



**ESCRITAS AMERICANIZADAS DE SI  
NA DANÇA:  
MASCULINIDADES NEGRAS**

**LUCIANO CORREA TAVARES**

**PORTO ALEGRE  
2024**

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

Luciano Correa Tavares

**ESCRITAS AMEFRICANIZADAS DE SI NA DANÇA:  
masculinidades negras**

Porto Alegre

2024

Luciano Correa Tavares

**ESCRITAS AMEFRICANIZADAS DE SI NA DANÇA:  
masculinidades negras**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Suzane Weber da Silva

Linha de Pesquisa: Processos de Criação Cênica

Porto Alegre

2024

### CIP - Catalogação na Publicação

Tavares, Luciano Correa  
Escritas Amefricanizadas de si na Dança:  
masculinidades negras / Luciano Correa Tavares.  
-- 2024.  
263 f.  
Orientadora: Suzane Weber da Silva.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,  
2024.

1. Dança. 2. Gênero. 3. Masculinidades negras.  
4. Amefricanidade. 5. Escrivivência. I. Silva, Suzane  
Weber da, orient. II. Título.

Luciano Correa Tavares

**ESCRITAS AMEFRICANIZADAS DE SI NA DANÇA:  
masculinidades negras**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Apresentada em 20 de fevereiro de 2024.

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Suzane Weber da Silva (Orientadora)  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Prof. Dr. Victor Hugo Neves de Oliveira  
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

---

Prof. Dr. Gustavo Oliveira Duarte  
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mônica Fagundes Dantas  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

*Às pessoas que faleceram, de muito apreço para minha vida, Volmir Teixeira Tavares, meu pai; Daisaku Ikeda, meu mestre budista, e Carla Vendramin, estimada amiga.*

## AGRADECIMENTOS

À minha ancestralidade negra e indígena.

À minha família, que sempre me apoiou em todo o percurso da minha trajetória acadêmica, graduação, mestrado e doutorado. À minha mãe, Marli Correa Tavares; a meu falecido pai, Volmir Teixeira Tavares; a meu irmão, Volnei que cedeu seu poema para a epígrafe da tese; à minha irmã Anne; à minha irmã Tânia e, a meus sobrinhos, Leone e Benício.

Aos bailarinos colaboradores desta pesquisa, Rui Moreira, Rubens Oliveira, FlowJack, Rubens Barbot e Luiz de Abreu, pois sem a participação deles não teria sentido.

À minha orientadora, professora e amiga, Suzane Weber da Silva, que me acompanha desde o mestrado e, agora, no doutorado, eu e ela fizemos uma linda e produtiva parceria.

Ao Leandro Do Erre, meu parceiro de vida, que acompanhou toda a minha caminhada nesta importante etapa.

Às professoras e professores do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, pelo total apoio, quando lecionei como Docente Substituto, assim como aos alunos, alunas e alunes pela escuta atenta. Um carinho especial às professoras Cibele Sastre e Elisângela Ananias, pela receptividade e condução no Programa SeNegra ESEFID/UFRGS, do qual fiz parte – um espaço para a discussão, disseminação e promoção dos temas relacionados à população negra e indígena dentro e fora da universidade.

À professora-artista Luciana Paludo pelos convites em dançarmos juntos nas performances *Protocolos para um abraço* e *Esculturas momentâneas para a incidência da luz*, juntamente com pesquisadora-artista Rita Rosa.

À CAPES, por ter contribuído com boa parte do desenvolvimento desta pesquisa.

Às alunas, alunos e alunes do meu estágio docente, DAD/UFGRS, das turmas *Corpo I: Percepção e Movimento*, que estiveram focados, interessados e abertos ao que propus.

Aos preciosos encontros, durante a pandemia e pós-pandemia, do GT Afro nas Artes Cênicas da ABRACE, especialmente à Val Conceição e à Kanzelumuka (Franciele de Paula).

À banca, por aceitar de forma acolhedora e generosa a avaliação deste trabalho.

A meu falecido mestre de vida, Dr. Daisaku Ikeda, que até o último momento de sua vida propagou a paz e também por haver trazido a filosofia humanística que vim a praticar, do Budismo de Nichiren Daishonin, e a toda família Soka.

**Muito obrigado!**



*Desalento*

*E há sofrimento  
De corpos suados,  
Punhos cerrados..  
O dorso? surrado,  
sangrado...*

*De carne ferida, cortada,  
E d'alma marcada...  
Os pés esfolados  
Lanhados,  
E as mãos? Calejadas...*

*E há desalento  
De corpos cansados  
Pretos? descartados,  
Ignorados...  
E há desalento  
De corpos cansados  
Pretos? descartados,  
Ignorados...*

*A fome é graça e  
A Morte espreita  
Na miséria e odor  
Das vielas estreitas*

*Mas há esperança!  
Nos olhos do artista  
Nos braços do povo  
Na força que vinga  
Na terra que é vida...*

*E a vida nos passa,  
Incompreendida.  
Por que maior que os sonhos,  
É vida vivida...*

*E a vida nos passa,  
Incompreendida.  
Por que maior que os sonhos,  
É vida vivida...  
Vida a qual não somos,  
Sequer,  
*Ponto de partida...*  
(Volnei Correa Tavares, 2023).*

## RESUMO

Esta tese investiga as experiências de vida e de profissão de três artistas negros da dança: Rui Moreira, Rubens Oliveira e Jackson Conceição (FlowJack), a partir do olhar do autor, um bailarino negro brasileiro numa perspectiva amefricana. A investigação perpassa sua experiência profissional no campo da dança, compreendendo-a como uma ruptura de paradigmas em relação ao padrão hegemônico de masculinidade patriarcal e à visão estereotipada de homem negro, convencionada por uma sociedade estruturalmente racista e machista. O estudo tem como objetivo pesquisar artistas da dança brasileiros da diáspora negra e tecer relações nesse sentido, na busca de ressignificar, atualizar e compreender certos conhecimentos e saberes da diáspora Atlântica. A base teórica compõe-se por autores e autoras, na sua maior parte, negros e negras, com o propósito de evidenciar epistemologias não consideradas pelo pensamento dominante, em que são mobilizados os conceitos de negritude, racismo, apagamento, africanidades, colonialidade, decolonialidade e diáspora. Entre eles, no âmbito das artes cênicas, destacam-se Abdias Nascimento (2006), Amélia Conrado (2006, 2017) e Leda Maria Martins (2021). A tese apresenta três estudos de caso, com os respectivos artistas, em que o conceito de *Escrevivência*, de Conceição Evaristo (1946-), e a categoria de *Amefricanidade*, de Lélia Gonzalez (1935-1994), ampliam os entendimentos de mundo relativos aos modos de vida desses homens negros a partir de análises de entrevistas narrativas. Nas análises dessas interlocuções, evidenciou-se o fracasso desses homens negros ao projeto político orquestrado para tais sujeitos impostos pela hegemonia branca patriarcal. Dançar para produzir vida, para celebrar a existência, para contrapor-se às formas de submissão subverte as estatísticas do genocídio a essas pessoas. Este trabalho mostra que o encantamento, gerado pelos artistas em discussão, suplanta o veneno do colonialismo para criar outras possibilidades de viver.

**Palavras-chave:** Dança; Gênero; Masculinidades negras; Amefricanidade; Escrevivência.

## RESUMEN

Esta tesis investiga la vida y las experiencias profesionales de tres artistas de danza negros: Rui Moreira, Rubens Oliveira y Jackson Conceição (FlowJack), desde la perspectiva del autor, un bailarín negro brasileño desde una perspectiva amefricana. La investigación permea su experiencia profesional en el campo de la danza, entendiéndola como un cambio de paradigma en relación al patrón hegemónico de masculinidad patriarcal y la visión estereotipada del hombre negro, consensuada por una sociedad estructuralmente racista y machista. El estudio tiene como objetivo investigar a los artistas de danza brasileños de la diáspora negra y tejer relaciones en ese sentido, en la búsqueda de resignificar, actualizar y comprender ciertos conocimientos y saberes de la diáspora atlántica. La base teórica está conformada por autores y autoras, en su mayoría negros, con el propósito de resaltar epistemologías no consideradas por el pensamiento dominante en las que se movilizan los conceptos de negritud, racismo, borramiento, africanidades, colonialidad, decolonialidad y diáspora. Entre ellos, en el ámbito de las artes escénicas, resaltase Abdias Nascimento (2006), Amélia Conrado (2006, 2017) e Leda Maria Martins (2021). La tesis presenta tres estudios de caso con los respectivos artistas en que lo concepto de *Escrevivência*, de Conceição Evaristo (1946-) y la categoría de *Africanidad*, de Lélia González (1935-1994), amplían la comprensión del mundo relacionado con los modos de vida de estos hombres negros a partir del análisis de entrevistas narrativas. En los análisis de esas interlocuciones se queda evidente el fracaso de esos hombres negros al proyecto político orquestado para tales sujetos impuesto por la hegemonía branca patriarcal. Danzar para producir vida, para celebrar la existencia, para oponerse a las formas de sumisión cambia drásticamente las estadísticas de genocidio a esas personas. Este trabajo enseña el encantamiento, generado por los artistas en cuestión, sustituir el veneno del colonialismo para criar otras posibilidades de vivir.

**Palabras-clave:** Danza; Género; Masculinidades negras; Amefricanidad; Escrevivência.

## ABSTRACT

This thesis investigates the life and professional experiences of three black dance artists: Rui Moreira, Rubens Oliveira and Jackson Conceição (FlowJack), from the perspective of the author, a black Brazilian dancer from an *Amefrican* perspective. The investigation permeates his professional experience in the field of dance, understanding it as a paradigm shift in relation to the hegemonic pattern of patriarchal masculinity and the stereotypical view of black men, agreed upon by a structurally racist and sexist society. The study aims to research Brazilian dance artists from the black diaspora and weave relationships in this sense, in the search to re-signify, update and understand certain knowledge and wisdom from the Atlantic diaspora. The theoretical base is made up of authors, mostly black, with the purpose of highlighting epistemologies not considered by dominant thought in which the concepts of blackness, racism, erasure, Africanities, coloniality, decoloniality and diaspora are mobilized. Among them, within the scope of performing arts, Abdias Nascimento (2006), Amélia Conrado (2006, 2017) and Leda Maria Martins (2021). The thesis presents three case studies with the respective artists in which the concepts of *Escrevivencia*, by Conceição Evaristo (1946-) and the category of *Amefricanity*, by Lélia Gonzalez (1935-1994), expand the understanding of the world related to ways of life of these black men based on analysis of narrative interviews. In the analyzes of these interlocutions, the failure of these black men to the political project orchestrated for such subjects imposed by patriarchal white hegemony was evident. Dancing to produce life, to celebrate existence, to oppose forms of submission subverts the statistics of genocide against these people. This research shows that the enchantment generated by the artists, under discussion, supplants the poison of colonialism to create other possibilities of living.

**Keywords:** Dance; Gender; Black masculinities; *Amefricanity*; *Escrevivencia*.

## LISTA DE FIGURAS

|   |     |
|---|-----|
| Figura 1 – Àsé Zumbi: uma homenagem aos 300 anos de Zumbi do Palmares (1995). (Esquerda para direita, frente e trás) João Filho, Luciano Tavares, Aldair Rodrigues, Thony Marques e Robson Duarte. .... | 29  |
| Figura 2 – Autores e autoras das artes cênicas negras. ....   | 37  |
| Figura 3 – Cadastro de artistas FUNARTE (2021). ....  | 38  |
| Figura 4 – Fotomontagem (2023). ....  | 56  |
| Figura 5 – Rui Moreira (2004) ....  | 56  |
| Figura 6 – Rubens Oliveira, <i>Makala</i> (2020). ....  | 59  |
| Figura 7 – Festival Internacional Conexão Diáspora (2021). ....   | 61  |
| Figura 8 – FlowJack, <i>Indigente Invisível</i> (2018). ....  | 62  |
| Figura 9 – Rubens Barbot, <i>Meu Mais Velho</i> (2010). ....  | 65  |
| Figura 10 – Luiz de Abreu, <i>O Samba do Criolo Doido</i> (2017?). ....   | 67  |
| Figura 11 – Companhia Rubens Barbot Teatro-Dança, <i>Signos</i> (2015). ....  | 70  |
| Figura 12 – Residência Artística com Rubens Oliveira Sesc Paraty (2020). ....   | 75  |
| Figura 13 – Rubens Barbot em <i>30 anos esta noite</i> (2020). ....   | 75  |
| Figura 14 – Comercial Natura Direção de Movimento (2023). ....  | 87  |
| Figura 15 – A culpa é do gato sem tempo (2023). ....  | 88  |
| Figura 16 – Rubens Barbot. <i>Abstract</i> (1984). ....   | 96  |
| Figura 17 – Reminiscências – Memórias do Nosso Carnaval (2023). ....  | 101 |
| Figura 18 – <i>Vala – Corpos Negros e Sobrevidas</i> (2023). ....   | 101 |
| Figura 29 – <i>Cuidado com Nequin</i> (2023). ....  | 102 |
| Figura 20 – <i>Cartas pra Mercedessssss</i> (2023). ....  | 102 |
| Figura 21 – Rui Moreira - Poesie du corps - De patangome na cidade (1996). ....   | 105 |
| Figura 22 – Rubens Oliveira dança Ismael Ivo (2022). ....   | 106 |
| Figura 23 – Residência Artística com Rubens Oliveira (2020). ....   | 109 |
| Figura 24 – <i>Makala</i> (2021). ....  | 110 |
| Figura 25 – Calixto e Luiz de Abreu, <i>O Samba do Crioulo Doido</i> (2023). ....   | 112 |
| Figura 26 – Divisão Municipal do Rio Grande do Sul em 1809. ....  | 114 |
| Figura 27 – FlowJack, <i>Indigente Invisível</i> (2018). ....   | 115 |
| Figura 28 – Rui Moreira, Marungo Guarani3 (2023). ....  | 151 |
| Figura 29 – Rui Moreira, Marungo Guarani3 (2023). ....  | 152 |
| Figura 30 – Rui Moreira, Marungo Guarani3 (2023). ....  | 153 |
| Figura 31 – Rubens Oliveira, Rubens Oliveira dança Ismael Ivo (2022). ....  | 154 |
| Figura 32 – Rubens Oliveira, Rubens Oliveira dança Ismael Ivo (2022). ....  | 155 |
| Figura 33 – Rubens Oliveira, Rubens Oliveira dança Ismael Ivo (2022). ....  | 156 |
| Figura 34 – FlowJack em <i>Se lo dedico a Uantpi</i> (2023). ....   | 158 |
| Figura 35 – FlowJack em <i>Se lo dedico a Uantpi</i> (2023). ....   | 159 |
| Figura 36 – FlowJack em <i>Se lo dedico a Uantpi</i> (2023). ....   | 160 |

