. During the early 1800's it was a common occurrence for a whole party to assemble on the law after a dinner party to watch the Negroes 'strut their stuff'. However, it wasn't until after the Louisiana Purchase in 1812, that slaves were allowed to assemble together for their own religious or recreational dance. (TODD, 1950, In: GIORDANO, 1975, p. 37)

Em seguida foi permitida a utilização da *Congo Square* em Nova Orleans. No entanto, é crucial compreender que as populações negras continuamente construíram estratégias para ressignificar sua humanidade, construir subjetividades complexas e senso de comunidade em longos jantares, por exemplo, e em cultos nas Igrejas Batistas aos domingos.

Porém a violência não dava e não dá descanso.

Black lives were as peaceful and secure as racism and poverty would allow. The number of lynching had dropped steadily during the second half of the decade, with the Tuskegee Institute in Alabama reporting a total of three in 1939, in Florida and Mississippi. But there was muted talk among the grown-ups of murders, the Ku Klux

*Klan and imprisonment, all of which were feared realities in the lives of most black males. Some were afraid to live in the small wooden "box" houses peculiar to Southern towns, for it was too easy to be shot in the back while running along the straight hall from the front to the back door if unwelcome visitors arrived*⁴⁶. (DUNNING, Jennifer, 1996, p. 03)

Southland de Katherine Dunham; Revelations de Alvin Ailey e, Strange Fruit de Pearl Primus revelam e representam os horrores vividos e os sentimentos que adormecem e pulsam em nossos corpos negros em todos os países da diáspora negra. E, o fazem ao som do que veio antes do Jazz, do que veio depois e, do próprio Jazz.

Mesmo ciente que há intensos processos de: **(i)** resistência; **(ii)** reexistência epistemológica e ontológica criativa-estético-ética; **(iii)** marginalização; **(iv)** apropriação, expropriação e embranquecimento; **(v)** crivo externo/*status* de Arte; **(vi)** reprodução massiva com fim mercadológico e profissionalismo supostamente mecânico. Ouso dizer que:

Jazz é prazer. O que é Jazz? É deslocamento e trânsito. Jazz é Nina, Ella, Miles, Ramsey Lewis, Coltrane, Chet, gozo. É Bird, é Diz. O que é Jazz? É negro, é negra, é família negra reunida, é suspiro. O que é Jazz? É expiração prolongada após inspiração profunda. É feminino, masculino, trans, é queer. O que é Jazz? É descobrir Fanon aos 23 anos, soco no peito, chacoalhão na alma, estômago no pé, coração no útero e lágrimas no rosto. O que é Jazz? É dançar com meu pai e ouvir Sarah Vaughan junto da minha mãe. É cerveja gelada com tio Marcos Príncipe. É whisky na Liberdade. O que é Jazz? É quiabo, frango frito, feijão, camarão e batata doce. O que Jazz? É dança que se sabe negra, é música que se sabe dança, é dor que se sabe reexistência! (VILAÇA, 2016, p. 45)

Dançando em círculos, as voltas entre popular, acadêmico, sensível, pessoal para tentar responder: “o que é Jazz?” Pergunto a você leitor e leitora deste texto que vos fala e dança, o que é esse som? O que é esse mover que conserva um núcleo significativo de sua tradição africana?

É a “voz do meu povo”, entregue de “corpo e alma”, envolta pela “solidão”⁴⁷ de quem é sempre estrangeiro, pelo lamento de quem fora escravizado, subjugado, mas também alegre e vivaz, é fruto da relação violenta e forçada entre criminosos escravizadores e escravizados. É melancólico com cheiro de violência doméstica, com agre tessituras de agressão física e psicológica, mas sabe ser brincalhão, ‘funkeado’, cheio de suíngue de quem trabalha, transpira, mas também se diverte.

⁴⁶ “Vidas negras eram tão pacíficas e seguras quanto o racismo e a pobreza permitiriam. O número de linchamentos caiu constantemente durante a segunda metade da década, com o Instituto Tuskegee no Alabama registrando um total de três em 1939, na Flórida e no Mississippi. Mas houve uma conversa abafada entre os adultos de assassinatos, a Ku Klux Klan e a prisão, os quais eram realidades temidas na vida da maioria dos homens negros. Alguns tinham medo de morar nas pequenas casas de madeira, próprias das cidades do sul, pois era muito fácil ser baleado no andar de trás, correndo pelo corredor reto, da frente para a porta dos fundos, se visitantes indesejados chegassem”. (DUNNING, Jennifer, 1996, p. 03)

⁴⁷ Referência às canções: “Jazz...Ain't nothin but the soul” de Betty Wright; “Body and Soul” e “In my solitude” imortalizadas por Billie Holiday.

Em outras palavras, se mobilizou, gerou movimento. Se gerou movimento, político, apaixonado, resistente, sincopado, visceral, pulsante, então, é Jazz (VILAÇA, 2016, p. 141).

Há uma tênue linha que parece separar a espontaneidade criativa e subversiva jazzística que permeia esses negros corpos, da controlada mecânica estereotipada escravizadora atuação destes mesmos intérpretes-criadores do mundo das Artes Negras inseridos no mundo de consumo das plateias brancas, separando inclusive, Arte e entretenimento.

Jazz Dança também é numa óptica da primeira metade do século XX é,

Como a Comedia Dell Art do século XVI - indomada, sem censura, sem hipocrisia - assim é o jazz, o palhaço amado de nosso tempo. Quebra todos os tabus impostos pela tradição e classicismo. [...] Jazz é um palhaço entre as artes! Essa é provavelmente a razão pela qual é tão difícil para o acadêmico sério a reconhecer a seriedade e o significado deste profundamente arte popular humana e oportuna. Talvez algum dia, em breve, haja mais respeito pelo palhaço, pois ele é a verdadeira expressão do desejo artístico do povo. (DEIN, 1946, apud, GIORDANO, p. 24 e 26; trad. minha)⁴⁸

Com vívidas memórias do sarcasmo rondando os nazistas de *Cabaret* (1972), e as lágrimas que navegam os rostos dos(as) palhaços(as) e da trupe de Pippin(1972). A coreografia em homenagem apaixonada à clássica cena *Steam Heat*, do primeiro musical de *Bob Fosse*, *The Pajama Game* (1954). Ao som de “*Smile*” (2018) interpretada por Djavan, diria que a citação acima ressalta mais uma característica intrínseca ao Jazz, ou seja, a capacidade de fazer rir quando só deveria chorar.



49

⁴⁸ “Like Comedia Dell Art of the sixteenth century - untamed, uncensored, without hypocrisy is jazz, beloved clown of our time. It breaks all the taboos imposed upon it by tradition and classicism.[...] Jazz is a clown among arts! That probably is the reason it is so difficult for the serious academician to recognize the seriousness and significance of this profoundly human and timely folk art. Perhaps some day, soon, there will be more respect for the clown for he is a true expression of the people’s art desire”. (DEIN, 1946, apud, GIORDANO, p. 24 e 26)

⁴⁹ Imagem 159. Josephine Baker. Foto: Michel Ginfray. Disponível em: <https://ancre-magazine.com/josephine-baker-metro-paris-station-ou-lieu/> Acesso em: 2023.

Porém, nossa facilidade para sorrir é na verdade sintoma da nossa subjetivação complexa e capacidade de

2. Falar “língua de preto” a um preto, é vexá-lo, porque é aquele- que- fala- língua- depreto. No entanto, dir- nos- ão, não há intenção, vontade de vexar. Aceitamos, mas é, precisamente essa ausência de vontade, essa desenvoltura, essa negligência, essa **facilidade com que o fixam, com que o aprisionam, o primitivizam, o antecivilizam, que é vexatória.** (FANON, 1975, p. 46; grifo meu)

Extrapolo a noção linguística e levo a análise fanoniana à “facilidade com que fixam, com que” aprisionam, primitivizam, antecivilizam os *corpus* negro, e, por assim o fazer, aprisionam, fixam, primitivizam, antecivilizam os processos de construção de conhecimentos realizados a partir de corpos negros, ou seja, as epistemologias negras e, por fim, laçam o mesmo olhar vexatório, etnocêntrico, colonizador, epistemicida e antinegro às Danças Negras, haja vista que estas, como já falamos a exaustão, são epistemologias corpo-culturais-artísticas negras.

Vejamos, o Jazz, oralmente conhecido e dantes grafado como *Jass*, era uma expressão popular cujo fonema fora utilizado como gíria para sexo e representava, também, a nova manifestação musical do começo do século XX, cujo objetivo maior era, “fazer dançar”. Criado pela população negra, aproximadamente cinquenta anos pós-abolição do trabalho forçado, em regime escravista, era a grande trilha sonora revolucionária, carregada de paixão, sonhos, dor e muita resistência, cuja plasticidade, poética, estética estão/estavam vinculadas a uma ‘outra’ noção de música, de dança, de presença, ou seja, de Arte. E seu caráter, cômico, festivo, celebrativo e feliz, diz muito da capacidade da população negra de seguir em movimento consciência e fincado na ética ancestral que a forja. E, essa ética versa sobre a beleza (estética enquanto valor) e sobre a alegria associada à força vital.

Jazz! É, uma música e (foi) uma dança, feita “em ato”⁵⁰, com grande compromisso com o “aqui e agora”, ao sabor do improvisado, com sentimentos produzidos na volúpia de uma liberdade vigiada. E, como diversos exemplos marcantes na história mundial, trata-se de uma manifestação negra, que em seu “depois”, foi e é continuamente expropriada pelo opressor que, primeiro a condenara e depois a exaltara.

Epistemicídio. Genocídio. Episteme. Cídio. Gente. Ocídio. Morte de gente. Morte de episteme. Morte. Ausência de vida. Ocídio, por tirar a vida. Logo, morte, ocídio trata-se de vida tirada. Segundo relatório final da CPI do Senado sobre Assassinato de Jovens, a república democrática pautada no estado de

⁵⁰ “No jazz, música feita ‘em ato’,” – (CALADO, 1990, p. 36)

direito, laicidade e liberdade de expressão, o Brasil, estatisticamente “a cada 23 minutos, um jovem negro” é declarado em ausência de vida por homicídio, ou seja, vida drasticamente interrompida e tirada sob os olhos do suposto controle do Estado. (VILAÇA, 2016, p. 75-76)



EsthelaR. 51

No ano de 2015, profa. *Omi Osum Joni L. Jones*, publicou o livro *Theatrical jazz : performance, Àse, and the power of the present moment*⁵². A autora afirma que trata-se de um projeto de etnografia colaborativa, na qual “*This offering is humbly and audaciously about freedom*”. O livro dedica-se a olhar e constrói relações entre *jazz aesthetics, theatrical performance, and Yoruba-based theology*.

Me debrucei no livro, nos momentos finais da escrita da tese e imagine a minha surpresa quando li: “*The book has been constructed to encourage a specific visual literacy, one that complements the improvisatory nonlinear jazz aesthetics discussed throughout. Colors, fonts, images create their own communication system. Colored text is coded.*” (JONES, Omi, 2015, p. 03). Parece, que ali estava mais um traço e/ou escolha estética que diz muito sobre o pertencimento jazzístico.

Além da improvisação como estratégia e fundamento da estética afro-diaspórica jazzista, a autora aponta a intuição.

A fundamental principle of the jazz aesthetics discussed in this book is the act of opening one’s intuitive powers. One learns to soar in performance when one’s instincts are primed, and this priming means responding to the forces of nature, to instincts. The times demand that we envision and implement new strategies for living our lives, and this is precisely what the artists in this book

⁵¹ Imagem 160. Intérprete: Aline SerzeVilaça. Estreia *Menino 111*, Viçosa/MG, 2016. Foto: Esthela R.

⁵² O livro apresenta etnografias colaborativas com as artistas: *Laurie Carlos, Daniel Alexander Jones, and Sharon Bridgforth*.

are doing with their seriate, polyphonic, transtemporal work. (JONES, Omi, 2015, p. xi)

Sem receio de ousar, mas com o cuidado de situar, profa. Jones explica que há o uso (não como objeto), mas a presença da espiritualidade ativa em seu trabalho tanto performático como acadêmico.

In this way, using the term jazz in the title of this book is very helpful in that jazz giants such as John and Alice Coltrane made it clear that they were in pursuit of spiritual transcendence. I am troubling jazz, interrogating it as a concept and asking jazz not only to reference sound, improvisation, and immediacy but also to evoke spirit. (JONES, 2015, p. xii)

Desta forma, entrelacei realidades distintas de antinegritude em uma mesma performance, acreditando que além de todas as características compartilhadas aqui, há os mistérios da espiritualidade, Asè e ancestralidade a sustentar o corpo e fundamentar o dançar.



53

⁵³ Imagem 161. Rastros de ancestralidade e mistério. Intérprete: Aline SerzeVilaça. Durante show de Luiz Oliveira, músico jazzista de Aracaju. Sergipe, 2018. Foto: Augusto Cesar.

I
M
P
R
O
V
I
S

A
R

Em artigo publicado na primeira década dos anos 2000, professora *Omi Osun Joni L. Jones*, preocupada em explorar alternativas dramatúrgicas pautadas nas práticas performáticas africanas, centraliza a “improvisação” como fundamental estratégia de desenvolvimento da estética africano-americana, negra-estadunidense. Lançando mão da análise de duas performances, a autora acrescenta que a improvisação durante o fazer teatral pode simular um processo de cura com os indivíduos da comunidade envolvida.

Gingar, rebolar, requebrar, driblar, esquivar, swingar de lá pra cá, daqui pra lá, nota-se:

Improvisation is a fundamental survival strategy and artistic technique for African Americans. In a society which systematically bars African Americans from hegemonic positions of power and constrains the development of an African-American cultural and political reality, learning to improvise in a hostile environment over which one has little control becomes a survival tool of the highest order. This maneuverability, which helps African Americans endure the devastation of dislocation and thwart the continued colonization of our minds, is the basis for African-American verbal artistry and musical traditions. (JONES, 2009, p. 235)

Rappers, Repentistas, Vissungueiros, entre outros mestres e mestras da oralitura, improvisam, gingham, driblam a vida vivida. Além dos territórios artísticos as populações negras manifestam sua habilidade em gingar, inclusive, com as palavras que evocam e materializam a existência das forças/energias/entidades/espíritos divinos, dentro e fora da porteira.

No contexto estadunidense, basta lembrarmos a aparente espontaneidade e vigorosa performatividade dos pastores batistas, podemos lembrar de tal encarnada e incorporada retórica na veemência dos discursos/interpretação dos sermões/discursos do grande reverendo *Martin Luther King Jr.*

Seguindo esta ramificação de pensamento e interpretação, “*Improvisation in church services is seen as African-Americans might testify to the greatness of God in spontaneous speeches, participate in the call-and-response of a sermon, or offer a happy-dance, demonstrating their union with the Holy Spirit.*” (JONES, Omi, 2009, p. 235)

Espontaneidade, ‘chamada e resposta’, dançar vibrante e feliz, sensação de conexão, unidade e amplitude. Parece que ouvimos essas características no *Movimento* anterior, não é mesmo?

Debatendo junto das reflexões do pesquisador *Dr. Gates Jr*, anteriormente citado, *Jones* afirma: “*In discussing the signifying tradition in African-American literature, Henry Louis Gates Jr. repeatedly uses jazz references. He describes the ways in which one artist offers a revision of another's composition.*” (JONES, Omi, 2009, p. 236)

Signifyin(g) is so fundamentally black, that is, it is such a familiar rhetorical practice, that one encounters the great resistance of inertia when writing about it. By inertia I am thinking here of the difficulty of rendering the implications of a concept that is so shared in one's culture as to have long ago become second nature to its users. (GATES, Jr., 1988, p. 64).

Neste sentido, há um exercício contínuo e insubmisso de construção e reconstrução de sentidos em um dinâmica intermitente de viver, sobreviver, existir e re-existir, acerca dos sentidos, significados e conceitos tão encarnados que dificultam nosso exercício pouco dançante (inerte) de teorização.

Jones complementa: “Improvisation is the performance mode best suited to this world view because it privileges the experience of now, allowing the performers to imaginatively embellish the moment with their iwa⁵⁴, or personal life force.” (JONES, 2009, p. 236)

Salvas as diferenças e devidas proporções entre *Holy Spirit, Ìwà, Olorum, Deus*, o que está em questão para as autoras é a conexão consigo e com o que é de mais sagrado quem vem a se estabelecer fluidamente durante a improvisação.

Há uma importante relação entre improvisação, Tempo e cosmopercepção africano-diaspórica.

Improvisation is connected to an African sense of time which gives primacy to now. What is occurring in the present takes precedence over future events which do not exist on the conscious plane. The activity in which one is engaged governs time, rather than time governing the activity. (JONES, 2009, p. 236)

Friso, é a dança em ato, a improvisação em ato, aqui-agora, que governa ou estabelece, ou entra em outro tempo. Tempo que se difere estruturalmente do tempo *kronos*, aprisionante capitalista.

No improviso há, também, o sabor do risco do revelar a si, no sentido de com honestidade e coragem, transbordar diante de tudo e todos.

An inner hidden dynamic is brought forward to an outward expression, something palpable yet almost indescribable is brought into the room. There is a powerful fusion between the degree of risk-taking and honesty in the performer's personal life and the degree of idiosyncratic creativity the performer unleashes in the performance. Performance then becomes a place of freedom rather than a place of hiding—behind technique or from self-secrets. In this way, the performer has nothing to fear from the otherworldly visitation that is performance; indeed, she/he welcomes the wonder into her/his experience. (JONES, 2015, p. 166)

⁵⁴ Iwa — C.f. ABIODUN, Rowland. O conceito de Ìwà na estética Iorubá. (Trad. Kim Camargo e Uã Flor do Nascimento). **Problemata – Revista Internacional de Filosofia**. v.13.n.1, 2022.

Tendayi Sithole ao se debruçar sobre as Artes Negras transita pela noção de Ìwà, de risco no transbordar e de gingar, considerando tal expressão, como a potência de fazer/produzir/criar, tendo sido desapropriado de tudo, inclusive, da Liberdade, Dignidade, direitos fundamentais, como vimos anteriormente. *Sithole* conclui que:

Black artists in the 1960s and beyond appear in the world while they are not supposed to appear. They are rebelators who refuse to toe the line. This radical refusal, this anti-line, is doing right in the wrong way, the way of doing it, anyway. This is doing it this way, the anti-line; that is, what improvisation is, the making of possibility from what has been deemed impossible, beauty out of ugliness. It is to do things the other way, and to make a way—that way, anyway. (SITHOLE, 2023, s/p)

Muniz Sodré em seu clássico livro, “*Samba, o dono do corpo*” do final dos anos 90 do século XX, dá início ao seu debate lembrando do saudoso *Duke Ellington*, quando este mestre do Jazz, do Swing e fascinante compositor negro-estadunidense teria dito que:

[...] o *blues* é sempre cantado por uma terceira pessoa, ‘aquela que não está ali’. A canção, entenda-se, não seria acionada pelos dois amantes (falante e ouvinte ou falante e referente implícitos no texto), mas por um terceiro que falta – o que os arrasta e fascina. A frase [...] é uma metáfora para a causa fascinante do *jazz*: a síncopa, a batida que falta. (SODRÉ, 1998, p. 11)

Um bumbo, aquele tambor grande e grave utilizado pelas Escolas de Samba, é um notável exemplo material e sonoro. Penso no movimento do bater com a baqueta e abafar com a mão como um espaço-tempo de realização da síncopa. Sodré (1998, p. 11) nos explica que síncopa: “é a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutra mais forte. A *missing-beat* pode ser o *missing-link* explicativo do poder mobilizador da música negra nas Américas”.

Assim como o bumbo precisa do corpo, do toque sensível e quase imperceptível da mão, é da existência do corpo que a síncopa lança mão para evidenciar seu efeito enigmático e basilar para a musicalidade e, por que não, para a oralitura negra.

De fato, tanto no jazz quanto no samba, atua de modo especial a síncopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal – palmas, meneios, balanços, dança. É o corpo que também falta – no apelo da síncopa. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço. (SODRÉ, 1998, p. 11)

Todo e qualquer corpo preenche, apreende, produz a síncopa?

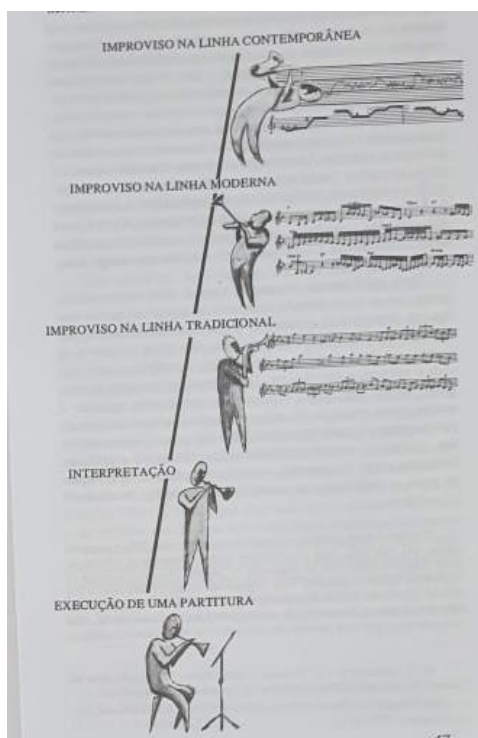
Muniz Sodré enfaticamente, nos diz que é do corpo marcado à ferro, escravizado, abolido, atacado pela antinegitude, ou seja, do corpo negro, que o Samba e o Jazz, sincopadamente estão falando/dançando/tocando, tendo o som como “condutor do axé” e o ritmo como “tática de preservação”.

Tecnicamente, Sodré (1998, p. 25) afirma que a síncopa negra-brasileira é rítmico-melódica e, que inclusive, enquadra-se como uma tática de insubmissão às regras europeias sobre seus corpos, suas/nossas músicas. “[...] o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncopa – uma solução de compromisso”.

[...] o jazz realiza, além do ritmo, um aproveitamento especial da harmonia: a exploração de efeitos de retardos em síncopas, que lhe confere um grande rendimento harmônico e orquestral. Além disso, a polirritmia (dada pela mistura de instrumentos, timbres etc.) cria a oportunidade para o improviso melódico ou para a mudança dos valores da linha melódica. Através desses recursos, o jazz pôde renovar tecnicamente instrumentos europeus como o piano, o trompete, o trombone e outros, além de enriquecer a harmonia e os timbres (SODRÉ, 1998, p. 26).

O íntimo trabalho com síncopa como recurso técnico e est-ético do Jazz volta nossa discussão para a improvisação como raiz do fazer jazzístico.

Discutindo sobre aspectos técnico-instrumentais, Carlos Calado (2007, p. 47) no subitem “*A Expressão e a Improvisação*” construiu um organograma visual como representação de diferentes “graus de improvisação no jazz”. A saber: **i.** Execução de uma Partitura; **ii.** Interpretação; **iii.** Improviso na linha Tradicional; **iv.** Improviso na linha Moderna; **v.** Improviso na linha Contemporânea.



55

Observe o corpo.

A relação intrínseca entre corpo, movimento e improvisação é sugerida pelo autor e graficamente representada através da postura corporal organizada muscularmente para tocar o instrumento. Pensando em Dança, o efeito seria similar. Ao fotografar a Dança Tradicional veríamos formas delineadas nitidamente, enquanto na imagem da improvisação veríamos os rastros de movimento, de energia, de força vital e, até de ancestralidade etérea.

Escuta sensível e espontaneidade são características importantes da improvisação. *Jones* nos lembra da lógica das cerimônias,

⁵⁵ Imagem 162. Graus de improvisação. (CALADO, 2007, p. 47)

festas e rituais dos terreiros, multitarefas, simultaneidade de ações, compromisso com a estrutura e com o prazer. Preparar a comida, cantar, dançar, aquecer os tambores, pedir licença e tocá-los. “[...] *these necessary ingredients leave participants spent, with their senses simultaneously numb and primed, in an altered state ready to receive and transmit messages from the Divine*” (JONES, 2015, p. 168).

Jazz acting is similar to this sensation in that one invites the mystery through conscious play within the form or, even more courageously, by yielding to impulses and instincts that seem to have their own set of intentions. Jazz acting relies on technique and craft that are used to facilitate deep exploration. The ability to fully inhabit one’s own body, command of vocal variety and flexibility, familiarity with narrative styles and structures, and understanding of multiple relationships with audiences are the technical strengths on which jazz acting builds (JONES, 2015, p. 168).

Em um dançar entre o simbólico e o técnico, Jones acrescenta a comunicação dialógica com o público ativo, como outro aspecto próprio da improvisação.

Such competency creates the safe strong parameters within which play and experimentation can flourish. In addition to these standard acting techniques, jazz acting insists on listening and spontaneity— this is where the deep exploration is housed. In theatrical jazz, standard acting techniques can easily become armor inhibiting the very listening and spontaneity the jazz acting demands (JONES, 2015, p. 168).

No entanto, professora Jones alerta, a técnica não deve ocupar um lugar de desabilitar a capacidade de escuta e espontaneidade e isso pode ocorrer caso a técnica se transforme em um objetivo em si.

Outra percepção sobre a improvisação encontra-se nas discussões costuradas pelo celebrado autor de “*Invisible Man*” (1952), *Ralph Ellison*. O autor evidencia um paradoxo:

[T]rue jazz is an art of individual assertion within and against the group. Each true jazz moment (as distinct from the uninspired commercial performance) springs from a contest in which each artist challenges all the rest; each solo flight, or improvisation, represents (like the successive canvases of a painter) a definition of his identity: as individual, as member of a collectivity and as a link in the chain of tradition. Thus because jazz finds its very life in an endless improvisation upon traditional materials, the jazzman must lose his identity even as he finds it (ELLISON, 1964, p. 234).

Este aspecto da individualidade já foi mencionado no *Movimento* anterior, a novidade trazida por *Ellison* foi esse tensionamento sugerida pelas palavras-ação, ‘a favor’ e ‘contra’, que estariam relacionadas ao fazer improvisacional com relação ao grupo em que se está inserido. Chamo atenção, não para as palavras-ação, mas para o tensionamento e/ou risco sugerido em ‘perder a sua identidade’ mesmo que dentre acordes e passos que o façam encontrá-la. Em meio a tudo isso que a improvisação propõe

e/ou pressupõe, me parece oportuno convidar as reflexões de professor Vargas sobre a improvisação como *Língua Franca* da negritude.

Ora, ao lançar-se no abismo do *perder* e encontrar, agir contra e a favor, para além de extremos abissais, mas envolto nas *n* possibilidades de suas nuances, ao estabelecer o diálogo intenso e eficaz no aqui-agora da improvisação, músicos, musicistas, jazzistas (as/os/es) experimentam a potência do falar e ser sensivelmente ouvido em uma língua que não é a mesmo para todes, mas é compreensível por todas, todos e todes.

Improvisar é técnica, característica est-ética do Jazz, e sobretudo, é a língua franca daqueles que tem encarnadamente a experiência da despossessão, expropriação, desterramento, desde o começo dos terrores colonial-escravocratas.

Conversando com *Paul Gilroy*, o musicólogo *Travis Jackson* (2003, p. 22) pontua a potência da improvisação no que tange à relação com a memória, percepção crítica do presente.

As he observes, in black diaspora cultures, records (or songs) lose privileged status as objects, becoming instead tools for creative improvisation. Thus recast, these objects become “central to the regulation of collective memory, perception and experience in the present, to the construction of community by symbolic and ritual means in dances, clubs, parties, and discos” (GILROY, 1991, p. 211).

Ainda acerca da improvisação como estruturante do jazz, *Pat Taylor* dialoga conosco propondo que:

Jazz improvisation (both music and dance) highlights individual virtuosity within the ensemble effort and requires being fully in the moment and deep within the conversation in order to maintain the equilibrium needed in order to not only share one’s own truth but also achieve the outcome of the greatest good for the group or community (TAYLOR, 2022, p. 145).

A complexidade da improvisação passa pela capacidade sintética e ramificadora, onde expansão e concentração habitam o mesmo espaço-tempo. *Pat Taylor* (2022, p. 145) acrescenta reflexões sobre a noção de individual e coletivo como ética da improvisação, na qual: *“It allows for multiple, simultaneous interpretations of a single idea, and celebrates how each voice aids in fostering freedom for many.”*

A partir dos estudos de *Alfonso W. Hawkins Jr.* a coreógrafa *Pat Taylor* ainda ressalta que a improvisação também carrega a não-linearidade do próprio processo de estruturação histórica da vida afro-diaspórica. Próximo da conclusão de suas reflexões sobre Jazz Dança, professora *Taylor* afirma que as expressões negras em seu contínuo esforço por autodefinição são atos de autopreservação, por conseguinte, atos de resistência. E acrescenta:

Pioneering pianist-composer May Lou Williams once said: 'Jazz is love. You have to lay into it and let it flow'. This is one way in which the jazz-rooted artist moves-releasing into the process, the conversation, the legacy, the forward motion, the tension and resistance... the contradictions. It is not without its challenges, yet it can lead to awakening, catharsis, revelation, liberation, connection, and survival. (TAYLOR, 2022, p. 147; grifo meu)

Desta forma, acredito que na ética e estética de improvisação, negra, jazzista, há a relação individual/coletivo, o amor, o despertar para si e para o todo, a revelação, busca incessante por Liberdade, conexão, sobrevivência e bem viver.



56

⁵⁶ Imagem 163. Mary Lou Williams. Foto: Portrait of Mary Lou Williams (1946) / W.P. Gottlieb. Disponível em: <https://sojo.net/magazine/august-2021/mary-lou-williams-jazz-masses> Acesso em: 2023.

CORREIO JOSÉ DO PATROCÍNIO

----- alynserze.wixsite/menino111 -----

RIO CLARO, TERÇA-FEIRA, 25 DE FEVEREIRO DE 2020

SP * DISTRIBUIÇÃO GRATUITA * NÚMERO 004 * 1ª EDIÇÃO * 8 PÁGINAS * FECHAMENTO 18h

Caderno Rosa Choque

Entrevistas Jazzísticas

A companhia paulistana de artes cênicas, *Legítima Defesa*, tem utilizado o Jazz, inclusive executado ao vivo como parte da dramaturgia de seus espetáculos.

Luan Charles



@luancharles

Intérprete-criador do coletivo de Teatro Negro, “Legítima Defesa”, Luan Charles é trompetista e diretor musical dos espetáculos do grupo. Nesta entrevista nos contará os papéis que o Jazz e a Black Music ocupam no processo criativo do grupo.



“ATO II

O ato “Racismo é golpe?”, realizado no dia 13 de maio de 2016, marca o primeiro encontro do coletivo após a performance “Em Legítima Defesa” e surge como protesto contra a maneira com que o estado se volta a população negra e seus descendentes após a abolição da escravatura, ocorrida na mesma data do ano de 1888, o ato aconteceu no segundo dia de usurpação do governo de Dilma Rousseff. Em frente ao prédio da FIESP, na Avenida Paulista, o coletivo juntamente com aliados seguraram cartazes com as frases “Ausência de negros nos espaços públicos é golpe”, “Meritocracia é golpe?”, “Feminicídio e hipersexualização da mulher negra é golpe”, “Machismo é golpe”, “Blackface é golpe”, “Me seguir no mercado é golpe”, “USP sem cotas é golpe”, “Luana morta é golpe” (<http://tinyurl.com/grp4cfk>) e “Rota é golpe”.

O extermínio da população negra, sobretudo dos jovens negros, a política de embranquecimento dos espaços e toda ação que coloca o negro à margem da sociedade desmascara ainda mais o racismo institucional existente no Brasil e sustenta a pergunta: A Abolição foi golpe?”.

Texto disponível em: @coletivolegitimadefesa

Foto: André Okuma

THE WORLD STAGE™

CORREIO JOSÉ DO PATROCÍNIO

----- alyneserze.wixsite/menino111 -----

CAMPO GRANDE, TERÇA-FEIRA, 17 DE OUTUBRO DE 2023

MS * DISTRIBUIÇÃO GRATUITA * NÚMERO 002 * 1ª EDIÇÃO * 1 PÁGINA * FECHAMENTO 18h

The World Stage

"[...] a storefront workshop and performance space in Leimert Park, South Central Los Angeles, founded in 1992 by poet Kamau Daaood and legendary drummer Billy Higgins." (VARGAS, 2008, p. 37)



"Leimert Park, a gentrified area of north South Central Los Angeles adjacent to the Crenshaw and Baldwin Hills districts." (VARGAS, 2008, p. 39)



Ao citar Amiri Baraka "The song and the people is the same", Pat Taylor atesta a obviedade do JazzcomJazz. Dança Jazz porque Música é Jazz.



"The freedom represened in jazz music can be realized in jazz dance through na expansiveness of movement, and in energy that is Strong and directed, yet not cast away." (TAYLOR, 2022, p. 146)

Pat Taylor fundadora da JazzAntiqua Dance, afirma que fundou a companhia inspirada pela possibilidade de jazzdançar ao som dos músicos do World Stage.

No próximo *Movimento* (2.3) evidenciarei o movimento contemporâneo de discussão sobre as masculinidades negras, no plural e junto do esforço de construção de performances de gênero não tóxicas que desconstroem os próprios hábitos patriarcais, misóginos e falocêntricos. Usando os momentos em que tais companhias também trabalham com os temas explorados em *Menino III* e o fazem sob uma percepção masculina que se junta às mulheres para lutar pelo fim do genocídio ao mesmo tempo que compreende o fardo de ser o corpo “suspeito”, o corpo que muito morre (sendo inocente, policial, suspeito, e/ou, popularmente, condenado), assim como é privado de liberdade nas muitas penitenciárias do país.

Argumentarei sobre a relação da estética-ética jazzista que permeia as cenas e performances e as nuances e detalhes estético-éticos das produções negrodiaspóricas que se anunciam explicitamente ativistas e o fazem como processo metodológico e epistêmico de consciente escolha política e poético-estética para denunciar e combater o racismo, seus derivados e anunciar possibilidades pluriversais de representação das vidas negras e de estratégias de enfrentamento ao racismo e transformação das próprias vidas, das representações no campo das Artes e, quiçá, da sociedade.

**M
O
V
I
M
E
N
T
O**

2.3

MASCULINIDADES NEGRAS

“Assim, quando analisados os dados referentes a condições de vida dos jovens negros, não se pode deixar de enfrentar a questão que se explicita: o **amplo e diversificado leque** de manifestações da discriminação racial que os atinge. De um lado, constata-se um **ambiente escolar** pouco hospitaleiro para os negros, que engendra a evasão ou torna a trajetória educacional mais acidentada; de outro, **a grande dificuldade de inserção qualificada no mercado de trabalho**. **No final** da linha observa-se, com estarcimento, **um quadro de genocídio**. É óbvio que esse quadro não favorece a esperança, não estimula a dedicação aos estudos, não alimenta uma perspectiva otimista de futuro. **Como confiar em si próprio, como acreditar na meritocracia, como avançar se, de antemão, sabe-se que o tratamento será negativamente diferenciado? O desalento, a desesperança, o não ter com quem contar atravessa o cotidiano desses jovens**” (BENTO, Maria, 2005, p.195).



57

⁵⁷ Imagem 165. Espetáculo “*Farinha com açúcar: ou sobre a sustança de meninos e homens*” (2023), direção, concepção e interpretação: Jé Oliveira. Foto: jeoliveira/facebook

A morte brinca com balas nos dedos gatilhos dos meninos.

Dorvi se lembrou do combinado, o juramento feito em voz

uníssonas, gritado sob o pipocar dos tiros:

- A GENTE COMBINAMOS DE NÃO MORRER!

(EVARISTO, 2014, p. 99, grifo meu)

A questão agora é a especificidade de gênero que fragiliza e coloca um alvo nas costas, no peito, nos corpos dos nossos meninos, jovens, rapazes e homens negros. Na página anterior, na citação da Dra. Maria Aparecida Bento, as conclusões e a questão final partem da revisão de dados levantados e publicados pelo IPEA (2005), onde foram analisados pontos como: **(a)** taxa de analfabetismo; **(b)** nível de escolaridade; **(c)** condições de trabalho; **(d)** renda mensal; **(e)** desemprego; **(f)** criminalidade; **(g)** morte violenta; entre outros.

Estes sete pontos atingem ferozmente a vida dos jovens negros. A masculinidade é atravessada por padrões patriarcais e, a masculinidade negra em construção, ainda será fragilizada, despedaçada pela antinegitude associada ao patriarcado. Segundo a antropóloga colombiana *Mara Viveiros Vigoya* (2018), os estudos sobre masculinidades têm percorrido os seguintes temas: **a.** identidades masculinas; **b.** masculinidades e violências; **c.** tensões, dilemas e problemas em torno da saúde dos homens; **d.** afetos, sexualidades e reflexões epistêmicas; **e.** representações e produções culturais das masculinidades; **f.** espaços de homossociabilidade masculina.

Nkosi Deivison Faustino e Alan Ribeiro no artigo “*Negro Tema, Negro Vida, Negro Drama: Estudos sobre Masculinidades Negras na Diáspora*” (2017) ao revisar estudos sobre masculinidades negras publicados em inglês e em português, chegam em três eixos de discussão sobre o tema, a saber: i. questão raça é privilegiada em relação ao gênero; ii. aborda o gênero em detrimento da raça; e, o terceiro eixo de discussão, em que, iii. Há uma associação entre os dois primeiros eixos onde, segundo Restier (2021) são trabalhados estereótipos de virilidade e experiências sociais complexas.

O pesquisador Henrique Restier da Costa Souza (SOUZA, 2021, p. 19), colega de CEFET/RJ e doutor em Sociologia pela UERJ, ressalta que mesmo com o “crescimento e dinamismo do campo das masculinidades nos últimos anos, ainda é possível constatar

uma lacuna sobre análises sócio-históricas que se debrucem sobre os processos de constituição das masculinidades negras” e acrescenta:

Malgrado os estudos de masculinidades generificarem os homens, outros marcadores, como o racial, ainda precisam de desenvolvimento teórico e empírico. Por outro lado, também não é comum nos estudos sobre relações raciais, o homem negro como categoria de análise central, via de regra ele aparece diluído na categoria negro, ou pessoas negras, logo, não generificado. (SOUZA, 2021, p. 19)

Junto dos espetáculos citados busco pincelar possibilidades de pensarmos as masculinidades negras como plural, relacional e, como diria *Vigoya* (2018, 25), noção que “não é atributo dos homens”, mas atribuída a eles e à serviço da manutenção do patriarcado, da misoginia, das relações colono-escravocratas de poder e de construção pela diferença do que se espera da performance feminina de gênero.

Ao argumentar sobre quais dinâmicas organizam a sociedade brasileira através da violência e, constatar que a violência específica direcionada “contra os movimentos negros e populares chegam a níveis genocídicos”. (MOURA, 1983, p. 26) Clóvis Moura elabora características simbólicas que foram lançadas à circundar os corpos negros.

O negro, por isso mesmo, é apresentado como o modelo do delinquente da nossa sociedade. De Zumbi a João Cândido, nunca o negro foi julgado como preso político, mas, sempre, como criminoso comum. A imagem do negro criminoso, bicho-papão invocado pelas mães quando os filhos não querem dormir, tido como criminoso contumaz pelos órgãos de repressão, é uma constante no subconsciente do brasileiro. (MOURA, 1983, p. 26)

O autor segue nos inquietando dizendo:

Essa imagem, esse símbolo, não passa de uma justificativa das classes dominantes no sentido de mantê-lo nas favelas, alagados, cortiços, pardieiros e invasões, de um lado, e de outro, impedir que os trabalhadores engajados no processo de trabalho reivindiquem melhores condições de vida e distribuição de renda (MOURA, 1983, p. 26).

Essas imagens, símbolos, marcadores raciais estereotipados não podem/poderiam ser limitantes, tampouco, tão eficazes na subordinação ou morte social. Mas são. Quem aqui não tem um amigo/irmão/tio/primo/pai/filho/namorado/marido/amante jocosamente chamado de: *saci; pelé; figas; muçum; figueirinha; pixe; tiziu; jacaré; preto; moreno; veio zuza*; etc.

Jovens-Homens-Negros, [...] sempre com hifem para evidenciar que são indissociáveis, ou seja, são vivenciadas de maneira interseccionalizada, e quando uma ou duas dessas dimensões são ativadas pelas forças de segurança do Estado, em geral, a coletividade negra está em risco. (REIS, Vilma, 2005, p. 14)

Sim, a coletividade negra está em risco, porque o corpo-alvo não são só eles. É toda nossa carne vista como um borrão, uma aparição distorcida, sem corpo, gênero ou humanidade.

Enquanto os machos negros fossem considerados selvagens incapazes de superar sua natureza animal, eles poderiam ser vistos como uma ameaça facilmente contida. Era o homem negro que buscava a libertação das correntes do patriarcado capitalista imperialista de supremacia branca que precisava ser exterminado. Esse homem negro em potencial rebelde, revolucionário, líder do povo não podia prosperar. (hooks, 2004, p. x)⁵⁸



59

Neste sentido, em se tratando dos jovens-meninos-homens-negros(es), aqueles que pedimos para *não correr na rua, não andar descalço, sempre portar os documentos; tirar o boné, nunca alterar o tom de voz, dizer 'sim, senhor' durante a abordagem/violência policial.*

Infelizmente, a verdade real, que é um tabu para falar, é que esta é uma cultura que não ama homens negros, que eles não são amados por homens brancos, mulheres brancas, mulheres negras ou meninas e meninos. E que

⁵⁸ “As long as black males were deemed savages unable to rise above their animal nature, they could be seen as a threat easily contained. It was the black male seeking liberation from the chains of imperialist white-supremacist capitalist patriarchy that had to be wiped out. This black man potential rebel, revolutionary, leader of the people could not be allowed to thrive.” (hooks, 2004, p. x)

⁵⁹ Imagem 166. Cena do espetáculo “Farinha com açúcar: ou sobre a sustança de meninos e homens” (2016), dramaturgia Jé Oliveira. Foto: André Murrer.

especialmente a maioria dos homens negros não se ama. Como poderiam, como poderiam esperar que amassem cercados de tanta inveja, desejo, ódio? Homens negros na cultura do patriarcado capitalista imperialista de supremacia branca são temidos, mas não são amados. (hooks, bell, 2004, p. ix)⁶⁰



61

⁶⁰ “Sadly, the real truth, which is a taboo to speak, is that this is a culture that does not love black males, that they are not loved by white men, white women, black women, or girls and boys. And that especially most black men do not love themselves. How could they, how could they be expected to love surrounded by so much envy, desire, hate? Black males in the culture of imperialist white-supremacist capitalist patriarchy are feared but they are not loved. (hooks, 2004, p. ix)

⁶¹ KUANZA SANTIAGO, Sidney. Registro da performance: **Negror em Paisagens**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=31kHb_OxOII&t=6s Acesso em: 2023.

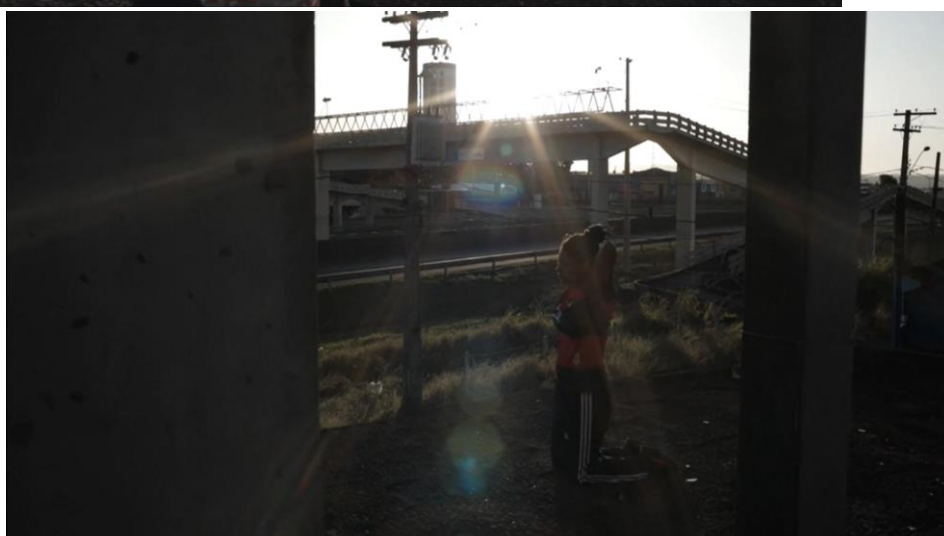
“Sempre penso neles

*tentando sentir o que sentiram na hora que viram o cano virado
pra eles,*

*ou quando mandaram ajoelhar com as mãos cruzadas para trás
e o corpo*

já preparando a nuca pro murro da bala.”

(JÉ OLIVEIRA, p. 121)



62

⁶² Imagens 168 e 169. Cena Corpo-alvo, frame da videoperformance Menino 111. Intérprete: Aline SerzeVilaça. Rio Claro/SP, abril, 2022. Fotos: Luís Evo.

bell hooks lendo *Ellis Cose* problematiza a necessidade de proposições acerca do como forjar uma nova e distinta noção e *práxis* da masculinidade negra.

Seja em uma prisão real ou não, praticamente todo homem negro nos Estados Unidos foi forçado em algum momento de sua vida a reprimir o eu que deseja expressar, reprimir e conter por medo de ser atacado, massacrado, destruído. Homens negros muitas vezes existem em uma prisão da mente incapaz de encontrar a saída. Na cultura patriarcal, todos os homens aprendem um papel que restringe e confina. Quando raça e classe entram em cena, junto com o patriarcado, então os homens negros sofrem as piores imposições da identidade patriarcal masculina de gênero. (hooks, 2004, p. ix-x)⁶³

Os homens negros representados, vistos e caracterizados como estupradores em potencial, suspeitos, assassinos, animais, brutos, internalização das violências projetadas sobre suas carnes e, presenciam estereótipos do século XIX mantidos vivos até os dias atuais.

Como afirma *bell hooks*: *At the center of the way black male selfhood is constructed in white-supremacist capitalist patriarchy is the image of the brute—untamed, uncivilized, unthinking, and unfeeling.* (hooks, 2004, p. x)

A correlação entre violência letal e masculinidade não chega a ser uma particularidade do contexto brasileiro. Há um consenso entre aqueles que estudam violência urbana de que são os homens tanto as principais vítimas como os principais autores de violência letal no mundo. Essa relação entre gênero e violência, contudo, nem sempre é enfatizada nos estudos que buscam as causas do fenômeno, inclusive pela enorme dificuldade de identificar o poder da masculinidade, fruto das formas de socialização dos homens, sem afirmá-la como causa única da violência, caindo em um modelo causal simplificado que trabalha com uma noção abstrata de masculinidade e de machismo. (CERQUEIRA, 2021, p. 29)

No Brasil, cresce as estatísticas (mesmo que subnotificadas) da polícia que mais mata e mais morre. Homens negros (pretos e pardos) se digladiando nas polícias, exércitos, forças nacionais, rotas, milícias e firmas do tráfico de drogas.

No espetáculo “*Macacos*”, Clay Nascimento em seu título enuncia a ferida ainda aberta que concentra tal palavra no imaginário ocidental. Ora, não é só em português, tampouco, só no Brasil, basta lembrar os últimos ataques ao jogador de futebol da seleção brasileira, Vinícius Junior.

⁶³ No original: “Whether in an actual prison or not, practically every black male in the United States has been forced at some point in his life to hold back the self he wants to express, to repress and contain for fear of being attacked, slaughtered, destroyed. Black males often exist in a prison of the mind unable to find their way out. In patriarchal culture, all males learn a role that restricts and confines. When race and class enter the picture, along with patriarchy, then black males endure the worst impositions of gendered masculine patriarchal identity.” (hooks, 2004, p. ix-x)



Qualquer semelhança com os corpos dependurados, esturricando e se tornando *Strange Fruit* não são meras coincidências. Trata-se do reforço contínuo dos disparadores simbólicos da antinegitude em nos animalizar. Clay Nascimento constrói uma peça teatral como uma aula de história, apontando com suor, canto, dança, atuação e lágrimas esse contínuo histórico cruel.



Henrique Restier Souza em artigo intitulado “*O mal-estar da masculinidade negra contemporânea*” (2017) inicia com a potente e visceral reflexão a seguir:

É como se não fôssemos homens integralmente, mas sim negros, e apenas isso, pois segundo Franz Fanon (2008), seríamos *reféns da nossa aparição*, aprisionados ao nosso corpo melaninado que sempre chega antes de nós, e junto dele, uma torrente de estereótipos. Na verdade, somos em grande medida invisíveis, vivendo em uma linha tênue entre o que somos e o que as pessoas pensam que somos, numa espécie de “encarceramento simbólico”. Existimos

⁶⁴ Imagem 170. Clay Nascimento no espetáculo “Macacos” (2023). Foto: Flertai. Disponível em: <https://flertai.com.br/2022/09/episodio-de-racismo-suscita-clayton-nascimento-criar-o-espetaculo-macacos-peca-faz-temporada-na-oficina-cultural-oswald-de-andrade/> Acesso em: 2023.

⁶⁵ Imagem 171. Atentado racista contra o jogador Vinícius Junior, em Madrid, janeiro de 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/esporte/2023/01/boneco-de-vini-jr-enforcado-aparece-em-ponte-de-madri.shtml> Acesso em: 2023.

entre diagnósticos essencializantes e prescrições de como devemos ser. (SOUZA, 2017, s/p)

Convocar *Frantz Fanon*, cânone dos estudos africanos, afrodiaspóricos e psiquiátricos, é fundamental porque o autor se debruçou sobre a própria existência como homem negro. Ouviu com atenção, técnica e rigor científico seus pacientes mutilados, física e psiquiatricamente, relatando que mesmo com máscaras brancas, conscientemente, entendiam suas existências de condenados da terra.

Restier nos explica a partir de *Du Bois, Fanon e Vigoya*, a necessidade de ampliarmos o debate sobre a masculinidade negra. E acrescenta:

Nesse sentido, não há uma masculinidade, mas sim, masculinidades, em constante negociação e enfrentamento. Por ter dificuldades em atender alguns dos pré-requisitos básicos da masculinidade prestigiada (e aqui a cor é um deles), a masculinidade negra se configura como uma masculinidade subordinada, enfrentando questões complexas para se estabelecer. (SOUZA, 2017, s/p)

Desnaturalizar é crucial. Conforme apontam as reflexões de *Fanon*, desalienar é urgente.

A violência, a incivilidade, o erotismo e o apetite sexual exagerado (por exemplo) fazem parte das histórias contadas repetidas vezes sobre os corpos masculinos negros. Essas histórias se naturalizam e, muitas vezes, se materializam em seus corpos, projetando de forma suficientemente capaz possibilidades definidas de habitar a masculinidade. (PALMA, 2019, p. 206)

Jé Oliveira dramaturgo e ator negro paulista em sua peça-show “*Farinha com açúcar: ou sobre a substância de meninos e homens*” (2016) compõe possibilidades artísticas, sonoras e dançantes de evidenciar a masculinidade no plural.

A peça-show a partir da relação dialógica, intrincada pela inspiração de encantamento histórico-pessoal, reverência a obra dos *Racionais MCs* que certamente forjaram seu ‘tornar-se negro’. Lançou mão da pesquisa de campo e entrevistas de cunho etnográfico, mas principalmente sob uma abordagem “café com broa” de estar com os sujeitos, informantes e/ou parceiros da pesquisa, para que a peça e dramaturgia fosse construída coletivamente, encontra-se o equilíbrio entre individual-pessoal e coletivo-comunitário. Apresentou em cena uma est-ética nua e crua, usando a violência como estratégia, e, ressalta: “Não existe fantasia nessa peça, tudo é concreto, tudo é de verdade, tudo, tudo, tudo.” (OLIVEIRA, 2018, p. 125)



66

Luz baixa, voz em off do KL Jay, DJ dos Racionais MC's, narra:
O espetáculo *Farinha com açúcar: ou sobre a substância de meninos e homens* é a materialidade cênica e poética escolhida para formalizar uma investigação acerca da construção da masculinidade negra periférica. Para tanto, por doze meses foram colhidas doze entrevistas de homens negros de diversas idades e ocupações na intenção de verificar alguma unidade em suas trajetórias e buscar inspiração para a construção de uma narrativa fabular acerca da experiência de ser negro na urbanidade. Os inspiradores-informantes são: Akins Kintê, Allan da Rosa, Aloysio Letra, Fernando Alabê, João Nascimento, KL Jay, Melvin Santhana, Renato Ihu, Salloma Salomão, Seu Luís Livreiro, Will Oliveira e Zinho Trindade. (OLIVEIRA, 2018, p. 116)



67

⁶⁶ Imagem 172. Jé Oliveira entrevistando KL Jay, 2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=614803408660440&set=a.614803361993778> Acesso em: 2023.

⁶⁷ Imagem 173. KL Jay em cena do espetáculo *Farinha com açúcar: ou sobre a substância de meninos e homens*, São Paulo, 2023. Foto: Mariana Ser (Mariana Serzedello)

CORREIO JOSÉ DO PATROCÍNIO

----- alynserze.wixsite/menino111 -----

RIO CLARO, QUINTA-FEIRA, 08 DE ABRIL DE 2020

SP * DISTRIBUIÇÃO GRATUITA * NÚMERO 004 * 1ª EDIÇÃO * 8 PÁGINAS * FECHAMENTO 18h

Caderno Perfis em Contextos

com Alessandro Conceição

Olá! Boa noite, boa madrugada!

Eu sou Alessandro Conceição.

Alessandro da Silva Conceição.

Eu tenho 37 anos, eu nasci em Niterói, uma cidade aqui metropolitana do Rio de Janeiro. Já morei em Duque de Caxias e na própria cidade do Rio, em Campo Grande zona oeste, que é MUITO diferente da cidade maravilhosa do Rio de Janeiro, é um OUTRO Rio de Janeiro.

Mas voltei para Niterói com 14 anos e vivo aqui desde então. Trabalho no centro do Rio de Janeiro, no Centro de Teatro do Oprimido.

Eu sou Coringa é um ARTIVISTA com caráter pedagógico e artístico. Nesse sentido a gente une a prática teatral e política, tudo junto sem separá-la, por Política é Arte e Arte é Política.

Eu também sou mestre Relações Étnico-raciais formado pelo CEFET aqui do Rio de Janeiro. E sou jornalista, formado pelas Faculdades Integradas Hélio Alonso aqui no Rio de Janeiro.

“Como o meu trabalho artista responde ao genocídio da juventude negra no Brasil e nos EUA?”

Enfim, eu adoraria ter uma resposta simples e concreta, é {...} Eu tenho resposta que nem é a que eu gosto, eu acho que a gente Resiste.

Resistir pra gente que é negro e negra nesse país é uma constante né, porque desde que pisamos aqui, desde que a primeira pessoa negra pisou aqui, é {...} seria interessante pensar, ‘como foi pra pessoa, para a primeira pessoa negra pisar aqui, né, em 1500 e 1500 e lá vai bolinha, a primeira

pessoa, ou o primeiro grupo de pessoas?’. Enfim, estamos resistindo.

É, eu acho que resistir o que mantem a gente vivo, nesse sentido. A gente, posso dizer que, no movimento digamos assim, no movimento mais organizado, embora eu não goste muito de dizer assim, tendo um grupo de Teatro do Oprimido chamado **A Cor do Brasil** que é de Negros e Negras eu acho uma força importante pra gente continuar resistindo.

Eu acho que a gente devia atacar [voz enfática], eu escutei o Jorge Vasconcelos, ele falando sobre aquilombamento, que ele diz que **Aquilombamento é resistência e ATAQUE** Acho que a gente devia atacar mais, né, [voz suave e irônica].

Atacar, nesse sentido, evidentemente que a população branca e a ideologia da população branca que está encrustada em nossas cabeças, inclusive a gente, negros e negras, inclusive nas pessoas não brancas, quando pensa em ataque eles pensam que, enfim né, a gente vai dominar tudo, a gente tá longe disso, Infelizmente.

Mas acho que nosso trabalho, no sentido de se organizar, a gente vai percebendo essa necessidade de resistir de maneira mais organizada, em grupos, assim sendo, para ficar um pouco mais, digamos assim, FORTE, e quem sabe ir para um ataque [voz baixa, suave e levemente irônica].

E quando falo, ATAQUE, é nesse sentido de COBRAR mesmo dessa população branca, criminosa, vide todo esse sistema de corrupção, vide Lava Jato, Mensalão, e até com esse escândalo que tudo leva a crer que o atual presidente e seus familiares são

envolvidos com milícia, isso tudo é tão nojento, mas são todos brancos, enfim, pra gente ter um ataque contra tudo ISSO, tudo leva a crer, que essa ideia de Branco, de Branquitude, que nos escravizou e nos deu Bíblia logo depois, que nos impõe Deus e um Jesus Cristo completamente esbranquiçados, completamente implacáveis, completamente racistas, nesse sentido. Então, nosso trabalho tem sido resistindo, mas é, assim como eu, não é uma opinião minha, acho que a gente, população negra, é muito frágil, e nada garante de que amanhã a gente vai seguir vivo.

A gente não trabalha só com a juventude negra, esse conceito até os 29 anos pelo Brasil, mas com a população negra, porque o genocídio ele é pra adultos, crianças, jovens, idosos também, nesse sentido vide agora a Reforma da Previdência que a gente sabe que vai afetar mais idosos negros e negras.

Então nesse sentido, eu acho que a gente tá resistindo, é {...} aqui no Brasil. Nos Estados Unidos, eu não posso dizer, eu tive duas vezes, um fiz um trabalho com Teatro Legislativo, é eu não sei da influência, foi muito bonito ver e dialogar com aqueles jovens encarcerados com os quais eu trabalhei, a maioria negros e não-brancos, porque lá eles tem latinos, muitas coisas em comum, nesse sentido, que somos nós os que mais morremos. Nesse sentido, tanto lá quando aqui, negros em diáspora em dispersão morrendo ao redor do mundo, pelo Genocídio Branco.

É, a gente responde assim, resistindo. Cada apresentação, como a última que a gente fez no dia 15 de Fevereiro, aqui em São Gonçalo no pré-vestibular, nesse sentido, é muito impactante, nesse sentido de ver, das pessoas se verem refletidas e a gente também se ver refletido nas pessoas, e achar que por um grupo ou outro, somos fortes. Então é assim que a gente tem ENFRENTADO, não digo nem respondido, mas enfrentado o genocídio negro. É {...} Mas na minha opinião ainda falta um ATAQUE mais organizado.

Então, 'minhas reflexões depois que percebi que sou alvo?'

É o seguinte, pessoalmente, é que a gente é muito frágil [*voz mais fina, suave, e pesarosa*] é que nada

é garantido, viver se torna um privilégio, nem um direito, e assim como eu estou nesse exato momento {...} falando, eu posso morrer amanhã, até mesmo daqui o próximo segundo.

Eu moro num morro, aqui de Niterói, então a gente tem Operações Policiais constantes, então enfim, sair na rua é um medo de andar ao lado de pessoas brancas, principalmente mulheres brancas com bolsa, nas lojas a gente tem sempre que olhar, estar visível pra ninguém seguir a gente, e também essa noção de ódio, de linchamento branco que é constante eles acharem que a gente vai roubar, vai estuprar, que a gente vai esfaquear, enfim, que a gente merece ser dizimado.

Nesse sentido, como A GENTE É ALVO, da polícia e tudo mais né, é tudo muito tênue, essa ideia de necropolítica, de estar C O N S T A N T E M E N T E perto da morte, isso pra gente população negra é muito ruim, é uma reflexão talvez agora mais acadêmica. Quando jovem, talvez ali lá pros vinte, quando fui alvo e percebi que a vida é muito instável, ENTÃO, Tentar aproveitar cada instante da vida. É difícil, me fez entender que a Vida Negra é URGENTE.

