

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**GABRIELA SOUZA DA ROSA (RITA LENDE)**

**UTOPIAS DE SI: MULHERES NEGRAS NAS ARTES CÊNICAS NA PORTO  
ALEGRE DO SÉCULO XXI**



**Porto Alegre**

**2022**

GABRIELA SOUZA DA ROSA (RITA LENDE)

UTOPIAS DE SI: MULHERES NEGRAS NAS ARTES CÊNICAS DE PORTO ALEGRE  
NO SÉCULO XXI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para o título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Celina Nunes de Alcântara

Porto Alegre

2022

#### CIP – Catalogação na Publicação

Rosa, Gabriela Souza da  
(Rita Lende)

Utopias de si: mulheres negras nas artes cênicas de Porto Alegre no século XXI / Gabriela Souza da Rosa.

-- 2022.

160 f.

Orientadora: Celina Nunes de Alcântara.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Mulheres Negras. 2. Artes Cênicas. 3. Dança. 4. Performance. I. Alcântara, Celina Nunes de, orient.  
II. Título.

GABRIELA SOUZA DA ROSA (RITA LENDE)

UTOPIAS DE SI: MULHERES NEGRAS NAS ARTES CÊNICAS DE PORTO ALEGRE  
NO SÉCULO XXI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para o título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovado em: 25 de março de 2022

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Amélia Vitória de Souza Conrado – UFBA

---

Prof. Dr. Igor Moraes Simões – UERGS

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sílvia Patrícia Fagundes – PPGAC/UFRGS

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Celina Nunes de Alcântara – PPGAC/UFRGS  
(Orientadora)

Agradeço a toda minha ancestralidade Negro Africana que resistiu silenciada e, por vezes, morta pelo racismo, misoginia, machismo e lgbtqia+fobia e não teve a oportunidade de seguir acreditando nas poéticas do existir para se saber e ver vivas as suas capacidades. Se existo hoje, é pelas pegadas de sangue, lágrimas e rezas dos meus mortos.

## AGRADECIMENTOS

As figuras importantes representadas como meu núcleo familiar, a madrinha Silvia Alves e o músico Gelson Oliveira.

A todos os artistas que aceitaram gratuitamente contribuir com seus trabalhos para a dissertação: Jota Ramos (atualmente não é mais considerada do gênero feminino, ela, e sim, ele, por ser artista não binária), Silvana Rodrigues, Preta Mina, Manuela Miranda, Fayola Ferreira (pessoa trans/travesti não se considerando de fato uma mulher e sim uma figura feminina), Renata Sampaio e Mestre Iara Deodoro.

À Orientadora Professora Dra. Celina Alcântara, pela maestria em conduzir a pesquisa e a presente dissertação. A banca de qualificação e defesa final, Professoras Dra. Amélia Conrado, Dr. Igor Simões e Dra. Patrícia Fagundes, pela colaboração na construção desse trabalho. E às professoras Dra. Luciana Paludo, ao idealizador do Seminário de Danças Negras do Rio Grande do Sul professor Me. Manoel Timbai, ao Centro Municipal de Dança na figura de Dr. Airton Tomazzoni e aos colegas do Grupo de Estudos em Teatro e Educação e Performance (GETEPE) em especial ao professor Dr. Gilberto Icle pelas preciosas contribuições.

À CAPES pelo financiamento, sem ele seria inviável concretizar esse estudo!

*No que se refere à gente,  
à crioulada,  
a gente saca que  
a consciência faz tudo  
pra nossa história  
ser esquecida  
retirada de cena*

Lélia Gonzalez

## RESUMO

A presente dissertação - *Utopias de Si: Mulheres Negras nas Artes Cênicas de Porto Alegre no Século XXI* – busca, pensa e propõe possibilidades frente a questões constituidoras da presença/ausência das mulheres negras nas artes cênicas em geral e no campo da Dança em particular. Este processo de pesquisa acontece desde o sul do Brasil, mais precisamente da cidade de Porto Alegre. A pesquisa que resulta no texto em tela teve como referência empírica os pensamentos e poéticas da criação de sete artistas negras das artes cênicas da cidade de Porto Alegre/RS. A metodologia se deu a partir de entrevistas e experimentos performáticos, com vistas a refletir sobre os modos de criação e ressignificação artístico poética de nós mulheres negras, na busca por espaço e reconhecimento na cena porto-alegrense. Discute-se aqui fatores que possibilitem pensar práticas antirracistas nas artes cênicas, desde as relações étnico-raciais e de gênero, bem como dos compartilhamentos de vivências. Além do empírico, a análise materializada neste texto se desenvolveu a partir de uma pergunta de pesquisa, assim formulada inicialmente: como desenvolver uma produção contemporânea cênico-performativa, idealizada por mulheres negras que rompa com lógicas do racismo estrutural? Por fim, buscou-se delimitar análises em torno das noções de 1) *Utopias de Si*, 2) *Celebração*, 3) *Corpo P E Ç A*. Tais noções são consideradas achados desta pesquisa e atuam como provocadores de novas representações e mudanças na estrutura operante da cena local.

**Palavras-chave:** Mulheres Negras; Artes Cênicas; Dança; Performance.

## RÉSUMÉ

Cette thèse cherche, pense et propose des possibilités face aux enjeux constitutifs de la présence/absence des femmes noires dans les arts de la scène en général et dans le domaine de la Danse en particulier. Ce processus de recherche se déroule depuis le sud du Brésil, plus précisément depuis la ville de Porto Alegre. La recherche avait comme référence empirique les pensées et la poétique de la création de sept artistes noirs des arts de la scène dans la ville de Porto Alegre/RS. La méthodologie était basée sur des entretiens et des expériences de performance, en vue de réfléchir sur les modes de création et de resignification artistique poétique de nous, les femmes noires, dans la recherche d'espace et de reconnaissance dans la scène de Porto Alegre. Sont abordés ici les facteurs permettant de penser les pratiques antiracistes dans les arts de la scène, à partir des relations ethno-raciales et de genre, ainsi que du partage d'expériences. Au-delà de l'empirique, l'analyse matérialisée dans ce texte s'est développée à partir d'une question de recherche, initialement formulée comme suit : comment développer une production scénique-performative contemporaine, idéalisée par des femmes noires qui rompt avec la logique du racisme structurel ? Enfin, nous avons cherché à délimiter les analyses autour des notions de 1) *Utopies de Soi*, 2) *Célébration*, 3) *Corps P E Ç A*. De telles notions sont considérées comme des aboutissements de cette recherche et agissent comme instigatrices de nouvelles représentations et de changements dans la structure opératoire. de la scène locale.

**Mots-clés:** Femmes noires; Arts performants; Danse; Performance.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Jota Ramos .....	43
Figura 2 – Jota Ramos - Registro de performance .....	46
Figura 3 – Jota Ramos - Registro de performance .....	50
Figura 4 – Silvana Rodrigues .....	51
Figura 5 – Performance Negrinha (2013).....	55
Figura 6 – Silvana Rodrigues - Performance Negrinha (2016) - Mulheragem .....	58
Figura 7 – Preta Mina .....	59
Figura 8 – Página Sound Cloud Preta Mina .....	66
Figura 9 – Preta Mina - Espetáculo Preta Mina: O Fim do Silêncio o Eco do incômodo (2021) .....	66
Figura 10 – Fayola.....	67
Figura 11 – Fayola Ferreira .....	73
Figura 12 – Performance Anti-Aglomerção: Que fim levaram as flores - Grupo de Teatro Levanta Favela - na imagem - Fayola Ferreira (2020) .....	74
Figura 13 – Renata Sampaio.....	75
Figura 14 – site Renata Sampaio .....	77
Figura 15 – Renata Sampaio - 2014 - Periférico .....	84
Figura 16 – Nossos Passos vem de Longe - 2020 .....	85
Figura 17 – Manuela Miranda .....	86
Figura 18 – Manuela Miranda em Noite Pretagô (2019).....	94
Figura 19 – Manuela Miranda em Mesa Farta/Grupo Pretagô.....	94
Figura 20 – Mestre Iara .....	96
Figura 21 – Espetáculo O Feminino Sagrado - Um olhar descendente da mitologia africana .....	105
Figura 22 – Mestre Iara - Espetáculo O Feminino Sagrado - Um olhar descendente da mitologia africana .....	106
Figura 23 – Iara Deodoro - Maciel Goelzer .....	106
Figura 24 – Página AfroSul Odômode .....	107
Figura 25 – Preta Mina e Fayola Ferreira -UTOPIAS DE SÍ - Pesquisa Prática em Artes Cênicas - CASA DE CULTURA MARIO QUINTANA – 2019 .....	115
Figura 26 – UTOPIAS DE SÍ - Pesquisa Prática em Artes Cênicas - CASA DE CULTURA MARIO QUINTANA - 2019 .....	115

Figura 27 – UTOPIAS DE SÍ - Pesquisa Prática em Artes Cênicas - CASA DE CULTURA MARIO QUINTANA - 2019 .....	116
Figura 28 – UTOPIAS DE SÍ - Pesquisa Prática em Artes Cênicas - CASA DE CULTURA MARIO QUINTANA - 2019 .....	116
Figura 29 – UTOPIAS DE SÍ - Pesquisa Prática em Artes Cênicas - CASA DE CULTURA MARIO QUINTANA - 2019 .....	117
Figura 30 – UTOPIAS DE SÍ - Pesquisa Prática em Artes Cênicas - CASA DE CULTURA MARIO QUINTANA - 2019 .....	117
Figura 31 – Cartaz Mostra de Dança e Teatro de Matriz Africana / CIA Daniel Amaro.....	123
Figura 32 – Celebração - XI Mostra de Dança e Teatro de Matriz Africana – 2021 .....	124
Figura 33 – Celebração - XI Mostra de Dança e Teatro de Matriz Africana – 2021 .....	124
Figura 34 – Celebração - XI Mostra de Dança e Teatro de Matriz Africana – 2021 .....	124
Figura 35 – 40tena Sexual Feeling - Print Página Instagram - Rita Lende / 2020 .....	138
Figura 36 – Li(F)VE 40tena - Descolonizando o Corpo no Pós Erótico – 2020.....	139
Figura 37 – O Corpo Pode - Latinidades Pretas / 2020 .....	139
Figura 38 – A Corpa Pode - Exercício Descolonial de Escuta e contemplação da Corpa Preta - Edital FAC DIGITAL RS/Feevale - 2020.....	140
Figura 39 – P E Ç A - Rita Lende/ Mostra Cura - cred.fotos: Martha Buzin / 2020.....	140
Figura 40 – PEÇA - Rita Lende - Dona Ruth Festival de Teatro Negro de São Paulo - Foto: Matheus Figueiredo / 2021 .....	141
Figura 41 – Rita Lende - Dona Ruth Festival de Teatro Negro de São Paulo.....	141
Figura 42 – PEÇA - Rita Lende - Dona Ruth Festival de Teatro Negro de São Paulo .....	142

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2 NOSSOS PASSOS VÊM DE LONGE: PENSANDO EXISTÊNCIAS E CONFIGURAÇÕES SOCIAIS DE MULHERES NEGRAS BRASILEIRAS .....</b>	<b>19</b>
2.1 CORPOS SUBALTERNIZADOS E CONSTITUÍDOS NA NEGAÇÃO DE DIREITOS: COMO SE FAZ ESSA HISTÓRIA?.....	22
2.2 DA NOÇÃO DE SI E DA OUTRA: REFLEXOS DE NÓS MESMAS, ARTISTAS NEGRAS EM CONFLUÊNCIA E SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA A CENA LOCAL .....	32
2.3 NARRATIVAS DE SI, MULHERES NEGRAS, OUTRAS NARRATIVAS PARA PENSAR O CONFLITO RACIAL NO MEIO ARTÍSTICO.....	36
<b>3 UTOPIAS DE SI: PERFORMANDO E ARRIANDO NOÇÕES, SOBRE CORPORALIDADES DE MULHERES NEGRAS EM CRIAÇÃO CÊNICA.....</b>	<b>108</b>
3.1. VENDENDO UMA BOCETA QUENTE: CORPO P E Ç A E AS ESTRATÉGIAS DE REINVENÇÃO PARA CENA CONTEMPORÂNEA .....	125
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>131</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>143</b>
<b>APÊNDICE A – TERMOS DE CONSENTIMENTO E AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E VOZ DAS PESSOAS ENTREVISTADAS .....</b>	<b>147</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Agô<sup>1</sup>, a benção, reverencio toda a ancestralidade afro/negra brasileira que fará parte deste rito em que arriamos, ebonizando,<sup>2</sup> palavras reparatórias nesta encruzilhada acadêmica. Busco decolonizar o pensamento restrito da infeliz narrativa única, vista sobre nossos corpos negres, plasmado no modo de pensar branco-hegemônico-cis-hetero e normativo da sociedade na qual existimos. As palavras e as imagens aqui inseridas serão o tecido que dialogará com a perturbação/delírio colonial, diante da miragem que o corpo negro provoca e vai contra a expectativa do sentir prazer com a dor e a morte epistêmica do corpo criador do negro, que sabe e narra a partir de si e de tudo que o cerca, ser poesia nos interessa mais do que apenas sentir a Oralitura da dor.

A presente dissertação – **Utopias de Si: Mulheres Negras nas Artes Cênicas de Porto Alegre no Século XXI** – busca, pensa e propõe possibilidades frente às questões constituidoras da presença/ausência das mulheres negras nas artes cênicas em geral e no campo da Dança e da performance em particular. O processo de pesquisa ocorreu desde o sul do Brasil, mais precisamente na cidade de Porto Alegre. O tema nodal da presente dissertação está em verificar o racismo de gênero existente dentro dos espaços artísticos cênicos, verificado entre mulheres negras que atuam como artistas (bailarinas, atrizes, diretoras, coreógrafas, encenadoras, performers, artistas das visualidades) através da pluriculturalidade de nossos trabalhos artísticos na cidade de Porto Alegre. Também é de interesse responder à questão em voga assim formulada para esta dissertação: como desenvolver uma produção contemporânea cênico-performativa, idealizada por mulheres negras, que rompa com as lógicas do racismo estrutural?

Assim, busco expor e narrar a partir da minha voz enquanto artista da cena, e também através das vozes das sete artistas convidadas: Jota Ramos (atualmente artiste não binária e de pronomes “elu” e “delu”), Silvana Rodrigues, Preta Mina, Fayola Ferreira (pessoa trans/travesti, que não se considera de fato uma mulher, mas sim uma figura feminina), Renata Sampaio, Manuela Miranda e Iara Deodoro. Desse modo, utilizo as respostas obtidas através das entrevistas com essas pessoas artistas citadas anteriormente, como embasamento

---

<sup>1</sup> Termo em Yorubá, utilizado comumente por pessoas praticantes de cultos afro-religiosos, que designa conferir respeito, um pedido de licença às ações posteriores a algo ou alguma coisa a se apresentar. Expressão que *cosmosignifica* o respeito em se comunicar e adentrar, com cuidado e afeto, o solo e corpo sagrado de determinada percepção.

<sup>2</sup> Ebonizar é um termo específico dos ritos internos de Religião de Matriz Afro Brasileira, que comumente significa, limpar, desfazer demandas e feitiços;

juntamente com teóricos em destaque para evidenciar, responder e mover sentidos diante das produções que eclodiram durante o processo de pesquisa para a dissertação.

Buscou-se delimitar análises em torno das noções de 1) Utopias de Si, 2) Celebração, 3) Corpo P E Ç A. Tais noções são consideradas achados desta pesquisa e atuam como provocadores práticos enquanto fatores para a criação cênica, buscando confluir novas representações e mudanças na estrutura operante da cena local a partir de três produções artísticas. Dentre elas, duas propostas que surgiram aguçadas pela presente dissertação foram: 1) PEÇA, 2) A Corpa Pode: Exercício Erótico e descolonial de contemplação da Corpa Preta e 3) Grupo Sutil de Dança e Performance para Corpas Dissidentes.

É importante evidenciar que a pandemia da Covid-19 provocou o congelamento e resfriamento da pesquisa de campo, gerando sérios impactos nela desde dentro. Logo durante a Pandemia da Covid-19, busquei alternativas que dessem conta de maneira remota/virtual desta questão que era central para o trabalho e relação com as corporalidades das sujeitas da parte prática versada nas criações para a cena.

Considero importante me situar em relação a esta proposição pois sou constituída por um saber epistêmico e empírico que narra a minha trajetória como artista cênica. enquanto artista-mulher e negra, que se percebe e é percebida como figura racializada, marginalizada, sexualizada, subalternizada, preterida e por vezes invisibilizada/boicotada em cena e na cena local. É a partir deste olhar que apresento tal dissertação localizada no território brancocêntrico que é a cidade de Porto Alegre, aguçada neste estudo através do encontro individual em formato de entrevistas performativas e diálogos fluidos com sete artistas negres da cidade de Porto Alegre, as quais julguei serem relevantes enquanto figuras representativas, por possuírem e evidenciarem outros olhares em suas vivências artísticas.

Não estar só enquanto artista negra significa aprender a perceber que existem outras além de nós, que existem outros olhares sobre as nossas mesmas vivências. Ser uma mulher negra e artista faz com que você perceba o olhar do outro, faz com que você esqueça, mesmo que momentaneamente, do entorno, pois vê no trabalho artístico uma possibilidade de gritar sobre silêncios que não podem ser ditos na cara daquilo que te massacra, mutila e reduz a sua existência enquanto figura preta e feminina através do olhar do sujeito branco e suas camadas de privilégio social. A metodologia se deu a partir de entrevistas e experimentos performáticos, com vistas a refletir sobre os modos de criação e ressignificação artística dessas mulheres negras. Discute-se aqui fatores que possibilitem pensar práticas antirracistas no campo das artes cênicas, desde as relações étnico-raciais e de gênero, bem como dos compartilhamentos de suas vivências.

Nesse sentido, trago alguns aspectos que considero importantes para delimitar este espaço/tempo/cidade na escolha do território em que ocorreu a pesquisa : 1) é território herdeiro e disseminador de uma cultura branco-europeia; 2) é simbólico de tudo o que é produzido nas artes do corpo de todo o estado do Rio Grande do Sul para o restante do Brasil; 3) é um território que recebe algumas das maiores referências das artes cênicas mundiais através de festivais e eventos de artes cênicas nacional e internacionalmente reconhecidos e, com isso, dá sustentáculo a uma visão hegemônica e única sobre o que é arte e o que é o artista.

No primeiro capítulo, intitulado “Nossos passos vêm de longe: pensando existências e configurações sociais de mulheres negras brasileiras”, serão apresentados apontamentos históricos a respeito de configurações sociais de mulheres negras brasileiras. Penso que é uma introdução que dá o aporte necessário para pensar as artes cênicas a partir do escopo de raça e gênero, amparadas por estatísticas, autoras e autores negros.

Neste trabalho, dediquei-me a pensar questões importantes sobre a presença/ausência das mulheres negras nas Artes Cênicas em geral e, especialmente, no campo da Dança. Questões estas que são constituidoras dos campos nos e com os quais esta pesquisa se desenvolveu. Pensar em mulheres negras foi, nesta investigação, criar meios de dialogar diante da encruzilhada (MARTINS, 1996) epistêmica, a passos contra-coloniais (SANTOS, 2015) com o pensamento antirracista (RIBEIRO, 2019) sobre e desde um corpo negro, a começar pela perspectiva de uma mulher africana pós-ocidental (OYĚWŪMÍ, 1997) talvez possa estimular uma percepção antirracista, contra-colonial e de luta contra este estado de coisas mantidas por pessoas não-negras que se inserem no campo da Dança ou das Artes Cênicas, como no caso do território em que ocorreu o presente estudo.

Deste modo, o presente trabalho diz respeito à busca por modos de vivenciar algo que é a base dessa pesquisa, ou seja, forjar modos de criação, de utopias de si como forma de escapar às expectativas, mazelas e opressões criadas sobre as mulheres negras por intermédio do racismo. E nesse processo de fuga e busca, parir novas pedagogias de ver, escutar e aprender sobre modos de se constituir como artista e mulher preta diante da sociedade colonial em que ainda vivemos. Trouxe para este momento a entidade e figura preta de Exu enquanto dinâmica fértil para pensar o movimento, rumos e negociações que a pesquisa havia tomado por conta principalmente da escolha de uma narrativa que desse conta de dinamizar noções acerca de uma linguagem negro referenciada assentada na escrita dissertação.

No subcapítulo 2.1, intitulado “corpos subalternizados e constituídos na negação de direitos: como se faz essa história?”, trago norteadores históricos para situar de onde parte e como se dão as lógicas e estratégias do racismo até os dias de hoje, quando é enfatizada

socialmente tal dissimulação sobre a maneira como se deram as noções de estigmatizações, manipulações da imagem e o apagamento e aniquilação dos e sobre os corpos negros na sociedade a partir da formação da cultura brasileira.

Nesse tópico, trago bell hooks (2019) para pensar de maneira precisa as lógicas de regulação e manipulação da imagem do corpo da mulher negra nas grandes mídias – imagens essas desdobradas de tantas formas que nos dissociam das maneiras como se dão as relações com a nossa humanização. Inclusive, mostra a contradição no modo como muitas pessoas negras se enxergam e se associam a essas imagens, mesmo sendo depreciativas e extremamente perversas. Trago a importância de perceber como as imagens constituem uma noção visual que provoca percepções que se distanciam de nossas diversidades na sociedade, marcada pelo imaginário de que ou sambamos ou estamos todas mortas.

No subcapítulo 2.2, “Da noção de si e da outra: reflexos de nós mesmas no ambiente artístico local”, discorri sobre as táticas de manutenção colonial nas estruturas branco-narcísicas marcadas nos padrões da invisibilidade, marginalidade e inferiorização, desde algumas questões elencadas e especificadas nas trocas do saber das e fazer com as artistas convidadas. Explanei sobre o exercício do espelho provocado como experiência do sensível e percepção da autoimagem enquanto prática e exercício performativo, o qual nomeei de **Celebração**, numa espécie de micro rito que legitima e adequa a sua própria existência. Trazer o corpo, a imagem, e a figura dessas artistas negras para esta dissertação foi elucidar e, principalmente, afirmar que para além de notadas figuras teóricas dentro dos paradigmas do academicismo, o que venho questionando e quero instaurar são possibilidades de outras narrativas e performatividades de nós mesmas. Maneiras outras de nos ver humanizadas em cena e com capacidade de deslocarmos a imagem que queremos enquanto alacridades de nós mesmas.

No subcapítulo 2.3, “Narrativas de si, mulheres negras, outras narrativas para pensar o conflito racial no meio artístico”, trago percepções sobre a existência de uma falta de legitimação, reconhecimento e aceitação da produção e da atuação em dança/performance contemporânea dirigidas e criadas por mulheres negras no Rio Grande do Sul. A interlocução com as mulheres artistas participantes desta pesquisa corroborou e agudizou a deslegitimação das produções de mulheres negras. Essa falta se faz notar, entre outros fatos, na pouca e precária divulgação e valorização dos trabalhos produzidos por essas mulheres. Uma possibilidade de explicação para tal modo de exclusão é que essas criações desenvolvem linguagens cênicas que não reproduzem o que o grande público espera em se tratando de corpos negros femininos, apontando parâmetros sobre o racismo genderizado presentificado no território da pesquisa. Aqui apresento as artistas a partir de trechos de suas falas e trabalhos.

No segundo capítulo, intitulado “Utopias de Si: performando e arriando noções sobre corporalidades de mulheres negras em criação cênica”, evidencio a parte prática da pesquisa, resultado de encontros imersivos em práticas em dança e performance com duas artistas entrevistadas, Preta Mina e Fayola Ferreira. Nessa parte, abordei os fundamentos-chave que compuseram o campo pedagógico e metodológico decolonial enquanto corpus prático-analítico desta dissertação. Assim, estiveram formulados a partir de três noções erigidas no seio da pesquisa: 1) Utopias de Si; 2) Celebração e 3) Corpo P E Ç A. Tais noções serviram para pensar o empírico e o epistemológico nos encontros presenciais e imersivos. Trago a noção de fuga daquilo que universaliza os corpos negros e femininos e o encontro com algo que celebre o encontro e colisão com as suas diferenças. O termo Utopias de Sí é proposto proponho para pensar a partir da noção da criação poética do corpo racializado, no sentido de busca pela individuação do sujeito a partir de si e do que o mobiliza e ilustra a pensar imagens, paisagens, sensações e lugares que figurem possibilidades de vida. Explano que dessas investigações se dá o surgimento no pós pandemia do GRUPO Sutil de Dança e Performance para Corpos Dissidentes, que é dirigido e provocado por mim.

No subcapítulo 3.1, “Vendendo uma boceta quente: CORPO P E Ç A e as estratégias de reinvenção para cena contemporânea” evidencio práticas performativas expostas através do desdobramento de projetos que surgiram como resultados durante pesquisa, como o LI(F)VE-40tena: Descolonizando o corpo no pós erótico, O Corpo Pode: Exercício pós erótico e descolonial de escuta e contemplação da corpa preta refletindo sobre a ação cênica o termo aqui cunhado de Utopias de Sí e Celebração.

Pensando a cidade de Porto Alegre como um território exemplar do que consiste ser carga colonial, e de como isso repercute nessa dissertação, trago alguns pontos que considero importantes para delimitar este espaço/tempo/cidade: 1) é território herdeiro e disseminador de uma cultura branco-europeia; 2) é simbólico de tudo o que é produzido nas artes do corpo de todo o estado do Rio Grande do Sul para o restante do Brasil; 3) é um território que através de alguns festivais de teatro e dança recebe alguns artistas do circuito nacional e internacional em festivais das artes cênicas e, com isso, dá sustentáculo a uma visão hegemônica e única sobre o que é arte e o que é o artista. Este pensar Porto Alegre aqui parte, sobretudo, de meu olhar para este estudo como artista, diretora, pesquisadora, performer, professora, educadora e atuante na cena, a partir de três produções artísticas já existentes, dentre elas duas propostas que surgiram aguçadas pela presente dissertação, a saber: 1) PEÇA, 2) *A Corpa Pode – Exercício Erótico e descolonial de contemplação da Corpa Preta* e 3) Grupo Sutil de Dança e Performance para Corpos Dissidentes.

É na condição de outridades racializadas, conforme Fanon (2008), Kilomba (2019) e Oyewumi (2021), de figura subalternizada e por vezes invisibilizada em cena, que este olhar escreve e atua. Tais trabalhos visam questionar o sistema das artes sobre/para os corpos de mulheres negras em cena, assim como os olhares do território onde está localizada a presente pesquisa. Esta dissertação se relaciona também com o olhar e experiências de sete artistas negras da cena de Porto Alegre e região Metropolitana, o que torna a pesquisa, no que diz respeito à metodologia, uma pesquisa em Artes (DANTAS, 2016), na medida em que se volta às práticas e ao comportamento social dentro dos núcleos artísticos nos quais estou inserida, assim como a partir do olhar das entrevistadas e suas experiências como artistas, diretoras, produtoras de artes cênicas na cena local.

A pesquisa em arte se situa no contexto de uma prática pessoal, é conduzida e realizada pelo artista a partir do processo de instauração da obra, articulando num mesmo processo a produção de uma obra ou situação artística e uma forma de saber sobre esta produção que interage com a obra. (DANTAS, 2016, p.170)

Dessa forma, utilizo as respostas destas artistas como embasamento juntamente com teóricos em destaque para evidenciar, responder e mover sentidos diante das produções que eclodiram durante o processo de pesquisa desta dissertação.

É relevante também pontuar que a pandemia de Covid-19 atuou nesta investigação, ao provocar o congelamento e resfriamento da pesquisa de campo, gerando sérios impactos nela desde dentro. Isto ocorreu por ser esta uma pesquisa embasada e resultante de práticas performáticas que são também sua base teórica. Essas práticas tomam o corpo em estado presente e cênico, dentro do espaço físico da sala de ensaio/criação, como cerne, como ativador do processo de investigação. Neste sentido, o distanciamento e a impossibilidade dos encontros presenciais influenciaram diretamente na configuração da pesquisa, bem como nos rumos da experiência performática. Ao tentar contornar os efeitos danosos da Pandemia do Covid-19, busquei alternativas que dessem conta de maneira remota desta questão central para o trabalho, qual seja, uma relação com as corporalidades das sujeitas da pesquisa. Por esse motivo, ao construir a partir da narrativa que dá conta, justamente, de anunciar o que está sendo feito, cabe afirmar que pretendo desenvolver mais adiante neste texto, a relação entre a pandemia (com as mudanças que se operaram) e os impactos nas práticas da pesquisa.

Considero também importante me situar em relação à esta proposição: sou constituída por um saber epistêmico e empírico que narra a minha trajetória como artista cênica neste território colonial que é a cidade de Porto Alegre. No meu percurso como artista, tenho a

percepção de uma relação com “a ausência”, por sempre me perceber como sendo a “única negra” na cena ou por desconhecer, durante muito tempo, os demais artistas ou núcleos artísticos negros de Porto Alegre. O fato de não enxergarmos de maneira expressiva, tanto nos espaços sociais quanto nos espaços cênicos, pessoas negras, principalmente mulheres negras, presentifica como as práticas racistas operam na constituição de um campo, como o das artes cênicas, num espaço-tempo, como o da cidade de Porto Alegre, e do momento que vivo e tenho me constituído como artista da cena. Por exemplo, quando iniciei, de fato, a minha trajetória como artista, há cerca de 10 anos, era raro encontrar outras artistas negras, senão em locais ou eventos específicos voltados para a comunidade negra, como lançamentos de livro de algum escritor negro, desfiles de moda afro, feiras de afro empreendedorismo<sup>3</sup> e em datas similares, como as do vinte de novembro, treze de maio entre outras.

Com esta reflexão, não pretendo dizer que esses eventos exemplifiquem aspectos ruins ou nocivos. Acredito serem importantes, no sentido de pensar na lógica do *aquilombamento*, pois geralmente são em eventos como estes que as comunidades negras expõem valores cívicos e culturais importantes de nossas comunidades e modos de resistir diante da agenda do racismo. Porém, mesmo com estes eventos e encontros, sentia a ausência das pessoas pretas nos centros, nas mostras artísticas, nas galerias de arte, em museus ou até mesmo em aberturas de exposições (vernissage), assim como em espetáculos de artes cênicas. Lugares estes hegemônicos, os quais ainda não estão completamente acessíveis para nós, pessoas negras, quiçá periféricas, idosas e capacitadas.

Neste sentido, quando ocorria uma situação na qual se encontrava uma pessoa não-branca nesses espaços, sobretudo quando era uma mulher negra, soava como algo estranho, diferente, inédito, realmente surpreendente. Não estar só significa aprender a perceber que existem outras além de nós, que existem outros olhares sobre as nossas mesmas vivências. Trago algumas mulheres negras e artistas que me fizeram compreender para além de suas existências pretas questões que aguçaram o olhar individual sobre seus trabalhos e trajetórias, a partir de suas intelectualidades, como Ariadne Paz (2021), para quem “Ser uma mulher negra e artista faz com que você perceba o olhar do outro”, faz com que você perceba, mesmo que momentaneamente, do entorno, pois vê no trabalho artístico uma possibilidade de gritar sobre silêncios que não podem ser ditos na cara daquilo que te massacra e reduz, o olhar do sujeito branco e suas camadas de privilégio social.

---

<sup>3</sup>Movimento que mobiliza a geração de renda voltada à cultura afro a partir de produtos e serviços feitos por pessoas negras.

Para este estudo, escolhi sete artistas negras que atuam na cidade de Porto Alegre: Fayola Ferreira, Iara Deodoro, Jota Ramos, Manuela Miranda, Preta Mina e Silvana Rodrigues, que são representativas de outros olhares e vivências possíveis e que me mostram outras potências de ser mulher negra e corpo dissidente negro, para além das dores, sofrimentos, opressões, agruras das quais somos vítimas diariamente. Essas artistas, companheiras na pesquisa, são, ao mesmo tempo, a inspiração e a materialidade para este trabalho desde as suas vivências e performances compartilhadas nos experimentos da pesquisa.

## 2 NOSSOS PASSOS VÊM DE LONGE: PENSANDO EXISTÊNCIAS E CONFIGURAÇÕES SOCIAIS DE MULHERES NEGRAS BRASILEIRAS

Realizar este estudo-pesquisa e dissertar em um território colonizado por europeus é bastante complexo e árduo, na medida em que são ainda insipientes os estudos no que tange às discussões de gênero e raça no campo das Artes Cênicas da cidade de Porto Alegre. São especialmente incipientes os estudos que dinamizem o letramento empírico e intelectual, a partir do pensamento de nós, mulheres negras artistas. Tal esforço de pesquisa significa não só se contrapor ao modo como tais temáticas são tratadas, no que concerne as artes da cena, mas também perceber como o racismo opera na prática, a partir de núcleos, coletivos, festivais de teatro e até mesmo nas ações de artistas brancos da cidade de Porto Alegre.

Frequentemente, artistas brancos percebem trabalhos como este enquanto uma espécie de denúncia, ameaça ou mesmo e infelizmente uma afronta à categoria, expressando isso ao questionarem constantemente as narrativas e expectativas de nossos projetos. Com isso, noto não só a importância de ebonizar e assentar a dissertação neste território, mas também evidenciar questões caras a nossa população, no sentido de localizarmos e compreendermos o *modus operandi* do racismo de gênero neste território. A intersecção raça/gênero é uma temática extremamente complexa, devido aos meandros e problemáticas envolvidas nesta discussão tão cara à produção de conhecimento não romantizado, em que o resultado de nossos questionamentos muitas vezes é visto nas relações sociais, resultando em que nossa voz seja silenciada, nossos trabalhos boicotados e nossas falas, invalidadas. Neste sentido, esta dissertação pode ser compreendida como uma espécie de negociação, acordo e apontamento de rumos possíveis para a genderização racial (KILOMBA, 2019) nas artes da cena.

Pensar em mulheres negras é, nesta investigação, criar meios de dialogar diante da encruzilhada (MARTINS, 1996) epistêmica a passos contra-coloniais (SANTOS, 2015), pois, conforme Rufino (2016), “o corpo é o primeiro lugar de ataque do racismo”. Neste sentido, dialogar com o pensamento antirracista (RIBEIRO, 2019) sobre e desde um corpo negro, a começar pela perspectiva de uma mulher africana pós-ocidental (OYĚWÙMÍ, 1997), talvez possa estimular uma percepção antirracista, contra-colonial e de luta contra este estado de coisas mantidas por pessoas não-negras que se inserem no campo da Dança ou das Artes Cênicas, como no caso do território em que ocorre o presente estudo. Isto sugere uma percepção acerca de passos longínquos, é dobrar-se diante das filosofias, legados, desde a sabedoria civilizatória

africana, advindos dos conhecimentos, saberes, ideais, tecnologias ancestrais<sup>4</sup>, experiências empíricas/teóricas/orais amparadas na cosmovisão dos ensinamentos da nossa ancestralidade afro-diaspórica.

Trata-se, portanto, de voltar a atenção para provérbios africanos, como *Sankofa*, cujo sentido remonta à ideia de que “nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou atrás”. *Sankofa* nos ensina a sabedoria de olhar para trás e buscar algo que foi ignorado ou esquecido (OLIVEIRA, 2016). Retornar ao passado, no ato de ressignificar o presente, para construir com o futuro. Acrescento que a referência do passado nos aponta à percepção do que vivemos e experienciamos no presente para, então, gerar maneiras e bases possíveis para a construção e contribuição do futuro. Pensar na construção do futuro, a partir das mulheres negras, é um ato de *sankofar* assentando sabedorias narradas e expostas a partir das vidas negras e artistas, no sentido de ressignificar o território em que vivemos. Deste modo, diz respeito à busca por modos de vivenciar algo que é a base dessa pesquisa, ou seja, forjar modos de criação, de *utopias de si* como forma de escapar às expectativas, mazelas e opressões criadas sobre as mulheres negras por intermédio do racismo. E nesse processo de fuga e busca, parir novas pedagogias de ver, escutar e aprender sobre modos de se constituir como artista e mulher preta diante da sociedade colonial em que ainda vivemos. Realizo, assim, o exercício de olhar para trás e para o presente, buscando novas compreensões do porvir, mesmo que criando imaginários utópicos diante do carrego colonial (RUFINO, 2019) que nos cerca.

Pensar a narrativa desta dissertação é ver-se em meio ao esquema de questões para as quais ainda não possuímos respostas objetivas e sim jogos de possibilidades, ou seja, tentativas de dialogar sobre um lugar de fala, articulação e resistência. Muitos do centro brancocêntrico da academia não irão compreender a oralitura arriada nesta dissertação, pois a “cultura negra também é, epistemologicamente, o lugar das encruzilhadas” como afirma Martins (2006, p.69), que ainda complementa:

(...) a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais. Nessa concepção de encruzilhada discursiva destaca-se, ainda, a natureza cinética e deslizando dessa instância enunciativa e dos saberes ali instituídos (MARTINS, 1997, p.70).

---

<sup>4</sup> Referências imateriais advindas das percepções da religiosidade e do sagrado africano e afro-brasileiro.

Essa negociação e enredo existente na centralidade das encruzilhadas está relacionada aos jogos e entraves encontrados ao longo da pesquisa antes de chegar ao ponto no qual nos encontramos com esta dissertação. Leda Maria Martins (2006) e Luiz Rufino (2019) ainda avançam em seus diálogos em meio aos cruzeiros de *Exu*, divindade africana que vincula fluxos, comunicações, movimentações dos caminhos, para percebermos que a cultura negra não somente é a cultura das encruzilhadas (MARTINS, 1997), por conta da pluralidade cultural em diáspora, mas também:

Nas relações discursivas e filosóficas africanas e nos registros culturais delas também derivados, a noção de encruzilhada é o ponto nodal que encontra no sistema filosófico-religioso de origem iorubá uma complexa formulação. Lugar de interseções, ali reina o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras, Exu Elegbara, princípio dinâmico que medeia todos os atos de criação e interpreta a vontade dos deuses e que a eles leva os desejos humanos. Nas narrativas mitológicas, mais do que um simples personagem, Exu figura como veículo instaurador da própria narração (MARTINS, 1997, p.26).

Ao trazer a figura de Exú enquanto atributo pertencente à criação de tudo que se move, noto o sentido de evocar, arriar, assentar e vibrar a narrativa e simbologia que esta entidade epistêmica e empírica representa para esta dissertação, que trava constantes negociações para simplesmente avançar legitimidades de corpos racializados, vulgo marginalizados e deslegitimados. Exú é transformação, mudança, diálogo, projeção, escolha. Nessa escolha, se torna presente a sagitalidade (FERNANDES, 2014) desta litura, que se faz grafada (MARTINS, 1997) em poesia criativa através da tez do corpo preto e feminino. Nessa dinâmica de negociar a própria existência, se eboniza com o próprio corpo seguranças que marcam e afirmam em cena tanto no aspecto social como no artístico, questões que inflamam os olhos de quem assiste e logo sente e repensa o cruzeiro. Exu do cruzeiro, marafo no peito e pitadas de equilíbrio no devir que é a escolha em não aceitar apenas uma única face. Exú, Orixá fálico e fértil, que gera noções do seguir, avançar, desbravar, descobrir o gozo de novas possibilidades joradas no útero da sociedade. Assim:

Exu é o poema que vem a enigmatizar as existências, conhecimentos e movimentos do universo. E faz isso de maneira exímia ao instaurar a dúvida, as incertezas, ao nos lançar na encruzilhada. A encruza é um dos símbolos de seus domínios e potências, a partir da qual nos são apresentadas tanto as dúvidas quanto os caminhos possíveis. Porém, entre o que está compreendido na cosmologia iorubana e o que foi ressignificado nas bandas de cá do Atlântico, há algumas questões. Esses nós, atados no ir e vir dos cursos da diáspora africana e nas complexidades dos cotidianos coloniais, dão o tom das problemáticas que envolvem a formação da sociedade brasileira e a presença das sabedorias negro-africanas aqui reinventadas.

Exu encarnado nas práticas da afro-diáspora mantém vigorosamente o seu poder inventivo e multifacetado. A sua vitalidade nos indica que a redenção colonial, em

certa perspectiva, fracassou, e que as travessias dos tumbeiros codificaram o oceano enquanto encruzilhada. Porém, as significações de Exu nos cotidianos dessa margem também evidenciam as batalhas, as violências, as negociações, os autoritarismos, os regimes de poder, as transgressões, os silenciamentos e as alianças experienciadas na dinâmica colonial (RUFINO, 2019, p.48-49).

Diante dessas partituras, utilizar o feminino preto para colher, gerar e suplantar novas epistemes desfazendo o nó colonial sob perspectivas utópicas, investigativas. Enquanto saber contínuo e matricentrado.

## 2.1 CORPOS SUBALTERNIZADOS E CONSTITUÍDOS NA NEGAÇÃO DE DIREITOS: COMO SE FAZ ESSA HISTÓRIA?

Desde os primeiros períodos do pós-abolição, tem sido explorado um suposto medo da revolta dos negros libertos contra a sociedade brasileira. Disso surgem, então, estratégias do período escravocrata reformuladas para inverter a lógica de pavor que a sociedade branca sentia da possibilidade de as pessoas ex-escravizadas produzirem um levante contra o governo, por conta das atrocidades sofridas por mais de 400 anos de tortura, aprisionamento, violência, exploração sexual, estupro, exploração de mão de obra e mutilação dos corpos de crianças, mulheres e homens negros<sup>5</sup>.

Isto repercute ainda nos dias de hoje, sendo um fato que a população negra não deixou de ser assombrada pela violência e a morte, que busca instaurar a subserviência dos corpos negros, uma vez que o projeto colonial de estado ressoa reconfigurações das maneiras de regular os corpos ditos subalternos. O regime institucional do país se atrelou e promoveu um processo de higienização social com formas perversas de invisibilização, silenciamento e aniquilação, a partir da lógica necropolítica (MBEMBE, 2018), versada na exclusão social dos corpos negros. Esse contexto se reflete também em como nas organizações e espaços culturais e de dança.

Existe uma contradição na sociedade brasileira, no tocante à lógica da democracia racial, que é um modo de defesa, no qual ela utiliza métodos específicos para falar de inclusão e da maneira como são localizados e vistos os corpos negros. Quando lhe convém, exaltam-se a beleza, a força, o *swing*, o sofrimento, mas ao mesmo tempo, restringe-se esta inclusão a fatores daqueles e daquelas que se encaixam nesta narrativa. Este estratagema é, cada vez mais, verificável na grande mídia, nas redes sociais, nas peças publicitárias, nas capas de revistas, assim como no meio artístico.

---

<sup>5</sup> Lembrando que, quase cem anos antes, indígenas também foram submetidos aos mesmos modos desumanos de trato e servidão forçada.

A intelectual bell hooks (2019) enfatiza de maneira precisa essas lógicas de regulação e manipulação da imagem do corpo da mulher negra nas grandes mídias. Imagens essas desdobradas de tantas formas que nos dissociam das maneiras como se dão as relações com a nossa humanização. O modo como a mídia constrói a nossa imagem diz muito sobre como a nossa visualidade, enquanto pessoas negras, é construída, explorada e consumida. Inclusive, mostra a contradição e, o que é mais grave, o modo como muitas pessoas negras se enxergam e se associam a essas imagens, mesmo sendo depreciativas e extremamente perversas. Isso gera uma cadeia de aceitação em massa no sentido de determinar “como a negritude e as pessoas negras são vistas e como os outros grupos responderão a nós com base nas suas relações com a construção e o consumo de imagens” (hooks, 2019, p.38). Sobre a mesma questão, hooks afirma:

Um questionamento crítico implacável às vezes é a única prática capaz de perfurar a barreira de negação que os consumidores de imagens constroem para não ter que encarar o quanto o mundo real da criação de imagens é político – e que a política da dominação influencia a forma como a grande maioria das imagens que consumimos é elaborada e comercializada. Grande parte das pessoas negras não quer pensar criticamente sobre os motivos pelos quais são capazes de sentar no escuro do cinema e sentir prazer com imagens que ridicularizam e zombam da negritude (hooks, 2019, p.39).

É importante notar como as imagens constituem uma noção visual que provoca percepções que se distanciam de nossas diversidades na sociedade. Ou sambamos ou estamos todas mortas. Neste sentido, apresento mais uma ideia dessa autora que ajuda a pensar sobre a questão da imagem como poder de manipulação social:

As imagens desempenham um papel crucial na definição e no controle do poder político e social a que tem acesso indivíduos e grupos sociais marginalizados. A natureza profundamente ideológica das imagens determina não só como outras pessoas pensam a nosso respeito, mas como nós pensamos ao nosso respeito (hooks, 2019, p.38).

Os casos de racismo, sexismo e misoginia contra a população negra estão afirmados nas mídias e nos sistemas hegemônicos de arte. Vivemos pensando, em termos específicos de Brasil, em um estado de pavor e contradição diante da falsa democracia racial. Pensar em como esta análise pode constituir, erigir formas e alternativas de investigar, conhecer e mostrar produções em Artes Cênicas feitas por mulheres negras é procurar compreender, de alguma maneira, o que a estrutura hegemônica da sociedade e suas instituições provocam dentro do sistema das artes. É também refletir como os trabalhos e produções, tanto o meu quanto das

artistas participantes desta pesquisa, constituem outros modos de expor a própria imagem como um direito de dirigir e pensar a própria existência enquanto uma posição política. Com isso, chamo atenção para a urgência em abordar tal temática neste estudo sobre as artes da cena com bases em percepções locais, com vistas para a raça e o gênero, que estão diretamente relacionadas a resgatar a autoimagem em cena, sem cair na expectativa colonial ou até mesmo, sobre o olhar já acostumado daquele sujeito colonizado e acrítico às formas outras de ser e se autorrepresentar.