## SUMÁRIO

|       |   |            |
|-------|---|------------|
|       | <b>RASTROS DE UM INÍCIO.....</b>  | <b>15</b>  |
|       | <b>CICLO 1 EM MOVIMENTO: NARRATIVAS AMEFRICANAS DE SI.....</b>  | <b>23</b>  |
| 1.1   | DAS EXPERIÊNCIAS DO CORPO E O PROCESSO DE RECONHECIMENTO .....  | 26         |
| 1.2   | RECONSTRUÇÃO DE PADRÕES.....  | 32         |
| 1.3   | CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE O HOMEM NEGRO .....  | 33         |
| 1.4   | REVISITANDO NOÇÕES DE MASCULINIDADES .....  | 42         |
| 1.5   | MASCULINIDADES E RECORTES SOCIAIS .....   | 45         |
| 1.6   | HOMENS NEGROS E SUAS MASCULINIDADES DANÇANTES.....  | 52         |
| 1.7   | PERFIS ARTÍSTICO-BIOGRÁFICOS: ATRAVESSAMENTOS E TRAJETÓRIAS.....  | 55         |
| 1.7.1 | <b>A figura de Rubens Barbot .....</b>  | <b>65</b>  |
| 1.7.2 | <b>A figura de Luiz de Abreu .....</b>  | <b>67</b>  |
| 1.8   | O CAPITAL CORPORAL DA DANÇA .....   | 69         |
| 1.9   | O CORPO EM PERFORMANCE AFRODIASPÓRICA.....  | 73         |
|       | <b>CICLO 2 EM MOVIMENTO: TERRAS DO LADO DE CÁ.....</b>  | <b>78</b>  |
| 2.1   | FORMAS COLONIAIS NOS MODOS DE SER .....   | 81         |
| 2.2   | NEGRITUDE AFRO-BRASILEIRA: IDENTIDADES E SUBJETIVIDADES DE UM ARTISTA NEGRO.....  | 88         |
| 2.3   | AFRICANIDADES DIÁSPÓRICAS REELABORADAS .....  | 98         |
| 2.4   | VIVÊNCIAS DE HOMENS NEGROS DANÇANTES IMBRICADOS PELAS SUAS AFRICANIDADES .....  | 103        |
|       | <b>CICLO 3 EM MOVIMENTO: VOZES NEGRAS: ESCREVIVÊNCIAS AMEFRICANAS NUM DIÁLOGO COM OS MODOS DE SE AUTOINSCREVER.....</b> | <b>119</b> |
| 3.1   | ESCREVIVÊNCIAS: HISTÓRIAS DE VIDAS QUE SE CRUZAM.....   | 124        |
| 3.2   | PERSPECTIVAS AMEFRICANAS: UM LEGADO AOS NOSSOS .....  | 140        |
| 3.3   | FORMAS AMEFRICANIZADAS DE ESCRITA DE SI: POROSIDADES DO EU NOS OUTROS .....   | 145        |
| 3.4   | INSCRIÇÕES CORPORAIS EM MODOS DE POÉTICAS NEGRAS: RUI MOREIRA, RUBENS OLIVEIRA E FLOWJACK.....                          | 149        |

|       |   |            |
|-------|---|------------|
| 3.4.1 | Rui Moreira em <i>Marungo Guarani</i> .....           | 150        |
| 3.4.2 | Rubens Oliveira dança Ismael Ivo.....                 | 154        |
| 3.4.3 | FlowJack em <i>Se lo dedico a Uantpi</i> .....        | 157        |
| 3.4.4 | As poéticas desses homens pretos.....                 | 160        |
| 3.5   | DESDOBRAMENTOS CORPÓREOS DA ESCRITA AMEFRICANIZADA    |            |
|       | DE SI .....   | 163        |
|       | <b>CONSIDER-AÇÕES ESCRIVENTES AMEFRICANAS .....</b>   | <b>167</b> |
|       | <b>REFERÊNCIAS.....</b>                               | <b>174</b> |
|       | <b>APÊNDICE A – Entrevistas com os Artistas .....</b> | <b>187</b> |
|       | ENTREVISTA COM RUI MOREIRA – REVISTA EPHEMERA.....    | 187        |
|       | ENTREVISTA COM RUBENS OLIVEIRA .....                  | 206        |
|       | ENTREVISTA COM FLOWJACK .....                         | 227        |
|       | <b>APÊNDICE B – Termo de Uso de Imagem .....</b>      | <b>247</b> |
|       | <b>APÊNDICE C – Microglossário Preto .....</b>        | <b>249</b> |

A woman with long dark hair, wearing a blue and white striped tank top and blue jeans, stands in a lush garden. She is holding a large, round bouquet of white flowers with green foliage. The garden is filled with various plants, including tall palm trees and smaller green shrubs. In the background, a building with a window is visible. The overall scene is bright and natural.

# **RASTROS DE UM INÍCIO**



## RASTROS DE UM INÍCIO

Tudo o que a humanidade faz deixa rastros, vestígios, indicações de acontecimentos que ocorreram no passado. Registros iconográficos, pessoais, orais, corporais, manuscritos. É dentro dessa grande temática que esta escrita desenvolve reflexões específicas a respeito de uma população que foi classificada como não humana pelo colonizador, o negro. Atentemos para a categoria corpo, onde tudo acontece, onde tudo tem início e tem fim. Fonte de fundamental valor. Os desdobramentos das relações sociais que se estabelecem demarcam os modos de viver, como veremos nas linhas a seguir.

A escrita desta tese parte de minha história, uma história guiada pela prática corporal e pela prática de construção de saber – consequentemente construção de conhecimento –, tendo como disparadora a minha história pessoal, tanto profissional quanto de vida. Tenho como objetivo nesta investigação pesquisar artistas da dança brasileiros da diáspora negra<sup>1</sup> e tecer relações nesse sentido, na busca de ressignificar, atualizar e compreender certos conhecimentos e saberes da diáspora Atlântica. Nesta pesquisa, há um anseio por valorizar, identificar e analisar a experiência do corpo vivido, a experiência de ser um homem negro que dança e, consequentemente, busca-se um pensamento crítico, reflexivo e ativista sobre isso.

Este estudo considera a participação de cinco artistas brasileiros de reconhecimento no campo da dança, sendo que três artistas constituem os estudos de caso e dois estão presentes como estudo-piloto. Por limitações deste estudo, suas trajetórias não foram tão bem aprofundadas, fato que será recuperado em artigos posteriores. Os artistas são: Rui Moreira, bailarino, coreógrafo e atual Diretor das Artes Cênicas da Fundação Nacional de Artes (DACEN/FUNARTE); Rubens Oliveira, bailarino, diretor e coreógrafo de Cia Gumboot Dance Brasil; e Jackson Conceição, bailarino, coreógrafo e professor de *Hip Hop*. O estudo-piloto está

---

<sup>1</sup> Diáspora negra, mais conhecida como diáspora africana, de modo geral, trata-se do fenômeno sociocultural e histórico que ocorreu em países do continente africano em decorrência da migração forçada para fins escravagistas mercantis. O termo diáspora pode ter múltiplos significados. Em termos gerais, na atualidade, tem designado a dispersão forçada do povo africano pelo mundo atlântico, especialmente no hemisfério ocidental. Segundo Silva e Xavier (2018), o conceito de diáspora africana e atlântica está associado aos chamados Estudos Africanos, surgidos na década de 1960, principalmente na América do Norte, nas disciplinas de História da África e Estudos Afro-americanos. Essas pesquisas procuraram conjugar os interesses culturais e políticos dos povos africanos com os de seus descendentes e ampliaram o debate num nível internacional.

composto por Rubens Barbot, que formou a primeira Companhia de Dança Contemporânea Negra, e Luiz de Abreu, autor do emblemático espetáculo *Samba do Criolo Doido*. Busco compreender o período em que eles iniciaram suas trajetórias no campo da dança em termos de formação e de profissionalização, bem como o momento que perceberam diferenças em relação a papéis sociais masculinos tradicionalmente esperados, por meio de entrevistas narrativas<sup>2</sup>.

Pensando o universo da dança, no que se refere aos homens negros no contexto brasileiro, esta pesquisa almeja identificar narrativas, discursos e mobilidades na poesia de seus corpos. De que modo os artistas negros produzem um discurso corporal decolonial, *contranarrativo* e emergente?

A expressão contranarrativa na Dança emerge a partir do momento que os sujeitos pesquisados são os protagonistas de suas próprias narrativas, e estas se tornam visibilizadas, opostas ao que o padrão dominante diz ser único e verdadeiro, indo contra os sistemas de opressão. O que vem a dialogar com a ideia de descoreografia, proposta por Maria Acselrad (2017, p. 159), que questiona a definição de coreografia por esta vincular-se a “estratégias de poder e dominação do corpo e de seus movimentos”, como uma maneira de discipliná-los. Ampliando esse aspecto, isso se refere às lutas contra as violências impostas pelas instituições de poder. O ponto aqui não é fazer juízos de valor em que haja desmerecimento entre coreografia e descoreografia, mas outro entendimento em relação ao fato de não se seguir os padrões de coreografias e, assim, desobedecê-los.

Tal concepção está relacionada às propostas poéticas desses artistas, ao proporem a Dança como resistência e, algumas vezes, lançarem-se a improvisar. Os modos de criação descoreográficos fazem sentido na medida em que o produto artístico resulta numa performance dançada que desobedece aos padrões de coreografias, mas obedece ao que está impresso em seus corpos: a ancestralidade. No que tange às contranarrativas epistêmicas, temos conceitos como o de *Amefricanidade*, de Lélia Gonzalez (1988), que propõe um olhar amplo para as Américas, que transcenda os limites territoriais, linguísticos e ideológicos; e de *Escrivivência*, de Conceição Evaristo (2020), que interroga o sistema dominante ao considerar narrativas de vidas não contadas de maneira a apreender as coisas do mundo e dele realizar sua autoinscrição de uma história que não é única.

---

<sup>2</sup> As entrevistas completas estão a partir da página 180.

A compreensão da mobilidade das identidades desses homens negros na Dança, entre o social e o artístico, delineia suas estratégias de vida. Assim, a identificação da pluralidade de suas práticas e linguagens poéticas, relacionadas a aspectos da negritude, formam locais de pertencimento, reconhecimento e valorização de suas pessoas. A análise do fazer artístico de cada bailarino, a partir das relações com suas masculinidades e das relações étnico-raciais, abre a possibilidade de identificarem-se seus valores afrodiáspóricos em suas criações performáticas. As especificidades dos objetivos desta pesquisa vislumbraram conhecer suas experiências e histórias de vida, dando-lhes visibilidade ante o apagamento, e delas escrever. Suas trajetórias artísticas e sociais, o modo como alguns bailarinos negros revelam questões advindas do preconceito e do racismo de uma categoria social, compõem seus métodos de sobreviver. Apesar de haver barreiras sociais, eles tornaram-se reconhecidos e referências no campo da dança com premiações, destaques, convites à participação de eventos internacionais. Nesse contexto, a dança poder favorecer a criação de um espaço de arte para as masculinidades negras.

Considerarei os marcadores sociais, como raça, gênero e classe, para compreender as experiências de dança, ou seja, expressões artísticas que posso compartilhar com os colaboradores do estudo. Nessa trama social, está a interseccionalidade, que cria muros identitários (Akotirene, 2023), que não separam um elemento de outro, mas coexistem, estando impressos nas pessoas negras, sobretudo mulheres. Daí vem a pergunta, ser negro ou tornar-se negro? Questão presente na maior parte das pessoas negras que se questionam sobre sua condição na sociedade, já que há uma série de situações que nos impedem de ir e vir tranquilamente. Parafraseando a intelectual Lélia Gonzalez (Rios; Ratts, 2018), não se nasce negro, torna-se<sup>3</sup>.

Exatamente, porque ao meu ver, ela [Alice Walker] resgata o pensamento de outra mulher, extraordinária, Simone Beauvoir, quando esta afirma que a gente não nasce mulher, mas se torna (costumo retomar essa linha de pensamento no sentido da questão racial: **a gente nasce preta, mulata, parda, marrom, roxinha, etc., mas se tornar negra é uma conquista**). Se a gente não nasce mulher, é porque a gente nasce fêmea, de acordo com a tradição ideológica supracitada: afinal, essa tradição tem muito a ver como

---

<sup>3</sup> Referência a Lélia Gonzalez a partir de intervenção realizada em Valença, Rio de Janeiro, de 2 a 4 de dezembro de 1988 no I Encontro Nacional de Mulheres Negras (Gonzalez, 2020).

os valores ocidentais, conforme nos revela um grande pensador e cientista negro Cheik Anta Diop (Gonzalez, 2020, p. 234, grifo meu).

Meu processo em me reconhecer com um homem negro, homossexual e soropositivo foi um processo de desassimilação, desnaturalização e de rompimentos ante modelos dominantes, assim como de certos valores que eram considerados “normais” por mim, pois durante muito tempo vivi sob os ideais do mundo branco. A partir do momento que passei a compreender e experienciar de forma consciente minha negritude, começo a entender o que não foi dito, escrito, contado sobre nós, negros, negras, indígenas – ressignifico tudo o que está a meu redor. Como canta o rapper Emicida, na música *Intro - é necessário voltar ao começo* (2009):

Se a cota é luta, ou tanto faz  
 Se essa porra de 'nóiz' existe mesmo, ou é outra ideia que ficou pra trás  
 Enfim, não responde à questão  
 Por que a polícia pra mim, e os taxistas não?  
 Por que eu tenho que provar, que os meus bagulhos é meu?  
 Se eu não comprei, quem me deu? E se eu gaguejo, fudeu!  
 Artistas mudando o nariz, de cabelo alisado  
 Reforça essa merda de que ter cabelo crespo é pecado  
 Século XXI, progresso, olha de novo irmão  
 Cê vai ver que os preto ainda tão, na rua, no gueto e na prisão  
 Sem saber se são regras, ou exceção  
 Todo mundo é igual, e ainda assim, nós tá fora do padrão

O tornar-se negro (Souza, 1990) é uma luta diária em meio às violências simbólicas, quando não às físicas, que, por sua vez, têm um outro tipo de impacto, o impacto da perda da vida. A população negra está fortemente vulnerável à violência letal, e os homens negros são as maiores vítimas de homicídio segundo o Fórum Brasileiro de Segurança Pública, segundo os dados registrados no Atlas da Violência (IBGE, 2022). Conforme as estatísticas deste estudo, o viés racial não constitui uma novidade, porquanto desde a década de 1980 crescem os homicídios entre a população negra, especialmente sua parcela mais jovem.

Embora o caráter racial da violência letal tenha demorado a ter presença constante nos estudos mais gerais da violência, as organizações que compõem o movimento negro há décadas tematizam essa questão, nomeando-as de diferentes modos, conforme apontado por Ramos (2021): discriminação racial (1978-1988), violência racial (1989-2006) e genocídio negro (2007-2018). Nesse sentido, a desigualdade racial se perpetua nos indicadores sociais da violência ao longo do tempo e parece não dar sinais de melhora, mesmo quando os números mais gerais apresentam queda. Os números deste Atlas, mais uma vez, comprovam essa realidade (Cerqueira *et al.*, 2021, p. 49).

As estatísticas do Mapa da Violência nos informam que é como se negros e não negros vivessem em países completamente diferentes dentro deste mesmo local chamado Brasil. Por exemplo, em 2016 a taxa de homicídios de negros foi duas vezes e meia superior à de não negros (16% contra 40,2%). Berenice Bento (2021) aponta que a quantidade de coletivos de mulheres negras no País que tiveram seus filhos assassinados e lutam por justiça é um indicador do fenômeno que a autora aponta como uma *necropolítica*, ou seja, “[...] um conjunto de técnicas de promoção da vida e da morte a partir de atributos que qualificam e distribuem os corpos em uma hierarquia que retira deles a possibilidade de reconhecimento como humano e que, portanto, devem ser eliminados e outros que devem viver” (Bento, 2021, p. 30). Do mesmo modo, com relação às desigualdades, o Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA) aponta, no estudo sobre a raça dos pesquisadores brasileiro, que 90,1% dos cientistas brasileiros são brancos “enquanto pretos, pardos e indígenas são apenas 7,4% do total de cientistas no país. Amarelos representam 2,5%”.

Na contramão de uma sociedade brasileira racializada, em que o corpo negro está submetido a várias esferas da violência e é objetificado, descartado e matável, como encontrar respiros poéticos e artísticos em exemplos que, de algum modo, apresentam brechas nessas estruturas de opressão? Certamente há muitos exemplos na cultura que resistem a essas opressões, para dar alguns exemplos: a música popular brasileira e seus *rappers*, tais como Emicida, Racionais MCs, Djonga, Baco Exu do Blues, Black Alien. Do mesmo modo, os bailarinos do passinho, cito três expoentes: Hilton Junior<sup>4</sup>, Victor Guilherme<sup>5</sup> e Rafael Barbosa<sup>6</sup>. Nesse mesmo contexto, o Funk influencia diretamente quase tudo que aparece de dança nas mídias. Os homens e meninos negros e suas danças/corpos, cheios de swing e complexidades de movimentos, imitados e replicados aos montes nas redes sociais, especialmente no *Instagram* e no *TikTok*. Seus exemplos são: VLAD<sup>7</sup>, Ednilson Cruz<sup>8</sup>, Jonathan Itaparica<sup>9</sup>, entre outros. São pessoas não popularmente conhecidas como no caso da música, mas são altamente influenciadores nas suas

---

<sup>4</sup> Ver <https://instagram.com/ohiltinho?igshid=OGQ5ZDc2ODk2ZA==>. Acesso em: 10 dez. 2023.

<sup>5</sup> Ver @vitinhopassinho. Acesso em: 10 dez. 2023.

<sup>6</sup> Ver [https://instagram.com/rafael\\_osa?igshid=OGQ5ZDc2ODk2ZA==](https://instagram.com/rafael_osa?igshid=OGQ5ZDc2ODk2ZA==). Acesso em: 11 dez. 2023.

<sup>7</sup> Ver <https://instagram.com/romulovlad?igshid=OGQ5ZDc2ODk2ZA==>. Acesso em: 11 dez. 2023.

<sup>8</sup> Ver <https://instagram.com/edkruz?igshid=OGQ5ZDc2ODk2ZA==>. Acesso em: 11 dez. 2023.

<sup>9</sup> Ver [https://instagram.com/\\_itaparica?igshid=OGQ5ZDc2ODk2ZA==](https://instagram.com/_itaparica?igshid=OGQ5ZDc2ODk2ZA==). Acesso em: 11 dez. 2023.

redes sociais. Eles têm apresentado *contranarrativas* diante da exploração e da violência sobre corpos negros, promovendo novas saídas de independência e propostas de experiências afrodiaspóricas, friccionando, por meio da arte, estruturas de poder e oferecendo sentimentos de pertencimento a negros e negras (Souza; Silva; Silva, 2020). A noção de contranarrativas é citada por Stuart Hall (2003): trata-se da diversidade das experiências afrodiaspóricas.