Porque, isso tem a ver com o nosso, digamos assim, não planejamento para as finanças, não planejamento para construir coisas, negros no Brasil, por assim dizer, não que seja uma regra, mas isso tem a ver muito com uma frase que a gente escuta e muito dentro da minha família, que é: 'não sei nem se eu vou tá vivo amanhã'.

Então realmente, a gente NÃO SABE SE VAI ESTAR VIVO AMANHÃ. A gente planeja, e planejo para estar vivo amanhã. Eu planejo para deixar, digamos assim, exemplos, legados para as minhas sobrinhas, meus sobrinhos, até para os jovens e crianças daqui do morro de onde eu moro, é nesse sentido, pessoalmente, é MUITO RUIM, você saber que pode MORRER a qualquer Momento.

Por outro lado, ao saber que eu não tenho tempo. Essa Urgência me traz muitas ideias. As vezes eu falo que eu tenho um hamster na cabeça, e as vezes eu tento colocar isso para a Arte, acho que a minha Arte nesse sentido, é uma Arte Artista Negra, porque tudo que eu tenho feito até agora, não que diretamente, tudo caminha ou vem

caminhando para denunciar, para mostrar que necessitamos assim, viver e deixar de ser alvo.

Embora, mesmo quando eu estou em cena, eu também sou alvo. Então é aproveitar essa ATENÇÃO DE SER ALVO, pra essa atenção virar assim: "Vocês estão me olhando porquê?", "Já que estão me olhando, já que estão me criticando, se percebam, se ENXERGUEM".

E profissionalmente é isso né, a cada lugar ocupado você vira mais alvo, você vira mais depósito de ódio branco, assim tem sido no meu trabalho, né.

Eu faço parte de um colegiado gestor em que consegui tornar o Centro de Teatro do Oprimido mais Negro, com MUITO trabalho. E tem duas pessoas brancas que tencionam constantemente, que não têm nenhum problema em QUESTIONAR, que não tem nenhum problema em SOLAPAR os nossos avanços. De enfim, Fazer perguntas idiotas, imbecis, e BRANCAS, que demoram, atrasam nosso processo profissionalmente.

Mas profissionalmente, isso também já me traz estratégias, já saber que brancos vão questionar, já saber onde eles vão parar as coisas, onde eles vão me botar. Mas assim, assim tem sido. E na Arte, eu acho que por assim dizer, na Arte profissional, eu acho que assim, tudo caminha junto, eu fiz mestrado em Relações Étnico-raciais foi por conta de estar trabalhando com Teatro do Oprimido, e o que eu vier fazer na vida, vai ser com esse toque artístico, porque pra mim, viver é uma Arte.

É {...} viver é uma obra de Arte maravilhosa.

Devia ser um direito humano, todas e todos deveriam valorizar, olhar para um criança negra como criança e cuidar dela, mas enfim, quando você é alvo, quando uma raça diz que você não merece viver, ou que você deve viver para servi-la.

Então eu uso dessa tensão para questioná-los, eu uso dessa tensão para viver, e por isso que eu durmo muito também, eu adoro dormir, gosto de ler, gosto de estar com amigos e amigas, gosto de revolucionariamente ser feliz. Eu adoro rir, eu

adoro dançar, eu adoro andar na rua mesmo que eu seja alvo. Eu sou uma pessoa muito feliz. Apesar de tudo eu sou alvo de felicidade ou Alvo da felicidade.

Como nos disse Alessandro Conceição, “a vida negra é urgente”, e é necessário “revolucionariamente ser feliz”. Falemos de amor, porque como afirma *bell hooks*, se o homem negro fosse amado e se soubesse amado, poderia ampliar seus horizontes desejos e sonhos para além de “*a life locked down, caged, confined; they could imagine themselves beyond containment*”. (*hooks, bell, 2004, p. ix*)

Mediando reflexões expandidas sobre o amor em *bell hooks* e para o bem viver, vale lembrar as dimensões: “cuidado, compromisso, confiança, responsabilidade, respeito e conhecimento” (*hooks, 2004, p. 111*). Dimensões que método e sensivelmente possibilitam transformações radicais e revolucionárias que poderiam/podem ser utilizadas no fazer-viver e no fazer artístico.

Entrevistas com Alessandro Conceição, Davi Nunes, Reinaldo Junior, Luan Charles, João Vargas trouxeram cansadas e vibrantes reflexões acerca da continuidade inesgotável do fazer, da persistência, insistência, mesmo no sufocante ar da antinegitude.

Homens negros que recusam a categorização são raros, pois o preço da visibilidade no mundo contemporâneo da supremacia branca é que a identidade masculina negra seja definida em relação ao estereótipo, seja incorporando-o ou procurando ser diferente dele. (*hooks, 2004, p. x*)⁶⁸

A dimensão ‘Kinguiana’ (*Martin Luther King Jr.*) do sonho talvez se anuncie vivamente na ousadia do viver e manter-se vivo deste personagens-artistas, atores sociais, sujeitos informantes nessa pesquisa ou apenas, grandes amigos, companheiros de guerra.

Eles devem sonhar com a masculinidade que humaniza, Eles devem ousar abraçar a infância como um tempo de admiração, brincadeira e auto-invenção. Eles devem ousar se tornar homens que estão dispostos a ser diferentes (*hooks, 2004, p. 137*)⁶⁹

Desta forma, observamos o desafio de “[...] *daring to self-define rather than be defined by others*” (*hooks, 2004, p. 138*). Mostra-se como uma batalha diária a ser disputada e mesmo com disparidades nas armas, nos pesos e nas medidas, aos poucos são criadas formas e espaços de autodeterminação e compreensão do individual e coletivo, do que venha a ser autodefinir-se e/ou tornar-se homem negro.

⁶⁸ “*Black males who refuse categorization are rare, for the price of visibility in the contemporary world of white supremacy is that black male identity be defined in relation to the stereotype whether by embodying it or seeking to be other than it.*” (*hooks, bell, 2004, p. x*)

⁶⁹ “*They must dream about masculinity that humanizes, They must dare to embrace boyhood as a time of wonder, play, and self-invention. They must dare to become men who are willing to be diferente.*” (*hooks, bell, 2004, p. 137*)

Aproximo as reflexões de *Mara Viveros Vigoya* sobre masculinidades colombianas com os transgressores atos dos artistas citados e com as reflexões abaixo:

ao invés de apenas serem fixados por olhares brancos, eles concebem discursos a partir de seu próprio corpo que celebram os atributos que deveriam diminuí-los desde fora, considerado um modelo “centrado na carne” que remete a sensações do corpo negro. (PALMA, 2019, p. 206)

“*Bucala: a pequena princesa do Quilombo do Cabula*” (2015) de Nunes, revelando que no território da chacina há sonhos e desejos de bem-viver. A semanal participação de João Vargas nas *Jam Sessions* do *World Stage*, a coringagem de Alessandro sob os arcos da Lapa, os sete ou mais filmes nos quais Reinaldo Jr. atuou em 2022, as turnês dançantes de Salasar Jr., Zulu Gregório e Pedro Brum pelas instituições socioeducativas do Rio de Janeiro (DEGASE/RJ), evidenciam que a relação Arte-Vida-REexistência-Ativismo e comunidade pulsa a cada respirar destes homens.

Usando sua imaginação para transcender todas as formas de opressão que os impediriam de celebrar a vida, homens negros individualmente criaram um contexto onde podem se autodefinir e transformar um mundo além de si mesmos. (hooks, 2004, p. 138)⁷⁰

O mundo além de si mesmos, em micro-ações e macro-ações. Todo e qualquer movimento ‘dançado’ por esses atores em luta por re-existência, assim como a luta negra-feminista, reverberam em inúmeras pessoas. Sem romantizar, sou testemunha das mudanças que eles e elas (citados ao longo da tese) fizeram na minha vida e de tantas outras pessoas. Mudanças no presente-passado-futuridade, certamente.

Muniz Sodré ao debater a potência de captar as conjunturas socio-histórico-político-raciais do Jazz e Blues de maneira a expressá-las corp-oralmente, nos faz pensar também sobre a oportunidade de fala que as Artes proporcionam e, isto, vincula-se às cenas e protagonistas deste *Movimento 2.3*.

A força dessa captação expressiva (e não representativa) levou grandes nomes do blues e jazz à produção de efeitos vocais (as ‘falas’ no sax soprano de Sidney Bechet, o ‘grunhido’ musical de King Oliver, a surdina como eco dos tambores falantes no trompete de Bubber Miley etc.), o fraseado ‘quase verbal’ nos solos de guitarra de B.B. King, que puderam ser ouvidos como inflexões e padrões de fala dos negros norte-americanos. (SODRÉ, 2017, p. 148)

⁷⁰ “Using their imaginations to transcend all the forms of oppression that would keep them from celebrating life, individual black males have created a context where they can be self-defining and transform a world beyond themselves.” (hooks, 2004, p. 138)

Ou seja, a captação expressiva que cada um deles faz em seu campo de atuação tem um sotaque negro, além de propósito e compromisso ético, que em seu caráter plástico-poético-estético produz fala onde antes só se ouvia o estridente silêncio da opressão.



71



⁷¹ Imagem 174. Álbum Racionais Mc's, Sobrevivendo no Inferno. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_SqK-jj5-h4 Acesso em: 2023.

“O cenário é composto por sete barracos. Os instrumentos da banda estão posicionados em estantes. As pickups estão montadas ao centro. Luz baixa, vê-se a silhueta dos instrumentos.” (OLIVEIRA, 2018, p. 116)

1º ATO: Morrendo

“No centro mais próximo do proscênio, um pedestal de microfone sem fio; um pouco mais adiante, dois trios de bonecos, um do lado esquerdo e outro do lado direito do pedestal. Em um deles forma-se a frase: ‘Por que o senhor atirou em mim?’. No outro vemos grafites com desenhos de rostos de crianças.” (OLIVEIRA, 2018, p. 117)



72

“Um homem negro adentra o espaço. A contraluz não revela a face do homem nem a dos músicos por completo, compondo neste momento apenas um contorno [...] O homem olha demoradamente para o público, como se desejasse **instaurar um pacto** com as pessoas, **uma espécie de preparo para as mortes que se seguirão.**” (OLIVEIRA, 2018, p. 117)

⁷² Imagem 175. Jé Oliveiro no centro da cena do espetáculo “*Farinha com açúcar: ou sobre a substância de meninos e homens*”, 2016. Foto: André Murrer.

CORREIO JOSÉ DO PATROCÍNIO

----- alyneserze.wixsite/menino111 -----

CAMPO GRANDE, SÁBADO, 21 DE OUTUBRO DE 2023

MS * DISTRIBUIÇÃO GRATUITA * NÚMERO 003 * 1ª EDIÇÃO * 1 PÁGINA * FECHAMENTO 18h

“Farinha com açúcar: ou sobre a sustança de meninos e homens” (2016)

Ficha Técnica

Idealização, Atuação, Direção Geral e Dramaturgia Jê Oliveira
Banda | DJ Tano (DJ) | Fernando Alabê (Percussão) | Melvin Santhana (Violão e cavaquinho) | Gabriel Longhitano (guitarra), | Thiago Sonho (Bateria e SPD) e Raphael Moreira (Pianos e MPC) | Vinicius Sampaio (baixo) | Allan Abbadia (sopros)
Direção Musical Fernando Alabê | Jê Oliveira
Arranjos e Paisagens Sonoras Fernando Alabê | Jê Oliveira | Mauá Martins | Melvin Santhana
Cenografia e Objetos Júlio Dojcsar
Figurino Eder Lopes
Ligth Desin: Camilo Bonfanti
Técs de Som Alex Oliveira e Tomé Sousa
Seleção de Citações dos Racionais Mc's para Scratch Jê Oliveira
Arte Gráfica Murilo Thaveira
Foto: Mari Ser

“A obra busca uma relação íntima com o público por meio da palavra falada e cantada e, para isso, utiliza-se da construção poética da presença cênica. Paisagens sonoras e imagéticas se materializam por meio do ato de contar, expor, refletir e dialetizar a experiência do ser negro na urbanidade. O espetáculo cênico-musical é tributário ao legado dos Racionais MC's.” Jê Oliveira



DICA:
OUÇA A PEÇA NO SPOTIFY



73

⁷³ Imagem 176. Cena final de *Farinha com açúcar: ou sobre a sustança de meninos e homens*, São Paulo, 2023. Foto: @marcellecerutti.fotografia.

C

E

N

A

III

MÃE 111 e DONA ESTRELA

CORREIO JOSÉ DO PATROCÍNIO

meninoll1.wix.com

RIO CLARO, JANEIRO DE 2020

SP * DISTRIBUIÇÃO GRATUITA * NÚMERO 001 * 1ª EDIÇÃO * 4 PÁGINAS * FECHAMENTO: 0h



Na noite do sábado, 30 de dezembro de 2019, quatro anos após a chacina de Costa Barros/RJ, **Menino 111** arranca lágrimas do público durante o



tradicional **Baile do Festival**

Comunitário Negro

Zumbi. O baile,

segundo a

organização do

evento, é desde sua

primeira edição em

1978, um espaço

de confraternização

e partilha das

produções artísticas

provindas das

diversas cidades

que compõem o

festival. A jazzista

Aline SerzeVilaça,

rio-clarense,

marcou essa edição

com a performance

etnográfica negro-

contemporânea

citada, em resposta

ao genocídio negro.



41º FECONEZU emociona comunidade negra rio-clarense.

*“Sopra o vento mãe
Vendaval de asê
O tempo que tange o movimento Oya
Iansã Eparrey*

*Matamba de luz
Matamba balé
Matamba clareia
Matamba Topê”.*

(Iansã, Serana Assumpção)

“E EU IANSÃ?”



1

¹ Imagem 177. Palestra-performance “Menino 111”, em cena intérpretes-criadoras: Sheila Karine e Aline Serze Vilaça, durante o *Festival de Artes de São Cristovão/SE*, 2018. Foto: acervo pessoal da autora.

MOVIMENTO 3.1. Embalo D’Ajuda/BA e outros embalos sobre o morrer



2

Morrer, reconhecer, velar, sacralizar e despedir daquele corpo estendido, são movimentos ritualísticos de verificação e atribuição de dignidade ao corpo que foi sujeito, que brilhava vida, que sonhava ser.

Velar, sacralizar e despedir, atos de atribuição de dignidade. Atos de afirmação da vida. Dignidade de carne, corpo. Dignidade humana, retomando subtema e explicitando o vai e vem, vai e vem. Vai e vem, ficcional e analítico.

As ruas como território de vazam de performances que ensaiam vida e morte, resistência e revolução. Tantas memórias, tanto afeto. Poéticas do dia a dia das manifestações populares negro-brasileiras que em sua cosmopercepção e complexidade tratam de todos os assuntos da vida humana, dos mistérios, do que há entre a terra e o céu, Aiê (*Aye*) e Orum e, para além do que não sabemos. Quando digo poética, reivindico a dimensão sensível, bela, subjetiva, artística-ficcional, mitológica e ritual.

² Imagem 178. Como nos ensinaram às matriarcas Ialorixás da Irmandade da Boa Morte e dos Embalos D’Ajuda temos ali, lavanda, Angélicas frescas em seu perfumar de nova flor, as quartinhas que fora do rito são e não vasos. Além das velas, cartazes e coletes-cartazes. Adereços da performance *Menino III*. Foto: Bianca Bazzo.

Alvorada

“Quem não veio, não sentiu o cheiro”³



A noite vai trocando seu silêncio pelos estampidos do dia. Raios de luz com discrição e doce aquecer vão pedindo espaço ao opaco escuro da noite que guardou silêncios, promessas e sonhos. Aos pouquinhos de mãos dadas com os raios de sol, ouvimos, ao longe, o cochicho profundo das *‘rezações’*.

Em outras ruas, esquinas, encruzilhadas, alvoreceres, ouvimos o couro acariciado dos tambores acordando o grave pulsar de nossos corações. Tem mastro que se levanta imponente. *‘Cafezin’* perfumando roças, cidadelas, vilinhas do Brasil que outrora fora império.

Cada qual em seu lar, aprontando a farda bordada de fitas coloridas de cetim. Outrens lançando mão do torço bem branco quarado no sol. Saiotes impecavelmente passados à ferro, vincados à espera do rodopiar.

As negras baianas devotas de *Nossa Senhora D’Ajuda*, discípulas de suas contas e entregues de cabeça aos seus Orixás, saem as ruas em novembro mês dos mortos, para celebrá-los. Ao som de trompetes, tubas e tambores-vozes, com o ar impregnado de Angélica e lavanda seguem o rito da morte em vida, fazendo das ruas, outrora palcos da tragédia, agora palcos da afirmação da resistência em Vida.

³ Comentário que fiz durante trabalho de campo no Embalo D’Ajuda em 2019 e foi registrado no diário de campo.

⁴ Imagens 179: Lavandas em flores; foto: online. Imagem 180: Dia da Lavagem no Embalo D’Ajuda, Cachoeira/BA; Foto: Elias Mascarenhas.



2

Lembro com carinho a conversa que tive com o Sr. Valmir da Boa Morte durante trabalho de campo realizado/vivenciado/sentido em Cachoeira/BA, em novembro de 2018.

A capela de Nossa Senhora da Ajuda foi construída no final do século XVI e início do XVII nos arredores do engenho de açúcar que deu origem a uma nucleação urbana incipiente chamada de Vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira. A capela da Ajuda tem significado simbólico como marco zero do surgimento da cidade, sagrado na dimensão do catolicismo oficial e popular, mas também na dimensão profana, posto que a festa da Ajuda, cuja parte religiosa teve início no período colonial, se constitui em uma das mais populares da cidade. (CASTRO, 2012, p. 155)

Milhares de pessoas, moradores, parentes próximos/distantes, turistas, curiosos, invadem a cidade e se deslocam embalando, dançando, com suas máscaras, fantasias, faixas, adereços e objetos para *benzeção* e lavagem das igrejas (e de quem/o que mais precisar), há a ocupação do espaço público e, portanto, são estabelecidas novas relações de territorialização e reterritorialização, cada pessoa vai significando e ressignificando aquele tempo-espaço. Além de observarmos a mobilização socioeconômica e criativa em torno de um rito-festa-mito de outrora.

[...] a festa de Nossa Senhora da Ajuda nos últimos anos tem-se notabilizado por sua extensão profana, com a organização de um grande bloco formado por mascarados, mandus, cabeçorras, pessoas fantasiadas de várias formas criativas que desfilam pelas principais ruas da cidade, formando o chamado “embalo da Ajuda” e dançando freneticamente marchinhas carnavalescas tradicionais, ritmos cadenciados que se assemelham ao das escolas de samba do Rio de Janeiro e o tradicional samba do Recôncavo. (CASTRO, 2012, p. 163-164)

Agradeço os pormenores históricos (arquivistas) fornecidos por Castro, mas confesso ter restrições, algumas ressalvas, com relação a categoria supostamente abissal de sagrado *versus* profano.



Isso porque a cosmopercepção africano-diaspórica não articula tais diferenças carregando caráter dicotômico e antagônico como o ocidentalismo católico-colonial-escravocrata faria/faz.



No mês de agosto a histórica cidade do Recôncavo baiano uma das primeiras a reconhecer independência de Portugal, por volta de 1822, junto de Santo Amaro da Purificação e São Félix, sedia a igualmente perfumada, emocionante e dançante Festa da Boa Morte.

Presumivelmente é por volta de 1820 que a Irmandade da Boa Morte se expandiu para o Recôncavo, instalando-se na então vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira. [...] Embora fosse comum as irmandades se abrigarem nas dependências das igrejas, ou terem a sua própria, em Cachoeira, a Boa Morte se instalou numa casa residencial. Tanto as imagens quanto as alfaias ficavam numa casa situada na periferia da rua Principal (atualmente

⁵ Imagem 181 e 182. Registro de campo. Trechos disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=7YOITKCUhfo&t=396s> Acesso em: 2023.

rua Ana Nery, 41), local onde havia uma concentração expressiva de negros. (NASCIMENTO, 1999, p. 15)

A conhecida “Casa Estrela”, imóvel residencial onde majestosamente está assentado um Exu na entrada sob o signo de uma estrela de granito, era a sede da virtuosa Irmandade da Boa Morte, composta por mulheres negras adultas, com mais de quatro décadas de idade, entregues às religiosidades de matriz africana, iniciadas, assíduas na Irmandade, mantenedoras de vínculo ancestral com a mesma, conscientes do critério da *senhoridade* na hierarquização das relações e acesso aos segredos presentes no interior do grupo, e consagradas à um Orixá relacionado à morte ou ao nascimento. Sabe-se que a Irmandade da Boa Morte carrega densos vínculos históricos com os “candomblés do Bogum e da Barroquinha”. (NASCIMENTO, 1999, p. 16)

Eis aí, o pulsar. Eis aí que pulsa mais forte e aparece o vínculo das duas Irmandades, *D’Ajuda* o da *Boa Morte*, com o processo de construção da performance *Menino III*. Irmandades (irmãs, comadres, parceiras, companheiras) estabelecidas desde os tempos do cativeiro, no qual, as mulheres-mães de filhos de útero e filhos de travessia, forjaram tecnologias pautadas na ancestralidade para bem nascer, bem morrer, para viver a vida e viver a morte.

Durante as festividades uma série de ritos antecedem os que são realizados publicamente na igreja. São litânias cantadas em idioma específico, realizadas em grupo em reverências às irmãs ancestrais. No final da festa, da mesma forma, todas se reúnem em volta da imagem de Nossa Senhora da Boa Morte e cantam. Esse rito é privado e, segundo relatos orais, é quando acontece os “preceitos” mais fundamentais e privados da Boa Morte. (NASCIMENTO, 1999, p. 22)

Devido à apreensão de imagens e alfaias da Irmandade da Boa Morte pela Igreja Católica *lá pros idos* de 1800, foram rompidos (por longo período) acordos com relação ao uso de espaços de domínio católico. Foi, inclusive, *Barbara King*, viúva de *Martin Luther King*, junto ao Movimento Negro brasileiro e estadunidense, que conseguiu a devolução, anos depois, dos objetos apreendidos (NASCIMENTO, 1999).

João José Reis historiador, professor da Universidade Federal da Bahia, no livro “*A Morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*” (1991) ganhador do prêmio Jabuti de 1992, assim como anuncia o título da obra, traz como primeiro argumento de seu livro que: a ‘morte é uma festa’ para populações escravizadas e negras do pós-abolição.

Festas em torno de imagens de cadáveres, essas procissões parecem ter servido de modelo para os antigos funerais brasileiros, verdadeiros espetáculos. As procissões do Enterro, em especial, teatralizavam o funeral apoteótico de um

Deus vitorioso, a quem os fiéis desejavam reunir-se quando mortos. Imitando-as, os cortejos fúnebres encenavam a viagem rumo a esse reencontro. A pompa dos funerais – e por que não chamá-los de festas fúnebres? – antecipava o feliz destino imaginado para o morto e, por associação, promovia esse destino. (REIS, 1991, p. 138)

Tratava-se de um acontecimento espetacular desejado pela elite branca e ressignificado pela população negra escravizada e recém-liberta. Em seguida, o autor argumenta que o espetáculo fúnebre se caracterizava como uma demonstração de poder.

A expressão “enterro público”, então usada para os funerais de Estado, alerta que eles não podiam ser definidos privadamente. E, assim, parentes e amigos dos mortos, a própria Igreja e até o Estado terminavam por definir mais do que os mortos o feitiço dos funerais. Estes pertenciam aos vivos, que neles projetavam sua dor, insegurança e culpa, mas também seus valores culturais, hierarquias sociais, ideologias políticas e religiosas. (REIS, 1991, p. 159)

Se pensarmos em um mundo sem redes sociais digitais/virtuais, em que era necessário reiterar tradições, valores, sobrenomes e soberania das mais diversas formas e a rua era o grande local de encontros e visibilidade. Podemos compreender que um cortejo sendo um evento público e em um território de uso comum (mesmo que com seus limites sociorraciais) poderia ter esse alcance. José Reis (1991, p. 159) reforça que eram “cerimônias de exibição de poder”: “As famílias enlutadas faziam desses enterros uma oportunidade de demonstrar seu prestígio, proporcionando aos convidados um espetáculo fúnebre equivalente, ou se possível superior a sua posição social” (REIS, 1991, p. 159).

Note, havia um contexto de intenso interesse de demarcação de posição social, da mesma forma que debatemos sobre a estratégia de forjar e reestabelecer a sua branquitude, através da violência operada pela antinegitude, podemos perceber esse mesmo movimento ao demarcar sua vida e morte em espetáculo e notoriedade, inclusive, impedindo que negros e negras tenham acesso e direito à tais ações espetaculares para os seus.

Como metodologia de rememorar os ritos de outrora, como estratégia/proposta/ação de subverter a normativa, as Irmandades estabelecem seu protagonismo e agenciamento. Assim, além de comprar alforrias, providenciavam formas de construir e/ou atribuir dignidade na Morte e no viver/velar/acompanhar o despedir, o morrer.

Escrevendo sobre os negros libertos, Oliveira⁶ sustenta que os funerais representavam “um ritual de nivelamento social”. A morte era uma das poucas chances, e a última, de estabelecer simbolicamente a igualdade entre brancos

⁶ Vide: OLIVEIRA, Maria Inês Côrtes de. **O liberto: o seu mundo e os outros**, Salvador, 1790-1890. São Paulo: Corrupio, 1988.

e negros, escravos e senhores, ricos e pobres. Viver mal, mas morrer bem, seria o lema. O pobre que consumia economias ou entrava numa irmandade para ser enterrado com dignidade talvez desejasse se igualar aos poderosos pelo menos uma vez na vida. Mas os poderosos repetidamente faziam da hora da morte ocasião de reafirmar a distinção social em que viveram, contratando inclusive os pobres para este fim. (REIS, 1991, p. 159)

Mulheres e homens africanos escravizados ou os ascendentes negros ainda escravizados e/ou já libertos não tinham ‘posição social’ e/ou cidadania para supervalorizar, mas provavelmente tinham um passado anterior a passagem pelo Atlântico de sangue, para lembrar.

Reis nos lembra que as festas funerárias estavam possivelmente relacionadas a tradições africanas e pondera: “Quiséramos ter para a Bahia as excelentes descrições, feitas por Kidder e Debret, por exemplo, de funerais cariocas de negros escravos e libertos. Neles, do velório à porta da igreja, predominavam os elementos africanos.” (REIS, 1991, p. 160)



Considero aqui mais um exemplo de esforço contínuo de reconstituição da *arkhé*, do *ethos*, com a licença de cruzar conceitos gregos com a dinâmica construção de sobrevivência, ontologia e restauração simbólica com tecnologia negra diaspórica em meio a violenta escravização. Como nos explica, Muniz Sodré (2020, p. 210), *ethos*, entendido como consciência viva do grupo que impõe o sentido de costume enquanto maneira regular ou mecânica de agir.” Enquanto, *Arkhé*:

[...] é termo grego a ser por nós acentuado tanto no sentido de ‘origem’ como no sentido (aristotélico) de ‘princípio material’ das coisas. [...] A *Arkhé*

⁷ Cortejo fúnebre do filho de um Rei Negro, J.B. Debret, sec. XIX. Para mais informações vide: DEBRET, Jean-Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. Trad. E notas de Sérgio Milliet. São Paulo: Martins, 1940.

africana pode ser dita igbá iwa axé, em iorubá. Mas é ritualmente especificada pela palavra axexê, a cerimônia em que, por ocasião da morte de um membro da comunidade, são reverenciados os ancestrais, a origem das linhagens.

Princípios permanecem e são reestruturados mesmo quando os ritos são diluídos e/ou expropriados de seus herdeiros.



Reis relembra, “Por exemplo, a escravidão não eliminou na comunidade africana daqui as hierarquias trazidas da África. Objeto de muita reverência em vida, os fidalgos africanos no exílio brasileiro recebiam funerais de dignitários.” (REIS, 1991, p. 161)

Estava em jogo ali e ainda está, como diria Sodré (2020, p. 90), “a necessidade existencial do pertencimento ao grupo originário, de onde procedem os imperativos cosmológicos e éticos”

Foi assim com o filho de um suposto rei da África. Durante o concorrido velório, o morto foi cerimoniosamente visitado por delegações das várias nações africanas que compunham a população escrava carioca. Desde manhã cedo reinava um clima de festa, com dança e música tocada com instrumentos africanos acompanhados de palmas. As palmas “constituem-se de duas batidas rápidas e uma lenta ou de três rápidas e duas lentas, geralmente executadas com energia e conjunto”. Vez por outra soltavam-se bombas juninas. (REIS, 1991, p. 161)

⁸⁸ Imagem 184, 185. Performance *Axexê*, intérprete-criadora: Dra. Renata Felinto. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2020/11/ocupacao-finalistas-2020-renata-felinto/> Acesso em: 2023.



9

Michelle N. Gibson, jazzista, *New Orleans Grand Marshal*, bailarina, embaixadora cultural, pesquisadora e coreógrafa convidada na África do Sul, natural da cidade-mito do nascedouro do Jazz negro-estadunidense, New Orleans, seguindo aprofundado estudo/vivência das tradições negro-sulistas vinculadas à vida, morte e celebrações do viver.



10

Gibson leva para a cena da Dança Contemporânea e da Dança na contemporaneidade o que aprendeu com os funerais negros jazzisticamente ritualizados e, a *Second Line*, igualmente jazzista e festiva. Sonorizada por *Dixieland* e *Traditional*

⁹ Imagem 186. Cena “*MiLágrimas ou Com Olhos D’Água*”, performance *Menino 111*. Intérprete: Aline SerzeVilaça.

¹⁰ Imagens 187 de *Michelle Gibson: New England Public Media*, 2022. Disponível em: <https://www.nepm.org/2022-07-20/michelle-n-gibson-with-the-new-orleans-jazz-orchestra-nojo-7> Acesso em: 2023.

Jazz com sotaque e sabor de rua, é coletivamente e politicamente que *Michelle N. Gibson* impõe sua persona *Grand Marshal*, de abre-alas, feito Exu comandante das encruzas, feito os grandes guardas do Congado Moçambique, ela vai dançando, gingando, em contínua e arriscada *jam* que desbrava o tempo-espaço da cerimônia do existir.¹¹



Observando movimentos, passos, gestos, adereços, expressões, paisagens corporais e sonoridades propostas por *Gibson* comemoro ao evidenciar as conexões ancestrais possíveis. Ainda em diálogo com os argumentos de José Reis volto a citá-lo:

Essas atividades se estenderam até seis ou sete horas da noite, quando teve início o cortejo fúnebre. Aqui também havia um mestre-de-cerimônias, que a bengalada abriu caminho entre a multidão para a passagem do defunto, levado numa rede coberta com um pano mortuário, sendo nessa hora saudado por fogos de artifício e as acrobacias de quatro africanos. O morto foi solenemente escoltado por amigos e pelas deputações africanas, seguidos por outros negros empunhando bengalas e, mais atrás, gente que Debret chamou de “curiosos”. Chegando à igreja, enquanto do lado de dentro acontecia a cerimônia de sepultamento, do lado de fora homens e mulheres soltavam bombas, batiam palmas, tocavam tambores, cantavam canções africanas. (REIS, 1991, p. 161)

Como afirmei na *Cena* anterior, meu corpo dançante foi fortemente influenciado pelas pesquisas de Corpo e Ancestralidade de Inaicyrá Falcão dos Santos e as ressignificações elaboradas pela profa. Carla Ávila. As pesquisas de campo com as comunidades congadeiras de São José do Triunfo, Airões e Ponte Nova, foram

¹¹ Imagens 188, 189 e 190. Frame do Batalhão Moçambique Quilombolas de Uberlândia/MG, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=u714BMCtD80> Acesso em: 2023.

fundamentais para os estudos de Ávila e, por conseguinte, para a transformação tônus-muscular e poética do meu corpo.

Ao narrar detalhes de um cortejo com fitas coloridas que realizado em homenagem e despedida à uma criança negra, José Reis aponta porções de alegria, festividade, comemoração, balanço e embalo que aproximam o possível paralelo entre Brasil e Estados Unidos.



12

É irresistível a comparação com os Estados Unidos, onde os funerais de escravos eram também noturnos e festivos. Os historiadores de lá especulam que o horário dava aos escravos – cujos horas diurnas dedicavam ao trabalho para o senhor – oportunidade de participar de pompas fúnebres tocadas por bandas de jazz. Segundo Wade¹³, nas cidades sulistas um verdadeiro “espírito de Carnaval” dominava essas cerimônias muito estimadas pelos negros. Genovese¹⁴ destaca a importância da participação escrava na festa funerária e sugere que tanto a festa quanto seu horário possivelmente estavam ligados a tradição africanas. Certamente um magnífico enterro ao estilo africano. (REIS, 1991, p. 161)

No ano de 2012, junto da Cia JazzcomJazz construí o espetáculo “*Quando morre um Jazzman...*”¹⁵ narramos o assassinato de um músico jazzista, os efeitos de sua passagem no cotidiano-vida de sua mãe, a publicização sensacionalista e antinegra do incidente, e finalizamos, dançantemente ao som de *The Dirty Dozen Brass Band*, encarnando, in-corp-orando o melhor jeito *Second Line/New Orleans* de ser.

¹² Imagem 191. Cena do espetáculo “*Quando morre um Jazzman...*” (2012) do Coletivo JazzcomJazz. Intérprete em destaque: Graciele Galdino, apresentação em Teófilo Otoni/MG. Foto: acervo da autora.

¹³ WADE, Richard. *Slavery in the cities. The South, 1820 – 1860. Oxford, Oxford University Press, 1964.*

¹⁴ GENOVESE, Eugene D. *Roll, Jordan, roll. The world the slaves made. New York, Pantheon Books, 1974.*

¹⁵ Confira: VILAÇA, Aline. *JazzcomJazz: Investigação artístico-histórica, experimentação método-pedagógica e Dança. Viçosa/MG: UFV, 2013.*



Não é apenas da ordem dos séculos XVII e XVIII ou do “fascínio de nossos antepassados” que o tema fúnebre e/ou a morte como objeto para compreensão da vivência negra no aqui e agora, tais discussões habitam um contexto global necropolítico, “a morte perpassa[va] o cotidiano e o extraordinário de suas [nossas] vidas.” (REIS, 1991, p. 167)

Desta forma,



16

Mesmo com a contínua dificuldade financeira e racial que se impõe no dia a dia da resistência dos ritos da Irmandade, este fascinante grupo segue em oração, marcha,

¹⁶ Imagem 193. Irmandade da Boa Morte. Disponível em: <http://www.ipac.ba.gov.br/festa-da-boa-morte> Acesso em: 2023.

cortejo e festa. Durante a pandemia de COVID-19 em 2020, a Irmandade manteve sua programação *on-line*.

O suposto anonimato destas negras senhoras que embalam e festejam a Boa Morte, evidencia o conceito de dupla consciência forjado por *W. E. B Du Bois* no começo do século XX, pois, elas vivem, sobrevivem a vida ordinária em funções muitas vezes subalternas.

Seguindo esta dança de pensamentos sobre os efeitos devastadores da colonização, vale ressaltar que o conceito de dupla consciência versa sobre:

[...] é uma sensação peculiar, essa dupla consciência, essa sensação de sempre se olhar pelos olhos dos outros, de medir a própria alma pela fita de um mundo que olha com divertido desprezo e piedade. Sempre se sente sua dualidade – um americano, um negro; duas almas, dois pensamentos, dois esforços inconciliáveis; dois ideais conflitantes em um corpo escuro, cuja obstinada força por si só o impede de ser dilacerado. (DU BOIS, 1989, p. 03; trad. minha)¹⁷

Elas, mulheres-potência, senhoras do Asè, vivem e sobrevivem a vida em sua ordinariedade determinada pela antinegitude, mas costuram para si e para os seus, um importante território de autodeterminação, agência e restauração do que fora dilacerado pelo trauma colono-escravocrata.

Portanto, o anonimato das grandes senhoras (Iyalorixás, Mães de Santos, Zeladoras de Santos, Zeladoras de Orixás) negras-baianas só o é, no mundo branco que as esconde, despreza e invisibiliza em humilhantes uniformes sem crachás, sem rosto, sem nome, sem sorriso, ou as (nos) quer embranquecidas e assimiladas como estes que normatizam corpos e ritos.

Mesmo cientes que as estratégias dos brancos “donos de tudo”, vez ou outra, pinçam nossas mestras para preencher postos que simulam integração e democracia, somos igualmente cientes que atuamos nestes pontos para formular nossas próprias estratégias. Negociações, sincretismos, cotas, estamos atentos, vigilantes e responsáveis.

Dessa forma, o anonimato é apenas ficcional, pois nos nossos quilombos, mucambos, comunidades, roças, periferias, favelas, as grandes senhoras são rainhas. Guardiãs da memória, senhoras da culinária, dos ritos, cantos, ‘benzeções’, ‘rezações’, ervas, folhas, raízes, sementes, segredos, saberes, mistérios entre passado-presente-futuridade.

¹⁷ “[...] it is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his twoness, - an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder.” (DU BOIS, 1989, p. 03)

Por fim, vale ressaltar a importância simbólico-educativa e est-ética dos ritos, que podem ser compreendidos como “princípios de pensamento”, com os quais, via corporeidade podemos apreender “modos de estímulos, desempenho, condução, afetos, competências e domínios do corpo e da linguagem corporal em estado de performance”. Leda Maria Martins (2020, p. 10), no prefácio intitulado: “*Corpo, encruzilhadas de saberes*” do livro “*Gramática das Corporeidades Afrodiaspóricas: perspectivas etnográficas*” (2020) organizado por Júlio Tavares, segue nos explicando que:

Dentre eles os ritos ocupam lugar ímpar, pois, como territórios e ambientes de memória, recriam e transmitem, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, formas e técnicas de criação e transmissão. São registros e meios de produção identitária, reprodução e resguardo de conhecimentos. (MARTINS, 2020, p. 10)

Funerais, cortejos fúnebres, *Embalos D’Ajuda*, *Festa da Boa Morte*, *Second Line*, Congado Moçambique mineiro, Axexê, entre outras técnicas de criação de novos mundos e reeducação do que fora expropriado. Ritos, mitos, festejares de uma contínua dança por/para existir.

Como forma pensamento, os ritos são férteis acervos de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, dentre outros, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance. (MARTINS, 2020, p. 10)

Atenta ao corpo que as performances/cortejos/marchas/procissões esculpem, fui transformando todo esse material simbólico, epistêmico-metodológico em substrato de inspirar, gerar e problematizar *Menino III*.

“O ritmo cadenciado da Marcha foi marcado pelos passos firmes de mulheres que brotavam do campo e das cidades, das águas e das florestas, dos quilombos rurais e urbanos, das favelas e palafitas, dos bairros periféricos, da falta de teto e terra, das ruas. De diferentes idades, orientações sexuais e religiosas. Foi marcado pelo grito que reivindica a construção de um novo pacto civilizatório que incluía mais de cinquenta por cento da população brasileira, a parcela negra, que tem sido invisibilizada e/ou excluída do alcance das políticas públicas.”

(SILVA, Cidinha, 2019, p. 139; grifo meu)



18

NA OCASIÃO,

50 MIL MULHERES EXIGEM UM NOVO PACTO CIVILIZATÓRIO

¹⁸ Imagem 194. Marcha das Mulheres Negras: contra o racismo, e a violência, pelo bem viver. 2015. Foto: Marcello Casal Jr./Agência Brasil.

Procissões, embalos e marchas

As ruas como território de vazão de performances que ensaiam vida, morte, resistência e revolução. Cortejos periódicos em movimento constante.

A “ocupação colonial” em si era uma questão de apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico – inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sociais e espaciais. Essa inscrição de novas relações espaciais (“territorialização”) foi, enfim equivalente à produção de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a subversão dos regimes de propriedade existentes; a classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias; extração de recursos; e, finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais. [...] Todavia, o mais importante é o modo como o poder de morte opera [...] Nesse caso, a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é “descartável” e quem não é. (MBEMBE, 2018, p. 40-41)

Contra a ocupação colonial, a ocupação da *Irmandade do Rosário dos Homens Pretos*, a ocupação *D’Ajuda*, da *Boa Morte*. Contra a territorialização escravo-colonial-antinegra, faz-se a territorialização Congadeira, Carnavalesca, cadenciadas, sincopadas em e dentre Sambas e Jazz.

Na poética narrativa de Cidinha Silva, citada na página anterior, encontramos alguns componentes básicos que justificam a aproximação elementar entre marchas/manifestações/procissões com performances negras em itinerância, deslocamento, seja nos palcos, em espaços cênicos chamados de alternativos ou até mesmo nas ruas. Componentes estes que subsidiam as est-éticas negras.

A Marcha das Mulheres Negras foi aberta pelas zeladoras da secular Irmandade da Boa Morte, da cidade de Cachoeira, Bahia, em mensagem direta e contundente de paz e respeito às diferenças, principalmente religiosas. Houve uma comissão de frente composta por Iyalorixás vindas dos quatro cantos do país. **Mulheres-símbolo** da sabedoria ancestral africana que há séculos oferece sustentação espiritual e acolhimento ao povo [...] (SILVA, Cidinha, 2019, p. 139; grifo meu)

Desta forma, neste momento navego dentre nuances est-éticas dos mistérios (não reveláveis) dos embalos, os quais reivindicando reterritorializar o caminho a ser percorrido pelas procissões, marchas, passeatas, pelas senhoras da passagem, pelo corpo que em ancestral se transforma, demonstram o que se é negado a toda uma comunidade negra quando um jovem é assassinado, seu corpo é destruído, desaparecido, desintegrado,

desfigurado, mutilado, linchado e/ou simplesmente violado no *kronos*¹⁹ fora do Tempo Rei²⁰.

Marcha de *Selma para Montgomery* (7 de março de 1965). Marcha das Mulheres Negras (Brasília, 2015). Marcha para Zumbi (Brasília, 1995). Aprendemos com estes espetáculos a céu aberto à: **(i)** teatralizar; **(ii)** construir dramaturgia; **(iii)** nutrir imaginário coletivo; **(iv)** expor narrativas; **(v)** sensibilizar; **(vi)** recrutar; **(vii)** exercer direitos; **(viii)** vivenciar e estruturar coletividades; **(ix)** partilhar afetos, e simplesmente, (x) caminhar de mãos dadas.

Na peça “*Oboró: masculinidade negras*”, dirigida por Rodrigo França, os personagens-homens-orixás saem do palco, atravessam a plateia e feito o bailar do panteão de Olorum, ganham as ruas marchando, desfilando, professando a sua existência transformada após às dores reveladas na peça.



Mas o que estou nomeando de componentes básicos est-éticos presentes nas performances em deslocamento (marchas, procissões, *parades*, manifestações) nos ensinadas pelos Movimentos Negro?

- i. Respeito, Destaque, Aconselhamento e, Requisitar a Proteção e Asè das matriarcas, mais velhas, zeladoras, Mães, Iyalorixás e outras sacerdotisas de religiões de matriz africana.

¹⁹ Krónos – deus do tempo na mitologia grega. Atualmente utilizado como símbolo do tempo ocidental.

²⁰ Tempo Rei – Alusão à canção homônima de Gilberto Gil. E referência sutil ao tempo outro proposto no interior das religiões de matriz africana, tempo postulado por Iroko.

²¹ Imagem 195. Peça *Oboró*, Teatro João Caetano, Rio de Janeiro/RJ, 2020. Print youtube. Disponível em:

- ii. Visitas. O ato de passar por casas, pessoas e/ou pontos simbólicos específicos reconhecíveis pelo grupo, cujo significado colabora na manutenção da tradição e ritualidade.
- iii. Despedida, Ritualização e Cerimonial.
- iv. Contato da Ikupolítica.

Importante salientar que a manutenção do que identificamos por tradição, ritual e cerimonial, é dinâmica, em constante movimento, mudança e transformação, assim como parte fluida de noções outras de negociação e viver/experienciar o tempo das coisas, da vida, da existência, atrelados à um ancestral e complexo conceito de comunidade.



CORREIO JOSÉ DO PATROCÍNIO

menino111.wix.com

RIO CLARO, QUINTA-FEIRA, 20 DE FEVEREIRO DE 2020

SP * DISTRIBUIÇÃO GRATUITA * NÚMERO 002 * 1ª EDIÇÃO * 4 PÁGINAS * FECHAMENTO: 0h

Mocidade Unida da Mooca entrará na grande casa do samba paulistano, o Anhembi, homenageando o professor, parlamentar, ator, dramaturgo, artista plástico, **Abdias do Nascimento**. Privilegiando a maneira como Abdias enegreceu o Teatro brasileiro, denominando o enredo de **“A Ópera Negra”**.



A escola contará com a **Ala Protesto**, enaltecendo a potência do Movimento Negro, em sua pluralidade, como ativo educador da nação e local de reexistência e construção de conhecimento pela **população negra**.



Carnaval
2020

Intervenção *Correio José do Patrocínio*, Carnaval como mais uma forma negra de viver a morte nas ruas.

CORREIO JOSÉ DO PATROCÍNIO

----- alyneserze.wixsite/menino111 -----

RIO CLARO, TERÇA-FEIRA, 25 DE FEVEREIRO DE 2020

SP * DISTRIBUIÇÃO GRATUITA * NÚMERO 004 * 1ª EDIÇÃO * 8 PÁGINAS * FECHAMENTO 18h



22

A Ópera Negra

MOCIDADE UNIDA DA MOOCA

Enredo 2020

*“A cada 23 minutos um jovem negro é
Morto no Brasil*

*De 100 pessoas Mortas mais de 70 são
negras*

*Os homicídios por arma de fogo são
concentrados nas favelas*

*A morte, tem cor, CEP e território
Esse enredo representa aquela parte
do Brasil que nunca conheceu justiça e
sempre foi silenciada,*

*É muito Preto que morre pra pouca
gente que defende*

*É muito Preto que chora sem ter
ninguém que olhe pra gente*

‘Nossos passos vem de longe’,

*Representatividade e Ancestralidade
importam*

Viva Abdias do Nascimento

Viva o Povo da Favela!

MOCIDADE UNIDA DA MOOCA,

PRESENTE!!!!”

Anielle Franco

Ooooo

Eu tenho o meu valor
Respeite a minha cor
Só quero paz e igualdade
Sob a luz de Olorum
Uma história de atitude
A Mooca é a voz da negritude

Ecoa o clamor da resistência
A negra voz que ilumina a consciência
Tingindo de preto os palcos de marfim
O sonho de palmares renasce em mim

Pelo povo e meus irmãos
Minha luta não foi em vão
A luz de Aruanda na ribalta
Liberta as amarras da realidade
Arranca a mordança e diz a verdade

Kao kao kabecile Xangô
Teu leão de batalha eu sou
Aos olhos do rei a justiça revela
Poder ao povo da favela

Convoco tambores de axé
Num elo de fé, por nossa raiz
Não deixem cair no comum

²² Imagem 196. Ms. Anielle Franco, atual Ministra da Igualdade Racial (2023-), Governo Federal, compareceu em momentos de gestão do samba enredo e na gravação do samba. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ojFmnyxuh6A> Acesso em: 2023.

Confundirem mais um
Sangra nosso país

Vem meu irmão
À luta contra a intolerância
Mães de Maio/SP

Estou presente em cada coração
Resistindo à ignorância
Eu sou a força de quem nunca desistiu
O nascimento de um novo Brasil

*“Meu canarinho
Minha beija-flor
Me traz notícia do meu amor
Que foi embora e nunca mais voltô
Meu canarinho,
Minha beija-flor
(2X)
Estou chorando,
Estou chorando de dor
Tô com saudade do meu amor”²³*



*“[...] quando a porta abriu violentamente e dois policiais entraram de armas em punho. Mandaram que Davenga se vestisse rápido e não bancasse o engraçadinho, porque o barraco estava cercado. Outro policial do lado de fora empurrou a janela de madeira. Uma metralhadora apontou para dentro de casa, bem na direção da cama, na mira de Ana Davenga. Ela se encolheu levando a mão na barriga, protegendo o filho, pequena semente, quase sonho ainda.”
(EVARISTO, 2014, p.30, grifo meu)*

²³ Canção: “Meus Canarinhos”; Comp. Pedro Sertanejo e Zé Milton. Intérprete: Coral das Lavadeiras. Presente no documentário Mães de Maio.

Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=yFwtI0C13Yw>
Acesso em: 2023.



**Transmutação. Transformação. Metamorfose.
ReExistência. Resiliência. Reestruturação.
ReElaboração.**

Segundo Matheus Almeida (2002, p. 06):

“Débora Maria da Silva, fundadora e coordenadora do Movimento Mães de Maio, é uma mãezona guerreira que inspira e ilumina, força incansável e sabedoria crítica são apenas algumas de suas gigantescas virtudes.” Com relação à participação da mãe-ativista em sua pesquisa de mestrado o autor afirma: “Sem ela, nem uma página deste trabalho

seria possível. A partir dela, conheci outras mulheres incríveis, *Mães de Maio* irrefreáveis e inarredáveis de suas lutas por justiça, verdade, memória e liberdade.” O que demonstra uma abordagem etnográfica que subverte a tradição euro-ocidental e, assim como debatemos na *Cena 1, Movimento 1.3.* desta tese, apresenta com afeto e cuidado a presença das informantes, sujeitas da pesquisa como escritoras junto dele do trabalho e análise acadêmica.

No mês de maio de 2006 ...

Em evento de homenagem aos jovens assassinados, aos 10 anos do terrível e terror do massacre e marco histórico da contínua e “cíclica” (ALMEIDA, 2022) mobilização, ação, batalha e luta em luto do Movimento Mães de Maio, com emoção, sensibilidade e encantamento Almeida relembra:

Bastante emocionada, como eu nunca a vi assim em outras ocasiões, Débora ora reduzia o volume de sua voz na tentativa de manter a fala em meio às lágrimas, ora elevava sua voz quando queria dar ênfase à sua afirmação. Nessa cadência, ela dimensionou a respeito daquele encontro: ‘Pra mim, e pras Mães de Maio, e pras mães dos maios, é um dos maiores encontros construídos por mulheres. Mulheres guerreiras, mulheres que não saem da rua, mulheres que têm a capacidade e o dom de meter o dedo na cara desse Estado e dizer ‘basta de matar nossos filhos! Basta de encarcerar nossos filhos! Basta de desaparecer com nossos filhos!’ (ibid.). Este enfrentamento, todavia, era feito não só pelas Mães de Maio, mas “pelas mães dos maios”, e não só pelos Crimes de Maio, mas pelos crimes de todos os anos: “e eles pensava que as Mães [de Maio] iam se debruçar só sobre os Crimes de Maio de 2006. As Mães de Maio elas se debruçam nos crimes dos 365 dias do ano” (ibid.), assegurou Débora. (ALMEIDA, 2022, p. 18)

²⁴ Imagem 197. Publicização de lançamento de livro do Movimento Mães de Maio. Em destaque Débora Maria da Silva, liderança do Movimento. Foto: *Instagram*, 2019.

Peço licença, para fazer um breve comentário sobre a importância de cuidadosamente aprendermos com os gestos, ações, metodologias e estratégias dos movimentos de mulheres negras ... Almeida (2022, p. 20) pondera que descobriu só longo da pesquisa que:

[...] o do luto à luta das Mães de Maio não era exatamente um processo linear, como quem sai de um estágio para chegar a outro. Tinha mais a ver com um processo cíclico, em que um nunca se encerra em si mesmo ou no outro, mas ambos reforçam-se mutuamente. Algo como um luto na luta e uma luta no luto, e por isto mesmo, também um luto como luta e uma luta como luto, ambos sem fim.

-Escuta

-Coletividade

-Enfrentamento multifacetado

-Encontros afetuosos e construção de intimidade

-Cuidado contínuo entre mulheres-mães-ativistas

-O Amor Ultrajado

-Eterna profissão de amor e cuidado aos seus filhos(as/es) e às memórias que ainda grafam a pele.



25

²⁵ Imagem 198. Débora Maria da Silva, fundadora do movimento *Mães de Maio*, inicia a performance “100 litros de Preto” de Lucimélia Romão. Foto: Renan Omura/Ponte Jornalismo

Como nos ensinam as *Mães de Maio*:

[...] Eles que nos matam-vivas todos os dias, e fazem questão de não nos escutar. Mas nós insistimos em gritar! E insistimos em sorrir também! Não vão tirar isso da gente! [...] E o tempo é rei, Nêga: dessa luta acreditamos que pode nascer outro dia, outro tipo de sociedade aonde falaremos, aonde escutaremos, aonde seremos realmente escutados. Aonde pensaremos e construiremos as coisas juntas, principalmente o amor. E poderemos assim decidir sobre as nossas vidas, vivas-vidas, como os nossos filhos e filhas, roubados de nós pelo Estado, deveriam ter tido a liberdade de decidir, de ir ou vir, e de viver feliz. Eles seguem e seguirão conosco! Presentes! Agora e Sempre! (MÃES DE MAIO, 2011, p.14)



26

²⁶ Imagem 199. Mães de Maio participaram da performance “Mil litros de preto” de Lucimélia Romão. Foto: Renan Omura/Ponte Jornalismo. Disponível em: <https://ponte.org/mil-litros-de-preto-uma-performance-sobre-a-violencia-do-estado/> Acesso em: 2023.

CORREIO JOSÉ DO PATROCÍNIO

----- alyneserze.wixsite.com/menino111 -----

RIO CLARO, QUINTA-FEIRA, 27 DE FEVEREIRO DE 2020

SP * DISTRIBUIÇÃO GRATUITA * NÚMERO 006 * 1ª EDIÇÃO * 8 PÁGINAS * FECHAMENTO 18h

Caderno Terra Preta

Perfil “MãeAtivista 111”

por: Aline SerzeVilaça

QUEM É VOCÊ?

Meu nome é Akotirene Silva Elekô. Tenho quarenta e dois anos, bacharel em Medicina, licenciada em Dança, mestre em Relações Étnico-raciais, doutora em Educação e, pós-doutora em Psicologia social. E, primeiramente Artista. Sou mãe de Kayodê Elekô, jovem de 13 anos, de coração todo em forma de correria e gargalhada. Conheci meu companheiro, Abayomi Muhammad, quando já havia desistido e aceitado a ‘solidão da mulher negra’ no âmbito do dengo mais íntimo.

COMO ERA A SUA VIDA?

Bom, para os parâmetros da classe média, que obviamente em sua imensa maioria é branca, levamos uma vida satisfatória, carros, casa, viagens, passeios, filho em escola particular, auxílio doméstico de uma faxineira, ótimos empregos (Abayomi e eu) com vínculo estável.

Considerando as realidades raciais brasileiras, é importantíssimo frisar que meu

núcleo familiar representa a minoria da minoria.

COMO SUA VIDA SE TRANSFORMOU APÓS O OCORRIDO?

Bem, a transformação da minha vida que parecia ‘calma e tranquila’ enquanto mãe de um jovem brilhante, é [] se deu no momento do desespero absoluto.

Obviamente que eu tive etapas de quase luto, porque a dúvida vinha me gerando é [] esses sentimentos de vontade de abandono da minha vida. Abandono da minha vida, do meu casamento, do meu trabalho, pra viver o dor das dúvidas se meu filho estava desaparecido ou não.

É [] Essa etapa, ela não é uma etapa que teve esse começo e um fim determinado. A sensação que eu tenho é que a qualquer minuto eu posso voltar a sentir o profundo desespero da profunda dúvida.

E [] ficar imóvel. E [] não ser o que está sendo exaltado aqui nesta entrevista.

O que está sendo exaltado aqui nesta entrevista é o fato de eu ter virado, aparentemente, uma SUPER MÃE militante.

Porque “aparentemente”?

E porque é que eu [] digo aparentemente com um tom de [], insatisfação ou de ironia?

É porque este papel congelado das mulheres negras como super heroínas de uma vida que começa e termina trágica. É um dos estereótipos mais cruéis que se pode lançar à um ser humano.

Porque? Porque nós mulheres negras somos colocadas como NÃO humanas quando somos supostamente elogiadas como super mulheres. COLOCADAS como não humanas e colocadas dentro de limite de [] é [] possibilidade de vida na Terra.

Colocadas, então, dentro desse estereótipo, de SEMPRE PRESA À ESSA [] SUPER demonstração de resiliência.

É [] e nossa vida é colocada em um limite. No limite da vida ser SEMPRE TRÁGICA.

Difícilmente se olha pra uma mulher negra e imagina que ela teve uma vida calma e tranquila.

E, esse olhar de já imbuir no corpo dessa mulher negra, TRAGÉDIAS.

Não é um olhar que faz a leitura que o mundo é racista e que as tragédias com que essa mulher negra teve que lidar são fruto desse GRANDE SISTEMA que é a antinegitude.

É o olhar de “Ó coitada, não daria para ela ter tido outra vida” [risos debochados]

[]

E dá, né!?

Dá pra ter outra vida. Eu tive outra vida. Meu filho estava tendo outra vida.

Até que o racismo nos mostrou que era uma GRANDE ILUSÃO.

O racismo nos mostrou que [voz embarga em lágrimas] NADA PODE SER FEITO para proteger globalmente, ou pra PROTEGER TOTALMENTE uma criança negra. Porque em algum momento o racismo que está em todas as relações, vai se mostrar, [] infelizmente, ele vai se mostrar mais forte.

Ele vai ceifar nossos sonhos, dilacerar nossas expectativas, vai fazer com que o que acreditávamos estar sendo garantido como uma tranquilidade ERA UMA FALSA IDEIA, ERA UMA FALSA sensação.

Isso porque? [chorosa e irritada]

Para ficar mais uma vez explícito.

O MEU FILHO desapareceu [] é [pausa longa]. Ele foi tido, [] é tido como suspeito. Foi reduzido à um número, pela polícia, pelo estado. É [] e não tem sido procurado como [voz adocicada] como o anjo [] como o MENINO, como o SER HUMANO maravilhoso, e, cheio de potencial e sonhos, que ele é.

Há algo que a senhora queira acrescentar sobre ser mulher negra, ativista em um país antinegro?

Tem um problema muito grande em se transformar em uma mãe militante, é que [] o sofrimento é minimizado pelo outro que é racista.

Há sempre um [] os FATOS são colocados à prova, porque há uma nebulosidade da realidade do que

aconteceu. **NÓS NÃO SABEMOS.** É [], mas, provar que o meu filho **NÃO ESTAVA**, nem é [] no tal lugar errado, ou com a roupa errada, ou com os amigos errados, ou em atitude suspeita.

Faz com que O MEU SOFRIMENTO como mãe seja **questionado**, porque eu deveria, nesse mundo PATRIARCAL e MACHISTA, saber exatamente onde estava, porque estava e com quem estava.

Mesmo eu afirmando que meu filho estava com os amigos do condomínio, jogando futebol, numa praça pública e não no condomínio. Por quê? [voz exaltada] A CIDADE é NOSSA [risos] A CIDADE é do POVO.

Mesmo afirmando TUDO isso, é [] lançado em minha direção **TODAS AS FORMAS DE QUESTIONAMENTO** e dúvida. E isso é muito VIOLENTO.

Outra coisa de ser mãe e militante. Diferente de antes que eu era só militante, negra e professora. O que não era só, já era cansativo, exaustivo. Mas agora é muito mais. É [] que [] a **urgência** agora é OUTRA.