No texto “Movimento Negro, saberes e a tensão regulação- emancipação do corpo e da corporeidade negra”, a intelectual Nilma Lino Gomes (2011) aborda os modos de restrição do devir do corpo e da corporeidade negra. A autora trata sobre como este corpo é fundante em si, no sentido de ter noção somente a partir do que a sociedade lhe lança, como fator da escolha entre um sim e um não cultural, para lidar com a tensão regulação- emancipação. Para mim, as formas de gerar novas noções corporais da imagem do sujeito negro na sociedade, pensando as Artes Cênicas a partir das mulheres negras, conferem à produção de conhecimento um papel importante por meio de outras narrativas – mesmo que sejam as esperadas no escopo colonial e regulador. Afinal, o importante é a busca de uma percepção, desdobramento e corrosão do corpo em cena para, então, produzir outros aspectos de ser político. Assim, de acordo com Gomes (2011):

Os conhecimentos ou saberes produzidos pela população negra dizem respeito a uma forma de conhecer o mundo, a produção de uma racionalidade marcada pela vivência da raça entendida como construção social, histórica e cultural numa sociedade racializada desde o início da sua conformação social. (GOMES, 2011, p. 45)

Talvez o importante seja a possibilidade de pensar um corpo epistemológico e decolonial como um corpo que digere e implode, à sua maneira, o que a sociedade lhe provoca, a partir de todas as agências às quais este corpo está exposto. Formar uma lógica contra a maré hegemônica, do que é esperado de corpos de mulheres negras nas artes do corpo, nas artes criativas e dar “ênfase à corporeidade denota não somente um processo que volta para a construção identitária, mas também para as práticas no campo das pedagogias da dança, do teatro e da performance” (SALES; FERREIRA; NÓBREGA, 2019), logo o que se espera é a demonstração expositiva das agendas nas quais são colocadas nossos saber/fazer, de maneira específica a partir de um discurso que seja pautado na racialização de nossas ações artísticas. Essa discussão possibilita refletirmos, mais adiante, sobre as experiências individuais e coletivas pensadas a partir de mulheres negras no campo das artes do corpo.

A história da dança no Rio Grande do Sul é marcada pela colonização branco-europeia desde os autos dos primeiros tempos do pós-abolição, isto é, pelos povos alemães, italianos, açorianos<sup>6</sup> que tiveram as suas culturas e artes institucionalizadas como referências únicas ao longo dos séculos aqui no estado. Institucionalização esta que atua enquanto colonialidade do poder e reforço do pacto narcísico (BENTO, 2002) privilegiado da branquitude eurocentrada. Manoel Timbaí<sup>7</sup>, em sua dissertação de mestrado intitulada *Falarfazendo Dança Afro-Gaúcha: ao encontro com Mestra Iara (2019)*, traz um compilado completo sobre as estratégias e resistências frente ao racismo, invisibilidade e falta de legitimação do saber/fazer dos principais grupos, artistas e coletivos de Danças Negras espalhados pelo Rio Grande do Sul, dando ênfase a Mestra Iara Deodoro e ao Grupo Afro-Sul de Música e Dança.

Logo, a dança aqui no sul do Brasil está localizada dentro das lógicas do racismo que estrutura a sociedade brasileira, tanto a partir das grandes instituições como judiciário, legislativo e o estado como um todo, mas também permeando e regulando a cultura, a arte, a educação, ou seja, as nossas relações sociais em todos os níveis. O racismo atua em todos estes âmbitos, no sentido mesmo de estabelecer aquilo que é reconhecido, respeitado e aceito ou não dentro de um sistema como o das Artes, que é o campo desse estudo. Para o professor e autor Silvio Almeida (2020, p.37) “[...] o racismo não se resume a comportamentos individuais, mas é como resultado do funcionamento das instituições, que passam a atuar em uma dinâmica que confere, ainda que indiretamente, vantagens e privilégios com base na raça” que ele se reveste deste modo nomeado como racismo institucional.

Reconhecer que o racismo institucional está presente nos mecanismos de ordem social e regula o comportamento de um conjunto de indivíduos dentro de uma determinada comunidade, é também admitir “[...] que o estado não é uma pessoa, e sim um sistema que define as práticas sociais a favor de um grupo dominante, o que faz reproduzir o racismo” (BATISTA, 2018, p.258).

Foi perceptível, na prática desta pesquisa, que a ação desse grupo dominante, sobretudo constituído por homens brancos, faz-se notar também na comunidade da dança no sul do país, naquilo que é possível apreender desse espaço hostilizado e acre de atuação e representação branco-hegemônica. Na maioria das vezes, há a imersão em formas hierárquicas que conformam os espaços de criação, pensamento e desenvolvimento artístico cênico em Porto

---

<sup>6</sup> Pessoas provenientes da região de Açores, território de Portugal pertencente à Coroa portuguesa.

<sup>7</sup> Homem negro, nordestino, artista da dança, Mestre pelo PPGAC-UFRGS, Doutorando pelo PPGAC-UFBA. Co-fundador do Coletivo Negressência, idealizador e coordenador junto a Rita Lende do Seminário de Danças Negras do RS e Professor do Curso de Dança-Licenciatura da UFPel.

Alegre. A exemplo disto, temos as escolas de teatro e dança, festivais e fazeres que não são nada convidativos ou, quiçá, inclusivos para pessoas não-brancas.

O antirracismo por parte da branquitude da cidade de Porto Alegre vem crescendo de maneira perceptível por conta da reivindicação de artistas negras, negros e negres, que estão questionando a falta de visibilidade e representatividade de propostas que contemplem pessoas negras nos elencos e que, para além disso, tenham o protagonismo negro. Tais questionamentos são uma reação frente ao cenário dos Festivais de Artes Cênicas, por exemplo, em que ocorrem situações tais como a da 28ª Edição do Festival Porto Alegre em Cena.

No lançamento da agenda da 28ª Edição, no ano de 2019, o apresentador do evento, no momento de apresentar as obras que iriam fazer parte da programação daquela edição, retratou os espetáculos e shows de artistas negros, distanciando os artistas de suas propostas, referindo-se a eles de maneira coisificada, animalizada, exotizada, endeusando os participantes, expondo e relacionando estes artistas e seus trabalhos como figuras que remetem à força da natureza, a uma força ancestral, nada que falasse das obras de maneira a elucidar a dramaturgia do artista ou do grupo em questão. Nesse sentido, Luciane Ramos (2018) tematiza uma imbricada e importante relação entre um *nós*, experiência de corpo sujeito negro, sendo vistos, nomeados, narrados por um *nós* sujeito não negro que frequentemente determina quem e como somos, ou devemos ser desde uma dimensão de *outridade* (KILOMBA, 2019), instituída por esses mesmos sujeitos não negros, sobretudo partir daquilo que eles não querem ser, mas querem que sejamos.

Essa relação expressa uma espécie de fronteira cultural definida que enclausura os saberes dos subalternizados como inferiores caricatos e estereotipados. Nela, o Outro definido em oposição ao Nós, acumula tudo aquilo que Nós não é, frequentemente, não quer ser, mas quer acompanhar e se alimentar a distância. Essa realidade é deveras atual e presente nas relações sociais dos nossos tempos, quando se torna conveniente se apropriar das experiências subalternas sem assumir responsabilidades. (SILVA, 2018, p.49)

A inclusão de pessoas negras tem ganhado força em eventos como o festival que citei anteriormente, principalmente pela reivindicação de cotas representativas por grupos considerados minoritários. Na perspectiva das cotas, o número de artistas não brancos tem aumentado pelo acesso à universidade pública por meio das cotas raciais, um ganho para o avanço das questões referentes a raça e gênero, o que tem estimulado o acesso aos núcleos artístico culturais. São notórias as tentativas, na atualidade e principalmente na cena local, de inclusão de pessoas negras nas curadorias de festivais, uma vez que estes artistas sempre existiram na cena com seus trabalhos. Artistas com mais de vinte anos de trajetória sendo

reconhecidos somente agora, na segunda década do século XXI, é grave e é urgente que esse reconhecimento não se dê somente pelo desespero tokenista nas artes, e sim por de fato reconhecer a qualidade existente no trabalho e trajetórias desses artistas, pois nota-se que artistas geralmente ganham notoriedade e reconhecimento apenas depois de sua morte.

O atual modismo do movimento *antirracista* branco tem ganhado força no mundo e também se expressa no Brasil. Não seria diferente em uma das capitais mais racistas do país, Porto Alegre. Segundo dados retirados do Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2019, o Rio Grande do Sul é o estado com mais casos de racismo e injúria racial de todo o país. Isso mostra uma falta de tolerância em compartilhar o mesmo espaço social por parte das pessoas brancas desta região, em relação a pessoas negras ou não brancas. Essa falta de harmonia nas relações não é diferente nos espaços artísticos. O racismo não só é tido como um pacto narcísico de manutenção do poder e do protagonismo branco hegemônico, como também é uma doença da mentalidade social. Parafraseando a atriz, escritora e cantora, Elisa Lucinda, diria até que o racismo é o tumor maligno da sociedade<sup>8</sup>. É fundamental reconhecer os conflitos nas relações existentes no espaço cultural heterogêneo local, no sentido de lidar constantemente com os dilemas e desafios numa tentativa permanente de comunicação passível de tensões, já que a combinação cultural tranquila e sem conflitos talvez seja um desafio ingênuo (SILVA, 2018).

O crescimento avassalador do movimento antirracista<sup>9</sup> durante a pandemia se intensificou por conta de inúmeros casos e denúncias de racismo que tem surgido nas redes sociais e noticiários do mundo todo. Dentre eles, o caso mais conhecido foi o assassinato de George Floyd<sup>10</sup>, que reverberou em todos os cantos do mundo e não só ganhou notoriedade como fez ebulir o movimento *Black Lives Matter*<sup>11</sup>. Os protestos do movimento *Black Lives Matter* (Vidas Negras Importam) fizeram com que pessoas não negras, principalmente artistas de todos os setores, sobretudo aqui no Brasil, fossem “forçados” a se posicionar em suas redes sociais, especialmente no *Instagram* colocando uma imagem preta com a legenda #blacklivesmatter ou #vidasnegrasimportam. Como era de se esperar, isso gerou uma grande

---

<sup>8</sup> Fala de Elisa Lucinda em participação no Programa Roda Viva, exibido em 12 de dezembro de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=df5ujgc8be0>.

<sup>9</sup> Gostaria de enfatizar e elucidar que falo de pessoas brancas querendo se favorecer do movimento antirracista para poder dissimular questões, uma vez que o movimento negro é tido como um movimento de reparação histórica social e racial. O movimento negro antirracista sempre existiu, o que trago para o texto são noções acerca da perceptível movimentação do antirracismo efêmero por partes de pessoas brancas por conta do forte impacto gerado pelo *Black Lives Matter* após a morte do norte americano George Floyd, tornando tal movimentação uma espécie de modismo, o que traduz um imenso desrespeito com toda a centenária história de lutas antirracistas.

<sup>10</sup> Homem negro estadunidense, que foi brutalmente estrangulado e morto por policiais brancos na cidade de Minneapolis nos Estados Unidos. O caso ocorreu em 25 de maio de 2020.

<sup>11</sup> O movimento *Black Lives Matter*, na tradução para o português, significa “Vidas Negras Importam”. É um movimento internacional que surgiu em 2013 nos Estados Unidos, contra a violência direcionada a pessoas negras.

comoção por parte do movimento negro brasileiro, pois pessoas brancas que nunca haviam se posicionado em relação ao racismo, ou melhor, ao genocídio do povo preto aqui no país ao longo de décadas, se utilizaram de uma imagem e das duas hashtags citadas acima como forma de posicionamento diante da atrocidade que ocorreu com Floyd. Porém, como é comum na sociedade brasileira racista, logo esse movimento passou e os questionamentos diante da falta de mobilização em relação às mortes anteriores e posteriores a este episódio, como os casos de Claudia Silva Ferreira, Marielle Franco e o seu Motorista Anderson Gomes, Evaldo Rosa (músico assassinado com mais de 80 tiros), João Pedro (adolescente de 14 anos assassinado dentro da sua casa), entre outros, voltaram a discussão sem nenhuma resposta ou iniciativa de solução.

Meses depois, aqui na cidade de Porto Alegre, na véspera do dia Vinte de Novembro, dia da Consciência Negra<sup>12</sup>, houve mais um caso de racismo transmutado em brutalidade, abuso de poder e assassinato por parte da segurança de um supermercado da Rede Carrefour. A vítima assassinada foi também um homem negro de quarenta anos, Beto Freitas<sup>13</sup>. A comoção dessa vez foi diferente. Os protestos foram pequenos, protagonizados na sua maioria apenas por pessoas negras. As redes sociais das mesmas pessoas que se comoveram diante do caso de Floyd, silenciaram em relação ao caso de Beto. Após este episódio, nota-se uma avalanche de reivindicações de parte da população negra, por mais voz, protagonismo e consciência em relação aos fatos ocorridos no Brasil, pois se questionava a falta de mobilização pelo movimento antirracista brasileiro e local em relação ao caso de Beto Freitas, quando comparado ao do norte-americano Floyd. Aqui houve uma comoção extremamente diminuta e quase silenciosa.

Trouxe esses dois exemplos de Floyd e Beto Freitas para elucidar algo que vem ganhando fortes raízes e em contradição tímidos debates aqui no Brasil. A falta de mobilização em prol da luta antirracista, bem como a falsa inserção de grupos invisibilizados nas grandes mídias. Isto se expressa de forma específica no núcleo artístico branco local, como artistas reconhecidos, companhias e grupos de teatro que demonstram vergonha, leviandade ou receio de debater, dialogar ou enfrentar o racismo que carregam ou simplesmente escutar e buscar compreender e articular estratégias para mobilizar as questões das agendas racializadas.

---

<sup>12</sup> Data criada pelo gaúcho Porto Alegrense Oliveira Silveira em alusão a liderança Quilombola Zumbi dos Palmares, a data é comemorada no dia vinte de novembro.

<sup>13</sup> João Alberto Silveira Freitas, homem negro de 40 anos brutalmente assassinado por dois seguranças das Redes Carrefour de supermercados em novembro do ano de 2020.

Um conceito que nos ajuda a pensar esta questão é o tokenismo, conceito cunhado por Martin Luther King, nos anos 1960. Como aponta Audre Lorde (2019), “o tokenismo que às vezes nos é oferecido não é um convite para compartilhar o poder; nossa ‘diversidade’ racial é uma realidade visível que deixa isso bem claro” (LORDE, 2019, p. 243). O tokenismo é uma prática comum de empresas, grupos, corporações, ONG’s, e também de coletivos institucionais compostos por sujeitos e figuras hegemônicas. Caracteriza-se pela busca em desviar justamente a atenção inclusiva, abafando suas práticas comumente machistas, racistas, gordofóbicas, capacitistas, entre outros, se utilizando dos discursos e reivindicações desses grupos oprimidos. Deste modo, cria-se uma barreira para encobrir seus preconceitos e se incluir na agenda das pautas atuais, sem responsabilidade social ou política alguma, movidos apenas pela intenção de obter lucro – seja este lucro financeiro, em cima do consumo destes grupos oprimidos, seja o de se infiltrar nas demandas sociais, utilizando-as como ferramenta de negócio e manipulação social.

Querer algo que vai além de uma mera empatia, pode ser visto como utópico. Afinal, enquanto nós pessoas negras formos vistas como o “outro do outro” (FANON, 2008) estaremos sempre expostas, geralmente à margem única, da visão reducionista das agendas do racismo, do machismo e do preconceito de classe, que nos aproxima e nos limita a algo atrelado, relegando-nos às sujeições empáticas da branquitude que procura, através do entendimento branco narcísico (BENTO, 2002) reforçar a exclusão causada pelo sistema hegemônico criado por eles mesmos.

O sujeito branco, ao longo de séculos, não tem buscado exercitar de maneira efetiva e radical *o colocar-se* no lugar do outro não branco, para compreender efetivamente os mecanismos de exclusão desenvolvidos enquanto ferramentas do racismo e das agendas de morte. A empatia brancocêntrica pode ser vista enquanto uma agenda que nos regula de maneira sádica, pois não só busca sentir algo distante de sua realidade, enquanto mantém próximo a si o sintoma do trauma (KILOMA, 2019). Alexandre Costa (2016) em seu texto *Um discurso racista*, mesmo enquanto um sujeito branco cisgênero, faz uma breve reflexão sobre o discurso racista brasileiro e como este produz efeitos injustos.

A falta da empatia impede que a gente se coloque no lugar do outro, não apenas no sentido de compaixão, mas também no sentido de querer e poder experimentar, avaliar as opiniões ou as visões de mundo das pessoas. A empatia me mostra que o meu ponto de vista não é o único possível e os outros também tem o direito a um ponto de vista igualmente legítimo (LIMA, 2016, p.2)

A empatia, que comumente é reconhecer o lugar do outro mesmo não fazendo parte da realidade do sujeito, pode alcançar talvez a experiência da dor, mas não da vivência da raça, da cor, da classe, do gênero e da sexualidade. A eficácia da empatia só é possível quando o olhar para esses outros racializados vem acompanhado de se pensar como corresponsável por este estado de coisas e fazer vir daí suas ações, sobretudo aqueles que pensam de forma crítica a sua branquitude e reconhecem o impacto nocivo que o racismo causa na vida dos sujeitos racializados. Ou seja, se disponibiliza, mesmo que minimamente, a notar o impacto da violência que causa enquanto opressor sobre o sujeito oprimido.

A prática do tokenismo pode ser expressada de diversas maneiras. A prerrogativa da branquitude torna a empatia o lodo viscoso que aproxima as pessoas negras de uma determinada humanidade. Porém, a empatia infelizmente ainda é a única maneira de nos aproximar do humano, ao mesmo tempo, que nos dilacera e nos distancia do outro (sujeito branco). A branquitude faz uso da palavra empatia, de modo a transformá-la a partir da sua lente enquanto sujeito inserido num sistema de privilégio. Como gerar a empatia estando localizado socialmente em uma estrutura social de privilégio, enquanto corpo branco-cis-hétero e principalmente se for masculino? A empatia a partir da branquitude possui a lente artificial da inclusão relativa às oportunidades que surgem, bem como as possibilidades de iludir as minorias com efêmeros privilégios sociais, que por fim geram um nocivo impacto emocional, cultural e estrutural.

Logo, podemos pensar a noção da empatia enquanto uma estratégia emocional do tokenismo. Estamos ainda à margem, somos objetos de estudo para ensaios de empatia inclusiva no núcleo branco burguês eurocentrado, em que o sadismo e o “saber como nos sentimos”, não nos oportuniza ou nos privilegia perante a atuação de nossas reivindicações. Afinal, a empatia branca, hétero, masculina e normativa nada mais faz do que torturar as minorias, de tal sorte que a nossa dor é combustível para fortalecer o alicerce resistente da cultura brasileira. No entanto, usa-se no debate a inclusão dentro da perspectiva *tokenista* sobre a empatia para eleger reformulações e influências culturais locais ou territoriais que poderão receber migalhas de participação, para, então, desenvolver projetos decoloniais, que figurem em lançar maneiras outras de refletir nas micro ações discursivas que não caduquem somente sobre as dores de pessoas negras.

Luciane Ramos Silva (2017) pontua em sua tese de Doutorado, intitulada “Corpo em Diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny”, a falta de reconhecimento dos fazeres em dança a partir de corpos negros:

O que nos provoca a adentrar esta seara é a escassa legitimidade que o assunto recebe nos espaços hegemônicos de produção de conhecimento e a relevância do tema para uma discussão profunda sobre as bases da experiência sociocultural brasileira. (SILVA, 2017, p.23)

Ou seja, ainda precisamos falar sobre o racismo e suas mazelas para entendermos seu alcance num campo como o da dança – dentro e fora da academia – e no modo como este campo institui e pratica relações com corpos negros. Por outro lado, é certo que não podemos ou devemos falar de pessoas negras em geral ou mulheres negras, particularmente, como um grupo uno, sem diferenciações sociais e singularidades, afinal seria incorrer no mesmo estigma racista que opera justamente a partir da noção de indiferenciação de corpos negros. Ademais, percebe-se que, na história da sociedade brasileira, houve, e ainda há, uma construção em relação às mulheres negras na qual raça e gênero as “igualam” num imaginário racista, machista, sexista, para ficarmos no que é básico.

Sabemos – por conta de evidências histórico-sociais, índices, e pesquisas – sobre a contribuição significativa das mulheres negras para o processo de desenvolvimento populacional, econômico, cultural e social brasileiro. E, ainda que sob o jugo das opressões de raça, gênero e classe que as configurou como parideiras estupradas, foi sem dúvida por meio da dor que esta terra foi povoada de corpos negros, miscigenados e pobres. Verdadeiras “máquinas humanas” que ergueram e ainda erguem o alicerce do Brasil com mãos de suor e sangue, em um país que samba, corrompe, exporta mulatas com plumas de carnaval azul, verde e amarelas. Este fator histórico de violação de direitos enquanto condição humana por meio de um sistema indigno também encontra eco em dados cotidianos.

Segundo o Atlas da Violência, elaborado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) e pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA), no ano de 2020, foram registrados dados alarmantes sobre o feminicídio e o transfeminicídio. Os dados expressam a morte de mulheres vítimas de assassinatos por gênero e sexualidade nomeados e movidos a partir de atos de racismo, misoginia, machismo, sexismo e transfobia no país. O Atlas evidencia que a cada três mulheres cisgêneras que são mortas, duas são mulheres negras. Além disso, ocorreram 60 casos de mortes de mulheres trans negras registradas em boletins de ocorrência policial nos anos de 2019 e 2020, fora os casos omissos. Ainda, conforme as planilhas do Ipea (2020) e da ANTRA (2020), constata-se aumentos assustadores no índice dessas mortalidades. O Atlas da Violência (2020) mostra que, em 2018, a taxa de mortalidade entre as mulheres negras cisgêneras aumentou 12,4%. Ou seja, a porcentagem de homicídios ficou em 68% no total da população, dobrando o número de mortes do ano anterior (IPEA,2020). Em relação às

mulheres cisgêneras não-negras, houve uma redução de 11,7%. Já na planilha da ANTRA, exposta em reportagem ao *Jornal Brasil de Fato* (2020)<sup>14</sup>, os casos de transfeminicídio aumentaram 97,7%, chegando a um número de 11 mulheres trans assassinadas diariamente no Brasil. Este é o quadro que ilustra um dos cenários mais perversos de nosso país quando olhamos para as questões de misoginia e transfobia. Por fim, os mesmos dados do Ipea evidenciam que, a cada 2 horas, uma mulher negra é estuprada no Brasil.

Estas bases de dados evidenciam de modo exato como a desigualdade racial e de gênero deste país está agenciada e articulada em tempo preciso com os apagamentos dos corpos negros femininos/afeminados na estrutura diária do racismo genderizado (KILOMBA, 2019). A exemplo disso, temos o sangue negro e fresco exposto e empalado no pelourinho social brasileiro, a partir de memórias fúnebres. Memórias de uma misoginia colonial que dispara letalmente em corpos pretos que assentam e ebonizam por justiça e reparação, através de suas ancestralidades africanas sem vidas, como as de Marielle Franco,<sup>15</sup> Cláudia da Silva Ferreira<sup>16</sup> e Maria Beatriz Nascimento<sup>17</sup>. Sankofamos e profetizamos o porvir cênico social, desdobrando narrativas entre banzos, revoltas, violências e dororidades (PIEIDADE, 2017) com este ebó dissertativo.

## 2.2 DA NOÇÃO DE SI E DA OUTRA: REFLEXOS DE NÓS MESMAS, ARTISTAS NEGRAS EM CONFLUÊNCIA E SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA A CENA LOCAL

O percurso desta investigação deu-se a partir de minha própria trajetória, enquanto artista e acadêmica de Porto Alegre, interseccionada às trajetórias de sete artistas negras renomadas da cena artística local. São mulheres diversas que dialogam sobre gênero e sexualidade em seus trabalhos e em suas vidas. Mulheres que atuam frente a renomadas instituições, entre outras, das mais variadas linguagens das artes e das Artes Cênicas que

<sup>14</sup> “Em 2019, 124 pessoas trans foram assassinadas no Brasil, país lidera ranking de assassinatos nos últimos 10 anos, segundo Dossiê da Antra”. Publicado em 29 de 2020. São Paulo. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/01/29/em-2019-124-pessoas-trans-foram-assassinadas-no-brasil>. Acesso em: 23 fev. 2021.

<sup>15</sup> Marielle Francisco da Silva, conhecida como Marielle Franco, foi uma socióloga e política brasileira. Filiada ao Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), elegeu-se vereadora do Rio de Janeiro para a Legislatura 2017-2020, durante a eleição municipal de 2016, com a quinta maior votação. Informação disponível em: <https://www.institutomariellefranco.org/>. Acesso em: 18 mar. 2021.

<sup>16</sup> O caso Cláudia refere-se ao crime ocorrido na manhã de 16 de março de 2014, quando Cláudia Silva Ferreira morreu. Ela foi vítima de uma operação da Polícia Militar do Rio de Janeiro, no Morro da Congonha, na zona norte do Rio de Janeiro.

<sup>17</sup> Maria Beatriz Nascimento foi uma historiadora, professora, roteirista, poeta e ativista pelos direitos humanos de negros e mulheres, nascida em Sergipe. Professora influente nos estudos raciais no Brasil, sua obra ainda é atual e vital para os estudos raciais mesmo após o seu assassinato em 28 de janeiro de 1995.

circulam em grupos, companhias, instituições e coletivos artísticos locais. As trago com o intuito de fazer soar ainda mais suas vozes neste trabalho, uma vez que são elas, com suas experiências e vivências, que trazem o estofado de vida/corporalidade a esta discussão. Tais artistas se disponibilizaram, de maneira generosa, a compartilhar, em formatos de entrevista dialógica-performativa, alguns de seus modos de contribuição e operação poético-criativa contra as estruturas de opressão racial localizadas nos núcleos das artes no qual estão inseridas.

Assim, irei discorrer ao longo do texto sobre as táticas de manutenção colonial nas estruturas branco-narcísicas marcadas nos padrões da invisibilidade, marginalidade e inferiorização, desde algumas questões elencadas e especificadas nas trocas do saber/fazer com/das as artistas. As artistas e intelectuais Nadir Nóbrega, Larissa Ferreira e João Sales, no livro da *VII Semana de Reflexões sobre Negritude, Gênero e Raça*, na edição *Descolonizar o Feminismo*, do ano de 2019<sup>18</sup>, travaram uma sólida discussão, pensando os meandros pedagógicos de uma educação antirracista em Dança decolonial. No livro, as autorias questionam e respondem de onde e como se dá a criação e educação em Dança a partir de corpos negros. Considerar o corpo como o primeiro espaço de interlocução e expressão é um grande passo para pensar corpo, sociedade, gênero e raça. A respeito disso Nóbrega e Ferreira Sales (2019) apontam que:

Consideramos o corpo como espaço de expressão da cultura, em luta pelos direitos de igualdade, cidadania e soberania. É importante frisar que o corpo é a primazia da materialização das construções de identidades e é com ele que o alicerce da arte se estabelece. [...]. Sendo assim dar espaço para a encarnação das nossas subjetividades e que estas possam reverberar em saberes, levam-nos a acreditar nos possíveis diálogos entre corpo, negritude e educação. (NÓBREGA; FERREIRA SALES, 2019, p. 173)

O saber sobre as subjetividades, a meu ver, somente ocorre se houver uma interlocução real. E refletir sobre isso, neste estudo, é dialogar acerca das trocas que foram feitas com as artistas convidadas. Tais trocas serão presentificadas de maneira evidente e estruturadas desde a prática de uma criação cênico-performativa, que é uma das partes deste estudo e de seus devidos desdobramentos nos laboratórios de criação intitulados de *Utopias de si*. Essas trocas serão exemplificadas nas falas das artistas Fayola Ferreira e Preta Mina, que participaram das entrevistas desta pesquisa e se dispuseram a seguir nas ações e questões presentes na encruzilhada dos estudos do corpo performativo, para dar indícios de possíveis respostas ao que orienta e fundamenta a questão basilar desta investigação: de que modo as produções cênicas

---

<sup>18</sup> Edição que homenageou a vereadora eleita pela cidade do Rio de Janeiro, Marielle Franco, assassinada em março de 2018.

de mulheres negras na contemporaneidade contribuem para o rompimento das lógicas do racismo estrutural?

Vou começar esta análise pela entrevista e mais precisamente pelo momento final da mesma. Fez parte de cada entrevista uma proposição performática, ao final, por intermédio de uma imagem fotográfica, individual, de cada uma das entrevistadas. Para esta performance foi solicitado a elas que portassem, em suas mãos, um pequeno espelho e foi proposto que elas olhassem para o espelho e enxergassem suas próprias imagens refletidas, enquanto eu realizava e conduzia um exercício em que elas pudessem se perceber, da melhor maneira possível. Intitulei este exercício como: *Celebração*. Ao final desta experiência de se olhar, cada uma fixou num registro visual fotográfico a sensação/percepção deste momento, justamente esta prática do olhar-se no espelho tornou a pesquisa performativa.

A noção da *Celebração* deu-se a partir da percepção de que seria importante, naquele momento, que essas mulheres pudessem realizar o exercício de perceber-se enquanto figura única e singular, como um momento de autopercepção e apreciação de sua estética facial/existencial. Visualizar-se no espelho, numa procura do melhor ângulo de si mesma, numa perspectiva de celebrar a noção real de seu corpo preto de mulher/dissidente, ali, presente e vivo. *Celebração* vem de celebrar a própria existência, celebrar a própria forma do próprio corpo, celebrar uma escolha de vida tão complexa que é a de ser artista sendo uma mulher negra.

A imagem evocada no espelho é a imagem de uma mulher negra que busca ou insiste, por vezes, em querer-se bem, apesar da agenda densa do mundo racista, machista e transfóbico. É uma imagem que presentifica em carne a conformação de tudo que morreu antes para chegarem até aquele momento. A materialização das antepassadas negras que sujeitadas por uma vida indigna hoje estão presentificadas nessas corpas, que refazem a narrativa antidor e celebram reformulações outras de perceber a própria história, a própria narrativa em cena, na cena e para quem assiste. *Celebração* traz a noção de escolher o que se é enquanto indivíduo, a partir do autocuidado das trajetórias como artistas e educadoras, e aí demonstrar que dividem o mesmo teto social, que é o mundo que nos cerca e a cidade na qual concebem suas ações, resistências, enfrentamentos e afetos. Foi um pouco de tudo isso que essas mulheres buscaram plasmar em suas imagens-fotos, que leitores poderão vislumbrar com o passar do texto. Ao mesmo tempo, estas imagens coroam tudo que elas vinham narrando em suas entrevistas e, neste sentido, funcionam como uma espécie de síntese dessa experiência/troca e entrevista performativa.

A lembrança desse tempo precioso de olharem para si mesmas, enquanto eu, também mulher negra, figura e ser possível de catalisar silêncios e expressões em suas faces negras

multicores, ali as acompanhava. E a melhor sensação, é aquela que pulsa dentro de seus corpos vivos e cheios de vivências eternizadas ali, aqui nessas imagens, que narram multiplicidades e continuidades de si mesmas e suas potências, histórias e resistências. As imagens, para além de ilustrarem esse momento, em que estas mulheres se enxergam num pequeno espelho de mão, moldam a forma como as convidadas escutaram aquela outra voz negra que as guiou, sem impor algo a ser executado, mas antes lançou um olhar cuidadoso que buscava observar e expor em espelhamento de sua própria existência, que também estava ali sendo cuidada por elas. Momento especial e luxuoso de revisar a existência viva, através dos próprios olhos. Imagino essas mulheres revisitando esse momento em suas solitudes coletivas, sankofadas, arriadas e ebonizadas (RUFINO, 2019). Foi um momento não só intimista, por conta das provocações cuidadosas e afetuosas que procurei trazer a elas, mas também a possibilidade de praticar um giro decolonial (TORRES, 2020), ao performar o existir enquanto perspectiva de se aproximar com as histórias pessoais, até o momento presente.

As imagens se deslocam e se fundamentam enquanto base descolonial, evidenciando quase um ritual pessoal que afirma a sua existência. Utilizo o termo arriar como noção fundamentada no seio do sagrado e do espiritual, tendo esta noção enquanto percepção de matriz africana para além da lógica poética. Arriar o próprio corpo e imagem enquanto *ekó* ou um *ebó*, significa desfazer ali qualquer demanda que impeça a pessoa de seguir adiante. Arriar buscando a sensação do alívio daquilo que oprime e, por vezes, até tira o sentido de viver. Viver em arte, é arriar sentidos, utopias, arriar caminhos, possibilidades, viver os sonhos castrados, realizar anseios, abrir encruzilhadas e dignificar o poder de nossas realizações, é derrubar o carregamento colonial (RUFINO, 2019). O espiritual, a percepção holística ou a noção de sagrado está interligado na prática do espelho, pois fiz com que criassem imagens de si mesmas enquanto se olhavam no espelho, utilizando Oxum como elemento de autocuidado e não como um arquétipo do feminino atribuído a Orixá/divindade Oxum. Aqui, Oxum é antes fundamento de autocuidado, autopercepção e apoderamento da própria existência. Busquei trazer a elas sensações que provocassem um mínimo de noção para criar uma micro e interna imagem de si mesmas.

Trazer o corpo, a imagem, e a figura dessas artistas negras para essa dissertação é elucidar e principalmente, afirmar que para além de notadas figuras teóricas dentro dos paradigmas do academicismo, o que venho questionando e quero instaurar são possibilidades de outras narrativas e performatividades de nós mesmas. Maneiras outras de nos ver humanizadas em cena e com capacidade de deslocarmos a imagem que queremos enquanto alacridades de nós mesmas.

Ser mulher negra é uma invenção social branca, cristã e europeia. Oyewumi (2021) nos ativa a pensar nesse corpo ocidentalizado, esse corpo inventado, racializado, espetacularizado. O corpo que vai ao encontro de um sentido próprio para seguir a busca, por vezes, dessa África idealizada. A fuga constante desse corpo violentado estruturalmente, o encontro direto e agressivo com expectativas aculturadas por conta do racismo e do sexismo, que enquadram o nosso corpo dentro de ideias e ideais que não nos pertencem. Ser este corpo coletivo e plural carece de preterir singularidades raras, por outro lado:

A corporeidade é a condição própria do sensível, tal como na descrição de Boulaga, filósofo camaronês: o sentir é a comunicação original com o mundo, é o ser no mundo como corpo vivo. O sentir é o modo de presença na totalidade simultânea das coisas e dos seres. O sentir é o corpo humano enquanto compreensão primordial do mundo. O homem não é si mesmo por derivação ou, progressivamente, por etapas. Ele é de vez ele mesmo, estando nele mesmo junto a coisas e a outros, na atualidade do mundo. O sentir é a correspondência a essa presença [...] Pelo sentir do corpo, o homem não está somente no mundo, mas este está nele. Ele é o mundo (BOULAGA apud SODRÉ, 1977, p.211).

Foi justamente esta experiência do sensível do corpo que, ao meu ver, ficou plasmada neste exercício ao qual nomeei de **Celebração**. O sensível de um corpo vivo, presente no tempo e espaço, ainda que por um breve instante.

### 2.3 NARRATIVAS DE SI, MULHERES NEGRAS, OUTRAS NARRATIVAS PARA PENSAR O CONFLITO RACIAL NO MEIO ARTÍSTICO

Você pode substituir mulheres negras como objeto de estudo por mulheres negras contanto a sua própria história.  
Giovana Xavier (2021)

A partir das minhas vivências enquanto mulher negra, professora e artista da Dança deste território geográfico do qual circunda a pesquisa, percebo a falta de legitimação, reconhecimento e aceitação da produção e da atuação em dança/performance contemporânea dirigidas e criadas por mulheres negras no Rio Grande do Sul. No evento *Trajetórias: Mulheres Negras em Cena 1º Encontro Nacional Ijó: A Ancestralidade e o Protagonismo da mulher preta na dança* em 2021, o qual tive a honra de participar a convite de Helayne Sampaio<sup>19</sup> (PE) como palestrante convidada, com a presença de Inaicyra Falcão dos Santos (BA) participando

<sup>19</sup> Diretora de Dança e bailarina Nagô do Grupo Afoxé Oyá Alaxé e idealizadora do Método Nagô Ajô;

da mesma mesa, trouxe à Inacyra uma indagação sobre o corpo negro em cena não conseguir se desfazer de sua negritude, questão da qual perspectivei sobre a criação em dança. Logo Inacyra disse em resposta que não existe a possibilidade de não sermos negras em cena ou na sociedade, enfatizando, ainda, que o corpo negro quando desvia da norma hegemônica de regulação social e cultural é visto como um corpo estrangeiro em seu próprio país, quando não reduzido a algo infantil, simplório, folclórico ou superficial.

Traçando uma linha do tempo pela minha dinâmica social e pessoal e trajetória enquanto artista e intelectual da dança, ou melhor, das artes cênicas atravessadas por múltiplas linguagens das belas artes, me deparo com um cálculo de que há exatos nove anos – ou seja, desde 2013, venho notando que os espaços de artes que antes eram esvaziados de discursos, performances, narrativas e estéticas negras vem sendo preenchidos por pessoas negras num volume maior e, com isso, temos a presença quase que massiva de pessoas negras buscando ganhar voz e reconhecimento com seus trabalhos. Desde 2013, estar só e ser a única negra de pele escura dentro dos espaços nos quais circulava e frequentava de maneira constante, fosse em aulas permanentes de dança, oficinas ou Workshops de dança que participava na época, assim como em aberturas de exposições, feiras de artes gráficas, apresentações de peças de teatro ou dança dentro de festivais e principalmente enquanto aluna do curso de graduação do curso de dança do qual sou formada, era raro encontrar pessoas negras, em especial mulheres negras, participando ou até mesmo frequentando estes espaços enquanto formadoras de opinião, artistas ou pessoas responsáveis pela curadoria e produção de determinados eventos.

Por conta da minha inquietação em ser a única, iniciei uma jornada deste período em diante observando algumas das artistas negras nas mais variadas áreas das artes e de todas as idades, cores, formas e gêneros. As artistas das quais me aproximei ou observei de perto foram as que conheci pessoal e artisticamente. Com alguma mantive contato mais próximo, compartilhando questões relacionadas ao meu incômodo e percepção sobre serem as únicas dentro de determinados espaços de atuação em seus nichos sociais, e como era para elas serem as artistas que possuem trabalhos potentes, porém que não possuíam como ainda não possuem notoriedade ou visibilidade merecida de suas obras de maneira geral. Questionava isso com certa ansiedade e excitação.

Esses momentos de encontro geralmente aconteciam no camarim, quando eu participava de algum trabalho com teatro ou dança, com colegas de elenco, outras vezes eram momentos nos quais eu conhecia a artista e ela me chamava pra ir conversar com ela no camarim depois de sua apresentação ou, por vezes, conversávamos em algum espaço não convencional ao espaço de atuação como alguma cafeteria ou mesmo com longas caminhadas pelos parques da

cidade. As artistas com as quais me relacionei a distância foram artistas que vi em cena ou até mesmo em eventos culturais onde éramos duas ou três numa multidão de centenas de pessoas. Eu sempre fiz o teste do pescoço<sup>20</sup> e, literalmente, eu contava quantas pessoas negras haviam num espaço, lugar, evento.

Das vezes que via as artistas negras em cena ficava impactada, geralmente era assim. E uma dessas artistas que havia causado tal impacto na época foi a Dedy Ricardo, uma atriz negra, mestra em artes cênicas, que participa da U.T.A<sup>21</sup> e atua com a Performance e teatro de rua *Eu Não Sou Macaco*, produzida pelo Mestre em Artes Cênicas e produtor cultural Thiago Pirajira.<sup>22</sup> A primeira vez que assisti a Dedy em cena, ela estava ali na rua trabalhando, sendo atriz, artista negra, gritando para todo mundo ouvir que a *Claudia Ferreira* havia sido arrastada e que lá pelas tantas ela gritava, o que aqui digo acredito que erroneamente enquanto refrão, a frase que ecoava ao som metálico da guitarra, EU NÃO SOU MACACO, enquanto articulava movimentações com as pernas e os braços em um tapete preto que formava um quadrado em EVA<sup>23</sup> que limitava o seu corpo.

Eu estava sentada no chão atenta a tudo que ela fazia, a cada movimento que Dedy realizava, a cada palavra, suor, o formato de seu corpo, seus dreadlocks para cima, seu figurino preto contrastando com sua pele de negra mestiça, aquele corpo ali em cena, eu reconheci, era o corpo da Dedy, na hora, lembrei da Iansã, lembrei que a cena era a sua própria existência de uma mulher negra, mãe, atriz e educadora, foi importante.

Antes disso, conheci tantas outras, e tive a oportunidade de não somente ver e reconhecer a potência de seus trabalhos, mas de conhecê-lhes para além da cena, podendo confabular desejos, sonhos, raivas e anseios e o principal, a percepção de ver ali em nossos encontros que já não éramos as únicas negras na cena e ficávamos contentes por compartilharmos o mesmo espaço tempo e por possuímos lentes completamente diferentes em relação ao que nos cerca. Celebro o encontro com estas artistas as quais respeito e admiro enquanto trajetórias distintas. Todas, sem exceção, buscam traduzir e transferir, através de sua arte, algo que traduza a reparação, sejam elas modernas, contemporâneas, das temáticas de Matriz Africana, dramática, performática, notando que todas anseiam pela humanização de suas

---

<sup>20</sup> Teste realizado pelo Gelêdes Instituto da Mulher Negra, que indica através da contagem visual a quantidade e localização de pessoas negras em espaços públicos e privados, enfatizando através dessa prática a desigualdade racial no país. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/existe-racismo-brasil-faca-o-teste-pescoco-e-descubra/>.

<sup>21</sup> Usina do Trabalho do Ator.

<sup>22</sup> Produtor Cultural, Mestre em Artes Cênicas, Diretor e Ator do Grupo de Teatro Pretagô e integrante da Usina do Trabalho do Ator (U.T.A) e Professor de Teatro do Departamento de Arte Dramática da UFRGS.

<sup>23</sup> Espuma Vinílica Acetinada, espuma sintética, é um polímetro emborrachado, flexível, com propriedades adesivas e componentes à prova d'água.

existências e naturalização de suas práticas artísticas. Trago alguns nomes que tive a oportunidade de ver, conhecer, confabular e apenas admirar, são muitas de nós atuando nesse espaço cidade, porém tais nomes refletem e traduzem bem alguns aspectos que trago: Celina Alcântara, Vera Lopes, Dnizelle Ricardo, Glória Andrades, Agnes Nunes, Valéria Barcelos, Lia Rodrigues, Sasha Lacrey, Dedy Ricardo, Nina Fola, Kaya Rodrigues, Mayura Mattos, Caroline Falero, Pâmela Amaro, Glau Barros, Adriana Rodrigues, Marielly da Cruz, Kyky Rodrigues, Laura Lima, Coletivo Corpo Negra<sup>24</sup>, Perla Santos, Danielle Rosa, Silvia Duarte, Syl Rodrigues, Josy Acosta, Hayline Vitória, Camila Falcão, Ana Paula Reis, Alessandra Souza e entre tantas e tantas outras mulheres negras da cena dessa cidade, que lamento por não lembrar ou, ainda, não conhecer a preciosidade de seus trabalhos e trajetórias.

A interlocução com as mulheres artistas participantes desta pesquisa corroborou e agudizou a deslegitimação das produções de mulheres negras. Essa falta se faz notar, entre outros fatos, na pouca e precária divulgação e valorização dos trabalhos produzidos por essas mulheres. Uma possibilidade de explicação para tal modo de exclusão, é que essas criações desenvolvem linguagens cênicas que não reproduzem o que o grande público espera em se tratando de corpos negros femininos. A intelectual e professora Nilma Lino Gomes (2011) nos ajuda a compreender essa questão a partir da forma como aborda as relações de desigualdades, que incidem sobre os fatores estéticos e corpóreos dos sujeitos negros em nossa sociedade:

O Brasil por ser uma sociedade marcada pela corporeidade como uma potente forma de expressão cultural, nem todos os corpos e seus sujeitos, são vistos e tratados no mesmo patamar de igualdade. Nesse processo, o corpo negro ainda vive situações que exigem a superação da visão exótica e erótica que sobre ele recai, oriunda da violência escravista, alimentada pelo sexismo, pelo machismo e disseminada pelo racismo (GOMES, 2011, p.48).

Objetivando desenvolver estratégias para pensar novas ou outras maneiras de abordar os corpos de mulheres negras na dança/em cena e outras potências de trabalho para essas mulheres, discorrerei e avançarei o estudo acerca das lógicas excludentes a partir do racismo genderizado existente (KILOMBA, 2019) no meio artístico cultural da cidade de Porto Alegre e do estado do Rio Grande do Sul.

A partir da relação mulheres pretas no seio desta pesquisa, percebo ao menos dois princípios norteadores de suas práticas: 1) a necessidade de continuar em cena, seguir a sequência viva que é criar uma narrativa ou ação poética que traga algo que contribua com a cultura porto-alegrense; 2) a construção de propostas que sejam capazes de dialogar com aquilo

---

<sup>24</sup> Coletivo que reúne alunas negras do curso de Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul;

que se aproxime de suas realidades no que concerne a pessoas que não só criam, mas sentem, vibram, desejam, se contradizem, ou seja, vivem e se afetam na alegria, no gozo e na raiva enquanto princípio humanizador de pessoa negra.

Importante produzir algo que não só recaia na zona da representatividade e da dororidade (PIEIDADE, 2018) ou do sofrimento a partir da existência da noção do que é ser uma pessoa negra. É evidente que estamos desejosos por espaços que nos representem, mas não só isso, desejamos construir algo que burle aquilo que é esperado da criação artístico-poética de uma pessoa negra no meio artístico. Este posicionamento se expressou na escolha criteriosa de cada artista para participar deste trabalho. Considerei para esta escolha o modo como referenciam e expõem seus trabalhos, assim como a maneira com que atuam e influenciam a cena local, nacional e internacional, pois seus trabalhos traduzem questões que não estão fadadas a questionar o motivo da existência do racismo e sim abordam questões que aguçam imaginários poéticos através de suas atuações.

São artistas de diversos tempos de atuação, porém todas com notoriedade pela excelência de seus projetos e maneira de dialogar com o mundo, como Mestra Iara Deodoro, que foi fundamental para pensar os seus mais de quarenta anos de atuação, Renata Sampaio, carioca que reside na cidade de Porto Alegre e traz importantes contribuições sobre as diferenças culturais versadas entre as pessoas negras do Rio de Janeiro e as do Sul, Silvana Rodrigues, que desestabiliza o cotidiano criando outros aspectos para narrar, ver e perceber o sujeito negro na sociedade, Manuela Miranda que utiliza da arte para versar através de uma educação reparatória, Preta Mina que provoca e traz questões acerca do corpo negro na sociedade, Fayola que investiga o Butoh e questões relacionadas a dramaturgia teatral para corpos trans, e Jota Ramos, que evoca noções acerca do corpo queer e não binária na performance.

Teço um esboço sobre as percepções das entrevistadas no que tange à criação e elaboração de seus trabalhos cênicos, assim como suas maneiras de perceber o mundo em que vivem desde suas perspectivas. Pretendo ecoar a voz de cada uma e o modo como tecem suas impressões sobre seus percursos criativos e subjetivos. Para trazê-las para este texto, vou utilizar a ordem da agenda das entrevistas, ou seja, a ordem cronológica a partir da qual organizei e agendei as entrevistas com elas, lembrando que esse momento ocorreu antes da Pandemia de Covid-19, no mês de setembro de 2019.