Na base teórica da pesquisa, figuram autores como: Lélia Gonzalez (1988); Leda Maria Martins (2001; 2003; 2021); Conceição Evaristo (2020a; 2020b; 2021); Rolf Malungo de Souza (2013); Luciane Ramos Silva (2017); Robert W. Connell e James W. Messerschmidt (2013); Henrique Restier da Costa Souza (2017); Kabengele Munanga (2002; 2012; 2020); Aníbal Quijano (2005); Gustavo Duarte (2016; 2019); Patrick Acogny (2017); Aimé Césaire (2010; 2020); Abdias Nascimento (2016); bell hooks (2019; 2022). As referências negras aqui propostas buscarão entender o processo de formação dos homens e das masculinidades negras enquanto categoria social que contribui para a construção de identidades artísticas negras no contexto brasileiro e para além dele.

Os rastros iniciais geraram ciclos, que correspondem à interligação dos assuntos desta tese, ao invés de capítulos. E os acompanha a denominação *em movimento*. O termo ciclo também é motivado por Deise de Brito (2019, p. 23), que diz que eles se dão “[...] pelo sentido de renovação que ele sugere, assim como a ideia de continuidade, mesmo com narrativas fragmentadas”. Assim como a autora, os ciclos desta tese não pretendem estabelecer uma divisão, mas sim prevalecer uma correlação entre si.

No *Ciclo 1 em movimento: narrativas amefricanas de si*, situo o termo *América*, logo, faço uma narrativa a respeito de minhas práticas corporais dadas pela experiência no processo de me reconhecer como um ser negro dançante até chegar a meu desejo de pesquisa. O padrão hegemônico de masculinidade é problematizado e colocado em xeque para abrir a discussão sobre as masculinidades negras. Questões sobre as condições dos homens negros, nas sociedades que foram colônias; aspectos do biopoder<sup>10</sup>, para refletirmos sobre a ideia de raça de quem tem o direito à vida; as desigualdades sociais no Brasil, em termos da cor ou raça, são temas abordados nessa etapa da escrita. Nisso, em

---

<sup>10</sup> Será melhor abordado no Ciclo 1.

homens negros e suas masculinidades dançantes são apresentados importantes nomes de bailarinos negros que vieram antes para chegarmos aos perfis-biográficos dos artistas pesquisados.

No *Ciclo 2 em movimento: terras do lado de cá*, abordo alguns aspectos relativos à exploração colonialista, desigualdade sociorracial, bem como entendimentos formadores da negritude afro-brasileira que correspondem aos processos de retomada da identidade e subjetividades dos sujeitos historicamente subalternizados. A perspectiva e a mentalidade que se instauraram, de cunho civilizatório, levou-me a argumentar sobre colonialismo e civilização de acordo com Césaire (2020). Reflito acerca de Rubens Oliveira em suas incursões no mercado audiovisual; Rui Moreira, com uma carga expressiva no sentido de representatividade para as pessoas pretas num importante espaço de poder, e FlowJack, em suas estratégias para viver da dança.

No *Ciclo 3 em movimento: vozes negras: escrevivências amefricanas num diálogo com os modos de se autoinscrever*, utilizo-me de trechos das entrevistas narrativas a fim de me aproximar das histórias de vida dos artistas, encontrar similaridades com a minha e entender os modos como eles se organizam enquanto homens negros na dança. As análises das entrevistas se realizam à medida que escrevo, vejo e me vejo nos corpos de outros bailarinos negros. Dessa forma, autoinscrevo-me nas suas experiências de vidas, seja por dor, enfrentamentos, desmerecimentos: a escrevivência. Nisso, a categoria de Amefricanidade proposta por Léia Gonzalez desenha o cenário político-cultural-geográfico de pertencimento dos negros descendentes de africanos trazidos à força para estas terras do lado de cá. Em *formas amefricanizadas de escritas de si*, é feita uma discussão em torno das oposições à escrevivência de modo distensionado, na compreensão de ambos os termos. Eis que surge um solo *Oralidades vestigiais*, a partir da contação da história de meu bisavô e minhas afetações desses artistas, por meio dos quais volto às minhas origens.

Por fim, chego ao final desta escrita, em *Considerações escrevientes amefricanas*, não como um término definitivo, mas com o sentido de renovação e continuidade na produção de encantamento, na produção de vida. Havia tanto o que dizer que foi preciso dançar, o corpo transbordava de movimentos, sensações, percepções, pulsações. Sentidos que fazem o corpo estar em movimento, estar em fluxo movente, estar em conexão com o cosmos, estar em sintonia com a vida.



**CICLO 1 EM MOVIMENTO: NARRATIVAS  
AMEFRICANAS DE SI**



## CICLO 1 EM MOVIMENTO: NARRATIVAS AMEFRICANAS DE SI

Era tão bonito ver aquela negada tão cheia de vida, tão ardorosa, mesmo que discordante, empenhando-se naquela assembleia [...] (Gonzalez; Hasenbalg, 1982, p. 53).

O início da busca de uma ancestralidade talvez seja algo que pareça longínquo, por outro lado, ainda recente, em termos reflexão e de reconhecimento, tamanha a empreitada. A questão do reconhecimento e do pertencimento a uma determinada cultura, a certo grupo social familiar, a certa comunidade e a consequente valorização desse grupo, para uns, vêm desde muito cedo, para outros, nem tanto. bell hooks (2022, p. 43), em seu livro *A gente é da hora: homens negros e masculinidade*, vai apontar para a chegada dos africanos para “essa terra antes dos colonizadores espanhóis [...]”.

Tempos imemoráveis mais precisamente, conforme Katiúscia Ribeiro (2023), uma vez que o a história povo dito negro nasce muito antes do século XV. O processo colonial através da “invenção” do racismo como forma de exploração dos negros e dos povos originários promoveu o apagamento de nossas histórias e fez com que vivêssemos a história do colonizador. Quijano (2005) aponta que, no processo de colonização da Américas, o conhecimento advindo da Europa sempre foi considerado o verdadeiro, o correto, o científico, o racional e o superior, enquanto toda a produção advinda de outra origem geográfica foi configurada como inferior. Desse modo, as construções subjetivas dos povos originários do continente não foram valorizadas, e essa desvalorização em escala mundial levou ao apagamento, ao silenciamento e à invisibilização de outros conhecimentos que não fossem o europeu, sobretudo no que se refere às culturas do sul global, marginalizada nesse processo colonial. As construções subjetivas dos povos originários do continente, portanto, bem como dos africanos escravizados trazidos da África, entre outros, foram subjugadas.

A partir disso, é possível falar, dentro de todas as atrocidades do sistema colonial, da miscigenação étnica (Magalhães; Oliveira, 2017), entre negros e indígenas, fato que resultou em outra denominação na atualidade dos descendentes dessa mescla: os chamados afro-indígenas. Se pensarmos na existência desses povos nas Américas, muito anterior à vinda dos brancos exploradores, a história que

foi contada a partir da organização eurocêntrica da produção e da subjetividade, durante séculos, não passa de um modo artil de manter o controle das narrativas. Um desdobramento do sistema colonial é a colonialidade, que é mais duradora e envolve as relações de poder emergentes do/no contexto da colonização europeia, as quais têm mantido as associações entre dominação e subordinação, colonizador e colonizado, a despeito da emancipação das colônias (Silva Junior, 2021). Assim, apesar de a colonização já haver terminado, ainda somos influenciados por seu pensamento.

A diáspora negra Atlântica, então, ganha outra configuração, no sentido de amplitude territorial, linguística, histórica, cultural. No caso do Brasil, em sua formação histórico-cultural, por um lado temos um imaginário social de valorização de um país que foi construído por mãos europeias e onde existe a democracia racial. O fato de mais da metade da população ser negra, segundo dados do IBGE, é algo que somente nos últimos anos passou a ser motivo de reconhecimento e orgulho. Lélia Gonzalez (1988, p. 69) afirma:

[...] é uma América Africana cuja latinidade, por inexistente, teve trocado o *t* pelo *d* para, aí sim, ter seu nome assumido com todas as letras: *Améfrica Ladina* (não é por acaso que a *neurose cultural* brasileira tem no *racismo* seu sintoma por excelência). Nesse contexto, todos os brasileiros (não apenas os 'pretos' e os 'pardos' do IBGE) são *ladinoamefricanos*.

Na análise da autora, a palavra ladino infere um processo de denegação, de acordo com suas sentenças, ao citar esse termo proposto por Freud, em que o indivíduo imerso em suas subjetividades nega seus pertencimentos, muito similar ao que Fanon (2008) declara sobre isso aos negros colonizados, o auto-ódio. Sendo assim, os meios pelos quais nascem as *narrativas amefricanas de si* têm um fundo de cena, um contexto histórico, bastante profundo. Elas não surgem de temporalidades vazias, elas surgem fundamentadas em uma ancestralidade corporal e simbólica que foram resistindo, fortificando-se, atualizando-se com o passar dos tempos e conquistando diferentes estratégias de combate ao racismo.

Quando penso em *narrativas amefricanas de si*, penso que vem de um lugar inscrito no corpo, vem da minha história de vida, do meu processo de retomar os valores da minha gente que foram roubados, dilacerados, apagados. Posso, por meio delas, encontrar respostas parciais sobre minhas origens, reconhecer-me homem negro. Elas vêm de um lugar de desfazer a "alienação colonial", como diz

Fanon (2008), sobre pessoas negras que vivem num mundo em que a realidade econômica e social é discrepante com relação às pessoas brancas, e que são cegas para a realidade. “O que nós queremos é ajudar o negro a se libertar do arsenal de complexos germinados no seio da situação colonial” (Fanon, 2008, p. 44).

Já foi dito que o preto é o elo entre o macaco e o homem; o homem branco, é claro; e é somente na página 120 que Sir Alan Burns conclui: ‘Não podemos, portanto considerar como cientificamente estabelecida a teoria segundo a qual o homem negro seria inferior ao homem branco, ou proveniente de um tronco diferente’. Acrescentemos que seria fácil demonstrar o absurdo de proposições tais como: ‘De acordo com as Sagradas Escrituras, a separação das raças brancas e negras se prolongará no céu como na terra, e os nativos acolhidos no Reino dos Céus serão encaminhados separadamente para certas casas do Pai, mencionadas no Novo Testamento’. Ou ainda: ‘Somos o povo eleito, observe a tonalidade das nossas peles, outros são negros ou amarelos por causa dos seus pecados’ (Fanon, 2008, p. 44).

É interessante notar que o discurso proferido naquele período ainda está presente nos dias de hoje, século XXI, com refinamentos de crueldade. Fato que teve maior evidência com o crescente movimento da extrema-direita no comando do Brasil entre os anos 2018 e 2022. Vejam que curioso, as pessoas negras foram escravizadas por mais de 300 anos (1535-1888) e se passaram mais de 130 anos depois da anedota da abolição da escravidão (1888) e as pessoas negras ainda não ascenderam economicamente, socialmente e em espaços privilegiados de moradia em termos de classe, de macrossociedade. Para determinados grupos, que acreditam na supremacia branca, as pessoas negras são consideradas perigosas. Sendo que as pessoas mais perigosas, em termos de crueldade e de exploração, começaram a existir nas terras de cá, desde a invasão das Américas pelos brancos europeus. Mais uma vez, o interesse pelo controle de grande parte das relações sociais, subjetivas, históricas, econômicas é de origem branca, do sexo masculino, patriarcal.

Nesse caso, narrar a si mesmo é uma forma de resistência, é uma maneira de assimilar as coisas do mundo que importam ao sujeito, torná-las suas e entender suas reais dimensões. Pode ser também fazer um exercício sobre si, como declara Foucault (2004), no sentido de uma prática cognitiva sensorial, mas que somente será validado em relação como o outro. Desse modo, acredito que os meios sociais não estão separados da vida, conseqüentemente não estão separados da arte, do fazer dança, visto que somos construções desses meios, de uma dada cultura, de um dado local, de um dado contexto.

Uma informação não menos importante, que vem abrihantar esta narrativa, como as constelações das estrelas e o escurecer da noite, o cosmos dando vida à narrativa, é o fato de que minhas origens vêm metade dos povos originários e metade de África. Com isso, faço relação aos traços ancestrais de minha família que carrego no corpo, na pele, no cabelo, no jeito de falar, no jeito de fazer certos gestos. Recordo-me de uma tia materna, que fala tão rápido que às vezes não a entendo, essa observação me foi feita em algumas situações. Outro ponto que reflito é o falar baixo, que relaciono aos processos de aculturação das pessoas negras, por meios dos quais foram compelidas a adotar certos comportamentos, como o falar baixo. Todas essas camadas fazem parte de minha constituição enquanto pessoa negra e assim busco caminhos para redimensionar novas possibilidades de existir, não somente no campo do eu individual, e sim do coletivo. Nesse caso, encontro, nas práticas corporais, poéticas, suspiros, para dar conta dos sonhos da juventude, como expreso nas próximas seções.

## 1.1 DAS EXPERIÊNCIAS DO CORPO E O PROCESSO DE RECONHECIMENTO

[...] Em tudo que fazemos, expressamos o que somos, o que nos pulsiona, o que nos forma, o que nos torna agregados a um grupo, conjunto, comunidade, cultura e sociedade (Martins, 2021, p. 22).

Em minha infância, a maior parte das brincadeiras era inspirada em desenhos animados da época, como *Os Thundercats* e *a Caverna do Dragão*. Nisso, o desenvolvimento das habilidades do corpo, minhas vivências estiveram muito relacionadas a atividades corporais que giravam em torno de tarefas como saltar obstáculos feitos de gravetos, arrastar-se pelo chão, correr, subir em árvores. O cenário onde tudo ocorria era um campo de futebol rodeado por eucaliptos. Tratava-se de um espaço educativo não formal, ou seja, sem uma estruturação técnica ou disciplinada, mas organizado pela vontade da aprendizagem prática das habilidades do corpo.

In-pulso, pulso, pulsa rodopios.  
 Voltejos, rastejos.  
 Corre se esconde  
 Pula.  
 Equilibra-se na brisa do vento  
 em cima de uma árvore.

A relação com a cor da minha pele foi-se construindo à medida que conheci novos mundos. O primeiro foi a escola. Em minha turma, havia somente um estudante negro, além de mim; até então era tudo normal para mim, pois não percebia diferenciações e desigualdades entre mim e os colegas. Esse fato eu apenas percebi quando começo a praticar, no final da década de 1980, a Ginástica Olímpica, por meio de meu irmão mais velho. O nome do esporte na época era dado daquela maneira, hoje se chama Ginástica Artística. Para ir ao clube, vestia minha melhor roupa, usava o melhor calçado, mas não me igualava aos meus colegas de treino em termos de postura e condições financeiras, somente percebia os olhares para mim. No entanto, nos treinamentos, destacava-me, era o melhor, até que um dia, um colega<sup>11</sup> que treinava noutra turma, disse-me que eu nunca me tornaria um ginasta de sucesso, pois eu havia começado tarde. A frase me marcou, porém não desanimei, tempos depois participei de um campeonato interclube e ganhei a medalha de ouro no solo. A começar daquele momento, a constituição e a percepção de um trabalho com o corpo dentro de um modelo sistemático iniciou seu percurso.

Em 1991, a transição que eu percorri desse esporte para o *Ballet*<sup>12</sup> Clássico, também incentivado pelo meu irmão mais velho, aconteceu de maneira muito rápida, uma vez que o trabalho corporal me interessava bastante. Sempre desejava aprender mais, assim como buscar a “perfeição” dos movimentos, ou seja, o aperfeiçoamento da técnica. Esse objetivo me ajudou a desenvolver uma carreira sólida na Dança, acerca de que Leda Martins (2021, p. 22) elucida:

Nossos mínimos gestos e olhares, as eleições de nossos paladar e olfato, nossa auscultação e resposta aos sons, nossa vibração corporal, nossos torneios de linguagem, nossos silêncios e arrepios, nossos modos e meios de experimentar e interrogar o cosmos, respondemos a cosmopercepções que nos constituem (Martins, 2021, p. 22).

As recapitulações de minha trajetória me fizeram refletir que todos os ensinamentos que tive na Dança, os lugares de formação, foram por meio de bolsa de estudos. Esse tipo de oportunidade no meio das escolas de dança era destinado

---

<sup>11</sup> Homem branco, de classe média alta, deveria ter seus 18 anos.