A minha **URGÊNCIA É OUTRA.**

Se antes já era absolutamente urgente pra mim estar presente no Movimento de Mulheres Negras, no Movimento Feminista Negro, no Movimento Negro, AGORA, **eu que já tinha pressa**, [voz firme e altiva] **TENHO MAIS PRESSA.** Pois se trata do meu **FILHO** [voz triste e lágrimas].

Algo muito importante também à se frisar, desse fazer militante, depois de tamanha tragédia, que é o

Movimento Negro de Mulheres Negras que está à frente dessa edificação de uma luta [] e de estratégias de luta **CONTRA O ESTADO** violento e que **EXTERMINA** sistematicamente a sua população.

É o Movimento, então, de Mulheres Negras que tem nos ensinado a [] não cair. A agir coletivamente, a buscar soluções à longo prazo, a construir estratégias de prevenção, a compor [] metodologias, pedagogias para politizar, para educar os nossos filhos e filhas.

E [] e é muito importante também, enquanto local encontro, de abraço, de afeto, e [] de CUIDADO.

Cuidado, quando um jovem negro morre ou desaparece, a família passa a ser sobrevivente do homicídio, sobrevivente da extração prematura daquele ente querido do seio familiar.

A família **PRECISA DE ESPAÇO** de APOIO e de ESCUTA. E são estes **MOVIMENTOS** que garantem isso.

Mais uma vez o Estado se AUSENTE e se MOSTRA PRESENTE apenas no nos fazer MORRER e nos fazer SOFRER.

ONG CRIOLA/RJ

Instituição não governamental com sede no centro do Rio de Janeiro, com uma trajetória de mais de um quarto de século na defesa e promoção das mulheres negras, cuja presidente de hora é ninguém mais, ninguém menos que Beatriz Moreira Costa, a *Mãe Beata de Iemanjá* (1931-2017). Sob coordenação geral da Dra. Lúcia Xavier, a **ONG Criola** apresenta como áreas de atuação, pesquisa e comprometimento, a saber: (i) Justiça e direitos humanos; (ii) saúde; (iii) memória e reconhecimento; (iv) arte/empreendedorismo e trabalho; e (v) formação e difusão do pensamento das mulheres negras.

Com o fim da ditadura militar, mulheres negras fortaleceram a redemocratização do Brasil com forte presença nos processos de aprovação da Constituição Cidadã (1988) e articulação política por direitos. À época, mulheres estavam submetidas a violências e práticas eugênicas que permitiam oferta indiscriminada de laqueaduras para adolescentes, jovens e adultas. Esse cenário começa a unir as ativistas que, na década seguinte, fundariam Criola. (CRIOLA, s/p)



27

Fundada em 1992, a organização atua na construção de uma sociedade onde os valores de justiça, equidade, solidariedade são fundamentais. Durante três décadas, a Criola reafirma que a ação transformadora das mulheres negras é essencial para o bem viver de toda a sociedade brasileira. (sítio; criola.org.br)

O centro do Rio me assustava *um tanto*, muitos ruídos, vozes, velocidade, o *corpus* carioca parecia demasiado ensolarado para quem acabará de sair dos dias nublados e *blues* da antiquíssima Ouro Preto. Mudei para o Rio, na ocasião minha quinta cidade, para cursar o mestrado em Relações Étnico-raciais do CEFET/RJ. Aproveitando minha estadia na capital fluminense, me inscrevi para o Curso de Atualização oferecido pela **ONG Criola**. Era um processo seletivo muito concorrido, feministas, ativistas e professoras

²⁷ Imagem 200. Época da fundação da ONG Criola. Disponível em: https://criola.org.br/conheca/?doing_wp_cron=1699581530.2421169281005859375000 Acesso em: 2023

negras disputavam as poucas vagas sabendo da profundidade e complexidade daquela imersão educacional bilíngue e, afroreferenciada que estava a ser experienciada.

Saí de casa, da Ibituruna rumo ao centro, alonguei o pescoço, abri os ombros, respirei fundo e fui à procura da sede da **ONG Criola**.

O intenso Curso de Atualização “A Teoria e as Questões Políticas da Diáspora Africana nas Américas- *Black Diaspora and Community Engagement in Rio de Janeiro*” coordenado pela **ONG Criola** em parceria com a Universidade do Texas em Austin, visava:

Criar e aplicar novas tecnologias para a luta políticas de grupos de mulheres negras; Produzir conhecimento qualificado por dados específicos sobre o contexto atual das questões de direitos; Formar lideranças negras aptas a elaborar suas agendas de demanda por políticas públicas e a conduzir processos de interlocução com gestores públicos; Incrementar a pressão política sobre governos e demais instâncias públicas pela efetivação de direitos, particularmente o direito à saúde, o acesso à justiça e à equidade de gênero, raça e orientação sexual. (sítio: criola.org.br)

Em nosso primeiro encontro/aula, **Criola** me mostrou uma bibliografia extensa, um rigor e vigor acadêmico e ativista, por parte do corpo discente e docente, entusiasmante e de efeito sensível em mim. Fiquei emocionadíssima, lisonjeada pela oportunidade, perplexa com a potência vital expressa naquele plano de estudos e nos olhares firmes de todas, todes e todos ali presentes. Em sua maioria mulheres negras cis e transgênero, além de homens negros cis e transgênero, de vários estados do Brasil e estadunidenses, todes²⁸ comprometidas(os) com o universo acadêmico, com seu corpo e ancestralidade e com a população afrodiaspórica espalhada pelos continentes. Estávamos ali para aprender-ensinar e trocar, dialogicamente, sobre as práticas que compuseram as teorias basais para os movimentos negros, assim como as teorias que ainda nos suleam.



²⁹

²⁸ O uso de “e” alude à linguagem neutra – a fim de contemplar a não demarcação de gênero – inexistente na língua portuguesa oficial (por enquanto).

²⁹ Imagem 201. Logo **ONG Criola**. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/programa-multiversidade-criola-promove-curso-sobre-a-diaspora-africana-nas-americas/> Acessado em: 2020.

“O que a gente busca pra elas, não é uma simples justiça. **Mas a justiça que elas dedicam a esse mundo.**”

Lúcia Xavier

CORREIO JOSÉ DO PATROCÍNIO

----- alynserze.wixsite.com/menino111 -----

CAMPO GRANDE, QUINTA-FEIRA, 21 DE SETEMBRO DE 2023

MS * DISTRIBUIÇÃO GRATUITA * NÚMERO 008 * 1ª EDIÇÃO * 2 PÁGINAS * FECHAMENTO 18

Caderno Lilás

Discursa Dona Lúcia Xavier

A VENCEDORA DO PRÊMIO INSPIRADORAS 2023

CATEGORIA JUSTIÇA PARA MULHERES



Transcrição de discurso proferido em: 19 de setembro de 2023³⁰.

“**Eu** vou começar chorando. Primeiro que foi uma surpresa. A cada madrinha que começa falando sobre a possível vencedora, a gente vai fazendo a análise, e vendo o quanto é importante todos os trabalhos, e nos faz pensar, bom, GANHAMOS.

Esse Prêmio tem pra mim, e desculpe a emoção, o resultado de tantas mulheres negras que na verdade nos forjam. E não forjam só a nós. Também forjam homens e mulheres em todo o país. Desde o trabalho doméstico, na educação, na saúde, elas se dedicam a construir vidas.

O que a gente busca pra elas, não é uma simples justiça. **Mas a justiça que elas dedicam a esse mundo.** Mulheres negras se levantam todos os dias, pelas vidas de TODAS as pessoas. E lutar contra o racismo, é justamente reconhecer que **essa capacidade de fazer justiça, precisa ser reconhecida como um valor humano, um valor que sobrepõe aos privilégios,** sobrepõe aos interesses confusos de mais riqueza, mais poder, comida, mais água.

Essa ação das mulheres negras precisa ser reconhecida como de fato aquilo que aduba a vida de todas as pessoas na sociedade brasileira.

Certamente ganhar um prêmio por fazer justiça, por lutar por justiça, é na verdade dizer que como eu, milhares de mulheres se levantam todos os dias para fazer justiça, para pequenas causas, grandes causas, causas que impactam vidas de outras pessoas e não as suas.

E causas que valem a pena serem vividas.

Como a causa do **Amor**, como a causa do **clima**, como a causa da **justiça**, como a causa da **liberdade**, como a causa da **educação**.

Como a causa do cuidado de terceiros, das pessoas, das crianças.

Como a causa do FIM DA VIOLÊNCIA.

Como a causa da VIDA.

[...]

³⁰ Discurso de Lúcia Xavier ao receber Prêmio Inspiradoras 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=87mx1S86AAM> Acesso em: 2023.

Todas nós que lutamos contra o racismo. **Contra o racismo patriarcal cis-hetero-normativo. Queremos ter vida, uma vida plena, uma vida digna, uma vida com saúde e com alegria.**

Então eu só tenho que agradecer, apesar de ficar surpresa, eu me senti, *Viola Davis* ganhando um prêmio. “Eu?”

[risos]

Não por nada.

Mas é, a gente trabalha tanto. E certamente esse não queria ser meu prêmio. Queria ter prêmios por outras coisas, por dançar, cantar. Mas já que esse mundo exige que a gente faça justiça, eu tenho orgulho de receber esse prêmio, e dizer que de fato ele não é só meu. **Todo trabalho que todas nós fazemos cotidianamente, e somos milhares de mulheres empenhadas nisso, faz essa justiça.**

Eu queria só contar a vocês, muito brevemente [...]

Durante a pandemia da COVID, eu liguei para treze mulheres líderes comunitárias. E perguntei: o que vocês estão fazendo na pandemia.

Elas disseram: nos estamos cuidando de buscar alguns alimentos para algumas famílias.

- Quantas mais ou menos?

- Ah, 200, 400, 500.

- Nossa! E o que está faltando?

Elas disseram: Mais comida.

Eu falei: e se a gente juntar isso a um trabalho de defesa dos direitos humanos dessas mulheres.

Elas disseram: Eu Topo.

Então essas 100 mulheres e jovens saíram em todo período da pandemia para cuidar de mais de 11 mil famílias só no estado do Rio de Janeiro.

Isso me fez crer que as mulheres têm um poder especial. Elas de fato são deusas. Elas não são seres humanos. Elas se levantam. [...]

Se levantam para cuidar de outras. Se levantam para cuidar das suas vidas.

E alguém aqui citou *Maya Angelou*.

É isso mesmo, todos os dias a gente se levanta para buscar JUSTIÇA.”

Still I raise

Maya Angelou

*You may write me down in history
With your bitter, twisted lies,
You may trod me in the very dirt
But still, like dust, I'll rise.*

*Does my sassiness upset you?
Why are you beset with gloom?
'Cause I walk like I've got oil wells
Pumping in my living room.*

*Just like moons and like suns,
With the certainty of tides,
Just like hopes springing high,
Still I'll rise.*

*Did you want to see me broken?
Bowed head and lowered eyes?
Shoulders falling down like teardrops,
Weakened by my soulful cries?*

*Does my haughtiness offend you?
Don't you take it awful hard
'Cause I laugh like I've got gold mines
Diggin' in my own backyard.*

*You may shoot me with your words,
You may cut me with your eyes,
You may kill me with your hatefulness,
But still, like air, I'll rise.*

Does my sexiness upset you?

*Does it come as a surprise
That I dance like I've got diamonds
At the meeting of my thighs?*

Out of the huts of history's shame

*I rise
Up from a past that's rooted in pain
I rise
I'm a black ocean, leaping and wide,
Welling and swelling I bear in the tide.*

*Leaving behind nights of terror and fear
I rise
Into a daybreak that's wondrously clear
I rise
Bringing the gifts that my ancestors gave,
I am the dream and the hope of the slave.
I rise
I rise
I rise.*



*Maya Angelou, "Still I Rise" from *And Still I Rise: A Book of Poems*. Copyright © 1978 by Maya Angelou.*

Imagem 203: Maya Angelou. Disponível em: <https://primeirosnegros.com/maya-angelou/> Acesso em: 2023.

To a Freedom Fighter

Maya Angelou

*You drink a bitter draught,
I sip the tears your eyes fight to hold,
A cup of lees,
of henbane steeped in chaff.
Your breast is hot,
Your anger black and cold,
Through evening's rest,
you dream,
I hear the moans,
you die a thousands' death.
When cane straps flog the body dark and lean,
you feel the blow.
I hear it in your breath.*

DONA ESTRELA

Estava chegando uma época em que o sofrer era proibido. Mesmo com toda dignidade ultrajada, mesmo que matassem os seus, mesmo com a fome cantando no estômago de todos, com o frio rachando a pele de muitos, com a doença comendo o corpo, com o desespero diante daquele viver-morrer, por maior que fosse a dor, era proibido o sofrer. Ela gostava deste tempo. Alegrava-se e tanto! Era o carnaval. E já havia até imaginado a roupa para o desfile da escola. Ela viria na ala das baianas. Estava fazendo uma fantasia linda. Catava papéis brilhantes e costurava pacientemente em seu vestido esmolambado. Um companheiro mendigo havia-lhe dito que sua roupa, assim tão enfeitada de papéis recortados em forma de estrelas, mais parecia roupa de fada do que de baiana. Duzu reagiu. Quem disse que estrela era só para as fadas! Estrela era para ela, Duzu. Estrela era para Tático, para Angélico. Estrela era para a menina Querença, moradia nova, bendito ayê, onde ancestrais e vitais sonhos haveriam de florescer e acontecer. (EVARISTO, 2014, p. 35-36)

Cena Dona Estrela será apresentada, trazendo a oportunidade de discutir os adoecimentos psiquiátricos resultantes da antinegritude e do contato diário com a violência extrema e com as mortes violentas. Lançando mão da potência da literatura negra ficcional para adensar as discussões.

Mas, psiquicamente, como isso afeta a gente?

Há pessoas mais visíveis nesse sentido.

E há outros que não, né?

Há outras que escondem.

Há outras que entendem.

Olha pra isso e já sabe, 'eu já sei disso' [leve sorriso na voz].

Eu vou, talvez, eu vou enlouquecer a loucura.

Como a gente conhece, a gente já ultrapassou isso,

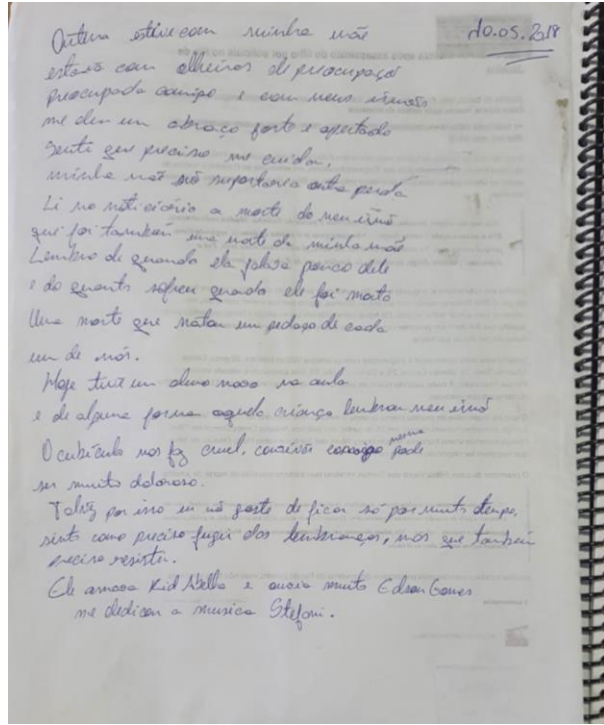
'eu não vou ficar maluco'.

Mas a gente sabe que muitas pessoas adoecem.

Mas a gente sabe que, por essa situação, infelizmente, ser do nosso cotidiano, tá no nosso sangue, tá no nosso corpo, tá na nossa ancestralidade, inclusive.

(CONCEIÇÃO, Alessandro, áudio-partilha, 2020; grifo meu)³¹

³¹ Alessandro Conceição, Coringa do Centro de Teatro do Oprimido/RJ, por anos esteve coringando no grupo *Pirei na Cena*, formado majoritariamente por pessoas diagnosticadas ou não com distúrbios psiquiátricos.



“Ontem estive com a minha mãe

Estava com olheiras de preocupação
Preocupada comigo e com meus irmãos
Me deu um abraço forte e apertado
Senti que preciso me cuidar.
Minha mãe não suportaria outra perda
Li no noticiário a morte do meu irmão
Que foi também uma morte de minha mãe
Lembro de quando ela falava pouco dele
E do quanto sofreu quando ele foi morto
Uma morte que matou um pedaço de cada um de nós.

Hoje tive um aluno novo na escola
E de alguma forma aquela criança lembrava meu irmão
O currículo nos faz cruel, caro é nós mesmos pode
ser muito doloroso.
Talvez por isso eu não goste de ficar só por muito tempo,
Sinto como preciso fugir das lembranças, mas preciso resistir.

Ele amava Kid Abelha e ouvia muito Edson Gomes
Me dedicou a música Stefani.” (Brenda Maia, 10 de maio de 2018)

³² Imagem 204. *Menino III*. FASC-2019; intérprete-criadora: Brenda Maia. E registro fotográfico, 205, do diário de bordo da intérprete, com texto transcrito abaixo da imagem. Fotos: acervo pessoal da autora.

Dona Estrela irrompe a cena arrastando seus trecos,
tem brinquedo, tem jornal, tem panela, tem papel, papelão
tem lixo, luxo, tem material reciclável,
tem restos de vida, de saudades e sonhos



33

“Lá Laiá, Laiá Laiá, Laiá Laiá Laiá!

Laiá, Laiá, Laiá, Laiá Laiá!

Eh! Laiá, Laiá, Laiá Laiá Laiá!

Laiá Laiá Laiá, Laiá Laiá!...”

Ela vinha subindo a ladeira com passos curtos, determinados, dissimulando com destreza a exaustão ancestral. Carregava feito ouro uma carriola consumida pela ferrugem repleta de restos de vida e recicláveis pro futuro. Era passado, sobrevivência e futuro acumulado e carregados junto do corpo, provando que tudo que restara estava ali. Bonecas, latinhas, papelão, cobertor, lágrimas, saudade.

³³ Imagem 206. Dona Estrela entre a terra e o céu. Intérprete: Aline SerzeVilaça, Rio Claro/SP, 2022. Foto: Luis Evo.

“O dia em que **minha mãe foi embora**

1º de Janeiro de 2017

Cinco enfermeiros a segurá-la

A única enfermeira negra, retinta, com cuidado também tenta domar àquela que nitidamente estava fora de si

Minha mãe que olhava pra mim desacreditando debochadamente da cena que protagonizava

Sussurrou rouca, desesperada, com urgência e bom tom:

-Aline, Aline,

[com toda força tentando se desvencilhar das mãos que a seguravam e alcançar a enfermeira]

- Aline, Aline, fala pra ela que a gente não precisa MAIS disso. Tira, tira essa peruca. Fala pra ela Aline. Fala pra ela. ”³⁴

³⁴ Relato do meu diário pessoal. Depois de mais de duas décadas de convívio com a esclerose múltipla, minha mãe, portadora da enfermidade, teve um surto psicótico, e das muitas coisas que ela falava, falava e falava sem parar durante tal surto, o racismo, a antinegitude e seus desdobramentos eram os temas centrais.

Atentas em propor uma prática clínica e política negro-orientada, Fátima Lima, Luiza Oliveira e Abrahão Santos, no artigo “*A sociogenia fanoniana e a formação em psicologia: uma aposta clínica política e negra*”, questionam (2023, p. 04): “como efetuar as seguintes ações: narrar a violência racial, recontar mais do que a violência, escutar o que não consegue ser dito, construir o acolhimento e uma política do cuidar a partir do *locus* da fala impossível?”

Comprometidas no estudo de *Frantz Fanon* contextualizam que o autor: “apresentava a sociogenia como condição imprescindível para compreensão das vidas negras em sua relação com o sofrimento físico e psíquico e a possibilidade de um fazer clínico que não se pautasse apenas na dimensão filogenética e ontogenética dos estados mentais e físicos.” (LIMA, 2023, p. 01)

As autoras (*idem.*, 2023, p. 01-02) argumentam que há uma “necessidade urgente de a formação e a práxis em Psicologia assumirem a discussão da sociogênese fanoniana como imprescindível”, isso porque partem do pressuposto que a formação, atuação e construções crítico-política-epistêmicas no campo da Psicologia não levaram em consideração “a experiência subjetiva negra, a violência racial que a atravessa e o processo de alienação de si.”

Sobrevoando a história da Psicologia no Brasil pontuam que a ciência psicológica se apartou do debate racial e não considerou povos negros e indígenas.

Entretanto, em 1945, a cientista social e psicanalista Virgínia Leone Bicudo (2010) publica o estudo inovador *Atitudes raciais de pretos e mulatos em São Paulo*, dissertação de mestrado defendida na Escola Livre de Sociologia e Política (ELSP), vinculada à Universidade de São Paulo (USP) à época. Além de inventariar algumas questões da vida subjetiva nas camadas negras, o estudo inova na metodologia de pesquisa ao registrar as agências da organização negra brasileira (Bicudo, 2010). Em 1955, a pesquisa foi publicada junto ao Projeto UNESCO “*Atitudes dos alunos dos Grupos Escolares em relação com a cor dos seus colegas*”. (LIMA, 2023, p. 02)

Evocando nomes como de Neusa Souza Santos em “*Tornar-se Negro ou as vicissitudes do negro brasileiro em ascensão social*” (1983), Maria Aparecido Bento em “*Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público*” (2002) e, Iray Carone em parceria com Bento em “*Psicologia social do racismo*” (2014), desaguam em esforços realizados posteriormente ao trabalho das autoras citas, entre os quais:

O movimento do Conselho Federal de Psicologia (CFP), iniciado em 2002, com a campanha “Preconceito racial humilha, humilhação social faz sofrer”, culminou em discussões que possibilitaram a aprovação da Resolução nº 18/2002, que estabelece normas de atuação para as/os psicólogas/os em relação ao preconceito e à discriminação racial (Conselho Federal de Psicologia, 2002) e, posteriormente, a publicação de *Relações raciais: referências técnicas para a atuação de psicólogas/os* (Conselho Federal de Psicologia, 2017). Nesse jogo de presenças e as ausências, percebemos como a racialização e o racismo antinegro estão na obra de autoras/es do campo psi, mas são

“esquecidos/as” pelas graduações em psicologia; é preciso encontrá-las/os. (LIMA, 2023, p. 02)

Sendo assim, comprometidas com o conceito de sociogenia encontrado em *Fanon*, o princípio sociogênico reelaborado pela autora negra-jamaicana *Sylvia Wynter*, sem a pretensão de circunscrever metodologia formativo-educacionais, tampouco, debater os pormenores das diversas abordagens da Psicologia, como jurídica, social, clínica, educacional entre outras. E sim, “repensar as práticas de cuidado às populações racializadas que são pensadas de formas subalternizantes” e “fazer emergir e recolocar a sociogênese que perfaz as vidas negras, expressa principalmente através da dimensão de ‘coisa’ que ainda habita as experiências vivenciadas por negras/os, como uma ação política e ética de um cuidar subjetivo e físico.” Além de tornar notório, assim como o fazemos nesta tese, “A dimensão de morte social atravessa diferentes explicações sobre as vidas negras, seja em sua dimensão física, seja na subjetiva.” (LIMA, 2023, p. 02)

Sobre a sociogênese fundada por *Frantz Fanon* convém citá-lo:

em reação à tendência constitucionalizante do final do século XIX, Freud, por meio da Psicanálise, exigiu que se levasse em conta o fator individual. Ele substituiu uma tese filogenética pela perspectiva ontogenética. Veremos que a alienação do negro não é uma questão individual. Além da filogenia e da ontogenia, existe a sociogenia.” (Fanon, 2020a, p. 25)

Abertamente em oposição à individualização dos traumas, dores, paixões e psicoses propostas pelo psiquiatra austríaco *Sigmund Freud*, *Fanon*:

Consagrada como o estudo da sociedade e, etimologicamente, fruto da junção de origem latina de socius+ gene+ia, a sociogenia aparece em diferentes reflexões no campo dos estudos nas ciências humanas e sociais. Centrado no que chamou da experiência vivida da/o negra/o, o autor defendeu a sociogênese como dimensão fundamental nos diagnósticos, prognósticos e terapêuticas no cuidado com populações negras [...] (LIMA, 2023, p. 06)

Dessa forma, além de demarcar uma abordagem contracolonial, *Fanon* (2020, p. 26) ainda afirma que o que está forjando em sua obra “*Pele Negra, Máscaras Brancas*”, trata-se de um estudo clínico. Para Lima, Oliveira e Santos (2023, p. 05): “A dimensão clínica convocada por *Fanon* precisa se comprometer com o processo de desalienação da/o negra/o, o que só se torna possível a partir do reconhecimento e da tomada de posição diante desse fato [...]”.

Fanon nos ensina e alerta que é importante passar do biológico para o institucional e da existência natural à existência cultural, ou seja, o adoecimento psicológico, psiquiátrico é fundamentalmente psicossocial, é construído devido às violências despostas em sociedade.

As autoras (2023, p. 06) lendo *Mbembe, Grada Kilomba e Wynter*, destacam que a alienação em *Fanon* estaria vinculada a construção ficcional da ideia de negro(a) sustentada por outra invenção que seria a ideia de raça. Tais violências que fundaram a modernidade, levariam também aos processos de: i. *Internalização da inferioridade*; ii. *Epidermização da experiência*.

Sendo uma ficção, materializada nas relações sociais, a/o negra/o foi algo forjado sob uma ausência, uma zona de não ser, uma possibilidade de coisa, de não humana/o. Marcada/o por processos contínuos de nomeação e interpelação, a/o negra/o é colocada/o, muitas vezes, como espectadora/or de uma vida que não escolheu viver, marcada/o pela reificação. Nesse sentido, ser para-o-outro, a relação de outridade se faz apoiada na violência como princípio organizador, tendo no corpo um lugar central, um esquema epidérmico racial. A/o negra/o é essa/e que se vê onde nada se vê; aquela/e que é vista/o a partir de uma projeção da branquitude como diagrama de poder. (LIMA, 2023, p. 06)

Ressalto, por fim, que o processo de desalienação começa quando começamos a compreender que nossos processos ontológicos, epistêmicos e de construção das subjetividades se dão a partir de nosso corpo-território-contexto de condenados da terra e, improvisadores imagéticos e subversivos que somos.

Assim, a sociogenia, no seu pensamento, converte-se em um princípio transcultural no qual a dimensão da/o sujeita/o, seus modos de sociabilidade, a produção dos sistemas de conhecimento, só pode ser representado (tanto nos códigos e valores socioculturais) pela categoria “condenados”, os “condenados da terra”, da classe, do gênero, da sexualidade, dos territórios, ou seja, as/os marginalizadas/os. (LIMA, 2023, p. 07)

Kwame dos Santos, doutor em psicologia e pesquisador atuante na produção de um giro afrorreferenciado no campo da psicologia que mergulha com responsabilidade no debate entre relações étnico-raciais e os processos de saúde/doença tendo a psicologia como campo específico de análise e investigação, em sua tese de doutorado intitulada: “*Por um fio: uma escuta das diásporas pulsionais*” afirma (2022, p. 01) que a “colonialidade é um incêndio que dizimou milhares de etnias, culturas e modos de existência. Todavia, ainda andamos sob as cinzas e brasas que nos queimam”, dilaceram, corrompem, violam, matam de imediato e aos poucos.

Somos vítimas, condenados, sim, mas o que está para ser lançado em evidência aqui é o nosso desafio constante e ininterrupto de produção de si, de nós, de mundo, para além do que está dado.



35

Em uma das cenas de “*Oboró: masculinidades negras*” quando o personagem de Reinaldo Jr. que representa um/único médico negro retinto de uma universidade de prestígio, encontra com seu ex-aluno que estava prestes a desistir do curso e da vida, devido ao sofrimento resultante das dificuldades em permanecer na universidade e conviver com os estudantes que ignoram as realidades dos demais colegas de sala. E este encontro, promove um momento de cuidado fundamentado pela ética negra. Nos faz lembrar da perspectiva socioterápica na qual:

Fanon e Azoulay contam como, em uma ala de homens muçulmanos em um hospital psiquiátrico na Argélia, foi preciso abandonar métodos utilizados para alas de mulheres europeias e promover um reconhecimento cultural pela intervenção no espaço - “a criação de um café mourisco, a celebração regular das festas muçulmanas tradicionais” (Fanon & Azoulay, 2020, p. 193).

Em outra cena da mesma peça citada, outros dois atores protagonizam um momento de cuidado afrológico inspirado nos fundamentos das comunidades-terreiros.

³⁵Imagem 207. Cena Oswaldo e Nilton se encontram. Coletividade-cuidado-asé. Espetáculo: *Oboró: masculinidades negras* (2021). Da esquerda para a direita, Reinaldo Jr. (Rei Black) Foto: *print youtube*.

Esvoaçando seu vestido sem estrela,
com papel cortado das notícias do jornal de ontem,
Dona Estrela gira, gira e gira a cantarolar:

Malandro

(Jorge Aragão)

Lá Laiá, Laiá Laiá, Laiá Laiá Laiá!
Laiá, Laiá, Laiá, Laiá Laiá!
Eh! Laiá, Laiá, Laiá Laiá Laiá!
Laiá Laiá Laiá, Laiá Laiá!...

Malandro!

Eu ando querendo
Falar com você
Você tá sabendo
Que o Zeca morreu
Por causa de brigas
Que teve com a lei...

Malandro!

Eu sei que você
Nem se liga pro fato
De ser capoeira
Moleque mulato
Perdido no mundo
Morrendo de amor...

Malandro!

Sou eu que te falo
Em nome daquela
Que na passarela
É porta estandarte
E lá na favela
Tem nome de flôr...

Malandro!

Só peço favor
De que tenhas cuidado
As coisas não andam
Tão bem pro teu lado
Assim você mata
A Rosinha de dor...

Lá Laiá, Laiá Laiá, Laiá Laiá Laiá!
Laiá, Laiá, Laiá, Laiá Laiá!
Laiá, Laiá, Laiá Laiá Laiá!
Laiá Laiá Laiá, Laiá Laiá!...

Malandro!

Existe realidade? Seria a vida assim tão exigente?

*Com a morte de Tático, Duzu ganhou nova dor para guardar no peito. Ficava ali, amuada, diante da porta da igreja. Olhava os santos lá dentro, os homens cá fora, sem obter consolo algum. Era preciso descobrir uma forma de ludibriar a dor. Pensando nisto, resolveu voltar ao morro. Lá onde durante anos e anos, depois que ela havia deixado a zona, fora morar com os filhos. Foi retornando ali que **Duzu deu de brincar de faz de conta. E foi aprofundando nas raias do delírio que ela se agarrou para viver o tempo de seus últimos dias.** (EVARISTO, 2014, p.35, grifo meu)*



36

Mas,
inconformada, exausta, exasperada e quase perdendo a sanidade, enlouquecendo vendo a consciência escorrendo feito sangue, ela grita:

“Quem matou Cleiton, Wilton, Wesley, Carlos e Roberto?”

³⁶ Imagem 208. Dona Estrela transforma seu estandarte em filho, o carrega nos braços e o protege com sua vida. Foto: Luis Evo.

 **Rede de Mães e Familiares da Baixada Fluminense - RJ** 21 min • 



IRMÃS NA DOR
Mães que perderam os filhos pra violência dizem adeus à irmã de luta

G1.GLOBO.COM
Mãe que perdeu filho baleado por PM morre após sofrer com depressão por 3 anos e se...

  11 2 comentários • 3 compartilhamentos

 Curtir  Comentar  Compartilhar

37

³⁷ Imagem 209. Janaína, PRESENTE! Reportagem do G1 (2019), publicizada na página no *facebook* conhecida como: Rede de Mães e Familiares da Baixada Fluminense – RJ.

Quando vislumbro, ficcionalmente, com medo, tristeza e agonia, a morte de Janaína Soares, moradora de Manguinhos, mãe de Christian que foi baleado pela polícia aos 13 anos. Desalentada, exausta, lenta e abandonada de si, lembro da cena/contexto em que todos sobreviviam antes da chegada de *Ayoluwa*:

Os mais velhos, acumulados de tanto sofrimento, olhavam para trás e do passado nada reconheciam no presente suas lutas Se Eu fazer e saber tudo parecia ter se perdido no tempo o que fizeram então deram de clamar pela morte e a todo instante eles partiam e com a tristeza da falta de lugar em um mundo em que eles não se reconheciam e nem reconheciam mais muitos se foram. (EVARISTO, 2016, p. 112)

Era como se ao vislumbrar eu pudesse ouvir a voz da narradora de *Ayoluwa*, e se unir às vozes de *Mãe III* e, tantas outras, que: “pediam veementemente à vida que esquecesse delas e que as deixasse partir.”

É, minha Antiga, que por ela eu morreria, lá, criança, sem nem precisar crescer...
É, decidi derramar logo o resto que tinha de vida a ter que ficar com o coração pingando naquela UTI.

Enquanto é tocado o instrumental dessa música, o Dj cita: 'E o que todas as senhoras tinham em comum: a roupa humilde, a pele escura'. Homem canta 'Dor que dura a cana não cura'. Introdução: melodia em boca-que-usa, fúnebre.

Chega de cavar a cova onde se encosta as costas
Quero afrouxar a corda desse meu corpo curvado
Esse será o curativo pro meu coração cansado
Não quero essa dor que dura, cana que não cura
Se eu não como o que cai com o tempo eu que caio
Minha camisa tá sem força, minha vida tá sem caibro
Logo-logo chega a hora de você pagar a conta.

(OLIVEIRA, 2018, p. 128)³⁸

Os dados sobre suicídio e a juventude negra divulgados pela *Organização Mundial da Saúde* (OMS) segundo o Ministério da Saúde e a UnB, apontam que as chances de uma jovem negra(o/e) de se suicidar é 45% maior que uma jovem não-negra. Vejo este número como evidência do que Bruno Mota denomina de estresse pós-traumático contínuo, onde o trauma tem como fonte a antinegitude. *Frantz Fanon* constatou, “Uma criança negra, normal, tendo crescido no seio de

³⁸ Texto dramático da peça-show: *Farinha com açúcar: ou sobre a sustança de meninos e homens*, de Jé Oliveira.

uma família normal, ficará anormal ao menor contato com o mundo branco.” (FANON, 2008, p. 94)

Há três elementos essenciais para o sistema de referências do inconsciente da coletividade que criam essa cisão. O primeiro deles é a Nação, que se manifesta através de um conjunto de símbolos: heróis nacionais, a história nacional, o exército, o líder político, entre outras. Estes são, segundo Fanon, figuras associadas à paternidade. Para a criança negra martinicana, impõem-se referências européias, incoerentes com as de seu inconsciente. Além disso, os colonos são aqueles que têm prestígio social, poder e riqueza, reproduzindo cotidianamente a superioridade do branco. (SAPÉDE, 2011, p. 47-48)

Neste sentido o adoecimento psíquico dos corpos/carne negros tem forte alicerce na barbárie colonial-escravocrata, como tudo que já fora discutido nesta tese. Há um imaginário ancorado no passado bárbaro e sangrento que ainda nos adoce gradualmente feito herança indesejada, temos porções de ansiedade, depressão, psicose, hipertensão, fome, diabetes, anemia falciforme que são dos corpos/carne do ontem e que ainda reverberam/habitam nossa pele.

Por último, Fanon aborda outro elemento decisivo no universo de referências infantis e juvenis, que em sua época eram as Revistas ilustradas. Este material ocupava o papel que hoje ocupam os programas de TV, animações e os videogames. (SAPÉDE, 2011, p. 48)

Gal Martins no espetáculo “*Sociedade dos Improdutivos*” (2023) olha com carinho e indignação para a situação daqueles(as) que são apartados do convívio social, tidos como loucos, drogaditos, adictos. Tidos como ausentes do eixo produtivista da sociedade capitalista neoliberal.



39

³⁹ Imagem 210. Espetáculo: *Sociedade dos Improdutivos*, 2023. Direção: Gal Martins. Foto: divulgação online.

CORREIO JOSÉ DO PATROCÍNIO

----- alyneserze.wixsite/menino111 -----

CAMPO GRANDE, QUINTA-FEIRA, 19 DE OUTUBRO DE 2023

MS * DISTRIBUIÇÃO GRATUITA * NÚMERO 003 * 1ª EDIÇÃO * 1 PÁGINA * FECHAMENTO 18h

Sociedade dos Improdutivos

Cia Sansacroma

“Esse trabalho reflete sobre a invalidez da reprodução. Força invisível chamada de loucura, transcende o coletivo. A não-adequação social produtiva. É solidão. É a história, um itinerário da loucura em fusão para um embate contra o capital. O controle ocidental contrapondo a corporeidade do imaginário africano. São vozes potentes, negras, de territórios e seus povoamentos. Um cotidiano dos que estão à margem e dos que não estão. São vozes da Sociedade dos Improdutivos”
(GAL MARTINS, 2023)



Referências: NASCIMENTO, Matheus. Cia Sansacroma reestrea espetáculo Sociedade dos Improdutivos. *O Grito*, 2023. Disponível em: <https://revistaogrito.com/cia-sansacroma-reestrea-espetaculo-sociedade-dos-improdutivos/> Acesso em: 2023.

Fotos: Marcelo Machado, e Raphael Poesia.

1920

4 de janeiro

O PAVILHÃO E A PINEL

“Estou no hospício, ou melhor, em várias dependências dele, desde o dia 25 do mês passado. Estive no pavilhão de observações, que é a pior etapa de quem, como eu, entra aqui pelas mãos da polícia.

Tiraram-nos a roupa que trazemos e dão-nos uma outra, só capaz de cobrir a nudez, e nem chinelos ou tamancos nos dão. Da outra vez que lá estive me deram essa peça do vestuário que me é hoje indispensável. Desta vez, não. O enfermeiro antigo era humano e bom; o atual é um português (o outro o era) arrogante, com uma fisionomia bragantina e presumida. Deram-me uma caneca de mate e, logo em seguida, ainda dia claro, atiraram-me sobre um colchão de capim com uma manta pobre, muito conhecida de toda a nossa pobreza e miséria. Não me incomodo muito com o hospício, mas o que me aborrece é essa intromissão da polícia na minha vida. De mim para mim, tenho certeza que NÃO SOU LOUCO; mas devido ao álcool, misturado com toda a espécie de apreensões que as dificuldades de minha vida material, há seis anos, me assoberbam, de quando em quando dou sinais de LOUCURA: deliro. Além dessa primeira vez que estive no hospício, fui atingido por crise idêntica, em Ouro Fino [...]. Estou seguro que não voltarei a ele pela terceira vez: senão, saio dele para o São João Batista, que é próximo.

(LIMA BARRETO, 1993, p. 153)



⁴⁰ Imagem 211. Cena do filme “Alma no Olho” (1975) de Zóximo Bulbul.

Mãe 111 canta:

“A Carne mais barata do mercado é a Carne negra [...]

Que vai direto pro subemprego e pro hospital psiquiátrico.”

Como nos canta a canção “A Carne” de Seu Jorge, temos destinos pré-determinados pela pele, pela cor da pele, pela carne. *Frantz Fanon* no canônico livro “*Peles Negras, Máscaras Brancas*”, anteriormente citado, costurando a cruel relação entre antinegitude, colonialidade e sofrimento psíquico afirma: “Descubro-me um dia num mundo onde as coisas magoam; um mundo onde me exigem que combata; um mundo onde a alternativa é sempre o aniquilamento ou a vitória”. (FANON, 1975, p. 238)



41

E quanta mágoa, quanto medo, quanto pavor. Um susto. Um surto. Um susto e um surto atrás do outro. No que tange ao adoecimento por estresse pós-traumático apontado por Bruno Mota, lembro uma vez mais, de Sheila que lambuzou o próprio rosto com o sangue de seu filho, lembro de Janaína que faleceu de silêncio e saudade. Será isso depressão ou banzo⁴²? Apenas tristeza e desesperança? Pareceu o profundo vazio-distante que Ponciá Vicêncio vivia.

Ponciá Vicêncio gostava de ficar sentada perto da janela olhando o nada. Às vezes se distraía tanto, que até esquecia da janta e quando via o seu homem estava chegando do trabalho. Ela gastava todo o tempo com o pensar, com o recordar. Relembrava a vida passada, pensava no presente, mas não sonhava e nem inventava nada para o futuro. O amanhã de Ponciá era feito de esquecimento (EVARISTO, 2017, p. 18).

⁴¹ Imagem 212. Espetáculo: Macacos, 2023. Intérprete e dramaturgo: Clay Nascimento.

⁴² C.f. NUNES, Davi. **O Banzo, o corpo que singra e sangra e o erótico na poesia de Livia Natália**. Salvador: UNEB, 2019. E, NUNES, Davi. **Banzo**. Salvador: Organismo Editora, 2020.

Ponciá estava prostada, cansada, exausta. Com um cansaço daqueles de doer os ossos. Parecia até cansada de antepassado, de antes, de passado.

A pesquisadora Verônica Souza em sua dissertação intitulada: “*Mães da Resistência: Um olhar sobre o papel do racismo no processo de adoecimento de mães militantes que perderam seus filhos para a violência de Estado*” (2019), ao analisar os dados do IPEA acerca dos homicídios no Brasil, verifica que:

a violência urbana no Brasil vítima preferencialmente jovens negros do sexo masculino e residentes nas periferias empobrecidas das grandes cidades. Como consequência desse padrão demográfico, as mulheres negras, familiares desses jovens e em sua maioria suas mães, são o grupo que mais sofre com os impactos desta realidade. Esse fato gera diversos adoecimentos como ansiedade, transtorno de estresse pós traumático (TEPT), luto complicado, hipertensão arterial sistêmica, depressão, suicídio, dependência química, entre outros⁴³ (SOUZA, Verônica, 2019, p. 11)

Um marco legal do reconhecimento do Estado mostra-se na seguinte citação:

O Ministério da Saúde (MS) instituiu, em 2009, a Política Nacional de Saúde Integral da População Negra (PNAIPN), por meio da Portaria GM/MS nº 992. Essa portaria é um reconhecimento pelo Ministério da necessidade de se implementar mecanismos de promoção da saúde integral da população negra e do enfrentamento ao racismo institucional no SUS, com vistas à superação das barreiras estruturais e cotidianas que incidem negativamente sobre indicadores de saúde dessa população: precocidade dos óbitos, altas taxas de mortalidade materna e infantil, maior prevalência de doenças crônicas e infecciosas e altos índices de violência (BRASIL, 2017, p. 8). A proposição desta política se correlaciona com uma produção acadêmica crescente que assinala importantes disparidades raciais impactando a saúde da população negra no Brasil. (ARAÚJO, 2019, p. 56)

A autora destaca estatísticas referentes às mortes prematuras por doenças preveníveis, incidência e aumento de HIV/AIDS, tuberculosa, sífilis, precariedade no atendimento pré-natal, mortalidade materna entre outras formas de deixar morrer.

Um agravante da dor invisibilizada é a subnotificação que dificulta a análise dos dados e produção de bibliografia e ações para expor e modificar a realidade.

Os dados sobre a letalidade decorrente de intervenção policial são, com frequência, subnotificados, especialmente quando coletados do SIM do MS, uma vez que boa parte dos legistas dos Institutos Médicos Legais não possuem informações sobre a autoria do homicídio para confeccionar seus registros de óbito. Confrontando os dados do SIM com dados do Fórum de Segurança Pública, observa-se uma subnotificação de cerca de 67,5% (CERQUEIRA *et al.*, 2018, p. 28). A análise de 5.896 boletins de ocorrência de

⁴³ Segundo Souza (2019) estes dados foram encontrados em (CONNOLLY; GORDON, 2014; HANNAYS-KING; BAILEY; AKHTAR, 2015; RHEINGOLD; WILLIAMS, 2015; ROCHA, 2012; SMITH, J.; PATTON, 2016; SOARES; MIRANDA; BORGES, 2006).

mortes decorrentes de intervenção policial entre 2015 e 2016 pelo Anuário Brasileiro de Segurança Pública revelou que entre as vítimas cuja raça/cor estava disponível, 76,2% eram negras (FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA, 2018). Essa discrepância em relação ao impacto da violência policial sobre a população negra reitera as desigualdades estruturais geradas pelo racismo, repercutindo sobre toda essa comunidade. Essas pessoas, então, experimentam a vida de forma mais violenta, e, conforme se observa, expostas a mais adoecimentos. (SOUZA, V., 2019, p. 12)



44

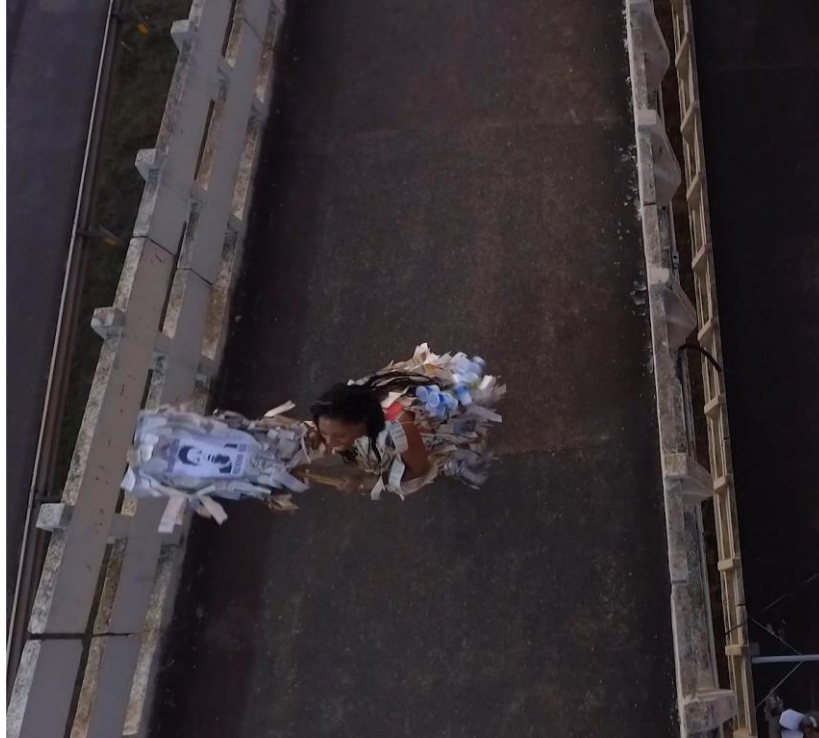
Mulheres e homens adoecidos. Mulheres que ao se depararem com o luto, mesmo cansadas, mesmo aparentemente sem forças, mesmo descreditas, transformaram todas as tecnologias-sentimentos, todo o corpo em luta. Como nos diz Verônica Souza, “[...] a escolha pela via da militância social por essas mulheres ultrapassa barreiras como medo, estigma, negação, calúnia, incriminação, tentativas de intimidação e silenciamento”. (SOUZA, Verônica, 2019, p. 15)

Dona Estrela era um misto de Janaína, Lélia, Lima Barreto, Ponciá com Vô Vicêncio:

“Viveu ainda muitos e muitos anos. Assistiu chorando e rindo aos sofrimentos, aos tormentos de todos. E só quando acabou de rir todos os seus loucos risos e de chorar todos os seus insanos prantos, foi que [DONA ESTRELA] Vô Vicêncio ficou-se calmo.”

(EVARISTO, 2017, p. 45).

⁴⁴ Imagem 213. Espetáculo *Oboró: Masculinidade negras*, Festival Feira Preta, 2020. Foto disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1WozSj2Xgc4> Acesso em: 2023.



45

*Venho aprendendo com a minha dança que não sou tão passiva quanto me paralisavam.
Não sou tão passiva quanto me domesticaram, não sou tão quieta quanto me calaram.*

*Tenho dentro de mim, em mim, e por isso sou, bravuras, tempestades, horrores, violências
e respostas atravessadas.*

*Sou uma pluralidade de vozes, “vozes-mulheres”, desejos, sonhos, equívocos, erros,
retornos e futuros. Sou muitas e não mais preciso*

Em sua gargalhada jorra ironia, terror e desespero.

Dona Estrela carrega uma multiplicidade que a loucura lhe deu, dizem,

Carrega mesmo a multiplicidade que a dor te relegou

Parece dissimular

⁴⁵ Imagem 214. Dona Estrela e seu estandarte. Foto: Luis Evo.



46

Ela joga, bambeia, cruza, gira, ginga, as pernas vão jogando, cambaleando na mesma incerteza de que balança o estandarte. Parece até que não é o mesmo corpo que com firmeza carrega o estandarte que da cintura pra baixo, digo, do braço pra baixo ginga e desbaratina tudo e todos.

A ironia, enquanto fundamento que reconhecemos como inerente às formas africanizadas de escrita de si, torna-se não apenas uma postura, mas uma relação com o mundo e uma capacidade de dar respostas e criar estratégias. Foi preciso percebê-la, distanciar-se para então construí-la. Muniz Sodré (1988) afirma a ironia como a possibilidade de deixar uma margem para o jogo e para a ambigüidade. Assim, fazemos da ironia uma maneira de lidar com o jogo social tendo no horizonte a crítica aos projetos de representação que forjaram a construção dos corpos, pessoas e saberes subalternizados como coisa ou curiosidade. (RAMOS-SILVA, 2017, p. 251)

Por fim, convoco as palavras insubmissas de *Dona Estrela* que em entrevista-performance nos explicou com veemência algo que não deveria acontecer e muito menos questionado o porquê:

⁴⁶ Imagem 214. Frame videoperformance Menino 111, personagem Dona Estrela. Rio Claro/SP, abril 2022. Filmagem: Luis Evo, Primata Filmes.

Enlouquecemos porque somos utilizadas como bucha de canhões em guerras urbanas, transnacionais, transatlânticas que desconhecemos os motivos, tampouco as razões geopolíticas. Sem dizer que as relações exteriores, internacionais não são sinceramente veiculadas. Somos expostas ao limiar da loucura, à distância da realidade, ao esmagamento do corpo e mente, corpo e alma, corpo-como-um-Todo, quando somos postas a velar por corpos que NÃO foram encontrados, corpos que NÃO desapareceram, CORPOS que não foram enterrados, corpos que não foram achados.

(DONA ESTRELA, áudio-partilha, 10.03.2020)



47

⁴⁷ Imagem 216. Dona Estrela. Intérprete: Aline SerzeVilaça. Rio Claro/SP 2022. Foto: Luis Evo.

Dona Estrela vestida com seus esvoaçantes jornais, meticulosamente recortados, transforma seus giros em saudações a aquele que muito conhece sobre os infinitos espaços do morrer.

Filho de Nanã, cuidado e embalado por Yemanjá, apaixonadamente dançando com Yansan, Obaluaê teve seu corpo desfigurado exibido no centro da roda.

As verdades de suas escaras não foram vistas, cegos todos estavam diante do brilho de sua beleza mais pura e verdadeira.

Dona Estrela saúda as mães, matriarcas, Yemanjá, Yansan e Nanã.

Naná que com sua fértil lama sabe tudo da vida e da morte.

Saúda Yansan mãe dos nove, que em sua espetacular ventania também sabe sobre o morrer.

Saúda Yemanjá que cuidou de Omolu àquele para quem dançamos para curar, para viver e bem-viver.

O filósofo brasileiro prof. Dr. Wanderson (Uã) Flor do Nascimento ao tecer sensíveis análises sobre a contemporaneidade brasileira em tempos “gravemente mortais” (2020, p.29), dialoga profundamente com este *Movimento (3.3)* que pretende passar sutilmente por mistérios da morte que embalada ao som de tambores e vozes negras sai perfumando as ruas com alfazema, angélicas e arruda, mostrando que para os povos que se dedicam a viver religiosidades de matriz e motriz africana morrer não é a cena punitiva que encerra a tragédia incompleta do sobreviver sacrificial. Morrer é obra de *Iku*⁴⁸.

Desta forma, neste momento a tese navega dentre nuances est-éticas dos mistérios (não reveláveis) dos embalos, os quais reivindicando reterritorializar o caminho a ser percorrido pelas procissões, marchas, passeatas, pelas senhoras da passagem, pelo corpo que ancestral se transforma, demonstram o que se é negado à toda uma comunidade negra quando um jovem é assassinado, seu corpo é destruído, desaparecido e/ou simplesmente violado no *kronos* ocidental fora do Tempo Rei de Iroko.

Professor Uã Flor nos lembra que *Iku*, o orixá, apresenta-se como:

Aquela divindade encarregada de desvencilhar o corpo das pessoas que habitam uma comunidade do restante daquilo que as faz ser pessoas, para que elas possam seguir na comunidade como ancestrais. *Iku* é, portanto, a morte e também a divindade que, ao nos tocar, retira-nos parte daquilo que nos faz sermos pessoas vivas: nossa ligação com o corpo. (NASCIMENTO, 2020, p. 30)

Sem ocidentalismo dicotomizantes que tendem a atribuir juízo de valor, por exemplo, na suposta relação antagônica, bem/mal, a presença e apresentação de *Iku* não deve ser caracterizado neste tipo de valoração reducionista. Até porque morrer (diferente de ser assassinado) não é o fim para as cosmopercepções negras.

Ao fim e ao cabo, *Iku* é parte da vida da comunidade. Esta vida interligada, interconectada, interdependente, que habita tudo o que existe nos terreiros. *Iku* é respeitada, mas não nos assusta, nem aterroriza, pois ela não nos destrói nem nos afasta do que somos: apenas muda parte de quem somos (a relação com o corpo) e o modo como passaremos a interagir na comunidade. (NASCIMENTO, 2020, p. 30)

João José Reis, citado anteriormente nos auxilia a fazer este exercício passado-presente na manutenção contínua da abordagem de tempo espiralar desta tese e sobre a presença de *Iku* escreve:

Não é concebível, por exemplo, que os candomblés que se formaram na Bahia escravocrata faltassem ritos e mitos fúnebres específicos. Algumas pistas: os

⁴⁸ *Iku* – “[...] o modo como a palavra *morte* é entendida em ioruba – língua de um dos povos que compõem os terreiros de candomblé -, é, antes de qualquer coisa, um orixá, isto é, uma divindade. (NASCIMENTO, 2020, p. 30)

instrumentos descritos numa devassa do final do século XVIII contra um *calundu* – como se chamava o candomblé colonial – em Cachoeira se assemelham àqueles de ritos fúnebres dos jejes na África, e ainda usados em candomblé jeje-nagôs e angolas na Bahia. O atual bairro do Acupe, em Salvador, teve seu nome derivado de *Acú*, que pode estar relacionado com *Ikú*, morte em iorubá. É possível que nesse local, onde havia vários centros de culto africano nas décadas de 1820 e 1830, houvesse também um ou mais terreiros dedicados aos mortos. Estes são indícios sem dúvida superficiais, mas nem por isso insignificantes, da presença da morte africana na Bahia antiga. (REIS, 1991, p. 159)

Contornos e rastros históricos da presença do ritualizar de outrora. Resquícios de atos simbólicos que denunciam éticas cujo vínculo atravessa o Atlântico.

Omi Osun Jones (2009, p. 236) preocupada com a compreensão de performance, cultura e ritual, lembra de Victor Turner quando este aponta que a teatralidade funciona como uma reparação de uma violação (*breach*) vivida em sociedade/comunidade. *“The idea of breach works especially well with Egungun masquerades because they occur after the death of a member of the society. Death, for Turner, is a “life-crisis ritual” that constitutes a breach that must be redressed. In my productions, I chose to begin healing the wounds that exist between African-American men and women.”*

Dessa maneira, antes de pensar/dançar cenicamente no limite imposto pela morte, Jones tenta fazer de seu processo/espetáculo/performance momentos, territórios de cura de aspectos de violação que herdamos da colonialidade escravocrata como, por exemplo, a relação (de afeto, amorosa, amizade e/ou irmandade) entre mulheres negras e homens negros.

No espetáculo *Oboró* o personagem que saúda e corporifica Omolu aparece para cuidar/curar as dores/chagas/queloides do outro personagem, em uma afetuosa demonstração da importância de cuidarmos das nossas mortes sociais.





49

O ponto que se levanta com esse breve recorrer à *ikupolítica* (NASCIMENTO, Uã, 2020) é envolto pela complexidade de viver a morte com dignidade.

Mas a produção fúnebre interessava sobretudo aos vivos, que por meio dela expressavam suas inquietações e procuravam dissipar suas angústias. Pois, embora variando em intensidade, toda morte tem algo de caótico para quem fica. Morte é desordem e, por mais esperada e até desejada que seja, representa ruptura com o cotidiano. Embora seja seu aparente contrário, a festa tem atributos semelhantes. Mas, se a ordem perdida com a festa retorna com o final da festa, a ordem perdida com a morte se reconstitui por meio do espetáculo fúnebre, que preenche a falta do morto ajudando os vivos a reconstituir a vida sem ele. (REIS, 1991, p. 138)

Diz

Que um dado momento em uma dantes bela região de forte agricultura

Orumilá

Consulta Ifá

Somente Ibejis, filhos de Oxum,

Presentes, presentinhos, quiabos, doces e nunca mais serem impedidos de brincar

Tambor e o poder de encantar

Iku, começou a dançar, dançar e dançar e não conseguia mais parar

Os gêmeos trocavam entre eles e o tambor nunca cessava de ritmar e encantar

Iku pediu, suplicou que eles parassem de tocar

⁴⁹ Imagem 217 e 218. Espetáculo *Oboró: Masculinidade negras*, Festival Feira Preta, 2020. Foto disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1WozSj2Xgc4> Acesso em: 2023.

As e os mais velhos, os orixás se reuniram e negociaram o estabelecimento de um acordo e condições:

- TIRAR as armadilhas do caminho para ninguém mais fosse levado se não fosse a hora certa.

As crianças e o som dos encantados tambores, podem salvar o mundo!



50

Finalizo esse *Movimento* reivindicando o direito à despedida, à dignidade em vida e na morte. Advogo pela possibilidade de ver nascer, crescer, correr, viver e, a passagem fazer, com a liberdade e respeito que tanto se buscou em vida.

As crianças e o som dos encantados tambores, podem salvar o mundo!

⁵⁰ Imagem 219. Duo *A Carne*, momento final, festa. Intérpretes: Aline SerzeVilaça e Ana Maria Pereira tocando e cantando Maculelê. Foto: Denis Xavier.

**A
S
S
E
M
B
L
E
I
A

G
E
R
A
L**

Neste subitem as organizações de mães que tiveram seus filhos e filhas assassinados e as movimentações de mulheres negras contra o extermínio da população negra serão inspirações e arcabouço prático-teórico para debater acerca das produções de companhias de artes cênicas que também têm recorrido aos temas que subdividem essa tese e estruturam as cenas de *Menino III*. Além de ter a chance de comentar a notória e constante homenagem e investigação dos saberes ancestrais africano-diaspóricos vinculados às tradições religiosas de matriz africana que tem composto as cenas e tem orientado a est-ética das produções negras brasileiras.