As entrevistas foram analisadas de acordo com seu conteúdo, relacionando-o ao tema abordado com as artistas. A realização das entrevistas se baseou também no uso de perguntas, elaboradas em questionários semiestruturados como metodologia de coleta de informações, em

busca de um “diálogo dirigido, um caminho para coletar a expressão dos grupos ou indivíduos estudados e transformá-los em dados passíveis de uma análise estruturada” (CAVALHEIRO, 2019).

Criei um questionário com 21 questões para provocar o diálogo. Dentre essas questões, estavam perguntas diretas e palavras chave, que foram utilizadas como guia para o diálogo com as artistas. Selecionei as questões conforme o diálogo fluía e escolhi por vezes os mesmos tópicos para obter um levantamento de dados mínimo, ainda que as respostas fossem subjetivas a cada uma. Este guia foi crucial para obter dados e mobilizar os diálogos com as artistas convidadas durante a entrevista.

Para seguirmos o raciocínio das entrevistas, irei expor o questionário tanto em imagem contida em anexo, quanto de forma listada abaixo, para manter a fluidez do diálogo com o pensamento das artistas em questão. Por ordem, iniciando com o questionamento sobre a área de atuação dentro das Artes Cênicas com a qual se identificavam, vinha a primeira questão:

#### *Roteiro de Entrevista Semiestruturado*

1. Área de Atuação que se identifica:
2. Processo criativo, como se dá, como concebe?
3. Perceber narrativa (caso for da dança ou performance Cênica)
4. Perceber ação caso for Performance Art;
5. Questionar o que é performance art ou performance?
6. O que percebe enquanto dança ou performance contemporânea?
7. O que tem a dizer sobre os espaços enunciados?
8. O que é legítimo?
9. Como se percebe em “cena” sendo uma mulher negra?
10. Você compõe a sua cena com algumas das questões a seguir: raça, classe, gênero e sexualidade como discurso de sua obra?
11. O que você entende por imanência?
12. O que você percebe enquanto encruzilhada, o que é isso pra você?
13. Como você percebe e relaciona o outro mulher negra que utiliza do corpo como material discursivo?
14. O que é verdade pra você?
15. O que ancestralidade?
16. O que é afro?

17. O que é representação e representatividade pra você? Qual a importância dessas coisas?
18. O que você representa?
19. Você percebe a tua potência, a potência da tua forma maneira de ser e existir? (espelho)
20. Você percebe a nossa arte o nosso corpo e a nossa reivindicação como um fator de utopia e ficção política e social?
21. Legado!!!

O tempo dos encontros destoaram entre si, pois cada uma expôs aquilo que achava pertinente, sendo que com algumas artistas o diálogo foi maior e com outras nem tanto. Algumas não sabiam realmente o que responder e apenas diziam não saber se colocar a respeito de determinadas questões. Já outras trouxeram histórias detalhadas, buscando responder as perguntas. Algumas trouxeram trechos de seus trabalhos como embasamento de suas respostas. Por este motivo, a narrativa em termos de ideias, análises, contribuições múltiplas para esta dissertação se dá de maneira desigual em relação a cada entrevista. Esta discrepância deixa transparecer o modo orgânico como se desenvolveu o encontro com cada artista e o que resultou destas múltiplas e diversas falas e escutas.

Desse modo, irei apresentá-las não a partir de seus currículos, que são sem dúvida importantes, mas partindo das ideias que compartilharam comigo nesta relação de pesquisa. Por ordem da agenda de encontros, começamos por Jota Ramos, depois Silvana Rodrigues, Preta Mina, Fayola Ferreira, Renata Sampaio, Manuela Miranda e Iara Deodoro.

Começo então o primeiro dia das entrevistas com Jota Ramos<sup>25</sup>. Jota é artista, performer, influencer digital e poetize não binária<sup>26</sup>. Sendo assim, utilizarei o gênero neutro ao me referir a elu<sup>27</sup>.



*Figura 1 - Jota Ramos*

Uma das questões que surgiram com maior ênfase e provocou os diálogos durante as entrevistas, foram as perguntas em torno do que é Afro e Ancestralidade na concepção delas. Cada entrevistada perspectivou tais questões de maneira muito singular e ao mesmo tempo, tão rica de possibilidades, a partir de suas subjetividades, que decidi iniciar as exposições de suas

---

<sup>25</sup> Jota Ramos, 1989, nasceu em Porto Alegre, Brasil, e atualmente mora em Berlim, Alemanha. Partindo de experimentos artísticos autobiográficos, explora o corpo, a imaginação e a escrita nas práticas de performance, desenho, fotografia e poesia. Ao criar subjetividades dissidentes que dialogam com referências do afropresentismo e da identidade de gênero, a artista busca possibilidades de transformar nossa realidade atual reorganizando o presente para vislumbrar um futuro no futuro. O trabalho visa trazer uma reflexão poética como espaço de autocura pensando sobre como nossos corpos acumulados do passado transformam – neste presente desconhecido – as tecnologias da identidade negra em ferramentas para a ampliação da mudança total nos pilares que sustentam a sociedade atual. Jota Ramos é Especialista em Gestão Estratégica de Negócios e participou do workshop “Our Stories” no Jamaica Performance Art Center em Nova York; a Residência Artística – Acumulação em Porto Alegre em Cena no Brasil e a Residência Artística On-line – Atlas de Transições do programa “Artes Cênicas e Migração” da Universidade de Bolonha, Itália. Atualmente faz parte do processo de formação de redação de mulheres negras na Flup: Uma revolução chamada Carolina. Em 2020, teve seus trabalhos na Elysium Gallery (Reino Unido), New Art City (Virtual Art Space), Circle1 (Berlim), Casa Baka Arte e Cultura (Porto Alegre), Lona Gallery (São Paulo), Porto Alegre em Cena (Porto Alegre), fez parte do Projeto Interflugs da UDK Berlin e teve seu poema “Elástico” publicado na Stadtsprachen Magazin. Outras maneiras de localizar os trabalhos da artista: Instagram @iamjotaramos.

<sup>26</sup> A entrevista foi realizada em 2019, neste período Jota ainda era “ela”, porém ao conversar com Jota novamente em 2022, solicitou que eu utilizasse o gênero neutro ao se referir a elu. Por esse motivo busquei respeitar seu pedido em utilizar o pronome neutro.

<sup>27</sup> Elu é usado para se referir ao pronome neutro para pessoas não binárias, como é o caso de performer Jota.

falas por este ponto do roteiro. Decidi evocar as falas das mulheres entrevistadas e a minha escuta, a partir da afirmação das diferentes noções das mesmas sobre ancestralidade afro. Para Jota, ancestralidade é:

[...] é tudo, é minha família, é saber tudo que aconteceu, é o sentimento de saber do âmbito do pertencimento do não pertencimento, é a cultura que a minha família traz o que a minha família me ensinou, a minha vó foi adotada por uma família e trabalhou como escrava, então é isso é saber da história de onde eu venho [...].

Por conta dessa noção de ancestralidade que Jota traz, questiono sobre a visão que ele tem de ser um performer negro/mestiço, tendo em vista a cultura presentificada no Brasil, de que pessoas negras de pele mais clara ocupam lugares vistos como de um certo privilégio, devido aos traços mais finos, ao mesmo tempo em que, especialmente no caso de mulheres negras, são colocadas em lugares sociais que sexualizam seus corpos. Uma relação/saber/fazer artístico reduzido ao corpo “tipo exportação”, ao corpo do carnaval. Ou seja, essa relação e percepção única de celebrar e vivenciar o corpo reduzido a essa visão banalizada sobre a cultura da mulatização (MEDEIROS, 2021). Pergunto a ele se nota em seu público, essa relação com seu trabalho. Ele afirma:

[...] a minha mãe é uma mulher negra retinta, sempre cresci com a minha mãe e escutando: tu tem a pele clara mas tu é negra, tu é negra ...Ah tá! Embora eu soubesse lá no meu interior que eu era uma menina negra eu não queria ser... Esse descobrimento assim como mulher negra veio recente...foi daí que me dei conta de diversas coisas que aconteceram na minha infância, na minha adolescência sobretudo nessa posição que a sociedade me colocava como mulata, mulata exportação...

Indago durante a conversa se ele tem noção do que significa o termo mulata e responde que:

sim, tô falando mulata que é como a sociedade me trata, vem da mula.

Jota ressalta que várias “fichas caíram” na época. O fato de ser uma mulher negra<sup>28</sup> de pele clara eclodiu de maneira veemente por conta da noção e experiência de se saber “mulata” e quais os impactos dessa leitura social sobre seu corpo, no sentido dos transtornos e oportunidades de criação que essa percepção tanto pessoal quanto social lhe trazia, sendo assim:

<sup>28</sup> Reiterando que Jota se reconhecia enquanto mulher na época, principalmente em sua relação em ser vista como “mulata” no termo feminino no pronome ela, na relação de gênero feminino na época, em 2019;

[...] a mulata representa, portanto, a negação da mulher negra e sua “criação” surge do preconceito e do machismo da sociedade...Atualmente, os movimentos negros – especialmente os organizados pelas mulheres negras – não aceitam o termo mulata por todas as implicações que carrega o vocábulo.” (SILVA, p. 6, 2018)

Entre as implicações que carrega tal vocábulo, a hiper sexualização de mulheres negras de pele clara é a mais veemente. O ideário da “mulata” faz com que estas mulheres sejam consideradas quentes, fegosas e insaciáveis na cama, destituindo-as de suas condições de mulheres negras e reduzindo-as a esta imagem associada ao sexo.

Lélia Gonzalez, intelectual brasileira pioneira dos estudos sobre cultura negra no Brasil, está sendo revisitada e sua obra tem sido basilar no pensar crítico sobre este tema. Exemplo disso é o livro *Por um femismo afro-latino-americano* (2020), que reúne um compilado de textos e entrevistas feitos com a autora acerca de questões relacionadas à gênero, raça e política. Em um de seus ensaios, intitulado *A mulher negra na sociedade brasileira*, Lélia enfatiza que, de um modo geral, a mulher negra é vista pelo restante da sociedade a partir de dois tipos de qualificação “profissional”: a doméstica - que é coincidentemente atrelada aos papéis teatrais de duas entrevistadas - e, a “mulata” (GONZALEZ, 2020). No mesmo ensaio, a autora complementa, dizendo:

A profissão “mulata” é uma das mais recentes criações do sistema hegemônico no sentido de um tipo especial de “mercado de trabalho”. Atualmente, o significante “mulata” não nos remete apenas ao significado tradicionalmente aceito (filha de mestiça de preto/a com branca/o), mas a um outro, mais moderno: “produto de exportação”. A profissão de mulata é exercida por jovens negras que, num processo extremo de alienação imposto pelo sistema, submetem-se à exposição de seus corpos (com o mínimo de roupa possível), através do “rebolado”, para o deleite do voyeurismo dos turistas e dos representantes da burguesia nacional. Sem se aperceberem, elas são manipuladas, não só como objetos sexuais, mas como provas concretas da “democracia racial” brasileira; afinal são tão bonitas e tão admiradas! Não se apercebem de que constituem uma nova interpretação do velho ditado racista “Preta pra cozinhar, mulata pra fornicar e branca pra casar”.\*\*Em outros termos, são sutilmente cooptadas pelo sistema sem se aperceberem do alto preço a pagar: o da dignidade (GONZALEZ, 2020, p.59).

Trago da entrevista que realizei com Jota o conceito de colorismo, assinalado por Alessandra Devulsky (2020), autora do livro *Colorismo* (2020). Tanto na entrevista quanto no livro citado, foi salientado que ser negro de pele clara não diminui ou exclui o fato de ser negro, ou seja, não exclui a possibilidade de vivenciar o racismo. O que muda são os modos de operação do racismo sobre pessoas negras de pele clara. A tonalidade da negritude é vista como atenuante, conforme Jota traz ao relatar a experiência de por vezes não se sentir em lugar algum, nem no lugar do branque, nem no lugar de ser negro, devido ao seu tom da pele não ser acentuado/escuro/retinto. Este contexto sugeriria para ambos os grupos, tanto o branco como o

negro, uma passabilidade cambiante de pessoas negras de pele clara, nas performances ou interações sociais. Outro fato importante, no sentido de criação, é o como Jota lidava com a negação social por conta desse vértice racial “negro x branco”, e como essa narrativa do colorismo (DEVULSKY, 2020) e da mulatização influenciavam em seus trabalhos artísticos. Questionei se ele conseguia notar algum privilégio por ser uma pessoa negra de pele clara, naqueles contextos.

[...] é difícil assim esse lugar da mulher negra de pele clara, porque muitas vezes não sou branca e nem negra, e é um falso encaixe né, porque existe uma falsa aceitação, e também tem do movimento, digo, também, que muitas pessoas do próprio movimento negro acham que eu sou clara demais pra estar ali, isso é complicado, complica as relações e acesso a esses lugares que só ou a maioria é negro né [...].

A reivindicação dos movimentos negros de mulheres negras, em especial, é o reconhecimento da identidade e pluralidade das mulheres negras de diferentes tonalidades de pele. O fato de ser negra de pele escura ou clara não isenta ou apaga o fato de ainda ser negra, e por conseguinte, de sofrer com os problemas advindos do racismo, mesmo que os esquemas sociais sejam díspares. Jota investiga de maneira interessante em seus trabalhos esta discussão, em que por vezes reforça o estereótipo da “mulata” e do pardo, de maneira irônica, nesse lugar social de brasileira, latina e mestiça, na qualidade de negra, através de seu corpo.



Figura 2 – Jota Ramos - Registro de performance. Foto: Douglas Piginturo

Logo, por conta desses relatos sobre a dificuldade de se ver e ser aceite nos espaços enunciados como coletivos de pessoas negras, espaços de acolhimento negro, assim como nos ambientes sociais majoritariamente brancos, indago como elu se percebe nesses meios sendo uma artista com tantas atribuições, lidando com o machismo, a misoginia e a homofobia, ao ser uma artista queer. A questão sexo-genérica surge no meio da entrevista, por já conhecer o trabalho de Jota anteriormente e ver suas performances e falas em suas redes sociais.

[...] é complicado porque, quando eu contei pra minha mãe né que eu gosto de mulheres, ela falou tu é negra, pobre e ainda gosta de mulher, tá fudida!!! (risos) foi complicado né, porque já tô na base da pirâmide né e ainda tem mais os agravantes... apesar de parecer uma pessoa empoderada porque é isso que eu transmito as vezes eu me sinto muito frágil sabe nesse lugar...mas é isso é uma coisa da mulher negra né...é ensinado que não posso estar frágil, que não posso demonstrar sentimento, então estar nesse lugar tem me permitido mostrar a minha fragilidade e também é uma das coisas que eu tento mostrar através da arte...tenho que me permitir ser frágil porque eu acho que é uma coisa de permissão, então como artista queer assim me permito tá nesse lugar. Mas é tão difícil né, principalmente aqui em Porto Alegre, artistas negres queer.

As contribuições da entrevista revelam as peculiaridades de Jota em relação a Silvana, a próxima entrevistada que vou apresentar. Não se trata de fazer comparações entre as duas, mas de evidenciar as suas diferenças, pois, assim como Jota, Silvana Rodrigues e Renata Sampaio, são artistas mestiças, ou seja, mulheres negras de pele clara, que irão contribuir em alguns parágrafos a frente. Porém são, vivem, contribuem e pensam o mundo de maneira completamente diferentes entre si, embora conscientes de seus lugares de racialização, humanização/atuação artística de sua existência. As três são *light skin* ou prete(as) de pele clara e falam e pensam a partir de lugares diferentes nas perspectivas de gênero e sexualidade no meio das artes. Diante dessas vivências e percepções que Jota traz, pergunto a elu o que é verdade? Elu responde: “olhar pra quem eu sou e ser essa pessoa”.

Faço outras perguntas a partir do guia: compões a tua cena com alguma dessas questões, seja de raça, classe, gênero e sexualidade, como um discurso legítimo? O que impulsiona a tua criação? O que motiva para criação do artista a partir dessas verdades e noções que elu tem sobre ser o que é? Elu responde:

não consigo desvirtuar o meu processo de criação desses temas porque é o que eu vivo né, nas questões de título da obra não, e também tem que fazer as pessoas pensarem um pouco né, não entregar o óbvio.

Neste sentido, é artista traz sobre/para seu trabalho, a noção de sua própria existência e experiência, que se infiltram enquanto tapete para a criação de suas obras. Trouxe para Jota

também a citação de Inaicyra (2006) e Ferraz (2012), em que abordam que o sujeito negro em cena não está a parte de sua negritude, faço a relação ao corpo negro em cena ser visto pela cor de sua pele antecipadamente ao seu trabalho. Diante disso perguntei se existe a possibilidade de não colocar a cor antes, quando se está em cena.

olha eu acho que, eu sempre penso né nossa, eu posso esconder que eu sou lésbica, posso esconder que sou queer, mas não posso esconder que eu sou uma pessoa negra de pele clara ... e é muito difícil inclusive quando as pessoas veem um artista negro as pessoas esperam ou performer negro as pessoas esperam que a performance seja relacionada a ancestralidade, a religião, a tudo isso né, eu acho que há, as pessoas sempre vão ver principalmente agora nesse tempo horroroso que a gente tá vivendo, as pessoas sempre vão ver a nossa cor e o nosso corpo e todos os estereótipos que a gente carrega, na real a sociedade faz com que gente carregue, na verdade a gente não carrega estereótipo, mas na real isso sempre vai chegar primeiro né, mas a gente tem que usar toda essa explosão toda essa força pra o que vem a partir disso seja maior do que as pessoas vêem primeiro[...]

Utilizar o corpo como mecanismo político através da arte é uma perspectiva nítida no trabalho de Jota. Neste sentido, trago mais uma questão relacionada a percepção delu em relação ao outro, mulher negra que disponibiliza o corpo como material discursivo: como tu reconhece outras mulheres negras que colocam o corpo como material de discurso? Elu responde:

eu acho que as outras mulheres negras que usam o corpo como material de discurso eu acho que cada uma usa o corpo da forma que quer, eu acho que cada uma, eu acho que tem que usar o corpo né, cada uma sabe a potência que seu corpo tem e como maximizar essa potência, então eu acho maravilhoso, eu gostaria que as mulheres que usam o corpo, eu gostaria que as artistas principalmente aqui divulgassem mesmo e colaborassem e divulgassem o trabalho porque é importante que aqui em Porto Alegre a gente tenha um cenário de artistas negras tão escasso e invisibilizado, não é nem escasso acho que é invisibilizado mesmo, e a gente não sabe, olha, eu não sei, se tu me perguntar quais são as outras artistas negras aqui em Porto Alegre eu posso te nomear não sei, cinco, porque eu não sei onde elas estão porque não existe essa rede né, acho que seria tão importante se a gente pudesse se reconhecer se vê, não sei se essa conexão mesmo trocar ideia pra se reconhecer[...].”

Nesse momento da entrevista o artista traz um ponto que vai ao encontro do tema da dissertação, reforçando justamente o questionamento: “onde estão as mulheres negras da cena porto-alegrense?” Elu também reforça a questão de que, se existem essas artistas, onde estão sendo veiculados seus trabalhos? Com isto, elu faz emergir o importante fato de que umas não conhecem ou reconhecem as outras, especialmente por conta dos jogos racistas localizados nos núcleos e sistemas artísticos da cidade. Tal contexto de invisibilização sistemática, reforça o aspecto brancocêntrico que seleciona e deslegitima os trabalhos artísticos idealizados por pessoas negras.

Rumando ao desfecho do nosso encontro, reforço que a arte, para nós artistas, vem como uma ferramenta para questionar justamente esse sistema inquietante que deslegitima, marginaliza e nos universaliza, ou seja, reduz e nega as nossas capacidades em elaborar horizontes que nos validem de fato, nos distanciando de nossos potenciais diversos e de nossas singularidades que não incidam somente na mutilação e na morte de nossos corpos. Celebrar a existência do corpo, gerar novos rumos e versões de si mesmo. Ainda que, infelizmente, isto seja como uma utopia que nos distancie de nossos sonhos e nos jogue na cara a real intenção das culturas de controle e dominação, temos que seguir dialogando e afrontando de frente o carrego colonial (RUFINO, 2019). Ao mesmo tempo, utilizar esse carrego como disparador, dissipador e chave para abrir caminhos de poéticas com textura para ebonizar e sankofar tudo que nos é retirado.

Nesse sentido, pergunto como ele transforma a arte que desenvolve, sabendo das agendas violentas às quais estamos submetidas desde a infância, por um sistema social com um projeto higienizante e agressivo, que trafica, abusa, mata e estupra mulheres/trans negras nesse país. Como ele racionaliza, elabora ou melhor, transforma essas realidades no discurso dos trabalhos e projetos que desenvolve.

eu me sinto às vezes triste, porque eu acho que eu não estou fazendo o suficiente, porque eu tô lá na galeria né, porque enfim é a produção que eu escolhi então eu tenho que estar lá, então porque eu não estou na periferia sabe, fazendo e desenvolvendo esse mesmo trabalho.

Jota escolheu um lugar para depositar de maneira poética não só as suas indignações, mas sua maneira de ver o mundo dentro do lugar social que vive enquanto uma pessoa negra queer, não monogâmica e lésbica, naquele contexto. Isso torna esse encontro um gatilho para os outros encontros que estão por vir.



*Figura 3 – Jota Ramos - Registro de performance, Foto: Douglas Piginturo*

Dando sequência às falas das entrevistadas, o segundo encontro foi com Silvana Rodrigues<sup>29</sup> performer, diretora, atriz.

---

<sup>29</sup> Silvana Rodrigues é bacharela em direção teatral, pela UFRGS, performer e atriz cofundadora do Pretagô, tendo atuado nos espetáculos Mesa Farta, Afrome, Qual a diferença entre o charme e o funk? e codirigido, com Bruno Fernandes, a videoarte Corpos Ditos. É diretora do Espetáculo Perigoso (atuação Fabrício Zavareze) e divide a direção, com Camila Bauer, do espetáculo A Última Negra. Atua também no espetáculo para crianças Expedição Monstro, e Carícias, da Cia Indeterminada. Atua nos curtas: Por Mais que eu te leve pelos caminhos (dir. Filipe Matzembacher e Márcio Reolon), O teto sobre nós (dir. Bruno Carboni) e no clipe de Mistério dos 30 (Martino Piccinini). Participou também do longa Tinta Bruta (dir. Filipe Matzembacher e Márcio Reolon) e das séries Alce e Alice, Werner e os Mortos, Necrópolis e Paralelo 30. Como performer participou da Semana Experimental Urbana (SEU), Festival Solidão Agosto (Porto Alegre), Festival Artes à Rua (Évora-Portugal), além de diversos eventos independentes, como as performances Negrinha!, O couro da de sie Relaxamento Afro. Outros canais para acessar o trabalho e a produção da artista são: <<http://lattes.cnpq.br/7210479819268743>>, site: <[www.silvanarodrigues.com](http://www.silvanarodrigues.com)>, Instagram @sirvanada. Silvana é uma mulher autodeclarada negra, é filha de mãe e pai vivos e busca no ser artista cênica a melhor maneira de ser no mundo.



*Figura 4 – Silvana Rodrigues*

Nosso diálogo foi provocado inicialmente pela relação com o corpo negro que cria, pensa e fala sobre si e do quanto a nossa atuação artística tem impacto político na cidade. A partir disso, eu trouxe para conversa a maneira como o corpo do sujeito negro é racializado em cena enquanto outridade (FANON, 2008; KILOMBA, 2019; SILVA, 2019).

Esta provocação está também em diálogo com Inaycira Falcão dos Santos (2006), Fernando M.C. Ferraz (2012) e Lëndé (2019). Com base nestas literaturas, lidas sob a perspectiva do bailarino norte americano Rod Rogers (SANTOS, 2006; FERRAZ, 2012), enfatizo que:

[...] a cor vem antes, é ela o traço, a forma do corpo do negro que é lançada como fator. A cor fala por si só. A cor denuncia e limita a continuidade sobre outras formulações e possibilidades de sua humanidade em estado de arte. A cor reduz e objetifica o artista negro em cena a partir da lente daquilo ou daquele que lhe a confere (LËNDË, 2019, p.39)

Pergunto a Silvana se teria como, a partir da lógica da cor, deixarmos tal questão de lado para falarmos da nossa humanidade sendo pessoas negras. Silvana inicia falando sobre se afirmar, se posicionar, fala da autodomação, a partir de Giovana Xavier (2019), intelectual que mobilizava sua escrevivência, na época de seu Trabalho de Conclusão de Curso. Ela

ênfatisa ser da “primeira leva”, do primeiro grupo de estudantes cotistas do Departamento de Arte Dramática (DAD). A performer revela acontecimentos que marcaram a sua vida por conta desse período. Indago sobre quais eram os papéis colocados a ela. A atriz diz serem papéis cuja única narrativa possível era o da empregada doméstica, o da serviçal, revelando, por exemplo, que na época lhe eram ofertados papéis em peças de teatro com os quais ela não se identificava. Sobre isso, Silvana diz:

os papéis que eram me dados ou eram pensados e imaginados pra mim, foram me levando pra esse caminho da Performance, porque eu queria existir num espaço que não me pré determinasse, as pessoas ficavam vendo coisas pra mim que não era como eu me via e não era como eu queria me narrar.

Logo, pergunto se houveram outros convites para realizar papéis com narrativas e personagens fora desse esquadro da subalternidade. Ela relata que esse acontecimento foi muito marcante em sua vida, pois notou algo estranho e após esse episódio do papel da empregada doméstica, notou uma constância nos papéis racializados e com menos protagonismo, o que logo amadureceu sua percepção sobre a realidade dos convites que lhe eram feitos, percebendo o quão racista e reducionista são as distribuições dos papéis no Teatro, quando se tratam de artistas negras, sobretudo na universidade: “criar as próprias oportunidades, de novo fazer o dobrado para ganhar a metade”.

A artista considera importante mencionar como é superficial ter que falar de suas questões desde suas vivências sendo uma mulher negra, apenas enquanto um recorte. Pergunto há quanto tempo ocorreram esses convites dos quais ela conta, ao que confessa que foram há mais de nove anos. Temos aqui, através do relato de Silvana, uma breve elucidação sobre racismo estrutural (ALMEIDA, 2018) na prática, no sentido de localizar como a atriz era encaixada somente para os papéis de empregada e não para outros.

obviamente, não tinha problema nenhum, qualquer papel é papel, no mundo ideal qualquer papel é papel, e as pessoas negras tem tanto papel quanto as pessoas brancas, mas a gente sabe que na prática não é bem assim.

Tempos depois, Silvana criou uma performance em que questiona justamente o lugar da subalternidade e redução do seu potencial, não somente enquanto atriz, porém na potência do desdobramento do seu trabalho sendo performer, diretora e dramaturga. A partir de seus anseios por criar o que considera e é ideal para ela como uma artista cênica, Silvana desenvolve projetos para criar essa outra percepção, essa outra realidade.

Então essa procura por procurar um lugar que eu pudesse existir que eu pudesse criar não necessariamente personagens(...)existissem corpos que não eram imaginados pra mim né [...] talvez eu ainda faça muitas empregadas domésticas, mas eu acho que essas únicas narrativas não me interessavam, inclusive numa das minhas performances eu uso um avental, e uso esse avental também como uma forma de lidar com esse lugar que me colocam, eu uso um avental que é amarelo que não me esconde né como o uniforme que esconder, quer determinar o lugar então, acho que a performance vem muito desse lugar assim de eu procurar um espaço de narrar e talvez de brincar o com esse lugar que designam pra gente, que designam pra mim, mas de outra forma assim não que no teatro não dá pra imaginar personagem que me contentam eu preciso criar esse espaço que não existe né.

A performance que Silvana menciona, em que utiliza um avental amarelo, é intitulada, *Negrinha*. A performance consistia na elaboração de um doce comumente conhecido como negrinho (uma pasta cremosa e consistente a base de chocolate, tornando a pasta moldável), na qual fica parada dentro de um quadrado desenhado por ela para limitar a performance enquanto espaço para realização cênica e espaço de trabalho, utilizando um avental amarelo. A ação da performance está no ato de elaborar os doces e dispor para as pessoas presentes no espaço específico de maneira a experimentarem o doce de maneira gratuita, oferecendo um panfleto explicativo sobre a história do doce que estava preparando e oferecendo. Pergunto a ela como se deu o processo criativo de *Negrinha*, até chegar na ação de elaborar o doce. Pergunto se ela pensou em um local fechado, se ela elaborou a partir de questões do dia a dia.

Ela revela que chegou ao processo de criação a partir da história de sua própria família, do seu tio em especial, e a escassez de açúcar no passado em sua família. Um dos motivos de ter escolhido o brigadeiro ou “negrinho”, foi por ser um dos seus doces favoritos. Refere também que o processo de criação se deu a partir da história do Negrinho do Pastoreio, fábula gaúcha que conta a história de um menino negro escravizado e torturado por causa da perda de um dos cavalos do senhor de escravos. Sobre o processo de criação da performance *Negrinha*, Silvana conta:

eu criei ela em 2013, a primeira vez que eu realizei foi na redenção, ela foi no lançamento de um livro coletivo e tinham várias ações performativas acontecendo e eu concebi essa ação pra esse lançamento. E eu já criei ela pensando que essa ação quando ela se realizasse novamente [...] mas se ela fosse feita novamente ela não seria pro palco, embora eu já realizei em galeria mas, a ideia é ela ficar do lado de fora da sala de espetáculo, ou do lado de fora do cenário, que ela não tivesse no lugar de importância de um espaço, que ela tivesse no saguão lugar onde as pessoas passam. E mesmo, eu estando com um avental amarelo, as pessoas passam, as pessoas vêm ali a pessoa fazendo uma ação bem incomum para aquele espaço, mas elas fazem um olhar de gel, vão ali na portaria né e passam, é aquele olhar que finge que não vê e passam [...]. Mais recentemente esse trabalho, eu utilizei foi convidado pra compor uma ação que é Mulheragem, são várias esquetes, performances de mulheres, e faço o meu trabalho, faço também do lado de fora do teatro, e no final da performance eu só entro no palco como esse docinho.

Silvana relata a reação do público ao ligar a performance/ação da entrada com a figura dela no Palco. Uma reação de espanto e deslumbre dos espectadores, quase como um pedido de desculpas por não ter notado sua presença em cena, naturalizando e marginalizando ela nesse lugar de menos valia:

e as pessoas – ah então era isso! / ah era tu que tava lá na frente! / ah era tu que tava fazendo o docinho! – ah eu não entendi o que tu fez onde tu tava! Porque elas passaram batido dali, então tem uma reverberação a partir do, eu devia ter feito uma coisa que eu não fiz, o que eu devia ter feito? O que que eu não vi? Essa pergunta, o que que eu não vi?! Que me interessa bastante também (...) E junto com o doce tem uma pilha com um poema, e é um Poema que faz uma alegoria ao Negrinho do Pastoreiro<sup>30</sup> ali no formigueiro, esse doce. E as pessoas comem e perguntam: -Ai! É negrinho! Aí, posso falar negri...Elas ficam se perguntando, ficam constrangidas, ficam querendo uma resposta. A ideia da performance também é que enquanto eu tô fazendo o docinho eu tô com um leve sorriso e eu não respondo a nada compulsivo assim, converso com as pessoas como Silvana que tá li pra quem me conhece, mas não tem uma resposta eu tenho um docinho pra oferecer e a pessoa faz as sinapses delas. Porque eu entendo que mexe em vários lugares né. [...] No texto mesmo eu começo falando do meu tio, da minha família, que meu tio é de Canguçu que cresceu lá, com bastante escassez de alimento e meu tio roubava açúcar, e quando ele roubava açúcar meu vô via, daí batia nele, daí um dia ele fez uma promessa pra ele mesmo né, eu vou crescer vou me tornar homem vou comprar um quilo de açúcar e vou comer todo sozinho!! Obviamente que meu tio jamais cumpriu a promessa né. Daí entra o açúcar como um elemento que é os nossos primeiros vícios e que entram na nossa alimentação de forma a nos matar também e como essas coisas são desejo, mas que também são morte e vou construindo através da coisa da doçura né, dessa doçura da submissão, a doçura da servidão, claro né falando assim como criadora disso obviamente ouve assim outros cruzamentos que não ficam explicitados ali naquela ação né, a ação ela é o que ela é né. Fazendo o docinho, monta a barraquinha, monta a docinha, pega quem quiser quem não quiser não pega e vai né. Pra algumas pessoas muito provavelmente um dia viram uma pessoa que tava na frente de um teatro fazendo doces, adorou assistiu o espetáculo agora vou ganhar um doce, não significou nada além disso, outras já se sentiram mal, já teve gente que veio e disse: - Agora eu não sei se eu devia ter comido ou não! Como se tivesse um veneno ou uma condenação ali no doce né. [...]

E assim ela foi narrando com detalhes o processo criativo da *Negrinha*:

---

<sup>30</sup> Fábula gaúcha que narra a história de uma criança negra escravizada, que foi espancada com diversas chibatadas por conta da perda de um dos cavalos favoritos de seu senhor, que não satisfeito com a falta de êxito na busca do cavalo, coloca a criança negra amarrada a um tronco em cima do formigueiro até a sua suposta morte. Reza a lenda que a criança não morreu e virou santa. Silvana traz essa fábula como referência, pois a imagem das formigas em torno do corpo do corpo do negrinho remeteu para ela ao confeito de chocolate que vai na cobertura ou enfeitando o doce de brigadeiro.



Figura 5 – Performance *Negrinha* (2013) - Foto: Jéssica Lusía

Perguntei se ela se percebe como uma mulher negra realizando esta ação, justamente por estar em um espaço enunciado para a mulher, o lugar da cozinha, do fazer e elaborar doces, o lugar da negra cozinheira, neste caso, doceira. Ela diz que, embora esteja no lugar da neutralidade de gênero<sup>31</sup>, para a performance utiliza-se de adereços e elementos que remetam ou reforcem sua performatividade da feminilidade, como brincos grandes, turbantes ou objetos que de alguma maneira chamem atenção para o lado feminino. Pergunto também sobre sua relação com o pós performance, com o pós cena, ou seja, como ela avalia o estado do próprio corpo após a ação da *Negrinha*. Um fato curioso que Silvana relata é das vezes que o público não negro naturaliza a ação, no sentido mais deplorável possível. Ela traz o exemplo de uma situação na qual uma determinada pessoa do público chega até ela e diz: “[...]se a minha mãe te vê, ela te pede pra trabalhar lá em casa agora!”, remetendo a um convite direto para que Silvana fosse empregada da mãe da moça.

Pergunto a ela como é então ser uma mulher negra em cena, na qualidade de mulher negra de pele clara. O que é ser uma mulher, o que é ser uma mulher negra?

<sup>31</sup> Neutralidade de gênero aqui é traduzida para a pessoa que não performa feminilidade nem masculinidade, ou seja, uma figura não binária, nem feminina nem masculina, a partir dos moldes da sociedade moderna na construção de gênero.

[...] ter que criar as próprias oportunidades, mas é de novo fazer dobrado. Falar sobre as minhas questões é visto como um recorte, nosso assunto nunca é o assunto, quando a gente fala do nosso cabelo, quando a gente fala saúde e estética, é um dado real e muito específico.

A questão da ancestralidade está muito presente em nossos discursos, no sentido de dar a entender que nós, pessoas negras, somos imbuídas de um saber ancestral natural, ou seja, que somos pessoas que possuímos um saber notório sobre a origem e história de nossos antepassados desde “África” pré-tráfico negreiro. Isso faz com que carreguemos uma espécie de fardo que tatua em nossa testa que “sou negro, logo sei tudo sobre história e cultura africana”. Como se soubéssemos tudo sobre os nossos antepassados.

Durante as entrevistas é visível e afirmativo que somos pessoas diversas, com características peculiares, desejos, gostos e anseios diferentes umas das outras. E é nesse meandro na temática da ancestralidade que questiono para Silvana o que ela compreende sobre ancestralidade, justamente por conta das distinções existentes em cada uma, assim como as histórias de vida serem completamente diferentes. E ainda que tenhamos em comum o racismo, o machismo e o preconceito de classe, as abordagens e maneiras de compreender e vivenciar o mundo cotidiano e social são completamente diversos.

Para mim por exemplo, a vivência e o diálogo sobre/com a ancestralidade, se dá por intermédio da espiritualidade das religiões de Matriz Africana, assim como a partir dos Valores Civilizatórios Afro Brasileiros<sup>32</sup>, em função principalmente da minha busca intelectual e pessoal, que visa compreender mais sobre a história coletiva dos negros aqui do Brasil, assim como por meio da busca pela minha história individual. Não tenho contato algum com a história dos negros da minha família biológica, pois cresci em uma família branca classe média emergente, pela qual fui adotada e perdi o contato em minha vida adulta, por motivos relacionados ao racismo e ao machismo comumente enraizados em boa parte das famílias brancas brasileiras. Todos estes fatores fizeram com que eu *sankofasse* minha história pessoal e coletiva através do meu trabalho artístico e acadêmico, na busca de uma melhor compreensão de sociedade e de mundo, a partir destas artistas e do meu contato com o meio das artes da cena.

Para fechar a conversa com Silvana e por notar que trouxe um bocado de experiências da heterogeneidade familiar sobre sua perspectiva, abordei a questão da ancestralidade,

---

<sup>32</sup> Processo histórico, social e cultural de países Africanos e seus descendentes imprimiram e imprimem no Brasil valores civilizatórios, ou seja, princípios e normas que corporificam um conjunto de aspectos e características existenciais, espirituais, intelectuais e materiais, objetivas e subjetivas, que se constituíram e se constituem em valores afro brasileiros na educação

justamente por ser notória a complexidade e entendimento daquilo que nós somos enquanto indivíduos ou melhor, pessoas pretas, no que remete ao que é ou qual a compreensão de mundo que uma pessoa negra/uma mulher negra desenvolve para si. Neste sentido, a artista relaciona ancestralidade com intuição, corpo e verdade, ainda que afirme não saber exatamente o que é a verdade no sentido de quem conta, quem narra, quem vê, quem diz e impõe verdade. Ela diz ainda que a verdade vem e brota, surge e é intrínseca a cada um, justamente pela compreensão de vida, a partir de suas escolhas e vivências, tanto pessoais, quanto intelectuais, artísticas e sociais.

A conversa com Silvana me fez pensar muito sobre a complexidade que é entender-se e atuar artisticamente, sendo/tendo um corpo negro, constituído pelas narrativas e ações racistas, que é o que aparece antes mesmo de expressarmos algo. Ao mesmo tempo, o diálogo também faz transparecer vários enredamentos que constituem esses corpos negros, especialmente o corpo de uma mulher negra: a relação com uma ancestralidade, as histórias de vida, as dores, as incompreensões, as dúvidas, incertezas, escolhas, etc. Enfim, os caminhos que cada uma traça e busca percorrer ou vai traçando enquanto caminha/vive é infinito, é contínuo. É principalmente um sankofar constante sobre a feitura de sua humanidade e a negociação social. Abaixo o registro da realização da primeira exposição da performance *Negrinha* de Silvana, em suas palavras, um “registro do meu arquivo pessoal da primeira realização da performance”, que “em 2016 começou a ser apresentado junto a Cia dramática no espetáculo Mulheragem”.



Figura 6 – Silvana Rodrigues - Performance *Negrinha* (2016) - *Mulheragem* - Foto: Qex Bittencourt

Agô, Agô, Agô, passou se o tempo que preto tinha senhor...  
 Começando por me amar, olhar no espelho e me gostar, enegrecer essa beleza preta!  
 ...Agô, agô, agô, eu sou a cura e curo minha própria dor.  
 (trechos da poesia acústica do Álbum da artista Preta Mina – Espetáculo do Invisível de 2021)

E é com a poesia da terceira artista entrevistada, a dançarina e poetiza *Preta Mina*,<sup>33</sup> que damos sequência aos desdobramentos em abrir fissuras sobre o tom das Artes Cênicas a partir do pensamento dessas incríveis artistas.

<sup>33</sup> PretaMina, ou Danielle Costa, é bailarina, poetisa e estudante de canto. Iniciou seus estudos de dança na Escola Duque de Caxias e Laboratório da Dança. Bailarina pesquisadora de dança contemporânea e danças urbanas. Intérprete-criadora do Canoas Coletivo de Dança, dirigido por Carlota Albuquerque. Participou dos espetáculos “Anatome” (2015), “Whatsapp para Shakespeare” (2016), “Buraco, discurso do invisível” (2016) e “Broadway em 4 tempos”, todos pelo Canoas Coletivo de Dança e neste último espetáculo sendo backing vocal, além de bailarina. Em 2018, integrou o Le Cousa Contemporânea, dirigido por Eduardo Menezes e o n Amostra, dirigido por Letícia Paranhos. Integrou o elenco do espetáculo “Vaga” do Geda Cia de Dança Contemporânea, sob direção de Maria Waleska van Helden. Entre os espetáculos que já atuou como bailarina ainda constam: “Parte de nós” (2014) e “Like” (2018) do na Amostra e “Natal Zaffari” (2018). Outras formas de acessar o trabalho da artista é através do Instagram: @pretaamina



*Figura 7 – Preta Mina*

Começamos o diálogo expondo algumas questões que temos em comum, como o fato de estarmos questionando nossos lugares nos espaços em que atuamos e, a partir disso dar o rumo dos nossos trabalhos, no sentido de como nomeamos o que estávamos fazendo, se era dança, performance, dança teatro, qual era o nome, a linguagem que estávamos utilizando, pois tudo era/é corpo. Expliquei sobre a pesquisa e do modo como a dissertação está relacionada a processos de criação nas Artes Cênicas. Relatei brevemente sobre oportunidades, dificuldades e a realidade de ser uma artista negra, de uma universidade pobre e os meios de buscar materiais que falassem sobre danças e performatividades negras para ter materiais corporais para os meus trabalhos na cidade de Porto Alegre. Materiais que não se resumissem ao *Hip-Hop*, linguagem corporal de dança que não me interessava, mesmo sabendo de sua importância para as comunidades, coletivos e grupos nos quais os artistas depositavam sua dedicação e credibilidade em um trabalho sério. Naquele período – ano de 2019 – aconteciam movimentos ainda discretos, no que tange a linguagens outras para falar do corpo negro na cena.

Após estes primeiros acercamentos do encontro, Preta inicia falando sobre seus anseios, dificuldades e principalmente, dos confrontos que sofria dentro dos núcleos artísticos dos quais participava até então, revelando os espaços misóginos, sexistas e machistas.

[...] 2019 que tá aparecendo assim tipo, essas novas, não novas mas aqui essas vertentes né. Eu, esse processo eu também te digo a mesma coisa, eu tô nesse mesmo local, porque em todos os grupos que eu participo sô a única negra. Então a partir do

ano passado ou retrasado eu comecei a me questionar o porquê que eu tenho que tá ali. Tipo bá, não é a minha base meu corpo não é igual sabe, tem essas tem essas diferenças é aquela coisa se eu errar eu vou ser a única notada que errou, tem um peso de ser a única né e tá sempre carregando né a do, porque que é eu?! Sabia então é louco né eu sair de alguns grupos por não rolar essa identificação até que um dia eu me apresentei o ano passado no musical Broadway Quatro Tempos, e a plateia cobrava cinquenta reais pra cima toda inteira rica, que eu fiquei o que eu tô fazendo aqui?!?! Até que no último dia chegou uma senhora negra e disse: - Muito obrigada, por ser minha representatividade, hoje me vi dançando no palco. E tá, agora eu entendi o meu lugar aqui, sabe, tipo! Porque parece que é um espaço por não ser teu tu não precisa estar ali. Hoje eu me coloco como representatividade sabe. Muito no papel dos que vão vir, se eu tô nesse espaço e consegui estar nesse espaço é pra ser portas abertas ou qualquer fresta pra outra pessoa. Eu vim de escola de projeto social que tem em Canoas é de uma escola a Duque de Caxias onde existe o projeto misturando dança e educação. Ele começou no colégio, Rio Grande do Sul que era um grande e tinha todo ano encontrão assim que participava onze escolas. E aí eu com essa troca de governo acabou tudo, e aí eu fui para essa escola, Rio Grande do Sul, comecei a dançar lá parou tipo acabou danças, eu fiquei um ano lá dançando...foi em 2009. Aí dali eu parei fui pro Colégio Espírito Santo, que é um colégio particular, aí minha mãe disse te vira, tu quer dançar vai trabalhar(...) Não me identifiquei porque ali era uma coreografia por ano, e eu só via quem pagava tendo destaque, e eu: -Ah! Eu também danço! Sair dali e consegui uma bolsa no laboratório da dança, que hoje acabou, não tem mais a escola que era com a Isabel Viladino e a Joana Viladino. E ali eu fiquei quatro anos, quatro anos dançando ali onde eu consegui o ter base de várias danças, contemporâneo, hip-hop, aí dali eu consegui participar do Canoas Coletivo, mas em toda essa caminhada fora na escola eu sempre fui a única, é sempre um correr atrás, e única dança que te colocam é sempre o hip-hop assim né.

Diferente das entrevistadas anteriores, Preta é uma mulher negra de pele escura. Nesse momento da entrevista, com o intuito de realizar um gancho para não perder o fluxo dos relatos que estava trazendo, perguntei a ela como percebia o fato de ela ser uma mulher negra de pele escura nesses espaços. Complemento a pergunta com as ideias de Fanon (2008) sobre o que é ser uma pessoa negra. Pergunto também sobre se descobrir negra: se isto se deu a partir desses espaços ou se essa percepção de ser vem das relações sociais, familiares. Preta relata:

eu comecei a me descobrir negra faz uns dois, três anos assim, eu tava sempre nesses locais eu sempre fui muito bem tratada então eu estava confortável, mas no momento que eu comecei a: “Porquê que só eu, cadê o diretor?” Eu não tenho um diretor negro eu não tenho. Comecei a ler, conhecer outras coisas e aí, eu fui me questionando cada vez mais: que espaço é esse, aonde eu estou? Que espaço é o meu. Então foi há dois anos atrás assim essa descoberta. E ainda é difícil por estar sempre rodeada o questionar porque eu tô sozinha, então parece - daí ah! Porque tá sempre reclamando, vendo o lado negativo! Às vezes a gente parece louca, né? Hoje vejo uma, eu sempre fui muito observar as coisas, tá e tipo eu vou falar quando tem que falar, desde a apresentação que eu fiz no workroom<sup>34</sup>, com as Bichas pretas da rejeição ao fetiche.