<sup>12</sup> Optei por essa grafia para ilustrar a forma como conheci essa dança, bem como a escrita desse termo. Usar o termo no original, em francês, permite mostrar aspectos da linguagem [...]. Da mesma forma, as demais formas de dança, bem como a Dança como um campo de atuação, são aqui grafadas com iniciais em maiúsculas típicas de nomes próprios, para reforçar seu caráter de espaço característicos, com conjuntos específicos de conhecimentos, procedimentos e referências.

a homens, tendo em vista que nós, de modo geral, tendemos a ser minoritários no campo da Dança<sup>13</sup>. A reduzida presença de homens nesse meio leva a uma baixa visibilidade da dança como carreira masculina, ademais muitas famílias, principalmente os pais, não aceitam que seus filhos desenvolvam essa prática artística como profissão.

Em meados da década de 1990, iniciei meus estudos com Dança Moderna e Dança Contemporânea, com Eva Schul (1948) – bailarina, coreógrafa e professora – , momento no qual tive incentivo para uma maior autonomia nos processos de criação. De 1994 a 1999, período quando integrei algumas companhias de dança de Porto Alegre, foram os numerosos festivais e encontros de dança que se acumularam em meu currículo e em minhas vivências. O mais significativo foi a segunda colocação no *9º Festival Internacional de Dança de Paris* (2000), juntamente com a bailarina Andrea Spolaor. Após essa experiência, decidi seguir carreira fora do Brasil, permanecendo na Europa. Passei por importantes companhias, tais como o *Ballet Clásico de Madrid*, de Madri (Espanha), e a *Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo*, de Lisboa (Portugal). Ao retornar para o Brasil, voltei a Porto Alegre para dançar em duas companhias independentes, a *Ânima* e a *Eduardo Severino*. De 2005 a 2017, Eduardo Severino<sup>14</sup> e eu fizemos parte do projeto *Usina das Artes*<sup>15</sup>, um celeiro de criação e difusão da dança para a cidade de Porto Alegre e para o Brasil.

*Asé Zumbi* (1995) (Figura 1), espetáculo dirigido pelo encenador gaúcho Camilo de Lélis, homem branco, em homenagem aos 300 anos de Zumbi dos Palmares, foi meu primeiro contato com homens negros em cena: Aldair Rodrigues, João Filho, Luciano Tavares, Tonny Marques e Robson Duarte. O espetáculo narrava parte da história de pessoas negras durante o período de escravidão no Brasil colonial. Ocorreu ali um primeiro encontro com uma narrativa diaspórica, ainda que tenha sido realizado por um diretor branco, Camilo de Lélis, buscou-se na época

---

<sup>13</sup> Os pesquisadores Pierre-Emmanuel Sorignet (2010) e Janine Rannoux e Ionela Roharik (2006) apontam que, na França, onde há um campo profissional de dança dinâmico, que inclusive acolhe bailarinos de diferentes países, há um maior número de mulheres do que homens na Dança, sobretudo levando em consideração os papéis de bailarinos, ou dançarinos. No Brasil ocorre o mesmo fenômeno.

<sup>14</sup> Bailarino, coreógrafo e diretor.

<sup>15</sup> Administramos a Sala 504 de 2005 a 2009 e, de 2009 a 2017, a Sala 209. Disponível em: <https://vimeo.com/268527868>. Acesso em: 11 dez. 2023.

um elenco negro, fato bastante inédito na época, pelo menos para mim, na cidade de Porto Alegre<sup>16</sup>.

A experiência me fez pensar, pela primeira vez, sobre a história de dor e exploração que os africanos escravizados passaram ao chegar nestas bandas de cá. Uma cena que me vem à memória são os cinco bailarinos enfileirados na boca de cena, assim como faziam o teste da dentadura, cuja avaliação tinha o propósito de verificar a condição de saúde da pessoa que seria comprada. A apresentação foi na extinta Sala 209, na Usina do Gasômetro, que na época era um auditório e era destinada a apresentações: reuniões, palestras promovidas pela prefeitura de Porto Alegre. A Sala 209 passou a ser utilizada como espaço artístico em 2005, por meio do projeto Geração Cultural na Usina das Artes, idealizado por Ricardo Coelho, mais conhecido como Caco Coelho.



Figura 1 – Àsé Zumbi: uma homenagem aos 300 anos de Zumbi do Palmares (1995). (Esquerda para direita, frente e trás) João Filho, Luciano Tavares, Aldair Rodrigues, Thony Marques e Robson Duarte.

Fonte: Claudio Fachel (1995).

---

<sup>16</sup> A questão racial nos anos 1990 era pouco discutida pelos grupos de teatro e dança, com exceção do bailarino Rubens Barbot e do diretor de teatro Jessé Oliveira.

Peter Badejo (2018, p. x) afirma, em *O caminho em direção ao legado*:

Metaforicamente, a dança é como uma semente plantada no fértil solo do campo humano (a sociedade), seja ela expressões de dança de pessoas de cor, pretas ou qualquer terminologia que você possa apresentar. Uma vez que germina, ela continua a crescer, alimentar e energizar o corpo e a alma dos vivos naquele ambiente (tradução minha).

Meu desejo e interesse de pesquisa para esta tese começou a partir do meu trabalho de conclusão (Tavares, 2014) de curso de graduação em Biblioteconomia, graduação que cursei na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). As fontes de informação utilizadas para criar o espetáculo *Bundaflor, Bundamor*, da Eduardo Severino Cia. de Dança, sob uma perspectiva da crítica genética, foram meu tema. No mestrado, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFRGS, fiz uma análise gestual e poética dos espetáculos *IN/Compatível?* e *Tempostepegoquedelícia*, ambos da mesma companhia. O aspecto que convém destacar foi o rompimento<sup>17</sup> com o padrão normativo de masculinidade, sobretudo pela mobilização de um corpo negro masculino que dança. Interessado em seguir com o tema das masculinidades, criei o solo *Rito* (2017), que foi a celebração do encontro de duas masculinidades, uma brasileira, a minha, e outra nigeriana, do percussionista Idowu Akinruli. Esse solo alimentou meu desejo de seguir pelo percurso das masculinidades negras na dança. No fundo, esse é um desejo de saber mais sobre minhas origens afro-indígenas. E quando se percebe que suas criações em dança foram uma busca por respostas sobre sua ancestralidade e os vestígios estavam em seu corpo, chega-se a um fato definidor de sua existência. Essa é a compreensão que traço sobre minha trajetória de vida. Nas espiralidades do tempo: “Respondemos também a concepções de tempo e de temporalidades, tanto em nossos rituais do cotidiano quanto nas produções culturais que as manifestem” (Martins, 2021, p. 22).

Dentro dessa conjunção, vejo importante refletir sobre minhas referências artísticas e escolares, que em grande parte foram eurocêntricas, em que autores e

---

<sup>17</sup> Termo encontrado em dissertações e artigos no campo das Artes, Educação, Gênero e Saúde. Ver *Riografias e reexistências negras: a poesia* de Livia Natália (Carmo, 2020); *Ensinar e aprender no meio virtual: rompendo paradigmas* (Santos, 2011); *As análises de gênero e a formação do campo de estudos sobre a(s) masculinidade(s)* (Souza, 2009); *Rompendo paradigmas: o cuidado de enfermagem na uti e sua relação com o processo saúde-doença* (Alcantara; Shiratori; Prado, 2008).



autoras apresentavam um pensamento ocidental<sup>18</sup> dominante. Afinal, aos olhos do ocidente somente existe uma verdade, um modo de produção de conhecimento, um modo de entender as coisas do mundo. Assim, como, então, entender o legado afro-indígena? Como me entender na minha cor, no meu corpo diaspórico, um legado de valores, um legado de reconhecimento, um legado de pertencimento no espectro das relações étnico-raciais? Beatriz Nascimento (2021, p. 44) declara:

Não temos uma história escrita por mãos negras, porque história do Brasil é contada por mãos brancas. Nosso lugar enquanto sujeitos vai estar sempre associado à escravidão na história em si. Falta uma história contada por mãos negras e essa falta de história, propriamente, provoca um recalque entre nós negros. Há entre nós uma atitude de defesa que está sempre armada diante do outro negro que toma, vez por outra, forma de agressão. Todas essas agressões não resolvidas, todo o recalque de uma história ainda não escrita, não abordada, realmente faz de nós recalcados, complexados. Não afirmo isso empiricamente, a psicologia prova teoricamente que os complexos existem em todos os homens, como recalques, porque há o não resolvido. Em oitenta anos de uma 'abolição' da qual pouco participamos, que não partiu do nosso amadurecimento político-ideológico como raça, nem como brasileiros, não podem estar resolvidas as nossas frustrações. A senzala ainda está presente. Oitenta anos em termos de história são dias.

Mobilizando a busca de uma narrativa através de corpos negros no campo da Dança, uma forma de contar nossas histórias, a partir do discurso do corpo, aconteceu em 2018, quando idealizei a mostra *Masculinidade Negras na Dança*<sup>19</sup>, cujo objetivo foi mostrar a representatividade dos corpos negros que, por muito tempo, estiveram fora dos espaços de visibilidade e poder na cena local, com a participação dos bailarinos Manoel Gildo, Marco Chagas, Daniel Cavalheiro, Daniel Amaro e a minha. O objetivo dessa mostra, que aconteceu no Teatro Carlos Carvalho da Casa de Cultura Mário Quintana, era propor o que Victor Hugo de Oliveira (2022, p. 6-7) salienta sobre pesquisas com culturas diaspóricas:

[...] o objetivo desses encontros de discussão é reunir pesquisas e reflexões sobre a produção de dança nos territórios da diáspora e criar um ambiente que incentive a produção de conhecimento crítico em torno das histórias e estéticas engendradas pelas culturas negras e seus arcabouços políticos e poéticos.

---

<sup>18</sup> Ocidental se refere à civilização europeia, formatada por um governo burguês que, por sua vez, foi responsável pelos processos de colonização (Césaire, 2020), mas também se refere ao imperialismo estadunidense. Esse termo está mais especificado no Ciclo 2.

<sup>19</sup> Ver <https://masculinidadesnegrasnadanca.wordpress.com/>. Acesso em: 10 dez. 2023.

Para a mostra, criei um solo para mim, intitulado *Partituras Voodoo*, e dirigi o solo *Kyrah Katrina*, para o bailarino Marcos Chagas<sup>20</sup>. A efervescência de pensamentos, saberes, trocas e questões que surgiram naquele encontro, propulsionou um voo maior, o doutorado. A mostra teve apenas uma edição por questões de força maior, como o desmonte da cultura, a incidência da pandemia de Covid-19 entre outras demandas da vida. Porém, a vigorosidade das danças negras continua pulsando em mim.

## 1.2 RECONSTRUÇÃO DE PADRÕES

Nesta tese, a pesquisa parte de um olhar sobre minha própria trajetória, um bailarino negro brasileiro, compreendendo a minha experiência profissional no campo da Dança como uma ruptura de paradigmas. Essa ruptura se dá em relação ao padrão hegemônico de masculinidade patriarcal e à visão estereotipada de homem negro, convencionada por uma sociedade estruturalmente racista e machista.

A concepção de homem dito como “normal”, mas que na maior parte do tempo mascara uma visão hegemônica que foi construída pela sociedade ao longo dos tempos e, ainda hoje, perpetua-se em todos os campos da sociedade, especialmente nas sociedades ocidentais que foram colônias. Nelas, houve uma divisão mais marcante em duas categorias: a masculinidade hegemônica e a subalterna (Connell; Messerschmidt, 2013). Conforme os autores:

A masculinidade hegemônica se distinguiu de outras masculinidades, especialmente das masculinidades subordinadas. [...] certamente ela [a hegemônica] é normativa. [...] ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global [...] (Connell; Messerschmidt, 2013, p. 245).

É entre esses polos que se dá a disputa das relações de poder dentro da masculinidade, uma vez que estão imbricadas e interseccionadas nas relações de gênero, sexualidade, classe, etnia, entre outras. Nessa perspectiva, as masculinidades subalternas estão à margem do modelo “ideal” de homem, visto que sempre estão em posições relegadas, marginalizadas, discriminadas; o que é um

---

<sup>20</sup> A direção do solo *Kyrah Katrina* operou nos aspectos cênicos, poéticos e estéticos da criação. Atualmente Marco Chagas expõe o nome pelo qual se reconhece no mundo, Katrina Chagas, uma pessoa não binária.

importante demarcador das diferenças. Ou seja, o não reconhecimento da diversidade enquanto multiplicidade de identidades tem causado o embate entre tais masculinidades pelos espaços de poder. De um lado, a hegemonia cis masculina, branca, heterossexual, patriarcal, burguesa e cristã; de outro, o contraponto com as masculinidades subalternas, que são negras, indígenas, podendo ser também gays, trans, não binários, muito comumente pobres. Essas últimas, ou seja, masculinidades dentro do espectro LGTQI+, estão mais à margem do que as masculinidades negras heterossexuais, por serem uma minoria dentro da minoria, isto é, subalternas das subalternas. Duplamente excluídos nas esferas sociais.

Com relação a esses grupos citados, Diego Souza (2022) nos traz a questão da violência, tanto verbal, em forma de xingamentos, como também física, em forma de lesões corporais, que em alguns casos levam à morte física. É o ódio através da homofobia, podendo se estender para transfobia, que “[...] é acionada para demarcar que, no limite da heterossexualidade compulsória e dos sentidos e significados conferidos à masculinidade, o terror racial tripudia, viola e mortifica as experiências de homens negros gays e não-gays” (Souza, 2022, p. 56). Eis mais uma das causas do genocídio de pessoas negras, “Trata-se da manifestação do genocídio antinegro que, em sua capilaridade, alcança toda pessoa negra” (Souza, 2022, p. 56). Por limitações deste estudo, tal aspecto não será tratado de forma efetiva.

Em outras palavras, as minorias sexuais e étnicas, representadas pelos homens negros, têm sempre uma conotação marginal, quando comparadas com a masculinidade hegemônica (Souza, 2013). Assim, as representatividades das masculinidades, destoantes de padrões estabelecidos pelo poder econômico e simbólico, fazem ecoar a história dos antepassados desses sujeitos, que se fazem representar como resistência ao apagamento.

### 1.3 CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE O HOMEM NEGRO

Todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana (Fanon, 2008, p. 34).

Ao abordar o tema homem negro, percebi a necessidade de compreender e analisar alguns aspectos da palavra negro, assim como outras terminologias. A

noção da categoria da pessoa negra foi inventada pelo homem branco dominador e imposta aos povos que se diferenciavam de suas culturas, consideradas civilizadas e superiores. Como aponta Quijano (2005), a ideia de raça é, sem dúvida, o mais eficaz instrumento de dominação social inventado nos últimos 500 anos. Produzida nos primórdios da formação da América e do capitalismo, na transição do século XV para o século XVI, tal ideologia foi imposto a toda a população do planeta nos séculos seguintes como parte da dominação colonial das Américas pela Europa.

Em vista disso, Fanon (2008) afirma que, quanto mais forem adotados os valores culturais da metrópole, “[...] o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será. No Exército colonial, e especialmente nos regimentos senegaleses de infantaria, os oficiais nativos são, antes de mais nada, intérpretes” (Fanon, 2008, p. 34). O autor vai discorrer sobre o comportamento das raças que foram colonizadas, neste caso falamos de África, no sentido de que alguns homens não veem com orgulho suas origens na formação de suas subjetividades. O grau de cegueira que foi imposto a essas pessoas reflete-se, de certo modo, na atualidade, na medida em que vemos indivíduos negros valorizarem o que vem da branquitude, a despeito de sua figura. Isso se chama alienação, porquanto “há no homem de cor uma tentativa de fugir à sua individualidade, de aniquilar seu estar-aqui” (Fanon, 2008, p. 66).

A ideia de raça, por essa lógica, para Achille Mbembe (2018, p. 17), está relacionada ao racismo, que, por sua vez, traz, fortemente, aspectos do biopoder<sup>21</sup>, a exercer domínio sobre a vida e estabelecer o controle dos seres humanos em grupos, de maneira que há uma “[...] subdivisão da população em subgrupos e o estabelecimento de uma cesura biológica entre uns e outros”. Na fundamentação do autor, acerca do pensamento de classe, que tem como princípios a designação da história na luta econômica de classes, a raça esteve sempre vigente na consciência das políticas do Ocidente, em particular quando se vislumbram as marcas deixadas pela desumanidade aos povos explorados. Quando se trata de raça, logo se trata de corpos, de almas e seus pertencimentos, suas culturas, suas raízes, aspectos que se referem às pessoas que atravessaram o Atlântico forçadamente. Nesse fluxo, Leda Maria Martins (2021, p. 30) nos traz:

---

<sup>21</sup> De acordo com Achille Mbembe (2018, p. 8), Michel Foucault (2004), “entende por biopoder aquele domínio da vida sobre o qual o poder estabeleceu o controle”.