Mesmo sem lançar mão dos dados precisos para levantar hipóteses e/ou tecer análises, mas o fato de serem em sua esmagadora maioria movimentos de mulheres me faz lembrar uma dura dúvida/reflexão de *bell hooks*,

Nunca saberemos até que ponto o foco do machismo negro na dureza e na brutalidade serviu como uma barreira que impediu o reconhecimento público do enorme sofrimento e dor na vida negra. (hooks, 2021, p. 279)

Observar e inundar-me das inspirações oriundas das manifestações negras em deslocamento: “O corpo, nessas tradições, não é, portanto, apenas a extensão de um saber reapresentado, e nem arquivo de uma cristalização estática. Ele é, sim, local de um saber contínuo movimento de recriação formal, remissão e transformações perenes do corpus cultural”. (MARTINS, Leda, 2003, p.78)

Corpo inundado de ancestralidade ... e, por conseguinte nos faz concordar com o filósofo Luis Santos quando este problematiza que: “A ancestralidade enredada no movimento da cultura traz outras epistemes para os redemoinhos da ação política”. (SANTOS, Luis, 2014, p. 80)

**C
E
N
A

IV**

**E
U

T
Ô**

**P
R
O
C
U
R
A
N
D
O**

**M
E
U

F
I
L
H
O**



Foto: Estela R. **Intérprete-criadora: Aline Serzedello Vilça**

“EU TÔ PROCURANDO O MEU FILHO”

NecroDramaturgias para Dançar

As elocubrações da professora Dra. Leda Maria Martins, Sá Rainha Conga *lá das bandas* de Minas Gerais, terras que tenho absoluta e hereditária paixão, foram fundamentais para toda tese, porém seu livro “*Performance do Tempo Espiralar: poéticas do corpo-tela*” (2021) mais recente subsidiou parte das discussões sobre o corpo no primeiro *Movimento 4.1* deste *Cena IV*. Isso porque segundo a autora: “Este livro explora as inter-relações entre corpo, tempo, performance, memória e produção de saberes, principalmente os que se instituem por vias das corporeidades.” (MARTINS, Leda, 2021, p. 22)

Busco fôlego para abrir, mesmo sem intenção de esgotar, a discussão sobre corpo, porque ao longo da tese tanto a palavra com os paradoxos de sua existência ao longo do despertar ou tomada de consciência da negritude e da antinegritude foram enunciando um jogo perverso entre carne-corpo-sujeito, pouco simples de refletir, porém, intensamente necessário a tentativa de aproximação. E, como diria Muniz Sodré, “[...] se torna cada vez mais imperativo enxergar o corpo além da ideia de um receptáculo passivo de forças da alma, da consciência ou da linguagem, [...] o fato de ser o corpo um lugar de inscrições da representação não faz dele objeto inerte de uma posse por palavras” (SODRÉ, 2014, p. 12).

Inclusive, a forte presença de imagens ao longo de toda a tese é justificada através da noção de corpo que busco ratificar nestas páginas. Um corpo que “em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto” (MARTINS, 2003, p. 78).

Pensando, forjando, propondo no campo das Artes Cênicas e dos estudos negro-raciais, lançando mão, do conceito de dramaturgia, entendendo-a como poético e simbólico processo de construção de narrativas, histórias, não necessariamente verbalizáveis. Nesta última *Cena* vou compreendendo, sentindo e encarando todas as *Cenas*, *Movimentos* e espetáculos/performances/intervenções citadas, como parte de um dinâmico e múltiplo pluriverso de dramaturgias necroreferenciadas através/com/envoltas pela Dança e/ou pelas Artes Cênicas.

Professora Jones (2009) no artigo “*Improvisation as a performance strategy for African-based theatre*” apresenta sistematicamente características da performance Yorubá que inspira seu trabalho em Jazz-teatral.

After comparing the characteristics of performances in each category, I identified nine essential commonalities that constitute a Yoruba-based performance: sketch, seriation, improvisation, monologue with choral support, the Black vernacular, simultaneity, efficacy, the fusion of dance/music/nommo¹, and the active involvement of the participant observers, or audience in Western terminology. A feature of Yoruba performance that provides ample resonance with African-American life is improvisation. (JONES, 2009, p. 235)

Acompanhando os passos de Jones, Inaicyrá Falcão, Leda Martins, Conceição Evaristo, JazzcomJazz, João Vargas, Luciane Rocha, Muniz Sodré, Eduardo David desagua nas possibilidades conceituais e acima de tudo, método-pedagógicos e agregadores, no sentido da cosmopercepção negra de expansão no exercício da Dançovivência negra em que elementos como: **i.** Ancestralidade; **ii.** Corporalidades; **iii.** Asê; **iv.** Improvisar; **v.** Aprendizagens com Movimento Negro; **vi.** Pesquisa de Campo e, **vii.** Amor, são fundamento e energia vital e criativa.

¹ *Nommo* – palavra Dogon para “**word force**”.

**M
O
V
I
M
E
N
T
O**

4.1

**E
U
S
O
U
C
O
R
P
O**

Eu sou corpo, mas eu já fui frangalhos, estilhaços translúcidos feito lágrimas cristalizadas de dor, tragédia e medo. Eu sou corpo, mas já fui partes desconectadas, isoladas, sobressaltadas pela dificuldade de ser. Eu sou corpo, mas já fui apenas buceta, apenas cabeça, apenas sonho no diurno, inquietando o sobreviver.

SOU COR-PO

Sou corpo e carrego um tanto de corpos meninas-mulheres, uma porção de corpus negros-moleques, um tanto de corpos silenciados e diferentes gritos de vozes-mulheres.

Eu sou corpo

Corpo sou

Eu-corpo

Me sei ativa, dançante, intensa

As vezes me silencio, apago, contraio, esqueço

Sei do alongamento, relaxamento, diafragma, sorriso, respiração alternada.

Mas negligencio consciente e enrijeço de cansaço, receio, minimizo, banzo e adoço.

Bom seria sempre ser corpo

SEMPRE SER CORPO

Estar continuamente em estado de euforia, catarse, cena

Estar sempre e a todo tempo no máximo de meus saltos, giros e cantares a todo pulmão.

BOM SERIA SER CORPO

Ser Dança

DançAr

Articulando TUDO que é pulsar de vida, Vibração e Asè.

TUDO que é CORPO

É VIDA

Eu SOU Corpo. EU VIDA.



2

² Imagem 221. Aline Serzevila, a água, a cabaça-vida, o Ben. Rio Claro/SP, 2021. Foto: Bruna Epifânio.

Ao atrelar a noção de território ao corpo e denominá-lo *território-corpo* (VILAÇA, 2014) convoco não apenas as significações e um complexo pluriverso simbólico que territorializa o espaço-corpo, mas chamo a compreensão de que o dantes espaço, é transformado em um espaço conectado ao tempo outro (espaço-tempo) em que é possível envolver as diversas dimensões de tempo (passado, presente, futuridade/ontem, hoje, amanhã), nas mais diversas camadas de espaço (lá, aqui, ali/longe, perto, distante). No infinito escuro território de expansão e vibração.

Sá Rainha Leda (2021, p. 21), nos auxilia nesta construção poética atestando que: “No corpo o tempo bailarina. E em seus movimentos funda o ser no tempo, inscrevendo-o como temporalidade.”

PAUSA para a riqueza poética. Est-ética.

Há na sentença um valor/princípio negro de fazer e existir.

Imagine um corpo dançando. E por dançar ser tudo de mais fundamental no aqui-agora, este corpo se sabe como dança. Este corpo é dança. E por ser dança, dançar, Ar, este corpo é bailarina. Sua movência, dinâmica, deslocamento, ritmo e melodia são desenhos de vida-sonhos-alma-espírito-ancestralidade, materializadas, matizadas, fugazmente, na efemeridade do espaço-palco, o qual, está absolutamente preenchido pelo Rei³, que é passado-presente-futuridade, Tempo. Iroko. Ou seja, dançar no espaço-tempo-palco do aqui-agora-depois.

A autora segue nos explicando que: “Antes de uma cronologia, o tempo é uma ontologia, uma paisagem habitada pelas infâncias do corpo, uma andança anterior à progressão, um modo de predispor os seres no cosmos. O tempo inaugura os seres no próprio tempo e os inscreve em suas rítmicas cinesias.” (MARTINS, 2021, p. 21)

Por conseguinte, dançando no grave ritmado dos tambores de Congo, nos estridentes pisadas das sonoras metálicas Gungas enraizadas nas canelas na batida do calcanhar, Leda Martins propõe:

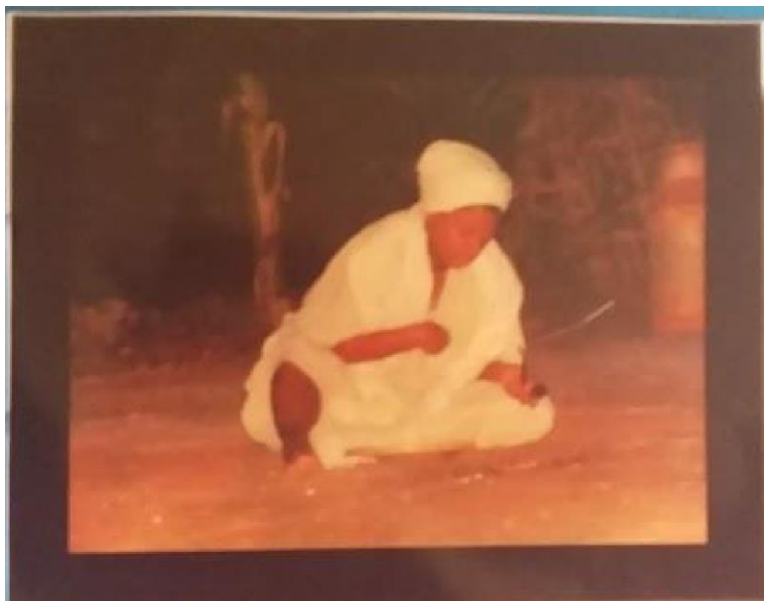
[...] como possibilidade epistemológica a ideia de que o tempo, em determinadas culturas, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade, conhecimentos esses emoldurados por uma certa cosmopercepção e filosofia. (MARTINS, Leda, 2021, p. 22)

Desta forma traçando considerações sobre os processos de construção de conhecimento, e por assim o ser, processos epistemológicos, Sá Rainha completa: “A ideia aqui é que a experiência

³ Referência a canção Tempo Rei, Gilberto Gil.

e a compreensão filosófica do tempo também podem ser expressas por uma inscrição não necessariamente discursiva e mesmo não narrativa, mas não por isso menos significativa e eficaz [...]”. O que me remete ao corpo brincante, corpo de cultura negra popular, cênica performática ao corpo que joga, conga, dribla, reina, maracatua, sambam no hoje os passos-grafias-desejos-sonhos do ontem-amanhã.

Conforme relatei anteriormente minha experiência dançante foi fortemente impactada pelos estudos de *Corpo e Ancestralidade* da professora Dra. Inaicira Falcão dos Santos. Na altura, *lá pros idos* de 2009, nas bandas de Minas Gerais, fui reconhecendo e construindo o corpo de Duga⁴.



A personagem do solo “*Linha de Força*” me apresentou camadas de vida-memória-saúde acessando profundezas da ancestralidade negra que não estavam nos arquivos que pesquisei, tampouco nos livros ou na transcrição *ipsis litteris* do que fora elaborado como dados das pesquisas. O que apreendi e, danço, anualmente, até hoje, vejo e vi nos corpos, no silêncio das lágrimas, nos gritos abafados em suspiros, nos profundos olhares de cumplicidade.

⁴ C.f.: VILAÇA, Aline Serzedello. *Linhas de Força: dançares “gingibreiros” reterritorializados pela afrocentricidade*. Sergipe: UFS, 2020. (dissertação de mestrado, orientação: Dra. Alexandra Dumas).

⁵ Imagem 222. Personagem Duga, no espetáculo “*Terra Preta*” dirigida pela Dra. Carla Ávila, Viçosa/MG, 2009. Foto: Reynner Araújo.



6

Esta diferenciação entre o fazer em Danças Brasileiras deste processo *Corpo e Ancestralidade* com relação às outras técnicas de Dança, inclusive as Danças Negras, que também compõem esta coreografia foi importante para pautar os processos de In-dentro, situar junto a interioridade pessoal, para em seguida, explorar no Corpo e externalizar em: Ação, gesto, passo, movimento. Alcançando a In-corpo-r-Ação, do que fora buscado, escavado, nas profundezas ancestrais e subjetivas de cada um. Em um contínuo processo de descobertas, buscas, de dentro-fora-dentro. Um devir de autogestão, não apenas da persona que dança, mas da etnia, raça, identidade, pertencimento e posicionamento político-ativista que se descobre. Encontrando, enfim, não apenas o próprio gesto, mas uma “dicção negra” dançada e dançável. E, sendo eu, a coreógrafa, foi esta estética, ética, dicção, poética, plástica negra, que estava buscando (re)apreender, para em seguida, ressignificar e ensinar.

Compartilhando os objetivos da Dra. Inaicyr Falcão dos Santos, observamos que o grande objetivo de associar o meu fazer coreográfico à esta abordagem teórico-prática, pautava-se no ensejo de que,

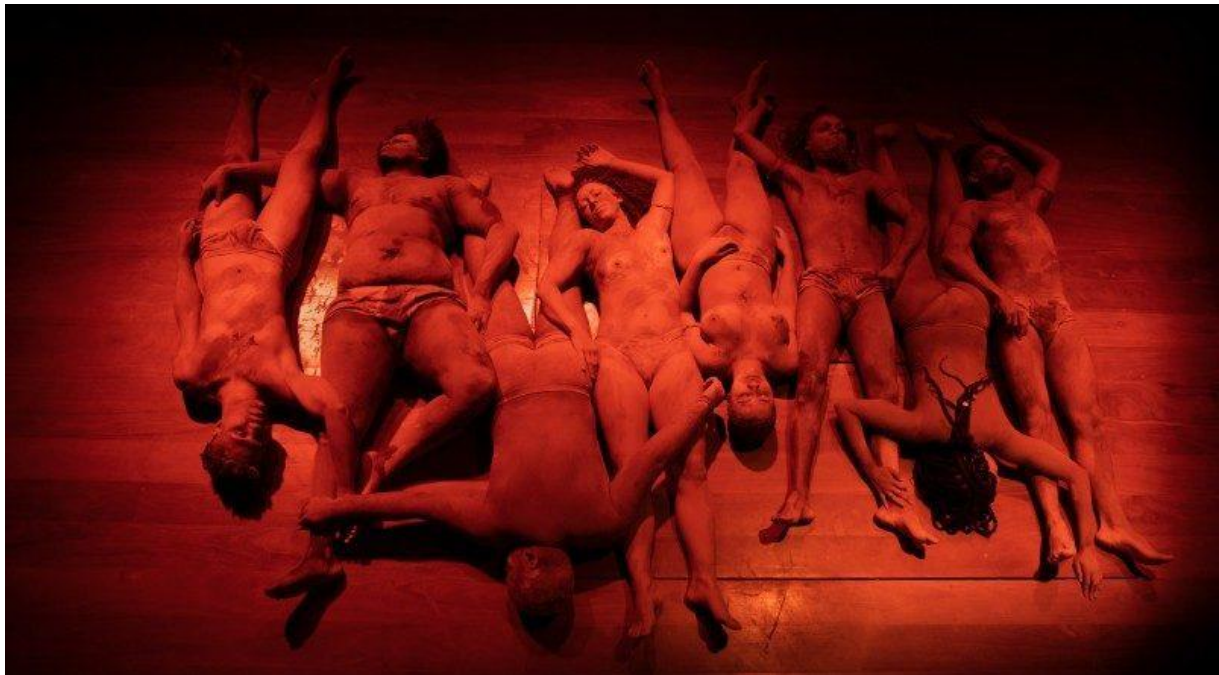
É preciso lembrar que a criação do intérprete define-se primeiro como ato de comunicação, pois o mesmo é, antes de tudo, o produtor de sua obra, construída por meio de signos de natureza gestual e sonora. O intérprete se transforma no próprio signo. Percebe-se que o corpo, em cena, revela a dimensão expressiva, a dimensão orgânica. (SANTOS, I., s/d, p. 01)

Signos de natureza gestual e sonora. Não são apenas os signos (objetos, figurinos, cenários, projeções, entre outros adereços) propositalmente colocados em cena que serão (ou não) lidos, mas

⁶ Imagem 223. **Filhos, neto e bisneta de Duga**. (2014) Tio-avô Afonso Vilaça, Aline Vilaça, Tio-avô Raimundo Vilaça, Valdir Vilaça. Foto: Acervo pessoal da autora.

cada movimento, pré-movimento, respiração, anti-movimento, pausa, *break*, abismo e morte serão e são passíveis de leitura, isso porque, são oralituras deste corpo ancestral entregue em cena. Isto posto: “[...] a linguagem constituída pelo corpo em performance, pelo corpo vivo que, em si mesmo, estabelece e apresenta uma noção cósmica, ontológica, teórica e, também rotineira da apreensão e da compreensão temporais.” (MARTINS, 2021, p. 22)

As estatísticas do *Cena I* denunciaram que o hoje é tempo-morte. Porém, não há como negar que da diáspora para cá nossos corpos acumulam incalculáveis *kronos* de morte.



No entanto, ao discutirmos o tempo na cosmopercepção negra estamos reivindicando Iroko, e muito antes e muito depois dos navios tumbeiros, das balas achadas, das barragens rompidas. Estamos reivindicando outro Tempo, muito antes e muito depois, um Tempo agora-ontem-amanhã-hoje, da pedra lançada, do pássaro caído e, para além dos limites ontológicos lançados em nós pela modernidade colonial-escravocrata capitalista.

Juliana Strega no artigo “Corp(o)ralidade fanoniana: legado colonial & insurgência anti-racistas” (2020, p. 94) escutando a “oralidade corporalizada na obra biográfica-existencial” de Frantz Fanon aponta duas categorias de corpos vinculadas aos horrores da violência colonial e,

⁷ Imagem 224. Cia Sansacroma, espetáculo “*Vala: Corpos negros e sobrevividas*”, direção de Gal Martins. (ano). Foto: Lua Santana.

duas categorias de corpos que saúdam os esforços que a autora denominou de “decoloniais”, à saber: *Corpo-colônia*; *Corpo-objeto*; *Corpo-insurgente e*; *Corpo-decolonial*.

Streva (2020, p. 111) conclui seu texto afirmando que *Fanon* buscava e o que o corpo-decolonial que nasceu a partir da primeira pessoa escravizada que ainda no continente africano lutou para se desvencilhar, é o “corpo que questiona”.

Pensando a imaterialidade, o cosmos, os mistérios, a escuridão da existência do que não vemos, mas nossos ancestrais enxergam, vou pensando no corpo virtual, efêmero, poeira, ar, que nesta transmutação matiza o espiralar do tempo e os suspiros de cura e liberdade.

Podemos pensar também como “níveis contínuos e integrantes em que fluem as divisas entre o **consciente e inconsciente** e onde desde cedo em nossa vida se formulamos modos da própria percepção. São níveis intuitivos de nosso ser”. (OSTROWER, 2008, p.56, *apud*, CORTÊS; SANTOS, Inaicyra, 2012, p.89)

Professora Dra. Inaicyra Falcão dos Santos chamaria de *Iluminação* passo que sucede a *Saturação* (passo 1) e a *Incubação* (passo 2) e, antecede a *Verificação* (passo 4).

Já o terceiro passo é a “**Iluminação**” Surgiu assim a personagem Ayán, princípio de vida do tambor bàtá, que trouxe de forma intrínseca os elementos corporais, rítmicos, vocais e visuais.” (SANTOS, Inaicyra, 1996, s/p; grifo meu) Momento em que o corpo dançante torna-se mito. Encarna a narrativa e os mistérios concretos e etéreos que envolvem o objeto pesquisado. Momento em que a performance nasce como tal. É dado o salto de estudo à ficção, de experimento à produção artístico-cultural-expressiva-comunicativa-dialógica. (VILAÇA, 2020, p. 105-106)

Em 2020, propus um simples organograma para vislumbrar os percursos didáticos de *Corpo e Ancestralidade* os quais, segundo Falcão passam por: Conhecer o referencial prático-teórico e metodológico; entrar em contato com a poética intertextual e realizar traduções possíveis e desejáveis; investigar referências mais específicas para projeto artístico; a partir do improvisado, explorar variações no que dantes era referência; fazer um investimento estético no que vai sendo criado como obra artística; e por fim, estabelecer uma postura criativa renovadora.



8

⁸ Imagem 225. **Mandala Organograma** 01. Fundamentos metodológicos de *Corpo e Ancestralidade*. VILAÇA, 2020, p. 105.

Lendo Carla Ávila, Inaicyra Falcão e gengibrando, tendo a metaforizar esta etapa de Iluminação e postura criativa renovadora como fumaça, e intitulo essa etapa como a “etapa de criação Etérea quer o mistério do tempo, quer abandonar *krónos*, quer ser rastro, poeira, vento, ventania, pó. Fuligem *d’onde* tudo surgiu, *pr’onde* tudo retorna.” Neste sentido, há a escavação de um nível transcendente de si mesmo. Quase um transe em movimento espiralar que verticaliza em nosso íntimo mais profundo, conectando com tudo e todos que estão embaixo, expandindo na horizontalidade para todas as direções, laterais, diagonais com velozes vetores precisos, ascendendo rumo à tudo e todos que estão em cima. (VILAÇA, 2020, p. 249)



José Gil (2002, p. 26) ao detalhar a construção conceitual acerca de porções do etéreo que invadem e/ou transbordam o corpo que dança e pergunta: “O corpo que a dança toma instável não é um sistema mecânico. Que tem ele a mais, que um corpo físico não tem? O «espírito» e a sua «energia».”, talvez, este espírito, esta energia, este Asè que tonifiquem esta etapa do dançar/criar.

A mutação do peso em gravidade transforma a força desta última. Deixa de ter valor fixo, a dinâmica das forças da dança supõe uma outra física dos corpos. Uma vez começada a transformação do peso em energia, cada bailarino constrói a sua própria força de ligação à Terra: varia segundo o esforço dispensado, a velocidade do corpo, a qualidade e fluência do movimento. (GIL, 2002, p. 22)



Transborda meu corpo e flui como rápida corrente elétrica sobre toda a minha pele, vibrando, dançando pelas células, expandindo respiração, pulsação ampliando tônus muscular, agigantando todo o meu ser, todo o corpo-ser.

A arte do bailarino consiste assim em construir um máximo de instabilidade, em desarticular as articulações, em segmentar os movimentos, em separar os membros e os órgãos a fim de poder reconstruir um sistema de um equilíbrio infinitamente delicado - uma espécie de caixa de ressonância ou de amplificador dos movimentos microscópicos do corpo: esses, nomeadamente cinestésicos, sobre os quais a consciência não pode ter controle a não ser concentrando-se neles. Então, o corpo solta-se e a consciência do corpo toma-se um espaço interior percorrido por movimentos que reflectem à escala macroscópica os movimentos subtis que atravessam os órgãos. (GIL, 2002, p. 26-27)

Retomando argumentos precedentes de Gil em seu livro *“Movimento Total: o corpo e a dança”* (2005) vemos que a soltura do corpo, possivelmente, denota o desvencilhar de um corpo que é impregnado por socio relações que estão fundadas em opressões limitantes.

Decerto, o peso nunca é inteiramente transformado em energia gravitacional: mas este processo tende para a pura gravidade. É próprio da dança que o seu movimento possa

⁹ Imagem 227. Espetáculo: *Água de Pedra*, Grupo Gengibre, Viçosa/MG, 2009. Foto: Roberta Monteiro.

tender infinitamente para a energia pura, a fim de atingir a maior liberdade. Mas é necessário que esta transformação possa efectuar-se livremente. Este paradoxo implica, como princípio do movimento dançado, a possibilidade teórica de converter totalmente o peso em energia. (GIL, 2002, p. 21)

A relação, corpo-peso-gravidade com soltura-energia-liberdade, me faz lembrar da cosmopercepção negrorreferenciada africano-diaspórica que transcende os limites da gravidade e deixam perceber-sentir, tudo que está no espaço e não é visto a olho nu. O movimento dançado do corpo estaria emanando vibração, energia e força vital em todo esse espaço (não)visível.



10

Refletindo ferozmente sobre a relação corpo, dança, peso e gravidade, Gil acentua: “Trata-se de tirar o peso ao corpo conservando ao mesmo tempo a sua ligação à terra; porque bailarino algum poderia executar movimentos em situação de não-gravidade. A dança é de início obra de seres que andam e pesam sobre um solo.” (GIL, 2002, p. 20)

Envolta pelo labirinto de árvores, inundada pela natureza imperando, o corpo questiona e eu questiono: seria o corpo negro esse mesmo corpo que simplesmente é servo da força G (gravidade)? “Mas a sua fonte, onde a energia pura cria o movimento da dança, lá de onde ela irrompe como saída de si, encontra-se no silêncio sem forma, o grande silêncio do corpo, reverso

¹⁰ Imagem 228. Cena “*Mi Lágrimas ou Com Olhos D’Água*”, intérprete: Aline SerzeVilaça, Rio Claro/SP, 2022. Foto: Luis Evo.

invisível dessa topografia dos vazios que canaliza a energia para trajectos mais visíveis.” (GIL, 2002, p. 17) Mesmo em ávido diálogo com José Gil, gostaria de contrapor a discussão e argumentar que as marcas do corpo e os saberes e epistemes do/para/pelo corpo são tão importantes aqui quanto as porções do espírito e da energia.

No entanto, na confissão de quem sente, vibra e vive, concordo uma vez mais com Gil (2002, p. 20) quando este conclui que: “o bailarino dança no interior do seu corpo”. Neste sobrevoos sobre a relação Corpo e Dança, trago algumas convidadas como Dra. Isabel Marques, Dra. Helena Katz, Dr. Renato Ferracini, Dra. Jussara Miller, Dra. Christiane Greiner.

Mesmo advogando por transbordamento, inundações sensíveis corpográficas, vejamos uma ponderação da Dra. Isabel Marques:

[...] o senso comum sobre a relação "corpo-eu" que traz a idéia de que, através da expressão corporal, todos segredos, traumas, perversões e manchas negras de nossas vidas seriam obrigatória e incondicionalmente desnudados. Ou seja, a idéia equivocada de que trabalhar com o corpo artisticamente significa abrir os porões do inconsciente sem a menor possibilidade de controle/domínio da consciência, como se a arte fosse somente um "grito da alma". (MARQUES, 1997, p. 22)

Será? Será que a composição de um corpo neutro que usado na Dança transita com a perspicaz habilidade de interpretar qualquer persona e/ou exercitar com precisão qualquer coreografia de qualquer coreógrafo, o objetivo do corpo negro em cena que se quer combatente da antinegitude, sem neutralidade?

Observe, minha ressalva com relação ao ‘corpo neutro que tudo dança’ e tem o ballet como técnica formativa para todo e qualquer dançar, vem de uma imensa contraposição da operária da dança, a qual, pode ser experimentada em grande parte das companhias profissionais de Dança mais prestigiadas pelo mundo da Dança (teatral, cênica, profissional, mercadológica).

Esta visão alinha-se à concepção de corpo como instrumento da dança, como meio, "máquina" para a produção artística. O corpo nesta concepção é algo a ser controlado, dominado e aperfeiçoado segundo padrões técnicos que exigem do dançarino uma adaptação e submissão corporal, emocional e mental àquilo que está sendo requerido dele externamente. É o dançarino sendo visto como "material humano", como muitas vezes escutei, anos mais tarde, de alguns de meus colegas da universidade ao se referirem aos nossos alunos. (MARQUES, 1998, p. 72)

Lendo Bordo a professora e bailarina Dra. Isabel Marques vemos que ela aponta uma relação entre o corpo passivo que executa o que lhe ordenam, e não dá o ‘grito da alma’. Contradições a parte, é importante ressaltarmos que a autora atesta:

Percebo que esta concepção de corpo nos leva, como na análise de Bordo (1989,1993) sobre o corpo da mulher na sociedade ocidental, à diferença entre possuir e ser um corpo, ou entre um corpo que está comigo e um corpo que sou eu. Segundo a autora, esta diferenciação é crucial para superar a tradicional dualidade entre uma "mente ativa" e um "corpo passivo" que ainda permanece no cerne dos discursos e comportamentos da sociedade ocidental e que perpetua a dicotomia entre homem/mulher, cultura/natureza. (MARQUES, 1998, p. 72)

Porém, a própria Isabel Marques (MARQUES, 2010, p. 23) anos depois problematiza: “Ao contrário de uma visão histórica ingênua de que a dança não passa de "uns passinhos a mais ou a menos nas vidas das pessoas", hoje não podemos mais ignorar o papel social, cultural e político do corpo em nossa sociedade e, portanto, da dança.” E, acrescenta:

O processo educacional atrelado a esta concepção de corpo visa, conseqüentemente, a aprimorar, controlar, vencer o corpo e seus limites físicos. Não há preocupação com o processo criativo corporal individual, muito menos em traçar relações entre corpo, dança e sociedade. O produto é o objetivo último da educação. Em geral, nesta concepção, é privilegiado o ensino de técnicas codificadas (balé clássico, dança moderna, etc.) (MARQUES, 1998, p. 72)

Sendo eu o corpo. “O dançar requer testemunho de si na ação.” (RIBEIRO, 2013, p. 81) O que pressupões autoconhecimento, autocrítica e constante atenção ao que se é/quer ser e, em qual conjuntura se está. Compreendendo com Marques (1997, p. 23) que: “Através de nossos corpos aprendemos subliminar e inconscientemente (caso não tenhamos aprendido a ter uma postura crítica diante da vida) quem somos, o que querem de nós, por que estamos neste mundo e como devemos nos comportar diante de suas demandas.”

Devemos, nós negros como não-corpos hegemônicos subverter o que querem de nós e, absolutamente, desobedecer os comportamentos e demandas que nos impõem.

Helena Katz em seu canônico livro *“Um, dois, três: a Dança é o pensamento do Corpo”* (1994, p. 01), traz como argumento principal a seguinte sentença: “Quando o corpo pensa, isto é, quando o corpo organiza o seu movimento na forma de um pensamento então ele dança.”

Aqui, a dança é entendida como um pensamento do corpo. Raciocínio com forma lógica, que não deixa de ser, simultaneamente, um processo vivo de pensamento. Ao fazer dessa hipótese uma teoria geral sobre as leis que regem a confecção, configuração, representação, interpretação, leitura e crítica da dança, basicamente se insiste em apresentar a dança como fenômeno ("o conjunto total de tudo o que, de alguma maneira ou em qualquer sentido, está presente a mente) (KATZ, 1994, p. 31).

Neste bailar com a Dança considerando-a como raciocínio do corpo a autora (1994, p. 32) acrescenta: “Dança-pensamento. Pensamento entendido como um geral, um hábito que determina

a possibilidade da dança se tornar existente. Pensamento, portanto, exilado da tirania da exclusividade humana. Como o que está e se desenvolve em todo o mundo físico.”

A história ocidental do corpo nos narra momentos de culto ao Corpo-biológico, em outros momentos, culto ao Corpo-instrumento, Corpo-máquina, alcança longos períodos de manutenção da ideia de separação entre corpo e mente, até chegar na supervalorização do corpo resultando em cruéis distúrbios de autoimagem e, exageros na perseguição de um ideal inalcançável de corpo-belo.

No entanto, eis que é de carne negra que estamos falando, falando, dançando-cantando e dançando nesta tese. A carne negra tem que se tornar corpo negro. Como *Fanon* nos chama atenção: “[...] no mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade puramente negacional. É um conhecimento em terceira pessoa. Ao redor do corpo, reina uma atmosfera de clara incerteza.” (FANON, 1952/2020a, p. 104)

Assim, me encontro aqui, pós-deleite nas elocubrações sobre o corpo já conhecidas do mundo da pesquisa em Dança em um ponto de curvatura paradigmática ao lançar mão de robusta conclusão de Muniz Sodré:

O fato é que a reserva estendia-se originariamente ao corpo humano, na medida em que este se compreendia como um microcosmo e não como um objeto dissociado da pessoa (ninguém “tinha” um corpo, como acontece após o século XVI, mas era corpo). Ser microcosmo implica estar indissociavelmente ligado à comunidade e ao cosmos (o céu, os animais, as plantas). Se a *persona* é subordinada a uma totalidade comunitária e cósmica maior do que ela, as fronteiras da carne não marcam os limites de uma individualidade, tudo está interligado. Deste modo, assim como podia haver lugares sagrados no espaço comunitário, o mesmo se dava no corpo da pessoa: uma pluralidade de tabus ou interditos. (SODRÉ, 2014, p. 16)

Ao atestar “*Samba, o dono do corpo*” (1998), Sodré está a fazer referência e reverência à Exu, que é em verdade o Dono do corpo. Senhor desta encruzilhada em forma de pele, que nos conecta (mais do que fronteira) com o mundo e com as pessoas. Aproximando inclusive corpo com a noção de terreiro.

Ora, próprio Sodré (SODRÉ, 2014, p. 16) nos explica “Nesse tipo de território, corpo e comunidade se perfazem como vetores de toda uma tecnologia de agregação social.” Vejamos mais um tanto do como e porque Sodré me auxilia a pensar o território-corpo negro.

Décadas depois do livro citado acima, professor Sodré (2014, p. 11-12) propõe para/com pensadores/corpo/dançantes da área “a corporeidade a partir da lógica dos afetos que caracteriza a cultura tecnológica contemporânea”. E, afirma sem pestanejar que: “nós não ‘temos’ simplesmente um corpo, já que ‘somos’ igualmente um corpo.”

Sodré, inicia a discussão expressando grande satisfação pelo debate lembrando que:

É que ao pensarmos o lugar do corpo na trama das relações sociais, nos deparamos com a sua originariedade, já assinalada por Marx, ao dizer que o corpo é originariamente “posto”, como um dado de partida, e não algo que possa ser “reposto” na dialética das forças produtivas. (SODRÉ, 2014, p. 12)

Entendo a valia de considerarmos o corpo como um “dado de partida”, compreendendo assim como um território *d’onde* partem noções, conceitos, signos, além *d’onde* se gesta conhecimentos sobre si, sobre o que há de mais profundo, antigo e ancestral e, sobre a totalidade dinâmica e infinita que está para além do limite da pele. Ou das conexões visíveis. Quando nomeio de território-corpo lembro que Milton Santos: “O território é o fundamento do trabalho, o lugar da resistência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida.” (SANTOS, Milton, 2002, p. 10)

Porém, antes de levantar tais conclusões a partir de minha leitura de Sodré, vale ressaltar que o autor passa por discussões sobre estética (valor, juízo, apreciação e fruição), entra brevemente no debate econômico correlato ao desenvolvimento tecnológico atual para inferir que: “[...] nesta fase do capitalismo em que a extração de valor visa não mais apenas a força física do trabalhador, mas todo o seu potencial de corpo e de existência. (SODRÉ, 2014, p. 14)

Nos provocando a observar que a expropriação das potências do corpo pelo capitalismo, e com isso, lembramos de sua fundação no período colono-escravocrata que ao exaurir a força de trabalho daqueles corpos/carne, obtinha como estratégia, conforme discutimos anteriormente, apropriar, extinguir, expropriar continuamente potências de toda ordem que circunscreviam nossos corpos.

Voltando as possíveis conceitualizações do território-corpo enriquecido de vida e asê. Retomo o que professor Muniz reflete:

Essa recomposição privilegia necessariamente o corpo e o local. O local é uma condição pressuposta para a economia formal, esta que produz o valor mercantil. Mas não é o puro fator geográfico que produz a vitalização. É preciso distinguir entre “espaço liso” (desterritorializado) e “espaço estriado”, ou seja, uma área simbólica, de sentido denso, pela presença de símbolos étnicos, religiosos ou culturais de todo tipo. (SODRÉ, 2014, p. 15)

Como vimos com o geógrafo Milton Santos este espaço estriado é territorializado com memórias, histórias, sangue, suor, sorrisos e lutas. Assim, é no simbólico que se produz a robusta territorialização, a vitalização. De maneira didática e gentil, Sodré exemplifica:

Por exemplo, a Bahia como local nos põe próximos de certas configurações simbólicas que celebram a *Arkhé*, isto é, a ritualização da origem e do destino, dentro do próprio espaço geográfico em que a sociedade moderna procura implementar a todo custo a lei estrutural de organização do mundo pelo valor econômico, que é o capital. O simbolismo da liturgia e dos mitos permanece, em meio ao império do racionalismo empirista, como uma porta de acesso a imagens primais e a anseios de transcendência. (SODRÉ, 2014, p. 15)

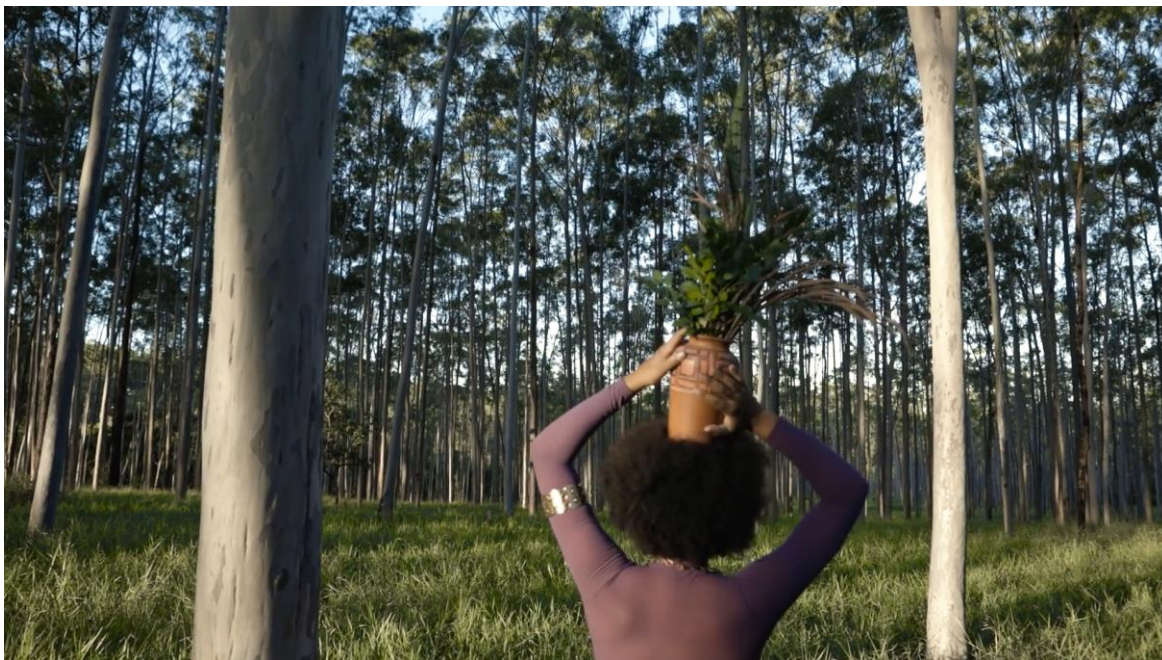
Em “*Pensar Nagô*” (2017), Muniz Sodré, como pincelamos anteriormente, nos explica que a *Arkhé* africana seria a fonte originária de conhecimento, lugar das origens, mitos e obscuridades, escuridão que se territorializam na corporeidade.

Mas para além do corpo inerte ou do corpo em movimento, racionalizados pela cultura do consumo, há nas culturas tradicionais o “si mesmo” corporal, que consiste na sua potência afetiva de ação, na dimensão tácita, e não-sígnica, de seu funcionamento. Na *Arkhé* africana, o corpo se concebe como um microcosmo do espaço amplo (o cosmo, a região, a aldeia, a casa), igualmente feito de minerais, líquidos, vegetais e proteínas, para cuja formação e preservação acorrem elementos do presente cósmico e da ancestralidade. (SODRÉ, 2014, p. 15-16)

Desta forma, compreendemos que a *Arkhé* africana no dançar conceitual do “desvelamento originário do mundo” entende que:

Origem, [...] não é começo, e sim a atualidade manifestada como expansão e continuidade de um princípio que chamamos de *Arkhé*. Esta é sentida como irradiação de uma corporeidade ativa, da qual provém potência (*axé*) com seus modos de comunhão e diferenciação. É o sensível enquanto protodisposição originária do comum que engendra a unidade dos sentidos e a conversão analógica (não dialética) de uns nos outros, desvelando a conaturalidade ou o copertencimento entre corpo e mundo. (SODRÉ, 2017, p. 83)

Em “*Mi Lágrimas ou Com Olhos D’Água*” danço o corpo que é vento, lama, senhoridade e juventude dos raios. É conversa entre o fazer viver e aprender a morrer. É pretensiosamente o desejo voraz de conceber e parir o novo. O futuro, o transcendental.



11

À medida que a música de *Alice Coltrane* ia crescendo, giros, deslocamentos, quedas-recuperações, mudanças de densidade de lama de riacho, à ventania de temporal soprava velozmente criando um novo corpo.

Na comunidade litúrgica, o ritmo é de fato uma verdadeira “tecnologia” de agregação humana. Por meio da dança e da festa, ele reelabora simbolicamente o espaço, na medida em que modifica, ainda que momentaneamente, as hierarquias territoriais, estimulando o poder expressivo do corpo até o ponto de produção de imagens próprias de liberação e autorrealização. (SODRÉ, 2014, p. 18)

Futuridade, transcendência e autorrealização. Vislumbres encarnados regidos por porções míticas transpassadas por tempos ininterruptos (passado, presente, futuro) rumo ao novo a ser vivido coletivamente.

O objetivo de aos berros anunciar, “Eu SOU CORPO” dialoga com a noção de que mesmo ciente de que o corpo está “posto” (ou dilacerado, desterritorializado como carne) é na reconciliação/restauração nada simples e/ou objetiva com sua materialidade (espiritual, mítica, cósmica, genética, ancestral) convocada através/com/pelo encontro dialógico sensorial, subjetivo, entregue nas dimensões afrológicas que não apenas se apreende o mundo, mas o reconstrói sob um logos da vida e não da morte como a sociedade branco-euro-ocidental necroestruturada tanto nos forçou.

¹¹ Imagem 229. Cena “*Mi Lágrimas ou Com Olhos D’Água*”, intérprete: Aline SerzeVilaça, Rio Claro/SP, 2022. Foto: Luis Evo.

Júlio Tavares (2020, p. 20) ao refletir sobre “o que pode o corpo negro” em busca de introduzir debates contemporâneos sobre as gramáticas das corporeidades afrodiáspóricas no plural e em perspectiva etnográfica e encarnada, atesta que:

[...] sujeitos destes corpos (africanos e afrodescendentes) referiram-se a si mesmos, não o fizeram senão como corpos-arquivos, corpos-armas, lugares de memória, ferramentas cognitivas e socioculturais de auto referencialização, produção de presença e reconhecimento. Embora no contraponto a todas as camadas de representação e narrativas referidas às suas presenças como anti-Eros e anti-civilidade, aqueles corpos-sujeitos responderam, pró-ativamente, à condição de corpos-avos do sistêmico processo de exclusão e de sua política de morte. (TAVARES, 2020, p. 20-21)

Após intenso debate sobre a escassa documentação visual, audiovisual e até descritiva do espetáculo *Southland* e de tantas outras obras da Dança Negra que deveriam fazer parte da história da Dança e, obviamente, da história da arte e, por assim o ser, da história da Humanidade, *Tayana Hardin* pautada pela pesquisa feita sobre *Katherine Dunham*, chega na conclusão que há importantíssimo percebermos os corpos negros como arquivo.

Although literary methods offer limited insights into dance as an embodied practice and rely upon textual ephemera that may not be entirely consonant with the events that actually transpired, these methods can further elaborate a locus of inquiry that is of signal importance to scholars of black dance: the black dancing body. Engaging extant Southland documents as historical sources and literary texts acknowledges the dancing body's power while explicating the ways its textual representations intervene in multiple discourses. (HARDIN, 2016, p. 48)

Hardin (2016, p. 48) complementa afirmando: “[...] *black dance as a site of reproduction and preservation: his remains exhibit the qualities of preservation typically attributed to the archive.*” Tal discussão me fez lembrar o trabalho da artista natural de Trinidad Tobago, radicada nas Ilhas Virgens, *LaVaughn Belle* em parceria com a dinamarquesa *Jeannette Ehlers*, cujo contato tive através de palestra assistida na *UC Riverside*, durante estágio de doutorado sanduíche que cumpri na instituição citada no ano de 2022. As artistas escanearam com tecnologia 3D seus corpos e a partir deste corpo plural que digitalmente, compuseram, fizeram a matriz da escultura de *Mary*.



12

¹² Imagem 230. BELLE, LaVaghn. EHLERS, Jeannette. "I am Queen Mary". Dinamarca, 2018. Disponível em: <https://www.lavaughnbelle.com/home-1/#/i-am-queen-mary/> Acesso em: 2023.

CAMPO GRANDE, TERÇA-FEIRA, 17 DE OUTUBRO DE 2023

MS * DISTRIBUIÇÃO GRATUITA * NÚMERO 001 * 1ª EDIÇÃO * 1 PÁGINA * FECHAMENTO 18h

ESCANEAR UM CORPO NEGRO NO SINGULAR, É COMO VIAJAR NO TEMPO E RECUPERAR ANTIARQUIVOS NO PLURAL

“A artista dinamarquesa

Jeannette Ehlers e a artista das Ilhas Virgens **La Vaughn Belle** se uniram para criar uma escultura pública monumental intitulada **I AM QUEEN MARY**, que foi revelada no sábado, 31 de março de 2018, no Armazém Dinamarquês das Índias Ocidentais, em Copenhague. Este projeto é a primeira escultura colaborativa que homenageia o impacto colonial da Dinamarca nas Caraíbas e aqueles que lutaram contra ele.”

(BELLE, 2018, s/p; trad. minha)

Referência direta:
Foto (1967)
de Blair Stapp de
Huey P. Newton,
liderança do Partido
dos Panteras Negras.



Ao assistir a palestra da escultora *La Vaughn Belle* muito me impressionou o quando a artista visual narrou que diante do impasse: como (re)criar o corpo de *Mary* – associando as teorias negro referenciadas, sua experiência artística e pesquisas de campo, ela compreendeu que em seu corpo de mulher negra havia as marcas de *Mary*. Eis aí a noção do seu (meu) corpo negro como anti-arquivo e memória da carne de tudo que já vivemos e fomos em coletivo.



“Programado para ser inaugurado no final do ano do centenário que comemora o 100º aniversário da venda das Ilhas Virgens pela Dinamarca aos Estados Unidos em Março de 1917, este projeto desafia o papel da Dinamarca na escravatura e a comemoração do seu passado colonial. Pretende mudar a narrativa em torno desta história e demonstra como os artistas podem ser líderes nesta conversa.” (Idem).



BELLE, La Vaughn. EHLERS, Jeannette. “I am Queen Mary”. Dinamarca, 2018. Disponível em: <https://www.lavaughnbelle.com/home-1#/i-am-queen-mary/> Acesso em: 2023.



“I Am Queen Mary is a monument with many reference points and layers. Standing seven meters (23ft tall) the figure sits on top of a plinth made of coral stones cut out of the ocean by enslaved Africans. These stones make visible their labor and presence as foundational to the colonial societies. The figure is an allegorical portrait of Mary Thomas, a sugarcane plantation worker who came to be named as one of the “Queens of the Fireburn” for leading the largest labor revolt in Danish colonial history in 1878. Fifty plantations and most of the town of Frederiksted in St. Croix were burned in protest of slavery-like conditions.” (BELLE, 2020, s/p)



13

¹³ BELLE, LaVaghn. EHLERS, Jeannette. “I am Queen Mary”. Dinamarca, 2020. Disponível em: <https://www.iamqueenmary.com/> Acesso em: 2023.

Voltando ao episódio e matéria ficcional-jornalística de *Southland* (visitada na *Cena 2, Movimento 2.1*, desta tese) *Hardin* explica como alcançou o ponto analítico de compreender e provocar discussões partindo do pressuposto que a Dança Negra tem em si a qualidade de arquivo.

Therefore, my own use of the term “remains” not only calls to mind Richard’s lynched body—his corpse and its inevitable decay—but the manner of staying expected of artifacts—such as archived, textual ephemera—that are called to stand in for longpast events. Elaborating remains in these distinct though interrelated ways revisits and revises the discourse of performance as an ephemeral act, and becomes the basis of what I am calling “the archival quality of black dance,” a mode of historical preservation and reconstruction that privileges black dance as a means of doing history and disrupts the status of the archive as the exemplar of historical knowledge. (HARDIN, 2016, p. 48)

Dança Negra como Arquivo que compreende o que não está na história canônica euro-ocidental, estadunidense, sul-americana e brasileira, mundial e, igualmente, não está na história (curricular e/ou de notoriedade pública) da Dança. A noção de **antiarquivo** passa a ser definitiva para abarcar os processos de contato com as memórias, histórias, narrativas, *causos*, vitórias e derrotas do *corpus* negro a serem escavadas, esculpidas, conhecidas, arqueologicamente, através/com/pelo corpo-dançando/atuando/cantando, pelo corpo **afrontando** em seu transbordar artístico de arquivos da existência/ontologia negra e da *Arkhé* africana.

O corpo-negro autoidentificado como tal, consciente da revolucionária história da ressignificação da palavra negro¹⁴, sem medo de usá-la e vesti-la (de dentro para fora e de fora para dentro¹⁵)

Impedidos de coexistir na paisagem coreográfica da vida, a não ser como corpos controlados e diferenciados por uma estranheza visivelmente alocada na taxa melanodérmica, que os remete à permanente sombra estereotipada da escravidão, os corpos-negros se tornaram distintos como lugar de memória gerados na destruição da história psíquica e cognitiva que habitara naqueles corpo-territórios transladados para um tempo civilizacional virtual; um tempo a eles não pertencente, mas que dele e nele haveriam de tomar parte. (TAVERES, 2020, p. 21)

Outro aspecto importante do corpo negro antiarquivo, individual/coletivo, é sua complexidade sensível que exige festejar, dançar, sambar, jazzificar como parte do processo método-pedagógico e epistêmico de estética da luta que se empreende.

Trabalhar em comunidade, seja compartilhando um projeto com outra pessoa, seja com um grupo maior, podemos experimentar alegria na luta. Essa alegria precisa ser documentada, pois se nos concentrarmos apenas na dor, nas dificuldades que certamente

¹⁴ C.f. SILVA, Luiz. CUTI. Quem tem medo da palavra negro?

¹⁵ Expressão utilizada por Inaicyrá Falcão e Carla Ávila.

são reais em qualquer processo de transformação, mostramos apenas um quadro parcial. (hooks, 2021, p. 282)

Neste sentir, sentido, a alegria e o festejar são tecnologias que compõem o que podemos intitular de corpo-festa, apresentando mais uma categoria de presença e análise de um *ethos* corporal. Entendendo *ethos* como “consciência viva do grupo que impõe o sentido de costume enquanto maneira regular ou mecânica de agir” (SODRÉ, 2017, p. 210), com ressalva no caráter mecânico, pois não se trata de repetir o corpo-festa em alienação compulsória e desconectada, pelo contrário é uma repetição para reiterar e restaurar a conscientização comunitária.

[...] na comunidade litúrgica africana que o ritmo se afirma como uma verdadeira tecnologia de agregação humana. Por meio da dança e da festa, ele reelabora simbolicamente o espaço, na medida em que modifica, ainda que momentaneamente, as hierarquias territoriais, estimulando o poder expressivo do corpo até o ponto de produção de imagens próprias de liberação e autorrealização. (SODRÉ, 2017, p. 144)

Voltamos à um dos propósitos iniciais. Corpo-festa para o exercício contínuo da busca por libertação. Não dançaremos quando livres formos, dançaremos até e para depois de livres sermos.

4.2.

**M
I
L
Á
G
R
I
M
A
S**

Meia Lágrima

Não,
a água não escorre
entre os dedos,
tenho as mãos em concha
e no côncavo de minhas palavras
meia gota me basta

Das lágrimas em meus olhos secos,
basta o meio tom do soluço
para dizer o pranto inteiro.

Sei ainda ver com um só olho,
enquanto o outro,
o cisco cerceia
e da visão que me resta
vazo o invisível
**e vejo as inesquecíveis sombras
dos que já se foram.**

Da língua cortada,
Digo tudo,
Amasso o silêncio
E no fargalhar do meio som
Solto o grito do grito do grito
E encontro a fala anterior,
Aquele que emudecida,
Conservou a voz e os sentidos
Nos labirintos da lembrança.

(EVARISTO, Conceição, 2011, p. 59; grifo meu)



Uma vez mais cito e situo: *“I am troubling jazz, interrogating it as a concept and asking jazz not only to reference sound, improvisation, and immediacy **but also to evoke spirit.**”*

(JONES, 2015, p. xii; grifo meu)

CORREIO JOSÉ DO PATROCÍNIO

----- alyneserze.wixsite/menino111 -----

CAMPO GRANDE, SEGUNDA-FEIRA, 23 DE OUTUBRO DE 2023

MS * DISTRIBUIÇÃO GRATUITA * NÚMERO 001 * 1ª EDIÇÃO * 1 PÁGINA * FECHAMENTO 18h

Cry

Alvin Ailey, ao som de John Coltrane, emociona plateia em composição solística interpretada por Judith Jamison, coreografada dedicada à sua mãe.



Imagem 1. Judith Jamison em Cry, 1976. Disponível em: <https://www.si.edu/object/archives/components/sova-nmaa-hc-a2013-245-ref59> Acesso em: 2023. Photography by Jack Mitchell © Alvin Ailey Dance Foundation, Inc. and Smithsonian Institution,



Imagem 2. Judith Jamison em Cry, 1976. Disponível em: https://artsandculture.google.com/story/1qUxiZG_3FP0IQ Acesso em: 2023.

“In 1971, Alvin Ailey choreographed *Cry* as a birthday present for his mother. Created on the legendary Judith Jamison, it went on to become an enduring work of American art. Mrs. Cooper (Alvin Ailey's mother) and Ms. Jamison could both be considered the archetypal Ailey woman – a role that has been passed on to all the women in the Ailey ranks to whom Ms. Jamison has taught this solo.”

Disponível em: <https://www.alvinailey.org/performances/repertory/cry> Acesso em: 2023.

MiLágrimas e/ou Com Olhos d'Água é o título da última cena da composição solística “*Menino 111*” (2016), executada ao som de *Alice Coltrane* e coreograficamente inspirada em *Katherine Dunham* e *Alvin Ailey*. Seu escopo corpográfico busca linhas técnicas da Dança Moderna Negra estadunidense, acentos e base da *negrAtitude* jazzista e enraizamento dos saberes em corpo e ancestralidade herdados da Dra. Inaicyra Falcão. A sonoridade afrofuturista, simbólica, envolta de religiosidade e *religare* proposta por *Alice Coltrane* corrobora com o momento ritualístico de despedida, ascensão, transcendência e saudade, proposto no solo.

Revisitando Juliana Oliveira, Prandi e Isabela Queiroz convido que façamos uma conexão com o orixá *Nanã* cuja sabedoria e arquétipo são requisitadas pela personagem.

[...] guardiã do saber ancestral. Por ser o início e fim, que não é um vazio, mas um retorno para gerar mais vida, representa o acúmulo do saber na matéria, as tradições e a memória de todos aqueles que já existiram, numa cadeia contínua, como os nutrientes que decantam no fundo dos mangues. *Nanã* nos lembra dos domínios sobre os quais as mulheres têm primazia, e onde homens não são admitidos, (OLIVEIRA, et al, 2019, p. 09)

Longa saia em tons de roxo, marrom, beterraba, cintura alta e raio com metros suficientes para rodopiar, esvoaçar, voar feito *Judith Jamison* no imortal solo “*Cry*” (1971) coreografado por *Alvin Ailey*. A etérea personagem de ‘*Com Olhos d'Água*’, diferente dos gestos, movimentos, trejeitos da senhora da lama que tudo inicia que caracterizam a senhoridade, leva para cena a investigação, o mergulho na intensa energia, potência e força daquela que muito sabe sobre a vida e a morte, *Nanã*, a avó do belo panteão de orixás.



16

É a Senhora da Vida, aquela a quem é permitido ter contato com a lama primordial. Senhora da morte cujo título lhe atribui a possibilidade de contato com a dissolução do corpo físico na terra.

Os filhos de *Nanã* lidam com morte, transmutação de energias, transição, cura e também nascimento. Não existe criação, expansão, crescimento sem um retorno, recolhimento e processo de transformação. É preciso descer ao fundo do lago para saber com

¹⁶ Imagens 234 e 235. Intérprete: Aline SerzeVilaça. Rio Claro/SP, 2020. Foto: Dora Torres (Isadora Maria Torres), *Som de Black Maria*.

profundidade e renovar a vida, sair da inflação, se deixar tocar pelas feridas para aprender a cura, silenciar, ouvir, reconhecer a miséria, a dor. Vida e morte andam juntas. A relação de Nanã e Omolu pode nos remeter às histórias de mulheres-mães que, por diversos motivos, experimentam um sofrimento e não podem ou não desejam cuidar dos filhos gerados. (OLIVEIRA, et al, 2019, p. 10)

É esvoaçando, girando, dançando na velocidade pressa e desespero utópico de quem quer voar, que entrelaço às súplicas da minha personagem à *Nanã*, conectando-a à mãe dos nove, *Yansan*, propostas ao longo da transição de personas, de *Mãe III* à *Com olhos D'Água* (ou *MiLágrimas*). Procurando dentro movimentos expansivos, velozes, entregues, vorazes o que este orixá tem a nos ensinar sobre o retorno à massa de origem.



Assim, como nos informa um *itan* sobre a senhora dos ventos, *Yansan*:

Ainda, dançando com Obaluaê, faz as vestes de palha do orixá, da peste e de sua cura, levantarem e venta até que suas feridas pipoquem no ar, recebendo dele, como agradecimento, poder sobre os eguns, os espíritos dos mortos, a quem conduz para o Orum – o Céu - enquanto o próprio Obaluaê como o Senhor da Terra, continua recebendo os corpos (PRANDI, 2001, p. 308, apud, OLIVEIRA, 2019, p. 15)

Em uma Dança de forte energia, volúpia, volume, vibração e entrega, *Obaluaê* que nunca era visto completamente é admirado por *Yansan* que reconhece sua beleza/valor, assim como seu poder.

Vale ressaltar que:

No imaginário da Boa Morte, formada por africanas na Bahia, boa morte passou a ser a forma de vida de seus ancestrais míticos, tendo como atributo o orixá feminino Nanã Buruku, o responsável pela transição do corpo material para o outro mundo, e outros orixás relacionados à morte. Mas também os outros deuses do panteão africano relacionados ao nascimento. (NASCIMENTO, 1999, p. 9)

Assim, entrelaço as inspirações da cena final de *Menino III*. Cena que através de digna ikupolítica cuida e se despede com amor, afeto e tempo do território-corpo (do menino Kayodê) que fizera (ou não) a passagem. Momento de benzer, cuidar, ritualizar coletivamente com o perfumado Asè preenchido por notas de Lavanda e belíssimas Angélicas em seu florescer (flor-ser).



Mesmo recorrendo com desespero, devoção e ousadia aos mistérios do Candomblé não busco me aproximar dos saberes do *Axexê*.