Mina relata um contexto de extrema violência e deslegitimação de sua fala e posicionamento incisivo. Ao tratar de uma situação vivida, em que o diretor de um projeto em

<sup>34</sup> Espaço de competição e celebração artística de dança, moda e performance onde o comumente quem participa é a comunidade LGBTQIA+;

que ela fazia parte interferiu de forma grosseira, ela fala sobre ter sido “traduzida” por um amigo. Ela relata que somente através dessa intervenção de um amigo do diretor é que ele lhe deu ouvidos, conforme descreve de forma detalhada a seguir:

Amigo: é que tu não entendes que ela passa isso todos os dias e ainda tá passando em cena; Preta: aí ele me olhou e desculpa, e foi pior ainda, porque daí eu ví um outro homem dizendo que tu tá errada.

Hoje eu tô percebendo muitas coisas que não percebia antes. Eu tirei minha viseira, não só porque que muitas coisas não são diretamente a mim, mas são as outras pessoas. E principalmente eu vejo comigo assim em relação, se eu tô braba, se eu vejo alguma coisa, eu fecho a minha cara, eu viro bicho, e porque que as pessoas brancas podem gritar e fazer um monte de coisa sabe?!?!...mas quando é a mulher negra ah tá braba, ah tá puta é um outro local, parece que não pode.

Eu tô descobrindo o local da minha fera sabe é todas essas descobertas quando soltar quando não, tá muito nesse ano assim, com tudo que tá acontecendo.

Preta expõe ainda que a partir desse episódio percebeu “o mito da negra raivosa”. Audre Lorde (2020), no texto *Os usos da raiva: as mulheres negras reagem ao racismo*, trata do uso da raiva como resposta à comunicação mobilizada através da provocação. A dissimulação perturbadora e ruidosa do racismo, como estratégia de direito a fala, ao diálogo, reiterando o retorno da relação extenuante que o racismo provoca ao longo de toda a vida de pessoas negras.

Este episódio revelado por Preta evidencia o quanto determinados espaços, mesmo com a noção da diversidade sexual e de gênero, ainda são violentos para mulheres negras. É veemente que mesmo estando localizados em grupos violentados socialmente, pessoas brancas utilizam da ferramenta do privilégio para coibir a ação de grupos menos privilegiados racialmente. Logo, isto evidencia que o racismo, o sexismo, o machismo e a misoginia estão localizados em toda a estrutura da sociedade, até mesmo nos espaços onde se encontram grupos minoritários como este. A colunista de esquerda Gleide Davis (2017), no site Esquerda Online, coloca que quando mulheres negras provocadas pela insistência do racismo acabam elevando o tom de voz ou sendo incisivas em suas falas, e comumente são convidadas a “ficar calmas”, postura que sustenta e reforça o estereótipo da negra raivosa.

A raiva enquanto uma resposta de não aceitação do desequilíbrio narcísico da branquitude, é sintomática do desequilíbrio do outro, negro. Sobre isto, Audre Lorde diz:

O seu medo dessa raiva também não vai ensinar nada a você. Mulheres negras que reagem ao racismo são mulheres que reagem a raiva; a raiva da exclusão, do privilégio que não é questionado, das distorções raciais, do silêncio, dos maus-tratos, dos estereótipos, da postura defensiva, do mau julgamento, da traição e da cooptação. Minha raiva é uma reação às atitudes racistas, assim como aos atos e pressupostos que surgem delas. Se sua relação com outras mulheres reflete essas atitudes, então minha raiva e o seu medo dela são refletores dos quais podemos nos valer para o crescimento, da mesma maneira que tenho valido do aprendizado de expressar minha raiva para

crescer. Mas como uma cirurgia para corrigir problemas de visão, não para sanar a culpa. A culpa e a postura defensiva são tijolos em uma parede contra a qual todas nos chocamos; elas não servem aos nossos futuros. (LORDE, 2020, p.155 -156)

Preta Mina expõe ainda seu direito de sentir raiva e não ser obrigada a aceitar as provocações vindas destes grupos. A raiva é um sinônimo de defesa em resposta ao racismo.

Preta fala que:

Hoje eu tô percebendo muitas coisas que eu não percebi antes hoje eu tirei a minha viseira só porque muitas coisas não são diretamente a mim, mas são que as outras pessoas assim. E principalmente que eu vejo comigo assim, se eu tô brava assim alguma coisa e fecho a minha cara eu viro o bicho, e porque as pessoas brancas assim elas podem gritar, podem fazer um monte coisa né?

Elas podem fazer um bafão, um barraco e eu não eu tenho que ficar quieta. Que quando é a mulher negra a tá brava a tá puta, é um outro local. Parece que não pode então isso é, eu tô descobrindo o local da minha fera também sabe essas descobertas de quanto soltar, quando não, tá muito nesse ano principalmente assim por tudo que tá acontecendo.

Compartilho com ela alguns relatos pessoais do modo como pessoas brancas se dirigiram a mim, trazendo exemplos de pessoas negras que estavam ganhando visibilidade nas grandes mídias. As pessoas brancas me questionavam a partir disso, sobre o porquê de toda essa cobrança para cima da branquitude, se estamos tendo espaço agora para falar sobre nossas questões. Na concepção deles, se já estamos tendo espaço nos comerciais de publicidade, porque insistimos em querer mais espaço e mais voz, uma vez que já temos isso. Para este grupo social, a saber o grupo branco, esse protagonismo nos torna potencialmente agressivos, egocêntricos e paranoicos em relação as questões que, nos parâmetros da branquitude, já estão sanadas. Preta diz que é exatamente isso: “*não são todos os negros que estão na mídia*”. Ela destaca que mesmo existindo pessoas negras com hipervisibilidade na mídia, essas pessoas não são representativas de todas as pessoas negras, em um país onde mais de 50% da população é negra.

Sobre a invisibilidade da mulher negra, Preta Mina traz um trecho de uma poesia de sua autoria, que fez parte de um trabalho cênico no qual ela não pôde estar presente.

*Mulher Preta Invisível:*

*Questiono vocês que estão me ouvindo*

*Sou tão preta que meu valor que meu valor vocês não enxergam*

*A não ser se é pra mandar ou*

*mandar calar, matam!*

*Eu não tô em grandes cargos de empresa muito menos em cargos de destaque*

*Já é 2019 e os negros continuam sofrendo massacre?!*

*Sou invisível*

*Estou aqui e vocês*

*não veem  
 Já parou pra pensar quantos negros aqui tem?  
 Estão curtindo ou trabalhando?  
 Vocês certamente passeando  
 É o corre é diferente  
 Não tem como ser igual  
 Muitos nem chegam foram  
 parados ou mortos por um policial  
 ao verem um negro na rua [...]"*

Perguntei sobre o que ela havia feito até aquele momento como uma artista da Dança e o que considerava legítimo ou não. Também trouxe questionamentos sobre trabalhos nos quais ela tenha percebido que se desrespeitou ou inferiorizou como indivíduo, ou mesmo em seu potencial artístico. Sobre isto ela diz:

[...] eu surjo muito na dança por causa da delicadeza da mulher [...] e muitas das minhas colegas as vezes se colocam muito nesse papel: - Não tenho força, ai deixa pros guri... Não meu! Vamo fazer... essas coisas me incomodam muito, aí isso é passo de homem, isso é passo de mulher, não eu quero aprender o que ele vai fazer, se é pra pegar ele no colo eu vou pegar, mas aí é isso, eu me sinto assim nos grupos as vezes, porque é as gurias, os guris e eu, porque é as gurias brancas, a guria preta e os guris.

Até aquele momento, Preta não possuía nenhum trabalho ou projeto solo. Questiono se caso ela tivesse algum trabalho solo, de onde teria partido sua criação. Partiria das questões de raça, de gênero ou sexualidade? Qual temática lhe chamaria atenção nesse momento? Em resposta, Preta revela algo valioso sobre sua vida:

eu tenho uma pesquisa que eu estou fazendo que se chama Preta Mina, que eu comecei através de conversa com a minha vó sobre passado e histórias né, e ela me falou que tem uma nega mina na família, das que vinham do tempo da escravidão, falavam iorubá, todas as pretas aqui no Brasil se chamavam “preta mina” quando vinham da Costa, e elas foram as primeiras mulheres a conseguirem o divórcio, elas eram aqui no mercado público, as que vendiam no tabuleiro. E depois minha mãe falou que existe uma preta mina por parte de mãe e por parte de pai. Eu comecei a procurar e achar muitos materiais, então eu gostaria muito de trazer isso sabe, A Preta e a Mina, porque tem a preta e tem a mina, sabe. Tem muito essa ideia de construir algo através do Preta Mina.

Esse projeto surge por volta da segunda metade de 2019 e já está em circulação. Compartilho com ela, de maneira breve, uma experiência pessoal acerca do estereótipo atribuído a nós mulheres negras da Dança e a solidão das mulheres negras dentro dos espaços de atuação. Minha pesquisa pessoal nas danças de Matriz Africana, por muito tempo, fez com que o meu trabalho ficasse reconhecido por conta desta dimensão, as Danças dos Orixás. A partir de 2018 iniciei uma pesquisa para desvendar outras qualidades de movimentos que não só das danças de Matriz Africana. Pesquisei outros artistas negros para compreender o lugar do

trabalho que desenvolvo sem dar nome. Não se trata de ser dança afro ou dança contemporânea, mas sim danças negras, por serem idealizadas por uma pessoa negra. Exponho que a partir do momento que comecei a negar trabalhos cujos convites eram para performar ou até mesmo reproduzir a dança dos orixás ou realizar algo relacionado as linguagens de movimento das danças afro, houve um afastamento, negação e invisibilidade do meu trabalho na cena porto-alegrense. Isto dava a entender que por ter tido uma experiência em cena nas danças de Matriz Africana e por ser negra, eu não poderia ser outra coisa. Não poderia ter ou experimentar outra possibilidade enquanto artista. Eu era a “Rita da Dança afro”, pois:

Em uma leitura mais ampla e contemporânea dessa etnicização e exotização do Outro negro consideramos, por exemplo, os discursos sobre as “danças afro” num contexto mais geral da dança contemporânea paulistana como revelador dessa realidade. Comumente espera -se de artistas negros que utilizem determinado tipo de vocabulário de movimento, de dramaturgia de cena, de figurinos, de referenciais musicais, entre outros aspectos, que sejam relacionados com um perfil de etnicidade. (SILVA, 2017, p.59)

Desde que entrei na faculdade notei que necessitava investigar movimentos das danças Afro, principalmente por não obter recursos financeiros. Logo fui a fundo, investigando de modo empírico as culturas negras e indígenas. Participei de grupos de Dança Africana como o Grupo Ibejé de Dança, Canto e Cultura Nigeriana dirigido pelo Idow Akinrulin, dancei no Afro Sul Odomodê, dirigido pela Mestre Iara Deodoro, dentre outros grupos e projetos, onde fui percussionista, cantei e dancei. Por volta dos penúltimos semestres da faculdade, iniciei o desdobramento dessas investigações em dança afro, tornando os movimentos recursos que só existiam na sala de ensaio. Hoje, me vejo investigando o lado da performance art e direção de alguns trabalhos e não mais enquanto dançarina de dança afro. Obviamente, compreendo que meu trabalho ficou reconhecido também de uma maneira que virei uma referência nas danças de Matriz Africana.

Partindo deste dessa inquietação gerada pelo estereótipo de que e isso impor limitação de possibilidade enquanto artista, pergunto a Preta o que ela compreende por Afro?

[...] estou me perguntando também, estou atrás, nesse momento da minha vida, tenho buscado coisas lá atrás pra entender o futuro. Tenho buscado coisas da família, o preta mina pra mim, me trouxe muito essa ancestralidade, eu preciso muito saber, dentro da família eu sou filha única, por parte de pai eu tenho o meu sobrinho, então é uma família muito pequena, fora os outros, é pequena, vó, mãe e primo. Eu fiquei assim cara, eu sou a mais revoltada, por vê essas merdas que tão acontecendo de discordar. E digo mãe, tem coisas que eu passo que tu não passa. Muitas vezes eu bato de frente com a minha família. Porque não é nem ira é querer saber das coisas Cara com quem que eu pareço?

Pergunto também se temos como ceder ao discurso de militância político racial na cena sendo uma pessoa negra:

eu acho que não vai demorar muito e talvez as crianças que estejam vindo agora, talvez não precise, espero que não né [...] porque por mais que a gente esteja falando, falando, falando é difícil, as pessoas não ouvem... Tanto é que tem que esperar o gatilho, pra ti corrigir, pra ti falar merda pra, porque é diário, é nas pequenas coisas, já não é mais nem sutil né. Eu tava pensando em fazer uma performance né, esses dias, daí tava pensando em coisas sociais e utilizar uma camiseta né com um alvo, coisas desse tipo, e as pessoas do grupo: -Ai! A gente podia vender essas camisetas né?! E eu era única negra do grupo, e eu: -Vender pra quem?! E eles: -Não tinha pensando dessa forma! Daí parece agressivo, porque as pessoas elas querem falar sobre, mas elas sempre nos colocam nesse lugar da dor, nesse lado já quase sem voz, é sempre nos questionando, porque “vocês” não se questionam, sabe, então é muito essas situações assim [...]

Relatos como esses que Preta traz evidenciam e afirmam que ainda temos que nos posicionar muito diante de tentativas de naturalizar símbolos de violência, numa negociação constante do que é político e do que não é para o corpo racializado.

Por fim, pergunto à artista o que é representatividade e se ela se percebe ou não nesse lugar. Ela acaba respondendo da seguinte maneira:

[...]  
 Uma única pessoa presente? Presente  
 Quem eu represento? Se eu tivesse um grupo  
 gritariam “É FACÇÃO”.  
 Como única representante  
 Para não falar na minha ancestralidade  
 Falo por todas que aqui não estão  
 Tenho completa admiração  
 Ser preta não é fácil não  
 é cada coisa que a gente escuta  
 É cada coisa que a gente passa  
 Que não tem nenhuma graça  
 Desde pequena sendo chamada de macaca  
 Do meu Black trago verdades  
 Melanina passa pela minha ancestralidade  
 Sou preta, pretinha pretona  
 e não tenho nenhuma vergonha  
 de pé eu fico  
 com voz eu grito  
 o preto é sempre o primeiro a tomar  
 o tiro  
 Mas a acusação maior é de bandido.  
 é chato  
 é triste esse país que nos  
 oprime.  
 Mas eu como representante[...]

Poesia REPRESENTANTE – Preta Mina

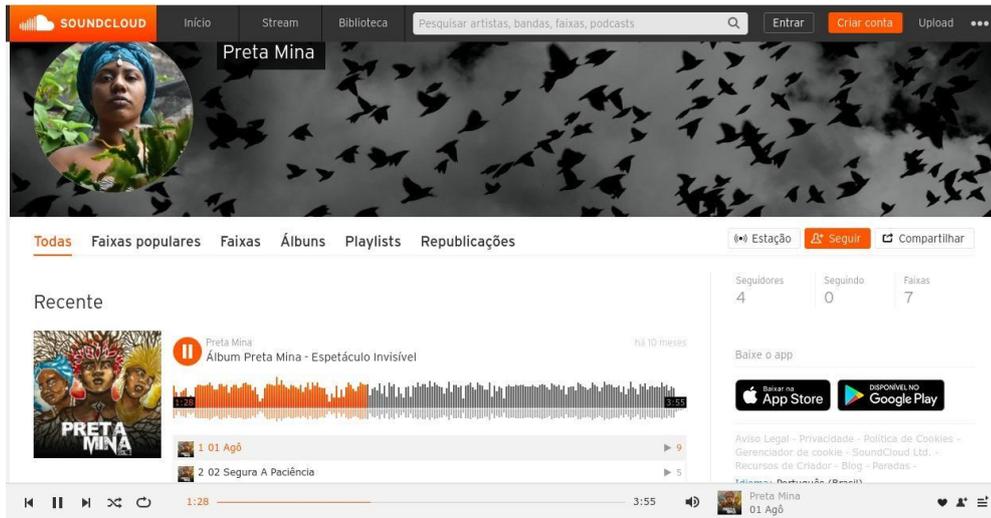


Figura 8 – Página Sound Cloud Preta Mina<sup>35</sup>



Figura 9 – Preta Mina - Espetáculo Preta Mina: O Fim do Silêncio o Eco do incômodo (2021) Foto: Sirlei Alves Reis

<sup>35</sup> Disponível em: <https://soundcloud.com/user-163735616>. Acesso em: 10 jun. 2022.

Chegamos ao quarto encontro com a Fayola,<sup>36</sup> performer, travesti, dançarina e estudante de Teatro. Já conhecia Fayola e ansiava muito por este encontro afetuoso e cheio de aprendizado.



*Figura 10 – Fayola*

Dou início ao nosso encontro perguntando a Fayola como e quando ela se percebeu e como se percebe enquanto, artista, mulher e negra:

[...] eu acho que na arte eu consigo encontrar esse lugar da discussão assim, de falar sobre alguns assuntos, questionamentos que me ferem na cena consigo ter fala, ter voz, que na vida social as vezes não. Encontro potência na Arte, é louco pensar assim pois como eu tô nessa transição, e essa a transição bem cedo, foi algo que foi despertando assim a minha feminilidade. Acho que chegou um momento que eu ficava me questionando o que era, o que precisava ser pra ser mulher e daí ficava nesse limbo [...] é quando eu me assumo uma mulher trans, daí começo a me constituir uma mulher trans negra...e modifica muitas coisas daí assim. Porque antes de começar a transição eu achava que isso se daria de outra forma... pois enquanto uma bixa preta afeminada me sentia muito mais à margem, muito mais invisibilizada, e agora que eu tô mulher eu sinto que olhar masculino me intimida mais assim, bem explícito assim.

<sup>36</sup> Fayola, 1994. É uma travesti negra, natural da cidade de Porto Alegre. Filha de Ana Beatriz e Júlio César. Regida pelo signo de touro. Exerce a função de Educadora Social de Rua. Mother da Kiki House of Kaliça inserida na cena Ballroom Vogue. Poetisa pela necessidade de ocupar espaços, burlar o sistema e produzir narrativas a cerca da vivência travestigenera. Integrante da Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta Favela. Discente em Teatro – Licenciatura pela UERGS, onde foi criadora do Projeto de Pesquisa Afrorescer, com o intuito de cultivar as raízes da cultura afro-brasileira por meio das artes, para reivindicar e debater sobre o protagonismo negro nas artes da cena. Formada em Teatro pela Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo, em 2016. Além do Teatro, pesquisa performance, dança, butoh e fotografia.

Evidentemente, a questão de gênero emergiu no encontro com a artista e tornou-se o mote para o nosso diálogo, uma vez que ser mulher trans engendra outros fatores ao tema da entrevista, como o olhar ampliado para o seu corpo, seu sexo, a fetichização, exotização e hipersexualização triplicada em sua direção. Diante das experiências da artista, questiono se essas violências cruzam seu trabalho ou o processo criativo, se atravessam seus personagens no teatro e como ela gera o espaço de criação. Pergunto também sobre como se dá o seu trabalho. Em suas respostas, Fayola evidencia justamente o que estamos abordando nesta dissertação, que é o questionamento da narrativa comumente esperada de artistas negres, negras e negros, como sendo a narrativa da dor, do sofrimento e da escravização. Questões relacionadas a etnicidade (SILVA, 2017) e não a diversidade existente entre artistas racializadas.

[...] tava pensando assim...de não ser sempre essa pessoa sofrida que tá sempre trazendo essas questões pra cena, o meu último trabalho falou muito sobre isso. Assim, que é a questão da *Ofélia*, através do texto vi coisas que tanto me oprimiam, não só através das questões do machismo e da estrutura social, mas de território. Daí eu comecei à pesquisar coisas em Geografia e achei sobre o quanto a natureza (no sentido do que é vegetal??) são seres que sofrem mais a violência, quer dizer o animal e as pessoas que agridem o meio ambiente, e de achar a *Ofélia* a partir dessa natureza daí me via muito em árvore com galhos frágeis e fui criando a partir disso. E passeando foi na época que porto alegre teve um temporal muito forte e que lembro que destruiu muitas coisas e eu fiquei pensando também o quanto essa força da natureza também pode modificar isso sabe, não é um lugar de submissão, mas de também...e fui criando a *Ofélia* a partir disso. Eu comecei esse processo de criação na faculdade na UERGS...em Shakespeare a *Ofélia* é uma mulher branca, que nem recentemente um texto da *Lélia* das personagens que são destinadas a pessoas negras, daí tentando mudar esse parâmetro me identificando com o texto o quanto eu me identificava com personagens femininas e não com o masculino que era mais opressão.

Dessa experiência com a personagem *Ofélia*, Fayola realizou a sua primeira performance como figura feminina, nessa compreensão se identificando com a personagem e sua localização social e política ao longo do texto.

Após realizar a entrevista com Fayola, me vi diante de um abismo epistêmico e empírico. Abismo epistêmico pois não possuo letramento intelectual suficiente e aprofundado para levantar uma discussão acerca das questões de gênero das pessoas trans, embora possua algumas noções por conviver e vivenciar o movimento como uma pessoa LGBTQIA+. Embora reconheça a minha sexualidade por ser pansexual<sup>37</sup> e ser uma mulher negra, compreendo que estou localizada socialmente enquanto uma mulher cisgênera e essa percepção me distancia de alguma maneira da realidade de gênero de Fayola, uma pessoa trans. Logo percebi que deveria

---

<sup>37</sup> Pansexualidade é a atração sexual, romântica ou emocional em relação às pessoas, independentemente de seu sexo ou identidade de gênero. Pessoas pansexuais podem se referir a si mesmas como cegas a gênero, afirmando que gênero e sexo não são fatores determinantes em sua atração sexual ou romântica por outros.

investigar e trazer para o texto algumas perspectivas e referências de gênero para dar maior compreensão ao que a performer traz através de sua experiência sendo uma pessoa trans. Importante lembrar que a artista mencionou que não se reconhece como mulher e sim se percebe uma pessoa feminina, transicionada. Com isso, buscarei localizar dentro dos referenciais de discussões que já tive contato e que deem conta dos contextos de gênero, no que se refere ao impacto do racismo em corpos femininos, buscando a compreensão e localização da transfobia, racismo e misoginia a partir da fala de Fayola.

Na dissertação de Sidney Leandro de Oliveira, *Corpos Dissidentes na Encruzilhada: O encontro Poético com Mulheres Trans, Travestis e Profissionais do Sexo*, o mestre em Dança explana questões acerca de sujeitos que evidenciam dissidências de gênero e sexualidade, formulando em seus modos de vida elementos transgressores para a construção de poéticas em dança (OLIVEIRA, 2020). Irei articular brevemente esta contribuição de Sidney com as falas finais de Fayola, que traz elementos importantes.

Fayola, é uma mulher negra, é travesti. Pensar nesse corpo, suas consequências e relações sociais, considerando as agendas do cotidiano, da necropolítica, do trans feminicídio, é também levar em conta as agendas da imposição colonial que torna esse corpo como hiper desqualificado e não pertencente. Assim, por mais que a noção de si mesma exista de maneira empoderada, a outra, que exclui a possibilidade de o corpo existir de modo pleno desde uma pauta colonial que figura o que é ser “homem e mulher”, acaba por ser preponderante. Oyěwùmí utiliza para pensarmos a “cosmovisão” como uma estratégia de burlar o pensamento Ocidental a respeito da visão do Outro, do Outro (OYĚWÙMÍ, 1997).

Pergunto a ela o que é legítimo do seu ponto de vista, levando em consideração a sua vivência e noção pessoal de mundo como uma artista negra e seus espaços de atuação. Nesse momento, trouxe a ela também a noção de representação e representatividade, por ser Fayola uma das poucas artistas trans e negras em ascensão na grande Porto Alegre. Questiono se ela consegue perceber seu trabalho e o trabalho de outras artistas trans ou cis negras sendo reconhecidos. Cito as artistas trans negras Valéria Houston Barcelos, ArleQueen Fenixx, entre outras, as quais não tive a oportunidade de conhecer.

[...] pra mim é muito louca falar sobre isso porque, mexe num lugar que eu me sinto muito sozinha também de não conseguir me identificar de alguns grupos de teatro né, de não conseguir voltar a eles por ou produzir outro porquê de não acreditar naquilo assim, e pra mim é um lugar de pesquisa forte de olhar e perceber isso. Verdade pra mim é muito louco assim, arte com vida, de não criar essa cisão algo legítimo.

E sobre o que a performer compreende como verdade, no seu ponto de vista:

[...] acho que bem num processo de brincar com isso sabe, de inventar a verdade sabe e que já que as coisas são dadas enquanto verdadeiras e compreendo que o meu corpo não atende isso sabe há coisas que são verdadeiras pra mim, então a verdade é algo possível.

A verdade é uma condição dada a partir do que acreditamos, a verdade como Fayola disse, é a que nós criamos, realizamos. Logo, podemos criar e inventar mundos que sejam coerentes com aquilo que acreditamos. Pensando totalidade, território e corpo, questionei a Fayola se possuía algum trabalho de autoria própria como trabalho solo individual, fora de coletivo ou grupo, além da mencionada anteriormente. Respondeu que sim e exemplificou com o que fez dentro de um projeto de extensão que desenvolveu na Universidade Federal do Rio Grande do Sul chamado Afrorecer, no qual realizou um trajeto a pé até o cemitério da cidade de Montenegro/RS, o que revelou o quanto a cidade é castradora tanto sexualmente quanto criativamente, por não possuir um espaço para construir coisas sem se sentir oprimida.

[...] tem um trabalho numa época que se falava muito do genocídio da população negra, e também essa loucura sobre transexualidade, travestis, mulheres trans, tu encontra um discurso unânime de pessoas que falam sobre isso, - Ah! O Brasil é o país que mais mata travestis e transexuais no país. E daí essa coisa de ouvir muito isso né, a morte como um símbolo muito forte de carregar assim por mim, e ainda mais quando começo a performar mais esse feminino, me colocam nesse lugar de querem me matar sabe.

E quanto à agência da morte sobre nossos corpos, perguntei a ela como se sente estando viva e responde que “muito bem, mas sempre com esse medo, assim” e confessa que apesar da busca pela produção artística, é muito difícil de se manter viva e se emociona ao falar. Complementa do quanto corre um risco ao escolher a hormonização<sup>38</sup>, por se sentir mais frágil: “por enquanto eu fujo desse homicídio né, aos poucos me sinto me suicidando e eu sinto que se espera de mim, né”.

Nesse momento, noto que o acolhimento se faz presente e necessário e digo a ela que temos que nos dar o direito de ser sensíveis ao choro, a catarse e não ao suicídio, pois também é uma estratégia da necropolítica. Ou seja, humanizar os nossos sentimentos é uma escolha de não querer morrer, performar ser uma pessoa negra estando e se manter viva diante de toda essa

<sup>38</sup> A hormonização (também conhecida por terapia hormonal ou hormonioterapia) é uma intervenção de saúde utilizada por muitas pessoas transexuais e travestis dentro do gênero com o qual se identificam ou com o qual preferem ser identificadas. Fonte: Núcleo TRANSUNIFESP – Núcleo de Estudos, Pesquisa, Extensão e Assistência à Pessoa Trans Professor Farina. Disponível em: [https://nucleotrans.unifesp.br/conteudo/protocolo-para-o-atendimento-de-pessoas-transexuais-e-travestis-no-municipio-de-sao-paulo#:~:text=A%20hormoniza%C3%A7%C3%A3o%20\(tamb%C3%A9m%20conhecida%20por,com%20o%20qual%20preferem%20ser](https://nucleotrans.unifesp.br/conteudo/protocolo-para-o-atendimento-de-pessoas-transexuais-e-travestis-no-municipio-de-sao-paulo#:~:text=A%20hormoniza%C3%A7%C3%A3o%20(tamb%C3%A9m%20conhecida%20por,com%20o%20qual%20preferem%20ser.). Acesso em: 1 fev. 2022.

insanidade causada pela cultura da dominação é dar chance para continuar e burlar as estatísticas, é creditar se. E no sentido da morte surgiu trazer então o que Fayola compreende por Ancestralidade: “Ancestralidade, pra mim, é manter contato com algo que me fortalece”.

Ela relata sobre o tempo em que morou em uma ocupação e que era esperado que ela se vestisse com roupas pretas ou se curvasse a uma estética à qual não estava associada, a qual acredita, pois segundo as pessoas que moravam no espaço, ser uma pessoa vaidosa, estar bela, bem vestida, era ser capitalista, ia contra os princípios daquela comunidade. Acrescenta que a ancestralidade também está relacionada a uma “busca ancestral com Oxum” e compartilha um fato bem delicado, pessoal e muito bonito de sua vida por ser de Oxum e ter vivência dentro da religião de Matriz Africana através de sua mãe. No fluxo de perspectivar o que é ancestralidade em seu prisma, pergunto a ela o que ela compreende enquanto Afro:

Agora tudo é afro, tem a ver com o africano, com a Matriz africana, heranças que vieram da África parece um jeito genérico pra falar de toda uma cultura diversificada assim, como pra mim é um sufixo pra generalizar uma série de manifestações artísticas.

Pergunto a Fayola o que representa para ela ser uma mulher negra trans, diante das coisas que a gente conversou: “sou uma pessoa que tô buscando um outro modo de ser”.

Educadxs para bestializar diferenças ao favorecer modos e imaginários sobre como estar, somos forçadxs a nos comportar nos relacionamentos a partir de princípios que cognitivamente nos moldaram como homogêneos na predominância de um imaginário universalizado e ficcional (OLIVEIRA, p.37, 2020).

A citação de Oliveira (2020) vai ao encontro de um relato que a performer fez sobre o que é esperado dela enquanto uma pessoa trans dentro dos espaços de atuação comumente frequentados por pessoas cisgêneras. Justamente por conta do imaginário esperado da travesti extremamente feminina, de ter que performar uma feminilidade esperada e caricata ou por vezes sendo chamada no pronome masculino, esse relato surgiu de sua participação em coletivos artísticos de mulheres que abrem vagas para pessoas negras, indígenas e trans e não tem suporte para lidar com as problemáticas e demandas que surgem a partir destes grupos minoritários.

Esse encontro com Fayola reverberou questões acerca da inserção e naturalização de corpos trans e não binários dentro dos espaços cisgêneros<sup>39</sup> comumente frequentados por pessoas brancas, embora informadas acerca das pautas de gênero, raça e sexualidade. Nota-se

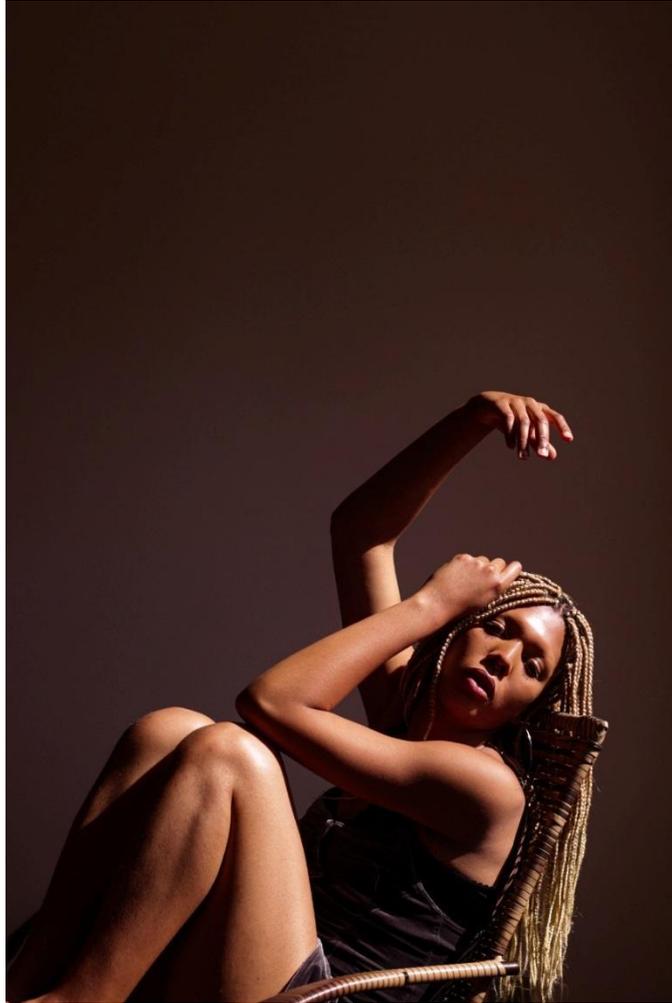
---

<sup>39</sup> Cisgênero (Cis) é o termo utilizado para se referir ao indivíduo que se identifica, em todos os aspectos, com o seu "gênero de nascença". Em outras palavras: na pessoa cisgênero existe concordância entre a identidade de gênero (a forma como a pessoa se vê) e o gênero que lhe foi conferido ao nascer.

ainda uma lacuna vasta sobre o letramento e inserção de pessoas LGBTQIA+, PCDs, pessoas com nanismo e pessoas gordas dentro dos espaços legitimados de formação intelectual. No que tange à percepção dos discursos dentro das construções poéticas para as artes do corpo, a partir da especificidade de mulheres trans, por fim questiono a Fayola se ela acredita que existe a possibilidade de construir, dirigir ou performar alguma proposta que não traga a percepção de sua realidade enquanto uma pessoa transgênera, ou seja, se tem como se abster dos discursos que incidem sobre questões políticas do corpo que ocupa, negra e travesti. Sobre isto ela expõe o seguinte:

Não! Que mesmo falando de afeto já é algo que envolve política... eu sinto que eu não posso fugir disso, porque às vezes eu sinto que eu sou a única mulher trans falando sobre essas questões, daí eu preciso que esse discurso preencha muitas coisas e que fale e que abranja... Nossa queria falar de outras coisas, não, eu tenho que pesquisar narrativas que não são faladas dentro da universidade, nessa pauta sobre o corpo que não seja colonizado, eu me sinto que meio obrigada a falar sobre isso assim. Até porque eu tô buscando esse lugar também, que o teatro assim é muito textocêntrico né, a fala, a voz é muito presente, muito relevante de buscar esse discurso não pela fala. Às vezes eu sinto que só o meu corpo não vai trazer todos aqueles símbolos né.

Diante disso, nota-se que mesmo sendo negra e artista, seus anseios, suas percepções de mundo são parecidas, mas não iguais às das demais artistas anteriores. Afinal, todas não só são completamente diferentes e multiversas em seus trabalhos artísticos e mesmo a sua visão de mundo, como possuem sede em querer ser algo para além do já sabido. Fayola fez uma menção breve a Oxum enquanto referência ancestral, pois é nesse espelho que enxergamos nossas diferenças estéticas, mas também nossos sonhos peculiares de seguir rasgando outras possibilidades de existir com valia.



*Figura 11 – Fayola Ferreira - Foto: Gabz*



*Figura 12 – Performance Anti-Aglomeração: Que fim levaram as flores - Grupo de Teatro Levanta Favela - na imagem - Fayola Ferreira (2020) Foto: Érick Peres*

Ao terceiro dia de entrevistas, me encontro com a quinta artista. Renata Sampaio<sup>40</sup> é curadora, performer, artista cênica e educadora carioca, residindo em Porto Alegre há mais de seis anos. A maneira como conheci Renata foi por indicação de uma amiga e quando fiquei sabendo de seu trabalho, ou melhor, de sua existência, achei seu trabalho e posicionamento nas

---

<sup>40</sup> Renata Sampaio (Rio de Janeiro, 1988) é artista, educadora e curadora independente. Mestranda em Artes Visuais pela UFPel, na linha de Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, e graduada em Artes Cênicas pela UNIRIO. Tem produção em performance, vídeo, fotografia e som. Possui 15 anos de experiência em arte-educação, tendo sido coordenadora do programa educativo da 11ª Bienal do Mercosul – *O Triângulo Atlântico*, e coordenadora de mediação da 12ª edição *Feminino(s): visualidades, ações e afetos*. Atualmente é coordenadora educativa da 3ª edição de Frestas - *O Rio é uma Serpente*.

redes sociais extremamente relevante, pois é uma misto de informação de seu trabalho em confluência com projetos paralelos. Logo entrei em contato com ela, expliquei do que se tratava o projeto na época e ela respondeu prontamente. Assim, marcamos o melhor dia para o nosso encontro.



*Figura 13 – Renata Sampaio*

Após Renata se apresentar, começamos o diálogo com um desabafo dela sobre a maneira como as pessoas deslocavam sua atuação profissional dentro dos espaços em que ela trabalhava, enquanto mediadora e educadora de arte nas Galerias de Arte. Ela relata que comumente a colocam no lugar de subalternidade ou questionavam a sua posição nas instituições nas quais atua. Revela ainda que atua há mais de 15 anos dentro do sistema das artes das galerias.

Renata enfatiza as maneiras e estratégias com as quais resolve os conflitos raciais dentro dos espaços em que atua profissionalmente, no sentido de usualmente se colocar como uma figura de hierarquia tanto para as pessoas negras que iam visitar a exposição, quanto frente aos funcionários negros que demonstravam dificuldade e inquietação em reconhecer sua posição nesses espaços. Comenta ainda que, durante as visitas, as pessoas geralmente se dirigiam às pessoas brancas da galeria, desconsiderando sua presença mesmo quando a exposição era de cunho especialmente racial e de gênero. Renata traz um extenso relato sobre a sua experiência dentro das galerias, relatando que algumas situações contribuíram fortemente

para os seus trabalhos posteriores e reforçando a importância do seu papel de mulher, por muitas vezes ser a única voz feminina, educadora, performer e formadora de opinião dentro do espaço do cubo branco (SIMÕES, 2019):

[...] eu trabalho com mediação cultural há quinze anos e eu descobri que meu fazer artístico tinha a ver com ocupar esse lugar assim... a decolonização do meu trabalho está na ocupação desse lugar assim de subverter ele no possível...eu trabalhei em vários setores da educação, no campo da educação, tanto trabalhando de não deixarem as pessoas tocarem nas obras, de ser mediadora a fazer visitas, até de ser coordenadora e pensar o movimento da educação dentro desses espaços, e foi nesse lugar que eu fiquei pensando estratégias de mediar outros trabalhos como educadora, ali entendi que eu poderia fazer o meu trabalho mudando a lógica do educador e do artista, pensando esse educador enquanto artista.

Então muito dos trabalhos que desenvolvo até hoje são respostas do meu trabalho de quando eu trabalhei como educadora nesse lugar então. Vou te trazer um exemplo que fique mais claro, o último trabalho agora que eu fiz eu fui coordenadora da Bienal do Mercosul na parte da educação era uma Bienal decolonial que tava falando do triângulo atlântico e era a Bienal com o maior número de artistas negros Africanos e indígenas, mas o curador era um cara Alemão, branco, hétero que não via que enfim não esperava as coisas como uma ferida e muito no sentido de como uma pessoa que está resolvendo aquele lugar assim.

E de todos os setores eu era a única mulher negra nesse lugar de decisão, de algum tipo de decisão porque eu era do setor de educação... mas quem podia decidir alguma coisa e não alguém que era é mandado por alguém, um educador por exemplo precisa teoricamente de um subalterno lá, eu era a única pessoa negra e era a única mulher e então podia entender que aquele lugar era de que as pessoas estavam super resolvidas eu ali via que não tava, e a partir dali pra baixo só piorava, e então era isso receber uma professora, a professora olhava o crachá pra ter certeza que eu era a pessoa que estava naquele espaço né ou então dos empregados do espaços né não sabiam que eu era uma pessoa de cargo de decisão que eu era uma mulher negra a todos e estar eu e educadores enfim assim mulheres e homens e eles chegarem e acharem que a pessoa que decidia era o homem e aí o menino falar assim não[...]" Quem manda aqui são...aqui só manda mulher, e as pessoas chegarem e dirigirem pra pessoa lôra do grupo e a pessoa lôra do grupo falar assim, não.. Aqui quem manda aqui são mulheres negras e aí olhar pra mim e falar assim, mas tu não é de fato negra, uma pessoa tipo, um segurança, um porteiro, por eu ser uma mulher negra mesmo assim as pessoas acharem que e aí eu não tô querendo colocar um grau de não tô querendo definir, como eu posso dizer, de saberes menores assim do tipo os seguranças em lugares subalternos do tipo...mas por eu ser uma mulher negra eu era considerada uma função menor, não faz sentido, porque você sabe o porquê disso[...].

E por conta disso me convidaram pra colaborar na edição de uma revista, era pra fazer tipo um trabalho visual sobre o trabalho, porque eu sou artista também era uma trabalho gráfico sobre a experiência de ter coordenado as pessoas do educativo e o meu trabalho foi um jogo de baralhos, um jogo de cartas que chama Corpo Negro Cubo Branco é um jogo onde todas essas situações são colocadas no jogo de cartas, então é isso assim tipo tem cartas boas como cartas ruins com pontuações e aí então tá então vamo lá tira uma carta e a pessoa ah, o teu chefe é um curador branco dessa exposição maravilhosa branco europeu tipo você perdeu cinco pontos, a então você entendeu que a Abayomi era uma estrutura interessante para falar da questão da socialização com criança, um visitante colocou a mão no seu cabelo, todas as situações que nós vivemos aqui dentro como um jogo... a experiência da educação que criou o trabalho artístico e de um tempo pra cá tenho pensando muito esse lugar como um lugar potente de voz[...]"

## Renata Sampaio

[Confinamento](#)  
[Nossos passos vem de longe](#)  
[Corpo Negro Cubo Branco](#)  
[Zapretas](#)  
[Estudo de comunhão com o mar ...](#)  
[Nenhum fio a menos](#)  
[EstereotipAÇÃO: mulheres negra...](#)  
[Duro](#)  
[Baile de Formatura](#)  
[Periférico - Projeto Passar\[ELA\]](#)  
[Sinuosa - Projeto Passar\[ELA\]](#)  
[Performances em Educativos](#)  
[Sobre Renata Sampaio](#)  
[Following \(0\)](#)



Corpo Negro Cubo Branco é um jogo sobre a dupla função pedagógica que recai sobre os educadores negros em exposições que abordam a temática colonial, como se a cor de sua pele os obrigasse a serem didáticos para além do exercício de seu trabalho. São 32 cartas que expõe situações de racismo e colonialidade do saber, e de como o setor educativo muitas vezes é o responsável efetivo pela decolonialidade de uma exposição, preenchendo as lacunas – intencionais ou não – da curadoria. Este dispositivo pedagógico busca questionar quando a arte quer de fato se descolonizar ou se utilizar do discurso decolonial para relegiimar suas instituições e agentes.

O jogo integra a primeira edição da publicação independente *Lingoa Geral: Progresso*.

*Figura 14 – site Renata Sampaio<sup>41</sup>*

Importante ressaltar o lugar de atuação profissional de Renata para podermos compreender os prismas e complexos sociais relativos ao racismo genderizado (KILOMBA, 2019), pois compreende-se que por muitas vezes estar nesse lugar de solidão, de ser a única mulher negra, causava impactos e micro violências por conta do racismo sistêmico localizado nas interferências constantes das colegas de atuação. Era necessário se opor e impor em determinadas situações para poder marcar seu lugar e seu papel enquanto curadora, artista e mediadora.

Vale lembrar que Renata é artista cênica, atriz e performer com vasta experiência no campo e universo das artes visuais. Diante trarei tais experiências, porém é necessário localizarmos sua atuação profissional para compreendermos seu percurso e atuações no universo das artes. A extensa fala que a performer trouxe anteriormente, foca exatamente no cunho do racismo estrutural e institucional (ALMEIDA, 2019) vivenciado por ela de maneira recorrente, com o qual tinha que se posicionar para não ser confundida com alguém que

<sup>41</sup> Disponível em: <http://cargocollective.com/sampaioresnata/Corpo-Negro-Cubo-Branco>. Acesso em: 14 jun. 2022.

ocupava um cargo que de fato não desempenhava<sup>42</sup>. Chega a ser quase que apelativo quando vemos os resultados de nossos trabalhos reivindicando respeito e equidade que equivalha nossos lugares, ou seja num sentido de fazer notar qual o seu papel na galeria para poder seguir com o seu trabalho a partir dos episódios onde era interrompida. O mais interessante é ver que as barreiras do racismo de gênero são forçadas em jogos como esses do baralho do *Corpo Negro Cubo Branco*, por exemplo, onde as pessoas perdem pontos pelo fato de simplesmente sua atuação e ação serem violentas ou o contrário.

O fato de Renata estar atuando nesse lugar de liderança e de decisões importantes, faz com que seja vista enquanto uma figura representativa, não só no sentido de ser a porta voz de mulheres negras que gostariam de atuar nesses espaços hegemônicos e vistos como privilegiados, como também dar voz e corpo aquelas que não tem acesso às galerias de arte. Sendo ela essa figura que já está inserida nesse sistema das Artes, é questionada por pessoas não negras do porquê da insistência em falar sobre o racismo genderizado (KILOMBA, 2019) existente nos espaços de sua atuação profissional. Pois como poderia “falar mal ou questionar” um sistema que de alguma maneira não só apoia suas causas raciais e de gênero, como também investe recursos financeiros, não só para legitimar e financiar o seu trabalho como também lhe proporcionar dignidade em seu bem viver enquanto uma pessoa? Será que isso não prejudicaria o futuro de seu trabalho? Pergunto mais sobre o enfoque no corpo, no sentido somático e político, de como seu corpo recebe essas questões violentas na carne e na razão, a partir desse lugar subjetivo de mulher negra de pele clara. Sobre isto ela diz:

[...] o meu corpo sofre muito, assim fisicamente mesmo, meu estômago dói muito, quando eu falo assim e primeira coisa que eu penso é na eterna gastrite que vai somatizando assim, é eu sinto que profissionalmente eu já consigo falar, tem quase um lugar de respeito de me ouvirem enquanto eu falo, talvez por ser uma das únicas e talvez uma das coisas que eu tenho visto de trabalhar na bienal é que também assim eu ocupei esse lugar mas porque era muito mais fácil me colocar porque teoricamente eu tenho um histórico que o como é que fala que, da meritocracia então primeiro porquê eu não sou muito negra assim né (ironizando)...então é muito mais fácil colocar eu do que uma mulher mais retinta de black porque enfim o black também cai então enfim eu tenho uma figura que não violenta tanto no cubo branco nos espaços institucionais...ah ela não tá aqui porque ela é negra ela tá aqui porque ela é boa no que ela faz, ela ser negra é um detalhe dentro do que ela faz.