Os africanos transplantados à força para as Américas, através da diáspora negra, tiveram seu corpo e seu *corpus* desterritorializados. Arrancando de seu *domus* familiar, esse corpo, individual e coletivo, viu-se ocupado pelos emblemas e códigos do europeu, que dele se apossou como senhor, nele grafando seus sistemas linguísticos, filosóficos, religiosos, culturais, sua visão de mundo. Assujeitados pelo perverso e violento sistema escravocrata, tornados estrangeiros, coisificados, os africanos que sobreviveram às desumanas condições da travessia marítima transcontinental foram destituídos de sua humanidade, desvestidos de seus sistemas simbólicos, menosprezados pelos ocidentais e reinvestidos de por um olhar alheio, o do europeu. Este olhar amparado numa visão etnocêntrica e eurocêntrica desconsiderou a história, as civilizações e as culturas africanas, predominantemente orais, menosprezou sua rica oralidade; quis invalidar seus panteões, cosmologias, teogonias; impôs, como verdade absoluta, novos operadores simbólicos, um *modus* alheio e totalizador de pensar, interpretar organizar-se, uma nova visão de mundo, enfim (Martins, 2021, p. 30).

Zum, zum, zum  
lá no meio do mar  
Zum, zum, zum  
lá no meio do mar

é o canto da seria  
que me faz entristecer  
parece que ela adivinha  
o que vai acontecer

ajudai-me rainha do mar  
ajudai-me rainha do mar  
que manda na terra  
que manda no mar  
ajudai-me rainha do mar

Cântico de Moçambique  
(Martins, 2021, p. 83).

Nesse contexto, a autora declara que o continente africano negro esboçava-se “nos registros do imaginário europeu como o continente das sombras” (Martins, 2021, p. 31), e que era preciso que passasse por um processo de apropriação e arrolamento para ser civilizado. Assim, pelo viés da raça, Segato (2020) aponta o caráter histórico da manobra de racializar as diferenças entre os diversos povos, no sentido de biologizá-las, considerando “o papel instrumental e funcional da raça para a extração de riquezas inicialmente nos territórios conquistados, e, mais tarde, em escala planetária” (Segato, 2020, p. 67). A noção de raça pode, também, servir de categoria política de afirmação, de luta, de resistência à subordinação, ao preconceito, ao racismo, lançados aos corpos racializados por meio de estereótipos de força, resistência e vigor que servem de pretexto para exploração.

No mesmo sentido, recorreremos a Mbembe (2018) quando o autor se refere à política, soberania e biopoder, três termos de peso, e cada um deles interfere no outro em nível da condição de vida humanitária. A política é a prática da sapiência na esfera pública. A sapiência corresponde ao exercício da liberdade, “um elemento-chave para autonomia individual” (Mbembe, 2018, p. 10). A soberania está relacionada ao poder e à capacidade de interferir na existência humana, escolhendo os corpos que podem viver e os corpos que podem morrer. Por fim, o biopoder engloba os dois primeiros termos no sentido de que tem o domínio e controle sobre a vida. O autor vai discorrer sobre esses aspectos no contexto da II Guerra Mundial (1939-1945), no entanto pode-se se estender tal análise para as relações coloniais nas Américas.

A despeito dos autores que abordam o tema raça, ao longo da tese, na mesma direção que os estudos decoloniais (Quijano, 2005; Segato, 2020; Almeida, 2020) e pós-coloniais (Fanon, 2008; Césaire, 2020), serão citados autoras e autores brasileiros da Filosofia e das Ciências Sociais, como Beatriz Nascimento (2021), Lélia Gonzalez (1988), Nilma Lino Gomes (2011), Sueli Carneiro (2011), Petrônio Domingues (2007; 2019), Neusa Santos Souza (1990); bem como das Artes, entre eles Abdias do Nascimento (2016), Amélia Conrado (2006), Inaicyrá Falcão dos Santos (2008), Leda Maria Martins (2003; 2021), Celina Alcântara (2012), Victor Hugo Neves de Oliveira (2022), que nos ajudam a pensar e refletir sobre as questões concernentes aos artistas colaboradores desta pesquisa.

Desse modo, a temática da tese traz à tona conceitos centrais para a pesquisa, como gênero, raça, classe, desigualdades e violências entranhadas na estrutura social brasileira, que também tem sido debatida e analisada solidamente em diversas publicações. Dentre elas, considero de especial importância para minha pesquisa os seguintes textos: *Do universal ao específico: entrelaçando gênero, classe e raça* (Motta, 2018); *Relações de gênero, raça, classe e desigualdades sócio-ocupacionais em Salvador* (Garcia, 2010); *A interação estrutural entre a desigualdade de raça e de gênero no Brasil* (Santos, 2009). Um aspecto que salta aos olhos nessas discussões é a desigualdade resultante do capitalismo vigente.

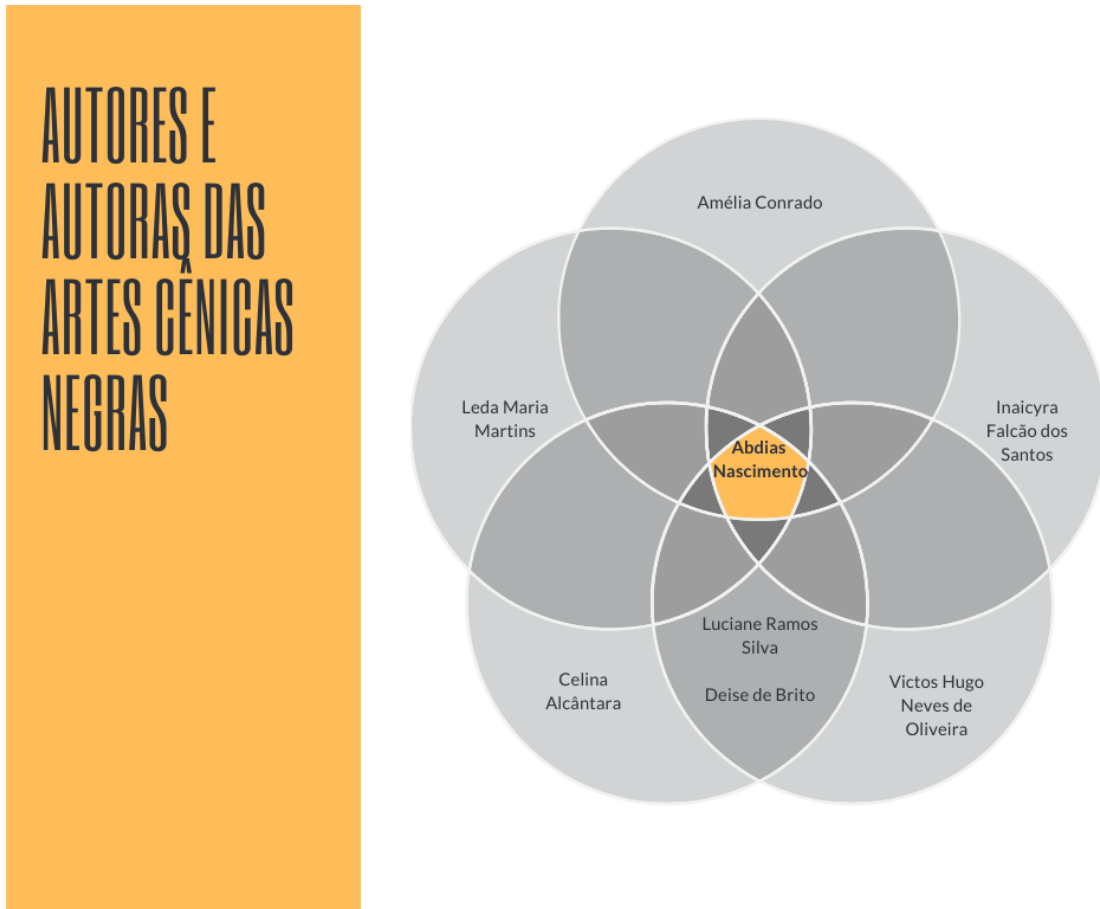


Figura 2 – Autores e autoras das artes cênicas negras.

Fonte: Luciano Tavares (2024).

O combate às desigualdades sociais no Brasil, em termos da cor ou raça, tem sido objeto de pesquisa de algumas instituições brasileiras, tais como o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Baseado em estudos e pesquisas recentes, o artigo *Desigualdade sociais por cor e raça no Brasil* (IBGE, 2019) indica de modo explícito dados que demonstram haver maiores níveis de vulnerabilidade econômica e social nas populações de cor ou raça preta, parda e indígena. No que se refere ao mercado de trabalho, outros estudos apontam que:

Destaca-se a vantagem dos homens brancos sobre os demais grupos populacionais, sendo que a maior distância de rendimentos ocorre quando comparados às mulheres pretas ou pardas, que recebem menos da metade do que os homens brancos auferem (44,4%). O segundo grupo de maior vantagem é o da mulher branca, que possui rendimentos superiores não só aos das mulheres pretas ou pardas, como também aos dos homens dessa cor ou raça [...] (Cerqueira *et al.*, 2019, p. 41).

No que tange à educação, as desigualdades também se mantêm em termos de raça. No entanto, mulheres apresentam melhores indicadores educacionais que

os homens de mesma cor ou raça. Mesmo assim, a taxa de conclusão do Ensino Médio dos homens brancos (72,0%) é maior que a das mulheres pretas ou pardas (67,6%). Nesse sentido, o mercado de trabalho na dança no Brasil espelha o mercado de trabalho geral, sendo marcado por desigualdades raciais e de gênero, como acontece em outras áreas profissionais. Ao acessar a plataforma da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), tive acesso ao cadastro de artistas, porém alguns dados estão com acesso restrito, muito provavelmente pela Lei Geral de Proteção de Dados (LGPD)<sup>22</sup>. Em contrapartida, há no site registros listados por categorias, sendo que estas podem ser filtradas por estado.



Figura 3 – Cadastro de artistas FUNARTE (2021).  
Fonte: FUNARTE (2021).

Na categoria individual bailarino, que é um dos eixos fundamental de análise desta investigação, os registros encontrados são de 2.531 artistas, supunha-se que artistas da dança. No entanto, as funções se alternam entre diretora; coreógrafa e bailarina; presidente; diretora, pesquisadora e professora; bailarino e ator; coreógrafa e diretora; ator, bailarino e diretor; criador-intérprete. A falta de uma uniformidade nos registros impossibilita uma pesquisa mais precisa, sem falar que o filtro por marcadores sociais como raça se tornaria impossível diante dos dados encontrados.

Seguindo essa lógica, conforme a publicação do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) sobre o *Mercado de Trabalho da Cultura: considerações*

<sup>22</sup> LGPD – 13.709/2018. Esta Lei dispõe sobre o tratamento de dados pessoais, inclusive nos meios digitais, por pessoa natural ou por pessoa jurídica de direito público ou privado, com o objetivo de proteger os direitos fundamentais de liberdade e de privacidade e o livre desenvolvimento da personalidade da pessoa natural (Brasil, 2018).



sobre a Meta 11<sup>23</sup> do Plano Nacional de Cultura (2021), de autoria de Frederico da Silva e Paula Ziviani, tal mercado de trabalho apresenta fragilidades e se caracteriza pela flexibilidade, multifuncionalidade, autonomia, criatividade e intermitência. Prevaecem inúmeras incertezas acerca dos modos de viver de arte. Outro ponto que cabe destacar é a informalidade do setor, durante muito tempo a classe artística brasileira, em específico a classe da dança em Porto Alegre/RS, viveu, e na sua maior parte ainda vive, sob esta circunstância: de intermitência.

Em décadas anteriores, os coreógrafos e bailarinos, juntamente com produtoras culturais, submetiam projetos aos editais de fomento e, quando eram contemplados, havia a possibilidade de pagar toda a equipe envolvida em determinada montagem. Passado o cumprimento do edital, voltavam à sua rotina de trabalhos, em muitos casos ofícios não relacionados com arte. Nos dias de hoje, a dinâmica cultural da cidade segue a mesma lógica, porém para a participação, na maioria dos editais de fomento, exige-se que a pessoa proponente do projeto seja portadora de um Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica (CNPJ), numa “[...] adesão desses trabalhadores à categoria de microempreendedores individuais (MEI), criada com o intuito de tentar diminuir o número de trabalhadores que atuam na informalidade” (Silva; Ziviani, 2021, p. 29). Retomemos as características das pessoas que trabalham nessa área:

A maioria dos profissionais da cultura tem perfil multifuncional, há uma versatilidade inerente a esse trabalhador pela própria dinâmica da atividade, organizada em formatos e tempos variados – criação, pré-produção, produção, pós-produção – comumente determinados pela intermitência dos projetos. Esta multifuncionalidade, traduzida pelo acúmulo de funções – especialmente no caso dos principiantes –, e diversificação dos setores de atividades em que trabalham, nem sempre se limita ao campo da cultura. É comum encontrarmos um ator que também é responsável pela produção do espetáculo ou que acumula a função de diretor, entre outras. Também com frequência vemos bailarinos ou músicos que desenvolvem atividades pedagógicas, de ensino e formação como docentes. Nesses casos, para além da formação artística – o saber fazer de seu ofício: atuar, dançar, cantar, tocar, compor, criar –, o exercício da atividade de ensino demanda formação pedagógica, conhecimento de práticas e metodologias. É também recorrente no mercado haver profissionais que exercem atividades em outros meios que não o cultural-artístico para provimento do seu sustento, tanto entre os períodos de descontinuidade dos projetos quanto regularmente, visto que nem sempre a remuneração advinda do exercício das atividades artístico-culturais é satisfatória para suas necessidades. A busca por trabalhos regulares ou temporários não artísticos garante sua segurança financeira sem que o artista tenha que parar com o processo de criação e produção de obras de arte (Silva; Ziviani, 2021, p. 20).

---

<sup>23</sup> Pretende-se com essa meta reduzir a informalidade do trabalho artístico.

Os bailarinos participantes desta pesquisa apresentam, de um modo ou de outro, essa multifuncionalidade, eles são: bailarinos, coreógrafos, diretores, professores. A ordem das funções vai de acordo com cada realidade e necessidade, portanto a mobilidade entre uma função e outra é bastante subjetiva, pois pode se dar por várias razões. Sendo assim, pode-se presumir que, de modo geral, a vida de artistas negros, inevitavelmente, passa por esse lugar, marcado pela vulnerabilidade social e econômica, em desequilíbrio com o capital cultural e prestígio que acumularam ao longo de suas trajetórias.

Assim, podemos dizer que o artista é um inovador estético e estilístico, mas também um empreendedor. E não apenas isso. Desenvolve estratégias individuais para capitalizar suas relações e nos múltiplos mercados, o que significa mobilizar suas habilidades para realizar diferentes funções e amearhar reconhecimento (Silva; Ziviani, 2021, p. 42).

No caso dos artistas colaboradores desta pesquisa, o fato de assumirem diferentes papéis na dança favorece para que se mantenham no mercado da dança de modo ativo.

A arte de dançar proporciona estratégias de produção de novas possibilidades de existência e de sociabilidade, tal qual os artistas analisados nesta pesquisa. Essa perspectiva é convergente com a admiração relatada por bell hooks (2019, p. 173), no seu livro *Olhares negros: raça e representação*, a respeito de homens negros que fugiam à lógica do patriarcado:

Eram homens negros que escolheram estilos de vida alternativos, que questionavam o *status quo*, que se esquivavam do modelo de identidade patriarcal do homem negro. A generosidade de espírito que caracterizava quem eles eram e como viviam neste mundo permaneceu em minha memória.

Percebe-se que os estilos de vida alternativos são escolhas que vão evidenciar modos de ser para aqueles que optarem pela dança como um modo de viver. Essa conexão entre o dançar e o viver é explicitada por Conrado (2006, p. 19), quando afirma: “[...] a dança para o negro é como um ritual essencial da vida, através dela revivem-se costumes, mitos, princípios iniciáticos, criam-se laços comunitários, afetivos e fala-se da vida de maneira criativa e mística”.

Na mesma perspectiva, é possível analisar nos artistas participantes desta pesquisa a integração dos discursos sobre a dança na formação de suas subjetividades, considerando a posição de Hall (2014), para quem o sujeito é produzido ‘como um efeito’ do discurso e no discurso, no interior de formações

discursivas específicas e subjetivas. Nesse aspecto, é possível perceber a construção social do discurso como formador de subjetividades. Outros pontos de análise se configuram nas influências que marcaram suas vidas, validando desde referências familiares, como artístico-sociais; os rastros de suas ancestralidades nos seus trabalhos artísticos, dialogando com o que Inaicyra Falcão dos Santos (2008, p. 1) diz sobre “compreender a tradição e as memórias de uma herança cultural, aspectos que conduzem a artista engajada com sua herança cultural”. Assim, torna-se possível relacionar quais as técnicas, as formações artísticas e experiências corporais colaboraram para o desenvolvimento de uma carreira profissional no campo da Dança e o que isso representa socialmente. Dessa forma, pode-se ter uma noção abrangente de suas constituições e pertencimentos sociais como artistas criadores de obras que lidam com a dimensão da sensível.