No entanto, na cena evoca-se a “[...] tradição africana de que os mortos devem levar à sepultura oferendas propiciatórias, participando do banquete festivo de despedida dos vivos.” (REIS, 1991, p. 160)

Os giros, estado outro de consciência, respiração pulsante, olhar atento, presença presente sendo exigida a cada instante, elementos de construção de tónus e corpo que buscam transbordar uma saudade ancestral. Saudade do que não vivi, não vivemos, mas nos fornece oxigênio para dançar. Respirar. Como diria o filósofo Luis Santos, “A saudade da ancestralidade africana é o sentimento de ter sido arrancado de sua terra e dos seus pelo discurso da razão e da fé moderna. É

¹⁷ Imagem 237. Cena *MilÁgrimas* ou *Com Olhos D’Água*. Intérprete-criadora: Aline SerzeVilaça. No baixo acústico João Vargas e no piano elétrico: Hiro Morozumi. Riverside/US, UCR, 2022. Foto: acervo da autora. Observação: nesta apresentação o roxo figurino das imagens anteriores foi substituído pelo vestido branco.

uma saudade guerreira preme de luta, pelo fato de ter sido arrancado de sua terra e ter que se reinventar em terras alheias.” (SANTOS, 2014, p. 23)

A relação tradição, rito, memória é intrínseca. E, os passos criativo-metodológicos podem ser lidos em Inaicyrá Falcão:

Pretende-se, a princípio, a procura pela essência, pelas raízes ritualísticas que carregamos como seres humanos e, num segundo momento, a procura pelas narrativas míticas, a razão de ser das tradições. Momento este que envolve a construção de imagens, a percepção de sentimentos; possibilita abertura para um corpo criativo e imaginativo que articule as matrizes corporais, a memória e a sua expressividade. É o momento que se instaura, pela obra, o elo da tradição e da contemporaneidade na diversidade das culturas. (SANTOS, Inaicyrá, s/d, p. 01)

Imagens de viver-morrer, renascer ancestral, in-corp-orar Orixá, renascer energia, vibração, sonho em um passo etéreo de ser e significar Asè. Imagens que nos fazem espiralar tempo, permanecer espaço e lutar.

CORREIO JOSÉ DO PATROCÍNIO

----- alynesterze.wixsite/menino111 -----

CAMPO GRANDE, SEGUNDA-FEIRA, 23 DE OUTUBRO DE 2023

MS * DISTRIBUIÇÃO GRATUITA * NÚMERO 005 * 1ª EDIÇÃO * 1 PÁGINA * FECHAMENTO 18h



Alice Coltrane

ALICE COLTRANE
JOURNEY IN SATCHIDANANDA

Featuring
PHAROAH SANDERS



*Everything I do is na offering to God – that's the truth. The work I am trying to do is a sort of sharing with my Sisters and brothers of the world; my all; the results I leave to God. I am really not concerned with results; **my Only concern is the work – the effort put forth.***

Alice Coltrane

While the marriage of spirituality and jazz was nothing new in the late 190s, Alice's musical approaches were unparalleled as she combined the nuanced practices of the traditional Black church with religious and musical traditions of the East. [...] uses jazz with the incorporation of her music into the ritual of the Sai Anantam Ashram. (KERNODLE, 2010, p. 74)

**M
O
V
I
M
E
N
T
O**

4.3.

**P
A
L
L
E
S
T
R
A**

**P
E
R
F
O
R
M
A
N
C
E**



18

Lendo e assistindo¹⁹ a Dra. *Omi Osun Joni L. Jones*, aprendemos que a performance etnográfica está atenta ao fato que o corpo faz a cultura²⁰, é uma forma metodológica que escolhe uma tendência pós-moderna da etnografia em que é privilegiado o carácter colaborativo, dialógico, cooperativo em detrimento à uma etnografia do passado, que acreditava em um observador transcendental²¹.

Ali estava *Omi Osun Joni Jones*, imensa, gigante no palco, expondo em tom de ironia, comédia, arrogância, entretenimento, revolta, sermão com leves pitadas de sarcasmo, e sincera partilha de pormenores de ser Doutora e Negra em um mesmo corpo, em um mesmo Ser.

¹⁸ Imagem xx. Palestra-performance de Aline SerzeVilaça, durante SPA-ECA-USP, 2019. (Partilhando a conferência comigo estavam os doutorandos: Luciano de Jesus). Foto: Dra. Vera Athayde.

¹⁹ C.f. Palestra performance: *Dr. Omi Osun Joni L. Jones's Blackademics Talk: "Sista Docta"*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9SJIR34S8L8&t=191s> Acessado em: 2017.

²⁰ "Indeed, [...] i show the body does culture", JONES, 1996, p. 132

²¹ C.f. esta discussão é apresentada por Jones (1996) a partir da leitura de Stephen Tyler.

Melodiosamente acompanhada pela percussionista Tanya, veementemente, *Jones* atesta: “Na academia, agimos como se não tivemos corpos”!



Lembrei de *Bill T Jones*, na performance que posteriormente foi batizada de “*O círculo Vermelho e a Cortina Azul*”. A princípio era uma palestra TED intitulada: “*Bill T. Jones: o dançarino, a cantora, o violoncelista... e um momento de criatividade mágica*” (2015).

A pergunta era: “*Are we there yet? I don’t think so.*”



22

Bill T. Jones ao som da cantora *Somi* e do violoncelista *Joshua Roman* compuseram colaborativamente, uma palestra-performance, mas, sobretudo, uma obra criativa estética realizada no ato, no aqui e agora, diante dos olhos e, toda-corpo-percepção do público.

Camille A. Brown coreografou a palestra-performance “*New Second Line*” (2018) impactada pelo arrasador Furacão Katrina (2005) que passou por *New Orleans*. Segundo a coreógrafa é uma composição dançante que expõe a nossa (negras, negros e negres) capacidade de “*rise and keep rising*”.

Quando me deparei com estes três exemplos, entendi o que estava fazendo. Encontrei



referências rigorosas, científicas e, acima de tudo, sensíveis, para fornecer arcabouço para meu fazer dançar e acadêmica estar.

²² Bill T. Jones. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o4DD3dgfvS0> Acesso em: 2022.

Ao citar o fazer no campo das palestras-performances de *Jerome Bel*, *Patricia Milder* argumenta que:

The choreographer Jérôme Bel explains the philosophical foundations of his works, which are often about exposing systematic structures in the dance industry, more directly than he has found possible through movements of the body alone. Explanation, in his dances, is seen as the path toward the emancipation of performers and spectators, an idea borrowed from the writings of Michel Foucault. (MILDER, 2011, p. 13-14)

No caminho em direção à emancipação a palestra-performance aparece como recurso didático-metodológico de ampliar a comunicabilidade do fazer artístico. Possibilita uma conversa. Não para apontar interpretações corretas e/ou erradas da obra. Mas para abrir espaço para fala, escuta, troca, partilha e construção de afetos. Vejo no trabalho da professora *Osun Jones* além da postura jazzística teatral que ela mesma conceitua, traços da tradição estadunidense dos grandes “speeches” ativistas, políticos e que são inclusive ensinados metodologicamente (entoação, ritmo, postura, oratória etc.) nas escolas. Assim como *Milder* caracteriza o trabalho de artistas como *Sharon Hayes*, acredito que professora Jones também faz parte deste vasto grupo de “*These artists provide a small, cross-disciplinary sampling of lecture-performance as activism through education*” (*MILDER, 2011, p. 14*).

Palestra-performance como oportunidade formal, literal e/ou objetiva de ensino-aprendizagem, além de ser um momento, no qual, junto do público há a oportunidade de dissolver as tensões ali esteticamente expressas.

Patricia Milder pontua que artistas do século XX como: *Veronique Doisneau, Jerome Bel, Chris Burden, Yvonne Rainer, Robert Morris, Robert Smithson, and Joseph Beuys*, usaram a “*lecture-performance to blur the lines separating art from discourse about art*” (*MILDER, 2011, p. 13*).

What is the precedent in art history, and how does this work compare to the lecture-performance being created in the dance and theatre worlds? I set out to discover the wide range of aesthetic and conceptual possibilities for the increasingly popular form. (MILDER, 2011, p. 13)

²³ Frame do vídeo. “*New Second Line*” *Camille A. Brown*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6UbpXCQTV34>
Acesso em: 2023.

A autora (MILDER, 2011, p. 13) afirma que atualmente artistas ainda seguem essa tradição de “[...] *to push past the boundaries of disciplines [...] as well as the boundaries between art and life.*” Além de haver um consenso para os adeptos da *lecture-performance* que “*teaching-as-art*”.

Milder sinaliza que pouco foi escrito sobre a história das *lecture-performance*, no entanto, desde, por exemplo, 1965²⁴, já havia “*discourses about art, rejecting institutionalized practices and insisting on a more personal and community-oriented approach*” (MILDER, 2011, p. 14).

Acerca da teorização “Vale acrescentar que o conhecimento construído por meio de pesquisas acadêmicas em arte nem sempre se constitui como teoria, sendo corporificado e compartilhado com o espectador, o qual, inclusive, pode ser considerado coautor desse saber.” (RIBEIRO, 2013, p. 77) Dessa forma, ao borrar as fronteiras entre o discurso sobre a obra e a própria obra, e derreter parte dos limites entre artista e espectador, nasce e/ou cresce a possibilidade de participação ativa e crítica do público.

As(os) coautores da palestra-performance *Menino 111* a priori são: as mães e familiares as(os/es) estudantes, o público que conversou comigo em Belo Horizonte, Campinas, Aracaju, Viçosa, Riverside, Dourados, Rio Claro, Rio de Janeiro entre outros lugares em que a palestra-performance foi encenada.

Atravessar, interpelar, violar e conversar com o público. Ações de um momento de fruição, produção de outros sentidos, efetivação do encontro artístico entre mundos-pessoas distintos.



25

²⁴ Joseph Beuys's *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965)

²⁵ Imagem 244. Frame videoperformance *Menino 111*. Rio Claro/SP, 2022. Filmagem: Luís Evo, Primata Filmes.

Acredito que assim como busca fazer *Sharon Hayes*, *Menino 111* tenta “[...] to bring the audience into the feeling of that time: the tense, high-stakes enjoyment that comes from actively engaging with a community that is seeking political and social progression in a city and country fraught with ambivalence” (MILDER, 2011, p. 24).



Há o consciente objetivo de citar, invocar, relembrar métodos apreendidos e recebidos como herança dos movimentos negros que nos antecederam. Métodos como: conversar, levantar agendas e problemáticas comuns, atentar para necessidades básicas como comer, vestir, letrar, criar ações coletivas, fazer tudo de forma afetuosa, ritualística musical, estética e colaborativa, ouvir os mais velhos, cuidar dos mais novos e expor, performaticamente, nossas reivindicações nas ruas. Uma vez mais, cito a interpretação de *Milder* sobre o trabalho de *Hayes* e que, a meu ver, muito se aproxima com os objetivos e métodos de *Menino 111*.

This is lecture-performance that melds actual political discourse and performance rather than arts discourse and art (an indirect political statement by way of metaphor). It conveys Hayes's interest in the power and the limits of in-person political activist speeches, based in the successes and failures of the culture of twentieth-century activism that she references. Artfully imbuing the form with new information, she not only invokes the past, but also takes advantage of the residues of power once held in it. (MILDER, 2011, p. 24)

Segurando firme com as mãos a faixa que demandava “**JOVEM NEGRO VIVO**”, no pescoço dependurado cartaz da performance com meu rosto-coletivo dizendo: “Desaparecido. Menino 111”. *Meus crespos cabelos emoldurando meu rosto a cantar estridentemente*: “A carne mais barata do mercado, é a MINHA carne negra”. Na camiseta os oito minutos e quarenta

e seis segundos em que *George Floyd*²⁶ teve um joelho pressionando seu pescoço. Carros passando, transeuntes olhando, outros tanto ignorando, o sol queimando minha pele e testemunhando mais um dia de luto/luta.



The best lecture-performances always seem to originate from artists who believe that teaching itself is a central component of their artwork. Institutional critique also factors heavily in most iterations of the form. Though it is by no means the only conceptual framework for contemporary lecture-performance, I've found that the most interesting work of this kind comes from artists who meld a critique of institutional structures with a specific and idealistic view: the belief that consciousness stemming from teaching and learning can lead to a new way to live in society. (MILDER, 2011, p. 13)

A performance reivindica o direito à cidade. E sua forma contemporânea de ocupar outros espaços simbólicos (congressos, escolas, festivais, fóruns, aulas, etc). A performance exige que seu ativismo seja um momento (espaço-tempo) de ensino-aprendizagem, de ensinagem, de ao menos estimularmos transformações em níveis corpo-pessoais.

²⁶ *George Floyd* – em 25 de maio de 2020, o homem negro-estadunidense, foi assassinado por um policial branco, Derek Chauvin, por estrangulamento pelo joelho, na calçada, à céu aberto. C.f. SAMAYEEN, Nubras; WONG, Adrian; MCCARTHY, Cameron. *Space to breathe: George Floyd, BLM plaza and the monumentalization of divided American Urban landscapes. Educational Philosophy and Theory*, v. 54, n. 14, p. 2341-2351, 2022.



²⁷ Imagem 247. Mãe 111, UFV- Viçosa/MG, 2016. Intérprete: Aline SerzeVilaça. Foto: Esthela R.

“Você é isso aqui [...]

Mantenha-se vivo,

Honra essas mortes

E

Segue em frente”²⁸

²⁸ Texto da peça-show: Farinha com açúcar. (Jé OLIVEIRA, 2018, p. 145)

Durante três anos atuei como docente do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Sergipe (UFS), nunca nem tinha me permitido sonhar morar tão pertinho do sonoro vai e vem das ondas do mar.

Ao iniciar o exercício docente em cursos de licenciatura em Dança, entrando em contato com outras realidades, fatos, dados, costumes e com memórias inscritas densamente nos corpos dos(as) educandas(os), fez-se ecoar mais alto a pergunta do professor Dr. Renato Nogueira, notório filósofo negro publicizador do afroperspectivismo no país, na qual ele questiona: “qual a consistência de uma educação afrocentrada?” (NOGUERA, 2010, p. 2).

Interpelada com o questionamento de Nogueira, vi a necessidade de sair do solo e ir para o coletivo. Dessa forma, observo que foi junto dos estudantes de licenciatura em Dança, intérpretes-criadoras do projeto de extensão *Aldeia Mangue* que o solo tomou mais densidade e, encontrei as coautoras do meu desejo e revolta dançante.

O relato a seguir forja explicações desse redimensionar a partir do respeito ao contexto e impressões de aproximadamente sete anos (2016) atrás.

A grande maioria das estudantes do curso noturno²⁹ de Licenciatura em Dança da UFS, era formada por mulheres cis gênero, faixa etária acima dos 25 anos, maioria casada, das quais, um número expressivo tem filhos(as) e, atuavam formalmente em outras áreas profissionais para além das funções que acumulam em seus domicílios. Os rapazes, em menor número, também acima dos 25 anos, muitos já atuavam como profissionais liberais da área de Dança e estavam cursando a licenciatura como forma de ampliar a capacitação, mas principalmente, visando aumento de renda mensal.

Dentre estas impressões empíricas, também observei que o perfil das(os) estudantes do curso matutino mesmo se enquadrando em uma faixa etária menor, apresentavam semelhante padrão socioeconômico-cultural, representavam uma clientela, de maneira geral, de baixo poder aquisitivo, originários de cidades pequenas no entorno da capital do estado, e sim, tiveram o acesso ao ensino ‘superior’ garantido pelas políticas públicas inclusivas que parcialmente democratizaram o acesso às universidades brasileiras a partir do primeiro governo do então presidente Luiz Inácio da Silva (Lula)³⁰. Tal análise, ainda sem levantamento de dados, gerou saudável conflito simbólico

²⁹ Curso noturno foi encerrado. Permanece apenas o Curso de Licenciatura em Dança matutino.

³⁰ Primeiro Governo Lula.

imediatamente com o que vivenciei e observei sobre o perfil dos(as) estudantes de licenciatura e bacharelado em Dança no sudeste brasileiro, território que nasci e cresci.

Em terras paulistas, mineiras e cariocas³¹, onde estive por mais tempo (nove anos), os(as) estudantes de Dança em sua grande maioria ingressavam nas universidades federais ou estaduais assim que graduados no Ensino Médio, em sua maioria cursado em instituições privadas e, no meu caso, o curso superior era em período integral o que não possibilitava o exercício de outra atividade profissional remunerada, legalmente registrada e, assim, como a grande parte dos(as) discentes vínhamos de famílias com possibilidades econômicas que garantiam nossa permanência na Universidade.

Absolutamente diferente da realidade que participei em Aracaju/SE. E foi junto destas jovens mulheres e jovens rapazes, discentes do curso de Dança da UFS, sergipanos em sua maioria, identificáveis no breve contexto descrito acima que fui compartilhando laboratórios cênicos-criativos, trabalhos de campo, festas em terreiros, vivências em quilombos e aldeias indígenas, no espaço-território-coletivo que a professora Dra. Bianca Bazzo, em parceria com a professora Dra. Jussara Tavares, intitularam de *Projeto de Extensão Aldeia Mangue*.

Constituindo um fortuito espaço e coletivo comprometido em valorizar os saberes locais, colaborar para a capacitação dos(as) estudantes, intensificar as lutas quilombolas, indígenas e de valorização das culturas populares e dos saberes dos povos originários, fortalecendo processos educativos de promoção da equidade racial. Atuando nas áreas de ensino, pesquisa, criação artística e extensão inspirado e atento à ancestralidade negra e ameríndia, à pertencimentos e identidades raciais de seus intérpretes-pesquisadoras(es) desenvolvendo processos de ensino-aprendizagem colaborativos de cunho dançante, artístico, antropológico.

Confesso, que no momento que estava cogitando abandonar o projeto da performance *Menino III*, por creditá-lo muito particular diante da distante resposta dos(as) intérpretes aos estímulos dos laboratórios de criação (já havia feito mais de seis laboratórios) que, para meu espanto, surpresa diante do timing, e, chocada diante da materialização das estatísticas e comprovação de que um curso de Licenciatura em Dança em Sergipe é interseccionalmente³² distinto de um mesmo curso no sudeste, foi que, diante das respostas, lágrimas e dizeres, no

³¹ Paulistas, mineiras e cariocas – referência direta à três estados brasileiros, a saber: São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro.

³² Interseccionalidade classe, gênero e raça. C.f. CRENSHAW, Kimberle. *Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. Stanford law review*, p. 1241-1299, 1991.

momento de partilha após um laboratório exploratória de criação cênico-coreográfica, no qual, o tema, uma vez mais, era o genocídio de jovens negros associado ao sofrimento dos familiares, em especial, das mães e a noção material da não-importância social de um número massivo de corpos que, enfim, fiquei sabendo dos lábios e voz daqueles(as) estudantes que eu já convivia há um ano e meio que todos e todas ali (aprox.. 12 discentes) tinham narrativas em que familiares, namorados e/ou vizinhos foram assassinados e cujas mortes não foram formalmente justificadas pelo Estado e/ou por seu braço jurídico.



Vale lembrar, em poucas palavras, que um *laboratório de cênico-criativo*³⁴, ou de criação, define-se por durante horas, sob a condução, direção, mediação e proteção da educadora e/ou diretora responsável³⁵ pela aula/laboratório do coletivo e/ou em uma oficina as(os) intérpretes-criadoras são estimulados através de estratégias e métodos específicos de condução à alcançar um ‘estado de experimentação’, encontrando movimentos, gestos, vozes, posturas, conectando à sua ancestralidade étnico-racial e familiar do(a/e) intérprete. Emergindo memórias de pele, músculo, ossos e inconscientes. O laboratório mostra-se também como território privilegiado e seguro para explorar corporalmente o novo, o inesperado, desconfortável, grotesco, sádico, doloroso, nojento, ou seja, tudo que é absolutamente humano e comumente higienizado e/ou não permitido em uma

³³ Imagem 249. Cartaz *Menino III*. Intérpretes: Janaína Elisabete, Sheila Karine, Janailza Elisabete, Aline SerzeVilaça, Priscila, Joelio, UFS, 2018. Foto: acervo da autora.

³⁴ O Grupo Gengibre (UFV), fundado pela profa. Dra. Carla Ávila e, seus intérpretes que também trabalhavam a partir das contribuições de Santos, 2006. Mas no universo da pesquisa em dança a palavra é usada por diferentes investigadores(as). Vale registrar que a pesquisadora Bianca Bazzo, já citada, o intitula como “laboratório de criação” (2013).

³⁵ Diretora responsável – em gestões coletivas e colaborativas este papel pode ser revezado.

sala de Dança. Tirando todos e todas da zona de conforto criativo, suspendendo limites e contestando padrões estéticos-éticos-políticos-artísticos.

Lemos o *“Emparedado”* de Cruz e Souza. Ouvimos Racionais Mc’s. assistimos documentários sobre as *Mães de Maio*. E, ao som de *John Coltrane, Alice Coltrane, Pharoah Sanders, Elza Soares, Serana Assumpção, Tiganá Santana, Thiago Elniño*, mais batuques, mais tambores, mais canções afro-brasileiras inspiradas nos arquétipos dos Orixás, e NADA. O silêncio era soberano.

Quando de repente, catarse.

O silêncio era soberano. Talvez eu não estivesse o escutando.

Quando de repente, catarse. A fala veio para corpo-todo, corpo-dança, corpo-voz.

O silêncio do coletivo nos inúmeros laboratórios de criação anteriormente vivenciados fora justificado por elas e eles devido a percepção de que seus mortos não eram o Menino 111. Porque de alguma forma eram suspeitos, estavam errados, ou no lugar errado. Além do medo da coerção que as calou no passado.

“Mas, que importa tudo isso?!

Qual é a cor da minha forma, do meu sentir?

Qual é a cor da tempestade de dilacerações que me abala?

Qual a dos meus sonhos e gritos?

Qual a dos meus desejos e febre?”

(CRUZ E SOUSA, 2008, p. 609-632)

Tal reação assemelhasse às ponderações de *Saidiya Hartman* (2021, p. 56) sobre o silêncio e esquecimento compulsório em torno da escravização “O parentesco se ligava mais à exclusão do que à afiliação. Como compreendi, evitar o passado escravista era o pré-requisito do pertencimento.” Sobre a culpa, vergonha e deslegitimação da morte, assim como da vida, daquelas pessoas tidas como suspeitas(os) que foram drasticamente retirados de seus convívios, assassinados e a elas atribuída a responsabilidade, ou seja, a antinegitude funcionando, pragmaticamente, feito um relógio suíço.

Em artigo intitulado *“Dança solo: cerimonial ou simplesmente dançar só”* (2011) a professora Dra. Sayanora Pereira em coro com *Eugenia Ropa* reflete sobre a força expressiva e contribuição reflexiva e crítico-social de uma composição solística. Ao ressaltar o pioneirismo

feminino, a exemplo da “coreógrafa-intérprete solista” alemã *Dore Hoyer* (1911-1967) e de *Susanne Linke*(1944) entre outras, que subverteram a cena masculina de coreógrafos e demonstram potências feminas solísticas e coreográficas em cena.

Pereira (2011, p. 04) aborda brevemente a importância da passagem da “expressão pessoal”, particular, individual, micro para o “sentido coletivo”. No caso de “Menino 111” o desafio é o trânsito entre a minha caligrafia coreográfica que está impregnada no solo e a mandala de gestos e caligrafias resultante da troca, partilha, união, sinergia de todos e todas que coletivamente construíram a cena e/ou espetáculo.

o que o coreógrafo-diretor mais precisa afinar no seu ofício é o sentido da escuta. Acertar, errar, experimentar, observar e ouvir sempre o que está acontecendo nas entrelinhas dos ensaios, nas reações, ou não reações corporais dos intérpretes. Pressentir reações, escutar movimentos secretos e imperceptíveis; somente a partir do desenvolvimento aperfeiçoado desta capacidade de ouvir é que o coreógrafo-diretor desenvolverá a habilidade que o deixara inúmeras vezes insatisfeito na eminência de aceitar ou enjear soluções. Até que em um momento inesperado, vários de seus sentidos estarão em sintonia máxima e as soluções por vezes inacessíveis acontecerão. (PEREIRA, 2009, p. 04)

Não obstante, vale lembrar que o caráter “profundamente individualista” em que são traduzidos uma série de “comprometimentos” que carrego, denuncio e anuncio em uma “procura pessoal e ideológica”, transbordando minha “energia pulsante” e objetivando o “contágio” pelo audiência, não são apenas pretensões de alcançar uma “força corporal” “íntegra”, (PEREIRA, 2011, p. 04), mas mostram-se como o meu compromisso com minha ancestralidade, com os Movimentos Sociais Negros, com o fazer universitário em espaço público, com a pesquisa ativista, munida do compromisso com processos de ensinagem emancipatórios e de uso das estratégias feministas e negras em diversos espaços de ensino e aprendizagem.

Nossa primeira apresentação foi coletiva e colaborativa se deu em um evento artístico que congregou os cursos de Artes (Dança, Teatro e Música) da UFS, com a produção geral do professor Dr. Marcelo Moacyr. Encenamos a procura de várias mães por seus filhos, cantei à capela *A Carne de Seu Jorge* e dançamos a imortal canção *Yansan* de Serena Assumpção e Tata Espíndola, suplicando ao Orixá que nos respondesse, nos disse o que fazer diante do medo constante da necropolítica.



36

A apresentação mais emblemática foi durante o *Festival de Artes de São Cristovão – FASC*, em 2018, isso porque realmente rompemos com a quarta parede teatral e vivenciamos a palestra-performance com o público agente deste processo de performar *Menino 111*.

Cantamos, dançamos, sorrimos e choramos. Com velas em mãos fizemos a procissão/marcha/cortejo. Com quartinhas, Angélicas e Lavanda perfumamos o espaço cênico com símbolos religiosos-ancestrais das Lavagens e Embalos das negras matriarcas do cuidado afrorreferenciado e da continuidade dos ritos e mitos.



37

³⁶ Imagem 249. Primeira cena coletiva de “*Menino 111*”, maio 2017. Acervo do Projeto de Extensão Aldeia Mangue. Da esquerda para a direita: Jussara Castro, Janaína Elizabete, Rohana Fonseca, Janaílza Elizabete, Aline SerzeVilaça, Sidney Oliveira, Lívia Dantas, Brenda Maia, Nívia Reis, Luara Taysa, Sheila Karine.

³⁷ Imagem 250. “*Menino 111*”. Durante FASC 2018. Foto: acervo pessoal da autora.

Convidamos o público para executar conosco diversas marcações coreográfico-cênicas daquela negra dramaturgia do sobreviver. Chamamos algumas pessoas da audiência para subir no palco e ler as duras estatísticas que nos exige reunir ali. Dançamos *Strange Fruit* como quem é corpo-dependurado e, também, mãe em desespero. Finalizamos coletivamente invocando os NOMES daqueles, daquelas que foram. E, de punho cerrado, garantindo nosso compromisso com a luta, em círculo olhando olhos nos olhos nos reconhecendo no luto.

Caminhando para as considerações finais, *Milder* verifica que

In lectureperformance, public speaking is an aesthetic component. Clear articulation and elocution is absolutely necessary. Even Bel, who challenges the expectations for dance virtuosity from an audience, always exhibits oratory elegance. Lecture-performance (or at least successful lecture-performance) does not have, as many assume it does, an easy, DIY aesthetic. The works I've focused on have all been rehearsed, precisely constructed, and layered with meaning on many levels. Here is an intricacy in the form; (MILDER, 2011, p. 26)

E encerra dizendo que em fortuito debate sobre os objetivos da palestra-performance em favor do pensar-agir progressista.

[...] the relevant question is not whether this rehearsal and development process is theatrical rather than visual art performance, which is the subject the "Intersections" talk circled around. It is, rather, how the precise construction of the form serves to hold and disseminate the message, meaning, and direct impact of a work of this nature's true substance: progressive thought. (MILDER, 2011, p. 27)

Uma tríade possível é: questionar, romper e propor. Outra é *"eloquent, connected, and honest"* (MILDER, 2011, p. 26).



38

Observe na foto que o elenco estava vestindo roupas com vários tons de vermelho, as outras pessoas são público-performers, pessoas que se sentiram convocadas, confortáveis e motivadas a dançar. Confiantes de adentrar o espaço cênico, ocupar a rua para arte-fazer e luta performar. Não mais testemunhas, passaram a ser aliados(as). Observe também os olhares atentos do público que abraçou a performance, se aglomerando ao nosso redor, ativamente cantando conosco, auxiliando com palmas, lágrimas, sorrisos durante todo o processo dançante e, mais abraços, muitos abraços depois do ponto final da cena.

³⁸ Imagem 251. palestra-performance coletiva Menino 111, São Cristóvão/SE, 2018. Foto: Prefeitura de São Cristóvão.


Menino 111:
 A lecture performance
 about antiblackness

WANT TO JOIN THE PERFORMANCE?

Our rehearsal is open
 Come join us!!!!
Sunday
October 9th, 2022
4pm
 Where? Back to the Grind
 3575 University Ave, Riverside, CA



Live performance
 with a Jazz Quartet
Tuesday,
October 11th, 2022
 Attend in person
 INTS 1111 - CHASS
 7pm - 9:30 pm


Jazz dancer
Aline
Serzedello
Vilaça,
 Brazilian PhD student



What can we do against the genocide of Black Youth?

Mais uma tarde quente na deserta *Riverside*. Há quase uma semana me preparava corpo e emocionalmente para uma reunião no gabinete do professor Dr. João Vargas, então supervisor do estágio de doutoramento que estava realizando na UCR.

Meu filho, Bem Abayomi de oito para nove meses de idade me acompanhava atento e concentrado. Pelo meu corpo dançavam os ansiosos detalhes sobre o texto de qualificação da tese, o artigo que havia feito como avaliação final da disciplina *Critical Theories of Gender, Race, and Blackness*, oferecida pelo Departamento de Antropologia e ministrada pelo professor Vargas. Disciplina que cursei e o impacto foi imenso na tese que estava costurando.

Porém, quando chegamos no campus, Ben e eu, atravessamos o gramado e avistei aquela imensa árvore em frente ao departamento. PAUSA. Sorriso.

- Professor João. Eu quero, eu **PRECISO** dançar. E gostaria muito que você tocasse *Strange Fruit* no contrabaixo acústico.

Sáimos do gabinete, Ben e eu, contentes.

Menino 111 seria compartilhado na UCR com o quarteto jazzista residente do *World Stage*, de *Los Angeles*, o melhor do jazz seria tocado e dançado ao vivo.

“*Lady Day*”, composição do jazzman saxofonista *Wayne Shorter*. “*Thembi*” de *Pharoah Sanders*; “*Iansã*” de Serena Assumpção e Tata Espíndola, finalizando com “*Black Narcissus*” de

Joe Henderson. Novas trilhas para inspirar os dançares das cenas: *Fruta Estranha*; *Corpo Alvo*; *Mãe 111* e *MiLágrimas ou Com Olhos D'Água*.

Assim que organizamos a sala/palco/espaco cênico fui agradecer e situar os músicos, *Ralph Gibson* (sax tenor); *Hiro Morozumi* (piano); *Jerrel Ballard* (bateria); *João Costa Vargas* (baixo acústico) dos objetivos da nossa palestra-performance.

Do alto de sua elegância *Ralph Gibson* me perguntou algo que poderia ser traduzido como: "Qual é a cerimônia?"

ERA ISSO!

Aquela pergunta tão assertiva foi como um abraço. Na falta de Angélica e Murta, tinha ramos de alecrim. A Lavanda veio direto do Brasil. Tínhamos uns aos outros e sim, estávamos prestes à dar início a uma cerimônia, rito, festa para saudar nossos mortos, agradecer os passos de longe que ao nosso lado nos motivam a seguir marchando, à honrar as mães de luto em luta, à denunciar o que passamos, à celebrar o que fizemos do que fizeram de nós.



39



40



41

Na cena Mãe 111 convoquei outras mães/familiares/parentes personagens, entregando camisetas clássicas e históricas do Movimento Negro, para que *Brianna Simmons* (EUA), *Laysi Zacarias* (Brasil), *Othandwayo Mgqoboka* (África do Sul) e *Cristina Moreno Hurtado* (Colômbia), todes estudantes de PhD do departamento de Antropologia da UCR e ativistas(es) em seus países

³⁹ *Ralph Gibson* – sax tenor

⁴⁰ *Hiro Morozumi* – pianista, arranjador e produtor musical.

⁴¹ *Jerrel Ballard* – baterista

de origem, pudessem no ato/palestra-performance materializar em seus corpos a cerimônia que coletivamente se desenhava.



42

Invocamos os nomes dos jovens, meninos, meninas, travestis, pessoas trans, anônimos e conhecidos que foram brutalmente assassinados em nossos países. Dançamos juntas(es) movimentos das Dança Afro, Danças Afro-brasileiras e jazzistas que desde os tempos de *Pearl Primus*, *Katherine Dunham* e Mercedes Baptista nos ensinam a sobreviver.

Em momentos que precisei respirar, pausar, tomar água, retomar o fôlego, o público foi levado a apreciar cenas da vídeo-performance *Menino 111*, projetadas no telão ao som minuciosamente executado por Ralph Gibson, Hiro Morozumi, Jerrel Ballard e João Vargas.

⁴² Imagem 256. Cena *Mães 111* ou *Cortejo do Luto à Luta*. Intérpretes: Aline SerzeVilaça (vestindo camiseta branca) *Brianna Simmons* (segurando camiseta marrom), Laysi Zacarias (vestindo camiseta rosa), *Othandwayo Mgqoboka* (segurando camiseta rosa) e *Cristina Moreno Hurtado* (vestindo camiseta amarela). No contrabaixo acústico, João Vargas. UCR, 2022.



No instante de maior desespero da minha personagem, quando a força se esvaia com a velocidade da procura por seu filho, *Brianna*, *Laysi*, *Cristina* e *Othandwayo* foram convidadas(es) a entoar cantos de luta/marcha que cresceram cantando, dançando, ouvindo e se fortalecendo com, desde os seus países de nascimento. Exalto este momento⁴³ como protagonista de uma incrível sensação de acolhimento, amparo, cura. Ali ergueu-se o *front*.

Brianna Simmons ao cantar em tom, métrica e melodia *Negro-Spiritual*, a canção “*Bridge over Trouble water*”⁴⁴(1970) e advogar pela ritualidade da performance, me fez lembrar de Muniz Sodré (2017, p. 129) afirmando que em uma cosmopercepção nagô “o ritual é o lugar próprio à plena expressão e expansão do corpo”. Assim como, da argumentação de *Ralph Ellison* sobre o Blues.

The blues speak to us simultaneously of the tragic and the comic aspects of the human condition[,] and they express a profound sense of life shared by many Negro Americans precisely because their lives have combined these modes. This has been the heritage of a people who for hundreds of years could not celebrate birth or dignify death and whose need to live despite the dehumanizing pressures of slavery developed an endless capacity for laughing at their painful experiences. This is a group experience shared by many Negroes, and any effective study of the blues would treat them first as poetry and ritual... There are levels of time and function involved here, and the blues which might be used in one place as entertainment...might be put to a ritual use in another. Bessie Smith might have been a “blues queen” to the society at large, but within the tighter Negro community where the blues were part of a total way of life, and a major expression of an attitude toward life, she was a priestess, a celebrant who affirmed the values of the group and man’s ability to deal with chaos... [The] blues are not concerned with civil rights or obvious political protest; they are an art form and thus a transcendence of those conditions created within the Negro community by the denial of social justice. As such they are one of the techniques through which Negroes have survived and kept their courage. (Ellison, 1964, p. 78–79)

Atentas à totalidade da vida, a complexa capacidade de festejar e, celebrar até quando só nos exigem sofrimento. Envoltas por aspectos políticos, empenhados com a justiça social, assim como a musicalidade negra e os Movimentos Negros nos ensinam, nos colocamos a ritualizar.

⁴³ Apresentação realizada durante estágio de doutoramento no exterior (doutorado sanduíche), financiado pelo edital CAPES-USP-PrInt. Sob orientação da profa. Dra Sayonara Pereira (Brasil) e prof. Dr. João Costa Vargas (EUA). Realização: JazzcomJazz; CIS ; University of California, Riverside. Department of Anthropology - UCR; CAPES - Brasil; Apoio: Universidade de São Paulo; CAPES-USP-PrInt. Produção: Dylan Rodriguez; Katharine Henshaw; João Vargas; Luís Henrique Magdalena; Liz Serzedello Vilaça, Ben Abayomi Magdalena Serzedello Vilaça.

⁴⁴ C.f. *Roberta Flack* cantando. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k49yMJE8jyg> Acesso em: 2023.



45

⁴⁵ Imagem 258. São Cristóvão, Sergipe/BR. Imagem 259, em Riverside, Califórnia/EUA.

CORREIO JOSÉ DO PATROCÍNIO

alyneserze.wixsite.com/meninol11

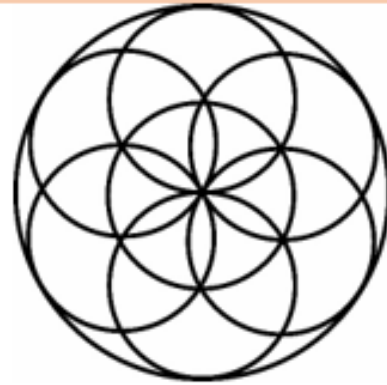
CAMPO GRANDE, QUINTA-FEIRA, 28 DE SETEMBRO DE 2023

MS * DISTRIBUIÇÃO GRATUITA * NÚMERO 008 * 1ª EDIÇÃO * 2 PÁGINAS * FECHAMENTO 18



**Brianna
Simmons**

is a doctoral student in Anthropology (emphasis in Medical Health and Humanities) at the University of California, Riverside. She does ethnographic research, centering children's experiences under hospital detention in Nairobi, Kenya, to better understand how cycles of antiblackness, dispossession and waste are integral to institutions of care and neoliberal reform. She threads black feminist epistemologies through an anti-oppressive framework to converse in decolonial language pursuant of critical interventions and bridge work. Her related interests linger on carceral violence and speculative futurities for black/brown communities.



"I've been thinking about in my work in relation to black people I've met devoted to serving black communities is this thing called the flower of life and it's like a like an ancient geometric structure of interconnected circles it's found in the building blocks of life so like it's found in elements elements of fire of water different parts of the earth different parts of the body and I was thinking about the ritual as an aspect of the flower of life meaning that these different circles and nodes are a community of protocols rituals knowledge that are deployed to contend with anti blackness in the many ways of manifest so some people our expert at creating these containers to channel emotions it's not about speaking it's about feeling these things with the people who have experienced it because sometimes the only way you can process it is through movement."

CORREIO JOSÉ DO PATROCÍNIO

alyneserze.wixsite.com/menino111

CAMPO GRANDE, SEGUNDA-FEIRA, 2 DE OUTUBRO DE 2023

MS * DISTRIBUIÇÃO GRATUITA * NÚMERO 008 * 1ª EDIÇÃO * 2 PÁGINAS * FECHAMENTO 18



Layzi Zacarias

“Na minha pesquisa em relação a anti-arquivos tenho mostrado muito que arquivos sobre a vida negra, melhor a vida negra não é compreensível de uma forma geral e completa para audiências não negras e para algumas pessoas negras”



NENHUMA LUANA A MENOS
CAMINHADA DE LÉSBICAS E BISSEXUAIS NEGRAS

CONCENTRAÇÃO: PRAÇA SETE DE SETEMBRO - 10 DE JUNHO (SÁBADO) ÀS 9H

VOCÊ SABE QUEM FOI LUANA?

Luana Barbosa dos Reis foi uma mulher negra, periférica, lésbica e mãe. Luana talvez seja você, sua vizinha, sua amiga, sua própria filha ou mãe. O crime de Luana? Muito suspeito. Cor suspeito. Suspeito padrão. Cor suspeito padrão. O que recebeu? Agressão. Cárcere, murro, cara no chão. É-pas-ca-men-to. Mas a dor ainda é forte. Porque é morte de preto que não acaba mais e nem dá hora jurídica. Sair da rua e não saber se volta mais. Genocídio! Extermínio. Deixa-nos viver! Isso é o mínimo...

Organizado por militantes de coletivos negros, de causas LGBTQ+ e feministas, ao lado de outros movimentos sociais que lutam pela vida digna de povo pobre e periférico de Ribeirão Preto e região, o objetivo da 1 Caminhada de Lésbicas e Bissexuais Negras é exigir do Judiciário brasileiro que os policiais envolvidos no crime de Luana sejam julgados na Justiça Comum, e não que sejam julgados pela Justiça Militar, por seus pares, o que é certeza de impunidade.

Luana foi espancada por policiais militares, em uma "revista padrão" após ter exigido ser revista por uma policial mulher, conforme lhe garante a lei. Mas a lei escolhe aqueles a quem serve. Exigimos que um homicídio doloso seja julgado pelo Tribunal do Júri, conforme determina nosso ordenamento jurídico.

Não vamos deixar mais uma mulher negra, periférica e lésbica entrar nas estatísticas sem que a Polícia Militar responda por mais este crime.

A PRESENÇA DE TODOS É FUNDAMENTAL PARA FORTALECER ESSA LUTA! COMPAREÇA E FORTALEÇA ESTA CAMINHADA POIS NÃO ACEITAREMOS NENHUMA LUANA A MENOS!

“Spiller se ela faz uma diferenciação entre a carne negra e o corpo negro o corpo negro é A Entidade que é imbuída de humanidade a carne negra não a carne negra é um momento anterior a carne negra é o processo que fizeram com a gente na travessia para que a gente pudesse ser objetificado”



“para que a fungibilidade pudesse existir ou seja tanto faz e tanto fez se ela a Luana ou se era Laysi [...] isso eu sou Luana, eu também sou, mas eu não sou só Luana, eu sou o Amarildo, eu sou Mariele, eu sou e, aí, eu lembro das músicas, dos rappers”.

4.4.

D
A
N
Ç
O
V
I
V
Ê
N
C
I
A
S

E NOSSOS ARCABOUÇOS

NEGROS



46

⁴⁶ Imagem 260. Conceição Evaristo entra dançando com o ritmo africano ijexá, yorubá-nagô, antes da mesa de encerramento na FLIC-BF (1º Festival Literário e Cultural da Baixada Fluminense) em Nilópolis. Foto: repostagem @flic.bf @abebeproducoes2020, repostagem a partir do prof. Dr. Alex Ratts.

Dançovivências

[...] E fui escrevendo mais e mais. Craque, tiro, comando leste, oeste, norte, sul, vermelho e verde também. Na verdade, naquele momento, eu já estava arrependido e queria voltar para o meu lugar. Se é que tenho algum. Mas escrever funciona para mim como uma febre incontrolável, que arde, arde, arde... [...] Gosto de ver as palavras plenas de sentido ou carregadas de vazio dependuradas no varal da linha. Palavras caídas, apanhadas, surgidas, inventadas na corda bamba da vida. Outro dia, tarde da noite, ouvi um escritor dizer que ficava perplexo diante da fome do mundo. Perplexo! **Eu pedi para ele ter a bondade, a caridade cristã e que incluísse ali todos os tipos de fome, inclusive a minha, que pode ser diferente da fome dos meus. Falei, mas pelo menos naquele momento, me pareceu que ele fazia ouvidos moucos.**

Quem sabe os nossos Orixás que são Humanos e Deuses descrevam para esse escritor outras e outras fomes, aumentando assim, mais ainda, a perplexidade dele. Penso em Dorvi a todo o momento. **Ele é para mim um presente incompleto e um futuro vazio.** Provavelmente Dorvi não virá mais. Ele que tinha um trato de viver fincado nessa fala desejo:

- A gente combinamos de não morrer.

- Deve haver uma maneira de não morrer tão cedo e de viver uma vida menos cruel. Vivo implicando com as novelas de minha mãe. Entretanto, sei que ela separa e separa com violência os dois mundos. Ela sabe que a verdade da telinha é a ficção. Minha mãe sempre costurou a vida com fios de ferro. Tenho fome, outra fome. Meu leite jorra para o alimento de meu filho e de filhos alheios. Quero contagiar de esperanças outras bocas. [...] Entre Dorvi e os companheiros dele havia o pacto de não morrer. **Eu sei que não morrer, nem sempre é viver.** Deve haver outros caminhos, saídas mais amenas. Meu filho dorme. Lá fora a sonata seca continua explodindo balas. **Neste momento, corpos caídos no chão, devem estar esvaindo em sangue. Eu aqui escrevo e relembro um verso que li um dia. ‘escrever é uma maneira de sangrar’. Acrescento: e muito sangrar, muito e muito...”.**

(EVARISTO, 2014, p. 108-109, grifo meu)

Certa vez, *Miss Dunham* (1951, apud, HARDIN, 2016, p. 46; grifo meu) afirmou que: “*This is the story of **no actual** lynching in the southern states of America and still it is the story of every one of them...*”. Entendo que o marco fundador e/ou o que garante a dançovivência como tecnologia de criação é a realidade em sua complexidade e diversas camadas, é um ‘trato do viver’ fincado/assentado na ancestralidade negra.

This progression from no actual story into the story of every one of them might be read as an assertion of the power of embodied fictions to convey social truths. It might also be read, as I do here, as an assertion of the generative, reproductive quality of black dance and its capacity to narrate—to conjure and restore previous acts through story—and subsequently become both the one and the many. (HARDIN, 2016, p. 47)

O termo/conceito ‘dançovivências’ é inspirado no termo/conceito de escrevivência cunhado pela escritora, poetisa, romancista, negra brasileira, Dra. Conceição Evaristo. E aqui sofre uma modificação que especifica o modo da vivência sobre a qual a discussão se dará. Modo encarnado, lembrando e sob influência de *Frantz Fanon* e, orientada, estruturada, fincada no trato de viver com/pelo/através do dançar.

Mesmo que a princípio, Dona Conceição Evaristo, não tenha atrelado ao termo “escrevivência” a pretensão de forjar um conceito científico revolucionário para artistas, pesquisadores, educadores, tampouco, para a humanidade. Mas, nós, enquanto leitoras(es) de sua maneira de sangrar ao escrever, temos reivindicado a potência do termo⁴⁷, enquanto conceito robusto, pertinente, complexo, sofisticado e aplicável.

A própria Evaristo já explicou que sua escrita é corp(oral), encarnada e dançante. E assim como oralitura é um conceito que já pressupõe corpo, percebo que escrevivência, intrinsecamente, já pressupõe dança. Porém, mesmo assim, lancei neste exercício de doutoramento, de escrever/dançar/sangrar e escrever uma vez mais, a possibilidade de refletir sobre o que venho chamando de **corporalitura** e de **dançovivências**.

Danço vidas, danço a minha vida e, portanto, danço as vidas que compõem meu corpo. Corpo que impregnado de memórias e histórias individuais/coletivas tem fome, perplexidade, amor e segue ultrajado.

⁴⁷ BISPO, Vilma Neres. **Trajetórias e olhares não convexos das (foto) escre (vivências)**: condições de atuação e de (auto) representação de fotografias negras e de fotógrafos negros contemporâneos. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2016. (Dissertação de mestrado; Orientadora: Dra. Elisângela Santos.)



48

“Olhos de Cumplicidade” é o nome com o qual batizei a imagem acima. Estava ali de joelhos no áspero pedregulho do pavimento da praça, confiando que nesta dançovivência coletiva/colaborativa/comum estávamos in-corporando ficções e cruéis realidade das verdades sociorraciais que compõem, circunscrevem e forjam nossos corpos.

Cumplicidade, parceria, camaradagem que vai transformando o solo em *front*, em **afronte**. Entendi que da trincheira que nos encontrávamos havia movimentos teóricos-metodológicos que não falam apenas de *Menino 111*. Mas de: *Negror em Paisagens* (Sidney Kuanza e Joyce Prado/SP); *Oboró: masculinidades negras* (Rodrigo França); *111* (Confraria do Impossível/RJ); *Cry* (Alvin Ailey); *Bucala: a pequena princesa do quilombo do Cabula* (Davi Nunes/BA); *Embalado D’Ajuda*; *Festa da Boa Morte*; *Suspeito* (Grupo de Teatro do Oprimido Cor do Brasil/RJ); *Farinha com Açúcar* (Jê Oliveira/SP); *Mil Litros de Preto* (Lucimélia Romão) entre outras citadas.

⁴⁸ Imagem 261. Olhos de Cumplicidade, In: “Menino 111, FASC – 2018”. Intérprete: Aline SerzeVilaça. Foto: acervo da autora.



No ano de 2015, *Omi Osun Joni L. Jones*, publicou o livro “*Theatrical jazz: performance, Àse, and the power of the present moment*”⁵⁰. A autora afirma que trata-se de um projeto de etnografia colaborativa, na qual “*This offering is humbly and audaciously about freedom*”.

⁴⁹ Concentração antes do início da Lecture-performance *Menino 111* em Riverside/California/USA, 11 de outubro de 2022.

⁵⁰ O livro apresenta etnografias colaborativas com as artistas: *Laurie Carlos, Daniel Alexander Jones, and Sharon Bridgforth*.

Liberdade, cujo desejo está fincado nos ferozes grilhões da escravização e, cuja sonoridade, e/ou oralidade motriz, é o Jazz. O livro dedica-se a olhar e construir relações entre *jazz aesthetics, theatrical performance, and Yoruba-based theology*.

Omi Osun (2015, p. xiv) logo na introdução, compartilha que o contato com o Jazz *Collective of Austin, Texas*, composto pelos músicos Joao Costa Vargas, *Bruce Saunders*, e *Kevin Witt*, foi fundamental pois: “*allowed me to join them onstage for improvisational explorations that informed my understanding of artistic invention*”. E, acrescenta que as conversas com professor Vargas sobre Jazz, Negritude (*Blackness*) e a natureza de(do) ser, há levaram a aprofundar seu pensamento em torno das possibilidades/*práxis* de mudança social que as Artes podem nos proporcionar.

Me debrucei no livro, nos momentos finais da escrita da tese e imagine a minha surpresa quando li: “*The book has been constructed to encourage a specific visual literacy, one that complements the improvisatory nonlinear jazz aesthetics discussed throughout. Colors, fonts, images create their own communication system. Colored text is coded.*” (JONES, 2015, p. 03).

Texto colorido. Não linearidade jazzística expressa nas muitas páginas. Sistema de comunicação utilizando linguagens artísticas diferentes. Parcerias musicais executando Jazz ao vivo, improvisação como estética, método e episteme. Professor Vargas estimulando a radicalmente o fazer artístico como corpo-pensamento sobre negritude, antinegritude, ontologia e possibilidades abolicionistas e revolucionárias.

PAUSA.

[risos]

Inventei a roda de *Pearl Primus* e de *Southland* de *Katherine Dunham* com a minha versão de Fruta Estranha. E, agora e/ou com *JazzcomJazz*, inventei a roda de *Omi Osun Joni L. Jones*.

Que bom que nossos passos vêm de longe⁵¹.

Além da improvisação como estratégia e fundamento da estética afro-diaspórica jazzista, a autora aponta a **intuição** como elemento que ressoa no fazer dos jazzistas da cena teatral pesquisados.

A fundamental principle of the jazz aesthetics discussed in this book is the act of opening one's intuitive powers. One learns to soar in performance when one's instincts are primed, and this priming means responding to the forces of nature, to instincts. The times demand that we envision and implement new strategies for living our lives, and

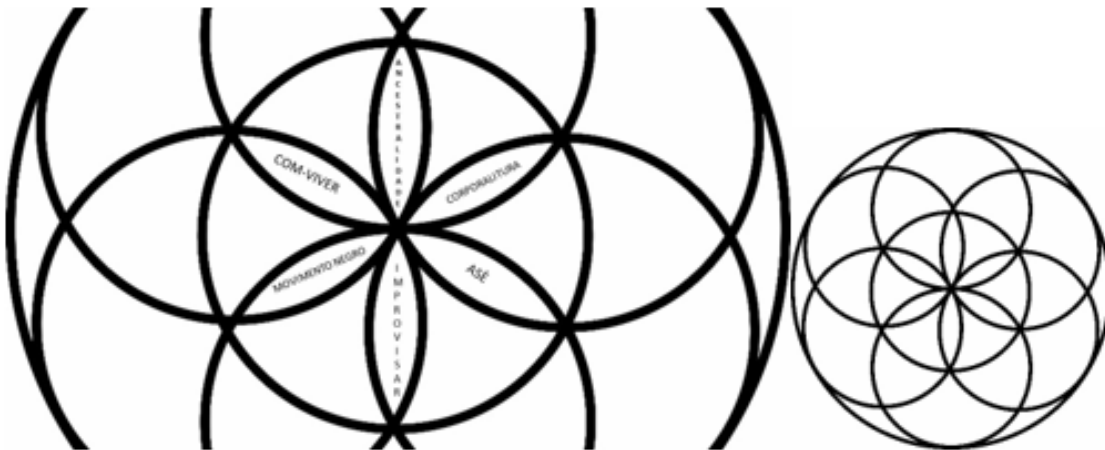
⁵¹ Referência direta ao artigo de Jurema Werneck.

this is precisely what the artists in this book are doing with their seriate, polyphonic, transtemporal work. (JONES, 2015, p. xi)

Sem receio de ousar, mas com o cuidado de situar, professora *Jones* explica que há o uso (não como objeto), mas a presença da espiritualidade ativa em seu trabalho tanto performático como acadêmico. Deixei essas duas tecnologias estéticas, intuição e espiritualidade, em separado do *Movimento 2.1.*, em quem me debrucei mais demoradamente nas características do Jazz, pois são elementos que circunscrevem o fazer/viver/constituir-se negro-africano-afro-africano-diaspórico e orientam de maneira pouco explicável (ainda) a noção de ‘dançovivência’.

In this way, using the term jazz in the title of this book is very helpful in that jazz giants such as John and Alice Coltrane made it clear that they were in pursuit of spiritual transcendence. I am troubling jazz, interrogating it as a concept and asking jazz not only to reference sound, improvisation, and immediacy but also to evoke spirit. (JONES, 2015, p. xii)

Dançovivências abrigam: i. *Ancestralidade africano-diaspórica*; ii. *Corporalidades*; iii. *Asè*; iv. *ImprovisAr*; v. *Aprendizagens com Movimento Negro* e, vi. *Com-viver* (Pesquisa/partilha de Campo). A imagem abaixo demonstra a “confluência” (Antônio Bispo) de seus elementos em uma Flor da Vida.



52

i. Ancestralidade negra-africana-diaspórica

Nos últimos anos, desde 2014, tenho me relacionado com o conceito de ancestralidade partilhados pelos filósofos, Dr. Eduardo David Oliveira (2009) e Dr. Luis Santos (2014), com os quais aprendi que a ancestralidade é um princípio regulador das práticas e representações do povo-de-santo, sendo compreendida como fundamento para as comunidades do Candomblé e outras religiões de matriz africana. Assim como, em dado momento histórico os Movimentos Negros passaram a entender a ancestralidade negra-africana-diaspórica como signo de resistência, re-existência e pertencimento coletivo.

Tributária da experiência tradicional africana, a ancestralidade converte-se em categoria analítica para interpretar as várias esferas da vida do negro brasileiro. Retro-alimentada pela tradição, ela é um signo que perpassa as manifestações culturais dos negros no Brasil, esparramando sua dinâmica para qualquer grupo racial que queira assumir os valores africanos. Passa, assim, a configurar-se como uma epistemologia que permite engendrar estruturas sociais capazes de confrontar o modo único de organizar a vida e a produção no mundo contemporâneo. (OLIVEIRA, 2009, p. 04)

Dessa maneira é importante saudar a ancestralidade considerando sua força analítica e epistêmica, ou seja, saudamos sua energia vital e respeitosa passamos analisar o mundo a partir de suas potentes formas de construção de conhecimento. Considerando sua configuração epistêmica como configuração de construção de saberes a partir de territórios africanos-diaspóricos. E acrescento a crença que a Ancestralidade também tem papel central, por ser força vital, na concepção ontológica dos seus. (VILAÇA, 2020, p. 62)

Tiganá Santana nos explica: “[...] a ancestralidade não é algo pretérito, encerrado num passado com marcos temporais definitivos. Ela é sempre atualizada por uma ideia de origem, à qual se deve referir um(a) *mukongo* (pessoa *kongo*), uma vez dado o sentido (necessariamente, coletivo) a sua própria vida.” (SANTANA, 2019, p. 154)

A origem é ancestre. O ancestre é bússola e como diz Leda Maria Martins (1997) é energia que revitaliza o presente. O ancestre tem sua origem no grande continente africano, com isso:

A ancestralidade, nesses termos no diálogo com a geocultura, é compreendida como uma categoria feita da terra. Ela pode ser entendida como trajetória, pois traz os resíduos dos territórios de lutas e ação de justiça dos povos ameríndios e africanos. (SANTOS, Luis, 2014, p. 80)

Expandindo à de infinito, mais um pouquinho o conceito, vale ressaltar que para a mestra congadeira, Sá Rainha, Leda Martins:

A ancestralidade, em muitas culturas, é um conceito fundador, espargido e imbuído em todas as práticas sociais, exprimindo uma apreensão do sujeito e do cosmos, em todos os seus âmbitos, desde as relações familiares mais íntimas até as práticas e expressões sociais e comunais mais amplas e mais diversificadas. (MARTINS, 2021, p. 23)

Sobre a apreensão do sujeito e do cosmos, é interessante pensarmos que de tão originário/antiga é a ancestralidade africana sua conexão com a cosmologia da humanidade é dado e mistério. Mas mesmo sendo mistério e/ou fundamento para os de dentro da porteira, faz de nós partícipes deste cosmos que nos habita em porções de ancestralidade.

O olhar e a voz dos antepassados asseguram a existência, pois sua lembrança garante a produção da própria memória. Assim, enquanto os ancestrais de nós se lembrarem, nós ainda seremos. Nos cantos-imagens, nas imagens-canto, na dança, nas pinturas e grafias corporais são eles que ainda de nós se recordam e mantêm a permanência desejada. (MARTINS, 2021, p. 213)

Ancestralidade é origem, é cosmos, é natureza.

*“Ancestralidade para mim é tudo que vem antes de mim.
Então, a natureza é minha ancestralidade [...]
A natureza não foi o homem que fez.
O homem veio depois de toda natureza criada [...].
A minha ancestralidade é toda natureza
que foi criada pela primeira
semente viva que iniciou esse mundo [...]
Minha ancestralidade é a natureza.”
Makota Valdina Pinto (2017)⁵²*

⁵² C.f. SILVANA, Rita. A poética da natureza como propulsora curricular. In: OLIVEIRA, Eduardo. **Poética da natureza:** Inspirações curriculares. Salvador: Segundo Selo, 2023.

ii. *Corporalitura*

Considerando que muitos dos povos arrancados de África “[...] não tinham a letra manuscrita ou impressa como meio primordial de inscrição e disseminação de seus múltiplos saberes”, a professora Leda Martins completa dizendo que:

[...] toda uma plêiade de conhecimentos, dos mais concretos aos mais abstratos, foi restituída e repassada por outras vias que não as figuradas pela escrita, dentre elas as inscrições oral e corporal, grafias performadas pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento. O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme. (MARTINS, Leda, 2021, p. 22-23)

Chamo atenção as palavras “primordial” e “episteme”. A primeira refere-se à escolha e frequência de uso, ou seja, para estabelecer comunicação e construir linguagem, não necessariamente a escolha imediata era a expressão escrita e, quando o era, não forçosamente, era feita sempre e/ou com grau de repetição que a centralizasse como ferramenta basilar. No que se refere à episteme, nota-se que os processos de construção de conhecimento e forjar “signos e significados concernentes ao jogo de sedução que a cultura é capaz de promover” (OLIVEIRA, 2009, p. 02), igualmente, não eram restritos aos domínios da escrita.

Dessa forma a *oralitura* destaca a corporeidade como comunicabilidade, produtora de significados e conhecimento.

Não seria/é imprescindível chamá-la de *corporalitura*, o faço com a intenção de fornecer atenção aos processos de compreensão e apreensão do corpo negro motivados por e para movimentos dançados. Além de agregar as discussões sobre “eu sou corpo” realizadas anteriormente.

Tiganá Santana Santos nos auxilia a perceber:

[...] o corpo inteiro é emissor e receptor. O que somos, nossos gestos, nossa vibração afetam nosso ambiente e atuam como ondas na água, no oceano. Os choques das nossas vibrações, isto é, nossos gestos, falas, transmitem-se a longas distâncias, ainda mais, por serem munidos de uma potência energética. As técnicas e energias modernas só servem para aumentar as naturais dispostas em nosso corpo. (B. 1996, p. 19, apud, SANTOS, 2019, p. 156)

Portanto, *corporaladuras* são possibilidades de nutrir as *dançovivências* com noções de corpo negro, em sua dinâmica e multiplicidade forjadas a partir/por/com o corpo que dança/escreve/grafa.