Então eu acho que profissionalmente eu consigo falar e até as pessoas brancas né, eu fui lá eu te ouvi agora eu já sei, eu me livro da branquitude porque eu acertei o lugar de ouvir né. Mas pra mim, é muito mais difícil no lugar do social assim, eu sou carioca né, então pra mim é muito difícil formar redes negras aqui, então eu convivo com muitas pessoas brancas, e as pessoas daqui quando eu falo que sou do Rio de Janeiro as pessoas: “O que você, do Rio de Janeiro, quer vindo morar aqui?” Porque no Rio

---

<sup>42</sup> Não estamos aqui desmerecendo o trabalho e a profissão de nenhum trabalhador e trabalhadora, apenas estamos relevando situações provocadas pelo racismo e os lugares que comumente as pessoas negras são inseridas no sistema capitalista.

de Janeiro, ai ser preto no Rio de Janeiro é incrível né (risos) sim é, e tipo aqui eu consigo fazer coisas aqui eu consigo ter uma qualidade de vida muito maior do que eu tenho no Rio era gigante e o que me cabia ali era viver dentro de uma periferia e que tornava a minha vida difícil por causa da distância do dinheiro de coisas e aqui eu consigo morar na cidade baixa...mas assim eu tenho uma qualidade de vida melhor aqui e estando em Porto Alegre eu convivo muito com pessoas brancas com qualidade de vida melhor... que quando eu digo que sou artista, pesquisador é difícil a não aceitação dessa fala enquanto mulher negra que convive nesse lugar me é muito doloroso porque, até no lugar de saúde mental mesmo assim que todas as amigas negras, transexuais fazem terapia, e no meu caso eu não faço terapia porque tem como resolver o racismo a psicologia não dá conta [...].

Diz que por vezes é cansativo, pois está socialmente posicionada em um lugar de privilégio. Logo adentramos na questão do que é ser negro, do que é performar esse lugar da negritude no discurso, nas práticas sociais e poéticas, uma vez que ocupar o corpo enquanto pessoa negra já denuncia ou revela o quanto esta experiência é diversa do que é ser uma pessoa branca. Adentramos também as percepções de normalidade e humanização, uma vez que para vivenciar o social temos que desdobrar o sentido de ser um indivíduo negro, conforme os lugares que atuamos. O comportamento do corpo negro é esperado com uma expectativa lasciva, sensual, sexual, passiva e débil. Trouxe a ela questões que vão de encontro ao espaço de atuação, no qual está fortemente inserida, o da galeria de arte. Trago uma citação do intelectual, professor negro inserido dentro dos sistemas das Artes, Dr. Igor Simões, retirada de sua tese de doutorado, *Montagem Fílmica e Exposição: Vozes Negras no Cubo Branco da Arte Brasileira* (2019), na qual ele nos revela que:

Todo Cubo Branco tem um quê de Casa Grande. Cubo Branco. Vocabulário inventado para nomear a pureza e a higiene onde a arte deveria existir autônoma de qualquer interferência para além de si mesma. Para inventar um mundo só seu, foi escolhido um cubo branco. Branco evoca silêncio. Silêncio é lugar que se respeita, onde não se fala. Só fala a arte. Na Casa Grande da sala de exposição moram muitos silêncios. Dirão: mas quantos negros artistas são importantes e estiveram no Cubo? Quantas mulheres estiveram no Cubo? Na Casa Grande fala o senhor. Ele permite, ele concede, ele interdita. Negros falam porque o senhor concede. Falam, mas devem usar a língua do senhor. Mulheres falam, mas para existirem na Casa Grande do Cubo Branco tinham de ser permitidas, dobrarem-se às regras. Os senhores do Cubo Branco, ao contar sobre o que acontece em sua Casa Grande, preferem falar de si mesmos. Cubo, sala. Sala de exposição. Lugar de expor coisas e ideias sobre as coisas. De montar histórias com as coisas. Sala de expor histórias. Quantos negros nas salas dos encontros, simpósios e eventos onde se conta sobre essas histórias? Silêncio! Todo encontro que narra as coisas que acontecem no Cubo Branco tem um quê de Casa Grande. (SIMÕES, 2019, p.16)

O espaço de atuação profissional de Renata gira em torno de estar no cubo branco (SIMÕES, 2019), espaço anunciadamente branco no sentido literal, espaço dominante que influência, dita e cria a partir da racionalidade branco/cis/masculina e eurocentrada, as performatividades que incidirão dentro do espaço. Sabe-se que têm sido feitas muitas

discussões e reivindicações pela inserção das temáticas de raça, gênero e sexualidade e estas vem sendo fortemente discutidas dentro do sistema das artes visuais, assim como no sistema das artes da cena. A exemplo disso temos o fechamento da exposição *Queer Museum* no Santander Cultural na Cidade de Porto Alegre, que gerou revolta mundial por conta do intenso conservadorismo, preconceito e intolerância vomitado em cima das obras e da instituição que recebeu a exposição na época.

Ao mesmo tempo ficou evidente um jogo de interesses por conta da instituição ser privada, o que corroborou para que os neopentecostais e outros moralistas de plantão ofendidos com o conteúdo das obras, atrelasse a instituição a uma imagem de apoiadora da imoralidade e da selvageria sexual, criando-se uma verdadeira afronta aos clientes do Banco, pais e mães de família “diga-se de passagem” e que acenaram com a possibilidade de retirar seu dinheiro do banco, caso a exposição não fosse fechada.

Renata traz experiências sobre as suas vivências na cidade de Porto Alegre: “por exemplo, no Rio de Janeiro não tem uma branquitude que performa uma negritude”.

Renata se referiu de maneira irônica neste momento, pois no Rio de Janeiro a cultura negra, segundo ela, não é escondida, é evidente. A maneira de vivenciar o corpo negro e a cultura negra no Rio são completamente distintas, pois lá existem maneiras de celebrar e de não só experienciar o convívio com negros como a maioria da população carioca. As discussões sobre as relações de raça e gênero estão mais à frente em relação ao sul do país, especialmente do que em Porto Alegre. Porto Alegre possui uma cultura incidente de costumes euro-centrados e elitistas, fazendo com que o vivenciar o social seja uma experiência acre em relação ao Rio.

Quando eu cheguei aqui isso foi muito forte assim, o corpo não é o corpo, o meu corpo ele não consegue viver aqui como ele exatamente é assim, e tem uma performatividade negra e uma performatividade branca.

Renata trouxe o relato de vivenciar o corpo nos espaços sociais e questioneei a ela, ruminando na perspectiva da criação, de se tem como, nos dias de hoje, deixar a questão política de lado, largar mão da cor da pele, de toda essa informação, para poder falar da imanência. Pergunto se ela acha que é importante nessa era, não falar da cor da pele nas atuações, mesmo que parada ali, sem fazer nada, ainda ser uma pessoa negra, tem como deixar o discurso da negritude e só ser uma pessoa?

eu adoraria não falar sobre isso, porque vem primeiro né essa informação. Eu gosto muito de trabalhar sobre utilidade. É uma coisa que eu descobri com o tempo que eu fazia sem querer que é tornar o espectador íntimo meu, porque é essa intimidade que

ele vai perceber outras coisas assim perceber que eu sou humana, então sei lá, se eu paro e fico penteando o cabelo durante três horas então é a mulher negra do cabelo crespo, mas assim você fica sei lá vinte minutos olhando aquilo deixa de ser a mulher negra com o cabelo crespo, e faz tu ser uma pessoa que tá compartilhando um ato muito íntimo com você e é um ato muito parecido que você faz normalmente na sua casa quando você tá sozinha, aí depois eu dou o cabelo pra pessoa né então assim tu entrega aquele cabelo e a pessoa assim tá esse cabelo era duro e a pessoa percebe que esse cabelo é um cabelo normal então de que eu faço algo muito íntimo que a pessoa me veja como alguém íntimo dela, e é essa intimidade que vai dizer a tá ela é uma mulher só, algo que eu tenho tentado, mas assim ele passa ainda pelo lugar de eu ser uma mulher negra pra depois a humanidade chegar.

Num momento da conversa, Renata faz referência a uma artista visual de São Paulo chamada Juliana dos Santos, cujo sonho de vida é falar do Azul que vem de uma flor que faz um pigmento azul. Entretanto, o que não a deixam esquecer é que mesmo só falando da cor azul, ainda é uma artista negra. Esse fato é pontual para localizar e afirmar questões sobre o não poder abandonar a pele para falar somente sobre a vida, a imanência ou a alacridade que são noções sobre a vida pela vida e sua poética. Também falar sobre beleza e a dita paz que é distante da noção política, agressiva e questionadora de ver o mundo em que se vive.

eu sou formada em Artes Cênicas né na UNIRIO e até então eu entrei na faculdade e eu não sabia que eu era uma mulher negra né então eu fazia teatro tal queria trabalhar o corpo e aí eu entrei na faculdade e aí já na primeira semana de faculdade primeiro dia de faculdade assim na real de cinquenta alunos cinco alunos negros e aí nos primeiros dias tava eu e o meu colega passando e aí uma pessoa pergunta assim, tem cotas pra teatro agora?! Na primeira semana assim e nessa época eu alisava o cabelo...e dentro da faculdade de teatro a gente tem que fazer vários espetáculos né... e todos os espetáculos que eu conseguia papel eu fazia empregadas eu ia fazer o teste pra protagonista e aí eu tenho uma empregada que é decisiva (etc) e era toda a vez, toda a vez, e caraca cara eu sou uma atriz muito ruim assim de não entender cara eu sou muito ruim né como atriz na verdade eu podia ser boa ou era boa não sei que não era isso que importava porque eu tava performando o que eles acreditavam que era a questão assim e enfim eu sou a primeira da minha família a entrar na universidade né minha mãe sempre foi empregada doméstica, meu pai pedreiro, segurança e tal aí era muito louco né porque caraca né eu entrei na universidade... e não adianta ter curso superior assim eu continuo sendo a empregada doméstica nesse lugar...e aí meu trabalho que não é trabalho final, uns amigos fizeram um espetáculo performático e tal num casarão fora da faculdade e me chamaram pra ser a empregada só que era um espetáculo performativo e era exatamente pra eu questionar esse lugar da empregada. Então, o espetáculo se chamava “Por que Você é Pobre”, e era um espetáculo com um monte de pessoa assim, rolava no casarão, e aí quando você entrava você era dividido se você era rico, pobre ou médio e cada dia era um espetáculo diferente que se encontravam mas tinha outras perspectivas, em momentos coletivos, então se você era rico você tinha a presença da empregada constantemente que era eu, então os espetáculos meio que eu não interpretava a empregada eu era a empregada. O que configurava o papel dos ricos era que eles faziam coisas muito conceituais no espetáculo, eles eram servidos o tempo todo e nos momentos coletivos eles ficavam na melhor posição assim sentados em cadeiras confortáveis bebendo coisas e comendo coisas o tempo todo, e aí o tempo todo eu servia e as pessoas não me reconheceram, amigos na plateia, professores na plateia, as pessoas simplesmente não me viam e não sabiam que era eu. E daí tinha performance do rico então né... teve um dia que eu deixei cair uma taça da bandeja e aí ele começou a brigar comigo que você nunca vai ser contratada, você só pode entrar nesse lugar porque você é empregada coisas nesse

sentido, e daí o último trabalho era eu trazendo a bandeja e ele só esperando, e era um momento que ficavam os ricos de um lado, os médios de outro e os pobres no chão, daí eu entrava e ao invés de servir eu vinha com currículo, umas fotos dos meus pais e vou contando assim o meu primeiro espetáculo na faculdade era uma empregada, no segundo espetáculo eu era um empregada, no terceiro espetáculo eu fiz uma empregada bem isso e aí eu tirava a roupa e aí eu fazia top cinco de posições sensuais de fotografia, daí eu ficava de calcinha e sutiã e fazia sei lá brincava com a cadeira assim, assim você me vê, e essa cena era pros ricos, ou a pessoa olhava pra mim ou ela dava de cara com outra pessoa, enfim fazia essas posições assim e ia embora. Foi uma loucura porque tinha sempre pessoas de fato ricas que ficavam no final do espetáculo pra dizer que era um exagero porque a empregada era como se fosse da família, tinha outras pessoas que pelo amor de Deus pra que fazer isso e as pessoas só na hora que eu tirava o avental as pessoas meu Deus!! É a Renata!!! Tinham mulheres que tapavam a cara dos maridos pra não ver.

Mais um relato no qual a artista afirma a falta de naturalização, subalternização e, em um último momento, também sobre a hiper sexualização ou do contrário, a visão do corpo feminino negro como algo nocivo, impróprio e ameaçador. Não vamos tão longe buscar exemplos do corpo negro sendo visto enquanto ameaça aos olhares racistas: Naiara Justino, a ex-globeleza que não foi aceita pelo público brasileiro por ter a pele escura demais, uma versão de corpo ameaçador que foge às normas e ao padrão de aceitação, ao perfil das mulheres negras da casa grande, no período escravocrata, que sofriam com as perversidades das senhoras de engenho por não conseguirem lidar com a existência de mulheres negras. Muitas vezes, por conta de ciúmes, mutilavam essas mulheres, arrancando-lhes os olhos, mutilando seus genitais, torturando-as com máscaras de ferro e até mesmo arrancando seus seios para ficarem visivelmente deformadas para o agrado sádico desses senhorios. Lembremos da figura de Anastácia, mulher negra escravizada que foi amordaçada por ser bela e falar demais e condenada a usar uma máscara de ferro em sua boca, mutilando seus lábios e impedindo a sua fala, justamente por inflamar os desejos sexuais do senhor de engenho e provocar os demais escravizados a fazerem uma revolta contra o senhorio.

Assim como o corpo de Anastácia no passado, ainda nos dias de hoje nossos corpos são vistos como ameaçadores. Embora o imaginário do corpo lascivo e ameaçador ainda persista no olhar do colonizador, utilizamos essa ameaça como mote para revelar a visão contrária que incide sobre nossas atuações. Utilizamos o corpo como subsídio para implodir essas lógicas de dominação (BARBOSA, 2006), uma vez que o convívio social com esse corpo é inevitável, é um fracasso infeliz e constrangedor utilizar antolhos ou vendas nos olhos para encobrir a existência e a força de nossas refeições e estigmas. Ou seja, que saibamos ser possibilidades outras para descolonização do outro colonial, que nossas atuações sejam outras questões a serem vistas enquanto uma nova paisagem de um corpo que não só é racializado, como é dono de seu sim e de seu não, pessoal e coletivo.

Mais ao fim do nosso encontro, encaminho a conversa para abordar um pouco mais a questão dos temas, assuntos, conhecimentos nos quais os corpos são encerrados, a partir de um senso comum do que significa ser uma pessoa negra. Neste sentido, existem temáticas específicas que aguçam e reforçam os estereótipos sobre a gente, como se fôssemos responsáveis em saber tudo sobre o continente africano ou o que tange o universo da negritude, por exemplo. Reitero que é importante saber da nossa história, obter letramento político e cultural sobre nossos valores enquanto civilização negra na didática social. A questão aqui é justamente procurar na resposta das artistas suas opiniões sobre temas específicos. Pergunto a ela o que é ancestralidade.

[...] acho que tudo que vem antes é meio vago, acho que ancestral é o que te ultrapassa o que te toca, mas que te ultrapassa, que ultrapassa você, é algo que toca mas não toca só você ultrapassa a sua existência assim, algo forte que ultrapassa a sua existência e que toca mais pessoas não só você.

Pergunto o que é encruzilhada e ela afirma que:

encruzilhada é um lugar de encontro, durante muito tempo eu achei que era um lugar de dúvida agora eu tenho certeza que é um lugar de possibilidades onde várias possibilidades se encontram e você pode ser maior.

No que tange essa noção da temática das coisas do que e ser uma pessoa negra de fato, pergunto, o que é afro?

É ter relação direta com a ancestralidade, mas encontra pessoas específicas não gerais, é um lugar exclusivamente de pessoas negras, e o que toca essas pessoas mais sem necessariamente uma sensação que toca pessoas negras.

O que é representação e representatividade e qual a importância dessas coisas?

[...] acho a representatividade muito importante e acho que ela não é tudo, acho até que em alguns lugares a gente ultrapassou a representatividade, que eu agora a gente tá num lugar de proporcionalidade do que acho que ela importa no sentido de mostrar que é possível, de mostrar possibilidades, de dizer que eu posso estar em qualquer lugar assim, a pessoa que está naquele lugar mostra isso sempre vai ser e importante embora a gente gostaria que não fosse mais necessário. E a representação... a representação está mudando né muito, a gente tá cada vez mais saindo do lugar da representação.

Na temática das perguntas sobre representatividade e representação, pergunto o que Renata representa.

Eu represento um monte de coisa...eu cheguei à conclusão que eu represento muitas pessoas...ao mesmo tempo não tem como não cair numa responsabilidade, porque daí é foda o peso de não ser alguém e o peso de ser alguma coisa né, daí de novo a saúde mental tem que... mas eu acho que eu represento muitos caminhos para outras essas...represento uma pessoa que existe, uma pessoa negra que existe em sua totalidade.

O diálogo com Renata terminou conosco trazendo a seguinte reflexão: Porque nós temos que falar e ensinar e elaborar outras realidades, sabendo que algum dos nossos está morrendo agora? Neste sentido, a pergunta que fica é como seguir atravessando a correnteza de nosso próprio sangue?



*Figura 15 – Renata Sampaio - 2014 - Periférico - Foto: Fabrício Sortica*



*Figura 16 – Nossos Passos vem de Longe - 2020 - Video Performance - Direção: Renata Sampaio  
Foto: Fred Paz*

No terceiro dia com a sexta artista de Porto Alegre, me encontro com Manuela Miranda,<sup>43</sup> atriz e educadora. Hoje ela é Mestra em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFRGS e doutoranda no Programa de Pós Graduação em Educação na mesma instituição. Confesso que sempre quis me aproximar de Manuela, para escutar um pouco de suas experiências e pontos de vista enquanto pessoa, pois sempre admirei a artista através de sua atuação com o Grupo Pretagô<sup>44</sup>.

Apresentei qual a intenção e situação da pesquisa para a produção de conhecimento acerca do pensamento de mulheres negras artistas da cena porto-alegrense, no sentido de provocar reinvenções sobre o que é esperado de nossos trabalhos como artistas cênicas negras desde os nossos processos criativos, justamente para pôr em cheque as expectativas proferidas

<sup>43</sup> Manuela Miranda Mulher negra autodeclarada, Manuela Miranda é uma atriz, performer e educadora, licenciada pelo Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Mestra em Artes Cênicas pela mesma universidade, com o trabalho intitulado: Caminhos para denegrir a educação social a partir das artes cênicas (MIRANDA, 2019). É integrante do Grupo Pretagô e da Cia Nrty de Danças Indianas. Links de acesso para localizar o trabalho da artista: <<http://lattes.cnpq.br/1412981227531929>> e Instagram: @manumanumanuela.

<sup>44</sup> Quilombo de artistas que pesquisa e promove a representatividade e o protagonismo negro nas artes de cena. Grupo cênico autor dos espetáculos "Qual a Diferença entre o Charme e o Funk?", "AfroMe", "Noite Pretagô" e "Mesa Farta".

sobre as linguagens, discursos e técnicas anunciados em nossos fazeres e experiências como mulheres negras artistas.



Figura 17 – Manuela Miranda

Manuela inicia falando sobre um trabalho cênico que desenvolve no projeto *Mulheragem*<sup>45</sup>, cuja esquete foi dirigida por Silvana Rodrigues, que também foi sua colega de cena no Grupo Pretagô. *Silenciosa Luz* é o nome do trabalho no qual Manuela atuou. Uma história que compreende seu universo familiar, a partir de uma figura feminina importante em sua vida, que é a sua falecida avó. O trabalho traz para a cena fragmentos importantes e humanizados de sua avó, assim como vivências infelizes por conta do racismo, pois era lavadeira e mulher solitária que não possuía tempo e/ou qualidade de vida que sustentasse suas vontades e anseios (hooks, 2019) enquanto mulher, viúva, mãe de nove filhos e vó, e evidenciando “*a vida abreviada que ela teve*”.

Manuela traz nessa performance coisas que escutou ao longo da sua infância e faz um paralelo com a vida atual das mulheres negras que largam suas humanidades para poder dar conta de suas demandas. *Silenciosa Luz* é um solo e dura em média quinze minutos. Esta foi

<sup>45</sup> Mulheragem reúne seis cenas curtas que refazem a memória de mulheres na história e denunciam as violências cometidas contra elas. Poderosas e inquietas, elas foram protagonistas mesmo em épocas contraditórias, lutando pelos seus direitos e conquistando seu espaço. Seis atrizes inspiradoras trazem à tona biografias que nos foram subtraídas e histórias que nunca tiveram espaço para serem contadas. Se uma mulher no palco já representa um ato de resistência, sete mulheres pautando o universo feminino é essencialmente revolucionário. Disponível em: <https://ciadramatica.com.br/mulheragem/>. Acesso em: 14 jun. 2022.

uma experiência pontual para ela enquanto artista fora do coletivo Pretagô, esse trabalho “comprovou muitas coisas”, dando importância a essa escolha importante na vida dela.

*Mulheragem* é um projeto que traz o protagonismo de mulheres artistas, do teatro, da dança e da performance, onde Manuela e Silvana são as únicas negras do grupo. Pergunto para Manuela como foi para ela a exposição do seu trabalho solo, sendo uma mulher negra dentro de um grupo de artistas majoritariamente brancas?

[...] foi até engraçado... um coletivo de mulheres brancas, eu e a Sil de mulheres negras... quando eu trouxe essa performance se rediscuti por exemplo a ordem das cenas do espetáculo, as gurias começaram a perceber que era um trabalho muito forte pra depois uma menina branca vir e falar de questões de feminismo para mulheres brancas, sendo que ela era totalmente padrão e ela tava vendo a foto da performance e minha vó trabalhava pra um gerente do banco do Brasil e ela falou assim: “meu pai foi a vida inteira gerente do banco do Brasil, eu poderia ser essa menina branca no colo da tua vó”. Teve que se rediscutir pois não poderia ficar da forma como tava concebido o espetáculo porque enfim, as meninas seguiram de que não poderia ser exposta ou enfim, isso gerou um incômodo... Eu senti que mesmo no espaço importante assim né de performance nesse sentido...eu falo sobre o fato de não querer mais lavar as camisas dos homens brancos né.

A artista faz essa menção das camisas diretamente para o público presente, cuja maioria são pessoas negras, e diz compreender que surgem ruídos de soluços da plateia e até mesmo de constrangimento, pois as pessoas brancas da plateia, especificamente, reconhecem esse lugar desprezível:

[...] pelas pessoas brancas terem costumeiramente pessoas negras servindo elas. E quando a gente fala que não quer mais servir é porque a gente não tem nem tempo de cuidar da nossa própria casa que é uma coisa que para o feminismo branco não é a prioridade delas ficar em casa cuida da sua casa, da sua família. Mas as nossas mães, as nossas, tias, vós negras elas não tiveram tempo de cuidar da sua família...As meninas ali principalmente os feminismos eles não eram homogêneos. E tem uma outra menina no espetáculo que conta sobre a história das duas avós dela, e por mais que tenha sido uma história muito sofrida enfim ela é mulher branca e enfim a história não é a mesma.

Vale ressaltar que nesse trecho final, a artista não está colocando a história das duas avós de sua colega de cena no lixo, pois não se trata disso, de fazer juízo de valor em relação as histórias alheias. O foco é evidenciar noções de vida completamente diferentes, no que tange à regulação de pessoas brancas sobre pessoas negras. Mostra que de fato precisamos ganhar voz, grifar nossas violências e para além de culpabilizar o opressor, jogar em cena a questão de traçar uma nova perspectiva a partir do olhar do oprimido. Manuela é sangue do sangue de sua avó, que lutou para que essa história fosse contada dentro de um teatro lotado.

bell hooks, em *Vivendo de Amor*, traz perspectivas amplas sobre como o amor é distanciado da vida de mulheres negras, principalmente no que diz respeito as condições de trabalho que tiram a qualidade de vida de pessoas negras, expondo que o amor é uma relação de luxo para as gerações passadas, como a avó de Manuela, que vivia para dar boas condições para seus nove filhos e netos, não sobrando tempo para o afeto.

O amor precisa estar presente na vida de todas as mulheres negras, em todas as nossas casas. É a falta de amor que tem criado tantas dificuldades em nossas vidas, na garantia da nossa sobrevivência. Quando nos amamos, desejamos viver plenamente. Mas quando as pessoas falam sobre a vida das mulheres negras, raramente se preocupam em garantir mudanças na sociedade que nos permitam viver plenamente. Geralmente enfatizam nossa capacidade de “sobreviver” apesar das circunstâncias difíceis, ou como poderemos sobreviver no futuro. Quando nos amamos, sabemos que é preciso ir além da sobrevivência. É preciso criar condições para viver plenamente. E para viver plenamente as mulheres negras não podem mais negar sua necessidade de conhecer o amor (hooks, 2010, p. 191).

bell hooks não trata somente da questão do amor romântico e sim da busca por afeto, negociação do afeto de mulheres negras como um jogo de perde e ganha, pois a escolha é agenciada, dividida entre escolher ver os filhos crescerem próximos, porém, sem alimento ou viver para trabalhar, para levar um pouco de dignidade para seus entes. Manuela provocou em cena essa percepção de sua avó, uma lavadeira da cidade grande que negociou com o afeto em busca de condições melhores para seus filhos e netos. Neste sentido, hooks (2010) afirma:

Muitas de nós mulheres negras, aprendemos a negar nossas necessidade mais íntimas, enquanto desenvolvíamos nossa capacidade de confrontar a vida pública. É por isso que constantemente parecemos ter sucesso no trabalho, mas não na vida privada. Vocês entendem o que estou querendo dizer. Quando vemos uma mulher negra aparentemente segura de sí, de seu trabalho, é bem provável que se forma visita-la sem avisar, com exceção da sala, todo o resto da casa vai estar a maior bagunça, como se tivesse passado um furacão. Creio que esse caos representa uma reflexão de seu interior, da falta de cuidado consigo própria. A partir do momento que acreditamos, de preferência desde crianças, que nossa saúde emocional é importante, poderemos suprir nossas outras necessidades (hooks, 2010, p.193).

Após esse extenso relato, é evidente que Manuela levou para cena algo extremamente político, pois é real e carece de agendas a serem discutidas como a mão de obra de mulheres negras, a reparação racial e de gênero, por exemplo, questões que estão cada vez mais notórias. Ainda assim pergunto a educadora se diante de seus trabalhos e sua noção política de mundo, podemos excluir nossas noções de negritude, mesmo o discurso não sendo esse.

Não...as pessoas sempre vão fazer essa leitura né do que é político, daquilo de ser uma coisa violenta né daquilo se espera das pessoas negras... ouve aquilo ou vê e começa a relutar contra o seu próprio racismo assim e também faz parte do olhar racista né

que não vê a arte quando é uma pessoa negra assim ela já vem com um olhar de: Ah! É arte negra né, não é arte, é arte negra. Então não interessa o que tu faça a pessoa vai puxar uma leitura que vá relacionar isso né.

Parto do fato de Manuela ter experiências de participação em coletivos e grupos de teatro e performance para perguntar o que ela compreende enquanto experiência de legitimidade, e quais trabalhos considera que se deram de forma legítima, na sua percepção.

[...] acho que o legítimo assim é um campo de disputa né...acho que principalmente a gente vê eu pessoalmente percebo que artistas brancos podem fazer o que eles quiserem e pode ser uma merda literalmente assim o trabalho, que sempre é legítimo né, tem o olhar de uma crítica um olhar especializado, não é arte e é isso. E eu fico pensando que a gente nesse momento de questionar mesmo o que é legítimo assim né...O nosso trabalho enfim, quando a crítica acessa enxerga só o potencial político assim, um trabalho que é necessário e aí quando acontece isso eu acho que eles deslegitimam um trabalho artístico, não porque não é necessário, obviamente é necessário, mas é necessário também porque é a nossa estética. E eu percebo que as pessoas quando vão fazer críticas aos nossos trabalhos as vezes elas não fazem nenhuma crítica estética, não questionam as escolhas das narrativas que a gente traz né num espetáculo, numa obra de: -É necessário vocês falarem desse tema! Nossa isso aqui é importante ser dito...a gente é muito mais deslegitimado e tá tentando entender o que é legítimo né, e eu acho que quando o processo ele é entre pares acho que a gente consegue legitimar o trabalho dos outros né, e consegue entender e reconhecer né artistas do nosso meio... eu acho que tem muito entre nós primeiro pra que um público branco comece a entender assim. Acho que a questão de legitimação é uma questão importante, mas ainda é muito difícil de dizer né, porque quando a gente é só deslegitimado a gente sabe que é ser legitimado né, não sei assim as vezes eu fico questionando. O próprio Mulheragem assim as vezes vejo as pessoas no final do espetáculo virem me abraçar e tal abraçar, e as pessoas: -Nossa! Eu tomei um tapa na cara com a tua performance...tá mas e aí tu gostou do meu trabalho para além de tu levar um soco assim né?!?!...Enfim, daí quando a gente tá com os nossos pares que a gente houve tem feedbacks né. Acho que inclusive enquanto a estética e a narrativa do meu trabalho talvez acho que seja um pouco por aí né ao menos pra mim né ouvir esse feedback de escutar isso enquanto artista porque aquilo de ficar só no que é importante, que discurso importante, não vai nos levar a nada assim. Acho que é essa a questão do legitimar é falar muito do que eles querem ouvir.

Quando Manuela se refere às “pessoas” em sua fala, ela está se referindo diretamente às pessoas não negras. A legitimação do trabalho de artistas negros ainda é uma pauta muito importante, visto a expectativa colocada para nós, principalmente quando o trabalho usa uma linguagem de cunho abstrato. Os trabalhos em Dança são um exemplo em que comumente as únicas informações de uma pretensa entrega de narrativa são o corpo em movimento, a trilha sonora, o figurino ou algum cenário, quando existente. Ou seja, a junção da noção estético-poética (SILVA, 2017), quando o trabalho entrega somente o título para a apreciação/experiência com aquela proposta em questão.

Embora saibamos que a resposta ao que o artista apresenta enquanto discurso é de livre interpretação do público que assiste, nessa dissertação está sendo problematizado o anúncio pré-concebido, quando as narrativas e performatividades dos temas de criação cênica são conduzidos e protagonizados por pessoas negras. O prisma muda quando a interferência que é levada em consideração é a percepção racial e de gênero, pois uma mulher negra em cena, uma pessoa negra em cena, seja no palco, no cubo branco de uma galeria de arte ou até mesmo em uma intervenção urbana, carrega em seu corpo o peso de um estigma histórico de mais de quatrocentos anos, causado pelos fatores de regulação e manutenção do racismo.

É comum que nos grandes jornais, telenovelas, *reality shows*, seriados, filmes e outros formatos de negociação e revisão social, estar posto como dado quais são os nossos lugares na sociedade. Quais são as nossas performatividades possíveis do cotidiano, ou seja, o que se espera de uma pessoa negra a partir do olhar de uma pessoa branca que não convive diariamente de maneira humanizada com pessoas negras. Isso faz com que ela construa um imaginário delirante e irreal que a autoriza a naturalizar o como enxerga e compreende os discursos corporais provenientes de pessoas negras no campo das artes da cena. Para reforçar a percepção dos papéis sociais que são transferidos e responsabilizados forçosamente às pessoas negras, reforço a seguinte questão apontada por Lélia Gonzalez (2020), no que tange a construção e esforço da memória do sujeito branco:

Seguindo por aí, a gente também pode apontar pro lugar da mulher negra nesse processo de formação cultural, assim como pros diferentes modos de rejeição/integração de seu papel.

Por isso, a gente vai trabalhar com duas noções que ajudarão a sacar o que a gente pretende caracterizar. A gente tá falando das noções de *consciência* e de *memória*. Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como não saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, a consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando a memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como a verdade. Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura; por isso, ela fala através das mancadas do discurso da consciência. O que a gente vai tentar é sacar esse jogo aí das duas, também chamado de dialética. E no que se refere à gente, à crioulada, a gente saca que a consciência faz tudo pra nossa história ser esquecida, tirada de cena. E apela pra tudo nesse sentido. (GONZALEZ, 2020, p. 78-79)

Logo essa relação entre consciência e memória, apontada por GONZALEZ (2020), evidencia a experiência de todas nós, artistas negras até o presente momento. Nas páginas que seguem, trarei a última entrevistada, que possui uma consciência, vivência e dinâmica com a

cidade de Porto Alegre a partir de um outro tempo, onde o seu fazer artístico era visto como uma maneira de marcar seu território enquanto uma artista negra, pois traz na sua Oralitura (MARTINS, 1996) algo que está inscrito. Se não fosse seu falar-fazendo (GILDO, 2019) e sua brilhante atuação, não sankofaríamos e tampouco nossas ações no presente, no hoje, no agora, teriam o mesmo sentido, pois ela é a maior referência da expressividade e corporalidade negra na dança na cidade Porto Alegre.

Pergunto o que ela percebe enquanto representação, representatividade e o que ela como artista representa.

[...]tá aí um outro conceito né que andam muito sendo utilizados assim, num nível que a gente até nem sabe mais, eu acho até é engraçado porque no teatro tem muito isso né da representação, mas aí quando chega pra nós pessoas negras eu acho que as pessoas nunca abordam no sentido da representação teatral assim né de representar um personagem, tá muito sempre ligado ao representar...ser um único representante de uma raça inteira né de um povo inteiro, então eu acho que são conceitos que foram usados demais pelo capitalismo pra vender coisas... se uma pessoa negra tá autorizando aquilo ser vendido então alcança todo um público...é uma coisa que pra mim hoje em dia tá muito relacionada ao capitalismo...a venda de coisas através da imagem de uma pessoa. Mas inicialmente pra mim chegou assim conceito da representação da representatividade foi um movimento também da gente, primeiro de reconhecer os nossos pares, acho que a gente a gente andava muito só, eu tenho essa visão assim de andar muito só, mesmo com outras pessoas e aí, não, pera aí, vamo olhar pra nós e se reconhecer, de apreciar o trabalhos dos nossos de encorajar né. Eu sempre penso assim né na história do início do Pretagô que foi essa ânsia dessa representatividade, naquela época a gente tinha ânsia de representar, de falar, até porque nós éramos os únicos... éramos pouquíssimos além de nós né do grupo, e a gente queria falar sobre representatividade, a gente queria falar sobre esses negros que estavam aqui nesse prédio e que em outros trabalhos eram chamados pra fazer papéis pequenos... a gente não se sentia pertencente...nunca escolhiam muita gente negra pra fazer um trabalho.

Então esse início do Pretagô foi muito isso assim, de buscar uma representatividade e foi importante naquele momento a gente conseguiu lotar o teatro<sup>46</sup> três seções pela primeira vez com o público majoritariamente negro que não acessava o teatro e acho que a gente é muito responsável também assim por uma formação de plateia preta. E acho que é uma retomada de outros grupos que vieram antes de nós mais na área do teatro mesmo, o “Caixa Preta<sup>47</sup>”, a “UTA” de uma certa forma por ter mais integrantes negros do que qualquer outro grupo na época assim. Então a gente queria essa ânsia, a gente queria muito assim...

Ai a gente vê os jovens negros atualmente aqui do DAD também com sangue muito vivo, e eu gente a gente fez história, porque a gente é muito referência pra eles. E a gente vê na cena deles coisas que é referência e não no sentido negativo, mas de ficar muito feliz assim, e eu assisti ao “Sobrevivo” que tem vários jovens negros assim então muito jovens. De pensar que a gente tá num outro momento que já não aquela ânsia por representatividade...reivindicação assim né enfim da sobrevivência. A gente só tá agora nesse relax porque era a gente, agora é vocês e assim vai ser (se referindo ao grupo Espiral Encruza<sup>48</sup> do espetáculo que ela menciona Sobrevivo). Mas

<sup>46</sup> Se refere ao teatro do qual o Mulheragem apresentou os trabalhos, só não expõe qual teatro ocorreu tal lotação.

<sup>47</sup> Coletivo Teatral formado por artistas negros do Rio Grande do Sul;

<sup>48</sup> A Espiral Encruza é uma rede de artistas pretos a fim de borrar temporalidades e construir futuros em nosso presente. O grupo se articula a partir do processo de criação do espetáculo SobreVivo – Antes que o baile acabe, que estreou no ano de 2019 e teve sua dramaturgia construída a partir das vivências do elenco. Buscou nesta obra

é isso, a gente precisa ser representativo. É aquela coisa né da branquitude usar o nosso discurso aquela coisa né: - Mas a Rita me falou isso! Tá mas eu Manuela não penso assim! -Não! Mas se ela falou, tá legitimado porque ela representa. Então, é isso, tu não pode nem se equivocar, pensar diferente, não pode desvirtuar daquilo que é representatividade [...].

E logo a performer responde sobre o que ela possivelmente representa:

Eu sempre tento fugir de qualquer padrão assim aparentemente na minha faze de vida eu tento fugir de padrões assim. A minha mãe sempre diz: -Manuela sempre do contra, sempre é a que... Na minha família a Manuela sempre vai fazer diferente. A minha relação com outros ela muito de verdade assim, então inclusive em outros aspectos da minha vida assim né, eu acho que eu já tive muito momentos assim e deixar o que as pessoas falavam de mim me afetar assim e aí enfim... Eu já fui aquela mina negra que chegou no DAD e viu aquele mundo de possibilidades e tal... durante um tempo eu era sempre a pessoa que amenizava as coisas, tinha aquela representação da raiva e do furor contra a branquitude principalmente aqui nesse departamento foram tensos assim. É engraçado que as pessoas me viam na classe artística como a preta raivosa...inclusive disseram isso pra outras pessoas negras né ou outras pessoas que hoje em dia eu conheço de pessoas que me conheciam só de ouvir falar que eu era uma pessoa raivosa e me acham super tranquila assim. Aí eu fico pensando né nessas coisas que as pessoas falam de nós né e a gente vai levando, a gente vai remoendo aquilo. Enfim eu tive muitas fazes assim, e fico pensando a gente como mulher negra a gente sempre tem que segurar o rojão né e aí a gente tem que ser a representação da mulher forte daquela que aguenta, daquela que...Eu fico pensando muito nas coisas que eu queria quando eu era criança sabe, e adolescente assim, de quando eu me imaginava adulta, hoje eu sou mais próxima daquela visão de me permitir ser aquela pessoa tranquila de novo, e não vou mexer nas treta dos brancos eles que resolvam, eu não vou resolver, não vou ser didática, eu sempre digo: -Os privilegiados com a minha didática são os meus educandos, porque eu escolhi ser educadora então como eu tenho educandos brancos eles que são privilegiados, eu sempre digo, vocês são privilegiados porque pra vocês eu tenho esse tempo e paciência de explicar que não é bem assim. Vou explicar pra um educando branco criança, adolescente ou jovem que não existe racismo reverso, vou isso é uma formação e eu me propus aquilo, agora, um branco adulto que vem, não, não tem mais esse meu tempo a minha energia. Então eu tô nesse momento assim de me sentir representação da Manuela que eu quis ser...de tentar fugir do que as pessoas esperam as vezes...Eu quero o que a bell hooks falou, liberdade. Eu acho que quando a gente tem a oportunidade de ser escolha a gente tá representando a nós mesmas. O sonho da minha vida é de representar a Manuela criança.

As noções de representação e de representatividade, o que a artista representa e compreende a partir dessas noções, está justamente no lugar que me interessa enquanto pesquisadora artista. O fato de reconhecer que não precisamos constantemente “forçar a barra” do discurso antirracista, de forma didática para pessoas brancas. Trata-se de reverberar noções de autopercepção do limite de negociar sobre temáticas cada vez mais caras dentro das questões de raça e gênero.

---

a fricção das relações étnico-raciais na capital gaúcha, destacando e potencializando saberes periféricos como as referências de matriz africana, do carnaval e do funk.

Não nos permitir compreender nossas pluralidades e atuações, é algo que vai contra tudo que imagino para nós mulheres negras. O fato de dizer “não, agora eu não vou te ensinar sobre a história do racismo, nem do machismo, porém eu posso compartilhar com você minhas visões de mundo a partir de meus gostos pessoais”, isso é negociar e descolonizar os lugares dos e nos quais estamos colocadas na sociedade.

Finalizando o encontro com Manuela, lanço uma última pergunta sobre a possibilidade de construirmos outras noções de mundo, mesmo que de maneiras utópicas sendo mulheres negras.

É um trabalho de formiguinha. Ano passado eu conheci a Lu Dorneles e ela tem um projeto que é do empoderadas IG que é da escola que ela trabalha. A gente deu uma entrevista no programa da Revista Dona e a Camila Camargo bailarina, e Lu ela me falou uma coisa que eu nunca esqueci e que eu sempre trago que é e principalmente por causa da Camila que eu vejo que como uma pessoa que faz muitas redes, por ser da comunicação eu acho que ela tem isso de conseguir criar redes e tal entre pessoas daí ela disse assim, as vezes a gente acha que não tá fazendo nada, mas a gente vai descobrir uma pessoa que tem um projetinho lá outra que tem um projetinho aqui, a outra que tem um projeto lá que já foi articulando com a outra ali que já foi já conheceu por causa de outra pessoa e já formou uma rede e quando a vê na verdade a gente tá espalhado...Às vezes principalmente com os educandos assim que das referências que eles falam ou das atividades que eles fizeram e aí tu pensa não, talvez a pessoa que fez atividade não, mas daí quando tu colhe os feedbacks de outros educadores de outros espaços...até na experiência de Abayomi que eu fiz com eles: -A gente já fez na escola com a professora tal (alunos se referindo em sua experiencia anteriores com as Abayomis) eu não sei quem é aquela professora mas eles gravaram...E eu enquanto educadora assim noto que não é utópico...as vezes uma atividade que é só uma conversa e tu sabe que faz a diferença assim né. Eu vejo com o próprio Slam assim, que eu vejo que é um movimento...que as vezes eu acho que não tá chegando nos jovens e tá chegando, eles tem a referência através disso eles uma conexão lá com os Racionais que...tá chegando, eles tão recebendo a mensagem né, enfim eu acho que as vezes a gente até desacredita assim, não tá rolando, mas tá...Eu acho que assim como o público branco, esse público de teatro...principalmente assim... as vezes eu acho que esses são os mais difíceis de afetar verdadeiramente...só aquele choro no final e vem te abraçar e: -Nossa, a minha vida...tá, mas efetivamente? Então eu vejo as vezes que com a criança e o adolescente eu consigo gastar a minha energia onde eu vejo o resultado.



*Figura 18 – Manuela Miranda em Noite Pretagô - 2019 - Foto: Anelise de Carli*



*Figura 19 – Manuela Miranda em Mesa Farta/Grupo Pretagô - Foto: Anelise de Carli*

*Iara Deodoro*<sup>49</sup> é a sétima e última convidada do ciclo de encontros performativos. Foi com a Dona ou a Tia Iara, como é popularmente conhecida, que aprendi muitos passos de danças afro. Foi com ela, Mestreira Iara, pois é assim que a vejo, que aprendi questões que vão além de um corpo que só dança, mas sim pensa a vida como um grande jogo a ser vivido, respeitado e compreendido. Foi assim que comecei a compreender e a respeitar a história da Mestreira. Essa dissertação não existiria se não fosse a experiência política, social, afetiva e racializada, a partir do *Grupo Afrosul Odomodê* nos anos de 2016 e 2018. Sem esta experiência, eu não tomaria os rumos, não teria feito as escolhas e construído a minha maneira de compreender e escolher o que é melhor para mim enquanto artista pesquisadora.

---

<sup>49</sup> Mestreira Iara é fundadora do Grupo Afro-Sul de Música e Dança (1974). Formada na Escola de Danças Folclóricas da Professora Nilva Pinto, em Porto Alegre, no período entre 1968 e 1978, como ela faz questão de contar em suas entrevistas, e graduada em Serviço Social, focada em famílias negras monoparentais. Fez Pós-Graduação em Educação Popular e Gestão em Movimentos Sociais. Parte do seu legado para o campo da Dança, especialmente a gaúcha, está organizado em suas principais produções coreográficas, que são: 1991 – Espetáculo Alma Negra; 1993 – Música e Dança Linguagem Universal; 1994 – Quilombo; 1995 – Malandro Dono da Noite Rei dos Cabarés; 1996 – Congadas de Maçambique; 2003 – Resistência; 2006 – O Negro e o Rio Grande do Sul; 2009 – Espiritualidade: a Religação entre dois mundos; 2014 – O Feminino Sagrado: Um olhar descendente da Mitologia Africana; 2018 – Reminiscências: Memórias dos nossos Carnavais. Entre outras experiências de Mestreira Iara estão as atuações como Diretora de produção e coreógrafa do Grupo Afro-Sul de Música e Dança; formalização do trabalho social junto à comunidade desde o ano de 1999. Durante o ano de 2000, realizou trabalhos com meninos e meninas de rua em parceria com a Secretaria Municipal de Cultura, no programa Ação Rua. Formou e coreografou o Grupo Afro, no Município de Nova Prata, no ano de 2001. De 2002 a 2004, coreografou o Grupo Folclórico Gaúcho Piazinho, no município de Cidreira. E, em 2005, o trabalho coreográfico foi com o Grupo Folclórico Gaúcho João Sobrinho, no município de Capão da Canoa. Desenvolveu trabalho no Carnaval de Porto Alegre, como porta-bandeira pela extinta agremiação Garotos da Orgia, onde foi agraciada com diversos prêmios. Coreógrafa da Ala Afro-Sul, desfilou no Carnaval de Porto Alegre por 25 anos, participando de diversas escolas de samba durante os desfiles. Além de ter coreografado comissões de frente das maiores escolas de samba de Porto Alegre como: Bambas da Orgia, Estação Primeira da Figueira, Imperatriz Dona Leopoldina, entre outras. Ministrou aulas de dança afro na Faculdade de Dança da UERGS; realizou o 1º Encontro Afro-Sul de Dança Afro em Porto Alegre, no ano de 2009. Em 2010, foi reconhecida Instituto de Desenvolvimento Humano Brava Gente, por sua monografia intitulada “Pedagogia dos Orixás”. Jurada do Prêmio Açorianos de Dança, nos anos de 2011 e 2017. Premiada diversas vezes no Prêmio Açorianos em Dança e Estandarte de Ouro por alas coreografadas no Carnaval de Porto Alegre. Coordenadora institucional no Instituto Sociocultural Afro-Sul/Odomode, desde 2000. Coordenadora do grupo de mulheres do Instituto Afro-Sul/Odomode. Gestora do Projeto Cultural Nossa Identidade. Ministra aulas nos cursos de Dança e Encontros de Saberes (Disciplina Eletiva) da UFRGS. Participação ativa na construção do projeto Diálogos Nacionais: Dança Coordenadora Pedagógica em dança e cultura negra junto às Escolas Preparatórias de Dança (EPD’s). É possível acessar o trabalho de Mestreira Iara através da página do Facebook. Disponível em: <https://web.facebook.com/afrosul.odomode> > [Instagram@afrosulodomode.org](https://www.instagram.com/afrosulodomode.org).