Um fato importante a ser observado e justificado é que essas masculinidades negras têm a possibilidade de ir muito além daquilo que lhes foi imposto no sentido da subalternidade, reflexo de um país à sombra da colonialidade – imposição que ainda hoje perdura de modo visível. Imposições no discurso cotidiano persistem no Brasil dirigido a pessoas negras, tais como: “esse não é teu lugar!”. Em atitudes que sugerem que o negro é um ser inferior no nível da intelectualidade, “tu, professor?” Da desconfiança das capacidades, das condições de ascender socialmente e ao verem um homem negro se destacar no seu meio, há uma sociedade burguesa branca que entra em crise.

Nesse sentido, essas masculinidades, já parcialmente citadas, referem-se a homens artistas negros que se afirmam socialmente, na contramão da estigmatização do homem negro. Produzem-se aspectos do sensível na arte, abrindo caminho para que outros artistas deixem-se levar pelas experiências vividas dos seus corpos negros, refletindo sua ancestralidade. Assim, a discussão proposta nesta investigação aborda aspectos conceituais sobre homens negros e masculinidades e o modo como as masculinidades negras elaboram suas representações e subjetividades por meio de seus corpos, entrecruzando-se com suas relações constitutivas: a negritude; o processo de construção de identidade através de uma escrita de si; subjetividades e representatividade no campo da dança.

Acredito que tais sistemas relacionais elencados, em certa medida, formam conceitos que me permitem elaborar e mobilizar **indagações** sobre os homens negros na dança, as masculinidades negras na dança e processos e poéticas de

homens negros. Assim sendo, do ponto de vista da construção de uma identidade negra, pode-se projetar qual seria o olhar lançado para os corpos de homens negros que dançam. Antes de abordar esse aspecto, é preciso verificar como surgiu o conceito de masculinidade, o que será feito a seguir.

#### 1.4 REVISITANDO NOÇÕES DE MASCULINIDADES

No entendimento do senso comum, o termo masculinidade está associado à força, à virilidade, ao poder. Tom Farias (2022, p. 9) afirma que o termo, no sentido etimológico, vem da qualidade do “ser masculino, varão e de caráter másculo”, por outro lado, possui antagonismos com relação à classe gramatical, pois pertence ao gênero feminino, referente à fragilidade das mulheres. Sendo assim, percebo, contudo, ser necessário tecer algumas considerações a seu respeito. Se verificarmos um pouco mais profundamente, percebe-se que é um construto de meios sociais que diferenciam os seres humanos desde o nascimento a partir da distinção entre órgãos genitais. Conforme Albuquerque Júnior (2015, p. 434-435):

[...] transferiram para a linguagem e para outras dimensões da cultura e da própria organização da sociedade essas diferenças. Como descreveram inúmeros trabalhos antropológicos, os diversos grupos humanos, desde os menos complexos, utilizaram as diferenças de seus genitais e de seus corpos para fundar não apenas as diferenças, mas também as diferenciações e hierarquias no interior dos agrupamentos humanos.

Nesse sentido, as sociedades encontraram na linguagem uma forma de conferir sentido às diferenciações dos corpos. Com isso, algumas noções sobre os binarismos homem/mulher, macho/fêmea, masculino/feminino foram fixadas à categoria sexo. Uma série de desdobramentos epistêmicos se desenvolveu para dar conta do que foi entendido por gênero desde concepções biologizantes. Esses esquemas também ganharam um caráter normalizante para muitos setores sociais, ou seja, o normal é ser homem ou mulher, dentro de determinados padrões, e indivíduos fora desses padrões são rejeitados. Albuquerque Júnior (2015, p. 436) segue sua reflexão:

Ao nascer qualquer ser humano é levado a aprender, a sujeitar, a incorporar essas distinções estabelecidas social e culturalmente a partir do que se nomeou de sexos, a reproduzir a ordem sexuada, absorvendo a partir de várias pedagogias, através do trabalho de várias instituições sociais, sendo a primeira delas a família, os modelos de sujeito, os modos de comportamento, as performances corporais, gestuais, simbólicas, a fazer rostos que são apresentados como normais, naturais específicos, próprios de homens e de mulheres, de seres masculinos e femininos.

Esses padrões estabelecem códigos normativos que nos convocam a assumir uma “identidade de gênero” desde o nascimento e podem perpassar as distintas experiências dos sujeitos ao longo da vida sem que haja questionamentos. Ainda que venha modificando suas posturas em décadas recentes, a escola é um dos locais onde se exige e se impõe às e aos estudantes posturas alinhadas ao gênero, seja nas práticas esportivas – futebol é para meninos e vôlei é para meninas –; seja no recreio – em que há brincadeiras para meninos e para meninas; seja na cor de utensílios para alimentação – azul é para meninos e rosa é para meninas. É importante observar que esses atributos determinados pelo sexo são uma invenção ideológica para definir determinados comportamentos e condutas como forma de reger as pessoas dentro de uma determinada referência do que é ser masculino ou feminino. Compõem, também, uma forma de interditar as pessoas de expressarem suas inexactidões normativas, isto é, desobedecerem ao estabelecido como normal e expressarem sexualidades e gêneros fluídos, homossexuais, bissexuais, lésbicas, transexuais, intersexo, queer, assexuais. Dessa forma, as hierarquias entre dominantes e dominados são formadas a partir de valores criados e supostamente fundamentados nas concepções da biologia, não aceitando as diferentes formas de viver as masculinidades e feminilidades.

De acordo com Albuquerque Júnior (2015, p. 438), a masculinidade:

[...] portanto, não é estética, nem atemporal, é histórica; não é uma manifestação da natureza ou de uma essência psicológica interior; não é um construto simbólico; não é uma mera ascensão à consciência de uma diferença de natureza biológica, mas é uma criação cultural a partir da observação dessa diferença, que foi ao longo do tempo e em várias sociedades, transformada em princípio de desigualdade entre homens e mulheres. [...]. Sendo assim a masculinidade se aprende em e está sujeita e mediada por dados contextos sociais, que ao se transformarem também modificam os sentidos e as práticas identificadas como masculinidade.

Tais pressupostos levam a entender que, em cada sociedade, tanto a masculinidade como a feminilidade podem operar de formas diferentes e estão passíveis a transformações e experiências, uma vez que são categorias mutáveis. Nas sociedades euro-americanas ou ocidentais essas dimensões estão diretamente relacionadas ao patriarcado como formulador do social. No entanto, os modelos hegemônicos de masculinidade sugerem e são comandados por visões comparatistas em relação ao gênero oposto, centralizadoras em relação ao falo, dominantes em relação à “[...] leitura dos corpos, [que] continua na prática e nos

significados das relações sexuais, e não poderia ser de outro modo, como relações de poder [...]” (Albuquerque Júnior, 2015, p. 439). Sendo assim, “[...] a masculinidade se apresenta, pois como um projeto individual e social, um projeto de caráter excludente, do qual se veem alijados não só as mulheres, como as crianças (pois ainda não são viris) e os velhos (pois já perderam a virilidade e muitos o poder)” (Albuquerque Júnior, 2015, p. 440).

Paralelamente, bell hooks (2004) argumenta que a crise que os homens enfrentam não é a crise da masculinidade, e sim a crise do patriarcado, e que, até que elucidem essa distinção, os homens vão continuar temendo que qualquer crítica ao patriarcado represente uma ameaça. O fato de haver uma falta de abertura para aceitarem críticas representa em si uma fragilidade gerida pelo medo ao desconhecido, medo de perder o controle desse lugar de dominação. Isso se dá em virtude de que, em seus imaginários, vão perder todos os atributos dados para as masculinidades, que, por sua vez, também surgem e se constroem a partir de um imaginário social.

Ao mesmo tempo, pode-se entender também como se constrói e associa-se o gênero como definidor das relações de poder e de hegemonia patriarcal. A esse respeito, Gustavo Duarte (2019, p. 80) afirma que:

A categoria de gênero, a partir de uma visão construcionista do social, configura-se como uma ferramenta analítica e, ao mesmo tempo, política, uma vez que articulada à(s) sexualidade(s) e a outros marcadores culturais acaba funcionando como um organizador cultural e destacando o caráter relacional das práticas sociais.

Para Jill K. Conway, Susan C. Bourque e Joan W. Scott (2000), as formas culturalmente aceitas para os comportamentos de homens e mulheres são uma função central de uma autoridade social e estão permeadas por uma complexa relação de estruturas institucionais, econômicas, sociais, políticas e religiosas. São essas instituições, produzidas no capitalismo, que por sua vez produzem as subjetividades, os desejos, as possibilidades de ser, que foi pensado, sobretudo, como um recorte de classe, raça e gênero.

Após essas breves considerações, a respeito da constituição das masculinidades, será possível discorrer sobre suas emergências no interior de algumas culturas e contextos sociais, como veremos na subseção que segue.

## 1.5 MASCULINIDADES E RECORTES SOCIAIS

o negro é o branco  
 que se pintou  
 ou  
 branco é o negro  
 que desbotou  
 lábios, cabelos, narinas  
 o que se expandiu ou se estreitou  
 da primatavó  
 ou do primatavô?  
 (Enigma da mutação, Cuti, 2021).

A discussão sobre masculinidade teve sua efervescência durante os levantes feministas, gays e negros nas décadas de 1960 e 1970 contra preconceitos e discriminações sofridos por esses grupos, que questionavam o poder “masculino, branco e heterossexual” (Souza, 2013, p. 36). Nesse sentido, essa condição de supremacia branca de ser homem já vinha com uma carga de privilégios que não eram partilhados com os demais grupos sociais. A rejeição, não aceitação, tampouco reconhecimento desses grupos, associava-se ao medo do que não se conhece, ao medo da perda de privilégios. Ou seja, tudo aquilo que foge ao padrão de conhecimento do saber hegemônico, tido como unicamente certo, causa pânico. Conseqüentemente, as hierarquias sociais, as desigualdades, os ordenamentos de quem pode ascender socialmente e quem não pode, de quem tem direito de pertencer a um grupo social e de quem não tem, entre outros, balizam as normas estabelecidas.

Nessa linha, Guacira Louro (1999, p. 9) afirma que: “em nossa sociedade, a norma que se estabelece, historicamente, remete ao homem branco, heterossexual, de classe média urbana e cristão, e essa passa a ser a referência que não precisa mais ser nomeada”. O fato de não se precisar de uma nomeação, quando se fala em “masculinidade”, sugere uma imposição criada para conter outras categorias de homem. Nesse sentido, o homem negro, o indígena, o homossexual, o bissexual, o transexual, no ponto de vista desses sujeitos dominantes, não seriam **homens** e tampouco são considerados como **humanos**, mas sim apenas coisas. Nisso, o conceito de masculinidade, trazido por Souza (2013, p. 36), elucida esse grupo enquanto coletivo, de acordo com uma dinâmica social e cultural:

[...] a masculinidade é uma experiência coletiva, em que um homem busca reconhecimento através de práticas com as quais conquistará visibilidade e status social perante seu grupo. As práticas sociais masculinas podem mudar, de acordo com a sociedade, ou mesmo dentro de uma mesma sociedade, pois a masculinidade é passível de variação, conforme a região, classe, origem étnica, religião etc.

Se a norma atribuiu a essa classe social o reconhecimento de sua identidade com todos seus atributos, por que não erigir reconhecimento ao outro, àqueles que escapam à norma? Talvez porque não se trata de atribuir, mas constituir, erigir. Aqui, neste caso, queremos discutir o status do homem negro. Compreender a masculinidade negra supõe o entendimento da construção social da masculinidade hegemônica patriarcal, condicionada pela conquista do reconhecimento de seu grupo social, como descreve Souza (2013). Como é compreender as masculinidades negras na Dança nesse contexto? Essa masculinidade é diferente da masculinidade negra em si, um padrão que foge do padrão de **homem negro** no âmbito das expectativas sociais normativas? Para fazer considerações sobre o padrão de homem negro, primeiramente é necessário elucidar que o termo negro associado à cor da pele foi uma categoria inventada e, a partir de lutas pelos direitos à liberdade e à igualdade, tornou-se uma categoria política de força, resistência, embate. Um exemplo, mais bem apropriado e evidente, foi o Quilombo dos Palmares – surgido no século XVII<sup>24</sup> –, que ficava na Serra da Barriga em Pernambuco, e que atualmente cobre parte de Alagoas. Esse lugar era altamente estratégico e “[...] ergueram, então, onze vilas, chamadas de mocambos, que começaram com cerca de três mil pessoas e chegaram a ter 40 mil habitantes. Muitos foragidos de prisões e senzalas da Bahia, ao final todo o nordeste foi se incorporando ao empreendimento” (Sautchuk, 2017, *online*). A importância de Palmares se dá pelo maior agrupamento de negros da diáspora fora de África, sendo reconhecido pela célebre resistência e luta pela liberdade, onde “foi empregado à imagem de Zumbi o espírito da luta contra o sistema colonial” (Reis, 2004, p. 11). Séculos mais tarde, na década de 1970, o Movimento Negro Unificado (1978), surgido na cidade de São Paulo, tenta dar conta de uma onda de acontecimentos ligados ao racismo.

---

<sup>24</sup> Ver dissertação de Mestrado de Andressa Mercedes Barbosa dos Reis (2004), intitulada *Zumbi: historiografia e imagens*.



A demarcação de terras indígenas, a lei de cotas, o ensino de história e cultura afro-brasileira nas escolas, o Dia Nacional de Consciência Negra... Nada disso foi dado de mãos beijadas pela tradicional elite política brasileira. São todas vitórias importantes que não foram obtidas sem manifestações, pressão direta, apoio popular e muita luta política das organizações que sempre tiveram o combate ao racismo como prioridade e razão de existência (Pinto, 2023, *online*).

É dentro desse contexto que se encontra a figura do homem negro brasileiro e o seu modo de existir, ao lado de outras etnias, discriminado ao longo dos séculos, e por muito tempo visto pela narrativa do homem branco, do homem branco superior economicamente, sempre no eco do homem branco colonizador. “É por esta razão que julgamos necessário este estudo, que pode nos fornecer um dos elementos de compreensão da dimensão para-o-outro do homem de cor. Uma vez que falar é existir absolutamente para o outro” (Fanon, 2008, p. 33). Foi o *outro* que lhe atribuiu nomenclaturas, dizeres, modos de se comportar, modos de ser; assim, a primeira noção de modelo de homem negro surge com uma carga pejorativa, pode-se dizer que uma das primeiras foi a de preguiçoso.

A partir daí, com a expansão das cidades e das relações sociais, esse sujeito foi nomeado pelas mais diversas depreciações, a saber, vagabundo, grotesco, perigoso, ladrão, macaco e por aí vai. Porém, nunca foi imaginado pelo *outro*, segundo possibilidades distintas daquilo que foi eternizado no imaginário social como o caráter humano, o potencial, a inteligência, a criatividade, a intelectualidade. Hoje o cenário se apresenta com algumas mudanças positivas graças aos movimentos negros institucionalizados, alguns citados anteriormente. Mas não somente aqueles, o potencial de resistência, de mudanças e valorização da cultura negra também está presente nas casas de terreiro, nas comunidades quilombolas, nas favelas. Com isso, o status de homem negro dentro da sociedade capitalista se atualizou, trazendo ganhos a essas pessoas no sentido de que são homens, independentes de sua orientação sexual, íntegros, em que não interessa a hegemonia branca patriarcal, mas sim o reconhecimento enquanto pessoas.

São conscientes de seus pertencimentos, de suas heranças simbólicas, de suas origens e de quem realmente são.

Entretanto, uma só linha seria suficiente. Uma única resposta a dar e o problema do negro seria destituído de sua importância. Que quer o homem? Que quer o homem negro? Mesmo expondo-me ao ressentimento de meus irmãos de cor, direi que o negro não é um homem (Fanon, 2008, p. 26).

Os processos de legitimação das práticas sociais atribuídas à masculinidade “normal”, hegemônica, conferem um status de aceitabilidade dentro de uma normalidade pífia. Esse padrão ordena tudo dentro de caixas, e sair fora dessas caixas significa a anormalidade. Guacira Louro (1999) usa o termo “desviantes” para expressar a representação disso que é contra-hegemônico: “anormalidade”<sup>25</sup>. De acordo com a autora, os “outros” sujeitos sociais serão marcados, definidos e dominados a partir dessa normativa. Nesse contexto, “[...] a mulher é representada como ‘o segundo sexo’, e gays e lésbicas são descritos como desviantes da norma heterossexual” (Louro, 1999, p. 9).