Quando destacamos o corpo negro, referimo-nos a um corpo em sentido oposto à sua redução em pura fisicalidade e sob condição meramente maquínica. Corpo negro, aqui, é entendido como fenômeno que transcende dualidades, por isso mesmo plástico,

dinâmico, autopoético, resiliente, adaptável e atravessado pelas mais distintas formas de ‘dobras’ e quebras’ localizadas na pós-travessia atlântica. (TAVARES, 2020, p. 20)

Corporalitura nasce com o desejo de ser a síntese na síntese. Não para diminuir, concentrar, pelo contrário, síntese para expandir ao infinito. Para saudar território-corpo; **corpo-quilombo** de Beatriz Nascimento; **corpo-arma** de Júlio Tavares; **corpo de mandinga** de Mestre Bimba conceituado por Muniz Sodré (2002); **corpo limiar** de Renata Lima (2010); **corpo-terreiro** da fotógrafa Denise Camargo (2014); **corpo em diáspora** de Luciane Ramos-Silva (2018); **corpo-ebó** de Jean Souza (2022); **corpo catiço** de João Petronilho (2022); **corpo-ruína** de Lau Santos e Benjamin Abras (2020); **corpo mnemônico** de Daniel Costa (2019); entre outros.

Dialogo com o conceito de corpo-síntese apresentado por Júlio Tavares (2020, p. 20), “Corpo que é, sobretudo, plural síntese dos corpos que foram aprisionados, embarcados e trazidos para a voraz máquina econômica do antigo sistema colonial. Corpo-síntese dos corpos mercadorias que, por séculos, foram banalizados, percebidos e visualizados como ausentes de alma pelos raptos, detratores e algozes coloniais.” E, proponho *corporaladuras* como território para nos dedicarmos à estudar a pluralidade de nossos de corpo, com ou sem hífen, elaboradas por pesquisadores(as), artistas negras, negros e negres.

III. *Do Asè*

A conexão com as religiões de matriz africana, Candomblé e Umbanda, materializadas na presença etérea, imaterial, misteriosa e (in)visível dos orixás, *inkisis*, *eguns* e *voduns*, não são apenas exigência de *Mãe III*. Mas esteve presente em vários dos trabalhos e no fazer dos(as/es) artistas citados.

Segundo Dra. Jurema Werneck (In: EVARISTO, 2016 [2023], p. 14) a escritora Conceição Evarista, apontada aqui como uma das sustentáculos do arcabouço teórico est-ético da pesquisa, no livro “Olhos D’Água”, “Era Oxum, às portas da casa de Oxalá, amaldiçoando a pobreza e a injustiça que recaía sobre as mulheres. E crescendo em força e poder, transformando-se na dona de toda a riqueza...”. Conceição para Jurema, era a própria Oxum, ou seja, sua literatura era potência mítica-ancestral que transformou tudo que fora sangrado a cada letra em riqueza poética, em natureza abundante, em águas caudalosas seja dos rios, seja das lágrimas, em ancestralidade. SANKOFA. Retorno.

Sentindo/observando os mistérios que desconheço neste fazer corporal afrológico me deixo ser conduzida pela intuição, protegida pela espiritualidade e redimensionada em orientação e força vital fornecida pelo *Asè*.

Asè que recebo, *Asè* que partilho.

O que por falta de consciência separada⁵³ ao corpo chamo de ‘mistério’ e/ou ‘segredo’. Poderia propor junto com professor Sodré que:

Mas o que acontece, por exemplo, na dança negra, de origem africana, em sua originariedade? Primeiramente, a reatualização dos saberes do culto simultânea à inscrição do corpo do indivíduo num território, para que se lhe realimente a força cósmica, isto é, o poder de pertencimento a uma totalidade integrada. Além disso, graças à intensificação dos movimentos do dançarino na festa — todo um complexo que abrange ação, voz, gestos, cânticos e afetos —, espaço e tempo tornam-se um único valor (o da sacralização) e, assim, se autonomizam, passando a independender daquele que ocupa individualmente o espaço. (SODRÉ, 2014, p. 17)

Neste sentir. Neste sentido, o *Asè*, inclusive, garante que a comunidade, o front, estejam comigo no meu/nosso corpo. Muniz Sodré ao debater a outra “configuração simbólica” que habita a liturgia das religiões de matriz africana afirma que:

Na cosmovisão desses cultos, colocam-se em primeiro plano o reconhecimento do aqui e agora da existência, as relações interpessoais concretas, a experiência simbólica do

⁵³ Consciência separada do corpo – seria uma definição com precisão acadêmico-descritiva ou não aprendida no contexto dos terreiros.

mundo, o poder afetivo das palavras e ações, a potência de realização das coisas e a alegria frente ao real. (SODRÉ, 2014, p. 15)

A “experiência simbólica do mundo” pode ser modificada pelo “o poder afetivo das palavras e ações”, assim, *Asè*, é uma palavra-ação com potência do contínuo exercício de “realização das coisas”. E, mesmo diante de infindas adversidades e violências que já vimos como estruturantes há o compromisso com a “alegria frente ao real”.

Na cosmovisão afro, é o espaço litúrgico que cria os saberes da festa, isto é, os cânticos, os toques percussivos, os gestos e os passos coreográficos de base. Dessa organização rítmica e gestual origina-se uma matriz corporal, que se desterritorializa e viaja, acionada pela alegria. (SODRÉ, 2014, p. 18)

Ainda no terreno da referência direta às religiões, gostaria de lembrar que Sodré (2014, p. 15) acrescenta que tais religiões “[...] atestam e continuamente confirmam a presença na História nacional de um complexo paradigma civilizatório, diferencialmente distante do paradigma europeu, centrado nos poderes da organização capitalista e da racionalidade sígnica.”

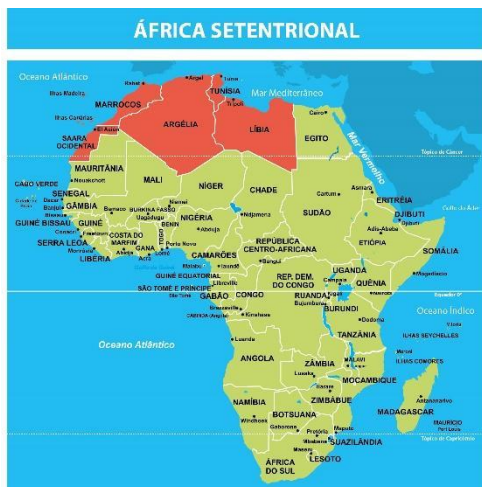
Para além da institucionalizada, religião, é profícuo ao menos pontuar:

A pequena semente é ao mesmo tempo a menor parte do universo e o universo inteiro posto que se alastra por todo o planeta, germinando-o. Diferentemente das metafísicas que concebem o Ser como uma mônada, seja ela estática ou dialética, os Dogon entendem que o que anima a existência é uma *vibração*. Já os Bantos – cf. Pe. Altuna⁵⁴ – concebem a Força Vital como a energia que anima o mundo. Se isto é uma verdade no sul da África, o é também na África Setentrional (por exemplo, entre os Dogon). Pensa-se a existência a partir de uma vibração, da energia e da emanação. A fonte dessa metafísica que é mais uma infra-física nos permitirá elencar um princípio fundamental da Forma Cultural Africana, a saber: *O Princípio da Emanação*. (OLIVEIRA, 2017, p. 5-6)

Professor Oliveira nos explica que “O homem é síntese do processo de germinação da semente”, e com isso, essa alegria e potência da palavra-ação, *Asè*, dançam em nossos corpos com *vibração*. Contudo, emanação e vibração fundamentam para que a comunicabilidade de nossa ancestralidade aconteça.

E, esta *emanação* aqui é associada com sua potência em cada corpo e principalmente no coletivo. Como diria Sodré (2017, p. 134): “*Axé*, entretanto, é ao mesmo tempo individual e coletivo, mas também ao mesmo tempo pré-individual e impessoal. Há o *axé* dos deuses, dos elementos naturais, dos indivíduos vivos e dos ancestrais, portanto, há um múltiplo de intensidades que se organizam no campo da comunicação de um *comum*.”

⁵⁴ Referência à Raul Altuna.



55 56 57

Rowland Abiodun, pesquisador nigeriano de história da arte no artigo “*Understanding Yoruba Art and Aesthetics: the concept of Ase*” (1994), nos apresentava com algumas explicações, descrições que caminham junto do sentir, do sentido.

O objetivo de Abiodun ao adentrar o universo simbólico Yorubá segundo ele, era:

My inquiry focuses on the concept of ase, an enigmatic and affective phenomenon in Yoruba art and culture, the creative power in the verbal and visual arts. We will consider the compelling aesthetic presence which results from the combination of artistic components purposely selected and designed to evoke ase in a thing or subject. (ABIODUN, 1994, p. 71)

Afirmando quão intrigante o conceito de *Ase* ainda o é dentre acadêmicos que se debruçam sobre a cultura Yorubá, Abiodun explicita o caráter fundamental em meio ao discurso “*religio-aesthetic*” (estético-religioso) no Brasil, Caribe e nos Estados Unidos da América. Ciente da multifaceta natureza do conceito-energia, o autor pontua a importância da ampliação e adesão do conceito-noção-termo, *Ase*, inclusive, no movimento (intelectual, teórico-prático, ativista) Pan-africanista.

Abiodun (1994, p. 71) nos lembra que para o povo *Fon*, ascendentes do antigo reino de Daomé há duas noções vinculadas ao conceito de *Ase*, a primeira relativa aos aspectos metafísicos

⁵⁵ Imagem 264. Mapa destacando África Setentrional. Ciar – UFG. Disponível em: <https://acervodeimagens.ciar.ufg.br/acervo/setentrional/> Acesso em: 2023.

⁵⁶ Imagem 265. Mapas com a região de maior concentração de cultura Yorubá. Disponível em: <https://claudio-zeiger.blogspot.com/2010/11/o-territorio-ioruba-yorubaland.html> Acesso em: 2023.

⁵⁷ Imagem 266. Mapa do Reino de Dahomey. Fonte: Christine Fellenz, N G Staff. Source. J. Cameron Monroe, *Urbanism of West Africa's Slave Coast*, 2011. Disponível em: <https://www.nationalgeographic.co.uk/history-and-civilisation/2022/09/the-warriors-of-this-west-african-kingdom-were-formidable-and-female> Acesso em: 2023.

e divinos, e a segunda, vinculada às dimensões políticas e sociais. O autor cita a presença explícita do Asè nos terreiros brasileiros, por exemplo: *Ile Ase Opo Afonja* (Salvador)⁵⁸, *Ile Ase Omiojuaro* (Rio de Janeiro)⁵⁹. Além da importância do Asè enquanto motivação da Santeria em Cuba. E as formas implícitas que o Asè atua nos Estados Unidos. E, acrescenta (1994, p. 71) que a variedade de maneiras como o Asè é utilizado: “[...] *to describe sacred places, modes of worship, and frequently artifacts in Africa and the New World, we must acknowledge that it is the most important religio-aesthetic phenomenon to survive transatlantic slavery almost intact.*”

No que se refere ao território Yorubá no continente africano, *Abiodun* complementa:

[...] depending on the context, the word ase is variously translated and understood as "power," "authority," "command," "scepter"; the "vital force" in all living and non-living things; or "a coming-to-pass of an utterance," a logos proforicos.6 To devotees of the orisa (deities), however, the concept of ase is more practical and immediate. Ase inhabits and energizes the awe-inspiring space of the orisa, their altars (oju-ibo), and all their objects, utensils, and offerings, including the air around them. Thus, religious artifacts are frequently kept on the altars of the various orisa when not being used in public ceremonies. There they contribute to and share in the power of the sacred space, the architectural space where priests and devotees may be recharged with ase before undertaking a major task. (ABIODUN, 1994, p. 72)

Omi Osun Joni L. Jones (2015, p. 21), enaltece, nutre e reforça nosso debate: “*Àṣẹ (the power and authority to make things happen)*”, o faz com uma escrita envolta por sensibilidade, devoção e paixão pelo Jazz.

Àṣẹ is the Yoruba concept for life force; it is the energy that pervades all things, and the authority to make things happen. Àṣẹ is the force that unifies all persons and things into symbiotic relationships. When the àṣẹ of one is depleted, others are required to replenish it; in this way we have a deep and abiding responsibility to one another and to all living beings—animal, plant, mineral. (JONES, 2015, p. 200)

Dialogando, inclusive, com o que vimos com Oliveira, Santos e Makota Valdina sobre ancestralidade, aparece em Jones a natureza da imperatividade da troca simbiótica do Asè e, como vimos com Sodré, a necessidade de haver reciprocidade no falar e receber tal palavra-ação.

- Asé.

- Asé O.

Com relação a presença do Asè na natureza, pessoas e nos objetos sacralizados com Asé, a esse respeito *Rowland Abiodun* complementa:

⁵⁸ Ile Ase Opo Afonja -

⁵⁹ Ile Ase Omiojuaro – No qual, Dona Lúcia Xavier, fundadora da ONG Criola é Ekeji.

Ase also pertains to the identification, activation, and use of the energy believed to reside in all animals, plants, hills, rivers, human beings, and orisa. Potent medicinal preparations (oogun) may be taken orally or absorbed into the bloodstream through small cuts in designated places such as the lips. An efficacious use of ase also depends on verbalized, visualized, and performed characteristics of those things or beings whose powers are being harnessed. (ABIODUN, 1994, p. 72)

Professora Jones, assim como Eduardo Oliveira cita o povo *Dogon* para pensar a poder das palavras para animar o mundo, sendo a materialidade da palavra a potência de emanar a energia vital que a envolve. Por isso, o hábito afrodiaspórico atento às matrizes das religiosidades africanas, em saudar, cumprimentar e se despedir com um sorridente e carinhoso, asè!

Segundo Sodré, o ideal não seria chamar de poder para animar o mundo, mas de desejo, onde esta categoria analítico-sensível estaria vinculada à ideia de desfrutar, de gozo e realização. Assim, Muniz (2017, p. 133) afirma: “A palavra axé dá conta de força e ação, qualidade e estado do corpo e suas faculdades de realização. Axé é na verdade um potencial de realização ou de não realização, apoiado no corpo.”

Entrar em contato com o Asè sustentáculo do meu corpo foi mediado em performance via o mestre das encruzilhadas que fora saudado no adentrar do espaço-performance.



60

⁶⁰ Imagem 267. Cena Com Olhos D'Água, intérprete: Aline SerzeVilaça, Rio Claro, 2022. Foto: Luis Evo.

Sobre essa relação *Exu, Asè* e realização *Jones* afirma: “*The union of àṣẹ and words is crystallized in Èṣù, close kin to Legba and Ellegua in African diasporic spiritual traditions. Èṣù, the Divine force of indeterminacy, opportunity and linguistics, is the bearer of àṣẹ. Èṣù is the communicative impulse [...] (JONES, 2015, p. 200)*”

Lendo Tiganá Santana (2019, p. 156), somos provocados a compreender a ancestralidade que está em nós, podendo reportar-se até um desdobramento longínquo “chegando ao insondável”, ou como disse antes, ao infinito, ao cosmos. De forma que, “Assim, num contexto em que a ancestralidade é a cavidade originária, o mistério é sempre o amorfo corpo central a (re)fecundar o que é.” Onde o corpo central da ancestralidade, seria o corpo central do *Asè*.

Comprometido com uma abordagem nagô filosófica que atravessa binarismos e apresentada a complexidade de *tempoespaço* indissociável, Muniz Sodré costura cuidadosamente as dimensões visíveis e invisíveis, real e virtual, materiais e imateriais do conceito de *Asè*, sem com isso pender para extremos como iniciei dizendo. O autor com maestria atravessa perigosos binarismos e recorre a pluriversidade de possibilidades para explicar, partilhar e honrar a força-vital africano-diaspórica, o *Asè*.

Experienciado como um conteúdo real, acumulável e transmissível pela mediação corporal, o *axé* preside ao ciclo das trocas simbólicas, do dar e receber, fazendo funcionar os códigos comunitários, presidindo às transformações e passagens de uma situação a outra. Por isso, é o conteúdo mais valioso guardado (na realidade, suas representações são fisicamente “plantadas” no chão) nas comunidades litúrgicas. (SODRÉ, 2017, p. 134)

Muniz Sobré (2017, p. 140, 134) nos explica que para a constelação simbólica (filosofia) dos nagôs, a música é “central como manifestação radical do *axé*”, considerando *Asè* como um “princípio de movimentação energética dos seres”.

A potência do *axé* afina-se com a sua energia polissêmica, cujos elementos básicos (melodia, harmonia, ritmo, timbre, tessitura, etc.) produzem matizes e matrizes de som, contempláveis pela imaginação e passíveis de absorção pelo corpo. As imagens sonoras são tanto auditivas quanto táteis. (Idem.)

Espiralando, neste momento, a argumentação de Sodré sobre a música, o *axé* e a liturgia afro, que é corporal, me faz lembrar do conceito de ancestralidade apresentados por Tiganá Santana, Eduardo Oliveria e Luis Santos.

Numa dinâmica regida pelo *axé*, como é o caso da liturgia afro, a música é *primordialmente vibratória*, orientando-se pelas modalidades da execução rítmica, do canto e da dança, em que a percussão é fundamental. [...] Se o rito é a expressão corporal e afetiva do mito, o ritmo é um rito suscetível de realimentar a potência existencial do

grupo. Corpo e tempo comparecem na apreensão rítmica em variadas modulações da existência. (SODRÉ, 2017, p. 140)

Dança, *tempoespaço*, inscrita no corpo, mostram as modulações da existência, transbordam as vibrações vitais do *Asè*.

V. ImprovisAr

Muita ansiedade, muita confiança e muita insistência também, **insistência no sentido de convicção**. É um processo necessário. E quando eu digo necessário não tô falando só do lado artístico. Não tô falando. como revolta como negação do que é? E abraçar, o que pode ser. Nesse sentido que eu acho que é abolicionista. E no sentido também de ser uma coisa. **Fundamentalmente Negra, né?** Apesar de ter o Hiro que estava lá e é japonês e falou como que ele sentia. **Parecia que tinha uma comunhão entendimento**. Tecnicamente, o cara é sensacional, nós todos sabemos agora é uma é uma linguagem, é uma língua Franca Negra. [...] Não sei se eu acredito muito na diáspora não como ela é conceitualizada, mas enfim uma língua, Franca Negra. **Alto contida não verbal de projeção momentânea** tem um **elemento de eternidade** ali também que eu também estou refletindo sobre isso. É momentânea. E se acaba ali! Você fez o movimento ali fez uma pirueta fez não sei o que, já foi para a próxima aquele momento já ficou para trás, né? Então tem uma coisa de momentânea, mas tem também um **elemento de permanência de longevidade de transcendentalismo** que eu acho que tem a ver menos com resultado artístico e mais com o **compromisso ou Dever ou o comprometimento com a improvisação** né?

(VARGAS, 2023; grifo meu)

Professor Vargas vem discutindo a natureza da improvisação como uma língua franca. Ao conversarmos sobre a performance *Menino III* que fizemos na UCR, Vargas (2023)⁶¹ considerou o espaço-tempo da performance, do encontro e da potência improvisacional, impressionante e afirmou: “a maneira pela qual a sua performance, (improvisação) dispensaram (a necessidade) de qualquer comentário, qualquer tradução acho que a performance nela mesma, é uma língua é uma língua franca, uma língua que não tem especificidade geográfica, apesar de ter”.

Mesmo intencionalmente e metodologicamente caracterizada como uma palestra-performance preocupada em mediar a fruição e apreciação do público com objetivos de democratização e comunicabilidade, Vargas, Layzi e Brianna muito debateram sobre distâncias que ainda permanecem entre a presença entregue de quem está ativo na performance em relação à audiência. Isso porque, diferente das mediações propostas em São Cristovão/SE, em que o público foi convocado a adentrar a cena durante toda a performance, na UCR o público só foi convidado a trocar ativamente no final da mesma.

⁶¹ Entrevista concedida no dia 06.Junho.2023, via google meet.

Vargas (2023) inclusive problematiza a categoria de tradução, que pode estar relacionada aos idiomas disponíveis para comunicação oral, às convenções do ensino superior, e até mesmo à explicação demasiada do que se está sensivelmente propondo e, afirma: “traduzir aquilo para o inglês ou para o português ou com uma linguagem acadêmica diminui empobrecem muito o que aconteceu.”

Outro elemento importante nas minhas performances são a abertura do roteiro, a instabilidade e imprevisibilidade das proposições e, o risco do novo, elementos conectados às tecnologias de improvisação. Vargas comenta:

Não houve ensaio algum foi tudo ali na hora foi? De momento. Apesar de eu também reconhecer que os seus movimentos vêm de treinamento de estudo de prática de repetição, o mesmo acontece com os músicos. Quando a gente fala de improvisação a gente tá falando da implementação desses estudos. Ali no momento. Mas mesmo assim houve também um encontro uma produção de uma linguagem que é muito específico daquele momento e poderia ter dado muito errado, né? Como você bem sabe? Como eu bem sei. (VARGAS, 2023)

Neste estabelecer sutil e jazzístico improvisacional de uma língua franca, além de sentimentos como ansiedade, transpostos com a insistência e convicção, os quais podemos conectar com nossas discussões sobre corpo e ancestralidade, conversei com João Vargas acerca da sensação de abismo prévia à apresentação que me remete ao lançar-se ao risco, abismo do sentir e de estar prestes a transbordar em um nível não racional de partilha artística, mas de entrega de si. Lembrando que o si mesmo deste corpo negro é fundamentalmente coletivo e perpassado pelos traumas e queloides de outrora e de sua continuidade histórica antinegra.

O outro sentimento não sei se é sentimento então tem a intensidade. Você falou do Abismo. Acho que essa essa imagem tem tudo a ver isso mesmo. Tem vários movimentos seus que sugerem esse esse ponto um pouco antes cair do Abismo, né? Você faz isso várias vezes no começo. Várias pastas da sua da sua performance tinha que logo você fica na ponta dos pés, né? **Quase cai ou para frente ou para trás.** e essa, **essa consciência do abismo.** É também geradora de para mim ansiedade assim não tem outra palavra não ansiedade por um lado e por outro incentivo é tipo: **caiu começou a apresentação ou dá um jeito de voar** ou você vai se borrachar. Tanto que há vários termos. Em jazz que as pessoas usam para ilustrar isso, né, então. As pessoas falam quando a música não dá certo. Ou é um **Crash.** Então sempre tem esse período as coisas acontecem. Agora uma coisa que você falou da apresentação, você falou dos músicos. Eu acho que o outro imperativo. Para exercitar essa fluidez em uma fluidez. Comunitária né (VARGAS, 2023).

Este último ponto, *fluidez comunitária*, remete ao meu encantamento ao ouvir a sonoridade instaurada naquela seção, mesmo ouvindo as mesmas músicas, gravadas anteriormente pelos mesmos músicos ali presentes, no aqui-agora, no ato, no espaço-tempo específico daquela

performance outra sonoridade foi estabelecida. E com esse comentário professor Vargas nos traz essa caracterização/conceito, fluidez comunitária, que se conecta apaixonadamente com tudo que já discutimos sobre coletividade negrarreferenciada como tecnologia de re-existência e produção ontológica e reverência à nossa ancestralidade e *Arkhé* africana. Costuro esta conversa com o jazzísta Vargas com considerações musicais de Muniz Sodré:

O ritmo implica o tempo periódico de passagem de uma coisa a outra, o que de fato lhe outorga a condição de harmonizadora dos contrários. Instaurando uma temporalidade ordenada, mas diversa da cronológica, o ritmo cria um espaço próprio e suscita um imaginário específico. Isto quer dizer que não se trata apenas de um artifício técnico no contexto da musicalidade, mas de uma configuração simbólica que, conjugada à dança, constitui ela própria um contexto, uma espécie de “lugar”, ou de cenário sinestésico e sinérgico, onde ritualisticamente algo acontece. (SODRÉ, 2014, p. 17)

Nesta configuração simbólica de harmonização, inclusive, dos contrários a fenda no *kronos* racional-ocidental que se abre, em espaço-tempo improvisacional estabelece dinâmico e com fluidez, formas outras de constituir relações dinâmicas e ético-estéticas de viver, forjar a si e a sua comunidade, além de estruturar outras potências pluriversais.

Vargas pondera aspectos do caráter ‘pergunta-resposta’ deste fazer da língua franca negra, em que: “É uma fluidez coletiva que é muito dessa da improvisação que requer um nível de sensibilidade, no qual o inconsciente só atrapalha eu acho. Ou seja, o que você descreveu? Com relação aos músicos oferecendo e reagindo. Eu acho que é parte dessa. Parte dessa sensibilidade que é um inconsciente treinado”. E, mesmo fazendo um contraponto e associação com a improvisação vinculada à vida que muito exige ginga da população negra e também estrutura a improvisação corpo-dançante-musical-artística, Vargas, musicalmente complementa: “E ser capaz de reagir em tempo real. [...] Interativo então exigente em outra outra fonte de ansiedade as exigências. Da improvisação são absurdas? Porque você tem que reagir? Ao momento ou ao mesmo tempo. Traz diálogo com uma estrutura de harmônica uma lógica de Melodia.”

Desta forma, demarco aqui a importância do fazer comunitário como elemento ético negro ancestral que agrega fluidez ao fazer poético, estético, artístico que implica características ao improvisar coletivo. Improvisar que tende aos aspectos antropológicos de sobreviver à vida negra e, aspectos astrológicos vinculados à transcendência possível no denso, escuro e misterioso espaçotempo de jazzificar e/ou de Arte negra fazer.

No espaçotempo do improvisar é harmonizado o que o mundo jazzista intitula de *Jam Session*: tilintar de taças, o líquido *whisky* escorrendo encorpado e denso no copo, tabacos distintos à cachimbar o aroma do salão (*Ballroom*), *taps, taps* sapateando dançarolando sem intervalos de

baixo e bateria, piano, sax, trompete, voz melodiando as canções *standarts* de nossos corações. **Jazz After Midnight**. Definições literais, históricas e ficcionais à parte, Jam Session é tecnologia de escuta, de dialética, de amor, afeto, cuidado, encontro, democracia.

Compreendendo a *Jam Session* como técnica e metodologia desta *fluidez comunitária*.

Entendendo a *Jam Session* tal qual o comentário de Sodré que segue:

Hoje também, como foi sempre o ritmo nas comunidades litúrgicas de origem africana nas Américas, a música e a canção têm funcionado entre os jovens como uma verdadeira “tecnologia” de agregação humana. Por meio do som e da movimentação corporal, o grupo jovem reelabora simbolicamente o espaço, na medida em que modifica, ainda que momentaneamente, as hierarquias territoriais, estimulando o poder expressivo do corpo até o ponto de produção de imagens próprias de liberação e autorrealização. (SODRÉ, 2014, p. 18-19)

Atento às técnicas ancestrais de fazer-viver, Sodré nos auxilia a acrescentar que dança no improvisar é

Propriamente uma integração rítmica do movimento ao espaço e ao tempo, a dança cria ou “inventa” as ações a partir do fluxo temporal do imaginário coletivo e, deste modo, produz um agir autônomo frente às técnicas particulares de cada ação (caça, combate, amor, etc.). (SODRÉ, 2014, p. 17-18)

A produção do agir autônomo altamente enraizado na ancestralidade é mistério, Asè, língua franca e caminho para transcender o que fizeram de nós e, arqueologicamente nos rodopios e notas à improvisar, alcançar o que está na anterioridade e futuridade que se desprende da condição de produção de si restrita ao passado colonial-escravocrata.

Leda Martins nos faz pensar na improvisação como um religar: “Nessas encruzilhadas, nestes trilhos-de-em-volta, as gradiências e os diapasões da memória são lembranças resvaladas de esquecimentos imperfeitos, tranças aneladas na improvisação que borda os restos, resíduos e vestígios africanos em novas formas expressivas”. (MARTINS, 2021, p. 213)

E este religare negro mostra-se como um abismo, e temos pitadas deste lançar-se no abismo, desta quase morte, deste desequilibrado vai e vem entre mundos e tempo-espaço, expressos na não-sonoridade da síncope, que é técnica-método, elemento estético das musicalidades e danças negras planeta a fora.

Eu acho que a consciência do Abismo também é uma coisa bem. Negra não dá para falar do Abismo de uma pessoa não Negra, pode até ele pode até descrever o abismo. Você já viu e tal mas Tem muito de uma experiência coletiva que vai. Que vai informar essa interação. Eu não sei como que você processa isso essas. O audível não auditivo dito não dito. O gesto não gesto. Só para exemplificar. Saiba qualquer batida de samba e os americanos não entendem isso né? A nota a nota

nunca é a nota que você ouve não. Abatida do surdo que eu baixo sempre vai junto com surdo, né? (VARGAS, 2023)

Eis que chegamos aqui em um ponto crucial da estética negra que sobrevoamos na *Cena* sobre Jazz, mas aqui recebe contornos mais densos. Isso porque a síncope mostra-se com aspecto antropológico (utilizando a diferenciação trazida por Vargas com relação à improvisação) em que evidencia a quase-morte de toda uma população continuamente exposta à políticas de morte (necropolítica, estabelecida pela antinegitude), concomitante e, paradoxalmente, em contraponto ao aspecto astrológico em que a experiência sonoro-dançante da síncope vincula-se à quase-morte que conecta com tudo que não vemos, mas sentimos, ousaria dizer, uma experiência quase-morte, *ikupolítica*.

Há também a possibilidade de pensarmos o tempo-espaço da síncope como mergulho no abismo do anti-movimento, anti-arquivo, em que do/no corpo encontram-se rastros de memórias grafadas naquele outro tempo-espaço que habitamos livres transcendentemente. Neste sentido, risco, ansiedade, experiência de quase-morte, síncope, transcendência são alguns dos sentimentos, aspectos da busca por respiração livre e profunda, possíveis no improvisar.

VI. Aprendizagens com os Movimentos Negros

Os Movimentos Negros de antes de Palmares (aprox.. 1580-1694), à Frente Negra Brasileira (1931-1938), ao Movimento Negro Unificado (1978 -) Movimento por Direitos Civis, Pan-Africanismo, Nègritude, Reaja ou Será Morto, entre muitos outros movimentos, coletivos, coletivas, agremiações, Escolas de Samba, Clubes Negros, nos ensinam: **a.** Conhecer nossas raízes históricas e simbólicas, reverenciar e referenciar às tradições; **b.** Ter a dimensão estatística-numérica da população negra e suas especificidades; **c.** Identificar os efeitos físicos e psíquicos da antinegritude; **d.** Construção de políticas específicas e direcionadas; **e.** Letramento racial e alfabetização da população; **f.** Construção de espaços de afeto, cuidado, troca de saberes e acesso à necessidades básicas (alimentos, objetos de higiene, etc.); **g.** Cuidado com as crianças; **h.** Cuidado e escuta aos mais velhos; **i.** Distribuição de renda, moradia, acesso à terra.

A alfabetização, escolarização são lutas e demandas dos Movimentos, com o mesmo peso do letramento racial. Seja onde for, como diria Jé Oliveira em seu espetáculo *Farinha com Açúcar* (2018, p. 141): “Vi ali, na quebrada mesmo, um possível: um estudo-escudo-respiro.”

As leituras foram ficando sérias, os meninos vão virando homem e o alfabeto se completou, me jogaram na mão Malcolm X.

Dj cita trecho do discurso de Malcolm X: “*By any means necessary*”.

Eu li Malcolm x como quem come com fome, eu mastiguei aquilo, eu madruguei com aquilo, eu amanheci com aquilo... Aquelas páginas, depois de pousarem em mim, fizeram morada em mim, me deixaram o peito aquecido, fervendo, o cérebro altivo, o nariz-cabelo-pele reluzentes.

Dj citando com scratch: “A juventude negra agora tem a voz ativa”.

Eu andava pela rua e não sabia mais onde estava, eu estava em Nova York, Uganda, Belém do Pará, BH, Salvador, Mali, Rio de Janeiro, Nigéria, Minas, Luanda, Maranhão, Rio Grande do Sul também, por que não? São Paulo, eu tava em São Paulo porque eu sou nós, eu nós, eu sou nós.

Eu era muitos a partir daquele momento.

Eu andava, andava, andava e não chegava, porque a partir daquele momento eu já era, eu já estava em todos os lugares...

Dj com Scratch: “A fúria negra ressuscita outra vez”.

Eu portava dali em diante uma felicidade assumida.

Eu era naquele momento todos os negros do mundo, todas as negras, todas as Áfricas e todas as favelas e todos os Zaíras, eu estava em todos os lugares.

Eu vivia a partir dali com aquele livro, tio. Fazia questão de abri-lo no metrô, no ônibus ostentava a sua capa, MOSTRAVA EM MIM O SEU CONTEÚDO, ENGATILHAVA A TODO INSTANTE MINHA ARMA-SÍMBOLO-ESTANDARTE.

(JÉ OLIVEIRA, 2018, p. 142-143)

Ser coletividade. Construir *fronts*.

Dra. Nilma Lino Gomes (2017, p. 140), ex-ministra da SEPPPIR, professora da UFMG, publicou em 2015 o canônico livro: “*O Movimento Negro Educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*” atenta à uma trajetória de aprendizado e ensinagem, comprometida com o que fora herdado dos mais diversos Movimentos Negros, conclui que: “O reconhecimento que do Movimento Negro como produtor sistematizador e articulador de saberes nos coloca em contato com a possibilidade de construção de um pensamento pós-abissal”.

Professora Gomes aprecia e valoriza as múltiplas manifestações estéticas encarnadas do Movimento Negro e suas(seus) estudiosas(os), artistas, ativistas e todas, todes e todos que o compõem, advogando, inclusive, para o caráter educativo e emancipatório das Artes Negras.



62

Jé Oliveira, assim como os demais artistas citados, empenhou sua “arma-símbolo-estandarte” Arte, como condutor de ensinagem, de transformação, emancipação.

Professora *Omi Osun Jones* afirma: “*Efficacious performance need not be thought of in baldly educational terms, but should include increasing the spirit of a community, replenishing the community's ase, or life force.*” (JONES, 2009, p. 236)

André Lemos durante discurso após receber o *Prêmio Shell*, 2019, pelo espetáculo “*Esperança na Revolta*” pautado no teatro de guerrilha desenvolvido pela Confraria, ferozmente proclamou:

A Confraria do Impossível é mais que um coletivo teatral, é um estado de sobrevivência. Enquanto nós comemoramos, vários corpos negros tombam na cidade [...]. Quando esta festa terminar, muitos vão voltar para seus apartamentos, e não sabemos se vamos voltar vivos para comemorar nossas vitórias. (LEMOS apud GOBBI, 2019)

O estado de sobrevivência e alerta apontado pelo diretor de “*Marielle, Presente!*” (2023) compreende a fenda no *kronos* euro-ocidental de ensino-aprendizagem, o lócus de reexistência e a potência de expansão do Asè que as Artes Negras habitam.

⁶² Imagem 268. Apresentação da peça-show: “*Farinha com Açúcar: ou sobre a sustança de meninos e homes*”, na Fundação Casa, São Paulo, 2017. Foto: print Programa Manos e Minas da TC Cultura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uPLp46Z1p6g> Acesso em: 2023.



63

O deslocamento da pirâmide, aquele que continuamente mantem as mulheres negras em sua base, segurando na/com a cabeça o peso dos homens negros, mulheres não-negras, mulheres brancas, homens não-negros, homens brancos, todos acima de suas cabeças, o deslocamento precisa acontecer, assim como temos que despertar àqueles da pirâmide que ainda dormem seus sonos injustos.

Como diria *Angela Davis*: “O processo de empoderamento não pode ser definido de forma simplista de acordo com os interesses de nossa própria classe. Precisamos aprender a erguer-nos enquanto subimos.” (DAVIS, A, 2017 [1988], p. 20)

Afeto, cuidado, reverência e referência às nossas tradições como nos lembra Inaicyra Falcão, nas palavras de seu pai, o grande Mestre Didi (Deoscoredes M. dos Santos):

[...] quando falo de Tradição não me refiro a algo congelado, estático, que aponta apenas a anterioridade ou antiguidade, mas aos princípios míticos inaugurais constitutivos e condutores de identidade, de memória, capazes de transmitir de geração à geração continuidade essencial e, ao mesmo tempo, reelaborar-se nas diversas circunstâncias históricas, incorporando informações estéticas que permitem renovar a experiência, fortalecendo seus próprios valores. (SANTOS, Deoscoredes M. dos., *apud*, SANTOS, Inaicyra, p. 134)

Dessa forma, todo o processo de pesquisa, escuta, apreciação de espetáculos, construção das performances tem/tiveram como objetivo, para além de partilhar as diversas respostas de Artistas negros frente ao extermínio vigente, trata-se igualmente da oportunidade de partilhar processos educativos estéticos negrorreferenciados.

Sobretudo, o objetivo aqui é mudança. Movimento. Transformação. Docência emancipatória, arriscada (*bell hooks*, 2013) que encara a educação como troca processual, possibilitando a potencialização de sujeitos ativos, participativos e protagonistas da própria aprendizagem e narrativa.

⁶³ Imagens 269 e 270. Cena do espetáculo “*Marielle, Presente!*” (2023). E André Lemos. Fotos: Agência Edelman.

De maneira esperançosa e sem considerar a inflexibilidade da antinegitude, diria que a educação para as relações étnico-raciais se faz presente em toda proposta tanto de tese como de espetáculo, ou seja, sobre Educação **para** as relações etnicorraciais para combate constante à antinegitude, subentende processo de ensino e aprendizagem dialógicas, dinâmicas e anti-hierárquicas que preparam e deem subsídios emocionais, subjetivos, teórico-históricos, crítico-analíticos e legislativo para construção de futuras relações inter-raciais e/ou com indivíduos de diferentes pertencimentos raciais (não dominantes) suleados por respeito, equidade e a tranquilidade de admitir as diferenças e, ao admiti-las, não transformá-las em ferramentas de racismo, discriminação negativa e/ou opressões.

A **educação para**, carrega objetivos específicos vinculados às demandas e reflexões prévias dos grupos sociais que militantemente investiram grande trajetória no debate multifocal dos temas que lhe são caros, que lhes tangenciam, condensando-os em demandas específicas e de enfrentamento ao que dantes lhes oprimia. Considerar educação para, pressupõe que se conhece os efeitos, causas e, por sabê-los, tornar-se capaz de identificar possibilidades diversas de solução, reparo e prevenção.

E, assim como *Angela Davis* afirmou que a arte progressista: “pode ajudar as pessoas a aprender não apenas sobre as forças objetivas em ação na sociedade em que vivem, mas também sobre o caráter intensamente social de suas vidas interiores. Em última análise, ela pode incitar as pessoas no sentido da emancipação social.”; busco caminhar junto das(os) intérpretes-criadores que vivenciarão o processo ao meu lado, caminhar junto das autoras(os/es) e artistas citados(as/es) ao longo da tese e, avançar um passo em direção a nossa “emancipação social”, racial e despertar diante do genocídio vigente. (DAVIS, A, 2017 [1985], p. 166)

VII. COM-VIVER (pesquisa de campo)

Depois do *Movimento 1.3.*, no qual discutimos um pouco sobre *performance etnográfica* não é necessário maiores explicações. Desejo apenas demarcar que faz parte da composição da *dançovivência* a disponibilidade de estar e aprender com.



Trago uma citação da bailarina *Katherine Dunham* para ratificar e densificar o argumento:

In closing, it is inconceivable to me that any form of Black Art, non-verbal theatre especially, would be attempted without reference to the source. And this reference is not from books alone, or from the all too familiar tourist or one-term researcher's point of view. A life among the people is essential. As a people we are rich, complex behind a deceiving simplistic facade, holistic, so that no one trait may be separated from the complex to which it belongs. Our research deserves complete devotion, discerning evaluation, and an input as great as that we expect to derive from these folk and primitive sources. (DUNHAM, 1979, p. 05-06)

Até o gesto mais sutil de nossos informantes, sujeitos, parceiros(as) de pesquisa podem nos ensinar grandiosas nuances e preciosas epistemes sobre o que

estamos a procurar, a aprender.

⁶⁴ Na performance “*Suspeito*”, o Grupo de Teatro do Oprimido Cor do Brasil, pesquisou com escuta sensível e percepção aguçada as próprias vicissitudes negras, entrelaçando com histórias de outras pessoas próximas. Em “*Oboró: masculinidade negras*”, Rodrigo França costura ficção e escrevivências. Jê Oliveira em “*Farinha com Açúcar: ou da sustança de meninos e homens*”, entrevista com afeto e mergulho arqueológico o grupo de homens que compõem os informantes para construção da peça-show. Em “*Negror de Paisagem*” as *Mães de Maio* além de homenageadas foram protagonistas-informantes, ouvidas para inspirar a dramaturgia.

Sem contar o trabalho de composição do conceito da Antropologia Ultrajada pautado em respostas/relatos/partilhas colhidas junto às mães e familiares da baixada fluminense. Conforme vimos durante a tese ouvir, sentir, perceber, vivenciar é parte do processo artístico, intelectual e pedagógico.

⁶⁴ Imagem 271. *Katherine Dunham in L'Afrique, ca. 1949. Credit: courtesy Newberry Library.* Disponível em: <https://chicagoreader.com/arts-culture/what-did-a-1930s-ballet-say-about-cultural-appropriation-in-modernist-chicago/> Acesso em: 2023.

A

S

S

E

M

B

L

E

I

A

G

E

R

A

L

ASSEMBLEIA GERAL

VIDA EM SEU LIMITE

*If the **gift** is not the materiality of the object,
the paradoxical insistence has to do with **life**
not as a given, but the **fugitive** inscription
[...]* (SITHOLE, 2023, s/p, grifo meu)



65

⁶⁵ Imagem 272. Leo Mareco. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CuHqLmju2Sb/?igshid=YTQwZjQ0NmI0OA%3D%3D&img_index=1 Acesso em: 2023.

Ao longo da tese fomos percorrendo movimentos que sinalizaram a questão, “Como artistas negras, negros e negres respondem ao genocídio da juventude negra?”; pergunto, agora, o que filosoficamente, tais artistas fizeram ao construir, criar, compor, forjar respostas?

Para o professor *Tendayi Sithole* do Departamento de Ciências Políticas, da Universidade da África do Sul/UNISA, Estética Negra é:

Black aesthetic production has been the rhythm of the everyday life as it is the art that cannot be divorced from reality as it is lived. Black art is about making the ordinary extraordinary. Black art is the anticipatory project that makes life worth living. What is that creation if not black aesthetics itself, the creation of the anticipatory project? Black aesthetics are the work of creation that exceeds its creators. Whether this is realized or not, the anticipatory project continues and shows the importance of the ordinary. To elevate the ordinary into the extraordinary is the work of beauty itself. This is the production of value. This is giving from nothingness. (SITHOLE, 2023, s/p)

Mesmo sobreviventes de um estado que inúmeras vezes legislou para legitimar o desvalor dos corpos negros, além de não ter alcançado o êxito em liquidar com a população negra, houve e há um contínuo esforço da população negra de valorizar a própria existência. E criar, radicalmente, a partir do que há para além do que fizeram de nós.

Dessa forma as Artes negras são invariavelmente sobre a vida, até quando o oposto parecer ser verdade. *Sithole* sentencia e questiona: “*Creating while black challenges those who deny black people their humanity, those who would do anything to create the life that is not worth living, the life of no value. What does it mean to be of no value but also being, at the same time, the producer of value?*” (2023, s/p).

Parece paradoxal, mas anuncio a complexidade, os feitos negros, desde a manutenção dos mistérios do Candomblé até os acordes de *John Coltrane*, passando pelos voleios de *Inaicyra* ou os giros de *Pearl*.

Ora,

The question is predicated on the ways in which blackness produces value at the level of aesthetics while being without value both at the level of ontology and phenomenology. The politics that underwrite black aesthetics are reflected in what Nelson Maldonado-Torres in his book Against War: The Underside of Western Modernity calls the “phenomenology of the gift”—the gift that attests to the inherent nature of value where blackness gives from nothing. This does not mean that it is natural that blackness has no value. Rather, blackness has been structurally made not to have value. (SITHOLE, 2023, s/p)

Tendayi retoma nossas discussões sobre antinegitude, e a potência da ancestralidade e do Asè que estão para além do constructo colonial-escravocrata antinegro ou *settler-colonial-apartheid*. E o autor complementa:

*And yet, the production of value, which often comes in the form of aesthetic value, is existentially embedded in the facticity of blackness. **Black aesthetic production has been—relentlessly and tirelessly—about producing and giving value. Being black artists and producing value in the settler-colonial-apartheid apparatus means putting all there is into life in order to give life itself in ways that affirm the Black Consciousness injunction “Black is Beautiful.”*** (SITHOLE, 2023, s/p; grifo meu)

Muito próximo ao movimento das Artes Negras me parece estar a est-ética do movimento de transformar luto em luta das mães, familiares e ativistas enlutados e, em marcha, e contínuo *front* contra o vigente extermínio de nossas pessoas, há produção de beleza no sentido ancestral e *oxunsiaco* de ser. No qual, *Oxum* nos ensina que beleza é valor. E, este valor está atrelado à ética das relações mantidas de maneira inviolável.

In emphasis, the source of value has to be thought in the analytical fold of dispossession. The facticity of blackness—dispossession qua dispossession—becomes a paradox in terms of imagining how beauty comes into being in a life structured in ugliness. What values did Black artists uphold at the height of settler-colonial-apartheid in order for them to give value? How did it come about that they did not see their blackness as stigma but as rallying point of their subjectivity? What does it mean for blackness to give value in the face of being denied that value? What does it mean to give from nothing? What does it mean to be dispossessed and yet being driven by the ethos of having to give value? (SITHOLE, 2023, s/p)

Mesmo em um mundo em que a antinegitude não pode e nem poderá dar nada em troca ao gift (presente) que a est-ética negra é capaz de entregar (doar, dar, partilhar, compartilhar) e o faz continuamente. *Sithole* (2023, s/p) reitera que a negritude (blackness) tem insistentemente partilhado valor e este valor é belo, e ressalta: “*The source of beauty, somehow, remains a mystery as dispossession reigns*”.

*These questions revolve around the ontological fold of blackness and have value as their nucleus. For black artists, to give is not just to give. It is, in fact, to give value from nothingness. For, being dispossessed is the paradox that blackness is in. To give does not mean standing on the position of abundance. To give does not mean that value is accrued to blackness. Worthy of emphasis are the ways in which *fugitive markings of black artistic creations* are put into use to produce value, to produce possibility in impossibility⁶⁶.* (SITHOLE, 2023, s/p)

⁶⁶ C.f. Bienal de Arte de São Paulo, 2023.

Em seguida problematiza que é na produção do tudo que fora criado sob a égide da estética negra, por mãos negras, inclusive no potente exercício de agregar valor à ordinariedade do dia a dia, sem esmorecer nem no intervalo de cada nascer e pôr do sol, nos ciclos e espirais da vida, é onde, inclusive, encontra-se o valor intrínseco à Arte Negra. Na produção de valor à vida. *Tendayi* atesta que o colonizador⁶⁷ não conseguiu destituir a produção de valor, ou seja, o principal, e, filosoficamente, onde descansa a resposta da pergunta de *Frantz Fanon*, a saber: O que o negro quer?

Queremos vida.

Como diria o diverso coletivo de Mulheres Negras na Marcha realizada em 2015, a resposta para *Fanon* é, o negro quer vida plena e bem-viver.

Dessa forma o paradoxo do presente (*gift*) vai se tornando mais pungente, pois estamos a presentear riquezas⁶⁸ geradas do nosso corpo, outrora e continuamente-em-memória, desprovido de tudo. Riquezas criativamente compostas desde o corpo nu. Nu feito o corpo de *Obaluaê* visto por *Yansan*.

The paradoxical gift of blackness is, first and foremost, that blackness gives itself. The gift lies within blackness, but since blackness is dispossession, everything is a priori expropriated from blackness. Dispossession is, in short, nothingness. Thus, the paradox of the gift is the way it interrogates and explicates what the multi-instrumentalist Rahsaan Roland Kirk calls blacknuss. (SITHOLE, 2023, s/p)

Nu desde o navio negreiro. Nu quando Marielle Franco foi assassinada e nasceu a peça “*Marielle, Presente!*”. Nu quando jovem negro foi dependurado em árvore e floresceu *Southland*. Nu quando cinco jovens foram alvejados dentro do palio branco. Cresceu *Menino III*. Da desposseção e desespero surgiu gritos de re-existência.

*To give beauty in the face of ugliness, to give from nothing and produce value while being devalued is blacknuss—the amplification of blackness as the radical gift, the paradox where value underpins the beauty that blackness is even when arrested by the gaze that deems it ugly. The beauty of blackness, blacknuss that is, signifies the making, remaking and unmaking of aesthetics where the materiality of the object is the intervention and invention of life. It is here where **value is creation** and also improvisation. (SITHOLE, 2023, s/p; grifo meu)*

⁶⁷ *Settler-colonial-apartheid*: em um contexto em que os colonos produziam o apartheid, é possível verificar que o apartheid é colonial e colono-colonial.

⁶⁸ *Tendayi Sithole* usa o termo “*value*”, na maioria das vezes vou traduzir como valor, em alguns momentos utilizarei a palavra, riqueza, para dar mais ênfase, no entanto, acredito que a tradução ainda poderá ser repensada, inclusive, porque muito me questioneei sobre a não utilização da palavra ‘*worth*’ pelo autor, a qual em português talvez daria mais sentido.

Valor, beleza, vida. Improvisação, síncope, abismo, limite. Para tanto, cito a epígrafe desta *Assembleia*, agora com a frase completa, na qual *Sithole* alcança o ponto de inflexão, dizendo: “*If the gift is not the materiality of the object, the paradoxical insistence has to do with life not as a given, but the fugitive inscription where life is being lived at the limit.*” (SITHOLE, 2023, s/p)

Há um momento *Assata Shakur* de compreensão da abolição que não chegou. Há conexões com os aquilombamentos reivindicados pelas companhias de teatro/dança negras afrocentradas. Há a noção da fuga como potência e decisão radical de forjar e acreditar na capacidade de revolucionariamente conceber outros mundos. A inventividade é valor, a ressignificação é valor, a desconstrução é de grande valia, sobretudo, a produção de vida, é riqueza, beleza, Asè e ancestralidade negra.

Tendayi Sithole ao som de *Rahsaan Roland Kirk, Johny Mbizo Dyani e Abdullah Ibrahim*⁶⁹, próximo da conclusão de seu artigo intitulado: “*Black artists and the paradox of the gift*” (2023), não hesita em orientar e alertar:

The very act of altering things and keeping them away from the grip of the status quo and its (re)production of decadence is the gift of those who give the paradoxical gift. Black artists are givers who defy, whose fugitive inscriptions attest to the works of art not as innate objects, but as paradoxical gifts that proffer life and meaning beyond what they (re)present. (SITHOLE, 2023, s/p)

Abra os olhos, escute com atenção. Uma obra de Arte Negra, não é apenas o que se vê. *Um copo vazio está cheio de ar*, já nos ensinou o *griot* Gilberto Gil. Vale ressaltar: “*The fugitive inscriptions of black artists are formed around radical affirmation, which translate into undermining the power of dispossession*” (SITHOLE, 2023, s/p).

Por fim, a *negrAtitude* que afirma e mina os poderes de despossessão outrora estabelecida, a *negrAtitude*, que estrutura um *front*, constrói vida, ou seja, é o que no *Movimento 2.1.*, sobre Jazz citamos como uma das características de sua est-ética, a presença. “*By the fact of embodying value, black artists as rebelators embody value where the paradox of the gift signifies appearing. [...] To give is to appear, the act of which is tantamount to criminalisation;*” (SITHOLE, 2023, s/p)

Criminalizados ou não, estamos/estaremos aqui. Estaremos PRESENTES!!!

⁶⁹ Jazzistas cujos vídeos acompanham a página onde o artigo fora publicado.

**A
S
S
E
M
B
L
E
I
A

D
E**

**E
N
C
E
R
R
A
M
E
N
T
O**

Amanhã
*Paulina Chiziane*¹

O mundo gira constantemente e todos obedecemos
À eterna transformação. O dia de hoje será passado
O amanhã será presente. O pequeno cresce, o grande envelhece
Enquanto um homem morre há outro que nasce

Não inveja outro país pelas suas cidades e edifícios majestosos
Porque no matagal mais denso nascerá um palácio maior amanhã
Não inveja outras nações pela grandeza e riquezas que ostentam
A aldeia mais pobre da África de hoje pode ser a mais rica amanhã

As grandes civilizações humanas acabaram em decadência
Somos bilhões de almas africanas em todo o planeta

Se cada um empunhar as armas na **revolução de amor**

Poderemos construir a primeira civilização de paz amanhã

¹ CHIZIANE, Paulina. Amanhã. In: CHIZIANE, Paulina. **O Canto dos Escravizados**. Belo Horizonte: Nandyala, 2018.


A**M****O****R**

Nessa sociedade não existe um discurso poderoso sobre o amor emergindo nem dos radicais politicamente progressistas nem da esquerda. A ausência de um enfoque sustentado no amor nos círculos progressistas surge de um fracasso coletivo no reconhecimento das necessidades do espírito e de uma ênfase exagerada nas preocupações materiais. Sem amor, nossos esforços para libertarmos a nossa comunidade **planetária** e a nós mesmos da opressão e da exploração estão condenados. Enquanto nos recusarmos a abordar plenamente o papel do amor nas lutas pela libertação, não seremos capazes de produzir uma cultura transformadora, onde haja um afastamento em massa de uma ética da dominação. (hooks, bell, 2021 [2006], p. 277; grifo meu)

“O amor cura. Cura e liberta. Eu uso a palavra *amor* não como sentimentalismo, mas como uma condição tão forte que pode muito bem ser o que mantém as estrelas em seus lugares no firmamento e faz o sangue fluir disciplinadamente por nossas veias.”

(ANGELOU, Maya, 2018, p. 08)

“O amor, portanto, não é um sentimento humano, exclusivamente, nem um atributo divino especificamente. **O amor é a relação que se dá entre os seres na existência coletiva e múltipla que constitui o mundo.** Não é um princípio, nem tem a estrutura de uma curiosa razão [...] O amor nunca é individuado, posto que é relação. [...] **O amor é uma poesia que não se resolve em texto;** um universal que não se reduz ao sagrado; um princípio que não se presta à filosofia; uma paixão que não é exclusivamente humana; uma natureza que não é idealizada. **O amor, curioso, é o excesso de todas essas prodefinições** e, ao mesmo tempo, o resíduo. [...] O mar profundo e sua natureza insondada **é amor** que permanece mistério, e o encanto, no mistério, é justamente o que não se dá a conhecer, ou dito de outra forma, **o que não se dá ao domínio e permanece livre,** [...] **O amor, a liberdade e a beleza é um signo triádico do *infinitum* da criação.**

O amor é o conjunto das relações. A liberdade, a sua natureza. A beleza, a sua condição. E a natureza, a sua metafísica. Seu território comum. Sua epistemologia não epistemológica. O caminho (odu) para se realizar a realização dos seres. O triunfo da afirmação.

A positividade do sagrado.

(OLIVEIRA, Eduardo David, 2023, p. 42-43)

No artigo “*Amor como prática para liberdade*” (2021) e no livro “*All about love: new visions*” (1999) *bell hooks* discorre sobre a potência do amor para mudanças estruturais e a busca objetiva por realidades transcendentais. A autora exemplifica a ação do amor nos moveres negros institucionalizados e/ou organizados ao lembrar dos Movimentos por Direitos Civis e a luta com amor pregada por *Martin Luther King Jr.*, assim como nos lembra do distanciamento do amor na luta pelo “*Black Power*” citando inclusive, *Malcolm X*. Pontuando o caráter reformista e nacionalista do primeiro marco histórico citado e, as notas misóginas do segundo movimento, mas aplaudindo em ambos os objetivos: revolucionário, anti-imperialista e global de pensar-agir-discutir sobre o que chamaríamos aqui no Brasil de “*Todo Poder ao Povo Negro*”.

Enquanto King tinha se concentrado em amar nossos inimigos, Malcolm nos chamou de volta para nós mesmos, reconhecendo que cuidar da negritude era nossa responsabilidade central. Embora King falasse sobre a importância do amor do negro consigo mesmo, ele falava mais sobre amar nossos inimigos. Por fim, nem ele nem Malcolm viveram tempo suficiente para integrar plenamente a ética do amor numa visão decolonizadora da política que fornecesse um plano para a erradicação do ódio do negro consigo mesmo. (*hooks*, 2021, p. 278-279)

Como se não bastasse termos que lutar contra a antinegritude e todas as estratégias de extermínio que envolvem/estruturam. O auto-ódio igualmente nas entranhas da antinegritude deve ser combatido.

Com sincera admiração ao relatar e refletir sobre profundas contradições de pessoas do movimento ou não, acadêmicas ou não, ativistas ou não, em determinadas situações e contextos, *hooks* nos explica que “Sem uma ética do amor que molde o rumo da nossa visão política e das nossas aspirações radicais, somos muitas vezes seduzidos, de uma forma ou de outra, a uma fidelidade contínua a sistemas de dominação (imperialismo, sexismo, racismo, classismo).” (*hooks*, 2021, p. 277)

Quase como um esforço aparentemente natural de pertencimento. Como se quiséssemos minimamente nos sentirmos participes, presentes, componentes de uma comunidade que não apenas nos representa, mas da qual somos intimamente ligados/conectados(as/es) em nossa plenitude e ancestralidade. No entanto, nossa ‘plenitude’ é complexa. Olhar apenas uma face do que nos constitui, nos levaria a desconhecer as outras tantas faces, ângulos, planos, arestas e lados.

Isso porque “Examinando criticamente estes pontos cegos, concluo que muitos de nós estamos motivados a se mover contra a dominação apenas quando sentimos o nosso próprio interesse diretamente ameaçado.” (hooks, 2021, p. 277)

Dessa forma, não está apenas a negligência da ampla complexidade do ser, limitando o pautar de questões nas agendas políticas, mas intensamente problemática encontra-se a notória adesão ao movimento apenas quando se sangra. Neste sentido, *hooks* afirma: “Muitas vezes, portanto, o desejo não é de uma transformação coletiva da sociedade, do fim da política de dominação, mas simplesmente um fim daquilo que sentimos que está nos prejudicando.” (hooks, 2021, p. 277)

Ao fazer o doloroso exercício de compor personagens atravessadas diretamente pela violência que ronda minha existência, mas não a atravessou objetivamente, tento abandonar o que *bell hooks* (2021, p. 277-278) chamou de “anseio egocêntrico por mudança”.

Fundamentalmente, se estamos apenas empenhados numa melhoria dessa política de dominação que se refere diretamente à nossa exploração ou opressão individual, não só permanecemos apegados ao status quo como agimos em cumplicidade com ele, alimentando e mantendo esses mesmos sistemas de dominação. (hooks, 2021, p. 278)

Ciente disso, a autora partilha a possibilidade de uma ética amorosa que crê no coletivo, exige a consciência crítica de si e da sociedade, se estabelece no serviço ao próximo como ato e aproximação com a noção de compaixão, e não se limita a tratar da dor, pois dá espaço à alegria em comunidade.