Figura 20 – Mestra Iara

O encontro com a mestra se deu no ano de 2021, de maneira virtual, por conta do *lockdown* da Pandemia da Covid-19. Escolhemos esse formato de encontro para evitar possíveis riscos de contágio através do coronavírus, respeitando os protocolos de distanciamento social.

Começo explicando a Mestra sobre a pesquisa, após uma breve conversa sobre a situação difícil dos artistas em tempos de pandemia. A partir disso, trouxe alguns pontos da pesquisa, em que falei da sua importância em compor a mesma na época. Expliquei que escolhi um grupo de seis mulheres negras, entre as quais atrizes, performers, educadoras e dançarinas, evidenciando quais eram os caminhos de composição artístico poética dessas mulheres, os recursos cênicos que utilizavam e como percebiam a recepção e influência de seu corpo dentro dos grupos, coletivos e agências não negras nas quais estavam localizadas e atuando. Falei do interesse de saber como estas mulheres viam esses espaços, enquanto artistas, no sentido de contribuir como uma artista negra porto-alegrense.

Digo para Dona Iara que está mais que na hora da gente reinventar a cena e pensar maneiras de colaborar corporalmente enquanto artistas negras. Digo por mim, explanei.

Logo Mestra Iara faz uma fala contundente, trouxe:

Que reinvenção né!! Nós ainda somos poucos... Porque a Celina, uma mulher negra sendo orientadora de uma outra mulher negra isso é raro, quase que único, não dá pra dizer único porque a Celina já tem uma estrada que deve ter se atravessado alunos

negros né. Mas de qualquer forma são poucos né, nós ainda somos poucos. E de qualquer forma ..esse meio acadêmico ainda são poucos que estão ali. São coisas de projetar o futuro né, eu sempre projeto o futuro. Nossa daqui há alguns anos quem nem nasceu ainda quem sabe, se depara com uma foto dessas entende? Nossa essa aqui é a minha vó, essa aqui é a minha bisavó, essa aqui é a minha trizavo. Nossa! São coisas importantes que sabe talvez as pessoas não deem importância pra isso.

Mas eu sempre digo Rita, que o que a gente, essa nossa passada por aqui, nesse plano terrestre, a gente tá aqui escrevendo um livro que mais tarde outros que ainda virão, vão ter a oportunidade de ver e ler esse livro e vão nos encontrar ali. Tem páginas reservadas pra nós, e eu acho que é muito importante a gente deixar essa mensagem no livro, deixar alguma coisa pra essas gerações que ainda vão vir. Pois as que estão aqui estão vivenciando de alguma forma e os que vão vir.

Mas eu acho que a gente pode deixar experiências melhores e a gente já teve, experiências melhores automaticamente, por difícil que tenha sido a vida da minha mãe ou a vida da tua, ela já trouxe experiências, vivências mais do que as avós delas. E eu acho que é essa a importância, acho que a gente não tem que deixar nada cair na banalidade no comum, dar valor, não interessa se hoje é tortinho, quem disse que não é o meu jeito, que disse que é assim que eu quero fazer.

Existe regras pros meus fazeres? Quem pode impor regras sou eu, o meu querer. Ah mas agora a minha dança é não é assim, NÃO, A MINHA DANÇA NÃO VAI SER ASSIM, A MINHA DANÇA EU CONSTRUO DO JEITO QUE EU QUISER, E FAÇO ELA DESTA FORMA. Tu já fazes um tipo de dança diferente de mim, em sem dar nomes entende?! Ah porque isso é primitivo, ah porque isso é contemporâneo, porque isso... não, são formas diferentes de se expressar. Só que tem uma coisa, tu te atravessou no meu caminho, querendo ou não a minha dança tá aí, né! Alguma coisa nessa passada ficou! Tem sotaque. Então assim, eu acho muito...mas é que, eu, não sei se eu gostaria, mas eu não sou uma mulher preta, como tu por exemplo, que bota o verbo.

A minha vivência, até aqui, a gente não tinha essa permissão né entre aspas, então tu não foi educada pra isso. Tem algumas que vem mais com o fogo nas ventas, aí independente da idade elas ..mas existe formas de lutar.. existe formas de sobreviver existem formas de se expressar. Isso não quer dizer que, ah não faz nada, não só o fato de tu estar viva tu já tá teimando, já tá reivindicando por alguma coisa né, tu está pregando por alguma coisa. E porque, a gente sabe que se tu tá com trinta, quarenta anos, tu é um teimoso de estar aqui. Se é uma menina que consegue ter essa força, essa vontade de viver, esse desprendimento com o seu corpo, também é outra sobrevivente, porque são tudo coisas que se atravessam de uma forma que só deixam marcas né?! São marcas feias, são marcas profundas.

Então sei lá eu acho que O FATO DA GENTE RESPIRAR JÁ INCOMODA MUITA GENTE NÉ [...].

Nodal a fala da Mestra. Com sua bagagem, ela traz percepções importantes acerca do racismo sem precisar utilizar o termo. Ela o faz quando traz questões sobre escrevermos uma outra história, e compreende de maneira naturalizada a pluralidade e as diferenças em nossos fazeres corporais e o modo como fecha a sua fala, no sentido de tornar evidente não só a nossa existência e resistência como artistas negras de outro tempo, mas por compreender toda a sua trajetória como seu lugar de atuação, importância, contribuição e resistência dentro das Artes Cênicas da cidade de Porto Alegre. Tal importância é evidenciada na Dissertação de Mestrado de Manoel Gildo Alves Neto que traz a título: *Falarfazendo Dança Afro-Gaúcha: ao encontro com Mestra Iara* (2019). No citado trabalho, é evidenciada a notoriedade de Mestra Iara na

cidade de Porto Alegre e o racismo presente neste território. Estabelecerei mais diálogos com suas considerações adiante.

No segundo bloco de perguntas, questiono como pensa a criação em Dança. De onde parte? Como idealiza as suas coreografias? No caso de existir um, de onde partia esse princípio criativo? Da ancestralidade? Das vivências pessoais dela? Das vivências pessoais das dançarinas do seu corpo de baile? De onde parte a criação para chegar no resultado final?

[...] Ela parte de mim, de mim, mas o eu, não o eu sozinha pessoa né, acho que muito da questão ancestral mesmo sabe, a minha forma de criar sabe, eu nunca conversei muito isso com outras pessoas. Que fazem parte da dança né, não só executam, mas que tem essa coisa da criação. Eu preciso de um ponto de partida, e esse ponto de partida, não sei se tu lembra que eu falo e o “chico não chegou o chico não chegou” ... é isso entende, eu preciso me conectar com alguma coisa. Pode ser uma música pra me conectar, fotografia que eu enxergue, de alguma coisa que a minha mãe disse, um livro ou alguma coisa, eu preciso de uma conexão, algum fato que me carrega pra aquele lugar, e depois o que me dá força, porque isso tudo é no primeiro momento né, Ah, vou fazer uma coisa sobre isso, e outra coisa que pode ser como pode não ser é a música, é a melodia, alguma melodia me longe muito longe.

Eu não sei se eu teria condições de recriar lá pois a gente tem todas essas questões né..por exemplo eu quando comecei com dança, filmagem essas coisas não existiam, eu tinha colegas.. existiam fotógrafos que iam nos espetáculos, nas apresentações que tiravam fotografia, ou eu dançava ou eu comprava uma fotografia. Então eu não tenho grandes registros assim né. A Natália<sup>50</sup> agora mesmo tá terminando o TCC dela que entregou hoje, e precisando de fotos e eu fuçando, encontrei uma única foto novinha ainda adolescente no AfroSul né, que ela precisava eu encontrei uma única dança e ainda sozinha, tipo o fotógrafo ele fez uma foto em destaque, será porque me isolou do grupo. Eu tava dançando e teve um momento onde eu tava sozinha assim, porque na realidade pensando no espetáculo esse, eu era a protagonista do espetáculo e isso com quatorze anos, e era a única negra, entendeu? Então era uma coisa assim, porque eu a protagonista? Tu começa a te questionar, a minha professora que morreu agora a pouco tempo a Nilva, a Nilva Pinto<sup>51</sup>, eu nunca senti um olhar preconceituoso, mas também não eu não posso afirmar que ela não praticasse nenhum ato racista, porque isso é uma coisa que tava em nós, e antigamente muito mais, sempre foi muito, talvez cuidadosa comigo, sabe, de nunca me deixar em situações aonde eu fosse estar constrangida, nessa.

Por exemplo assim ó, eu tava ali pelo colégio, a dança era o colégio, as pessoas, eu nem sei se pagavam alguma coisa a mais porque eu era bolsista né, mas eu estava ali pelo colégio, o colégio tinha esse tipo de atividade, o fazer essas coisas, nunca me disse nada assim, ela nunca disse nada nesse sentido te vira dá um jeito, deixa que eu mando fazer pra ti, ela sempre esperou eu tomar a minha decisão de tipo não vou não faz, eu podia até dizer, eu não quero dançar. Tinha várias que eu não dançava, dança gauchesca eu não dançava de jeito nenhum, não conseguia sabe e, mas eu realmente dava o meu jeito, de poder ter as roupas né, e é com ela que eu aprendo a questão do figurino, tu vê que eu dou importância pro figurino. Porque eu acho que o figurino é uma questão de visual né, é o que tu olha primeiro, porque quando abre a cortina é aquilo ali que vai se apresentar primeiro, é aquilo que começa a contar a história, é esse figurino que.. e é isso que eu digo, nós temos essa liberdade, e nós temos que cultivar essa liberdade, cada um do seu jeito...Foram coisas que realmente foram me construindo, no que eu sou, no que o grupo é hoje né. Eu sempre tive essa preocupação que as roupas tinham que estar impecáveis, limpas, arrumadas, do lado direito e do avesso, guardar bem guardada, guardar limpa, olha as minhas brigas: - As roupas tão limpas?! Cadê e as roupas?! tá costurada., Isso pra mim é importante, no sentido

<sup>50</sup> Se refere a uma integrante do corpo de Baile do AfroSul e ex integrante do Coletivo Corpo Negra/UFRGS

<sup>51</sup> Nilva Terezinha Dutra Pinto (1934-2020), foi uma importante coreógrafa da cidade de Porto Alegre.

estético, do bonito, e eu acho que isso vem muito do que a gente passou, dos nossos ancestrais passaram né, que tinham que usar qualquer roupa, roupas sujas, roupas que estavam no chão que estavam sujas, e acho que isso é forte em mim. e eu acho que isso é forte em mim sabe. A gente fez um espetáculo chamado, O negro no Rio Grande do Sul, nesse espetáculo eu coloquei, quando os negros descem do navio, eu gosto de criar alguma coisa né, não sei se tu já viu, então de algum fato eu crio uma história, onde a gente se encaixa nessa história, Então é quando o navio chega no Rio Grande do Sul e os negros descem, as mulheres negras estão, e os homens também, quando eles vão pra primeira coreografia que é descendo do navio, as saias delas são suja, ela é manchada de propósito, é uma mancha que não sai, eu manchei com tinta é uma saia de algodão cru, aonde eu fiz borros de marrom terra assim sabe, pra mostrar essa roupa suja, é uma roupa seca que tá sempre limpinha não, ela é suja, mas não é suja, e daí que vem aqueles adjetivos sabe, negro sujo, fedorento, preguiçoso, nossa tu trabalha o dia inteiro, tu quer se atira num canto, tu não tem uma roupa limpa pra usar eu fico assim mesmo, uma jogada de água e segue assim, e daí vem todos esses adjetivos junto, né, que perdura até hoje gente, até hoje tu vê no xingamento né, nego fedorento, bêbado. Tudo isso é provado, a gente enxerga dentro da nossa história, que perdura até hoje gente, o xingamento né.

Hoje em dia a gente tem uma outra consciência, que eu por exemplo tenho que me policiar muitas vezes pra falar as coisas, mas eu sinto, é tipo uma coisa de tempo. Agora que a gente tá tendo essa consciência e dizendo, não, não é assim, a palavra negro é essa, não é escravo, ninguém nasceu escravo. Ah, ontem eu ainda eu vi, ontem eu ainda ví era a Djamila Ribeiro<sup>52</sup>, no RodaViva<sup>53</sup>, falando isso entendeu. Inclusive tem muitos dos nossos inclusive negros, tem muitos dos nossos que não entendem essa mudança que tá acontecendo. Eu sou uma pessoa que fico muitas vezes observando e digo, gurias vão com calma, vão com calma, porque eu tenho medo que se machuque, se eu tivesse pernas eu também ia correr junto com vocês, se eu tivesse perna, se eu tivesse mais disposição, sim eu estaria correndo junto com vocês, batendo perna sim, mas tem que cuidar o que que tem do outro lado da porta, a gente não pode botar muito a cara a tapa assim. Daí eu paro depois de um tempo e penso assim: - Calma Iara, tu, tu que acha que não dá! Mas, eu fico com medo, eu fico com muito medo sabe, uma coisa assim que parece que atrás daquela porta ali tem se abrir pra trás vai dar tempo de saltar e se abrir e escancarar parece que vai tomar um susto. Enfim são outros tempos [...].

No fluxo de trazer essa perspectiva de vida e criação, assim como evidentemente por ter vivido a afro-orientação (SILVA, 2017) de Mestra Iara dentro do Grupo AfroSul de Música e Dança, onde a diretora do grupo destacou como elabora alguns dos seus processos criativos principalmente a partir das histórias dos negros escravizados, entre outras narrativas próximas, pergunto a ela o que compreende enquanto Afro.

É a mesma pergunta que eu faço pra vocês...Eu nunca assim cheguei numa conclusão né. Afro é uma palavra tão pequenininha, eu acho que foi um apelido que deram pra dizer que é coisa de preto né, mas é muita coisa. E ao mesmo tempo como que a gente, a “Luciane Ramos” que usa o termo né, afro-orientada, eu a primeira vez que escutei essa palavra, afro orientada, pensei né, mas eu nunca fui uma pessoa desorientada, mas aí depois lendo assim no livro dela e conversando com as meninas até conversando com ela mesmo né, eu consigo entender, que é a mesma coisa que dizer afro contemporâneo, eu sinceramente eu não consigo assim, forma um conceito do

<sup>52</sup> Djamila Taís Ribeiro dos Santos é uma filósofa, feminista negra, escritora e acadêmica brasileira. É pesquisadora e mestra em Filosofia Política pela Universidade Federal de São Paulo. Tornou-se conhecida no país por seu ativismo na Internet, atualmente é colunista do jornal Folha de S. Paulo.

<sup>53</sup> A cada programa, uma personalidade notória é posicionada no centro de uma arena, um espaço plural para a apresentação de ideias, conceitos e análises sobre temas de interesse da população, onde responde às perguntas dos entrevistadores selecionados.

afro, assim Afro... existiam os encontros em Salvador, encontros de performance negra, era de todo o Brasil, a coisa mais linda que eu já vi, era aquele mundaréu de sotaque aquele monte de gente falando sabe, e aí era dança, teatro, essas coisas mais performáticas mesmo né, e esse nosso último encontro era isso, era pra gente refletir, o que era dança afro, nós saímos de lá sem ter um conceito formado assim. Porque eram muitas coisas juntas.

Sempre o simples fato de ser negro é dança Afro, o branco dançando danças tradicionais africanas, é dança afro? Sabe entrou num mar de perguntas e a gente ficou refletindo, ficou aquele mundaréu de anotações. A gente tinha um encontro que era todos os anos a gente tinha esse encontro, ou de dois em dois anos. Luiza Bairros<sup>54</sup>, que agilizava tudo lá em Salvador sabe, na época que a gente tinha uma fundação Palmares boa, de verdade né. Luiza, Cobrinha,<sup>55</sup> tinham um diálogo legal com o governo da Bahia, então ia aquela negrada que juntava que ficava em hotel bem bom, bem legal sabe, mas a gente trabalhava o dia inteiro, tipo oito horas da manhã que já tinha que tá no hotel pra tomar café. Quem sempre tava comigo era o Daniel Amaro. É Daniel, sempre, sempre, sempre ia comigo. E era pra nesses encontros que a gente ia. Agora que eu tô começando a me entender sabe, não é bem a me entender, é aceitar mesmo sabe, porque foi tantos anos sozinha, invisível sabe, que eu nunca liguei pra isso, nunca, nunca liguei pra isso. Então assim, me lembro que alguns atrás eu ficava envergonhada, sabe de receber alguma homenagem ou alguém vir falar do meu trabalho, eu ficava com vergonha de ser reconhecida. Eu fiz as pessoas gostarem do meu trabalho. E tu vê como são marcas fortes, que tem impregnadas na gente, que eu custei a entender, que foi vocês, foi vocês que me ensinaram a compreender, pois o respeito que vocês têm comigo...então aí quando vocês começam a escrever, Manoel<sup>56</sup>, Luisa<sup>57</sup>, Natália<sup>58</sup>, Rita<sup>59</sup>, só filho escrevendo sabe. Não tem como tu não

---

<sup>54</sup> Luiza Helena de Bairros (Porto Alegre, 27 de março de 1953 — Porto Alegre, 12 de julho de 2016) foi uma administradora brasileira. Foi ministra-chefe da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial do Brasil entre 2011 e 2014. Fez sua carreira política na Bahia, onde era radicada. Formada em Administração pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, possuía Mestrado em Ciências sociais pela Universidade Federal da Bahia e doutorado em Sociologia pela Universidade de Michigan. Organizou vários livros e escreveu diversos artigos sobre racismo, sexismo e o negro no mercado de trabalho. Muitos de seus textos foram publicados pelas revistas Afro-Ásia, Análise & Dados, Caderno CRH, Estudos Feministas, Humanidades, e Força de Trabalho e Emprego, além de livros e periódicos das Nações Unidas no Brasil. Um de seus mais famosos artigos é “Nossos feminismos revisitados”, de 1995. Morreu em 12 de julho de 2016, vítima de um câncer no pulmão. Em outubro de 2016, foi criado o Coletivo Luiza Bairros, em Salvador, para a construção de uma permanente política de ações afirmativas na UFBA.

<sup>55</sup> Cinézio Feliciano Peçanha, conhecido como Mestre Cobra Mansa e Cobrinha (1960 Duque de Caxias, Brasil), é um mestre de Capoeira do gênero Angola. Um dos fundadores da Fundação Internacional de Capoeira de Angola (FICA), com sedes em diversos países da Europa, Américas e Ásia ([www.capoeira-angola.org](http://www.capoeira-angola.org)). Mestre Cobra Mansa é bem conhecido na capoeira mundial. Começou na capoeira em 1973 junto com Mestre Josias da Silva e Raimundo no Rio de Janeiro, mais precisamente em Duque de Caxias. Jogou capoeira em rodas de Duque Caxias com os mestres Russo e Peixinho de Caxias. Em 1974 Cobra Mansa começou estudos em capoeira com o Mestre Moraes sempre na modalidade Angola. Antes de dedicar sua vida à Capoeira de Angola, Cobra Mansa trabalhou como fotógrafo e como vendedor de rua. Em 1979 foi para Belo Horizonte, onde trabalhou como policial por 2 anos. Em 1981 passou a residir em Salvador, onde começou a organizar uma escola, a GCAP (Grupo Capoeira de Angola Pelourinho), juntamente com Mestre Moraes.

<sup>56</sup>-Mestre em Artes cênicas pelo PPGAC/UFRGS, Artista da Dança, Professor de Dança na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), e idealizador do Seminário de Danças Negras do Rio Grande do Sul.

<sup>57</sup> - Luísa Dias Rosa, é mestrandia em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFRGS, é graduada em Dança/UFRGS, integrante do Coletivo Corpo Negra/UFRGS e Artista da Dança.

<sup>58</sup> - Natália Proença Dorneles, é graduada em Dança/UFRGS e artista da dança, integrante do Coletivo Corpo Negra/UFRGS e é bailarina do Grupo de Dança e Música AfroSul Ododomê

<sup>59</sup> - Artista Pesquisadora da presente dissertação

encher o peito... a Suzi<sup>60</sup> escreveu sobre mim, a Lú Paludo<sup>61</sup>, a Mônica Dantas<sup>62</sup>, o Airton Tomazzoni<sup>63</sup>...eu achava que eles traziam assim era um exagero sabe. Mas aí vocês veem e me jogam pra cima sabe. Mas era bem estranho tudo isso no início... Mas ah né mulher, voltando pra dança afro (risos intensos de nós duas) tudo isso pra dizer, que eu não sei, eu tenho várias coisas, um conceito eu acho que é isso, é sentimento, é ancestralidade, é todos os tipos de sofrimento e é o Belo.

Justamente a mestra traz algo que evoca muitas coisas sobre o que é a dança afro, sobre o que é ser uma mulher negra artista, bailarina, coreógrafa e figura simbólica dessa linguagem de movimento na cidade Porto Alegre. O conceito de dança afro, como bem traz a Mestre, é bem amplo e de fato faz com que não compreendamos, pois existem diversos termos: danças afro-orientadas (SILVA, 2017), Dança Afro (SASABINO; LODY, 2011), danças negras (ACONY, 2017). As diversas linguagens existentes nas expressividades corporais de pessoas negras na dança, são lidas comumente como dança afro, pelo fato de notadamente toda estética e recurso discursivo entregar uma narrativa ou de pessoas negras escravizadas, ou danças de Orixás, ou estéticas que remetem sobre o imaginário idealizado de uma África selvagem e romantizada, que “é entendida no âmbito das Artes Cênicas como gesto-fruto da diáspora. Isso sinaliza uma busca por unidade, mesmo que simbólica, entre a diversidade de expressões dancísticas patrimoniais e artísticas que trazem ou traduzem a herança africana” (NETO, 2019, p.53). E no bojo plural das expressividades negras, Luciane Ramos Silva evoca a noção de Afro-Orientação no prisma de compreensão da dança afro enquanto pensamento que teoriza a formação de formas, símbolos e valores (SILVA, 2017), em complemento ao que a antropóloga abarca:

A noção de *afro-orientação* levanta a crítica acerca da universalização da perspectiva ocidental, propondo uma virada de prisma para o entendimento dos sistemas estético-poéticos além daqueles oferecidos pelos espaços legitimados de poder. Assim, a

---

<sup>60</sup> - Dr. Airton Ricardo Tomazzoni dos Santos Doutor em Educação pela UFRGS. Possui graduação em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1993) e mestrado em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2005). Foi professor do Curso de Graduação em Dança, da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul/Fundarte. É diretor do Centro Municipal de Dança da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, coordenador e professor da Escola Livre de Dança. Tem experiência na área de Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: gestão cultural, educação, Artes Cênicas(dança e teatro) e mídia (televisão e cinema).

<sup>61</sup> Dra. Luciana Paludo, é professora do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança e Coreografia, atuando principalmente nos seguintes temas: dança, arte, performance, educação, linguagem não verbal, comunicação.

<sup>62</sup> Dra. Mônica Fagundes Dantas docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Professora Associada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, nos Cursos de Graduação em Dança e Educação Física.

<sup>63</sup> Professora no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e professora Associada no Departamento de Arte Dramática (UFRGS) com atividade docente desde 1996. desenvolve pesquisa nos seguintes temas : processos de criação cênica; praticas artísticas e somáticas de teatro, de dança e de performance com ênfase em improvisação; arquivos digitais. Atriz e bailarina.

proposta de afro-orientação não é especificismo. Tocamos em pontos *articulares* de nossa própria sociedade reconhecendo os conteúdos africanos que estruturam a experiência brasileira. Afro-orientação foi também pensada em relação crítica como *afro-centricidade*, conceito que, embora fundamentado no estabelecimento de pressupostos críticos ao subjugado histórico da experiência negra, mantém um conteúdo conceitual pautado eventualmente por uma certa glorificação e manutenção de uma ideia exclusivista sobre as civilizações africanas que pode se chocar com a nossa premissa da relação, recaindo em concepções binárias. Embora compreendamos a relevância do pensamento afrocêntrico, sobretudo na esfera de afirmação política, as narrativas romantizadas e essencialistas sobre as Áfricas e as culturas negras da diáspora impõem-nos uma postura crítica reflexiva (SILVA, 2017, 67-68).

Contudo, ainda temos o conceito de Danças Negras cunhado por Patrick Acony, que compreende enquanto uma variação das danças de matriz Africana:

As danças negras são toda prática de dança e coreografia cuja inspiração sejam danças locais e patrimoniais originárias diretamente do continente africano, sejam danças derivadas do continente africano, sejam danças com uma inspiração mística e espiritual oriunda do imaginário e da sabedoria africana! Elas não são monopólio do continente africano, nem dos africanos da África. As danças negras também são produto de todo artista que possua um vínculo de descendência com a África e que se inspire, seja materialmente, seja espiritualmente, no continente africano. Elas não são produzidas apenas por negros ou para os negros! (ACONY, p. 152, 2017)

Sendo assim, esse compilado de estudos sobre os discursos poéticos criativos em dança ou linguagens cênicas provenientes de pessoas negras, afirmam a pluralidade de possibilidades existentes no que tange às expressividades negras na dança. Para concluir a percepção das linguagens negras da dança, Manoel Neto diz:

Portanto, na esteira do que politicamente nomeamos de DANÇA NEGRA, a DANÇA AFRO interconecta saberes/fazeres ancestrais de herança africana, atualizados *in performance*, tanto em rituais quanto na arte produzida por artistas, o que não subtrai a experiência de negritude do sujeito (NETO, 2019, p.53).

A compreensão que Mestra Iara traz de sua trajetória como artista negra das expressividades de Matriz Africana legitima o reconhecimento dado a ela enquanto expoente feminino das Danças Negras ou afro-orientadas, não só na cidade de Porto Alegre. Seu trabalho é reconhecido em todo o estado do Rio Grande do Sul e do Brasil, por ser uma relevante figura que lidera e atua em diversos projetos que mobilizam comunidades, coletivos e grupos de cultura popular, escolas de dança e entidades sociais.

Assim, por reconhecer e possuir grande admiração, pergunto a ela, quem é Iara Deodoro, quem é essa mulher maravilhosa, que acompanhou e acompanha diversas mudanças ao longo de gerações, através de avanços e retrocessos ao longo de anos por conta das agendas. De que é feita a pessoa, o ser humano Iara?

Eu sou, Iara Deodoro, que na realidade meu nome é Maria Iara da Silva Santos, que quando caso eu adoto o Deodoro, tiro o Silva e fica Maria Iara Santos Deodoro e vou encurtando mais o meu nome e fica Iara Deodoro. Eu sou uma pessoa que sou filha de Iemanjá, eu acho que tem uma grande passagem com Nanã, porque hoje eu me sinto uma verdadeira Nanã, uma velha, mas uma velha que tem muito o que dizer ainda muito o que fazer, muito que amar, e eu gosto da cozinha pra alimentar, eu gosto da cozinha pra se reunir, aonde eu faço aquela comida e todo mundo come junto, não interessa se tu chegou agora e já comeu, tá feito, se dividam sabe. Eu me considero uma pessoa carinhosa, mas eu sou braba também, difícil eu ficar braba mas quando eu fico, se fizer uma coisa se me ferir muito, é só uma vez, não tem volta. Eu não consigo me definir assim de uma outra forma, eu sou uma velha jovem, tem horas que eu tenho que parar pra pensar a minha idade né! Tudo que eu gosto é novo é jovem, acho que essa convivência com vocês me deixa assim. Eu acho que essa definição eu não tenho como definir, eu sou isso vinte quatro horas, uma pessoa alegre, que as vezes eu pareço que sou muito boazinha muito queridinha mas não. Eu gosto de eu fazer as coisas sabe. Isso eu herdei da minha mãe que eu reclamava demais, quando eu digo é já, eu não sei esperar.

Nesse momento do nosso encontro, quis justamente evidenciar o lado humano da Coordenadora do Grupo AfroSul Odomodê. Essa mulher negra cria o seu mundo e constrói realidades à sua maneira, através da sua experiência individual, humanizada, uma figura feminina e forte que reconhece seu lado doce e amado, que reconhece seu ponto forte e fraco, que reconhece a história do seu corpo e principalmente reconhece a vontade de querer mais a sua maneira. Iara é de fato uma mulher negra que foge dos padrões impostos pela sociedade. Uma mulher mãe, esposa, filha, sagaz que busca através da dança, compreender os territórios dos/nos quais toca com dança, música e cultura negra enquanto legado vivo.

E para o desfecho do nosso saudoso e memorável encontro, deixo o espaço de fala aberto para a Mestra expor suas considerações finais:

Toda a hora eu tô aprendendo né, porque tudo faz sentido a partir dessa troca né, não porque eu sou mais velha, não é porque eu tenho mais experiências que eu sei tudo, eu tenho muito a aprender, mas eu tenho muito a ensinar coisas que vocês não vivenciaram e não vão vivenciar, já passou, experiência, eu posso dar pra vocês, e essa modernidade me assusta é difícil muitas vezes pra mim lidar, eu aprendo com vocês desde a tecnologia... Eu acho que esse é o sentido real assim dessa nossa resistência porque aí a gente daí a gente volta naquele símbolo que eu acho tão importante, tão fundamental pra nossa resistência que é Sankofa né. Isso a gente faz diariamente, quando a gente se encontra, quando a gente troca...hoje tu fizeste exatamente o movimento de Sankofa, tu vieste até a mim, pra projetar o teu futuro, veio ver o meu passado o que eu vivenciei pra ti projetar o teu futuro. A dança, sempre foi uma coisa bonita, a gente aplaude sabe, mas da onde sai esse bonito pra ti aplaudir, ele tem uma história ele tem alguém, alguéns, alguns até chegar na tua frente pra ti aplaudir. O Airton me mandou um texto esses dias [...]. Uma coisa que eu sempre disse: -Se a dança é a prima pobre da cultura, a Dança Afro, ela nem existe... E é mais ou menos isso que ele coloca ali sabe essa coisa do preconceito, de fazer Seminário ou um concurso ou um debate, daí tem que chamar pessoa né é sobre cultura, pra debater ou pra analisar e não tem ninguém da dança. Por que a dança é só corpo não tem cabeça, ninguém pensa, ninguém cria, ninguém tem uma opinião formada. Aí tu imagina a dança afro há quarenta e cinco anos atrás, e toda essa questão religiosa que

me atravessa. Eu tento, muitas vezes até fazer alguma coisa que não tenha haver, lá no finzinho aparece algum deles e se apresenta, e diz, eu não vou aparecer? Daí que eu começo a dar novas formas ao Orixás entende, um olhar diferente de não estar com aquela roupa tradicional, e sim de estar com a roupa do Orixá da lenda, da mitologia daí eu consigo misturar um pouco essas coisas talvez seja isso, essa parte mais contemporânea, da gente pensar, porque história a gente tem e muitas né pra a gente tem que achar formas diferentes de tá contando.

Iara Deodoro é legado, deixa tatuado na medula espinhal de nós, artistas negras, que podemos ser o que quisermos com as nossas danças. É figura que representa muitas de nós, que ansiamos por galgar novas percepções sobre as nossas narrativas criativo-poéticas. Sabemos que podemos contar com algo que temos de muito valioso, que é a tentativa do acerto, pois a negação sempre estará ao nosso lado como opção a ser bloqueada e cabe a nós compreendermos cada vez mais da importância de Matriarcas como Mestra Iara, que é uma mulher de Iemanjá, que gesta para o mundo filhos peixes perfumados.

Possuímos noções variadas a partir de sete mulheres negras de diversos tempos, que são a personificação da chave de Exu em vida, com seus corpos encruzilhada que negociam referências, estratégias e buscam incessantemente galgar e acessar novas leituras de si mesmas para avançar com seus eus através de seus trabalhos e que:

Ao olharmos para esses trabalhos vemos, de maneira evidente, que essas obras, de abordagens estética, técnica e poética diversificadas, trazem em seu bojo a experiência de ser negro. Isso torna-se traço importante para nossa reflexão pois quando anunciamos a necessidade de uma pedagogia de dança crítica nos colocamos em contraposição a uma ampla gama de formas de educar o corpo, presente em currículos de formação em dança, que negam possibilidades de assunção de criatividades oriundas dos corpos negros na medida que frequentemente exige-se deles a formatação eurocêntrica ou a etnicidade exótica, e quando há qualquer desvio dessas normas, são intervenções problemáticas e pouco problematizadas. (SILVA, p.61, 2017)

E a compreensão que fica é de manutenção da continuidade através da anti-universalização de figura pessoal, individual e subjetiva. Dancemos com a música da roda da vida ao nosso favor. Chego aqui no momento-chave deste estudo, no cerco em que a encruzilhada expande-se, Mestra Iara, Silvana Rodrigues, Manuela Miranda, Jota Ramos, Fayola Ferreira, Preta Mina e Renata Sampaio. Com o número 7 de Exu, o orixá mítico africano, o sete que cliva diante da cosmovisão, cosmopercepção e cosmosensação (OYĚWÙMÍ, 2019), o princípio de Orí. Afirma-se que o sete é tão importante que são sete os buracos do nosso Orí, que são os sentidos que evidenciam o nosso caráter em ser coletivo, pois estamos no mundo para as relações e isso é uma propriedade de Exu, a fala, a respiração, a audição e a visão precisam de deslocamento e de movimento para existir. Fundamentados e presentificados neste

estudo, olhos, ouvidos, paladar e som da voz, sentido olfativo e o pensamento orientado por uma mulher negra tornam-se presentes nessa cosmovisão, arrio o ebó epistêmico confirmando com estas sete divindades negras e femininas, que não temos saída a não ser sermos a sabedoria matricentrada e viva, figuradas em pensamento e ação decolonial de seus tempos, lugares e modos, pois, Exu, é tudo que a boca come e tudo que o corpo dá (RUFINO, 2020).



*Figura 21 – Espetáculo O Feminino Sagrado - Um olhar descendente da mitologia africana - Foto: Bruno Gomes – 2018*



*Figura 22 – Mestra Iara - Espetáculo O Feminino Sagrado - Um olhar descendente da mitologia africana - Foto: Bruno Gomes - 2018*



*Figura 23 – Iara Deodoro - Maciel Goelzer/Divulgação*

afrosulodode.wordpress.com/quem-somos/

## Instituto Sociocultural Afro-Sul Odomode



Logo of Instituto Sociocultural Afro-Sul Odomode. The logo features the text 'AFRO-SUL ODOMODE' in a stylized, white, hand-drawn font on a black background. To the right is a circular emblem containing a profile of a Black man's head, a vertical bar with the colors of the Brazilian flag (green, yellow, blue, white), and a silhouette of a person dancing. Below the emblem, the text 'ESPAÇO CULTURAL' is visible.

Inicial Afro-Sul Odomode Ancestralidade Projetos Sociais Música Dança Programas e Projetos Notícias Contato Galeria

### Afro-Sul Odomode

 [Nossa História](#) Foi criado em Porto Alegre – 1974, quando um grupo de jovens negros decidiu criar uma banda musical a fim de participar de um festival de música em uma escola...

 [Programas e Projetos](#) trabalho educativo e social, com base na inclusão, tendo a arte e a cultura como forma de manifestação e fortalecimento da identidade social e da cultura negra...

 [O Negro e o RS](#) espetáculo de dança que trata de forma estética a história da cultura negra no Rio Grande do Sul.



Figura 24 – Página AfroSul Odômode

### **3 UTOPIAS DE SI: PERFORMANDO E ARRIANDO NOÇÕES, SOBRE CORPORALIDADES DE MULHERES NEGRAS EM CRIAÇÃO CÊNICA**

Das sete artistas entrevistadas, convidei duas para participarem da parte de prática artístico performático da pesquisa. Esta escolha deu-se por diversos motivos, o principal, obviamente, terem a noção enquanto corpos racializados, mas sobretudo por serem próximas a mim e acessíveis ao que gastei com este trabalho. Ambas, em seus relatos, trazem questões pontuais sobre violência explícita em seus cotidianos e espaços de atuação. Fayola traz a experiência do corpo perseguido e próximo da agenda da morte do transfeminicídio e Preta Mina questiona o fato de não se enxergar nos grupos do qual fazia e faz parte, sendo ela a única pessoa negra dentro destes grupos. Entre estes e outros motivos estava também o fato de serem excelentes profissionais nas suas áreas de atuação. Assim, elas evidenciaram, em momentos distintos, que gostariam de fazer ou participar de algum trabalho comigo, por admiração a minha trajetória artista e pesquisadora. Por fim, acredito que também operou nesta escolha, o fato de conhecê-las antes do momento da entrevista.

Fayola foi minha colega no curso de Graduação em Dança da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS). Partilhamos muitos momentos juntas, geramos uma proximidade e ela também aceitou o convite para participar de uma direção artística que conduzi em uma disciplina na mesma universidade, na qual me formei em Licenciatura em Dança e onde Fayola atualmente cursa Licenciatura em Teatro. Conheci Preta Mina em um momento social, quando a vi dançar e ser feliz. Achei genuína a sua existência e ao saber que era dançarina, me vi espelhada nela e comecei a acompanhar o seu trabalho. Meus olhos ficaram alegres e aproveitei a oportunidade da entrevista para me aproximar, uma vez que sempre acompanhamos e apoiamos o trabalho uma da outra.

Logo, para a segunda parte da pesquisa, convidei as artistas Fayola e Preta Mina, que já tinham participado das entrevistas performativas, a participarem da residência artística/experiência performática desenvolvida no espaço da Casa de Cultura Mario Quintana, como parte dos procedimentos da pesquisa. A Casa de Cultura era dirigida na época por Jessé Oliveira<sup>64</sup>, figura de renome do teatro negro gaúcho e gestor cultural das artes da cena, o que

---

<sup>64</sup> Mestre em Artes Cênicas pelo programa em Pós Graduação da UFRGS. Diretor formado pelo Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do sul cursou especialização em Teoria do Teatro Contemporâneo, na mesma Instituição e tem trabalho marcado em teatro de grupo, onde desenvolve trabalho como diretor, produtor, iluminador e ator. Recebeu em 2007 o Prêmio Florêncio de Melhor Espetáculo, pela Associação de Críticos do Uruguai com Hamlet Sincrético. Como docente ministra a disciplina de Técnica Teatral, na Pós-Graduação da Universidade de Caxias do Sul- UCS, Corpo e Cultura: Ensino e criação. Recebeu financiamento

acreditamos até hoje que foi o que facilitou e colaborou para termos o acesso a sala com a qual fomos contempladas para realizarmos a pesquisa. A partir de uma carta de apresentação, consegui o uso de uma das melhores salas da Casa de Cultura, na minha opinião, por ser um espaço que versava com todas as possibilidades e necessidades que a pesquisa e o processo criativo pediam na época, tanto no sentido de propiciar maior qualidade e desenvolvimento aos exercícios corporais, bem como a visualidade do local era perfeito para a realização do laboratório imersivo frente a um tempo abundante para a realização do trabalho.

O cronograma que realizei para o uso da sala estabelecia a utilização do espaço não somente para os ensaios imersivos, mas também para a realização de ensaios abertos, mostras de processo de criação e mostras com rodas de conversa ao final, assim como contemplação de performances resultantes da ocupação do LAB. Assim, foi cedida uma sala para os ensaios em dois turnos, tarde e noite, no horário das 13h às 21h, uma vez por semana, por um período de três meses, de março a maio de 2020. Contudo, devido ao avanço da pandemia de Covid-19 e às medidas de segurança amparadas pelo decreto estadual, as atividades da Casa de Cultura foram suspensas sem data prévia de retorno, impossibilitando a continuidade da pesquisa de modo presencial. No entanto, conseguimos de alguma maneira utilizar bem o tempo que havíamos conquistado. E mesmo com os dias reduzidos, ou seja, com a perda da sala, consegui conduzir trabalhos corporais com as meninas nos momentos exíguos que nos foram possíveis.

Antes de darmos início ao trabalho perguntei para elas quais técnicas, exercícios, linguagens corporais gostariam de trabalhar comigo. Enfatizando que a realização dessa parte prática<sup>65</sup> da pesquisa até então se deu, pois de algum modo eu já sabia seus anseios em relação a prática corporal a ser realizada. Neste sentido, Fayola já partilhava comigo sua vontade em aprofundar algumas movimentações com o *Butoh* e Dani, a sua vontade em captar com maior ênfase as técnicas de danças de Matriz africana. E assim foi. Propus para ambas as duas técnicas, ou seja, as duas aprendiam partituras gestuais para além de seus anseios. Com essas informações consegui dar início ao trabalho, reforçando às gurias que o laboratório de imersão tinha a intenção de pesquisa prática para o mestrado, com ideia central em responder à pergunta da pesquisa naquele momento. A ideia que deu sustentação para este início de trabalho foi a de construir uma proposta dirigida e provocada por mim, o que resultou uma maior liberdade para elas em criar suas movimentações, a partir do que aprendiam durante as imersões.

---

para desenvolver pesquisa sobre a memória do teatro de rua em Porto Alegre que resultará em um livro a ser lançado em abril de 2010: MEMÓRIA DO TEATRO DE RUA EM PORTO ALEGRE.

<sup>65</sup> As entrevistas não foram consideradas práticas corporais de cunho criativo para elaboração de um trabalho performativo resultada de imersões;

Os fundamentos-chave que compuseram o campo pedagógico, metodológico, e conceitual, com vistas para uma criação cênica-decolonial, enquanto *corpus* prático-analítico desta dissertação, estiveram formulados a partir de três noções erigidas no seio da pesquisa: 1) *Utopias de Si*; que será pontuado neste capítulo para perfeito entendimento 2) *Celebração*, que foi evidenciado nos capítulos anteriores 3) *Corpo P E Ç A*, que está explanado ao final deste capítulo. Estas noções serviram para pensar o empírico e o epistemológico nos encontros presenciais e imersivos. Os saberes gestuais tomados como referência para os encontros presenciais foram sobretudo as Danças de Matriz Africana (LODY; SABINO, 2011), técnicas de *AfroButoh* de Benjamin Abras, exercícios de pulsões espaciais enquanto análise de movimento (FERNANDES, 2014), entre outros.

Com isso, buscamos sair dessa referência de corpo que vai em busca dessa África idealizada, utilizamos algumas técnicas de dança afro para aculturar o corpo e para refletirmos gestualmente na fuga constante desse corpo violentado estruturalmente, o encontro direto e agressivo com expectativas aculturadas por conta do racismo e do sexismo, que enquadram o nosso corpo dentro de ideias e ideais que não nos pertencem.

Iniciávamos as atividades pontualmente as 14hs. Começava sempre com a Dani (Preta Mina). Passava a ela aquecimentos das articulações com alto e baixo rolamento, dando ênfase para o aquecimento da extensão da coluna vertebral, da coxofemoral, pés, joelhos, olhos, articulação dos braços (mãos, pulso, cotovelo, ombros e escápulas) em nível alto (em pé), passagens de diagonais em técnicas de chão e alguns exercícios de consciência corporal (BEVILAQUA, 2019) para dança e a utilização do corpo e expressão corporal para cena:

A busca por uma profunda consciência corporal e ampliação da consciência cotidiana, possibilitando ao buscador o contato com seu potencial de auto-cuidado e uma maior percepção de si mesmo, do ambiente, do outro e dos objetos do mundo. Dessa forma, a eutonia viabiliza o reconhecimento da utilização equilibrada do tônus corporal nas diversas situações da vida. Além disso, abre espaços para o ato criativo do ser humano. (BEVILAQUA, 2019, p.111)

Trazer a percepção e base técnica em educação somática para os encontros foi fundante para compreenderem de onde partia o movimento, para assim termos maior aproveitamento do corpo para criar uma presença para cena que fosse significativa e correlata a proposta em dança que estava provocando a elas. Bevilaqua utiliza o termo *Eutonia*, através da artista da Dança, arte-educadora Gerda Alexander, para pensar o tônus, ou seja, a organização corpóreo ósseo e muscular do corpo humano da qual utilizei como base prática para as meninas. A partir também de minha formação em Educação Somática através de ciclos formativos em Workshops,

pensando o corpo enquanto experiência com base nas técnicas de Débora Bolsanello (2005). Com esta utilização do espaço cênico disponível, realizamos essas atividades de aquecimento e passagens coreografadas, enquanto aguardávamos a chegada de Fayola que vinha direto do trabalho, iniciando as suas atividades por volta das 17hs. Quando Fayola chegava, Dani investia nas movimentações que havia passado a ela em um outro espaço da sala e aproveitava para realizar um pequeno intervalo, enquanto eu repassava para Fay o mesmo aquecimento que havia passado para Dani, para não haver lesões posteriores. No terceiro encontro realizei uma espécie de mostra para ter uma ideia mais objetiva do que trabalhar com elas de fato. Até então, passava a elas as movimentações, discutia com elas o que as mobilizava pessoalmente para a cena. A mostra foi feita de modo que ambas conseguissem visualizar o trabalho corporal da outra, porém o olhar criterioso era de minha responsabilidade, pois com a informação corporal que elas passavam para mim, podia localizar alguma tensão, limitação ou qualidades que poderiam ser bem exploradas, trazendo suas qualidades e características enquanto criadoras intérpretes.

A ideia primordial era trabalharmos sob a perspectiva de fuga, pensando a fuga como um mobilizador para pensar, a fuga de tudo que as limitava de serem livres ou vivenciarem a sua plenitude, a sua negritude a sua maneira de viver a cor da própria pele, as suas escolhas sexuais, de gênero, as suas escolhas íntimas, subjetivas, pessoais, coletivas.

Provoquei as corridas pelo espaço para pensar na ideia de fuga e encontro, sendo que o encontro se dava dentro da proposta, enquanto método de criação e narrativa do trabalho da noção interna para mobilizar o trabalho corporal. Essa compreensão surgiu da performance *PEÇA* (NOGUEIRA, 1998; LENDE, 2019). Trago a noção de fuga daquilo que universaliza os corpos negros e femininos e o encontro com algo que celebre o encontro e colisão com as suas diferenças. Nas imagens a seguir, terão uma breve percepção sobre este trabalho. A música utilizada em tradução a seguir foi *Feeling Good* da cantora Nina Simone<sup>66</sup>, que foi disposta somente para fins de criação da primeira partitura espacial de maneira mais literal.

*Me Sentindo bem!*<sup>67</sup>  
*Pássaros voando alto, você sabe como eu me sinto*  
*Sol no céu, você sabe como eu me sinto*  
*Brisa passando, você sabe como eu me sinto*

---

<sup>66</sup> Eunice Kathleen Waymon, conhecida pelo nome artístico Nina Simone (Tryon/estado norte americano, 21 de fevereiro de 1933 — Carry-le-Rouet/comuna francesa, 21 de abril de 2003) foi uma pianista, cantora, compositora e ativista pelos direitos civis dos negros norte-americanos. É bastante conhecida nos meios musicais do jazz, mas trabalhou com diversos estilos musicais na vida, como música clássica, blues, folk, soul, R&B, gospel e pop.