Nessa perspectiva, o homem negro é uma outra possibilidade de homem, de ser, de existir no mundo: temido, odiado, discriminado, marginalizado, racializado, hipersexualizado por grupos dominantes. Isso porque é necessária a existência do “outro” para que haja diferenças, desigualdades, disputas e embates pelo reconhecimento de uma identidade, assim como os espaços de poder. De acordo com Silva (1998), a identidade e a diferença são processos inseparáveis, já que a identidade cultural abrange as características sociais, que se definem como grupos enquanto tais.

Esse entendimento se aproxima do conceito de masculinidade proposto por Souza (2013), quando diz que a visibilidade e o status social do grupo ao qual se pertence garantem a representatividade e o reconhecimento: “a identidade só faz sentido numa cadeia discursiva de diferenças: aquilo que ‘é’ é inteiramente dependente daquilo que ‘não é’. [...] a identidade e a diferença são construídas na e através da representação: não existem fora dela” (Silva, 1998, p. 1). A partir do que diz o autor, depreende-se que se faz necessário – também – o reconhecimento da identidade negra enquanto categoria socio-histórica, visto que esta não é apenas uma identidade que passa pelo processo da identidade cultural, mas também pelo conceito de negritude, uma vez que este é um fator fundamental na constituição dessa categoria.

Aqui, a ideia de masculinidade hegemônica patriarcal tende a enfatizar o papel de submissão ao qual o homem negro foi e é socialmente colocado. Convém

---

<sup>25</sup> Embora o conceito de Guacira Louro (1999) refira-se à questão de gênero(s), o termo “desviante” poderia, por empréstimo, ser aplicado a outros segmentos. Nesse quadro desviante, em termos de raça, pode-se identificar a maior parte da população brasileira de negros, mas também, em termos de sexualidade, parte da comunidade de lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros (LGBT) e suas variantes.

ressaltar que essa compreensão é elaborada por Tullio Augusto Custódio no ensaio *Per-vertido homem Negro: reflexões sobre masculinidades negras a partir de categorias de sujeição*:

O uso da expressão 'masculinidade hegemônica' tem uma história dentro da reflexão de masculinidades. Escolhemos usar neste ensaio a expressão "masculinidade hegemônica patriarcal" por entender que ela localiza um padrão de práticas estéticas e éticas de masculinidade hierárquica dentro do conjunto identidades e interações entre homens e mulheres, inseridos em uma lógica ética do patriarcado. O ponto é que não existe uma configuração única de uma lógica dentro de masculinidade do patriarcado, assim como apenas o conceito de 'masculinidade hegemônica' não dá conta dos processos de leitura e reprodução por homens não hegemônicos (ou *subalternizados*), mas ainda dentro da lógica patriarcal (Custódio, 2019, p. 132, grifos do autor).

Para o autor, os homens negros exercem uma masculinidade "fora do lugar" no sentido de que os ideais de masculinidade hegemônica patriarcal provocam um recalque por não terem reconhecimento pleno dentro do modelo dominante de masculinidade (Custódio, 2019). Nesse sentido, o homem negro "[...] verte para um lugar inadequado de realização, transformando a não-aceitação plena em dor e sofrimento, e vertendo para fora essa dor em códigos performativos fora-de-si, ou seja, do que desejaria ser e não mimetizar" (Custódio, 2019, p. 133). O desejo de ser reconhecido na condição de homem, de pessoa, de ser humano, é fator que destoa de um ser e estar com dignidade: representa uma causa existencial urgente.

Vale ressaltar que não se trata de universalizar um único padrão ou ignorar a existência de homens negros, sujeitos históricos, que rejeitam a masculinidade patriarcal como modelo e tentam construir outras perspectivas para experimentar suas vidas. [...] Padrões de masculinidade, assim como de identidade racial, estão sujeitos ao contexto histórico e de negociações e agências. Portanto, não podem ser olhados a partir de características duras, imutáveis ou mesmo apriorísticas (Custódio, 2019, p. 133).

Um aspecto curioso dessa discussão é que a masculinidade hegemônica ocupa um lugar de fragilidade em alguns aspectos. Um sujeito masculino pode experimentar a posição de **sujeito subordinado** ou dominante dependendo da situação. Por exemplo, ao poder dominante patriarcal, ele pode subordinar e maltratar a esposa. Por outro lado, ao ser repreendido e receber ordens do chefe no emprego, ele experimenta o papel de submissão. Tal fato indica que existe certa flexibilidade na condição de masculinidade em sua forma hegemônica, implicando seu condicionamento por um conjunto de posicionamentos dos sujeitos implicados

em cada cenário de ação. Isto é, as relações de subordinação se desempenham conforme o contexto social. Nesse sentido, temos o homem provedor, chefe de família, responsável quanto ao cumprimento de um papel social, dentro do patriarcado. A esse respeito, bell hooks (2019, p. 172) comenta: “Numa comunidade negra tradicional, quando alguém diz a um rapaz crescido ‘seja homem’, está convocando-o a perseguir uma identidade masculina enraizada no ideal patriarcal”.

Para Farias (2022), a masculinidade na atualidade tem sido compreendida somente do ponto de vista do homem branco, que necessariamente não carece de significações, justificativas para ser o que performam. Já o oposto, ou seja, entender a masculinidade negra enquanto tal, causa estranheza e questionamentos porque, em qualquer situação do meio social, não é um lugar para os corpos de homens negros. São pessoas não quistas.

Chega-se à conclusão de que a masculinidade funciona como uma espécie de performance social, pela qual o indivíduo se movimenta, criada pela sociedade como justificativa para manter o poder, o lugar de fala da heterogeneidade branca, que se reforma ou redefine pelo foco da persuasão imposta sobre diversas identidades, em especial quando se trata de sobrepujar valores e conceitos, marcando territorialidade, muito comum no domínio dos espaços, onde, do outro lado, está um indivíduo identificado como negro (Farias, 2022, p. 11).

Porém, as masculinidades negras, e especificamente aquelas tratadas nesta pesquisa, evidenciam outros aspectos da vida como homem, mostrando outras possibilidades de existir, outras possibilidades de mundos possíveis. Ariscamo-nos a dizer que a história de suas vidas e seus potenciais criativos, de certa forma, no Brasil, remetem-nos ao título de uma coreografia de Arthur Mitchell, intitulada *A ascensão de dançarinos invisíveis*<sup>26</sup>, em que se traz à luz da cena a presença afro-americana na dança. Chamamos a atenção para a presença afro-brasileira na dança, visto a invisibilidade histórica desses artistas nos cenários da dança brasileira. Podemos tirar da expressão *A ascensão de dançarinos invisíveis* o fato de que tem sido uma luta recorrente ainda nos dias de hoje, pois homens e mulheres negras são, de modo contumaz, vistos pelo viés do racismo, mesmo que tenham certo reconhecimento profissional. É preciso encontrar brechas para respiros poéticos dentro desse contexto para manter a saúde física e mental e garantir uma maior legitimidade em termos de espaços de poder no campo das Artes Cênicas.

---

<sup>26</sup> *The rise of invisible dancers.*

Nos últimos tempos, as masculinidades negras, no Brasil, têm constituído um amplo campo de debate de numerosos autores contemporâneos, como Henrique Restier<sup>27</sup>, Rolf Malungo de Souza<sup>28</sup>, Lucas Veiga<sup>29</sup>, Paulo Melgaço da Silva Júnior<sup>30</sup>, Bruno de Jesus<sup>31</sup> entre outros. Da mesma forma, para trazer um exemplo atual, especificamente no estado da Carolina do Norte, nos Estados Unidos da América (EUA), artistas como Duane Cyrus expressam essa temática em algumas de suas produções artísticas, por exemplo, *“Rescue” Expert from Hero Complexities* (2021?). Duane é diretor do *Theatre of Movement*, um coletivo de artes visuais e performáticas que produz colaborações e curadorias multidisciplinares, mesclando o histórico de movimentos de Duane Cyrus com fotografia, cinema, poesia e música. *Virago Man* (2017), espetáculo dirigido e coreografado por Cinthya Oliver (2017), é um dos trabalhos que versam sobre as masculinidades negras dos quais Duane participa. Atualmente, depois de trabalhar como professor por 17 anos na Universidade da Carolina do Norte, Greensboro, EUA, está no papel de diretor artístico da Universidade do Arizona, desde julho de 2022.

O tema sobre masculinidades negras tem estado na ordem da emergência e vem se desenvolvendo no meio social, acadêmico e cultural a partir dos crescentes e recorrentes acontecimentos vitimando homens negros discriminados pela violência, pela pobreza, pelo racismo e pelo ódio, como foi o caso do assassinato do afro-americano George Floyd<sup>32</sup>. Em contraponto, há a força e a potência de suas

---

<sup>27</sup> Restier é um autor que tem como foco de estudos as masculinidades negras, é doutor em Sociologia pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos (IESP/UERJ) e desenvolve pesquisas na área de movimentos sociais e na formação de masculinidades.

<sup>28</sup> Souza é professor da Universidade Federal Fluminense, é um dos organizadores, junto com Henrique Restier, do livro *Diálogos Contemporâneos sobre Homens Negros e Masculinidades* (2019).

<sup>29</sup> Veiga é Mestre em Psicologia pela Universidade Fluminense, autor do artigo *Diáspora da Bixas Pretas: sobre ser negro e gay no Brasil* (2018) e ministra cursos sobre Psicologia Preta pelo Brasil. Autor do blog *Descolonizando* (2020).

<sup>30</sup> Melgaço Júnior é professor e vice-diretor na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa (Theatro Municipal do Rio de Janeiro), é professor no PPGEAC-UNIRIO e é autor do livro *Mercedes Baptista: a dama da dança negra*.

<sup>31</sup> Jesus está doutorando e é Mestre em Dança pela UFBA. Foi docente temporário na mesma Escola de Dança. É coreógrafo e pesquisador das Danças Negras. Na sua dissertação, propõe uma pesquisa sobre a narrativa do legado do Mestre King e Jorge Silva.

<sup>32</sup> George Floyd, 46 anos, foi asfixiado pelo policial Derek Chauvin na cidade de Minneapolis, noroeste dos Estados Unidos. O Fato causou uma onda de protestos em que manifestavam contra o racismo e violência policial. Não só na potência norte-americana, como também no Brasil, esse tipo de violência acontece. Segundo levantamento feito pela Anistia Internacional na campanha Jovem Negro Vivo, a cada 23 minutos, morre um jovem negro no nosso país. No Brasil, a morte de João Pedro, 14, numa operação policial conjunta entre as polícias Federal e Civil causou indignação (Werneck, 2020, *online*).

produções culturais em diferentes áreas: Dança, Teatro, Música, Artes Visuais. Desse modo, a partir desta perspectiva, podemos pensar que o homem negro pode atuar em qualquer lugar. No entanto, raros são os casos encontrados quando pensamos – por exemplo – quais são os nossos médicos, professores, advogados ou, ainda, casos mais raros, líderes institucionais, tais como governantes negros. No campo das Artes Cênicas, mas também nas áreas mencionadas, há alguns espaços sociais em que, nas últimas décadas, a masculinidade negra conseguiu de modo pontual quebrar esse paradigma. Nesse sentido, alguns bailarinos negros – tema de estudo deste trabalho – abriram, indiscutivelmente, espaço para uma visão diferente de masculinidade, especialmente de masculinidade negra, e, mais especificamente ainda, de masculinidade negra na Dança. Dentro de todo o espectro relacionado aos homens foram identificadas algumas categorias de masculinidades em que o corpo negro, especificamente do homem negro, foi visto nos aspectos social, político e artístico, como se vê abaixo.

## 1.6 HOMENS NEGROS E SUAS MASCULINIDADES DANÇANTES

Para trazer à memória homens negros que dançam, podemos nomear algumas importantes referências brasileiras que vieram antes, fizeram história e abriram caminhos para os que estão na profissão atualmente. Em diferentes estados do Brasil, reconhecidos artistas, tais como Mestre King (BA), Eusébio Lobo (BA/SP), Clyde Morgan (BA), Ismael Ivo (SP), Luiz Bokanha (BA), Mestre Borel (RS) são alguns poucos exemplos de bailarinos de excelência no campo da Dança. A respeito de suas vidas e trajetórias artísticas, há algumas pesquisas e publicações, tais como as dissertações *Opaxorô, Ofá e Oxê: legado, narrativas de danças de Mestre King e Jorge Silva*, de autoria de Bruno de Jesus (2020); *Mestre King: corporalidade(s) negra(s) no ensino da dança em Salvador*, de autoria de Luziana Cavalli de Oliveira (2018); além da tese intitulada *O corpo da dança negra contemporânea: diásporas e pluralidades cênicas entre Brasil e Estados Unidos*, de autoria de Fernando Ferraz (2017); e o artigo *Imagens negras: ancestralidade, diversidade e educação*, de autoria de Amélia Conrado (2006), o que fez com que fossem, de modo ainda modesto, visibilizados.

Há outras publicações de maestria no campo das Artes da Cena que vêm a fortalecer e afirmar a história dos negros e das negras no cenário nacional e no

exterior, tais como: *A história do negro no teatro brasileiro*, de Joel Rufino dos Santos (2014); *Afro-Brazilian Dance as Black Activism*, de Lucia M. Suarez, Amélia Conrado e Yvone Daniel (2018), capítulo do livro *Dancing Bahia: Essays on Afro-Brazilian Dance, Education, Memory, and Race*; *Companhia Rubens Barbot Teatro de Dança*, de Claudia Ramalho (2013). No entanto, elas ainda são recentes e carecem-se de pesquisas sobre Gil Amâncio (MG), Elísio Pitta (BA), Walter Ribeiro dos Santos (RJ), Charles Nelson (RJ). Fora do Brasil, especificamente nos Estados Unidos, também há expoentes da dança, como Arthur Mitchell, Alvin Ailey, Bill T. Jones, artistas que militam e militavam em seu tempo e desestabilizaram a normativa de homem negro dentro do contexto da época<sup>33</sup>.

Não diferentemente de outros tempos, geralmente quando um homem começa a dançar, aprofundar-se em seus estudos no campo da Dança e tornar a dança profissão, gera-se um estranhamento no meio social, tanto na família quanto em outros circuitos pelos quais ele circula. Dentro de uma visão ultrapassada, porém corrente no Brasil, a dança não é considerada uma profissão, é entretenimento e “coisa de mulher”, uma vez que ela não oferece um retorno financeiro efetivo e tampouco confere **status de homem**. A noção de gênero autorizada pela sociedade sobre **para quem é a dança e quem pode dançar** está dirigida para o gênero feminino, muito em função de os gestos e os movimentos serem leves e delicados e as roupas serem justas (malha, no caso do *Ballet*). Conforme Duarte (2019, p. 112):

Quando jovens meninos começam a dançar e a conviver no mundo da dança muito provavelmente enfrentarão um duplo preconceito: dentro da própria família e no contexto social. As expectativas e normas de gênero e, sobretudo, de sexualidade, são muito altas em relação ao mundo masculino padrão, conservador, especialmente a cobrança para se tornar um ‘homem de verdade’.

Ser “homem de verdade” seria estar dentro do padrão de homem valorizado pela sociedade e fazer “coisas de homem”? Quais seriam as coisas de homem negro de verdade? Respostas à primeira questão não faltam, visto que as lentes heteronormativas para o padrão de homem estão naturalizadas pela sociedade. Sendo assim, “as relações que se produzem entre os indivíduos são atravessadas

---

<sup>33</sup> Cito algumas publicações sobre tais artistas, a saber: *Critical memories: Arthur Mitchell, Dance Theatre of Harlem, and the Rise of the Invisible Dancers*, de Gillian Lipton (2020); *Dancing Revelations*, de Thomas F. DeFrantz (2004); *Body Against Body: The Dance and Other Collaborations of Bill T. Jones and Arnie Zane*, de Elizabeth Zimmer (1989).

não apenas pelo marcador gênero [...], mas também pela sexualidade [...]” (Seffner; Picchetti, 2016, p. 64-65). O autor e a autora ainda afirmam que a definição do aceitável ou não sobre a sexualidade e outras questões relacionadas aos gostos, em geral, definem sua condição social – o que pode gerar zonas de permissividade e intolerância, de proximidade e de afastamento, que, por sua vez, geram “[...] graves desigualdades políticas e sociais, levando até a violência” (Seffner; Picchetti, 2016, p. 64-65). Isso, conseqüentemente, alimenta a criação do cenário de exclusão e violência que é bastante conhecido pelas minorias sociais no Brasil. Em específico, nesse cenário está o homem negro, que é alvo constante de preconceitos e ameaças, principalmente dos setores de segurança da sociedade, representados pela polícia e pela justiça.