Partilho essa crença e a convicção de que é na escolha do amor, e começando pelo amor como o fundamento ético da política, que estamos melhor posicionados para transformar a sociedade de forma a valorizar o bem coletivo. (hooks, 2021, p. 280)

No bailar, caminhar desta tese vimos/sentimos/debatemos sobre a colonização, a escravização, os direitos humanos, isso porque “A consciência é central no processo do amor como prática da liberdade” (hooks, 2021, p. 280)

Por muitas vezes questioneei a amplitude de discussões. Só me tranquilizava ao lembrar que *hooks* (2021, p. 280) acrescenta dizendo que: “O reconhecimento da verdade da nossa realidade, tanto individual como coletiva, é uma etapa necessária para o crescimento pessoal e político. Esta é geralmente a etapa mais dolorosa do processo de aprender a amar [...]”. Isso porque entende-se como altamente doloroso enxergar o que internalizamos da branquitude,

identificar quais privilégios de classe fazemos bom proveito, ver quais muros construímos em torno de nossas rotinas.

Iniciamos esta tese identificando colonização, escravização e imperialismo como fenômenos minuciosamente criados pela população não-negra para instaurar a modernidade, forjar, fundar e estabelecer o conceito de raça, estabelecer superioridades e legitimar políticas de eugenia, extermínio e dominação (corporal, territorial, epistêmica e cultural).

Ao trazer a necessidade de falarmos e recorrermos à *práxis* do amor/amar não podemos esquecer que assim como todo conceito interpelado e/ou construído pela modernidade ele carrega as violências vividas e precisa ser descolonizado e/ou ressignificado por raízes, bases de cosmopercepções livres da antinegitude.

Nossas dificuldades coletivas com a arte e o ato de amar começaram a partir do contexto escravocrata. Isso não deveria nos surpreender, já que nossos ancestrais testemunharam seus filhos sendo vendidos; seus amantes, companheiros, amigos apanhando sem razão. Pessoas que viveram em extrema pobreza e foram obrigadas a se separar de suas famílias e comunidades, não poderiam ter saído desse contexto entendendo essa coisa que a gente chama de amor. Elas sabiam, por experiência própria, que na condição de escravas seria difícil experimentar ou manter uma relação de amor. (hooks, 2000, p. 189)

Vinícius Silva e Uã Flor do Nascimento no artigo “*Políticas do Amor e sociedade do amanhã*” (2019, p. 169), ao debaterem acerca da importância do amor para forjarmos um novo amanhã para populações negras que nascem, crescem e morrem em uma coletiva macrorrealidade em que há sobretudo a falta do amor, consideram que: “o amor é muito mais do que um mero sentimento, como alardeado, e nem pode ser reduzido ao erotismo, embora não seja este um tipo dispensável de amor.”

Recorrendo à dados da contemporaneidade que pulverizam noções falaciosas do amor reduzindo-o a um tal de ‘amor próprio’ que abre mão de longos exercícios de construção de afetos e relacionamentos, individualismos capital-produtivistas que isolam sujeitos para manutenção da competitividade mercadológica, até um certo culto narcísico ao próprio corpo disfarçado de amor e autocuidado. Os autores complementam:

Não há, hoje, uma política do amor. Acreditamos que falar de amor hoje é nadar contra a corrente, é desafiar o *status quo* que nos prega uma visão completamente essencialista do amor, isto é, o amor como apenas sentimento, além da alta disseminação de discursos ocidentais individualistas que tendem a nos afastar de uma ética e uma política do amor. (SILVA; NASCIMENTO, 2019, p. 170)

Caminhando para tessitura das considerações finais, Silva e Nascimento na tentativa de desenlaçar essa crise da sociedade individualista e pautada em políticas de inimizade como debate *Mbembe*², problematizam que:

Neste artigo, estamos interessados em explicitar o caráter político do amor enquanto uma saída para a crise que, segundo nossa autora [bell hooks], faz que com que nós, como povo, percamos o nosso coração. [...] A partir disso, uma política do amor baseia-se em permitir que o amor guie nossas visões de mundo ao disputarmos o bem comum à todas as pessoas que vivem numa comunidade. A política do amor e a ética do amor são categorias que andam lado a lado uma vez que se complementam na medida em que servem de instrumentos para o convívio social, no sentido de se importar com a vida do próximo. Em última análise, a ausência do amor como política desencadeia a falta de esperança generalizada. (SILVA; NASCIMENTO, 2019, p. 173)

Mesmo acreditando que basta de dar amor para um mundo que só nos faz morrer, resalto que se trata da ética do Amor e, sua *práxis*, está para além do acreditar centrado em minha individual infimidade cósmica.

Por fim, gostaria de assinalar que a crença no amor na luta como diria *hooks* nos leva para além da resistência, nos leva para a transformação.

No momento em que escolhemos amar, começamos a progredir contra a dominação, contra a opressão. No momento em que escolhemos amar, caminhamos rumo à liberdade, agimos de forma a nos libertarmos e aos outros. Essa ação é o testemunho do amor como ato de liberdade. (hooks, 2021, p. 283)

Ensinagens do amor segundo as práticas apreendidas junto dos movimentos negros são encarnadas, in-corpo-radas. Aprendemos a olhar nos olhos. Abraçar e perguntar do pai, da mãe, da vó, vô, cachorro, papagaio, todo mundo. Aprendemos a pedir licença aos mais velhos, aos mais novos. Aprendemos a baixar os olhos, beijar as mãos e pedir à bença. Aprendemos a oferecer e já ir servindo o café, a cachacinha, a broa e o pão de queijo. Aprendemos a ceder o lugar. A cantar no começo e no final da assembleia. A esperar a interminável rodada de apresentações e partilha dos inúmeros casos de racismos vivenciados por cada membro do coletivo, para depois avançarmos nas pautas de vida ou morte previstas para a reunião. Aprendemos a esperar as pedras e pássaros de Exu e, a justiça do machado de Xangô, e a beleza/valor do amor de Oxum.

Sem receio de anunciar uma revolução em que o impacto em nós será em dimensões de ‘salvação’, *bell hooks* reforça:

² MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.

O amor é profundamente político. Nossa revolução mais profunda virá quando entendermos essa verdade. Só o amor pode nos dar força para avançar no meio do desgosto e da miséria. Somente o amor pode nos dar o poder de reconciliar, redimir, o poder de renovar os espíritos cansados e salvar as almas perdidas. O poder transformador do amor é o fundamento de toda mudança social significativa. Sem amor nossas vidas são sem significado. O amor é o coração da questão. Quando tudo mais se for, o amor sustenta. (hooks, 2001, p. 16-17)

Desta forma, toda a argumentação sobre educação através/pelo/no Movimento Negro, recebe aqui mais um elemento, o Amor.

Engajadas em uma ensinagem transgressora e revolucionária que se dá com-atraves-pela Dança sustentada por muito amor, acrescento mais algumas ferramentas metodológicas, como: fazer coletivo, colaborativo, afetuoso, paciente, não hierárquico (por vezes, ou pautado em outras maneiras de hierarquizar menos opressores e subservientes), democrático, solidário, atento aos tempos individuais e ao avanço do coletivo.

Ora, como diria Muniz Sodré, “Uma forma pedagógica realmente nova visaria de fato à *recomposição da experiência comunitária* em face da fragmentação social provocada pela divisão do trabalho, pela especialização das funções e pela abstração crescente do discurso científico [...]” (SODRÉ, 2014, p. 15)

Ao expor, entregar, com-partilhar meu dançar-entendendo-o como tecnologia negra, acredito que assim como Sodré (2014, p. 18) fala sobre o Samba, estou vivenciando a natureza colaborativa, onde: “A tecnologia de agregação humana não é a formação de audiências, e sim de virtuais produtores”.

Navegando estas mesmas águas, *bell hooks* (2013, p. 222) no capítulo “A construção de uma comunidade pedagógica: um diálogo”, afirma que “ser professor é estar com as pessoas”. Neste *estar com, com-viver*, atesto que meu bailar, assim como a performance-etnográfica, palestra-performance, pesquisa ativista, junto d celebração de outros artistas ao investigá-los, expõe minha intensa paixão pela ensinagem, inclusive, no ensino superior dentro das universidades, mesmo sendo um local que muito pode nos oprimir, excluir e adoecer racialmente.

Hoje em dia, nem o ensino nem o aprendizado são muito apaixonados na educação superior. Mesmo quando os alunos anseiam desesperadamente pelo toque do conhecimento, os professores têm medo do desafio e deixam que sua preocupação com a possibilidade de perder o controle sobrepuje seu desejo de ensinar. Ao mesmo tempo, aqueles entre nós que ensinam as matérias de sempre do mesmo jeito de antigamente encontram-se, muitas vezes, interiormente entediados – incapazes de reacender a paixão que sentiam outrora. (hooks, 2013, p. 263)

Menino 111 solo ao **Afronte**, é um dos meus modos de reacender a paixão, de sonhar com outros mundos e delinear caminhos para forjar outra abolição, sem alforrias, mas com abolição radicalmente haitiana. E o faço desde a universidade, desde a *Grasifs*, desde meu núcleo familiar.

A academia não é o paraíso. Mas o aprendizado é um lugar onde o paraíso pode ser criado. A sala de aula, com todas as suas limitações, continua sendo um ambiente de possibilidades. Nesse campo de possibilidades temos a oportunidade de trabalhar pela liberdade, de exigir de nós e dos nossos camaradas uma abertura da mente e do coração que nos permita encarar a realidade ao mesmo tempo em que, coletivamente, imaginamos esquemas para cruzar fronteiras, para transgredir. Isso é a educação como prática da liberdade. (hooks, 2013, p. 273)

Dessa forma, eis aqui uma *Assembleia de Encerramento* que fala da ética do amor, dos objetivos de construir processos plurais e pluriversais de ensinagem transgressores, rumo à liberdade.

“É o eterno medo que o senhor tem de ver o oprimido organizado: projeta sobre ele a sua própria ideologia para justificar a violência que ele, como detentor do poder do Estado, pode usar contra o oprimido. **O negro**, como o segmento mais oprimido da sociedade brasileira, **não aceita mais** nem o discurso liberal NEM o cientificismo universitário que o quer usar como cobaia. **Procura organizar-se, auto-analisar-se** e tirar dessa práxis uma consciência que indubitavelmente será uma **consciência revolucionária**”. (MOURA, 1983, p. 13)

NEGRAS EPISTEMOLOGIAS DA CENA

“Povo Negro Unido, Povo Negro Forte”: ColetividadeS



Artivismo

Danças todas as *Cenas, Movimentos, Correios e Assembleias* que constituem essa tese, considero que a escolha metapórica para subsidiar metodologicamente tamanho emaranhado de temas, subtemas, interpelações, análises, interpretações, suposições foi assertiva devido a fluidez porosa que gesta tal episteme.

Poró é o que destrói nosso sonho de integridade. E o faz não de uma destruição a marteladas, explosiva, mas de uma destruição-diluição, líquida, pelas bordas, pela pele, pela força do impreciso. Um poró não se constrói, não se delimita, não se dobra à lei da forma. É sobretudo abertura para a existência, para o que há de comum na trajetória de cada humano, para o absurdo de sua solidão, para a remota possibilidade de comunicar a própria condição. Poró é simplesmente – ou estranhamente – a passagem para a comunicação. (NAVES, 2017, p. 02)

Construir uma tese porosa, multifacetada, pluriversal e comprometida com o que aprendi e me transformou substancialmente nos últimos anos.

Pelo que se observa, este tipo de pesquisa opera num campo intermediário entre ciência e ficção, entre objetividade e subjetividade, entre observação e participação, entre emissão e recepção, entre significação e sentido, não inteiramente em um nem em outro. (MARCONDES FILHO, 2008, p. 153).

³ Imagem 273. Performance coletiva *Menino 111*, Festival de Artes de São Cristóvão/SE, 2018. Foto: acervo da autora.

Entre a observação, participação e autocrítica entendo que à guisa de conclusão, a noção de ativismo, assim como de escrevivência e oralitura foram basilares. Ora, não seria necessário denominar tais fazeres de ‘ativismo’, haja vista que “Todas as manifestações culturais e artísticas exprimem, de algum modo, a visão de mundo que matiza as sociedades e, nestas, os sujeitos que ali se constituem.” (MARTINS, 2021, p. 21)

Porém grande parte das companhias e artistas visitados recorreram a tal conceito/*práxis*, como estratégia de autodeterminação e posicionamento radical diante do embranquecido cenário artístico.

Tendaiy Sithole afirma que: “*Since it is clear that black artists were politicized by their everyday, there is no way that they could not ask existential questions.*” (SITHOLE, 2023, s/p)

O que o ativismo quer é esgarçar a vida vivida:

Há a minha vida presa no laço da existência. Há a minha liberdade que me reenvia para mim. Não, não tenho o direito de ser um Negro. Não tenho o dever de ser isto ou aquilo... Se o Branco me contesta a minha humanidade, mostrar-lhe-ei, fazendo pensar sobre a sua vida todo o meu peso de homem que não sou [...] (FANON, 1975, p. 239)

Como diria Vargas (2017, p. 100), “O paradigma que propomos parte do antagonismo fundamental entre negros e não-negros, e visa um mundo novo”. Para tanto, é fundamental como fizemos no Palco desta tese, reconhecer a antinegitude como “ubíqua, transhistórica e determinante” além de “reconhecer a escravidão póstuma e presente”.

Neste sentido fanoniano, vejamos alguns pontos em comum nas entrelinhas est-éticas das companhias e do meu próprio fazer jazzísta. Acerca dos embates sobre o corpo negro em cena podemos brevemente organizar alguns eixos, objetivos, temas e debates. Cenas *sobre*, cenas *com* e, cenas *a partir* e *com* o *corpus* negro, circunscrevem-se como proposições de três eixos distintos, complementares, concorrentes e/ou excludentes. No tocante aos objetivos, podemos citar: **I.** paradigma dominante; um segundo fazendo, **II.** contraponto ao paradigma hegemônico (dominante); e, **III.** objetivos ontológico-epistêmicos; sendo este terceiro forjado desde o complexo movimento de autonomia e rejeição do método de negociação e oposição assumido pelo segundo em relação ao primeiro.

Os temas abordam, por exemplo, **a.** genocídio; **b.** masculinidades; **c.** religiosidades de matriz africana; **d.** *continuum* das violências associadas à raça, gênero-raça, sexualidade-raça, classe-raça; **e.** a necessidade e capacidade de criar, festejar, alegrar e experienciar gotas

caudalosas de felicidade; **f.** a relação dialógica e de fundamento epistêmico e cosmogônico, das diversas manifestações artísticas negras; **g.** processos de saúde-doença, adoecimento psiquiátrico e consumo excessivo de substância químicas, sintéticas, naturais e álcool; **h.** Cuidado com os mais velhos e mais novos; **i.** restauração e/ou construção inicial de autoestima

Aprendemos com o Teatro de Revista Negro (nacional, salve *De Chocolat*, e internacional, salve *Bert Willians e Josephine Baker*) que há, nesta equação portanto, a tensão da negociação entre dominador(es) *versus* dominado(s), um conflito do colonizado entre deixar-se dominar e fazer parecer dominado. Derrubando a simplória análise de vitimização e/ou subserviência negra sem resistência, percebemos que a expressão de artistas negros, negras e negres é realizado com plena consciência do que era/é valorizado socioculturalmente, sabendo-se também como é sua audiência, ou seja, sabe-se da antinegitude, da discriminação e desvalorização que lhes é estabelecida pela comunidade consumidora de seus produtos artísticos. (VILAÇA, 2016, p. 147)

Acerca dos debates podemos rapidamente elencar: **(i)** representação *versus* representatividade; **(ii)** essencialização *versus* pluriversidade; **(iii)** cópia da realidade massiva *versus* cópia das realidades micro; **(iv)** cópia literal documental *versus* ficção subjetiva plural; **(v)** ficção realista *versus* ficção afrofuturista.

VIDAS NEGRAS IMPORTAM

“Do solo (afro)fronte
Do solo ao *front*
Como solo Afronte
Do solo Afro onde nasce coletivo e ergue-se o fronte
Mesmo sendo só, Afro, vá. Vá junto e lute no fronte
Do solo sobre os Afro meninos que por 111 balas jorraram sangue
Do solo
Das mães lágrimas que se ergueram os frontes
Do sangue, das lágrimas da dança solo que surgiu o fronte
coletivo.
front Afro dançante!”
(VILAÇA, 2017)⁴

⁴ Poema escrito como mote para desenvolvimento do projeto de pesquisa submetido ao PPGAC-ECA-USP em 2017.



Como Thiago morreu?

Como Marielle morreu?

Como Ana Davenga morreu? Como Duzu morreu? Como Tático morreu? E Lumbiá, como Lumbiá morreu?

Como morreu Amarildo, Agatha, João Pedro, *George Floyd*, Anderson, Luana.

“O sinal! O carro! Lumbiá! Pivete! Criança! Erê, Jesus Menino. Amassados, massacrados, quebrados! Deus-menino, Lumbiá morreu!” (EVARISTO, 2014, p. 86)

Quem matou Thiago?

Quem matou Marielle?

Quem matou Ana Davenga?

QUEM MATOU ZUMBI?

⁵ Imagem 274. Performance *Menino 111*. FASC, 2018. Foto; acervo da autora.

As mortes e seus corpos vão se amontoando maiores que as estatísticas, mais cruéis e volumosas do que a realidade parcial que somos capazes de apreender.

Há aqui a recusa do deixar morrer e como o fez Omolara, a tácita recusa à antinegitude que deixa, faz, impele e instaura a nossa morte. Em acordo com a narradora do conto “*Ayoluma, a alegria do nosso povo*”, coletivamente afirmo, “Ficamos plenos de esperança, mas não cegos diante de todas as nossas dificuldades. Sabíamos que tínhamos várias questões a enfrentar. A maior era a nossa dificuldade interior de acreditar novamente no valor da vida... Mas sempre inventamos a nossa sobrevivência.” (EVARISTO, 2016, p. 114)

‘Sem medo de ser feliz’, como diz o ditado popular, queremos tomar a vida, as nossas vidas em nossas mãos, como nos ensinam as negras parteiras do cuidado-início de tudo e, sermos agentes de nossa existência.

OH, OH FREEDOM – considerações finais

“Dance has been my freedom and my world. It has enabled me to go around, scale, bore through, batter down or ignore visible and invisible social and economic walls. “

(PRIMUS, Pearl, 1968, In: S, 2011, p. vii)

Bom, a pergunta que não quer calar é: o que também podemos fazer na universidade além de segurar cartazes e marchar? E mais, como a Arte pode denunciar violações dos direitos civis? Como a dança contribuiu na longa luta pela liberdade de negros e negras? Como as Artes, especialmente, como o Jazz, produziu líderes para serem as vozes poéticas dentro dos movimentos negros?

Iniciei esse argumento/tese, exercício ensaístico poético-ficcional científico, trazendo vulgaridades do meu passado que com afeto colaboraram para o meu enegrecer. Tentando com tom de proximidade e cotidiano introduzir uma discussão que parece exigir a tomada de partido, mas cuja complexidade revela a diversidade da potência de atuação e estruturação das estético-éticas negras e de seus agentes.

O pianista e virtuoso *jazzman*, *Herbie Hancock* (1940 -), afirmou e confirmou em seus acordes que o Jazz é um conjunto de valores atrelado à alma humana e não a aparência. A partir deste fenômeno musical negro-estadunidense resultado de reexistência negra e prova de sofisticação artística apurada por corpus afroparentes em eterna resistência e diáspora, segundo *Hancock* (2013), podemos aprender a viver, respeitar, ‘com-viver’ e nos autoconhecermos.

No contexto de memórias das marchas de Selma a Montgomery. Onde ainda ecoavam discursos de *Martin Luther King Jr.*, de *Malcolm X*, *James Baldwin*, *Stokely Carmichael* e *Angela Davis*. Lembranças de movimentos coletivos e individuais, da sonoridade dos shows de *Nina Simone* e das peças de *Lorraine Hansberry*.

Vale ressaltar que pesquisar os diversos estilos de Jazz na contemporaneidade é esbarrar em contínuos processos de apropriação, expropriação, negociação, multiculturalismo, retomada e resistência, haja vista a *“Original Dixieland Jass Band”* (1917) primeira banda a gravar o som negro da liberdade, porém, composta única e exclusivamente por intérpretes brancos. Estas e outras demonstrações públicas da segregação racial legitimada pelas legislações (Leis *Jim Crow* – EUA – 1877-1964) de outrora, demonstraram a abrangência da antinegitude enquanto símbolo, conjunto de práticas, violência permitida, *modus operandi*, estruturante, paradigma antagonista e pressuposto mediador de todas as relações humanas (profissionais, afetivas, subjetivas, etc) em terras estrangeiras e no Brasil também.

No que tange a violência inscrita estrategicamente em “*Menino 111*”, revejo minhas considerações (2016) sobre *Frantz Fanon* e, reitero que Violência, por vezes, sob leituras equivocadas é banalizado e/ou superficialmente analisado por puristas em busca da manutenção de privilégios. No entanto, em Fanon, é tematizada contextualmente a partir das necessidades individuais e sociais, associadas ao direito de viver e morrer, de descolonizar territórios, corpos e mentes. Assim, “O discurso fanoniano sobre a violência desenrola-se num cenário racial cujos lugares privilegiados de encarnação são a África do Sul e a Argélia”. (MBEMBE, 2011, p. 05)

Nota-se que a violência naquele contexto, naqueles corpos, para aquelas mentes, em estados de existência violada, cujas dimensões se correlacionam com o contexto contemporâneo não só em territórios africanos, mas em solos afrodiaspóricos, onde a história mostra diversos momentos de universalidade da violência sob os cor/pos como veículo primeiro de semelhança de seres assujeitados. Desta forma, a violência revela-se como instrumento, como potência revolucionária de subversão daquelas e destas realidades massacrantes. Para além de uma das poucas presenças do Estado para tais grupos constantemente marginalizados e contidos.

A utilidade das Artes inscreve-se nas entrelinhas desta tese e nas transpirações emanadas dos dançares de *Fruta Estranha* e *Menino 111* como um todo, há a expectativa e consciente objetivo de interpelar o público. Como diria *Fanon*: “Creio sinceramente que uma experiência subjectiva pode ser compreendida por outrem;” (FANON, 1975, p. 100)

Possibilitando que cênica e poeticamente, com coreografias, cenário, música, falas e figurino, pudéssemos escancarar as condutas e conteúdos antinegros, dando o salto qualitativo, político, essencialmente artístico de sensibilização do ‘outro’. Outro que agora é o branco e sua alienação da própria branquitude e da escravização pelo racismo que sem que perceba, e até mesmo como percebem e o mantém, o torna escravizado da continua manutenção desse lugar de opressor. E foi através da construção do espetáculo que identificamos estruturas metodológicas que estávamos colocando em todos os nossos fazeres pedagógicos, afetivos, espetaculares que pautamos que a mudança curricular poderia ser solicitada/demandada a partir da sugestão de uma episteme que sincera e responsabilmente faça jus às vozes do nosso povo, formulando uma Estética/ética fidedigna aos nossos processos poéticos, potencializando processos de ensinagem pautados em nossas agendas e subjetividades.

Sendo assim, encarar o Jazz como um todo complexo (DAVIS, 1998) epistemológico, faz do mesmo um exemplo de afroepisteme que pode sulevar pesquisas que pretendem aplicar uma abordagem pluriversal que investigam os fenômenos com lentes multifocais.

A Dra. *Omi Osun Joni L. Jones* respondeu à minha pergunta e a dela, explorando as estruturas do Jazz como cultura e fenômenos epistemológicos. A relação entre Jazz, *performance art* e antropologia também pode ser justificada com o argumento de Luciane Rocha: “Me envolvo com a estética feminista negra, Samba e Estética do Jazz a fim de ler as performances das mães negras como expressão de sua estética, visando trocar forças com a dor de outras famílias, bem como tornar suas demandas visíveis na sociedade” (ROCHA, 2014, p. 48).

Concordo com a professora *Omi Jones* (2005, p.50) quando esta afirmou que: “Fazer arte é fazer um mundo - confuso e frágil e, em última análise, reflexo de cada corajoso colaborador”.

Os protestos, que inspiram a produção ficcional de diversos artistas negros, em si não são obras artísticas, mas são obras estéticas e fenômenos sociais, além de, inspiração para artistas e esperança de uma revolução futura ou esperança de uma mudança racial revolucionária.

Busco apreender detalhes e estratégias através da escuta sensível, aprendizagem e corpo a corpo junto do “*attachment to more traditional modes of protest.*” (VARGAS, 2018, p. viii). O que já constatei que são experiências com as quais corporeifico substâncias fundamentais para as composições coreográficas negro-jazzísticas que me proponho a fazer.

Experiências que fornecem recursos epistemológicos, sensíveis, criativos, metodológicos encontrados nas estratégias de comunicação e diálogo, nos esquemas utilizados nas assembleias, nas imagens poético-dramáticas criadas nas passeatas, atos, protestos, desfiles. Nos estímulos cooperativos, na energia alegre e espiritualizada, no improviso, aquilombamento, nas amplas noções de cuidado, amor, afeto, troca, reciprocidade e, na busca ininterrupta por liberdade, ou seja, lições dos Movimentos Negros a serem encarnadas em Dança.

Quanto menos você pensa sobre sua opressão, mais sua tolerância cresce. Depois de um tempo, as pessoas simplesmente pensam que a opressão é o estado normal das coisas. Mas para se tornar livre, você tem que estar ciente de que é um escravo. (ASSATA SHAKUR)

BREAK.

Eis que eles acostumados com sua barbárie, derramaram sangue, gente, corpos, transformaram pessoas em objetos, forjaram arranjos legais para legitimar sua violência e

construíram um imenso arcabouço linguístico para narcisicamente falar/materializar a pretensão de si mesmos. Social, Humanidade, Verdade, Liberdade, Fraternidade, palavões preenchidos de mitos para sustentar farsas.

Tudo indica que não seremos ouvidas.

It is only when Richard's lynched body swings toward her in full view that Julie realizes her crime's impact. Overwhelmed yet fascinated by his broken body, she rips a piece of his clothing as a souvenir of her own terror, triumph, and guilt. (HARDIN, 2016, p. 47)

Esta descrição-crítica de uma das últimas cenas de *Southland* (DUNHAM, 1950) ...

Estas reflexões fazem coro com o mal-estar

Ratifica a perturbadora conclusão de *Joy James*, sobre a traição. Ratifica a teorização da Dra. Cida Bento sobre a branquitude. Assim como, reitera a perplexidade conformada de Laysi Zacarias acerca da impossibilidade da *práxis* da empatia.

O que as danças negras-jazzísticas-afro-diaspóricas anti-antinegitude querem? Perturbar o injusto sono tranquilo⁶, como diria Conceição Evaristo, daqueles (as) que ainda habitam prática e simbolicamente a casa-grande.

Trata-se de uma dança, Negra, por nascer de um corpo que se autodetermina e sem dúvidas e exteriormente determinado como tal, mas consciente de inserir-se na discussão e compreensão socioantropológica moderna de raça⁷ que abandona as noções biológicas do século XV. Desta forma, ao conclamar o uso da palavra-conceito, negra, convoco as potências e memórias político-artísticas, tanto quanto, as violentas tensões que vão desde o mito da democracia racial até o joelho no pescoço por oito minutos e quarenta e seis segundos⁸.

O movimento dançado é Jazzísta. Reivindicando identidade e confessando compromisso est-ético com o todo complexo artístico, epistêmico, metodológico e cultural, chamado Jazz.

Por ser Negra, por ser Jazzística, logo é Diaspórica. Remetendo a primeira avassaladora diáspora que sequestrou mulheres, homens, crianças, idosos, adolescentes do continente africano rumo às terras do novo mundo que renascia e/ou morria em seu despertar colonizado.

⁶ Poema-afirmação de Conceição Evaristo.

⁷ Entendo o conflito deste parágrafo com toda a discussão ontológica proposta pela antinegitude, mas me permiti expor a contradição, pois conceitualmente no horizonte das ferramentas epistêmicas/teórico/metodológicas há um pessimismo com relação a ausência de possibilidade concretas de mudança, no entanto, segue a esperança e utopia, pautada na possibilidade epistêmica ancestral de forjar um novo mundo, e enquanto ele não se estabelece, nos ensinaram, nossas guardiãs da memória e da luta, a ser em movimento.

⁸ Tempo de duração da asfixia de *George Floyd*.

E, uma vez mais reivindico o campo teórico-prático da Dança, ou seja, dos estudos sobre o movimento cuja intenção está para além de locomoção, deslocamento e viver/agir no tempo-espaço.

No que tange a noção sobre dimensões experimento dizer que os movimentos dançados assim como os acordes que se prologam no ar, ressoam vibrantes em nossa pele invadem o tempo-espaço fornecendo informações sensíveis, contextualizações teóricas, históricas e quânticas que são da ordem da memória, da gênese do agora fugaz e do afeto contínuo-inesquecível.

Música e Dança, som que vibra no ar, som que vibra/vive no corpo, ativam segredos e mistérios que descrevem o ethos da ancestralidade, o logos do corpo, demonstrando sua ontologia meta-corporal.

Parece que esta ontologia meta-corporal é multicorporal, porque quando se trata de corpos negros há a coexistência e corpos-mundos, corpos-diáspora, corpos-quilombo, corpos-saudade, corpos negros das mais diversas gerações e séculos.

A metáfora pode ser o amontoado de corpos no tumbeiro, absorvidos sensivelmente, conectados, entrelaçados no acúmulo de memória que se transformam em tecidos-células-pele-lembrança músculo-corporal.

Infância, meninice, juventude, adolescência, adultidade, terceira idade, velhice. Avós, mães, pais, tataravós, bisnetos, netos, filhas, filhos. Camadas geracionais, memórias do corpo, da pele, do olhar, dos sentires. Lembranças criadas, vividas, efêmeras, trocadas, inventadas, traços do lembrar coexistentes no ontem-hoje-amanhã e do agora. Realidades da carne, vívidas feita a dor, adormecidas como o longínquo sentir do cafuné, verdades entre ficção e concretude, mentiras entre verossimilhanças e esquecimentos do trauma, negligência das mágoas, sobreposição das dimensões de estados das coisas, múltiplas camadas intergeracionais de cenas particulares-coletivas-específicas e múltiplas em sua parença⁹ negradiaspórica.

Entrelaces de espaço-tempo, dimensões, camadas, passado-presente-futuridade, desde os mistérios da ancestralidade, dos segredos do que há entre céu e terra, aos contornos do invisível.

Que Dança é essa?

⁹ Pareença – forma coloquial em português falado no Brasil de dizer que algo é parecido com. O uso da expressão exalta o português negrobrasileiro e a escritora Conceição Evaristo que escreveu “Histórias de leves enganos e pareenças”, 2016.



¹⁰

A dança daqueles que fizeram do nada, tudo. Dança em que: *“They were denied life, while they radically insisted for it to be livable.”* (SITHOLE, 2023, s/p)

Dança passado-presente-futuro. Dança eu-mãe-avó-bisavó. Dança eu-pai-avô-bisavô. Dança Brasil-Haiti-US-Jamaica, ou seja, dança território-corpo-retorno. Corpo-Sankofa-África. Dança corpo-diáspora. Dança memória. Dançovivências em movimento negro ontem-hoje-agora. DançAbolição.

¹⁰ Imagem 275. ena MiLágrimas ou Com Olhos D'Água, intérprete: Aline SerzeVilaça, Rio Claro, 2022.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGELOU, Maya. *The Complete Poetry*. New York: Random House, 2015.

ADÃO, Claudia Rosalina. **Territórios de morte: homicídio, raça e vulnerabilidade social na cidade de São Paulo**. 2017. Dissertação (Mestrado em Mudança Social e Participação Política) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. (Orientação: Dr. Dennis de Oliveira)

ADLER, Mortimer J; GORMAN, William; HUTCHINS, Robert. *Great Books of the western world: The Great Ideais: I. USA: Encyclopaedia Britannica*, 1952.

ALCURE, Adriana Schneider. " Ninguém tem como falar da gente": políticas outras para o teatro contemporâneo. **Sala Preta**, v. 19, n. 2, p. 210-221, 2019.

ALLIN, Lisa. *Drawing on African American Vernacular Jazz Dance Traditions to Create a Socially Responsible Jazz Praxis*. UC Irvine, 2023. (Dissertação de Mestrado). University of California, Irvine.

ALMEIDA, Silvio. **Sartre - direito e política: ontologia, liberdade e revolução**. 1. e.d. São Paulo: Boitempo, 2016.

ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?** São Paulo: Justificando, 2018. (Coleção Feminismos Plurais)

ANUNCIACÃO, Aldri Antonio Alves. Necronarrativa teatral: necropolítica como pulsão criativa de narrativas ficcionais para cena. **Pitágoras 500**, v. 8, n. 1, p. 86-99, 2018.

ARAÚJO, Beatriz; JACQUES, Renato. Contemporaneidade, experiência e movimento: a diferença que a diferença faz nas relações entre arte e vida no contexto das danças negras contemporâneas da cidade de São Paulo. **Periféria: revista de recerca i formació en antropologia**, v. 26, n. 2, p. 0176-196, 2021.

ARAÚJO, Everton Lampe. A dor da gente não sai no jornal-relatos e imagens para produzir uma performance de guerrilha. **Rascunhos–Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 3, n. 1.

ARAÚJO, Fábio Alves. **Do luto à luta:** a experiência das Mães de Acari. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007. (Dissertação de mestrado)

ARAÚJO, Verônica Souza de et al. **Mães da Resistência:** Um olhar sobre o papel do racismo no processo de adoecimento de mães militantes que perderam seus filhos para a violência de Estado. Rio de Janeiro: FIO CRUZ, 2019. (Tese de Doutorado; Orientação: Dra. Edinilsa Ramos de Souza).

Auto-Organização de Mulheres Negras de Sergipe Rejane Maria. Disponível em: <https://www.facebook.com/Auto-Organiza%C3%A7%C3%A3o-de-Mulheres-Negras-de-Sergipe-Rejane-Maria-404286743061917/> Acessado em: 2017.

AVELAR, Joyce Juliana Dias de. **Entre a melancolia e o banzo:** impactos psicossociais do racismo. Brasília: UnB, 2019. (Dissertação de mestrado; Orientação: Dr. Juliano Moreira Lagoas)

ÁVILA, Carla Cristina Oliveira de. "**Corpografias Afro-orientadas e Ameríndias**": cartografias de processos de criação em Dança Teatro Brasileira. 2018. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. (Orientação: Dra. Sayonara Pereira)

BAKARE-YUSUF, Bibi. "*Los Yoruba no hacen género*": *Una revisión crítica de 'La invención de la Mujer: Haciendo un Sentido Africano de los Discursos Occidentales de Género', de Oyewumi Oyeronke. Africaneando. Revista de actualidad y experiencias* Núm. 05, 1º trimestre 2011. Disponível em: www.africaneando.org Acessado em: 2018.

BAIRROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. **Estudos feministas**, v. 3, n. 2, p. 458, 1995.

BARBOSA, Julio Cezar Amaral. **Criminalização da pobreza: a guerra civil não declarada e o genocídio negro, sob o prisma do Rap.** 2016. Trabalho de Conclusão de Curso.

BBC; PIETTIE, Candice; et al. Freedom2014: 'I Wish I Knew How It Would Feel To Be Free'. 10.02.2014. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/magazine-25834460> Acessado em: 2018.

BENEDITO, Deise. Dos navios negreiros aos dias de hoje: a violência e a juventude negra. **BIS. Boletim do Instituto de Saúde (Impresso)**, n. 44, p. 26-29, 2008.

BENTO, Maria Aparecida Silva; BEGHIN, Nathalie. **Juventude negra e exclusão radical**. Repositório IPEA, 2005.

BlackPast, B. (2011, July 15). (1951) *We Charge Genocide*. *BlackPast.org*.
<https://www.blackpast.org/global-african-history/primary-documents-global-african-history/we-charge-genocide-historic-petition-united-nations-relief-crime-united-states-government-against/>
Acesso em: 2022.

BORDO, S. (1989). *The body and the reproduction of femininity: A feminist appropriation of Foucault*. In: A. Jaggard and S. Bordo (Eds.). **Gender/body/knowledge: Feminist reconstructions of being and knowing**. Londres: Rutgers University Press, pp.13-33.

BORGES, Rosane da Silva. **Ficção e realidade: as tramas discursivas dos programas de TV**. São Paulo: USP, 2008. (Tese de Doutorado; Orientadora: Dra. Jeanne Freitas).

BOVO, Cassiano. **3 anos da Chacina de Costa Barros: 5 jovens mortos, 111 tiro**. Justificando, 2018. Disponível em: <http://www.justificando.com/2018/11/09/3-anos-da-chacina-de-costa-barros-5-jovens-mortos-111-tiros/> Acessado em: 2018.

BUTLER, Kim D. Escravidão na Era da Emancipação: Vítimas e Rebeldes no Tráfico Interno de Escravizados (Brasil, Século XIX). **Direito Público**, v. 19, n. 101, 2022.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Pesquisa participante**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

BRITO, Maria da Conceição Evaristo de. **Poemas malungos – Cânticos irmãos**. Niterói: UFF, 2011. (Tese de doutorado; Orientadora: Dra. Laura Padilha)

BRONDANI, Ana Carolina. **Coletivizando testemunho: das invisibilidades das trincheiras à criação de um corpo sensível**. 2015.

BUBNIAK, José Luis. A experiência vivida de Frantz Fanon: a voz ensaística em *Pele negra, máscaras brancas*. In: MACHADO, Rodrigo Vasconcelos (Org.). **Atas do III Simpósio Internacional de Literatura Negra Ibero-americana**. [livro eletrônico] Curitiba: UFPR/SCHLA, 2017.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Relatório final comissão parlamentar de inquérito homicídios de jovens negros e pobres**. Brasília, 2015.

CARNEIRO. **A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser**. São Paulo: FEUSP, 2005. (Tese de doutorado; orientadora: Dra. Roseli Fischmann)

CARVALHO, Silvia Cristina de Sousa. **Quando o corpo cala e a alma chora: a formação social brasileira e a sua contribuição no genocídio da juventude “negra” em São Gonçalo**. Niterói: UFF, 2016. (dissertação mestrado; Orientação: Dra. Tatiana Pereira)

CARVALHO, Vitória Bispo. **Provocações museológicas: leituras da exposição " MAFRO pela vida, contra o genocídio da juventude negra"-Salvador/BA (2015)**. 2016.

CATALÃO, Marco. Uma genealogia para a palestra-performance. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 28, p. 004-014, 2017.

CATUNDA, Marta Bastos. POR UMA ECOESTÉTICA RESSOANTE: nos cotidianos da educação. **Periferia**, v. 11, n. 4, p. 42-57, 2019.

CHANDLER, Kim. **Memorial sobre escravidão e linchamento é inaugurado nos EUA: Local é considerado o mais abrangente sobre a questão racial nos EUA**. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/boa-viagem/memorial-sobre-escravidao-linchamento-inaugurado-nos-eua-22726008> Acessado em: 2023.

CERQUEIRA, Daniel; IPEA; FBSP; et al. **Atlas da violência 2017**. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) & Fórum Brasileiro de segurança pública (FBSP): Rio de Janeiro, 2017.

COLLINS, Patricia Hill. Comment on Hekman's" Truth and Method: Feminist Standpoint Theory Revisited": Where's the Power?. **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, v. 22, n. 2, p. 375-381, 1997.

COMPANHIA dos Comuns. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo467058/companhia-dos-comuns>>. Acesso em: 15 de

Jun. 2019. Verbetes da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

COSTA, Daniel Santos; PEREIRA, Sayonara. Da oralidade popular brasileira a uma dança teatral performativa: o corpo pós-colonial como lugar de experiência. **Conceição| Conception**, v. 5, n. 1, p. 58-69, 2016.

COSTA, Daniel Santos. **Corpo Mnemônico**: encruzilhando corporalidades populares brasileiras e histórias de vida num(a) giro(a) performativo(a) decolonial. 2019. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. (Orientadora: Dra. Sayonara Pereira)

COSTA, Júlia Morena. “A calma é bem-vinda para quem tem vida calma”: imagens políticas na peça Erê para toda a vida ou a grande omodé. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 26, n. 1, p. 15-27, 2016.

CNP- *California National Party*, online at: <https://californianational.party/black-lives-matter-california/> Access: 2018.

CRENSHAW, Kimberlé Williams. *The Girls whos Obama forgot: My Brother’s Keeper Ignores Young black women*. New York: *The New York Times*, July, 2014. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2014/07/30/opinion/Kimberl-Williams-Crenshaw-My-Brothers-Keeper-Ignores-Young-Black-Women.html> Acessado em: 2017.

CRUZ, Raylana dos Santos. **Documentário genocídio da juventude negra**: relatos de uma geração ameaçada de extinção. Dissertação de mestrado. Salvador: UFBA, 2018. (Orientador: Dr. Fernando Costa da Conceição)

CUTI (Luiz Silva). Quem tem medo da palavra negro? **Revista Matriz**: Porto Alegre, 2010. Disponível em: http://www.sedes.org.br/Departamentos/Psicanalise/pdf/quemtemmedodapalavranegro_cuti.pdf
Acessado em: Julho de 2016.

CUTI. **Conceição nos Cadernos Negros.** In: Ocupação Conceição Evaristo. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/conceicaoovaristo/escrivencia/> . Acesso em: 05 mar. 2018.

DAMASCENO, Marizete Gouveia; ZANELLO, Valeska M. Loyola. Saúde mental e racismo contra negros: produção bibliográfica brasileira dos últimos quinze anos. **Psicologia: Ciência e Profissão**, v. 38, n. 3, p. 450-464, 2018.

DANTAS, Elenildes. Metáforo e o conceito de comunicação como Acontecimento. In: **Anais do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste.** Ouro Preto: Intercom-Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2012.

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política.** Trad. Heci Regina Candiani. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

DE FRANTZ, Thomas F. Theorizing connectivities: African American women in concert dance. The Journal of Pan African Studies, v. 4, n. 6, p. 56-74, 2011.

DIAGNE, Souleymane Bachir; TRABALHO DE IMMANUEL WALLERSTEIN, O. A negritude como movimento e devir. **Ensaio Filosófico. Tradução de Cleber Daniel Lambert da Silva**, v. 15, p. 25-35, 2017.

DUNHAM, Katherine. (1979). *Open Letter to Black Theaters. The Black Scholar, 10(10), 3–6. July-August, 1979.*

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento da minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces.** Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 16-21 .

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira. **Revista Palmares**, v. 1, p. 52-57, 2005.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009.

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo. DUARTE, E. A e FONSECA, MNS (orgs.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: Antologia crítica. Belo Horizonte, UFMG, v. 4, p. 103-116, 2011.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. 1ªed. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

EVARISTO, Conceição. Zaita Esqueceu de Guardar os Brinquedos. In: RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Márcio (Org.). **Cadernos Negros, volume 30**: contos afro-brasileiros. São Paulo: Quilombhoje, 2007.

EVARISTO, Conceição. A Escrivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima et al. (Orgs) **Escrivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo / organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes; ilustrações Goya Lopes. -- 1. ed. -- Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

EVARISTO, Conceição. **Canção para ninar Menino Grande**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2022.

EVARISTO, Conceição. **Olhos D'água**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016. [18ª reimpressão, 2023].

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira. **Revista Palmares**: cultura afro-brasileira, 2005a, p. 52-57. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/52%20a%2057.pdf> . Acesso em: 30 jul. 2021.

EVARISTO, Conceição. **Gênero e etnia**: uma escre(vivência) de dupla face. Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora X Seminário Nacional Mulher e Literatura. I Seminário Internacional Mulher e Literatura. (Orgs). Nadilza Martins de Barro Moreira e Liane Schneider. João Pessoa: Ideia; Editora da UFPB, 2005b, p. 201-212.

FABRINI, Veronica. SUL DA CENA, SUL DO SABER-South of scene, south of knowledge. **MORINGA-Artes do Espetáculo**, v. 4, n. 1, 2013.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Alexandre Pomar. 2ª ed. Paisagem: Porto, 1975.

FANON, Frantz. **Black Skin, White Mks**. Forewords by Ziauddin Sardar and Homi K. Bhabha. London: Pluto Press, 2008.

FANON, Frantz. Racismo y cultura. Publicado por Matxingune Taldea en 2011.

FANON, Frantz (2020b). **Alienação e liberdade**: escritos psiquiátricos (Sebastião Nascimento, trad.). Ubu.

FANON, Frantz & Azoulay, Jacques (2020). Socioterapia numa ala de homens mulçumanos: dificuldades metodológicas. In F. Fanon (Org.), **Alienação e liberdade**: escritos psiquiátricos (Sebastião Nascimento, trad., pp. 171-194). Ubu.

FERRAZ, Isabella Tormena; WONSOSKI, Wanessa; RIBEIRO, Viviane. **Os efeitos do racismo**: de uma patologia do social ao adoecimento psíquico. Londrina: UEL, 2019.

FISCHER, Stela Regina. **Mulheres, performance e ativismo: a ressignificação dos discursos feministas na cena latino-americana**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2017. (Orientação: Dra. Elisabeth Lopes)

FLAUZINA, Ana Luiza. VARGAS, João. **Motim**: horizontes do genocídio antinegro na Diáspora. Brasília: Brado Negro, 2017.

FLORES, Tarcila. **Cenas de um genocídio**: homicídios de jovens negros no Brasil e a ação de representantes do estado. Dissertação de Mestrado. Brasília: UnB, 2017. (Orientadora: Dra. Rita Laura Segato)

FRANCO, Marielle. UPP– a redução da favela a três letras: uma análise da política de segurança pública do Estado do Rio de Janeiro. 136 páginas. (**Dissertação**) Curso de Pós-Graduação (Mestrado em Administração) Faculdade de Administração, Ciências Contábeis e Turismo – Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 2014.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Editora Paz e Terra, 2014.

GATES, Jr., Henry Louis. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York: Oxford UP, 1988.

GEORGE, Melanie; MEGGITT, Joan. *Imbed/In Bed: Two Perspectives on Dance and Collaboration*. In: *The Collaborative Turn*. Brill, 2009. p. 185-208.

GIL, José. **Movimento Total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2002.

GOBBI, N. Prêmio Shell é marcado por diversidade dos vencedores, protestos políticos e a lembrança de Marielle Franco. O Globo, Rio de Janeiro, 12 mar. 2019. Cultura. Disponível em: <https://glo.bo/2S2Fgc3> Acesso em: 19 mar. 2019.

GOMES, Laurentino. **Escravidão**: do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares, volume 1. 1.ed. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

GONZALEZ, Lélia. **Cultura, etnicidade e trabalho**: efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher. Rio de Janeiro: PUC/RJ, 1979a.

GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira. In: LUZ, Madel (org.) **O lugar da Mulher**: estudos sobre a condição feminina na sociedade atual. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1982 [1979].

GORDON, Edmund T. The Austin School manifesto: an approach to the Black or African Diaspora. **Cultural Dynamics**, v. 19, n. 1, p. 93-97, 2007.

GRAÇA, Alice Marta Belinello da. **Da casa às ruas**: o movimento de mães de São Paulo. Guarulhos/SP: UNIFESP, 2014. (Dissertação de mestrado; Orientação: Dra. Débora Maciel)

HANCOCK, Herbie. 2013. In: TURRER, Rodrigo. *Herbie Hancock: "O Jazz voltou a ser underground"*. *Época*, 2013. Disponível em: <https://epoca.globo.com/ideias/noticia/2013/08/bherbie-hancock-o-jazz-voltou-ser-underground.html> Acessado em: 2020.

HARDIN, Tayana. *Katherine Dunham's Southland and the Archival Quality of Black Dance*, 2016.

HARRIS, Leila Assumpção. Desvelando afinidades através das diferenças: saberes e estéticas pós/descoloniais. **Revista Estudos Feministas**, v. 27, n. 1, 2019.

HARTMAN, Saidiya. **Perder a mãe**: uma jornada pela rota atlântica da escravidão. Trad. José Luiz Pereira da Costa. 1. e.d. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HOOKS, b. Vivendo de amor. In: WERNECK, Jurema; MENDONÇA, Maísa; WHITE, Evelyn, C. (orgs.). **O livro da saúde das mulheres negras**: nossos passos vêm de longe. Trad. Maisa Mendonça, Marilena Agostini e Maria Cecília MacDowell. Rio de Janeiro: Pallas – Criola, p. 188-198, 2000.

*hooks, bell. **We real cool**: black man and masculinity. Routledge, 2004.*

*hooks, bell. Love as the practice of freedom. In: **Outlaw Culture. Resisting Representations**. Nova Iorque: Routledge, 2006, p. 243–250.*

hooks, bell. Amor como prática para a liberdade. (Trad. Thiago Pinto). UNEB/Salvador: Añansi, 2021.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

*hooks, bell. Homeplace: a site of resistance. In: HOOKS, Bell. **Yearning**: race, gender, and cultural politics. New York: Routledge, 2015. p. 76-88. DOI: 10.4324/9781315743110.*

hooks, bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. **Revista Brasileira de Ciência Política**, v. 16, p. 193-210, 2015.

IPEA; FBSP; CERQUEIRA, Daniel; et al. **Atlas da violência 2017**. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) & Fórum Brasileiro de segurança pública (FBSP): Rio de Janeiro, 2017.

IPEA; FBSP; Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública. (Org.) **Atlas da Violência 2019**. Brasília: Rio de Janeiro: São Paulo: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2019.

JACQUES, Renato. **Da improvisação senciante à dança da indignação**: uma antropologia das danças contemporâneas. São Paulo: USP, 2021. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

JARMON, Leslie H. *Performance Ethnography: Creating a Mechanism for Engagement by the Academy*. 1996.

JONES, Joni L. *The self as other: Creating the role of Joni the ethnographer for Broken Circles*. *Text and Performance Quarterly*, v. 16, n. 2, p. 131-145, 1996.

JONES, Joni L. *Rumination: Why Devise? Why Now? Riffing on the Syllabus*. *Theatre Topics*, v. 15, n. 1, p. 49-50, 2005.

JONES, Joni L. *Improvisation as a performance strategy for African-based theatre*. *Text and Performance Quarterly*, 13:3. US, 2009. p. 233-251.

JONES, Omi Osun Joni L. *Calling for a Conjunction*. *Text and Performance Quarterly*, v. 33, n. 4, p. 414-417, 2013.

JONES, Omi Oshun Joni L. *Theatrical jazz : performance, Àse, and the power of the present moment*. The Ohio State University Press, 2015.

KERNODLE, Tammy L. "I Wish I Knew how it would Feel to be Free": Nina Simone and the Redefining of the Freedom Song of the 1960s. *Journal of the Society for American Music*, v. 2, n. 3, p. 295-317, 2008.

LEAL, Juliana Brito Santana; CAMPOS, Débora Rodrigues. O CASO DE FERGUSON: REPRESSÃO JUSTA OU EXACERBADA?. *Conjuntura Global*, v. 4, n. 2, 2015.

LIMA, Fátima. OLIVEIRA, Luiza. SANTOS, Abrahão. A sociogenia fanoniana e a formação em psicologia: uma aposta clínica política e negra. *Psicologia & Sociedade*, v. 35, 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/WsnpJmrKwxDN8NR89v8H9bN/?format=pdf&lang=pt>
Acesso em: 2023.

LOPES, Maria Clara Teixeira; BELLOUBE, Yuri. Loucura e ancestralidade em Ponciá Vicêncio. *MOSAICO*, v. 21, n. 1, 2023.

LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LORDE, Audre. The uses of anger [1981]. In: **Women's Studies Quarterly** , Vol. 25, No. 1/2, Looking Back, Moving Forward: 25 Years of Women's Studies History (Spring - Summer, 1997), pp. 278-285 Published by: The Feminist Press at the City University of New York.

MANNING, Susan. **Modern Dance, Negro Dance: Race in motion**. Minneapolis: Published by the University of Minnesota Press, 2004.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Para entender a comunicação: Contatos antecipados com a nova teoria**. São Paulo: Paulus, 2008.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O princípio da razão durante: o conceito de comunicação e a epistemologia metapórica**. São Paulo: Paulus, 2010.

MARCOS, Ítalo. **Projeto Xangô Menino vai às escolas e promove debate sobre violência contra jovens negros**. Aracaju: SEED, 2017. Disponível em: <http://www.seed.se.gov.br/noticia.asp?cdnoticia=11995> Acessado em: 2017.

MARGOLICK, David. **Strange Fruit: Billie Holiday e a biografia de uma canção**. Título original: *Strange Fruit: Billie Holiday. Café Society and an Early Cry for Civil Rights*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MARQUES, Isabel A. Dançando na escola. **Motriz. Journal of Physical Education. UNESP**, p. 20-28, 1997.

MARQUES. Isabel. Corpo, dança, educação contemporânea. **Pró-posições**. v.9, n.2. p.70-78, 1998.

MARTÍN, Maria. Policiais acusados de chacina de jovens no Rio são soltos e aguardam julgamento em liberdade. Agentes, que deram 100 tiros contra o carro do grupo de amigos, recebem *habeas corpus*. Rio de Janeiro: *El País Brasil*, 2016a. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/21/politica/1466542989_380670.html?rel=mas Acesaado em: 2017.

MARTÍN, Maria. **Eco dos 111 tiros de Costa Barros: morte de cinco jovens no Rio com 111 disparos há um ano, destruiu a vida de seus pais para sempre**. Rio de Janeiro: *El País Brasil*, 2016b. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/11/28/politica/1480370686_545342.html Acessado em: 2017.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. **Necropolitics**. Public Culture, Volume 15, Number 1, Winter 2003, pp. 11-40 (Article).

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MEYER, Sandra. Perspectivas autoetnográficas em pesquisas com dança contemporânea. **Antropologia da Dança IV**, v. 4, p. 65-74, 2014.

MERGULHÃO, Alfredo (depoimento a). ‘Aquele sangue era meu’, diz mãe que viu filho morto em favela do Rio. Rio de Janeiro: FOLHA, 2016. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/06/1781568-o-sangue-era-meu-diz-mae-que-viu-filho-morto-em-favela-do-rio.shtml> Acessado em: 2017.

MILDER, Patricia. *Teaching as art: The contemporary lecture-performance*. **PAJ: A Journal of Performance and Art**, v. 33, n. 1, p. 13-27, 2011.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Violência e Saúde**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2006.

MOORE, Hannah Keturah. **Violência Policial, Masculinidade Negra e Empoderamento através da arte: Dois estudos de caso com jovens negros em Salvador**. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva) – Instituto de Saúde Coletiva, Universidade Federal da Bahia, 2016.

MORAIS, Romulo Fonseca et al. O extermínio da juventude popular no Brasil: uma análise sobre os “discursos que matam”. Dissertação de Mestrado. Curitiba: UFPA, 2016.

MOREIRA, Nubia Regina. NÃO NOS CALAREMOS. NÃO MESMO! SILVA, Cidinha da. #Parem de nos matar! São Paulo: Ijuma, 2016. 240p. **Afro-Ásia**, n. 54, 2016.

MOREIRA, Nubia Regina. Não nos calaremos. Não mesmo!. **Afro-Ásia**, n. 54, 2017.

MORRISON, Toni. **A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MOURA, Clóvis. **Brasil: as raízes do protesto negro**. São Paulo: Global Ed., 1983.

MOVIMENTO MÃES DE MAIO. **Mães de Maio: Do luto à luta.** São Paulo, Movimento Mães de Maio, 2011.

MOVIMENTO MÃES DE MAIO. “**Mães de Maio, Mães do Cárcere – A Periferia Grita**”. São Paulo, Movimento Mães de Maio, 2012.

MUGGIATI, Roberto. **O que é Jazz.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. (Coleção Primeiros Passos)

MUNANGA, Kabengele. **Negritude-usos e sentidos.** Autentica, 2015.

NAVES, Danielle. **Poros – ou as passagens da comunicação.** 189 páginas. (Tese de Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado.** I. ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.

Nascimento, B. (1989). **Ôrí** Dir.: Raquel Gerber. Produção: Estelar. [video, 131 min.]. Disponível em: <https://negrasoulblog.wordpress.com/2016/08/25/309/> Acesso em: 2023.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência afro-brasileira. In: NASCIMENTO, Elisa L. **Cultura em movimento: matrizes africanas e ativismo negro no Brasil.** São Paulo: Selo Negro, 2008, p. 71-91.

NASCIMENTO, Wandersson Flor do. Da necropolítica à ikupolítica. Para os terreiros, o problema não é morrer pelo toque de Iku, mas ser morto por elementos violentos que nos retirem da comunidade. **Revista Cult.** ed. 254. São Paulo: Bregantini, 2020.

NETTO, Carolina AF. Madalena Anastácia: uma investigação cênica de mulheres negras no teatro das oprimidas. **13º SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO**, v. 11, p. 1-12. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró; DE SOUZA CHAGAS, Priscila. Teatro Diaspórico: uma análise estético-política do Coletivo Legítima Defesa de São Paulo. **Ephemera-Revista do Programa de**

Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, v. 4, n. 7, p. 187-208, 2021.

NUNES, Marcos. 'Destruíu minha vida', diz mãe que passou sangue do filho morto no rosto. **Géledes**: Instituto da Mulher Negra, 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/destruiu-minha-vida-diz-mae-que-passou-sangue-do-filho-morto-no-rosto/> Acessado em: 2017.

OBAMA, Barack. Transcript: Obama announce's 'My Brother's keeper'. CNN, 2014. Disponível em: <http://edition.cnn.com/2014/02/27/politics/obama-brothers-keeper-transcript/index.html> Acessado em: 2017.

OAKES, Steve. Freedom and constraint in the empowerment as jazz metaphor. **Marketing Theory**, v. 9, n. 4, p. 463-485, 2009.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Cosmovisão Africana no Brasil**: elementos para uma filosofia afrodescendente. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2006.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da Ancestralidade**: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira. Curitiba: Editora gráfica Popular, 2007a.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Ancestralidade na Encruzilhada**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007b.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Epistemologia da Ancestralidade**. Disponível em: www.entrelugares.ufc.br/entrelugares2/pdf/eduardo.pdf. Acesso em: 22/09/2011.

OLIVEIRA, Lorena Silva. **Racismo de Estado e suas vias para fazer morrer**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2018. (Orientador: Georgia Cristina Amitrano) Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.401> Acessado em: 2018.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **SOU NEGONA, SIM SENHORA!** Um olhar nas práticas espetaculares dos blocos afro Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma no carnaval soteropolitano. Maceió: Grafmarques, 2017. 210p.

OSADA, Neide Mayumi et al. **Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment**. 2008.

OYĔWÙMÍ, Oyèrónké. *Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: OYĔWÙMÍ, Oyèrónké. **The invention of women: making an African sense of western gender discourses**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 1-30. Tradução para uso didático de Wanderson (Uã) Flor do Nascimento.*

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. **Mulher negra: afetividade e solidão**. Salvador: EDUFBA, 2013. (Coleção Temas Afro).

PALMA, Isaac. 'As cores da masculinidade', de Mara Viveros Vigoya. **Revista Epistemologias do Sul**, v. 3, n. 1, p. 200-208, 2019.

PANTOJA, Deusyene Cortes; RODRIGUES, Enmilly Carvalho; DE SOUZA ABRANTES, Diego Saimon. O Negro e o racismo no Brasil: Ênfase nas consequências psicológicas. **Revista Arquivos Científicos (IMMES)**, v. 2, n. 2, p. 16-22, 2019.

PAULA, Franciane Salgado de. *Evocações e presenças negras na dança contemporânea paulistana (2000-2015)*. 2017.