<sup>67</sup> Nina Simone – Álbum - I Put a Spell on You - 1965

*É um novo amanhecer*  
*É um novo dia*  
*É uma nova vida para mim, é*  
*É um novo amanhecer*  
*É um novo dia*  
*É uma nova vida para mim, ooh*  
*E estou me sentindo bem*  
*Peixe no mar, você sabe como eu me sinto*  
*Rio correndo livre, você sabe como eu me sinto*  
*Flores na árvore, você sabe como eu me sinto*  
*É um novo amanhecer*  
*É um novo dia*  
*É uma nova vida para mim*  
*E estou me sentindo bem*  
*Libélula sob o Sol*  
*Você sabe o que eu quero dizer, não sabe?*  
*Todas as borboletas se divertindo, você sabe o que eu quero dizer*  
*Dormir em paz quando o dia termina, é isso que eu quero dizer*  
*E este velho mundo é um novo mundo*  
*E um mundo corajoso para mim, é, é*  
*Estrelas quando você brilha, você sabe como eu me sinto*  
*Aroma do pinheiro, você sabe como eu me sinto*  
*Ah, a liberdade é minha!*  
*E eu sei como eu me sinto*  
*É um novo amanhecer*  
*É um novo dia*  
*É uma nova vida para mim*  
*Estou me sentindo bem!*  
*Nina Simone*

Consegui realizar uma partitura espacial e corporal para a criação do que seria a primeira cena do trabalho<sup>68</sup>. O trabalho em questão se chamaria *Utopias de Sí*, termo que trago para cunhar esta dissertação, pensada a partir da noção da criação poética do corpo racializado no sentido de busca pela individuação do sujeito a partir de si e do que o mobiliza. Isildinha Baptista Nogueira evoca em sua tese as Significações do Corpo Negro (1998), para pensarmos como se articulam os modos do racismo na sociedade brasileira marcada pelo processo de desumanização desde os períodos da escravização. Importante ressaltar este período para reforçar como ainda insistem em pautar os modos de visualização do corpo preto. Logo, o sujeito negro, em consequência disso, acaba por instaurar uma espécie de bloqueio do seu processo de constituição da individuação, na medida em que bloqueia a possibilidade de identificação com os outros, figuras racializadas, nas relações sociais, gerando com isso, um esquema de auto compreensão extremamente complexo (NOGUEIRA, 1998):

A única esfera de identificação possível seria com outros negros, todos identificados entre si e pela exterioridade social como não-indivíduos sociais, porque “*coisas*”, “*peças*”, “*mercadorias*”, possuídas por aqueles que, estes sim, eram indivíduos da

<sup>68</sup> Ver figuras 24 a 29;

sociedade(...) a instituição da escravidão construiu, para os negros, a representação segundo a qual eram seres que, pela sua “*carência de humanização*” (porque portadores de um corpo negro, que expressava uma “*diferença biológica*”), inscreviam-se na escala biológica num ponto que aproximava dos animais e coisas, seres esses que, legitimamente, constituem objetos de posse dos “*individuos humanos*” (NOGUEIRA, 1998, p.35).

A experiência pautou desde as corridas pelo espaço, as colisões entre seus corpos, os distanciamentos dos corpos, os olhares entre elas, as realidades distintas, os anseios distintos, a fuga de uma história de sangue, estupro e mutilações marcada na memória celular e ancestral de cada uma, por conta da escravização, até a forma do corpo a maneira de enxergar e sentir as provocações feitas por mim, para chegar no entendimento próprio do que o corpo queria contar, expor, gritar, pulsar, jorrar, expandir. Expansão é o que melhor define o *Corpo Sútil* que foi criado ali, com este fragmento. Na Casa de Cultura a possibilidade de narrar com o corpo a colisão com a vida real, porém utópica. Solicitei a elas em alguns momentos que observassem a minúcia o corpo uma da outra, desde a textura da roupa ao aroma da pele e do corpo da companheira de cena, tudo para criarmos uma ambiência intimista para a cena e a relação de intimidade entre elas que possibilitasse que conseguissem expor da maneira mais orgânica seus sentimentos, para que a cena crescesse cada vez mais. Foi bonito, foi importante, foi real, seguimos em fuga e seguimos<sup>69</sup> enquanto *Utopias de Sí*.

Para os encontros imersivos, vulgo laboratório de criação, não foram utilizados diários de escrita para inscreverem ali suas impressões. Porém o conceito “escrita de sí”, estudado por Dra. Celina Alcântara e Dr. Gilberto Icle (2014), enfatizam de maneira interessante o uso do diário de escrita como campo de compartilhamento de sua relação com o outro e com a cena, e o como suas ideias ali expressam transpõem para a cena um lugar de catalisar, criar e provocar a construção e elaboração da cena a partir da memória deste diário:

O diário do ator se constitui também num elemento fundamental na elaboração dessa poética e, portanto, na criação de sí, uma vez que pensar sobre prática artística do trabalho do ator requer uma múltipla escrita ou uma escrita de si que experimente a conjunção entre ação, pensamento e escrita. (ALCÂNTARA; ICLE, 2014, p.466)

A escolha por não fazer um provocador escrito por elas foi intencional e factual, para que a única recordação que tivessem fosse a inscrição de sua criação somatizada em seu corpo como lembrança e material posterior, para a continuidade criativa de sua poética. Uma vez que

---

<sup>69</sup> Este fragmento foi registrado em vídeo onde filmagem foi feita por celular, logo as imagens não estão nítidas o suficiente, porém se encontram no trabalho para se ter uma ideia ilustrada de como se deu o percurso criativo da primeira parte do trabalho *Utopias de Sí*.

os materiais que interessavam para a criação ali instaurada eram sobre algo de difícil acesso a elas, como por exemplo, degustar e oportunizar modos de conjurar entre elas ideias jamais alcançadas em outros espaços de criação. Mexer com questões até mesmo nas suas vidas pessoais, criando ali, na elaboração, construção e visualização da cena, um lugar de liberdade para trocarem sobre questões que lhes distanciam de suas humanidades e individuações por conta da violência do racismo, do machismo, da transfobia e do sexismo. Não só tornar a própria existência um ato de criação (ALCANTARA; ICLE,2014) mas ao fazê-lo:

[...] apostar justamente naquilo que a criação tem de movimento, de inesperado, de invenção, de fecundo e, ao mesmo tempo, de escolha, de decisão, de forma. A criação, com efeito, é pensada aqui e, em alguma medida, experienciada, tanto como um modo de proceder sobre a própria existência quanto como consequência, seja constituída pela autocriação que pode emanar desse modo de experienciar a própria existência. (ALCANTARA; ICLE, 2014, p.467)

A escolha em não utilizar métodos de escrita, foi movida pela intenção de utilizar como único referencial que as mobiliza, como criadoras intérpretes. As lembranças de seus desejos e a vontade de realizar em cena algo que não seja somente todo um referencial que viola e restringe o seu corpo e poéticas assentadas ali, em cena. E para perceber a cena não só como uma maneira de reivindicar a própria humanização, individuação e legitimidade do seu devir sendo figura humana e preta, mas sim, dispor o corpo como um ebó epistêmico, arriando e assentando ali, naquele espaço de criação, toda a maneira de transpor, transformar e mobilizar qualquer ideal que advém da redução de sua figura preta e feminina em cena. Liberando toda a carga imposta nas costas, vindas de história coletiva/política/individual do povo negro, das mulheres e homens negros, o feitiço brancocêntrico/colonial percebendo a cena como reparador antirracista para reescrever a história enquanto um ekó<sup>70</sup> contra o carregamento colonial. O corpo na forma de okutà<sup>71</sup> é a melhor ilustração para pensar poéticas da imaginação a partir de *Utopias de Sí*, para inscrever outras histórias, visualizações e possibilidades de vida contra a morte.

---

<sup>70</sup> Fundamento de Matriz Africana.

<sup>71</sup> Fundamento de Matriz Africana.



*Figura 25 – Preta Mina e Fayola Ferreira -UTOPIAS DE SÍ - Pesquisa Prática em Artes Cênicas - CASA DE CULTURA MARIO QUINTANA – 2019*



*Figura 26 – UTOPIAS DE SÍ - Pesquisa Prática em Artes Cênicas - CASA DE CULTURA MARIO QUINTANA - 2019*



*Figura 27 – UTOPIAS DE SÍ - Pesquisa Prática em Artes Cênicas - CASA DE CULTURA MARIO QUINTANA - 2019*



*Figura 28 – UTOPIAS DE SÍ - Pesquisa Prática em Artes Cênicas - CASA DE CULTURA MARIO QUINTANA - 2019*



*Figura 29 – UTOPIAS DE SÍ - Pesquisa Prática em Artes Cênicas - CASA DE CULTURA MARIO QUINTANA - 2019*



*Figura 30 – UTOPIAS DE SÍ - Pesquisa Prática em Artes Cênicas - CASA DE CULTURA MARIO QUINTANA - 2019*

Logo no início o laboratório foi interrompido sem previsão de retorno. Em meio a pandemia, diante da pesquisa, vi surgir uma espécie de desespero, pois questionava constantemente o lugar de uma pesquisa que pensava a experiência da prática cênica

necessitava articular, dirigir os corpos e coreografias de maneira cinestésica. Como dialogar com o corpo no espaço dinâmico, espaço pessoal ou cinesfera, cinesfera psicológica, espaço-tempo, espaço interpessoal (FERNANDES, 2007, p.1) do corpo reduzida à tela do celular, tablet ou notebook, para pensar a prática do corpo em criação? Como elaborar a continuidade de *Utopias de Sí* virtualmente? Como se chocariam as nossas realidades? De fato, a realidade pandêmica foi uma perturbação para a pesquisa, principalmente como pesquisadora, ainda mais estes espaços de criação em sala de ensaio. Por mais de dez anos atuei sem nunca ter utilizado a rede social ou plataforma de comunicação para criar algo. A pandemia trouxe uma nova oportunidade para iniciar uma imersão no mundo digital/online e remoto.

Essas foram questões que por algum período perturbaram a realidade de uma pesquisa deste cunho, por não saber que rumo tomar justamente na metade da pesquisa. Por alguns instantes a pandemia absorveu o vigor corpóreo e poético da pesquisa, gerando tensões e contraturas. Porém mobilizei estratégias para seguir movendo a parte prática da pesquisa, por intermédio de outros trabalhos e projetos que surgiram durante a pandemia e que vieram a agregar na investigação, como parte fundante no pensar a estrutura óssea dessa pesquisa que é o corpo da mulher negra, enquanto símbolo de questionamento subjetivo e social nas artes da performance. Porém estes projetos estavam localizados em agendas distintas a realidade da pesquisa, fazendo emergir escolhas que foram importantes para a dissertação, desde então. Tais rearranjos não excluíram toda a potência criativa de surgiu na CCMQ com as meninas. Antes foram abraçando, compreendendo e reformulando as ideias, convites e projetos que surgiram entre 2020 e 2021. Eram projetos nos quais as artistas estavam presentes, outros eram projetos que ganharam desdobramentos durante a dissertação e ainda outros que surgiram neste ínterim temporal e são inéditos.

Com isso, as atividades com as *performers* Fayola e Preta Mina, ficaram suspensas por um período de cinco meses. A realidade pandêmica durante este período travou a proposta prática, e a instaurou a frustração em adaptar-se ao “novo normal” (PEÇANHA; PEÇANHA, 2020) no sentido de vislumbrar estratégias e adaptações para seguirmos desenvolvendo nossos trabalhos artísticos. Nos encontrávamos vez por outra, de maneira remota, através de videochamadas nas quais dialogávamos sobre possibilidades de retorno com as atividades presenciais, pois notamos nesses encontros virtuais, com tentativas frustradas que ocorreram em alguns ensaios, que o corpo ainda não estava preparado para lidar com a pesquisa de maneira remota.

Tentamos, sem sucesso, utilizar uma sala da *Usina das Artes* do grupo de teatro *Levanta Favela*<sup>72</sup>, nos meses em que o Estado do Rio Grande do Sul liberava<sup>73</sup> as atividades sociais/presenciais, respeitando o distanciamento social. Porém esta estratégia de retomada não ocorreu, devido à evolução do contágio do Corona Vírus. Ademais, levou tempo para amadurecer e digerir a nova realidade pandêmica em relação à continuidade da pesquisa e seguirmos juntas, ensaiando sob minha direção, porém de maneira remota. Isso fez com que voltássemos a discutir a possibilidade de retomar os encontros imersivos e aceitar o “novo normal”, para dar continuidade aos nossos laboratórios práticos. Ficamos um bom período sem contato com o trabalho e após alguns meses, em de janeiro de 2021, retomamos as videochamadas de onde havíamos parado. Assistimos ao material que havia sido gravado nos nossos ensaios presenciais do ano anterior e percebemos que desses encontros já tínhamos um material sólido, embora experimental, e potente o suficiente para nos considerarmos um grupo de poéticas cênicas para a cidade. Assim, começamos a vislumbrar outras possibilidades de criação para o grupo.

Disso, surge então um corpo coletivo pós pandemia o *GRUPO Sutil de Dança e Performance para Corpos Dissidentes*, que prevê o corpo com um atentado a branco-hegemonia. É dirigido e provocado por mim. Atualmente quem integra o grupo é a Artista Preta Mina, que colabora enquanto performer, produção e elaboração de trilha sonora.

Em maio de 2021, o *Grupo Sutil de Dança e Performance para Corpos Dissidentes* foi convidado por Daniel Amaro<sup>74</sup> – grande dançarino e gestor cultural – para participar da IX Mostra de Dança e Teatro de Origem Africana. Além de ser um momento importante para o grupo experienciar a primeira “apresentação”, também foi um momento em que tivemos a possibilidade de retomar nossas práticas imersivas, mesmo que de maneira remota, para criarmos algo para o evento.

*Utopias de Sí e Celebração* foram fundamentais para pensar a crítica do trabalho a ser exposto, assim como seus desdobramentos futuros. Propus a elas um exercício simples de filmarem com o celular ações do cotidiano que refletissem o auto cuidado e o poder que isso transfere, sendo um corpo negro. Propus que investigassem ações comendo alguma fruta ou

---

<sup>72</sup> Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta Favela: trabalha desde 2008 em Porto Alegre com Teatro de Rua, Teatro de Vivência e Intervenções Cênicas. Com forte engajamento com movimentos sociais, o grupo coloca na sua estética e linguagem a discussão política sobre questões atuais e pertinentes ao contexto social contemporâneo, fazendo da arte uma ferramenta de discussão social. Fonte: <http://levantafavela.blogspot.com/>

<sup>73</sup> A partir do decreto Nº 55.240, DE 10 DE MAIO DE 2020.

<sup>74</sup> Daniel Amaro é um artista bastante conhecido no cenário pelotense por desenvolver projetos sociais junto a crianças da Vila Castilho, onde nasceu, se criou e vive até os dias de hoje. É idealizador, coreógrafo da CIA Daniel Amaro de Danças de Matriz Africana, produtor cultural e membro do SATED/RS;

alimento de sua preferência e performassem essas ações enquanto direito ao auto cuidado, ao afeto. Provoquei Danielle e Fayola<sup>75</sup>, a se filmarem manuseando e comendo o alimento com vontade, com prazer, com tesão, pensando que o fato de se alimentarem, o manuseio com o alimento, como um momento a ser celebrado, um ritual de apreciação de si, uma degustação do seu momento humanizado. Como uma ação simples ao mesmo, tempo transformadora.

Buscar a cena palatável para quem irá assistir e por consequência, buscar algum entendimento em uma narrativa provocada por mim, figura que coreografa, dirige, observa e interage perante a própria percepção, experiência, desejo e criação a partir das interpretações e escolhas que a artista Preta Mina realiza, se dá em perceber como se forma a textualização ou narrativa do corpo como atributo de linguagem discursiva para a criação cênica. Logo, no que tange a percepção para a criação dos esquetes, ou seja, a elaboração dos materiais visuais, se dá a partir do que elas querem investir e desdobrar em cena, através de seus sentidos íntimos, subjetivos e pessoais, que ilustraram nessas imagens para compreensão livre das formas desses corpos. Os textos que ali estão jogados, abrem-se a possível interpretação do público que assiste. Buscou-se assim, burlar a percepção de corpo dominado, colonizado, agressivo e incapaz, trazendo este momento como um momento de experiência tanto para elas enquanto artistas, quanto para aquele que observa.

Nossas formas corporais (ocidentais) são consideradas expressões de um interior, não inscrições em uma superfície plana. Ao construir uma alma ou psique por si mesma, “o corpo civilizado” forma fluxos libidinais, sensações, experiências e intensifica as necessidades, os desejos... O corpo se torna texto, um sistema de signos a serem decifrados, lidos e interpretados. A lei social é encarnada, “corporalizada”; correlativamente, os corpos são textualizados, lidos por outros como expressão do interior psíquico de um sujeito. Um depósito de inscrições e mensagens entre as fronteiras externas e internas (do corpo) ... gera ou constrói os movimentos do corpo como “comportamento, que então (tem) significados e funções interpessoais e identificáveis dentro de um sistema social. (GROSZ, 1994, p.198).

Assim sendo, conduzi esta experiência como modo de incentivo a *Celebrar* a própria existência, o corpo como celebração, guiado a partir da autobiografia (PETRONÍLIO; PRONSATO, 2019). Pensando o cotidiano como motivador de auto análise, reinscrição e apoderamento, pois a provocação que fiz a elas não estava somente na ação performance visual e sim em analisar a sua rotina e elaborar micro exercícios em seu cotidiano, seja urbano, fora de sua casa, numa ida ao mercado por exemplo, e perceber qual a sensação do corpo ao receber um olhar opressor ou que sexualiza este corpo. Ou ainda ao realizar algum procedimento de

---

<sup>75</sup> Para a apresentação na mostra ficamos somente com o material visual da artista Preta Mina, neste período Fayola já não pertencia mais ao grupo.

auto cuidado como tomar banho, se olhar no espelho ao escovar os dentes ou pentear os cabelos. Eu procurava mobilizar a procura em perceber a reação do próprio corpo ao ver a sua imagem no espelho enquanto escovava os dentes, as sensações da água do banho escorrendo no corpo, a sensação dos dedos recebendo os fios crespos do cabelo. E disso surgiam reflexões para transpor para cena final. Houve momentos em que Fayola - quando ainda participava do processo - e Preta traziam alguns relatos interessantes sobre essas sensações provocadas em seu cotidiano. Relatos de que esses estímulos ampliavam ainda mais a visão e noção de rotina, o modo como estavam expostas, percebendo que não somente era um processo criativo, mas a possibilidade de realizar e vivenciar novas experiências todos os dias. Ainda sobre isto:

É necessário refletir sobre um corpo atravessado por todas as experiências vividas na carne já que é por ele que tudo existe: a dor, a alegria, a lágrima, o suor e o suar, o grito. Sendo corpo, encolhemos, alongamos, enrijecemos, alcançamos, saltamos, transbordamos. O corpo não se fragmenta, mas se compõe dia a dia na amplitude do existir. É o corpo que está sobre os pés, sendo os próprios pés e na medida em que é corpo-espaco-tempo é memória (PETRONÍLIO; PRONSATO, 2019, p.248).

Celebrar a vida como uma oportunidade de reinventar estratégias nas micro ações do cotidiano, isso modifica a noção de percepção da vida ao entorno diante de si mesma. É a maneira de visualizar a experiência de Celebração do seu momento pessoal e sensorial. Chamo para esta conversa Oyèrónké Oyèwùmí (1997), mulher negra, africana, pesquisadora feminista nigeriana e professora universitária, que indica a noção do corpo não ocidentalizado para pensar a visualização do corpo a partir das teorias ocidentais com sujeitos africanos. A noção de corpo e de sujeito, segundo a autora, versa com base em seu lugar enquanto uma mulher africana. Oyèwùmí, assim como Chimamanda (2017), Kilomba (2019), Fanon (2008), Lorde (2020), hooks (2019), Sodré (2020), Gomes (1996), Ribeiro (2019) questiona a narrativa imposta sobre a única no o que possibilita o corpo e o ser sujeito do negro. Ou melhor, que sujeita o corpo negro à ideia de uma op o de se enquadrar como sujeito diante da insanidade do racismo. Deste modo, “quem é diferente, é visto como geneticamente inferior e isso, por sua vez, é usado para explicar sua posi o social desfavorecida” (OY W M , 1997, p.2). Vemos que a no o de inferioridade parte do pensamento hegemônico europeu, que cientificiza, à la eugenia, os corpos que servem e os que não servem. Nos dias de hoje, o que muda este pensamento, aqui no Brasil ocidental, especificamente,   a cor da pele, pois quanto mais clara a pele, mais próximos os fenótipos com os traços brancos, mais aceito você é na sociedade. É um fato diante do colorismo social. Para Oy w m :

A noção de sociedade que emerge dessa concepção é que a sociedade é constituída por corpos e como corpos – corpos masculinos, corpos femininos, corpos judaicos, corpos arianos, corpos negros, corpos brancos, corpos ricos, corpos pobres. Uso da palavra “corpo” de duas maneiras: primeiro, como uma metonímia para biologia e, segundo, para chamar atenção para a fisicalidade que parece estar presente na cultura ocidental. Refiro-me ao corpo físico e às metáforas do corpo.” (OYĒWŪMÍ, 1997, p.2)

*Utopias de Sí* vem de um estado de anestesia colonial da/na violência diária. Dentro dos espaços sociais onde nossos corpos são perseguidos, suplantados por estruturas e articulações opressoras que restringem, regulam e dominam nossas noções é preciso criar um paraíso de proteção à sí mesmo/a/e. É preciso vivenciar o pulso de vida, subjetividade e verdade que habita em nossos corpos. No livro *A Dança da Indignação* de Gal Marins, Djalma Moura e Rodrigo Reis (2017), os/as autores falam sobre a indignação expelida na metodologia criativa do grupo:

A indignação gera um impulso de ação, agrega e não afasta ou ofende, promove senso de mudança da realidade e não se restringe apenas a atos de vingança e violência. Os fatos e verdades são suas ferramentas. A indignação mobiliza e o ódio paralisa. (MARTINS; MOURA, 2017, p.77)

Os afetos, como a raiva, a indignação (MARTINS; MOURA, 2017), a dor, a vingança, o pavor, são combustíveis para a resiliência, que não necessariamente é força, é simplesmente uma osmose social em saber manter concentrado a vontade de negar, embora exista, a estrutura que oprime e agride nossa existência enquanto sujeito inferiorizado, repito, inferiorizado pela sociedade que domina (BARBOSA, 2002) ou tenta nos regular, dominar – o que difere de inferiorizar. Inferiorizado difere de ser um sujeito inferior.

Minha raiva é aquela que queima quente, dura e profunda, e que eu abertamente admito que tenho carregado comigo há anos. Ela é reavivada quando novas injustiças emergem para lembrar de que não há tal coisa como tolerância e de que, se isso existisse seria baseada em eu ser tolerada pela branquitude, por uma home(mulhe)ridade que ignora que ela mesmo é intolerante. Dizer “*mi vex*” é não tolerar mais essa supremacia branca, pois isso produz essa raiva. Meus dentes rangem por causa da dor cotidiana induzida pela supremacia branca que encontro nas instituições brancas. Escrevo “induzida pela supremacia branca” para mostrar que não sou inerentemente raivosa (TATE, 2020, p.188).

*Utopia de Sí* desvela que a raiva do opressor é chave para diálogo social e artístico, é oportunidade de pôr no corpo versões múltiplas e desdobradas de nós mesmas em cena. Cliva em não ser uma narrativa única e romantizada, de pensar na liberdade do ser, na liberdade do gesto em dança, ou minimante responde o que é ser uma mulher negra. O machucar-se com um espinho, assim como o alento de um abraço, é saber-se viva, sankofada e ebonizada. É vivenciar





*Figura 32 – Celebração - XI Mostra de Dança e Teatro de Matriz Africana – 2021*



*Figura 33 – Celebração - XI Mostra de Dança e Teatro de Matriz Africana – 2021*



*Figura 34 – Celebração - XI Mostra de Dança e Teatro de Matriz Africana – 2021*

### 3.1. VENDENDO UMA BOCETA QUENTE: CORPO P E Ç A E AS ESTRATÉGIAS DE REINVENÇÃO PARA CENA CONTEMPORÂNEA

Agô para falar de Exu, orixá africano, que abarca a dinâmica do cosmos do mundo, da existência, das diversas possibilidades do ser no mundo, permitindo o movimento do universo e as relações entre todos os seres – Exu é princípio dinâmico. A noção de corpo é a lógica herdada do pensamento branco-europeu. Até o momento, aponte no texto noções para pensarmos corpo em breves estratégias, ainda em estudo, sobre como fugir da visão e do trauma coloniais perturbados sobre os corpos das mulheres negras. Como fugir do delírio branco-colonial e sua síndrome narcísica e pactuada. Bem, aqui lançarei pensamentos que afirmam como e por onde podemos ir para assentar de vez o ebó que cliva e nos mostra a realidade e a dimensão de um aspecto do ser em estado de criação e alacridade (SODRÉ, 2019), a partir das tecnologias e saberes negro-civilizatórios. Saberes estes que são e estão assentados em si mesmos, ou seja, uma noção plena de si.

A pandemia ampliou minha atenção e o olhar para as redes sociais, principalmente para o *Instagram*, rede social na qual possuo contas e projetos. Foi nessa rede social em específico que potencializei o meu olhar para os fazeres artísticos ou modos de exposição da linguagem corporal de mulheres negras brasileiras, buscando realizar um comparativo com o número de likes ou alcance do algoritmo, que nada mais é que a maneira como a plataforma entrega o conteúdo aos seus usuários por meio de dados evidentes. Por exemplo, quanto mais partes da pele do corpo o usuário mostrar, mais alcance possui e em consequência mais seguidores, assim como estética e lógicas globalizadas de performar sucesso, disponibilidade sexual e vaidade. A maneira como vem sendo autorizados os corpos negros na mídia social, reflete socialmente como estes são vistos e tratados. Visto isso, noto a profusão de perfis de mulheres negras extremamente maquiadas, bundalizadas, hiper sexualizadas, performando ou vendendo o bem estar. O delírio e deslumbre das redes sociais é algo tóxico, o que auxilia a manutenção de discursos de ódio. Porém, é no binarismo das redes sociais que encontramos perfis que precisam embasar, ilustrar, escrever, narrar, expor conteúdos que não limitem ou apaguem a sua existência e intelectualidade, reduzidas somente a bundas e maquiagens. Isso é visivelmente reforçado em perfis de mulheres negras artistas. Cada indivíduo expõe a si mesmo da maneira que lhe convém. Porém o que estou pontuando aqui não é a moralidade em dizer que mulheres negras não podem bundalizar, nem expor a sua sexualidade. Ao contrário, irei falar mais adiante sobre estratégias que desenvolvi para burlar essa noção. O foco aqui é antes o modo como o algoritmo chega nas pessoas e o modo como este corpo preto e feminino é legitimado, e que

denota uma linha tênue entre “*empoderamento*” e “*objetificação*”. Uma interessante discussão ocorrida na página da Mulher Loba no *Instagram*, tinha como tema “Empoderamento ou objetificação?”:

A hipersexualização feminina, antes propagada na TV, foi falsamente superada. As redes sociais são o novo pólo de exibição e continua movimentando bilhões.

"O que talvez ainda não esteja evidente para a maioria das pessoas é que vivemos em uma sociedade que trata nossos corpos como mercadorias, nada além de produtos exibidos nas vitrines da mídia e agora expostos gratuitamente nas redes sociais".

Um estudo feita pela Algorithm Watch concluiu que o algoritmo do Instagram destaca imagens em tons “sensuais” impulsionando ainda mais esta vitrine digital. Mais pele à mostra, mais visibilidade: é assim que o Instagram prioriza a nudez, o que ampliou o debate sobre “hipersexualização nas plataformas”.

Outro fenômeno a ser destacada é a cooptação da indústria de superexposição de corpos feminismo ao ativismo, transformando em uma forma de prática feminista. Essa cooptação propaga a ideia de que imagens de corpos nus ou seminus, as vezes acompanhadas por edições no photoshop em poses milimetricamente calculadas e sensualizadas postadas com hashtags “girl power” leva a gerar um empoderamento.

A internet e as redes sociais são responsáveis hoje pela mudança de consumo de conteúdo sensual e pornográfico, jamais vista no século XX. Antes, os homens (público alvo do conteúdo) precisavam sujeitar-se fisicamente as compras de revistas e fitas cassete do conteúdo erótico. Hoje é obtido digitalmente e com fácil acesso, sem o intermédio de um desconhecido. Novos crimes surgiram com este fenômeno, como as vendas de fotos sensuais sem consentimento da modelo, movimentando bilhões ano à ano na atmosfera da “deep web” (Extraído da página *Mulher Loba* sem identificação de autoria, 2021).

O que muitos chamam de empoderamento, tornou-se uma exibição corporal em formato digital, fomentando masturbadores compulsivos que se deliciem do outro lado da tela implorando por mais “empoderamento”. O capitalismo se transforma, mas não liquida sua exploração.

O que talvez ainda não esteja evidente para a maioria das pessoas, é que é um absurdo conceber tal alienação em pleno vigésimo segundo ano do século XXI. Vivemos em uma sociedade que trata nossos corpos como mercadorias, nada além de produtos exibidos nas vitrines da mídia e agora expostos gratuitamente nas redes sociais, o que ao mesmo tempo é algo contraditório, uma vez que as redes sociais contribuem em muito para que nossos discursos, reivindicações, propagação e divulgação de nossos trabalhos ganhem voz. Infelizmente ainda existe um conflito que grita aos olhos em relação a exposição e controle das imagens de nossos corpos (CARREIRA; MEIRINHO, 2020) nas redes sociais.

Por mais que busquemos expor nossos anseios, subjetividades e desejos de vivenciar o corpo pessoal e social, ainda estamos estigmatizadas no imaginário da perspectiva branco colonial enquanto corpos racializados, animalizados, sexualizados, subalternizados nas lógicas de deslegitimação do indivíduo negro. A guerra nas redes sociais está em quanto mais você

performar ser sexual ou promíscuo e branco, ou ter a pele mais clara, maior a sua visibilidade, reconhecimento e alcance para seu trabalho.

Durante o intervalo dos ensaios e o congelamento dos encontros com Danielle e Fayola na CCMQ, percebi o isolamento social como uma oportunidade de trazer outros elementos para a pesquisa, principalmente por conta da falta de previsão de retorno a sala de ensaio. Com isso me deparei com a *BÁSKULA (2019)*, projeto de minha autoria, lançado no primeiro semestre de 2019 e que estava parado por alguns meses. *B Á S K U L A*<sup>76</sup> é uma plataforma virtual que pensa a prática da descolonização do quadril, da sexualidade humana e a cura de si através da dança, performance e conteúdo digital. Tendo como público alvo mulheres negras, pessoas LGBTQIAP+ e pessoas não brancas, ainda que a proposta seja aberta a todas as pessoas interessadas pela temática. O projeto está assentado na rede social do *Instagram*, onde por vezes realizo aulas particulares e coletivas imersivas, com método próprio na região do quadril, com perspectiva para o auto cuidado da sexualidade.

Olhar para esse projeto me fez notar a multiplicidade que é a proposta, e fez com que olhasse para a plataforma como um campo fértil para a criação cênica. De imediato visualizei que poderia incluir outros desdobramentos dentro da própria plataforma a partir de trabalhos que venho pesquisando desde 2015. Projetos esses que pensam o corpo da mulher negra em cena e para a cena, buscando constantemente investigar a prática do estado poético da criação do corpo como gatilho disparador de sensações para aquele que assiste ou contempla as obras. Geralmente são trabalhos solo, onde investigo o retorno do público e as interferências que surgem enquanto resposta as questões pertinentes de cada obra.

Foram quatro propostas que surgiram dentro da plataforma *BÁSKULA* entre os anos de 2020 e 2021. Foram desdobramentos da pesquisa, sendo que duas propostas foram contempladas por editais no ano de 2021 e outra realização foi por convite. As primeiras propostas foram lançadas nas minhas redes sociais como fonte primeira de experienciar o projeto e reunir material para aquele momento da pesquisa.

A primeira proposta, como performance, levou um título um tanto cômico, se chamava *40ten Sexual Feeling* (Figura 35), por conta de duas músicas de artistas negros norte-americanos: *Sensual Seduction*, de Snoop Dogg e *Sexual Healing*, de Marvin Gaye. São músicas que sempre provocaram o meu imaginário dancístico e sensual. Naturalmente foram boas para pensar a apresentação do flyer e sem dúvidas na prática que seria apresentada nas lives. Logo, com a tradução que leva o título da música de Gaye, eu possuía a pretensa ideia de

---

<sup>76</sup> <https://instagram.com/plataformabaskula>

levar a “cura sexual” para a pessoa que fosse assistir a performance, a cura que trago tanto para a proposta como para a dissertação, tem a intenção de pensar a cura enquanto um fato pós e descolonial. Já a segunda proposição daquela mesma temporada, levou a alcunha de *LI(F)VE-40tena: Descolonizando o corpo no pós erótico*. As outras exposições foram: *O Corpo Pode: Exercício pós erótico e descolonial de escuta e contemplação da corpa preta* e *Contemplação e Diálogo*<sup>77</sup>.

As exposições que realizava não eram sexualmente explícitas e sim num primeiro momento, comumente eróticas, porém, sem apelo sexual. Ou seja, sem exposição de nudez completa dos meus órgãos genitais. Apenas uma seminudez desvelada dos meus seios. A ação comum a todas as propostas estava em acariciar o corpo utilizando e experimentando elementos no cenário, sendo esse o corpo enquanto paisagem e um campo livre de experimentação de si mesmo. Utilizava óleos, azeites, líquidos, flores, rosas, ervas, incensos, tecidos e etc, para provocar o olhar de quem observava ou contemplava a cena, para a maneira de como esses elementos estavam sendo utilizados em cena por mim.

Utilizava todas as cavidades do meu corpo, exceto os órgãos genitais para provocar o olhar de quem assistia sobre novas perspectivas de prazer. Não posso fingir ingenuidade em achar que a proposta não transferia alguma sensação ou desejo sexual para a/o/u espectador, porém a única diferença da proposta estava em não explorar na performance corporal uma sexualização genitalizada e estereotipada, inclusive nas expressões faciais. Buscava trabalhar uma expressão facial “neutra” no sentido de não esboçar reações e que por vezes arriscava um sorriso para dar um outro aspecto para o exercício, que não o do apelo sexual. Uma vez que o objetivo não era provocar reações ligadas ao sexo, não havia masturbação em cena, nem algum estímulo sexual nos meus órgãos genitais de maneira direta ou indireta. As carícias e estímulos aconteciam nas cavidades das articulações do corpo, nos lábios, abaixo dos seios, nos quadris e nas nádegas e abaixo das nádegas.

Geralmente esse retorno de prazer sexual que chegava para mim através da exposição usualmente se dava por homens brancos/héteros/cis gêneros por mensagens nas contas do *Instagram*. As respostas não eram vulgares, permissivas ou invasivas, apenas agradeciam pelo trabalho e ironicamente pediam desculpas por sentir tesão pelo trabalho e dizia que era uma maneira de exercitar o olhar e perceber as sensações e buscar deslocar o prazer sentido para um

---

<sup>77</sup> O Corpo Pode. Projetos que foram contemplados e financiados pelos editais FAC-DIGITAL de cunho emergencial por conta do agravo da Pandemia da Covid-19 para manutenção e assistência financeira para artistas a partir de projetos artísticos e pelo edital internacional LATINIDADES Pretas – Trabalhadoras da Cultura edição 2020.

outro local do corpo ou apenas colocar essa sensação em alguma atividade intelectual ou física. Pontuavam que esse vício visual de assistir uma mulher se acariciar está esgotado na indústria erótica e pornográfica, onde geralmente após essas ações as personagens em questão acabam tendo relações sexuais com alguma pessoa ou até mesmo se masturbando, o que não ocorria. Logo, não me procuravam mais, porém seguiam assistindo as exposições sempre que havia a possibilidade. Após a primeira exposição notei que o exercício não era “erótico” e sim pós erótico, por avaliar que a sensualidade é inata a todas as pessoas e a ação em si avança alguns passos em não expor de maneira explícita a sexualidade e sim o auto cuidado e o afeto de si. Logo o resultado de todos esses exercícios possibilitou me afirmar as noções que erigi neste processo de pesquisa e discuto agora no texto dissertação: *Utopia de Si e Celebração*.

*Utopia de Si* pelo fato de saber que por mais que seja apenas uma carícia no corpo ou uma seminudez discreta, ainda assim o gatilho e a provocação sexual irão chegar naquele que assiste, pois, a indústria vende corpo de mulheres negras de maneiras extremamente sexualizadas e animalizadas. Logo, uma mulher negra realizando um exercício de exposição de auto cuidado e carícia em seu próprio corpo, revela quanto ainda o olhar sobre nós é sexualizado. O desejo, a vontade, o afeto, o amor, a paixão não estão distantes da proposta no sentido de possivelmente provocar o olhar do espectador a acessar a subjetividade de seus sentimentos.

Porém, *Utopias de Si* justamente faz com que a exposição da ação subjetiva que é o exercício *pós-erótico*, valide um local seguro em sua própria ação, por aceitar a validade da exposição, por compreender que aquele momento é real e verdadeiro de afeto, por saber que naquele momento seus anseios e seus desejos estão ali atentos para você e que essa busca e sensação internas, irão modificar os porvires nas suas relações com a sociedade de maneira cotidiana. É acreditar e creditar-se que naquele momento seu corpo, para além de uma bolsa epitelial de sangue, ossos e musculatura, também carrega outras percepções de mundo através da naturalização de suas próprias ações e que a continuidade teimosa e decolonial da atividade *pós-erótica* credita na insistência e repetição da própria ação desvelar, as lógicas limitantes para algo neutro, comum, natural, algo abstrato, sem um sentido óbvio ou gritante, capaz, validado, associativo e pertencente. Com isso, tornando aquele corpo que se expõe e se projeta em cena como uma ação comum do dia a dia, como apenas um corpo, não somente um corpo preto de uma mulher, mas um corpo, edificando a própria existência, tornando ela um convívio íntimo a ser *Celebrado*.

Ao fim e a cabo, são experiências cênicas investigativas expostas por mim em solitude, com ações a partir da carícia do corpo com óleos, banhos de incenso e ervas entre outras ações

de auto cuidado, que tem como base provocar o espectador para criação. Gravar, filmar e exercitar o auto cuidado como a base de criação para exercício de contemplação cênica do corpo da mulher negra. Este exercício como *Utopia de Si*, utiliza o erótico descolonial como atributo de poder. Audre Lorde (2020), ao tratar sobre as formas distintas de operar o erótico sendo uma mulher negra, diz:

Consiste em fornecer o poder que vem de compartilhar intimamente alguma atividade com outra pessoa. Compartilhar o gozo, seja ele físico, emocional, psíquico ou intelectual, cria uma ponte entre as pessoas que dele compartilham que pode ser a base para compreensão daquilo que elas não têm em comum, e ameniza a ameaça das suas diferenças [...] Essa autoconexão compartilhada é uma extensão do gozo que me sei capaz de sentir, um lembrete da minha capacidade de sentir. E esse saber profundo e insubstituível da minha capacidade para o gozo acaba por exigir que minha vida inteira seja vivida com a compreensão de que tal satisfação é possível, e de que ela não precisa ser chamada de *casamento*, nem de *deus*, nem de *vida eterna* (LORDE, 2020, p.71).

Já em *Imagens de Controle* de Winnie Bueno (2020), a aposta é na reformulação da noção visual da outridade sobre a alacridade do corpo da mulher negra, em contraponto a noção social da mulher negra raivosa que se resgata. A proposta vai de encontro ao que Torres (2020) aponta como Giro Decolonial:

O corpo aberto é um corpo questionador, bem como criativo. Criações artísticas são modos de crítica, autorreflexão e proposição de diferentes maneiras de conceber e viver o tempo, o espaço, a subjetividade e a comunidade, entre outras áreas. A decolonialidade requer não somente a emergência de uma mente crítica, mas também de sentidos reavivados que objetivem afirmar conexão em um mundo definido por separação. A criação artística decolonial busca manter o corpo e a mente abertos, bem como o sentido aguçado de maneira que melhor possam responder criticamente a algo que objetiva produzir separação ontológica[...] A performance estética decolonial é, entre outras coisas, um ritual que busca manter o corpo aberto é um corpo preparado para agir. (TORRES, 2020, p.48)

Assim, a proposta *Descolonizando o Corpo no Pós Erótico e A Corpa Pode – exercício de escuta e contemplação visual e descolonial do corpo da mulher negra*, segue em desdobramento em outras pulsões poéticas estéticas e performativas de criação para pensar o corpo e a visualidade do corpo da mulher negra em cena. Além disto, negocia com o conceito de *Utopia de Si*, para a criação cênica do *corpo-solitude*, pensando reformulações acerca da humanização do corpo da mulher negra em cena, o uso do erótico como consenso intrínseco a todos, também disparando e negociando com a subjetividade sexual enquanto catalizador. As citadas criações propõem pensar uma cena pós colonial, a partir das convenções do corpo virtual, pós pandêmico e racializado. Ao mesmo tempo, busca influenciar outros olhares acerca da dinâmica do corpo da mulher negra em estado de resgate do seu papel cultural.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Ninguém fará eu perder a ternura  
Como se os quatro besouros  
Geração da geração  
Vôo de garças seguro  
Ninguém fará*

*Ninguém fará eu perder a doçura  
Seiva de palma, plasma de coco  
Pêndulo em extensão  
Em extensivo mar – aberto  
Cavala escamada, em leito de rio*

*Ninguém me fará racista  
haste seca petrificada  
Sem veias sem sangue quente  
Sem ritmo, de corpo, dura  
Jamais fará que exista em mim  
Câncer tão dilacerado  
Antirracismo – Beatriz Nascimento*

Apresentei nesta dissertação questões que permeiam o tesão colonial embasado no racismo científico, no que é ou não legitimado, a partir das noções do padrão patriarcal hegemônico, pensando corpo, fenótipo e representação do corpo negro feminino e racializado. O delírio, perturbação e deslumbramento colonial sobre a sexualidade da mulher negra, a distanciando de sua subjetividade, humanização, espiritualidade e capacidade intelectual, notando o corpo da mulher negra como figura de controle através da imagem que provoca esteticamente.

A partir da minha trajetória pessoal enquanto artista negra, aponto fatores interligados ao que hooks afirma no capítulo “*Vendendo uma buceta quente: representações da sexualidade da mulher negra no mercado cultural*”, do livro *Olhares Negros: Raça e Representação*. Utilizo aqui o mercado cultural a partir do território espacial geopolítico (COSTA; TORRES; GROSGOUEL, 2020) que permeia este estudo:

A cultura popular oferece exemplos incontáveis de mulheres negras se apropriando de e explorando “estereótipos negativos” para garantir o controle sobre a representação ou, no mínimo, colher lucros. Uma vez que a sexualidade da mulher negra tem sido representada pela iconografia machista e racista como mais livre e liberada, muitas cantoras negras, independentemente da qualidade de suas vozes, cultivaram uma imagem que sugere disponibilidade sexual e licenciosidade. Indesejável no sentido convencional, que define a beleza e a sexualidade como atraentes apenas enquanto idealizadas e inatingíveis, o corpo da mulher negra só

recebe atenção quando é sinônimo de acessibilidade, disponibilidade, quando é sexualmente desviante (hooks, 2019, p.136).

Desde os tempos em que iniciei minha caminhada na Dança, lembro que quando me apresentava socialmente como uma artista da Dança, logo me comparavam com passistas ou cabrochas de escola de samba. Noção colonial de ligar a pessoa ao que faz, ou melhor, ligar a raça ao lugar social e cultural. Essa visão/reação era tanto mais intensa, quanto quando eu participava de grupos de dança africana ou afro-brasileira. Fiquei poucos anos - três anos, talvez - dançando em grupos e companhias de dança afro e isso foi o suficiente para reduzirem toda a minha bagagem técnica como artista das danças de Matriz Africana. Considero que este foi o momento o qual mais trabalhei e ganhei “evidência” com o meu trabalho. Porém é notório que esta visibilidade ocorreu pela lógica que remete uma pessoa negra à necessidade, à indissociabilidade com tal estética e técnica. Foi – mas ainda é – um período de exotização intensa: a negra que dança afro, samba na escola de carnaval, que é rainha da bateria, que vive da herança cultural de seu povo<sup>78</sup>, a preta gostosa que só serve para dar prazer de maneira coisificada.

A pesquisadora e bailarina Luciane Ramos Silva (2017) também me ajuda a circunscrever esta questão, ao afirmando que:

[...]o outro pertence ao “resto do mundo”, que precisa ser melhorado, disciplinado, desenvolvido a partir da perspectiva eurocêntrica. Ora, não precisamos ir muito longe para perceber como essa forma de escrita de mundo se atualiza em nosso presente, desde os discursos de ajuda humanitária aos povos africanos até o elogio e, quase ode, à sensualidade inata de pessoas negras. Aludindo a um campo mais específico de produção de conhecimento em dança, as linguagens afro-orientadas são frequentemente ligadas ao espaço do especificismo exótico ou simplesmente descartadas como elaboração técnica. (SILVA, 2019, p. 268)

O corpo como esse lugar para pensar, existir e criar (SILVA, 2017). O corpo, esse lugar próprio que cada ser humano habita, o corpo como um território individual, o corpo como um mundo único e característico a cada indivíduo, o corpo universo dimensional de ossos, artérias, musculatura e sangue, o corpo afetivo, emocional e racional, o “corpo é a carne possuída pelas palavras que nele habitam” (SODRÉ, 2017, p.101).

Vejo, até então, que os encontros de criação foram excelentes momentos em que colocamos em prática a questão de pensar com o corpo desde dentro do trabalho, ou seja, o

---

<sup>78</sup> Gostaria de reiterar aqui que, de modo algum, estou querendo reduzir o trabalho de artistas da cultura popular ou das dançarinas rainhas e sambistas de escola de samba, aliás acho este trabalho uma forma de resistir ao racismo, porém a discussão que apresento é sobre uma visão única a partir do pensamento colonial.

corpo em estado de criação como alicerce da prática da pesquisa. Uma criação voltada para as artes da cena que trava a questão de produzir pensamento a partir da experiência artística e pessoal de cada *performer*, com vistas a direcionar o naturalizar-se enquanto figura criativa e potente. Emancipando, desta maneira, a sua multiplicidade como pessoa e até mesmo, a busca por usar em cena o que o pensamento branco- hegemônico classifica ser a “arte negra”, espera e pretere para desdobrar informações sobre a noção de corpo negro. Assim, se torna outra versão de si mesmo em cena. O corpo da mulher negra a partir do discurso hegemônico, porém criando parâmetros desdobrados diante da relação espacial de performar ser negra, estar negra, sentir, ver e saber-se enquanto negra. Dialogar com a própria narrativa. O professor e escritor Muniz Sodré ampara o pensar um si mesmo a partir da noção de si:

[...] pensar um “si mesmo corporal” implica rejeitar a noção de corpo como mero habitáculo inflável de forças e abrir – se para a ideia de uma dimensão própria à mecânica inteligente dos movimentos corporais: o corpo seleciona e assimila, de modo análogo ao código linguístico, os estímulos da ordem social e cultural em que está imerso o indivíduo. (SODRÉ, 2020, p.105)

Sendo assim, retornando para discussão que deu início a este capítulo, vender uma buceta quente poderá aqui contrariar a lógica brancocêntrica de saber e de poder que a sexualidade tem numa sociedade machista, racista, misógina, sexista etc. Pensando mulheres negras *versus* protagonismo cênico performativo enquanto catalisador de um esquema que cria estratégias de dialogar com o desprezo da colonialidade local a respeito dos corpos negros empoderados.

A simbologia e a força na expressão *Vender uma buceta quente* (hooks, 2019) provocam a perspectiva de pensar o corpo negro, especificamente o da mulher negra, enquanto *PEÇA* (ROSA, 2019), que excita e fabula o quadro do racismo científico. Essa reflexão foi feita por mim a partir da pesquisa em práticas de criação cênica que desenvolvi em meu Trabalho de Conclusão de Curso no curso de Licenciatura em Dança, em 2019, cujo título foi *PEÇA: PERCEPÇÕES E DESVIOS* (ROSA, 2019). Neste estudo, refleti acerca do corpo da mulher negra nas artes da cena, projetando o quadro que revela o imaginário simbólico que concebe o corpo negro em estado de arte, o corpo negro em exposição, pensando o mercado cultural que o legítima e mostra como:

[...] o corpo negro em exposição no estado de arte. A palavra exposição que trago para esta pesquisa remete ao sentido histórico do corpo negro enquanto mercadoria, como um produto à venda, sendo avaliado a algo ou alguém. Assim busco o sentido de dar legitimidade ao corpo negro e seus movimentos diante dos discursos e lentes que o

contrastam e o submetem a um lugar periférico, através do *lócus* hegemônico da sociedade brasileira. (ROSA, 2019, p.36)

Logo, penso que o *Vender uma buceta quente* (hooks, 2019) e o estado do corpo *P E Ç A* (ROSA, 2019), diante da perspectiva do mercado cultural das artes da cena, é pensar que a exposição/venda do corpo negro, do corpo da mulher negra em cena, engendra o que qualifica “a sujeição do corpo negro enquanto objeto científico nas Artes Cênicas da Dança” (ROSA, 2019, p.40). Nesse sentido, o ato de expor um trabalho dirigido e performado por uma pessoa negra, por uma mulher negra (trans) vai de encontro, ou dito de outra forma, contraria a venda dessa buceta (hooks, 2019), a venda desse corpo dividido em partes. A textura do cabelo, as formas do corpo, os traços negroides, o tamanho da bunda, o tamanho e o volume do sexo, os lábios, o tom da pele.

Nesta pesquisa, temos presentificada uma mulher trans e negra, que trouxe relatos próximos à análise que apresento acerca do corpo enquanto peça social. Esta mulher é Fayola, uma das artistas que faz parte dos dois momentos da pesquisa, tanto como entrevistada, quanto como *performer* criadora. Ela nos relata sobre a maneira como tem que atuar em determinados espaços para ser aceita. De como necessita performar determinada figura que poderá ou não fazer, estar e permanecer em determinados grupos ou espaços. Aqui me refiro não só no sentido cênico, mas no teatro do cotidiano, vida diária. Fayola narra também a forma como os homens a conferem, do modo como é lida pela sociedade, “*como se algo quisesse dar o aval para ela existir e seguir viva, sabe?*”, segundo o relato da estudante de teatro.

A premissa do corpo *P E Ç A* (ROSA, 2019) concentra-se no modo como foi dado significado à narrativa do corpo negro, ou seja, pensando-o como um artigo em exposição (ROSA, 2019). Como a pesquisa é voltada a refletir sobre o corpo da mulher negra nas artes da cena e em cena, não pude me abster do que a dançarina, professora e intelectual negra Inaicyrá Falcão dos Santos (2006) aponta em seu livro *Corpo e Ancestralidade – Uma proposta pluricultural*. Esta obra tem me impulsionado a confirmar em prática e teoria, enquanto artista pesquisadora, que o corpo negro em cena é reabastecido daquilo que lhe reveste e que, mesmo embasado empiricamente de técnicas que legitimem e classifiquem bem a sua performance em cena, não o distanciam da narrativa epitelial que lhe é imposta.

A narrativa da cor da pele é uma só, o racismo confirma e afirma de maneiras variadas a partir da cor da pele, da forma do corpo, dos traços negroides ou até mesmo ditos “finos”, isto é, o racismo dá conta de comparar a visualidade do sujeito inteiro. Como afirma Silvana Rodrigues, em entrevista cedida a um veículo de jornalismo cultural e alternativo de Porto

Alegre, “nosso corpo é um textão, mesmo em silêncio. O nosso corpo diz um monte de coisa”<sup>79</sup>. Essa afirmação remete às enunciações que o corpo negro provoca, simplesmente, por ser negro, e que têm ecoado, cada vez mais, a partir de falas como essa.

Logo, pensar o corpo *P E Ç A* (ROSA, 2019) é ter a noção da busca legítima por partes dos nossos corpos, ditos e comercializados, por uma estrutura racista e capitalista que nos compra e vende como quer. Neste sentido, temos mulheres negras nas várias cenas *vendendo suas bucetas*, como aduz hooks (2019), com vistas ao olhar de aprovação do outro, que tem por base o patriarcado e o racismo. Ao fim e ao cabo, estão vendendo algo que as enquadre nos parâmetros do que o mercado de escravizados contemporâneo, no caso desta análise, o que chamamos cena cultural da(s) cidade(s), autoriza e que é parte da relação de casa grande e da senzala que segue nos subjetivando.

Sob esta perspectiva, apresento, neste momento do estudo, um breve parâmetro acerca das imagens de controle perspectivada na imagem/corpo da mulher negra através da indústria pornográfica e erótica enquanto o maior e primeiro meio de consumo cultural no mundo todo, antes do futebol, do cinema, da gastronomia e, obviamente, antes do Teatro.

A narrativa histórica foi suplantada há muito tempo pela criação de outra história, “o projeto sexual pornográfico, a fantasia, o medo, cujas origens ainda precisam ser traçadas” (hooks, 2019, p.130). A tensão perversa do “cistema” branco e hetero, transgredindo perspectivas reais de gênero e sexualidade. Atento -me aos principais pontos que travam diálogos sobre os corpos não-brancos, não cis gêneros e não-masculinos. Por conseguinte, pensando que as mulheres negras são resumidas a uma sexualidade disponível, gratuita e animalizada em nível de exploração, bem como reduzidas a negras raivosas, marginalizadas e preteridas.

A pornografia, é uma das maiores fontes culturais de consumo, principalmente aqui no Brasil, como lógica de manipulação para provocar, impulsionar, corrigir e higienizar os corpos das mulheres, principalmente das mulheres de corpos racializados, estimulando uma cultura sádica e prazerosa que lança esses mesmos corpos como objetos rasos de prazer fálico-hetero-normativo e agressivo, tornando nossos corpos incapazes de serem levados em consideração em nível de humanização social.

---

<sup>79</sup>Artista falam sobre o racismo no mercado cultural do Rio Grande do Sul. Publicado em 1 mar. 2021. Disponível em: <<http://www.nonada.com.br/2021/03/artistas-falam-sobre-racismo-no-mercado-cultural-do-rio-grande-do-sul/>> Acesso em: 02 mar. 2021

Levando em conta a especificidade deste estudo em relação aos corpos das mulheres negras e evidenciando o quanto a cultura da pornografia está atrelada à cultura do estupro, o que reverbera nos altos índices de estupro de mulheres negras no país, afirmo que a mídia pornográfica não está de fato somente nos “filmes pornográficos”, ela está na propaganda de cerveja, na empregada ou mucama da telenovela, na personagem negra no teatro atuando como prostituta, na moradora de rua, na louca/raivosa, na exploração da imagem da “preta globeleza”, na negra bundalizada das redes sociais.

Deste modo, são diversos os papéis que nos reduzem a corpos vulneráveis, passivos e sem voz, corpos sem autonomia. Essas imagens ilustram e apontam para a sociedade quais são os papéis sociais nos quais nós, mulheres negras, podemos atuar. Estamos na mão do patriarcado, o que faz com que caiamos na seara de achar que estamos enfraquecidas diante do *cistema* e temos que ceder, estupradas, espancadas e caladas. Logo, lembro-me da figura da escravizada Anastácia que, até o fim de seu cativeiro, utilizou uma máscara de Flandres na boca para não ter direito à fala, para não ter voz, tampouco imponência. Da mesma maneira, a pornografia nos enxerga como figuras naturalmente disponíveis ao sexo, nos animalizando e vendendo o nosso sexo como um mero buraco quente. A buceta quente da negra brasileira sendo depósito do lixo social do patriarcado, a buceta como imagem que oblitera um indivíduo por completo, reduzindo-o a sexo, gozo e desprezo.

O controle sobre a sexualidade, ou seja, a noção de corpo da mulher negra vem da noção de controle dessa imagem. Para refletirmos a respeito do que estimula, de fato, ver uma mulher negra em cena, qual a importância que se dá ao assistir e perceber uma mulher negra e qual a dimensão na criação e noção de si mesma e do seu entorno? Talvez seja preciso voltar um pouco e entender o modo como este país erigiu, desde a escravização, a sua relação com os corpos das mulheres negras na sociedade brasileira. A dependência do corpo da mulher negra é o alicerce viciante desta sociedade. Ou ela se rende ao que a cultura anseia ou está fadada ao fracasso. Ou ela masturba a estrutura brancocêntrica evocando o pacto narcísico em dororidades, lágrimas, sambas e bundalização, ou está fadada ao esquecimento. Ou gesta corpos mortos ou está morta, silencia, ou dá aulas sobre e como ser um branco menos branco nessa sociedade afetada pela falta de noção da própria estrutura que gesta enquanto figura colonial. A branquitude dissimula o fato de ser o símbolo perverso da colonialidade e do poder que regula e mata os corpos, ao mesmo tempo em que nos lembra constantemente que não temos saída a não ser nós por nós.

Disso o *Corpo Peça* é o modo de pensar a estrutura corporal e a narrativa arriada em cena com o intuito de utilizar o corpo com um condensador de novas perspectivas e direções sobre o corpo presente em cena. O questionar e provocar com o corpo a partir de questões

impostas que limitam o corpo de avançar fora de cena, ou seja, que a cena seja o momento de expor, intervir e provocar toda e qualquer noção de paradigma que por ele recaia, ampliando com o jogo cênico toda a transferência do olhar dominante como catalizador de trocas.

O corpo é limite de tudo que o cerca, é no corpo que sentimos a resposta do mundo sobre nós através de nossas íntimas sensações, é no corpo com pele, cor, forma e fenda que é atribuído o tal, desvalor. O corpo pobre, sujo, preterido, selvagem, áspero, fétido, agressivo, é o corpo tempo, não o negro corpo. Chega-se à conclusão de que o corpo negro e feminino está de algum modo avançando contra a agenda das opressões por estar criando, reinventando e articulando maneiras outras para alçar a sua humanização. Arriscar expor os problemas do racismo, do machismo, sexismo e demais violências em cena e principalmente nesta dissertação que pensa o local, ou melhor, o território geográfico onde transitamos nós, artistas com nossos trabalhos, é escolher o lado da cerca, é deixar falsos privilégios de lado e abrir mão de pequenas violências para escolher a melhor maneira de viver entre aquelas e aqueles que de fato anseiam em colaborar e construir novas narrativas para o futuro. É saber que ser artista negra em uma cidade que legitima em boa parte somente trabalhos de artistas negros masculinos está gerando um desserviço quando decide colocar artistas negros em voga acentuando e acirrando a competição entre os possíveis pares. Pois, o melhor exemplo que temos nessa dissertação de maneira presentificada é a Mestra Iara Deodoro, em que seus mais de quarenta e cinco anos de atuação na cidade de Porto Alegre, a menos de dez anos tem tido o seu trabalho e a sua atuação de fato reconhecida pelo desespero colonial da cidade, que se vê constrangido por ter seus coletivos, grupos, entidades sem a participação efetiva de pessoas negras. E o desespero está em utilizar do tokenismo como estratégia de inclusão, como lógica de que estão sendo menos racistas ou até mesmo, mais inclusivos no que tange as questões de raça, gênero e classe econômica. É sabido que o elitismo e o racismo são extremamente agressivos neste local, logo sabe-se que a realidade da população negra e a dificuldade de acessar e possuir letramento técnico específico do Teatro, da Dança, do Circo, para poder validar a sua formação como artista. É evidente que nem todos os espaços são hostis, tem se criado editais com cotas, assim como tem grupos e coletivos que abrem vagas com valores reduzidos e de forma voluntária para pessoas negras, e pessoas negras de baixa renda, sabendo que esse tipo de inclusão é visto como reparador histórico por conta da falta de acesso a esses núcleos ao longo de séculos.

Esta dissertação prevê minimamente repensar a cena, a nós artistas negras, validar e buscar compreender como se articula essa estrutura social para com isso perceber esta litura como um projeto a longo prazo, e literalmente como uma feitura decolonial para simplesmente pensar a

poesia existente em nossas produções para além de nossas questões localizadas nas estruturas do racismo.



Figura 35 – 40tena Sexual Feeling - Print Página Instagram - Rita Lende / 2020



Figura 36 – Li(F)VE 40tena - Descolonizando o Corpo no Pós Erótico – 2020



Figura 37 – O Corpo Pode - Latinidades Pretas / 2020

plataformabaskula Plataforma Baskula evoca O CORPO PODE, uma irradiação de possibilidades contemplativas de auto cuidado descoloniais que derrubam o desencanto do olhar branco hétero e sexualizado. O corpo pode é uma performance que usa o erótico como ebo existencial. A Corpa Pode é um exercício visual de exposição para contemplação do corpo que se cura curando x outre, da corpa que descarrega a magia colonial. A corpa pode, é um feitiço visual anti racista e sexista, que evoca a ancestralidade e a aparição ante a lógica que invisibiliza a corpa negra hiper sexualizada. A corpa pode se amar, se curar exuzinando e xangozando a própria continuidade dando extenção e possibilidades para outras corpas que assistem, sejam estam corpas contemplativas não pretas e não binárias. A Corpa é a T E S A O é Axé! Vem B Á S K U L A!

Facebook: @baskuladescolonial  
Instagram: @plataformabaskula  
Projeto contemplado pelo FAC Digital RS/ Feevale  
#ocorpode #acorpapode #plataformabaskula #baskulacurativa #baskuladescolonial #ritarosalende #culturaessencial #facedigitalrs #feevale #feevaletechpark

#facedigitalrs #feevaletechpark #feevale #plataformabaskula #baskuladescolonial #ritarosalende

21 de novembro de 2020 • Ver tradução



Figura 38 – A Corpa Pode - Exercício Descolonial de Escuta e contemplação da Corpa Preta - Edital FAC DIGITAL RS/Feevale - 2020



Figura 39 – P E Ç A - Rita Lende/ Mostra Cura - cred.fotos: Martha Buzin / 2020

Centro Cultural Sala Redenção Galeria Maria Lucia Cattani Salão de Festas Sala Fahrion

UFRGS  
PROGRAMA DE GRADUAÇÃO  
D D C  
INSTITUTO DE EDUCAÇÃO SUPERIOR

Programação Projetos Acervo Notícias Q

Cenas Mínimas apresenta P E Ç A, com Rita Lendê

*[Recomendação etária: 16 anos. Exibição às 20h30, através de link a ser divulgado no chat da transmissão do Dia da Cultura no YouTube do DDC-UFRGS.]*

Rita Rosa, artista negra Sul/Brasileira, propõe ao público uma maneira abstrata de entendimento sem tradução posterior ao que se percebe em cena. P E Ç A é sobre o corpo com cor, o corpo humano e a/na arte contemporânea. Performance que questiona a expectativa cultural lançada sobre o corpo da mulher negra em estado artístico poético. P E Ç A divide o corpo em pedaços, como um corpo mutilado socialmente pela estrutura do racismo, do machismo e da misoginia. P E Ç A traz uma corporeidade dividida em partes, reiterando a possibilidade única de uma marginalização e de um discurso de dor. P E Ç A evoca a subjetividade e a liberdade do corpo de uma mulher negra, que só quer ser/viver sua cor e sua liberdade de ser o que quiser ser de maneira literal. P E Ç A questiona "será que essa possibilidade existe?"

*Figura 40 – PEÇA - Rita Lende - Dona Ruth Festival de Teatro Negro de São Paulo - Foto: Matheus Figueiredo / 2021*



*Figura 41 – Rita Lende - Dona Ruth Festival de Teatro Negro de São Paulo - Foto: Matheus Figueiredo / 2021*



*Figura 42 – PEÇA - Rita Lende - Dona Ruth Festival de Teatro Negro de São Paulo - Foto: Matheus Figueiredo / 2021*

## REFERÊNCIAS

- ACOGNY, Patrick. As Danças Negras ou as Veleidades para uma Redefinição das Práticas das Danças da África. **Rebento**, São Paulo. n 6. p. 131-156. 2017.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Jandaíra, 2020.
- ALCÂNTARA, Celina Nunes de; ICLE, Gilberto. Escrever, incorporar, inscrever-se: práticas de criação de si na formação teatral. **Educação**, Porto Alegre, v.37, n.3, p.463-470, set. 2014.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- B Á S K U L A – CONTEMPLAÇÃO E DIÁLOGO O CORPO PODE | Rita Rosa Lende | Latinidades Pretas. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=IBMVdByuBug&ab\\_channel=LatinidadesPretas](https://www.youtube.com/watch?v=IBMVdByuBug&ab_channel=LatinidadesPretas) Acesso em: 7 fev. 2022.
- BARBOSA, Wilson Nascimento. **Cultura Negra e Dominação**. Editora Unisinos: São Leopoldo, Brasil, 2002.
- BARCELOS, Ana Maria Ferreira. Metodologia de Pesquisa das Crenças sobre Aprendizagem de Línguas: Estado da Arte. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, v.I, n .1, 71-92, 2001.
- BATISTA, Waleska Miguel. **A inferiorização dos negros a partir do racismo estrutural**. **Direito Práxis**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 4, pág. 2581-2589, out. 2018. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2179-89662018000402581&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2179-89662018000402581&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 15 fev. 2021.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. **Pactos Narcísicos no Racismo: Branquitude e poder nas organizações empresárias e no poder público**. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- BOLSANELLO, Débora. Educação Somática: o corpo enquanto experiência. **Motriz**, Rio Claro, v.II, n.2, p.99-106, maio/ago. 2005.
- CARRERA, Fernanda; MEIRINHO, Daniel. Mulheres Negras nas Artes Visuais: Modos de resistência às imagens coloniais de controle. **Revista ECO-Pós**, v. 23, n. 3, p. 55-81, 2020.
- CERQUEIRA, Daniel R. de Castro *et al.* **Atlas da violência 2020**. Rio de Janeiro: Ipea/FBSP. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/24/atlas-da-violencia-2020>. Acesso em: 15 fev. 2021.
- DANTAS, Mônica Fagundes. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia autoetnografia e estudos em dança. **Urdimento**, v.2, n.27, p.168-183, dez. 2016.
- FANON, Franz. **Pele Negra Máscaras Brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, C. Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração. **ARJ – Art Research Journal**: Revista de Pesquisa em Artes, v. 1, n. 2, p. 76-95, 1 maio 2014.

FERNANDES, Ciane. InterAções Intersticiais: O Espaço do Corpo do Espaço do Corpo. **Espaço e Performance**, v. 1, p. 27-48, 2007.

FERRAZ, Fernando M. C. Rede Terreiro: pluralidades na dança negra contemporânea. **Antropolítica - Revista Contemporânea de Antropologia**, Niterói, n. 33, p.73-97, 2012.

GOMES, Nilma Lino. Movimento negro, saberes e a tensão regulação-emancipação do corpo e da corporeidade negra. **Contemporânea-Revista de Sociologia da UFSCar**, v. 1, n. 2, p. 37-60, 2011.

GROSZ, Elizabeth. **Bodies and Knowledges: Feminism and the Crisis of Reason**. Feminist Epistemologies. New York: Routledge, 1994.

HASEMAN, Brad. **Manifesto Pela Pesquisa Performativa**. In: SILVA *et al.*(org.) Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP São Paulo, 2015. v.3, n.1, p.41-53.

hooks, bell. **E eu não sou uma mulher?: Mulheres Negras e Feminismo**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

hooks, bell. **Olhares Negros: raça e representação**. Elefante. São Paulo, 2019.

hooks, bell. Vivendo de amor. O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe, v. 2, p. 188-198, 2010.

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

LEONARDELLI, Patrícia. A memória como recriação do vivido aplicada às artes performativas. **Sala Preta**, v.9, p.191-201, 2009.

LEONARDELLI, Patrícia. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLANDA, Heloisa Buarque (Org.). **Pensamento Feminista: Conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p. 239-249.

LIMA, Alexandre Costa. **Um discurso racista produz efeitos injustos**. Pano de Fundo, nº6, abr./jun. 2016.

LIMA, Ari. A legitimação do intelectual negro no meio acadêmico brasileiro: negação de inferioridade, confronto ou assimilação intelectual?. **Afro-Ásia**, n. 26, p. 281-312, 2001.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MARTINS, Leda Maria. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras**, n. 26, 1996.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

- MEDEIROS, Elisandra Rodrigues de. Reflexões teóricas sobre o mito da democracia racial e a tentativa do branqueamento da população brasileira. **Revista Científica FESA**. v.1, n.9, p.43-56, 2021.
- NETO, Manoel Gildo Alves. **Falarfazendo dança afro-gaúcha: ao encontro com Mestra Iara**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.
- OLIVEIRA, Alan Santos de. **Sankofa: a circulação dos provérbios africanos: oralidade, escrita, imagens e imaginários**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade de Brasília. Brasília, p.120. 2016.
- PIEIDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2017.
- PRECIADO, Paul. B. **Testo Junkie:sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- RATTS, Alex. **Eu Sou Atlântica: sobre a trajetória de vida e obra de Beatriz Nascimento**. Instituto Kuanza; Imprensa Oficial: São Paulo, 2006.
- REIS, Rodrigo. **A Dança da Indignação**. São Paulo: Papel Brasil, 2017.
- RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala**. Belo Horizonte: Letramento/Justificando, 2017.
- RIBEIRO, Djamila. **Pequeno Manual Antirracista**. 1º edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do Feminismo Negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- RIO Grande do Sul é o Estado com mais casos de injúria racial no Brasil, segundo Anuário de Segurança Pública. **Zero Hora**, Porto Alegre, set. 2019. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/seguranca/noticia/2019/09/rio-grande-do-sul-e-o-estado-com-mais-casos-de-injuria-racial-no-brasil-segundo-anuario-de-seguranca-publica-ck0ebuwey00k001tgwseesdpx.html> Acesso em: 1 nov. 2021.
- ROSA, Gabriela Souza da. **PEÇA: Percepções e Desvios**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança) – Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Montenegro, 2019.
- ROSA, Gabriela Souza da; DEFFACI, Kátia Salib. **Narrativas sobre a mulher negra e sua permanência na Dança**. Seminário Nacional de Arte e Educação, v. 26, n. 26, p. 454-458, 2018.
- RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas Exu como Educação. **Revista Exitus**, v. 9, n. 4, p. 262-289, 2019.
- RUFINO, Luiz. Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: o saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. **Revista Antropolítica**, n.40, Niterói, p.54-80, 2016.
- SALES, Jonas; FERREIRA, Larissa; NÓBREGA, Nadir. Corporeidade e processos pedagógicos decoloniais: articulações para uma educação antirracista brasileira. **Sernegra: VII semana de reflexões sobre negritude, gênero e raça: descolonizar o feminismo** – Brasília: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília, 2019.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos: modos e significados**. Brasília: INCT, 2015.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SILVA, Ariadne Paz da. **Nadir, Inaicyra e Amélia: Mulheres negras, artistas, pesquisadoras, professoras, autoras e suas contribuições teóricas para o campo da dança**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

SILVA, Luciane da. **Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny**. Tese (doutorado) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, São Paulo, 2018.

SNIZEK, Andréa Bergallo. **Corpo-comunicação: a poética do gesto**. **Contemporânea – Revista de Música, Mídia e Espaço Urbano**, v.10, n.2, p. 166-173, 2012.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

SOVIK, Liv. **Por que tenho razão: branquitude, Estudos Culturais e a vontade de verdade acadêmica**. **Contemporânea**, v. 3, n. 2, 2005.

TAVARES, Julio Cesar. **Gramáticas das Corporeidades Afrodiaspóricas: perspectivas etnográficas**. Curitiba: Appris, 2020.

XAVIER, Giovana. **Você pode substituir mulheres negras como objeto de estudo por mulheres negras contanto a sua própria história**. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

**APÊNDICE A – TERMOS DE CONSENTIMENTO E AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM  
E VOZ DAS PESSOAS ENTREVISTADAS**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

**TERMO DE CONSENTIMENTO INFORMADO**

O projeto de pesquisa **Diálogos em reinvenções – Mulheres Negras na Dança e Performance Art (Porto Alegre, Brasil)** tem como objetivo investigar os processos criativos de artistas cênicas negras a partir das linguagens da dança contemporânea e performance art, que fazem parte da cena atual, em Porto Alegre, RS, Brasil. Serão realizadas entrevistas com essas artistas, de forma a coletar informações sobre suas experiências formativas e profissionais, para relacioná-las à maneira como essas artistas constituem o resultado final de seus trabalhos a partir de seus processos criativos.

Declaro estar comprometida com a observação das questões éticas que envolvem esse tipo de trabalho, realizando pessoalmente as entrevistas, e sendo responsável pela sua transcrição, acompanhado pelas observações do grupo de pesquisa (Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance – GETEPE-UFRGS) e da orientadora Prof. Dr. Celina Nunes de Alcântara. Os dados e resultados individuais desta pesquisa estarão sempre sob sigilo ético, não sendo mencionados os nomes das participantes em nenhuma apresentação oral ou trabalho escrito que venha a ser publicado, a menos que a participante consinta expressamente na publicação de seu nome.

Declaro também que a adesão a esta pesquisa não oferece risco ou prejuízo ao entrevistado. Se, no decorrer da pesquisa, o participante resolver não mais continuar, terá toda liberdade de fazê-lo, sem que isso lhe cause qualquer prejuízo.

Como pesquisador responsável por esta pesquisa, comprometo-me a elucidar qualquer dúvida ou necessidade de explicação que eventualmente a participante venha a ter, seja no momento da entrevista ou posteriormente pelo telefone (51) 995044628 e (51) 33084379 (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes).

Porto Alegre, 25 de Setembro de 2019.

Gabriela Souza da Rosa (Rita Rosa Lende)– pesquisador(a)

Após ter sido devidamente informado(a) de todos os aspectos desta pesquisa e ter recebido todas as minhas dúvidas, eu Janaína Ramos, RG 11.111.111-11, concordo em participar desta pesquisa.

Autorizo a utilização de imagens em fotografia e vídeo, bem como de depoimentos na pesquisa e do meu nome. Estas imagens podem ser publicadas em revista e online.

Porto Alegre, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

Assinatura do artista participante

Janaína Ramos

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

**TERMO DE CONSENTIMENTO INFORMADO**

O projeto de pesquisa **Diálogos em reinvenções – Mulheres Negras na Dança e Performance Art (Porto Alegre, Brasil)** tem como objetivo investigar os processos criativos de artistas cênicas negras a partir das linguagens da dança contemporânea e performance art, que fazem parte da cena atual, em Porto Alegre, RS, Brasil. Serão realizadas entrevistas com essas artistas, de forma a coletar informações sobre suas experiências formativas e profissionais, para relacioná-las à maneira como essas artistas constituem o resultado final de seus trabalhos a partir de seus processos criativos.

Declaro estar comprometida com a observação das questões éticas que envolvem esse tipo de trabalho, realizando pessoalmente as entrevistas, e sendo responsável pela sua transcrição, acompanhado pelas observações do grupo de pesquisa (Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance – GETEPE-UFRGS) e da orientadora Prof. Dr. Celina Nunes de Alcântara. Os dados e resultados individuais desta pesquisa estarão sempre sob sigilo ético, não sendo mencionados os nomes das participantes em nenhuma apresentação oral ou trabalho escrito que venha a ser publicado, a menos que a participante consinta expressamente na publicação de seu nome.

Declaro também que a adesão a esta pesquisa não oferece risco ou prejuízo ao entrevistado. Se, no decorrer da pesquisa, o participante resolver não mais continuar, terá toda liberdade de fazê-lo, sem que isso lhe cause qualquer prejuízo.

Como pesquisador responsável por esta pesquisa, comprometo-me a elucidar qualquer dúvida ou necessidade de explicação que eventualmente a participante venha a ter, seja no momento da entrevista ou posteriormente pelo telefone (51) 995044628 e (51) 33084379 (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes).

Porto Alegre, 25 de Setembro de 2019.

Gabriela Souza da Rosa (Rita Rosa Lende) – pesquisador(a)

Após ter sido devidamente informado(a) de todos os aspectos desta pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas, eu Stivara Rodrigues, RG 123456789, concordo em participar desta pesquisa.

Autorizo a utilização de imagens em fotografia e vídeo, bem como de depoimentos na pesquisa e do meu nome. Estas imagens podem ser publicadas em revista e online.

Porto Alegre, 25 de Setembro de 2019.

Assinatura do artista participante

Stivara

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

**TERMO DE CONSENTIMENTO INFORMADO**

O projeto de pesquisa **Diálogos em reinvenções – Mulheres Negras na Dança e Performance Art (Porto Alegre, Brasil)** tem como objetivo investigar os processos criativos de artistas cênicas negras a partir das linguagens da dança contemporânea e performance art, que fazem parte da cena atual, em Porto Alegre, RS, Brasil. Serão realizadas entrevistas com essas artistas, de forma a coletar informações sobre suas experiências formativas e profissionais, para relacioná-las à maneira como essas artistas constituem o resultado final de seus trabalhos a partir de seus processos criativos.

Declaro estar comprometida com a observação das questões éticas que envolvem esse tipo de trabalho, realizando pessoalmente as entrevistas, e sendo responsável pela sua transcrição, acompanhado pelas observações do grupo de pesquisa (Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance – GETEPE-UFRGS) e da orientadora Prof. Dr. Celina Nunes de Alcântara. Os dados e resultados individuais desta pesquisa estarão sempre sob sigilo ético, não sendo mencionados os nomes das participantes em nenhuma apresentação oral ou trabalho escrito que venha a ser publicado, a menos que a participante consinta expressamente na publicação de seu nome.

Declaro também que a adesão a esta pesquisa não oferece risco ou prejuízo ao entrevistado. Se, no decorrer da pesquisa, o participante resolver não mais continuar, terá toda liberdade de fazê-lo, sem que isso lhe cause qualquer prejuízo.

Como pesquisador responsável por esta pesquisa, comprometo-me a elucidar qualquer dúvida ou necessidade de explicação que eventualmente a participante venha a ter, seja no momento da entrevista ou posteriormente pelo telefone (51) 995044628 e (51) 33084379 (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes).

Porto Alegre, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

Gabriela Souza da Rosa (Rita Rosa Lende)– pesquisador(a)

Após ter sido devidamente informado(a) de todos os aspectos desta pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas, eu Danielle Costa, RG \_\_\_\_\_, concordo em participar desta pesquisa.

Autorizo a utilização de imagens em fotografia e vídeo, bem como de depoimentos na pesquisa e do meu nome. Estas imagens podem ser publicadas em revista e online.

Porto Alegre, 26 de Setembro de 2019

Assinatura do artista participante

Danielle Costa

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
 INSTITUTO DE ARTES  
 PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

**TERMO DE CONSENTIMENTO INFORMADO**

O projeto de pesquisa **Diálogos em reinvensões – Mulheres Negras na Dança e Performance Art (Porto Alegre, Brasil)** tem como objetivo investigar os processos criativos de artistas cênicas negras a partir das linguagens da dança contemporânea e performance art, que fazem parte da cena atual, em Porto Alegre, RS, Brasil. Serão realizadas entrevistas com essas artistas, de forma a coletar informações sobre suas experiências formativas e profissionais, para relacioná-las à maneira como essas artistas constituem o resultado final de seus trabalhos a partir de seus processos criativos.

Declaro estar comprometida com a observação das questões éticas que envolvem esse tipo de trabalho, realizando pessoalmente as entrevistas, e sendo responsável pela sua transcrição, acompanhado pelas observações do grupo de pesquisa (Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance – GETEPE-UFRGS) e da orientadora Prof. Dr. Celina Nunes de Alcântara. Os dados e resultados individuais desta pesquisa estarão sempre sob sigilo ético, não sendo mencionados os nomes das participantes em nenhuma apresentação oral ou trabalho escrito que venha a ser publicado, a menos que a participante consinta expressamente na publicação de seu nome.

Declaro também que a adesão a esta pesquisa não oferece risco ou prejuízo ao entrevistado. Se, no decorrer da pesquisa, o participante resolver não mais continuar, terá toda liberdade de fazê-lo, sem que isso lhe cause qualquer prejuízo.

Como pesquisador responsável por esta pesquisa, comprometo-me a elucidar qualquer dúvida ou necessidade de explicação que eventualmente a participante venha a ter, seja no momento da entrevista ou posteriormente pelo telefone (51) 33084379 e (51) 33084379 (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes).

Porto Alegre, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

Gabriela Souza da Rosa (Rita Rosa Lende) – pesquisador(a)

Após ter sido devidamente informado(a) de todos os aspectos desta pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas, eu Fayola Fernandes Ferreira, RG \_\_\_\_\_, concordo em participar desta pesquisa.

Autorizo a utilização de imagens em fotografia e vídeo, bem como de depoimentos na pesquisa e do meu nome. Estas imagens podem ser publicadas em revista e online.

Porto Alegre, 26 de setembro de 2018

Assinatura do artista participante

Fayola Ferreira

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
 INSTITUTO DE ARTES  
 PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

TERMO DE CONSENTIMENTO INFORMADO

O projeto de pesquisa **Diálogos em reinvenções – Mulheres Negras na Dança e Performance Art (Porto Alegre, Brasil)** tem como objetivo investigar os processos criativos de artistas cênicas negras a partir das linguagens da dança contemporânea e performance art, que fazem parte da cena atual, em Porto Alegre, RS, Brasil. Serão realizadas entrevistas com essas artistas, de forma a coletar informações sobre suas experiências formativas e profissionais, para relacioná-las à maneira como essas artistas constituem o resultado final de seus trabalhos a partir de seus processos criativos.

Declaro estar comprometida com a observação das questões éticas que envolvem esse tipo de trabalho, realizando pessoalmente as entrevistas, e sendo responsável pela sua transcrição, acompanhado pelas observações do grupo de pesquisa (Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance – GETEPE-UFRGS) e da orientadora Prof. Dr. Celina Nunes de Alcântara. Os dados e resultados individuais desta pesquisa estarão sempre sob sigilo ético, não sendo mencionados os nomes das participantes em nenhuma apresentação oral ou trabalho escrito que venha a ser publicado, a menos que a participante consinta expressamente na publicação de seu nome.

Declaro também que a adesão a esta pesquisa não oferece risco ou prejuízo ao entrevistado. Se, no decorrer da pesquisa, o participante resolver não mais continuar, terá toda liberdade de fazê-lo, sem que isso lhe cause qualquer prejuízo.

Como pesquisador responsável por esta pesquisa, comprometo-me a elucidar qualquer dúvida ou necessidade de explicação que eventualmente a participante venha a ter, seja no momento da entrevista ou posteriormente pelo telefone (51) 995044628 e (51) 33084379 (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes).

Porto Alegre, 27 de Setembro de 2019.

Gabriela Souza da Rosa (Rita Rosa Lende) – pesquisador(a)

Após ter sido devidamente informado(a) de todos os aspectos desta pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas, eu Renata Santa Sanyone RG 12.444.444-44 concordo em participar desta pesquisa.

Autorizo a utilização de imagens em fotografia e vídeo, bem como de depoimentos na pesquisa e do meu nome. Estas imagens podem ser publicadas em revista e online.

Porto Alegre, 27 de Setembro de 2019

Assinatura do artista participante

Renata Santa Sanyone

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
 INSTITUTO DE ARTES  
 PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

**TERMO DE CONSENTIMENTO INFORMADO**

O projeto de pesquisa **Diálogos em reinvenções – Mulheres Negras na Dança e Performance Art (Porto Alegre, Brasil)** tem como objetivo investigar os processos criativos de artistas cênicas negras a partir das linguagens da dança contemporânea e performance art, que fazem parte da cena atual, em Porto Alegre, RS, Brasil. Serão realizadas entrevistas com essas artistas, de forma a coletar informações sobre suas experiências formativas e profissionais, para relacioná-las à maneira como essas artistas constituem o resultado final de seus trabalhos a partir de seus processos criativos.

Declaro estar comprometida com a observação das questões éticas que envolvem esse tipo de trabalho, realizando pessoalmente as entrevistas, e sendo responsável pela sua transcrição, acompanhado pelas observações do grupo de pesquisa (Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance – GETEPE-UFRGS) e da orientadora Prof. Dr. Celina Nunes de Alcântara. Os dados e resultados individuais desta pesquisa estarão sempre sob sigilo ético, não sendo mencionados os nomes das participantes em nenhuma apresentação oral ou trabalho escrito que venha a ser publicado, a menos que a participante consinta expressamente na publicação de seu nome.

Declaro também que a adesão a esta pesquisa não oferece risco ou prejuízo ao entrevistado. Se, no decorrer da pesquisa, o participante resolver não mais continuar, terá toda liberdade de fazê-lo, sem que isso lhe cause qualquer prejuízo.

Como pesquisador responsável por esta pesquisa, comprometo-me a elucidar qualquer dúvida ou necessidade de explicação que eventualmente a participante venha a ter, seja no momento da entrevista ou posteriormente pelo telefone (51) 995044628 e (51) 33084379 (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes).

Porto Alegre, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

Gabriela Souza da Rosa (Rita Rosa Lende)– pesquisador(a)

Após ter sido devidamente informado(a) de todos os aspectos desta pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas, eu Manuela da Fonseca Miranda RG \_\_\_\_\_, concordo em participar desta pesquisa.

Autorizo a utilização de imagens em fotografia e vídeo, bem como de depoimentos na pesquisa e do meu nome. Estas imagens podem ser publicadas em revista e online.

Porto Alegre, 27 de setembro de 2019

Assinatura do artista participante

Manuela Miranda

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
 INSTITUTO DE ARTES  
 PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

**TERMO DE CONSENTIMENTO INFORMADO**

O projeto de pesquisa **Diálogos em reinvenções – Mulheres Negras na Dança e Performance Art (Porto Alegre, Brasil)** tem como objetivo investigar os processos criativos de artistas cênicas negras a partir das linguagens da dança contemporânea e performance art, que fazem parte da cena atual, em Porto Alegre, RS, Brasil. Serão realizadas entrevistas com essas artistas, de forma a coletar informações sobre suas experiências formativas e profissionais, para relacioná-las à maneira como essas artistas constituem o resultado final de seus trabalhos a partir de seus processos criativos.

Declaro estar comprometida com a observação das questões éticas que envolvem esse tipo de trabalho, realizando pessoalmente as entrevistas, e sendo responsável pela sua transcrição, acompanhado pelas observações do grupo de pesquisa (Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance – GETEPE-UFRGS) e da orientadora Prof. Dr. Celina Nunes de Alcântara. Os dados e resultados individuais desta pesquisa estarão sempre sob sigilo ético, não sendo mencionados os nomes das participantes em nenhuma apresentação oral ou trabalho escrito que venha a ser publicado, a menos que a participante consinta expressamente na publicação de seu nome.

Declaro também que a adesão a esta pesquisa não oferece risco ou prejuízo ao entrevistado. Se, no decorrer da pesquisa, o participante resolver não mais continuar, terá toda liberdade de fazê-lo, sem que isso lhe cause qualquer prejuízo.

Como pesquisador responsável por esta pesquisa, comprometo-me a elucidar qualquer dúvida ou necessidade de explicação que eventualmente a participante venha a ter, seja no momento da entrevista ou posteriormente pelo telefone (51) 995044628 e (51) 33084379 (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes).

Porto Alegre, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

Gabriela Souza da Rosa (Rita Rosa Lende) – pesquisador(a)

Após ter sido devidamente informado(a) de todos os aspectos desta pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas, eu M<sup>te</sup> Iana S. Deodoro RG n.º 1.234.567, concordo em participar desta pesquisa.

Autorizo a utilização de imagens em fotografia e vídeo, bem como de depoimentos na pesquisa e do meu nome. Estas imagens podem ser publicadas em revista e online.

Porto Alegre, 26 de Fevereiro de 2021

Assinatura do artista participante

M<sup>te</sup> Iana S. Deodoro

**AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, SOM DE VOZ, NOME E DADOS  
BIOGRÁFICOS.**

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de minha imagem, som da minha voz, nome e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal, para serem utilizados na pesquisa da mestranda Gabriela Souza da Rosa (Rita Rosa Lende), orientada pela Pr<sup>fa</sup>. Dr<sup>a</sup>. Celina Nunes de Alcântara, no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Porto Alegre, 26 de Fevereiro de 2021.



---

Assinatura

Nome: Janaina Beatriz Ramos

Filiação: Tânia Maria Ramos

Endereço: [REDACTED]

Cidade: Porto Alegre

RG N<sup>o</sup>: [REDACTED]

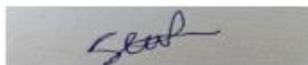
CPF N<sup>o</sup>: [REDACTED]

Telefone para contato: [REDACTED]

**AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, SOM DE VOZ, NOME E DADOS  
BIOGRÁFICOS.**

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de minha imagem, som da minha voz, nome e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal, para serem utilizados na pesquisa da mestranda Gabriela Souza da Rosa (Rita Rosa Lende), orientada pela Prfª. Drª. Celina Nunes de Alcântara, no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Porto Alegre, 26 de Fevereiro de 2021.



Assinatura

Nome:  Silvana dos Santos Rodrigues

Filiação:  Julia Maria dos Santos Rodrigues e Haroldo Rodrigues

Endereço:  [REDACTED]

Cidade:  São Leopoldo

RG  
Nº:  [REDACTED]

CPF Nº:  [REDACTED]

Telefone para contato:  [REDACTED]

Nome do Representante Legal (se menor):

---

**AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, SOM DE VOZ, NOME E DADOS  
BIOGRÁFICOS.**

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de minha imagem, som da minha voz, nome e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal, para serem utilizados na pesquisa da mestranda Gabriela Souza da Rosa (Rita Rosa Lende), orientada pela Pr<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Celina Nunes de Alcântara, no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Porto Alegre, 26 de Fevereiro de 2021.



Assinatura

Nome: Danielle da Rosa Costa

Filiação: Paulo Renato da Rosa Costa / Liriane da Rosa Costa

Endereço: [REDACTED]

Cidade: Canoas

RG N<sup>º</sup>: [REDACTED]

CPF N<sup>º</sup>: [REDACTED]

Telefone para contato: [REDACTED]

**AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, SOM DE VOZ, NOME E DADOS  
BIOGRÁFICOS.**

Eu, Fayola Fernandes Ferreira, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de minha imagem, som da minha voz, nome e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal, para serem utilizados na pesquisa da mestranda Gabriela Souza da Rosa (Rita Rosa Lende), orientada pela Pr<sup>fa</sup>. Dr<sup>a</sup>. Celina Nunes de Alcântara, no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Porto Alegre, 26 de Fevereiro de 2021.



---

Assinatura

Nome: Fayola Fernandes Ferreira

---

Filiação: Ana Beatriz Fernandes Ferreira e Júlio César Nunes Ferreira

---

Endereço: [REDACTED]

Cidade: Porto Alegre

RG Nº: [REDACTED]

CPF Nº: [REDACTED]

Telefone para contato: [REDACTED]

**AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, SOM DE VOZ, NOME E DADOS  
BIOGRÁFICOS.**

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de minha imagem, som da minha voz, nome e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal, para serem utilizados na pesquisa da mestranda Gabriela Souza da Rosa (Rita Rosa Lende), orientada pela Prfª. Drª. Celina Nunes de Alcântara, no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Porto Alegre, 26 de Fevereiro de 2021.



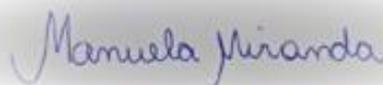
Assinatura

Nome: Renata Santos Sampaio Filiação: Helenita Santos Sampaio  
e Orlando Sampaio Endereço: [REDACTED]  
[REDACTED] Cidade: Porto Alegre  
RG N°: [REDACTED] CPF N°: [REDACTED]  
Telefone para contato: [REDACTED]

**AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, SOM DE VOZ, NOME E DADOS  
BIOGRÁFICOS.**

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de minha imagem, som da minha voz, nome e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal, para serem utilizados na pesquisa da mestranda Gabriela Souza da Rosa (Rita Rosa Lende), orientada pela Pr<sup>fa</sup>. Dr<sup>a</sup>. Celina Nunes de Alcântara, no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Porto Alegre, 26 de Fevereiro de 2021.



Assinatura

Nome: Manuela da Fonseca Miranda

Filiação: Eliane da Fonseca Miranda

Francisco de Paula Cunha de Miranda

Endereço: Av. Senador Salgado Filho, 233, apto 83, Centro Histórico

Cidade: Porto Alegre

RG Nº: 8106514907

CPF Nº: 022.042.100-56

Telefone para contato: 51997559883

**AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, SOM DE VOZ, NOME E DADOS  
BIOGRÁFICOS.**

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de minha imagem, som da minha voz, nome e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal, para serem utilizados na pesquisa da mestranda Gabriela Souza da Rosa (Rita Rosa Lende), orientada pela Prfª. Drª. Celina Nunes de Alcântara, no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Porto Alegre, 26 de Fevereiro de 2021.



Assinatura

Nome: Maria Lara Santos Deodoro

Filiação: Wilson dos Santos e Maria Verônica da Silva Santos

Endereço: Rua ...

Cidade: Porto Alegre

Estado: RS

CNPJ: ...

Telefone para contato: ...

Nome do Representante Legal (se menor): \_\_\_\_\_