PEDRONI, Roberta. "**Ativismo e dança contemporânea: corpo, movimento e política**. Anais do V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança. Natal: ANDA, 2017. p. 1156-1187.

PEREIRA, Sayonara Sousa et al. *Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO: Espetáculo Cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP*. 2007

PEREIRA, Sayonara. *Articulações de Pedagoga, coreógrafa e diretora*. V Reunião científica da ABRACE: São Paulo, 2009.

PEREIRA, Sayonara. *Dança Solo: Cerimonial ou simplesmente dançar só*. VI Reunião científica da ABRACE: Porto Alegre, 2011a. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vireuniao/pesquisadanca/16.%20PEREIRA,%20Sayonara..pdf>
Acessado em: 2017.

PEREIRA, Sayonara. Corpos que esboçam memórias. Anais do 2º Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança (2011) *Dança: contrações epistêmicas*: , 2011. Disponível em: <http://www.portalandia.org.br/anaisarquivos/5-2011-10.pdf> Acessado em: 2017.

PESSANHA, Eliseu Amaro de Melo. **Necropolítica**: as estratégias de eliminação do corpo negro. In: PAULA, Benjamin et al. (Org.) Livro de Resumos (ANAIS) – X Congresso Brasileiro dos(as) Pesquisadores(as) Negros(as). Franca/SP: Ribeirão Gráfica e Editora, 2018. p. 116.

PINA, Rute. Militantes relembram escravidão no maior ponto de tráfico de pessoas na África. **Brasil de Fato**, 2018. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/09/20/militantes-relembra-escravidao-no-maior-ponto-de-trafico-de-pessoas-na-africa> Acesso em: 2023.

PINHEIRO, Ricardo. Jazz Music as a Political Message. **Actas do II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos**, p. 577-582, 2014.

PIRES, Maria José Moraes. Carta Africana dos Direitos Humanos e dos Povos. **Boletim Documentação e Direito Comparado, Lisboa**, n. 79/80, p. 333-350, 1999.

QUEIROZ, Lilian Quelle Santos de. **Corpo negro em Cachoeira/BA/Brasil**: ritos e percursos no âmbito educativo da cidade. Salvador/BA: UFBA, 2015. Tese. (Orient: Maria Cecília de Paula Silva)

RATTS, Alex; NASCIMENTO, Maria Beatriz. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. Instituto Kuanza, 2007.

RAMOS-SILVA, Luciane. A dança dos outros-imaginações diaspóricas para interpelar o mundo. **Moringa**, v. 10, n. 2, p. 91-98, 2019.

RBA. **Vannuchi**: ‘Temos um novo esquadrão da morte em São Paulo’. Rede Brasil Atual. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2016/11/vannuchi-temos-um-novo-esquadrao-da-morte-em-sao-paulo-7536/> Acessado em: 2020.

REIS, Diego dos Santos. À prova de balas? necroinfâncias cariocas, violência de estado e filosofias da rua. Rio de Janeiro: *childhood & philosophy*, v. 17, ago. 2021. p. 01 – 19.

REIS, Vilma. **Atuados pelo estado as políticas de segurança pública implementadas nos bairros populares de Salvador e suas representações, 1991-2001**. Salvador/BA: UFBA, 2005. (Dissertação de mestrado; Orientação: Dr. Jocélio Teles dos Santos)

RESENDE, Dayana. Mãe passa sangue de filho morto no rosto em protesto em favela do RJ. Mato Grosso do Sul: **Primeiras Horas MS**, 2016. Disponível em: <http://primeirahorams.com/5041-2/> Acessado em: 2017.

ROCHA, Luciane de Oliveira. Black mothers' experiences of violence in Rio de Janeiro. **Cultural Dynamics**, v. 24, n. 1, p. 59-73, 2012.

ROCHA, Luciane de Oliveira. Maternidad indignada: reflexiones sobre el activismo de las madres negras y el uso de las emociones en investigación activista. **Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales**, v. 36, n. 41, p. 35-56, 2018.

RODRIGUES, Priscila Westphal; WOLFARTH, Juliana; FANTE, Arlete. O metaprojeto na perspectiva da complexidade. **DAT Journal**, v. 4, n. 1, p. 41-51, 2019.

RUFFATO, Luiz; EVARISTO, Conceição (Ed.). **Questão de pele**. Língua Geral, 2009.

SANTOS, Adriana Silva dos. **Capela D'Ajuda já deu sinal**. Cachoeira/BA: UFRB, 2014. Trabalho de Conclusão de Curso. (Orientadora: Profa. Dra. Ana Valécia Ribeiro Brissot)

SANTOS, Gevanilda. **Da Lei do Ventre Livre ao Estatuto da Criança e do Adolescente**: uma abordagem de interesse da juventude negra. *BIS, Bol. Inst. Saúde (Impr.)* [online]. 2008, n.44, pp. 15-18.

SANTOS, Giselle Cristina dos Anjos. **Os estudos feministas e o racismo epistêmico**. Revista Gênero, v. 16, n. 2, 2016.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade**: uma proposta pluricultura da dança arte-educação. 2a ed., São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. Dança e Pluralidade Cultural: Corpo e ancestralidade. **Revista Múltiplas Leituras**, v.2, n. 1, p. 31-38, jan. / jun. 2009. Disponível em:

<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/ML/article/viewFile/325/323> Acessado em: Janeiro 2016

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade; ressignificação de uma herança cultural.** s/d. Disponível em: www.portalabrace.org/.../Inaicyr%20Falcao Acessado em: Dezembro 2015.

SANTOS, Luis Carlos. Ancestralidade e liberdade: Em torno de uma filosofia africana no Brasil. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**, n. 18, p. 48-61, 2012.

SANTOS, Luis Carlos Ferreira. **Justiça como ancestralidade:** em torno de uma filosofia da educação brasileira. UFBA, 2014. Dissertação de mestrado. (Orientador: Dr. Eduardo David Oliveira)

SANTOS, Luís Carlos Ferreira dos. OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia africana: necropolítica e poética de resistência. *Problemata: R. Intern. Fil.* V. 10. n. 2 (2019), p. 212-228.

SAPEDE, Thiago C. Racismo e dominação psíquica em Frantz Fanon. **Sankofa (São Paulo)**, v. 4, n. 8, p. 44-52, 2011.

SARDAR, Ziauddin. **“I think it would be good if certain things were said: Fanon and the epidemiology of oppression”.** In: FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks.* Forewords by Ziauddin Sardar and Homi K. Bhabha. London: Pluto Press, 2008.

SCHEFFER, Rafael da Cunha. **Comércio de escravos do Sul para o Sudeste, 1850-1888:** economias microrregionais, redes de negociantes e experiência cativa. Campinas: IFCH – UNICAMP, [tese de doutorado], 2012.

SCHEFFER, Rafael da Cunha. Redes de comércio interno de cativos: organização dos negociantes na segunda metade do século XIX. **Afro-Ásia**, n. 54, 2016.

SCHWARTZ, Peggy; SCHWARTZ, Murray. *The dance claimed me: A biography of Pearl Primus.* Yale University Press, 2011.

SILVA, Cidinha. **#Parem de nos matar!** São Paulo: Pólen, 2019.

SILVA, Franciane Conceição da. **Corpos dilacerados: a violência em contos de escritoras africanas e afro-brasileiras**. Belo Horizonte: PUC, 2018.

SILVA, Luciane Ramos. “Inaicyra Falcão: Tear e trama de uma artista”. **Revista O Menelik**. São Paulo, 2013.

SILVA, Luciane da. **Corpo em Diáspora: Colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny**. Tese (doutorado), Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. (Orientadora: Dra. Inaicyra Falcão dos Santos): Campinas, 2017.

SILVA, Vinícius Rodrigues Costa da. NASCIMENTO, Wanderson Flor do. Políticas do Amor e Sociedades do Amanhã. Santa Maria, RS: **Voluntas: Revista Internacional de Filosofia**, v.10, 2019. p. 168-182.

Sociedade estudos Étnicos, Políticos, Sociais e Culturais OMOLÀIYÉ. Disponível em: <https://www.facebook.com/Sociedade-de-Estudos-%C3%89tnicos-Pol%C3%ADticos-Sociais-e-Culturais-Omol%C3%A0iy%C3%A9-140174496105039/> Acessado em: 2017.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2.ed. Rio de Janeiro: Mamad, 1998.

SODRÉ, Muniz. Corpo, Cultura e Afeto. Dança, Salvador, v. 3, n. 1, p. 10-20, jan./jul. 2014.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

SOUZA, Ana. **Letramentos de reexistência, poesia, grafite, música e dança: Hip Hop**. São Paulo: Parábola, 2011.

SOUZA, Henrique Restier da Costa. O mal-estar da masculinidade negra contemporânea. **Justificando**. 2017. Disponível em: <http://www.justificando.com/2017/08/16/o-mal-estar-da-masculinidade-negra-contemporanea/> Acesso: 2022.

SOUZA, Henrique Restier da Costa. Resenha de 'As cores da masculinidade: experiências interseccionais e práticas de poder na Nossa América', de Mara Viveros Vigoya. **Plural**, v. 26, n. 1, p. 180-184, 2019.

TERRA, Terra Johari. **Cabelo armado, em 'legítima defesa'**: performance e diferença no teatro negro da Cia. Os Crespos. São Paulo: USP, 2019. (Dissertação de Mestrado; Orientação: Lília Schwarcz)

VENANCIO, Rafael Duarte Oliveira. **A lanterna de Diógenes de Sinope**: Metáforo e o infinito debate da Comunicação. 2016.

VILAÇA, Aline Serzedello. **“Diz!!! Jazz é Dança”**: Estética afrodiáspórica, pesquisa ativista e observação cênico-coreográfica. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2016. (Dissertação de mestrado; orientação: Dra. Elisângela Santos). Disponível em: http://dippg.cefet-rj.br/pprer/attachments/article/81/76_Aline%20Serzedello%20Neves%20Villa%C3%A7a.pdf
Acessado em: 2020.

VILAÇA, Aline Serzedello Neves; SANTOS, Elisângela. SCANDAL: SERÁ O JAZZ CÊNICO UMA REPRESENTAÇÃO DA VIDA NEGRA?.. In: **Anais do VIII CONINTER**. Anais...Maceió(AL) Unit/AL, 2019. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/coninter2019/186253-SCANDAL--SERA-O-JAZZ-CENICO-UMA-REPRESENTACAO-DA-VIDA-NEGRA>>. Acesso em: 30/11/2021

VIGOYA, Mara Viveros. Teorías feministas y estudios sobre varones y masculinidades. Dilemas y desafíos recientes. **La manzana de la discordia**, v. 2, n. 2, p. 25-36, 2007.

WALLACE, Maurice O. Constructing the Black masculine. In: **Constructing the Black Masculine**. Duke University Press, 2002.

WELLE, Deutsche. Ferguson: morte de adolescente negro acirra tensão racial nos EUA. **Carta Capital**, 2014. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/internacional/ferguson-morte-de-adolescente-negro-acirra-tensao-racial-nos-eua-363.html> Acessado em: 2018.

WERNECK, Jurema. Nossos passos vêm de longe! Movimento de Mulheres Negras e Estratégias Políticas contra o Sexismo e o Racismo. In: WERNECK, Jurema (Org.). **Mulheres Negras: um Olhar sobre as Lutas Sociais e as Políticas Públicas no Brasil**. Rio de Janeiro: CRIOLA, 2009.
(CONFERIR DATA)

WERNECK, Jurema. Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. In: *Vents d'Est, vents d'Ouest: Mouvements de femmes et féminismes anticoloniaux [en línea]*. Genève: Graduate Institute Publications, 2009 (generado el 13 octubre 2016).

WERNECK, Jurema. Quem vai dizer o nome dela? Sobre violências, aniquilamentos e mulheres negras. In: FLAUZINA, Ana Luiza Pinheiro; VARGAS, João Helion Costa. (Org.) **Motim:** horizontes do genocídio antinegro na Diáspora. Brasília: Brado Negro, 2017.

WILDERSON III, Frank B. (2020) “Estamos tentando destruir o mundo”. Antinegritude e violência policial depois de Ferguson: uma entrevista com Frank B. Wilderson III (Felipe Coimbra Moretti, trad.). **Ayé: Revista de Antropologia**, Nspe., 94-108. Disponível em: <https://revistas.unilab.edu.br/index.php/Antropologia/article/view/508/296> Acesso em: 2023.

LISTA DE PERSONAGENS

1. Kayode Brasil
2. Akotirene
3. Dona Estrela
4. Menino 111
5. Mãe 111
6. Corpo Alvo
7. Maria-Nova (de Conceição Evaristo)
8. Fio Jasmin (de Conceição Evaristo)
9. Ana Davenga (de Conceição Evaristo)
10. Davenga (de Conceição Evaristo)
11. Pérola Maria (de Conceição Evaristo)
12. Vô Vicêncio (de Conceição Evaristo)
13. Ponciá Vicêncio (de Conceição Evaristo)
14. Delfina (de Paulina Chiziane)
15. Marlene Campos Antares e Lima
16. Shirley Paixão (de Conceição Evaristo)
17. Duzu Esmeraldinha (de Conceição Evaristo)
18. Tático (de Conceição Evaristo)
19. Maria das Dores
20. Amira
21. Dorva
22. Dolores dos Santos (de Conceição Evaristo)
23. Hermengarda (de Conceição Evaristo)
24. Maria da Cruz (de Conceição Evaristo)
25. Clementina (de Conceição Evaristo)
26. Sô Damião (de Conceição Evaristo)
27. Santina (de Conceição Evaristo)
28. Cleide (de Conceição Evaristo)
29. Vicente (de Conceição Evaristo)
30. Joana (de Conceição Evaristo)
31. Laurinda (de Conceição Evaristo)
32. Ovídio (de Conceição Evaristo)
33. Dorinha da Cruz (de Conceição Evaristo)
34. Celina
35. Joca
36. Isadora
37. Lucas
38. Neo (de Conceição Evaristo)
39. Dorvi (de Conceição Evaristo)
40. Idago (de Conceição Evaristo)

41. Crispim (de Conceição Evaristo)
42. Antônia (de Conceição Evaristo)
43. Cleuza (de Conceição Evaristo)
44. Bernadete (de Conceição Evaristo)
45. Lidinha (de Conceição Evaristo)
46. Biunda (de Conceição Evaristo)
47. Neide (de Conceição Evaristo)
48. Adão (de Conceição Evaristo)
49. Richard (de Katherine Dunham)
50. Lucy (de Katherine Dunham)
51. Julie (de Conceição Evaristo)
52. Lenwood (de Conceição Evaristo)

LISTA DE COMPANHIAS CITADAS

1. Companhia Sansacroma
2. Lucimélia Romão
3. Coletivo A Cor do Brasil/RJ - Grupo de Teatro do Oprimido
4. Companhia Gente/RJ
5. Corpórea Companhia de Corpos/SP
6. Confraria do Impossível/RJ
7. Legítima Defesa/SP
8. Sidney Santiago Kuanza/SP,
9. Clay Nascimento/SP
10. Davi Nunes/BA
11. Aldeia Mangue/SE
12. Jé Oliveira/SP
13. Reinaldo Jr./RJ
14. Rodrigo França/RJ

LISTA DE SIGLAS

ABNT – Associação Brasileira de Normas Técnicas

ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas

ALERJ – Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior do Ministério da Educação do Governo Federal do Brasil

CASB – Escola Municipal Coronel Antônio Silva Bernardes

CEERT – Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades

CEFET – Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca

COPENE – Congresso de Pesquisadores Negros e Negras

CPI – Comissão Parlamentar de Inquérito

ECA -Estatuto da Criança e do Adolescente

ELA – Estética da Libertação Africano-brasileira

ENUNE – Encontro Nacional de Estudantes Negros, Negras e Cotistas da UNE

FASC – Festival de Artes de São Cristóvão

FiloCom – Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IPEA - Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada

LGBTQIAPN+ - Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero, Pan/Pôli, Não-binárias e mais

NATA – Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas (BA)

NEAB – Núcleo de Estudos Afro-brasileiros

ONG – Organização Não Governamental

ONU – Organização das Nações Unidas

PEC/UFV – Pró-reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal de Viçosa

P.H. Rolfs – Peter Henry Rolfs

PM – Polícia Militar

PnadC - Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua

PT – Partido dos Trabalhadores

SEPPIR – Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial

STJ – Superior Tribunal de Justiça

TEN – Teatro Experimental do Negro

UCR – University of California, Riverside

UEMS – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

UFGD – Universidade Federal da Grande Dourados

UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto

UFS – Universidade Federal de Sergipe

UFU – Universidade Federal de Uberlândia

UFV – Universidade Federal de Viçosa

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas

UNICEF – Fundação das Nações Unidas para a Infância

USP – Universidade de São Paulo

LISTA DE IMAGENS

N.	Imagens	Fonte	Pág
01	Capa Stencil de Leo Mareco, artista sul-matogrossense	Foto: Aline SerzeVilaça	s/p capa

02 03	Cena Mãe 111, intérprete: Aline SerzeVilaça Local: Centro de Rio Claro/SP, Praça da Liberdade. Páscoa de 2022.	Frame videoperformance Menino 111, imagens de Luís Evo, Primata Filmes.	xv
04 05 06	Cena Fruta Estranha, intérprete: Aline SerzeVilaça	Frame videoperformance Menino 111, imagens de Luís Evo, Primata Filmes.	xvi
07 08	Cena Corpo Alvo, intérprete: Aline SerzeVilaça. Rio Claro/SP. Páscoa de 2022.	Frame videoperformance Menino 111, imagens de Luís Evo, Primata Filmes.	xvii
09 10	Cena “Do Luto à Luta”, intérprete: Aline SerzeVilaça. Rio Claro/SP. Páscoa de 2022.	Frame videoperformance Menino 111, imagens de Luís Evo, Primata Filmes.	xviii
11 12	Cena Dona Estrela, intérprete: Aline SerzeVilaça. Rio Claro/SP. Páscoa de 2022.	Frame videoperformance Menino 111, imagens de Luís Evo, Primata Filmes.	xix
13 14 15	Cena “MiLágrimas ou Com Olhos D’Água”, intérprete: Aline SerzeVilaça. Rio Claro/SP. Páscoa de 2022.	Frame videoperformance Menino 111, imagens de Luís Evo, Primata Filmes.	xx
16	Cartaz da estreia da composição solística/performance jazzística Menino 111, intérprete: Aline SerzeVilaça. Local: Viçosa/MG, 2016.	Acervo da autora.	03
16. 1	“Crianças de Rua” de Ramon Faria.	In: Meu Mundo Sozinho. 2008. Disponível em < http://mundodoeusozinho.blogspot.com/2008/ > Acessado em: 2020	17
17	Cena inicial da videoperformance Menino 111, intérprete: Aline SerzeVilaça.	Frame videoperformance Menino 111, imagens, filmagem e edição de Luís Evo, Primata Filmes.	20
18	Colagem 1		22
19	Colagem 2	C.f. WERNECK, Jurema. Um pacto pela vida dos jovens negros. Disponível em: https://anistia.org.br/um-pacto-pela-vida-dos-jovens-negros/ Acessado em: 2019.	31
20 21	Infográficos. Atlas da Violência 2018.	G1	33
22	Performance: Negror em Paisagem. Sidney Santiago.	Frame performance disponível em:	34
23	Performance: Suspeito. Intérprete: Alessandro Conceição. Coletivo A Cor do Brasil do Centro de Teatro do Oprimido/RJ. (2019).	Foto: disponível em: https://www.facebook.com/cordobrasil1 Acesso em: 2023.	36
24 25 26	Imagens retiradas do Grupo de <i>Whatsapp</i> “Sociedade & AfroCultura” criado e partilhado por negros e negras que moram em Sergipe e militam em diversas frentes do Movimento Negro Nacional. Ano, 2019.	Grupo de <i>Whatsapp</i> “Sociedade & AfroCultura”	38
27 28 29	Performance: 111. Intérprete: André Lemos. Coletivo Confraria do Impossível/RJ.	Acervo pessoal de André Lemos.	40
30	Print de manchete da Jovem Pan, 15/06/2019.		43
31	Cartaz campanha		44
32	Cena Mãe 111, intérprete: Aline SerzeVilaça Local: Centro de Rio Claro/SP, Praça da Liberdade. Páscoa de 2022.	Frame videoperformance Menino 111, imagens de Luís Evo, Primata Filmes.	
33	Print notícia O Globo		46
34	Manchete veiculado pelo Periódico Alma Preta, 2019.		48
35	<i>Strophanthus hispidus</i>	Imagem disponível em: https://www.inaturalist.org/observations/1919863 Acesso em: 2023.	54
36	Sheila Cristina Nogueira da Silva	Disponível em: https://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/fotos/policia-investiga-de-onde-partiu-	56

		tiro-que-matou-morador-do-querosene-mae-passou-sangue-do-filho-no-rosto-15062016 Acessado em: 2023.	
37	Cena Mãe 111 – Durante FECONEZU, Rio Claro/SP, 2019.	Acervo pessoal da autora.	56
38	Cena da duo “A Carne”. Viçosa/MG, 2009.		57
39 40	Trote da UFMG ????		57
41	Sheila Cristina da Silva	Disponível em: https://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/fotos/policia-investiga-de-onde-partiu-tiro-que-matou-morador-do-querosene-mae-passou-sangue-do-filho-no-rosto-15062016 Acessado em: 2023.	58
42	Estátua com homens e mulheres presos a correntes no Memorial Nacional pela Paz e Justiça, Montgomery/Alabama-EUA.	Brynn Anderson/AP	58
43	Apresentação da cena Mãe 111, durante o FECONEZU, Rio Claro, 2019.	Acervo pessoal da autora.	59
44	Cena do Duo: A Carne – Aline Vilaça e Rafaella Grupioni – Viçosa/MG, 2009.	Acervo pessoal da autora.	61
45	Cena Corpo Alvo, performance Menino 111, intérprete: Aline SerzeVilaça. Rio Claro/SP. Páscoa, 2022.	Frame videoperformance Menino 111, imagens de Luís Evo, Primata Filmes.	62
46	Tumbeiro – nome dado aos navios que transportavam pessoas escravizadas amontoadas		65
47	Desenho de Anastácia escravizada utilizando a máscara		68
48	“Mais de 400 pessoas de 50 países participam do evento em Winneba - Nina Fideles”.	Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2018/09/20/milit-antes-relembra-escravidao-no-maior-ponto-de-trafico-de-pessoas-na-africa Acesso em: 2023.	71
49	<i>Scanned from book: "Lesebuch der Weltgeschichte oder Die Geschichte der Menschheit", by Wilhelm Redenbacher, 1890.</i>	Disponível em: https://archive.org/details/lesebuchderweltg00red/page/44/mode/2up Acessado em: 2023.	72
50	Frame do vídeo “O Tráfico de escravizados para o Rio de Janeiro”.	Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mrXXtNfwRHk Acesso em: 2023.	73
51	Frame do vídeo “O Tráfico de escravizados para o Rio de Janeiro”.	Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mrXXtNfwRHk Acesso em: 2023.	74
52	Memorial da Escravidão. Cidade de Pedra, Zanzibar.		74
53	Frame do vídeo “O Tráfico de escravizados para o Rio de Janeiro”.	Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mrXXtNfwRHk Acesso em: 2023.	75
54	Frame do vídeo “O Tráfico de escravizados para o Rio de Janeiro”.	Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mrXXtNfwRHk Acesso em: 2023.	76
55	A ilustração está na nova edição juvenil da obra de Laurentino Gomes (2023), divulgada pelo autor em rede social (<i>instagram</i>).	Divulgada pelo autor em rede social (<i>instagram</i>) do autor.	77
56	Intervenção est-ética – Citações do Texto-dramático de Aldri Anunciação. Capa do livro da Dra. Luciana Castro. Quadro “Yemanjá: Mãe de Peixe” (2022) de Ani Gonzala. Veja também o documentário “ <i>Descendant</i> ” de , que narra a história do <i>Clotilda</i> o último navio negreiro a entrar nos EUA e naufragou.	Trailer disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2M8ESS9hSAQ&t=21s Acesso em: 2023. Saiba mais em: https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2019/05/encontrado-ultimo-navio-negreiro-eua-	78

		naufregio-clotilda-escravo-escravidao-alabama-traffic-africa Acesso em: 2023.	
57	Castelo São Jorge de Mina, Winneba em Gana. Foto: <i>Ihsaan Haffejee</i> .	Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2018/09/20/milit-antes-relembra-escravidao-no-maior-ponto-de-traffic-de-pessoas-na-africa Acesso em: 2023.	81
58	Reportagem “Vannuchi: ‘Temos um novo esquadrão da morte em São Paulo’, 9/11/2016.		82
60	Jovem negro encarcerado no Carandiru, mostra com a mão esquerda uma versão impressa da Declaração Universal de Direitos Humanos.	Imagem: Luiz Novaes/Folhapress - 5.out.1992	86
61	Obra “ <i>Law of the Journey</i> ” do artista chinês <i>Ai Weiwei Raiz</i> , exposta em 2018 na Oca no Ibirapuera, São Paulo.	Foto: Gabriela Rassy. Disponível em: https://www.hypeness.com.br/2018/11/arte-e-ativismo-do-chines-ai-weiwei-ocupam-oca-do-ibirapuera/ Acesso em: 2023.	88
62	Postagem da Cia de Teatro do Oprimido “Cor do Brasil” com o Coringa Alessandro Conceição em destaque.	Instagram do grupo	90
63	Ilustração de Agatha e João Pedro, assassinados.		90
64	Frame reportagem “João Pedro: Ato lembra um ano da morte de menino em operação”.		90
65	Quadro: Batalha de San Domingo, obra do pintor polonês <i>January Suchodolski</i> . A obra faz referência a um episódio da Revolução Haitiana (1791-1804)		102
66	Espectáculo “Suspeito” Grupo de Teatro do Oprimido Cor do Brasil, do Centro do Teatro do Oprimido/RJ, Brasil. Da esquerda para a direita: Alessandro Conceição, Gabriel Horsth, Raquel Nascimento e Fernanda Dias.		103
67	Mapa do Brasil apontando as terras de quilombos tituladas e por titular. Ano: 2023.	Disponível em: https://cpisp.org.br/terras-quilombolas-balanco-do-primeiro-semester-de-lula-3/ Acesso em: 2023.	105
68	Solo “Fruta Estranha” (2011), Intérprete: Aline SerzeVilaça.	Foto: Denis Xavier.	111
69	Foto: Marcos Andersen; Duo “A Carne” (2009), intérpretes: Rafaella Grupioni e Aline SerzeVilaça.		
70	Marcha “Am I a Man?”		114
71	Performance “I am NOT a man”		
72	Cartaz Sojourner Truth “Ain’t I a woman?”		
73	Cena videoperformance “Menino 111”, intérprete: Aline SerzeVilaça, Rio Claro/SP, 2022.	Luís Evo (Primata Filmes/MG).	115
74	Fotografia da escritora homenageada na tese Conceição Evaristo		117
75	Conceição Evaristo		118
76	Paulina Chiziane		118
77	Jurema Werneck	Revista Marie Claire – reportagem Mulheres no Mundo	118
78	Cidinha da Silva		118
79	Capa do livro “#Parem de nos matar!” de Cidinha da Silva		120
80	Cena “Mãe 111”, intérprete: Aline SerzeVilaça. GRASIFS, Rio Claro/SP.	Foto: Ander Silva	121
81	Quadro: “Mãe Preta” de Lucílio Albuquerque, 1912.		125
82	Frame da Performance “Negror em Paisagens”.	Frame da performance no youtube.	131
83	performance Menino 111. Intérprete: Aline SerzeVilaça durante FECONEZU, Rio Claro/SP.	Acervo da autora.	131

84	Coletânea de manchetes veiculadas pela <i>internet</i> no ano de 2019.		133
85 86 87 88 89	Cinco jovens Cleiton Corrêa de Souza, Wilton Esteves Domingos Jr., Wesley Castro Rodrigues, Carlos Eduardo da Silva de Souza, Roberto de Souza Penha assassinados em Costa Barros, Rio de Janeiro, novembro de 2015.		134
90	Cena Mãe 111. Intérprete: Aline SerzeVilaça, Rio Claro/SP, 2022.	Foto: Luis Evo.	136
91	Vendedora de bebidas durante <i>Festival de Artes de São Cristovão – FASC, Sergipe</i> , 2018.	Foto: Alexandra Dumas.	137
92	Frame da Performance “Negror em Paisagens”, intérprete: Sidney Kuanza.	Frame da performance no youtube.	140
93	Imagem de Sidney Santiago, gritando “Mãe!!!”, durante performance “ <i>Negror em Paisagens</i> ”.	Frame da Performance “Negror em Paisagens”, intérprete: Sidney Kuanza.	147
94	Palestra-perfoamce Menino 111, MMBOXE, Rio Claro/SP, 2019.	Acervo pessoal da autora.	150
95	Cena do filme “ <i>Cristo Rey: una isla dos mundos</i> ” de Leticia Paniagua, 2013.	Disponível online.	151
96	Duas senhoras empunhando facões.	Disponível online.	153
97	<i>Jon Henry, Stranger Fruit (2023). Jon Henry, “Untitled #10, Flushing, NY”, Stranger Fruit. © Jon Henry from the book Stranger Fruit by Monolith.</i>	Disponível em: https://www.dazeddigital.com/art-photography/gallery/32257/1/jon-henry-stranger-fruit-2023 Acesso em: 2023.	156
98	Gráfico dos “Desalentados no Brasil”	Criação da autora	157
99	Gráfico dos “Domicílios no Brasil”	Criação da autora	159
100	Cena Mãe 111. Intérprete: Aline SerzeVilaça. Durante FECONEZU, Rio Claro/SP, 2019.	acervo da autora.	161
101	Performance durante Ato Nenhuma Luana a menos, 18 de junho de 2016, Ribeirão Preto/SP.	Foto cedida por Laysi Zacarias.	162
102	Maternidade em marcha. Presentes na imagem: Aline SerzeVilaça e Ben Abayomi, Rio Claro/SP, durante Procissão do Encontro, abril 2022.	Foto: cena da videoperformance Menino 111, Luiz Evo.	164
103	Cena “Com Olhos d’água ou MiLágrimas” – Intérprete: Aline SerzeVilaça, MM Box, Rio Claro/SP, abril 2022.	Foto: Luis Evo.	166
104	Cena Mãe 111. Intérprete: Aline SerzeVilaça, UFV, Viçosa/MG, 2016.	Foto: EsthelaR.	168
105	Intérprete: Ramon Gregório. Cena do Diz!!! Jazz é Dança (JazzcomJazz, 2014), Viçosa/MG.	Foto: Roberta Monteiro.	169
106	Espectáculo Oboró: masculinidades negras. Teaser, 2020.	Foto: frame disponível em:	169
107	Cartaz de divulgação da proposta prático-teórica, Dança da Indignação, da Cia Sansacroma/SP, dirigida por Gal Martins.	Disponível online	170
108	Coletivo Legítima Defesa/SP.	Foto: @gennarosouza. Disponível em: https://www.facebook.com/coletivolegitimadefesa/photos Acesso em: 2023.	170
109	Frame da videoperformance, Menino 111, cena Mãe 111. Rio Claro/SP, abril 2022.	Foto: Luís Evo.	171
110	Espectáculo <i>Suspeito</i> . Grupo de Teatro do Oprimido <i>Cor do Brasil</i> . Intérpretes: Alessandro Conceição e Raquel Nascimento. Apresentação na UCLA, 2019.	Foto: acervo do grupo.	172

111	Cia Gente/RJ. Intérpretes em cena: Pedro Brum e Salasar Jr., espetáculo: “ <i>Fio do Meio e Vertigem, ato n 2</i> ”, direção e dramaturgia: Paulo Emílio Azevedo.	Foto: Álvaro Herculano.	173
112	Intérprete: Salasar Jr. Campo Grande/MS.	Foto: Álvaro Herculano.	174
113	Obra de Priscila Rezende dentro da exposição “ <i>Um defeito de Cor</i> ” inspirada na obra de Ana Maria Gonçalves, no Museu de Arte do Rio - MAR/RJ, 2023.	Foto: frame do vídeo, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QQvEaaLjGi8 Acesso em: 2023.	174
114	Postagem em rede social da página online do Grupo “Basta rj”, reportagem “STJ libera PMs acusados de chacina de cinco jovens em Costa Barros.	Disponível online.	177
115	Performance “Pecado Vermelho”, intérprete: Aline SerzeVilaça, Viçosa, 2009.	Foto: Roberta Monteiro.	180
116	Bessie Smith		190
117	Ma Rainey	The New York Times <i>Donaldson Collection/Getty Images</i>	191
118	Bessie Smith – Reportagem Songs, Death & Facts		191
119	Billie Holiday	Exame	191
120	Angela Davis in Brazil: the right to live is a basic right	<i>Photo: Edward Elcha/Michael Ochs Archives/Getty Images</i>	191
121	Cena do espetáculo: “ <i>No Toque Blues da Enxada</i> ”, Aline SerzeVilaça e Agostinho Silva. Cia JazzcomJazz, direção coreográfica e dramaturgia: Glaucia Bueno Lahmann. Direção geral: Aline SerzeVilaça. Viçosa/MG, 2013.	Foto: acervo do grupo.	194
122	Frames do filme “ <i>The Color Purple</i> ”, 1985.	Disponível online.	195
123	Katherine Dunham		200
124	Omi Osun Joni Jones	Disponível em: https://theoutwordsarchive.org/interview/omi-osun-joni-l-jones/ Acesso em: 2023.	200
125	Mercedes Baptista		200
126	Inaicyra Falcão dos Santos	Disponível em: http://inaicyrafalcao.com/biografia/ Acesso em: 2023	204
127	Katherine Dunham	disponível em: https://www.britannica.com/biography/Katherine-Dunham Acesso em: 2023;	204
128	Mercedes Baptista, em novembro de 1955	Arquivo Nacional. Fundo Correio da Manhã.	204
129	<i>Strange Fruit</i> . Cena de <i>Menino 111</i> . FASC-2018.	Foto cedida pela prefeitura de São Cristovão/SE.	215.
130	Cenário cena <i>Fruta Estranha</i> , MMBOXE, Rio Claro/SP, 2019.	Foto: Acervo pessoal da autora.	216
131	Linchamento em <i>Marion, Indiana</i> /USA, 7 de agosto de 1930.	Foto: npr.com	218
132	Cenário cena <i>Fruta Estranha</i> , MMBOXE, Rio Claro/SP, 2019.	Foto: Acervo pessoal da autora.	219
133	<i>Katherine Dunham at home in East Louis in the mid 1980s</i>	<i>Image courtesy of Missouri Historical Society Collections. United States, undated. Disponível em: https://pulitzercenter.org/stories/fighting-katherine-dunhams-dream-east-st-louis Acesso em: 2023.</i>	220
134	Billie Holiday	Disponível online	222
135	Billie Holiday	Frame do youtube	
136	Cena Mãe 111, intérprete: Aline SerzeVilaça, 2022.	Foto: Luis Evo.	224
137	Cena <i>Fruta Estranha</i> , intérprete: Aline SerzeVilaça, 2022	Foto: Luis Evo.	225
138	Coletânea de imagens do espetáculo “ <i>Diz!!! Jazz é Dança</i> ”	Fotos: Helena Lacerda; Lucas Kato	227
139	Omi Osun Joni Jones		229

140	Lula Washington		229
141	Debbie Allen		229
142	Melanie George		229
143	Quadro “Take 5” de Frank MORRISON.	Disponível em: http://grandpasart.com/specials.php?page=3 Acessado em: 2016.	230
144	intérprete: Aline SerzeVilaça, Aracaju/SE.	Foto: Juliana Lacerda.	230
145	Pat Taylor		230
146	Pearl Primus		230
147	Cena de AfroJazz, do espetáculo <i>Ella's do Jazz</i> , do JazzcomJazz, Viçosa/MG, 2011. Em destaque saltando, a estagiária do projeto de extensão, amiga e parceira, Glauca Bueno Lahmann.	Foto acervo pessoal da autora	231
148	<i>Pearl Primus</i> em “ <i>Strange Fruit</i> ”.	Foto: http://www.swinginblues.com/pearl-primus-strange-fruit/ Acessado em: 2018.	232
149	Primus performing “ <i>The Negro Speaks of Rivers</i> ” in 1944.		237
150	Bill Bojangles Robinson.	Disponível em: https://ru.pinterest.com/pin/17310779790580671/ Acesso em: 2023.	237
151	Carlton Jonhson, In: GIORDANO, 1975, p. 148.		238
152	Pearl Primus	Disponível em: https://www.holdenluntz.com/artists/barbara-morgan/pearl-primus-speak-to-me-of-rivers/ Acesso em: 2023.	243
153	Fats Waller;		
154	Louis Armstrong		
155	Betty Carter		
156	“L’arbre du jazz”	Disponível em: http://fr.slideshare.net/nikkojazz/la-formidable-histoire-du-jazz Acessado em: 2016	252
157	Árvore genealógica do Jazz Dança proposta por Guarino.	GUARINO, 2022, p. ii	253
158	Nina Simone nossa porta-voz da Liberdade jazzística. Painel de Grafite e Stencil feito pelos artistas, Gabriel Esper e Tuwile Kin, durante Mostra JazzcomJazz de Poéticas Negras, em Viçosa/MG, 2013.	Foto acervo pessoal da autora	254
159	<i>Josephine Baker</i> . Foto: Michel Ginfray.	Disponível em: https://ancre-magazine.com/josephine-baker-metro-paris-station-ou-lieu/ Acesso em: 2023.	257
160	Intérprete: Aline SerzeVilaça. Estreia <i>Menino 111</i> , Viçosa/MG, 2016.	Foto: Esthela R.	259
161	Rastros de ancestralidade e mistério. Intérprete: Aline SerzeVilaça. Durante show de Luiz Oliveira, músico jazzista de Aracaju. Sergipe, 2018.	Foto: Augusto Cesar.	260
162	Graus de improvisação.	CALADO, 2007, p. 47	265
163	Mary Lou Williams.	Foto: <i>Portrait of Mary Lou Williams (1946)</i> / W.P. Gottlieb. Disponível em: https://sojo.net/magazine/august-2021/mary-lou-williams-jazz-masses Acesso em: 2023.	268
164	Logomarca “The World Stage”	Disponível online	270

165	Espectáculo “ <i>Farinha com açúcar: ou sobre a sustança de meninos e homens</i> ” (2023), direção, concepção e interpretação: Jé Oliveira	Foto: jeoliveira/facebook	275
166	Cena do espetáculo “ <i>Farinha com açúcar: ou sobre a sustança de meninos e homens</i> ” (2016), dramaturgia Jé Oliveira.	Foto: André Murrer.	278
167	KUANZA SANTIAGO, Sidney. Registro da performance: Negror em Paisagens.	Frame Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=31kHb_OxOI&t=6s Acesso em: 2023.	279
168 169	Cena Corpo-alvo, frame da videoperformance Menino 111. Intérprete: Aline SerzeVilaça. Rio Claro/SP, abril, 2022.	Fotos: Luís Evo.	280
170	Clay Nascimento no espetáculo “Macacos” (2023).	Foto: Flertaí. Disponível em: https://flertai.com.br/2022/09/episodio-de-racismo-suscita-clayton-nascimento-criar-o-espetaculo-macacos-peca-faz-temporada-na-oficina-cultural-oswald-de-andrade/ Acesso em: 2023.	282
171	Atentado racista contra o jogador Vinícius Junior, em Madrid, janeiro de 2023.	Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/esporte/2023/01/boneco-de-vini-jr-enforcado-aparece-em-ponte-de-madri.shtml Acesso em: 2023.	282
172	Jé Oliveira entrevistando KL Jay, 2015.	Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=614803408660440&set=a.614803361993778 Acesso em: 2023.	284
173	KL Jay em cena do espetáculo <i>Farinha com açúcar: ou sobre a sustança de meninos e homens</i> , São Paulo, 2023.	Foto: Mariana Ser (Mariana Serzedello)	284
174	Álbum Racionais Mc’s, Sobrevivendo no Inferno.	Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_SqK-jj5-h4 Acesso em: 2023.	291
175	Jé Oliveiro no centro da cena do espetáculo “ <i>Farinha com açúcar: ou sobre a sustança de meninos e homens</i> ”, 2016.	Foto: André Murrer.	292
176	Cena final de <i>Farinha com açúcar: ou sobre a sustança de meninos e homens</i> , São Paulo, 2023	Foto: @marcellecerutti.fotografia.	294
177	Palestra-performance “ <i>Menino 111</i> ”, em cena intérpretes-criadoras: Sheila Karine e Aline SerzeVilaça, durante o <i>Festival de Artes de São Cristovão/SE</i> , 2018.	Foto: acervo pessoal da autora.	297
178	Como nos ensinaram às matriarcas Ialorixás da Irmandade da Boa Morte e dos Embalos D’Ajuda temos ali, lavanda, Angélicas frescas em seu perfumar de nova flor, as quartinhas que fora do rito são e não vasos. Além das velas, cartazes e coletes-cartazes. Adereços da performance <i>Menino 111</i> .	Foto: Bianca Bazzo.	298
179	Lavandas em flores;	foto: online.	299
180	Dia da Lavagem no Embalo D’Ajuda, Cachoeira/BA;	Foto: Elias Mascarenhas.	300
181 182	Registro de campo.	Trechos (frame) disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=7YOITKCUhfo&t=396s Acesso em: 2023.	301
183	Cortejo fúnebre do filho de um Rei Negro, J.B.Debret, sec. XIX. Para mais informações vide: DEBRET, Jean-Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. Trad. E notas de Sérgio Milliet. São Paulo: Martins, 1940.		304

184 185	Performance <i>Axexê</i> , intérprete-criadora: Dra. Renata Felinto.	Disponível em: https://www.premiopi.com/2020/11/ocupacao-finalistas-2020-renata-felinto/ Acesso em: 2023.	305
186	Cena “ <i>MiLágrimas ou Com Olhos D’Água</i> ”, performance <i>Menino 111</i> . Intérprete: Aline SerzeVilaça.	Frame de Dora Torres	306
187	<i>Michelle Gibson: New England Public Media</i> , 2022	Disponível em: https://www.nepm.org/2022-07-20/michelle-n-gibson-with-the-new-orleans-jazz-orchestra-nojo-7 Acesso em: 2023.	306
188 189 190	Frame do Batalhão Moçambique Quilombolas de Uberlândia/MG, 2016.	Disponível em: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=u714BMctD80 Acesso em: 2023.	307
191	Cena do espetáculo “ <i>Quando morre um Jazzman...</i> ” (2012) do Coletivo JazzcomJazz. Intérprete em destaque: Graciele Galdino, apresentação em Teófilo Otoni/MG.	Foto: acervo da autora.	308
192	Cena do espetáculo “ <i>Quando morre um Jazzman...</i> ” (2012) do Coletivo JazzcomJazz. Apresentação em Viçosa/MG.	Foto: acervo da autora.	309
193	Irmandade da Boa Morte.	Disponível em: http://www.ipac.ba.gov.br/festa-da-boa-morte Acesso em: 2023.	309
194	Marcha das Mulheres Negras: contra o racismo, e a violência, pelo bem viver. 2015.	Foto: Marcello Casal Jr./Agência Brasil.	312
195	Peça <i>Oboró</i> , Teatro João Caetano, Rio de Janeiro/RJ, 2020.	Print <i>youtube</i> . Disponível em:	314
196	Ms. Anielle Franco, atual Ministra da Igualdade Racial (2023-), Governo Federal,		317
197	Publicização de lançamento de livro do Movimento Mães de Maio. Em destaque Débora Maria da Silva	Foto: <i>Instagram</i> , 2019.	319
198	Débora Maria da Silva, fundadora do movimento <i>Mães de Maio</i> , inicia a performance “100 litros de Preto” de Lucimélia Romão.	Foto: Renan Omura/Ponte Jornalismo	320
199	Mães de Maio participaram da performance “Mil litros de preto” de Lucimélia Romão.	Foto: Renan Omura/Ponte Jornalismo. Disponível em: https://ponte.org/mil-litros-de-preto-uma-performance-sobre-a-violencia-do-estado/ Acesso em: 2023.	321
200	Época da fundação da ONG Criola. Segunda e terceira pessoa da esquerda para a direita, Dra. Jurema Werneck e Dona Lúcia Xavier.	Época da fundação da ONG Criola. Disponível em: https://criola.org.br/conheca/?doing_wp_cron=1699581530.2421169281005859375000 Acesso em: 2023	325
201	Logomarca ONG Criola .	Disponível em: https://www.geledes.org.br/programa-multiversidade-criola-promove-curso-sobre-a-diaspora-africana-nas-americas/ Acessado em: 2020.	326
202	Dona Lúcia Xavier fundadora da ONG Criola		
203	Poeta, bailarina, escritora, ativista estadunidense Maya Angelou.	<i>Maya Angelou</i> . Disponível em: https://primeirosnegros.com/maya-angelou/ Acesso em: 2023.	330
204 205	<i>Menino 111</i> . FASC-2019; intérprete-criadora: Brenda Maia. E registro fotográfico do diário de bordo da intérprete, com texto transcrito abaixo da imagem.	Fotos: acervo pessoal da autora.	334
206	Dona Estrela entre a terra e o céu. Intérprete: Aline SerzeVilaça, Rio Claro/SP, 2022.	Foto: Luis Evo.	335

207	Cena Oswald e Nilton se encontram. Coletividade-cuidado- asé. Espetáculo: Oboró: masculinidades negras (2021). Da esquerda para a direita, Reinaldo Jr. (Rei Black)	Foto: print youtube.	340
208	Dona Estrela transforma seu estandarte em filho, o carrega nos braços e o protege com sua vida.	Foto: Luis Evo.	342
209	Janaína, PRESENTE! Reportagem do G1 (2019),	publicizada na página no <i>facebook</i> conhecida como: Rede de Mães e Familiares da Baixada Fluminense – RJ.	343
210	Espectáculo: Sociedade dos Improdutivos, 2023. Direção: Gal Martins.	<i>foto</i>	345
211	Cena do filme “ <i>Alma no Olho</i> ” (1975) de Zózimo Bulbul.	<i>Print youtube</i>	347
212	Espectáculo: Macacos, 2023. Intérprete e dramaturgo: Clay Nascimento.	<i>Disponível online</i>	34
213	Espectáculo <i>Oboró: Masculinidade negras</i> , Festival Feira Preta, 2020.	Foto disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1WozSj2Xgc4 Acesso em: 2023.	349
214	Dona Estrela e seu estandarte	Foto: Luis Evo.	350
215	Frame videoperformance Menino 111, personagem Dona Estrela. Rio Claro/SP, abril 2022	Filmagem: Luis Evo, Primata Filmes.	351
216	Dona Estrela. Intérprete: Aline SerzeVilaça. Rio Claro/SP 2022.	Filmagem: Luis Evo, Primata Filmes	352
217	Espectáculo <i>Oboró: Masculinidade negras</i> , Festival Feira Preta, 2020.	Foto disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1WozSj2Xgc4 Acesso em: 2023.	355
218	Espectáculo <i>Oboró: Masculinidade negras</i> , Festival Feira Preta, 2020.	Foto disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1WozSj2Xgc4 Acesso em: 2023.	355
219	Duo <i>A Carne</i> , momento final, festa. Intérpretes: Aline SerzeVilaça e Ana Maria Pereira tocando e cantando Maculelê.	Foto: Denis Xavier.	357
220	Cartaz Cena Fruta Estranha de Menino 111	<i>Foto da esquerda de Estrela R.</i>	361
221	Aline Serzevila, a água, a cabaça-vida, o Ben. Rio Claro/SP, 2021.	Foto: Bruna Epifânio.	367
222	Personagem Duga, no espetáculo “ <i>Terra Preta</i> ” dirigida pela Dra. Carla Ávila, Viçosa/MG, 2009.	Foto: Reynner Araújo.	369
223	Filhos, neto e bisneta de Duga. (2014) Tio-avô Afonso Vilaça, Aline Vilaça, Tio-avô Raimundo Vilaça, Valdir Vilaça	<i>Acervo pessoal da autora</i>	370
224	Cia Sansacroma, espetáculo “ <i>Vala: Corpos negros e sobrevidas</i> ”, direção de Gal Martins. (ano).	Foto: Lua Santana.	371
225	Mandala Organograma 01. Fundamentos metodológicos de <i>Corpo e Ancestralidade</i>	VILAÇA, 2020, p. 105.	372
226	Cena “Com Olhos D’Água ou MiLágrimas”, intérprete Aline SerzeVilaça. Gravação de teaser.	<i>Foto: Isadora Torres</i>	373
227	Espectáculo: <i>Água de Pedra</i> , Grupo Gengibre, Viçosa/MG, 2009.	<i>Foto: Roberta Monteiro</i>	374
228	Cena “ <i>MiLágrimas ou Com Olhos D’Água</i> ”, intérprete: Aline SerzeVilaça, Rio Claro/SP, 2022.	<i>Foto: Luís Evo</i>	375
229	Cena “ <i>MiLágrimas ou Com Olhos D’Água</i> ”, intérprete: Aline SerzeVilaça, Rio Claro/SP, 2022.	<i>Foto: Luís Evo</i>	381
230	BELLE, LaVaghn. EHLERS, Jeannette. “I am Queen Mary”. Dinamarca, 2018.	Disponível em: https://www.lavaughnbelle.com/home-1#/i-am-queen-mary/ Acesso em: 2023.	383

231 232	BELLE, LaVaghn. EHLERS, Jeannette. “I am Queen Mary”. Dinamarca, 2020.	Disponível em: https://www.iamqueenmary.com/ Acesso em: 2023.	385
233	Cena “ <i>MiLágrimas ou Com Olhos D’Água</i> ”, intérprete: Aline SerzeVilaça, Rio Claro/SP, 2022.	<i>Foto: Luís Evo</i>	390
234 235	Cena “ <i>MiLágrimas ou Com Olhos D’Água</i> ” Intérprete: Aline SerzeVilaça. Rio Claro/SP, 2020.	Dora Torres (Isadora Maria Torres), <i>Som de Black Maria</i> .	392
236	Cena “ <i>MiLágrimas ou Com Olhos D’Água</i> ” Intérprete: Aline SerzeVilaça. Rio Claro/SP, 2020.	Dora Torres (Isadora Maria Torres), <i>Som de Black Maria</i> .	393
237	Cena <i>MiLágrimas ou Com Olhos D’Água</i> . Intérprete-criadora: Aline SerzeVilaça. No baixo acústico João Vargas e no piano elétrico: Hiro Morozumi. Riverside/US, UCR, 2022. Observação: nesta apresentação o roxo figurino das imagens anteriores foi substituído pelo vestido branco.	Foto: acervo da autora.	394
238	Palestra-performance de Aline SerzeVilaça, durante SPA-ECA-USP, 2019. (Partilhando a conferência comigo estavam os doutorandos: Luciano de Jesus e X).	Foto: Dra. Vera Athayde.	398
239 240 241	Palestra performance: <i>Dr. Omi Osun Joni L. Jones's Blackademics Talk: "Sista Docta"</i> .	Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9SJIR34S8L8&t=191s Acessado em: 2017.	399
242	Bill T. Jones, Somi e Joshua Roman.	Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o4DD3dgvS0 Acesso em: 2022.	400
243	Frame do video. “ <i>New Second Line</i> ” <i>Camille A. Brown</i> .	Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6UbpXCQTV34 Acesso em: 2023.	400
244	Cena Mãe 111. Frame videoperformance Menino 111. Rio Claro/SP, 2022.	Filmagem: Luís Evo, Primata Filmes.	402
245	Cena Mãe 111. Frame videoperformance Menino 111. Rio Claro/SP, 2022.	Filmagem: Luís Evo, Primata Filmes.	403
246	Cena Mãe 111 (Embalos, protestos e procissões). Frame videoperformance Menino 111. Rio Claro/SP, 2022.	Filmagem: Luís Evo, Primata Filmes.	404
247	Mãe 111, UFV- Viçosa/MG, 2016. Intérprete: Aline SerzeVilaça	Foto: Esthela R.	405
248	Cartaz <i>Menino 111</i> . Intérpretes: Janaína Elisabete, Sheila Karine, Janailza Elizabete, Aline SerzeVilaça, Priscila, Joelio, UFS, 2018.	Foto: acervo da autora.	409
249	Primeira cena coletiva de “ <i>Menino 111</i> ”, maio 2017. Da esquerda para a direita: Jussara Castro, Janaína Elisabete, Rohana Fonseca, Janailza Elizabete, Aline SerzeVilaça, Sidney Oliveira, Lívia Dantas, Brenda Maia, Nívia Reis, Luara Taysa, Sheila Karine.	Acervo do Projeto de Extensão Aldeia Mangue.	412
250	“Menino 111”. Durante FASC 2018.	Foto: acervo pessoal da autora.	412
251	palestra-performance coletiva Menino 111, São Cristóvão/SE, 2018.	Foto: Prefeitura de São Cristóvão.	414
252	Cartaz “Menino 111: a lecture performance about antiblackness” UCR, Riverside, CA, US. 2022.	Acervo pessoal da autora	415
253	<i>Ralph Gibson</i> – sax tenor		416
254	<i>Hiro Morozumi</i> – pianista, arranjador e produtor musical.		416
255	<i>Jerrel Ballard</i> – baterista		416
256	Cena <i>Mães 111</i> ou <i>Cortejo do Luto à Luta</i> . Intérpretes: Aline SerzeVilaça (vestindo camiseta branca) <i>Brianna Simmons</i>	Frame video, disponível em:	417
257			418

	(segurando camiseta marrom), Laysi Zacarias (vestindo camiseta rosa), <i>Othandwayo Mgqoboka</i> (segurando camiseta rosa) e <i>Cristina Moreno Hurtado</i> (vestindo camiseta amarela). No contra-baixo acústico, João Vargas. UCR, 2022.		
258	Cena MiLágrimas em São Cristovão, Sergipe/BR.	Foto: Prefeitura de São Cristovão.	420
259	Cena MiLágrimas em Riverside, Califórnia, US.	Foto: Ísis Higino	420
260	Conceição Evaristo entra dançando com o ritmo africano ijexá, yorubá-nagô, antes da mesa de encerramento na FLIC-BF (1º Festival Literário e Cultural da Baixada Fluminense) em Nilópolis.	Foto: repostagem @flic.bf @abebeproducoes2020, repostagem a partir do prof. Dr. Alex Ratts.	424
261	Olhos de Cumplicidade, In: “Menino 111, FASC – 2018”. Intérprete: Aline SerzeVilaça.	Foto: Prefeitura de São Cristovão.	427
262	Concentração antes do início da Lecture-performance <i>Menino 111</i> em Riverside/Califórnia/USA, 11 de outubro de 2022.	Foto: Ísis Higino	428
263	Flor da Vida		
264	Mapa destacando África Setentrional. Ciar – UFG.	Disponível em: https://acervodeimagens.ciar.ufg.br/acervo/setentrional/ Acesso em: 2023.	437
265	Mapas com a região de maior concentração de cultura Yorubá.	Disponível em: https://claudiozeiger.blogspot.com/2010/11/o-territorio-iorubayorubaland.html Acesso em: 2023.	437
266	Mapa do Reino de Dahomey. Fonte: <i>Christine Fellenz, N G Staff. Source. J. Cameron Monroe, Urbanism of West Africa's Slave Cost, 2011.</i>	Disponível em: https://www.nationalgeographic.co.uk/history-and-civilisation/2022/09/the-warriors-of-this-west-african-kingdom-were-formidable-and-female Acesso em: 2023.	437
267	Cena MiLágrimas ou Com Olhos D'Água, intérprete: Aline SerzeVilaça, Rio Claro, 2022	Luís Evo	439
268	Apresentação da peça-show: “ <i>Farinha com Açúcar: ou sobre a sustança de meninos e homes</i> ”, na Fundação Casa, São Paulo, 2017. Foto: print Programa Manos e Minas da TC Cultura.	Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uPLp46Z1p6g Acesso em: 2023.	449
269	Cena do espetáculo “ <i>Marielle, Presente!</i> ” (2023) direção André Lemos.		450
270	E André Lemos.	Fotos: Agência Edelman.	450
271	<i>Katherine Dunham in L'Afrique, ca. 1949. Credit: courtesy Newberry Library.</i>	Disponível em: https://chicagoreader.com/arts-culture/what-did-a-1930s-ballet-say-about-cultural-appropriation-in-modernist-chicago/ Acesso em: 2023.	452
272	Stencil de Leo Mareco, Campo Grande/MS.	Disponível em: https://www.instagram.com/p/CuHqLmju2Sb/?igshid=YTQwZjQ0NmI0OA%3D%3D&img_index=1 Acesso em: 2023.	454
273	Performance coletiva <i>Menino 111, Festival de Artes de São Cristovão/SE, 2018.</i>	Foto: acervo da autora.	471
274	Performance coletiva <i>Menino 111, Festival de Artes de São Cristovão/SE, 2018.</i>	Prefeitura de São Cristovão	474
275	Cena MiLágrimas ou Com Olhos D'Água, intérprete: Aline SerzeVilaça, Rio Claro, 2022.	Luís Evo	481

LISTA DE COLAGENS

N.	Título	Páginas
01	Viçosa Urgente CEERT EXTRA	22
02	Um pacto pela vida dos jovens negros por Jurema Werneck	31
03	Coletânea de manchetes veiculadas na internet no ano de 2019, pela imprensa negra independente “Alma Preta”.	133

LISTA DE INTERVENÇÕES *CORREIO JOSÉ DO PATROCÍNIO*

N.	Título	Páginas
01	Páginas lacrimosas – Perfil “Menino 111”	02
02	Caderno Lilás – Ensaios	15 – 19
03	Caderno Contextos – Genocídio e Mobilização Negra com Maria Aparecida Bento	39
04	Espectáculo VALA – Corpos negros e sobrevidas de Gal Martins e Cia Sansacroma/SP	49
05	Caderno Cenas – entrevista com Aline SerzeVilaça – fevereiro de 2020	138 – 139
06	Com vocês: uma ‘peça panfleto em trânsito’ – “Negror em Paisagens” de Sidney Santiago Kuanza e referência ao documentário de mesmo nome dirigido por Joyce Prado.	141
07	Mães de Maio e Lucimélia Romão	145
08	“Mil Litros de Preto” performance de Lucimélia Romão	146
09	Caderno Laranja – Perfil “Mãe 111”	149
10	Fotoperformance – “Stranger fruit” de Jon Henry	155
11	Celina e a dororidade – será essa uma crônica?	188 - 189
12	“Southland” de Katherine Dunham	221
13	Caderno Rosa Choque – Perfil JazzcomJazz	228
14	Caderno Rosa Choque – Entrevistas Jazzísticas	269
15	The World Stage	271
16	Caderno Perfis em Contextos – com Alessandro Conceição	285 – 287
17	“Farinha com açúcar: ou sobre a sustança de meninos homens” (2016) de Jé Oliveira	293
18	“Menino 111” no Festival Comunitário Negro Zumbi – FECONEZU – Rio Claro/SP	296
19	Mocidade Unida da Mooca e o enredo “A Ópera Negra”	316
20	“A Ópera Negra” - Mocidade Unida da Mooca enredo de 2020	317
21	Caderno Terra Preta – Perfil “MãeAtivista 111”	322 - 324
22	Caderno Lilás – Discurso Dona Lúcia Xavier – Vencedora do Prêmio Inspiradoras 2023 -	328 – 329
23	Escanear um corpo negro no singular, é como viajar e recuperar antiarquivos no plural	384
24	“Cry” (1971) – Alvin Ailey ao som de John Coltrane	391
25	Alice Coltrane	396

26	Brianna Simmons	421
27	Layzi Zacarias	422