Por outro lado, a ideia de “homem de verdade” traz à discussão o conceito de falomaquia, proposto por Rolf Malungo de Souza (2013, p. 40), segundo o qual “[...] a disputa (maquia) pelo poder (*phallus*) e prestígio conferidos pela masculinidade entre homens negros e brancos [...]”. O jogo pelo poder provoca os homens a se engajarem nessa disputa por reconhecimento em seus grupos sociais e perante a sociedade, com conseqüências drásticas: “esta luta pode redundar não somente na emasculação, morte simbólica de um homem, mas também na sua morte física” (Souza, 2009, p. 109). Esse processo valoriza a ideia do homem como “garanhão”, progenitor, provedor.

Para um homem que valoriza esse espectro de poder, perder esses atributos pode ser considerado sua ruína. Em termos de masculinidades racializadas, esse embate se dá em torno do mito criado acerca do pênis do homem negro no imaginário de homens brancos, no sentido de ameaça, e de mulheres brancas, no sentido de performance sexual. Isso não quer dizer que o homem negro não tenha essa noção no seu imaginário, mas isso é resquício do seu acultramento. Em outras palavras, a hipersexualização desse homem o coloca na categoria de animal, ao representá-lo somente em sua performance sexual e não em sua subjetividade.

E o que dizer do ser “homem de verdade” para o homem *gay*, para a bixa preta, para o homem trans? O que podemos pensar de homens negros não heterossexuais? Lucas Veiga (2019, p. 77) considera que “a norma homem-branco-hétero exerce sobre as demais subjetividades um efeito colonizador e extrativista”. Segundo o autor, o colonizador se impõe violentamente sobre os que não seguem seu padrão e que considera inferiores. O termo extrativista quer dizer que a energia



vital de quem não segue a norma é sugada atendendo a violentos processos de submissão. Assim agem os “colonizadores das subjetividades” (Veiga, 2019, p. 77). Do ponto de vista trans, Bruno Santana (2019, p. 98), em seu artigo *Pensando as transmasculinidades negras*, afirma que:

Identificando os motivos pelos quais pessoas negras trans sofrem diferentes formas de rejeição e marginalização nessa sociedade cis-heteronormativa, logo, aos homens negros cis é imposto que desempenhem uma masculinidade hegemônica heterossexual, ou seja, uma masculinidade normativa. Essa mesma lógica racista vai operar sobre os corpos dos homens negros trans, exigindo que performem uma masculinidade mais próxima da norma.

A partir dessa breve análise, pode-se verificar que o termo “homem de verdade” inexistente para as categorias de masculinidades fluidas, uma vez que essas outras masculinidades não estão dentro do padrão normativo do homem-branco-colonizador. Em vista dessas considerações, os sujeitos desta pesquisa são indivíduos que desestabilizaram a normativa de homem, de homem negro e de como essa categoria é vista e, conseqüentemente, estigmatizada por setores da sociedade. Conforme alguns exemplos citados nas entrevistas<sup>34</sup>, quando um destes bailarinos deixa o lugar que ocupa artisticamente, para fazer ações do cotidiano, ele pode ser alvo de situações racistas, como, por exemplo, ser confundido como ladrão e marginal por ser um homem negro. Portanto, gênero, raça e classe fazem a diferença. Isso torna mais notáveis suas trajetórias, uma vez que, mesmo com todas as desvantagens estruturais, sociais e culturais, são homens que conseguem dançar e se manter reconhecidos no campo da Dança.

## 1.7 PERFIS ARTÍSTICO-BIOGRÁFICOS: ATRAVESSAMENTOS E TRAJETÓRIAS

Aqui, apresento os perfis artísticos dos três principais colaboradores desta pesquisa, Rui Moreira, Rubens Oliveira e Jackson Conceição – o Flowjack (Figura 5). Parte de suas trajetórias atravessa minha trajetória artística. Fazem parte desta subseção, também, perfis de artistas que figuraram no estudo-piloto, Rubens Barbot e Luiz de Abreu. Mais informações sobre os artistas serão complementadas ao longo da escrita da tese.

---

<sup>34</sup> As entrevistas na íntegra estão no Apêndice A, assim como a entrevista com Rui Moreira, publicada na revista *Ephemera*, em 2020.

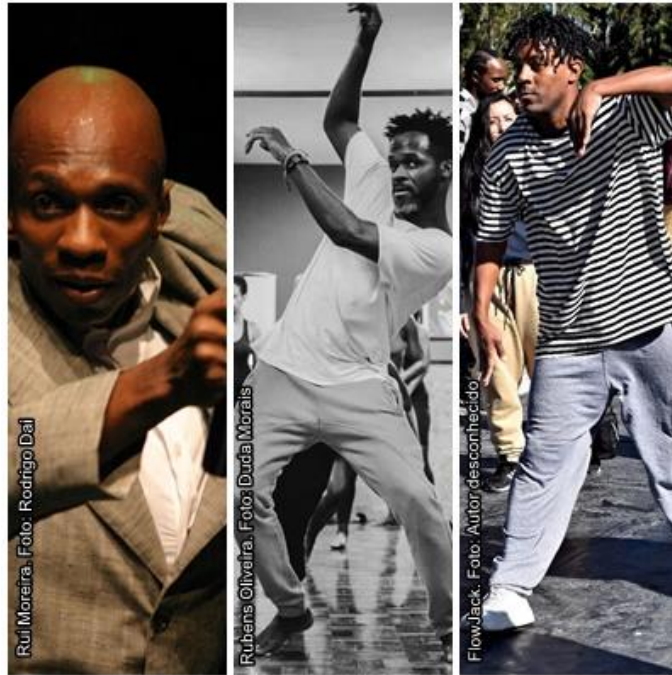


Figura 4 – Fotomontagem (2023).  
 Fonte: Foto de Luciano Tavares (2023).



Figura 5 – Rui Moreira (2004)  
 Fonte: Foto de Élcio Paraíso (2004).

Rui Moreira (Figura 6) nasceu em 1963, é paulistano, bailarino, coreógrafo e investigador de culturas, tem "[...] como principal atenção o diálogo envolvendo corpos, culturas e memórias como dispositivo para a indagação criativa. Sou ativista

pelo direito de fruição e amplitude social das artes, militante de causas humanitárias [...]” (Santos, 2022, p. 21). Iniciou sua caminhada pela Dança na adolescência, tendo como referências primeiras seus primos mais velhos e as danças negras cultivadas no seu entorno social. Mas, antes de começar a dançar de modo sistemático, fez aulas de teatro e foi através de tal prática que teve o despertar para a sensibilidade do universo das artes, uma vez que não tinha acesso a ela até então. “Fui pra procurar uma escola, pra aprender a dançar junto com meus primos em bailes de final de semana e vi uma história ali de dança gratuita, mais especificamente, de balé gratuito” (Moreira, 2020, entrevista). Teve passagem marcante pelo Grupo Corpo (MG), companhia fundada por Paulo Pederneira em 1975, na cidade de, Belo Horizonte. Rui atuou nos espetáculos *Maria Maria* (1976), *Prelúdios* (1985), *Missa do Orfanato* (1989), *21* (1989), *Nazareth* (1993), e de 1996 a 1999 dançou nos espetáculos *Bach*, *Parabelo* e *Benguelê*, tendo permanecido na companhia entre janeiro de 1983 a dezembro de 1999. Foi participante também das companhias Cisne Negro (SP), onde também coreografou as obras *Trama* (2001), *Com Cordas* (2005), *Calunga* (2011) e *Hulda* (2018); e do Balé da Cidade de São Paulo, uma companhia de balé contemporâneo existente na cidade de São Paulo e um dos corpos estáveis do Theatro Municipal de São Paulo (Balé da Cidade..., 20--?); Azanie (França); SeráQuê? (MG), “Essa companhia era feita de um bailarino, um músico, um ator, compositor e um percussionista” (Moreira, 2020, Entrevista). Na Rui Moreira Companhia de Danças (MG), ele atua como diretor e coreógrafo, desenvolvendo procedimentos artísticos inventivos, os quais se utilizam de espetáculos, performances, conferências (Rui Moreira..., 20--?).

Rui Moreira é artista e licenciando do curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, “[...] que entende a construção de trajetórias como uma consequência da repetição exaustiva de rituais primordiais” (Santos, 2022, p. 21). Tem um forte engajamento em ações políticas a fim de conquistar espaço para a comunidade negra no âmbito cultural. Seu fazer coreográfico parte muito de sua condição como bailarino e entende a coreografia como a habilidade de produzir caminhos ou rotas de movimentos que constituem uma dança, sendo o coreógrafo a pessoa que encoraja o intérprete para a criatividade. No que tange à direção, promoveu atividades comunitárias na organização de grupos despretensiosos, assim como organizou “[...] manifestações culturais de rua como alas de escolas de samba, cortejos religiosos” (Santos, 2022, p. 24). O artista é uma figura influente na Dança

e, com sua vasta experiência e vivência, possui contatos com artistas de outras latitudes, entre as quais se destaca a dançarina e coreógrafa franco-senegalesa Germaine Acogny<sup>35</sup>. Entre suas atuações políticas no campo da Dança Negra está a coordenação e organização, em articulação com outros artistas negros e negras, do Dia Municipal da Dança Afro-brasileira, celebrado em 18 de agosto na cidade de Porto Alegre.

Rui Moreira também participou de uma ação proposta pelo Movimento de Meninas Crespas, liderado por Perla Santos<sup>36</sup>, juntamente com a vereadora Karen Santos<sup>37</sup>, para o município de Porto Alegre, instituída pela Lei nº 12.799/2021, em homenagem a Mercedes Baptista. Mercedes Baptista (1921-2014) foi a primeira mulher negra a dançar no Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, participou do Teatro Experimental do Negro (TEM), no qual conheceu Abdias Nascimento, posteriormente estudou com Katherine Dunham (1897-2006), criadora da Técnica Dunham, coreógrafa e antropóloga. Em março de 2023, assumiu a Direção das Artes Cênicas da FUNARTE – DACEN/FUNARTE.

---

<sup>35</sup> Nascida em 1944, na cidade de Porto Novo, atual República do Benin. Desenvolveu sua própria técnica de dança moderna africana. Desde 1998, Germaine Acogny e Helmut Vogt dirigem a *École des Sables* no Senegal, um dos mais importantes centros da dança contemporânea africana. Ela é considerada a mãe da dança moderna africana.

<sup>36</sup> Graduada no curso de Licenciatura em Dança da UFRGS. Mestre e Doutoranda em Educação pelo PPGEDU/UFRGS, bailarina, professora da rede municipal de educação de Porto Alegre.

<sup>37</sup> Foi a vereadora mais votada em 2020 pelo PSOL, formada em Educação Física, defende a educação pública de qualidade (Câmara..., 2022).



Figura 6 – Rubens Oliveira, *Makala* (2020).  
Foto: Rubens Oliveira (2020b).

Rubens Oliveira (Figura 7) nasceu em Vila Velha/ES, em 1984; reside, desde os 12 anos de idade, em São Paulo. É bailarino, coreógrafo, diretor e arte-educador. Seus pais eram músicos, seus irmãos também, ele é filho caçula. Sua mãe era saxofonista e “cozinheira de mão cheia”<sup>38</sup>, seu pai era multi-instrumentista e um líder religioso. Cresceu rodeado por um ambiente musical, onde observava sua família tocar instrumentos, por isso ele diz que a arte sempre esteve presente em sua vida. Sua incursão no mundo da dança iniciou na juventude, em projetos sociais, época na qual fazia trabalhos pontuais para sobreviver. Quando tinha 14 anos, ingressou no Projeto Arrastão<sup>39</sup>, na comunidade do Campo Limpo, bairro da periferia de São Paulo, tendo como professor Ivaldo Bertazzo. Ao final da formação com Ivaldo no projeto, dançou no espetáculo *Samwaad Rua de Encontro* (2004) e também dançou no espetáculo *Milágrimas* (2005), de autoria de Bertazzo. Após o sucesso desses espetáculos, começou a fazer parte da Companhia de Teatro-Dança do coreógrafo e lá ficou durante oito anos. Algo que não era imaginado por Rubens, pois as circunstâncias tendiam para o lado musical. E foi durante o processo de criação do último espetáculo, *Milágrimas*, que envolvia a cultura sul-africana com a música

<sup>38</sup> Ver <https://www.youtube.com/watch?v=ZXWRbVkaveQ>. Acesso em: 12 dez. 2023.

<sup>39</sup> Ver [https://www.atados.com.br/ong/arrastao/vagas?gclid=Cj0KCQjw8NilBhDOARIsAHzpbLBGCLQI4VuY6MnoTeX6fxBb7ZhS6x0SRbB3Jokggfn9BgCIMAyriBQaArcTEALw\\_wcB](https://www.atados.com.br/ong/arrastao/vagas?gclid=Cj0KCQjw8NilBhDOARIsAHzpbLBGCLQI4VuY6MnoTeX6fxBb7ZhS6x0SRbB3Jokggfn9BgCIMAyriBQaArcTEALw_wcB). Acesso em: 12 dez. 2023.

popular brasileira, que conheceu a técnica do Gumboot Dance. Depois do período na Cia. do Ivaldo Bertazzo, dançou por quatro anos na Companhia Antônio Nóbrega de Dança, da qual destacamos o espetáculo *Humus* (2013).

Rubens Oliveira é diretor e coreógrafo da *Gumboot Dance Brasil* (GUMBOOTDANCEBRASIL..., 20-?), uma dança originária da África do Sul, onde as pessoas escravizadas nas minas de ouro não falavam o mesmo idioma e, para se comunicar, usavam batidas em suas botas. A companhia circulou por diferentes capitais brasileiras, e ele fez algumas turnês internacionais como bailarino em países como Estados Unidos, França, Inglaterra, Áustria e África. Entre suas pesquisas de técnicas corporais de dança, destaca-se o uso da técnica Gumboot. Fundada em 2008, a companhia tem participado de importantes eventos nacionais, como Dança em Cena (2022), Bienal Sesc de Dança (2021), 14º Festival Palco Giratório (2019); ultimamente, Rubens tem promovido também aulas, que são aulas de duas horas acompanhadas por música ao vivo. O artista recebeu o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA) pela direção e coreografia pelo espetáculo *Subterrâneo* (2018). Ele tem ministrado cursos, oficinas e residências artísticas ao longo do país.

Rubens esteve produzindo trabalhos artísticos dedicados ao meio virtual no período restritivo da pandemia de Covid-19, como *drops* de aulas, videodanças, direção e música. Em setembro de 2020, teve a oportunidade de participar como seu aluno na Residência Artística promovida pelo Serviço Social do Comércio (Sesc) de Paraty/RJ. Em seus trabalhos no meio virtual destaca-se o Festival Internacional Conexão Diáspora<sup>40</sup> (Figura 8), de junho de 2021, realizado em parceria com o Portal MUD (2021)<sup>41</sup>.

A programação contará[ou] com o lançamento da primeira música autoral de Rubens, vídeos de performances de artistas negros de 6 países dançando esse som, além de oficinas. [...] o lançamento da música, acontece[u] no Youtube do Portal MUD a abertura de uma série de 10 vídeos performances. Corpos e Corpas pretos criaram suas danças que se conectam através de uma mesma música atravessando oceanos (*online*, grifos do original).

<sup>40</sup> Ver vídeo Festival Internacional Conexão Diáspora. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R4RDA3IajE0&list=PL2ViLWIYcttj4iJxQSE1MwwNGFTuQbNM>. Acesso em: 10 dez. 2023.

<sup>41</sup> Ver <https://portalmud.com.br/portal/ler/festival-internacional-conexao-diaspora>. Acesso em: 11 dez. 2023.



Figura 7 – Festival Internacional Conexão Diáspora (2021).

Fonte: Foto de Divulgação (2021).

Sua primeira direção artística musical foi no espetáculo *Nômade – Kungô* (2019), da cantora Lenna Bahule. No mesmo ano fez a direção e a coreografia para o videoclipe da música *Saci (Remix)*<sup>42</sup>, do projeto musical BaianaSystem & Tropkillaz, com 50 bailarinos. Fez direção e coreografia dos comerciais da Nissan Kicks e da cerveja Itaipava, ambos em 2022.

<sup>42</sup> Ver [https://www.youtube.com/watch?v=BD2Ff\\_ZKcE](https://www.youtube.com/watch?v=BD2Ff_ZKcE). Acesso em: 11 dez. 2023.



Figura 8 – FlowJack, *Indigente Invisível* (2018).  
 Fonte: Foto de Luciana Canello (2018).

FlowJack (Figura 9) nasceu em Porto Alegre em 1980. Flow é bailarino da Ânima Cia. de Dança e foi bailarino da Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre. Seu nome artístico é Flowjack, mais conhecido por Flow, como será referido nesta pesquisa. Teve um amplo papel, como professor e oficinairo de *Hip Hop*, no trabalho socioeducativo voltado para crianças em situação de risco, em instituições que promovem esse tipo de ação social, como a Fundação de Assistência Social e Cidadania (Porto Alegre), Associação Comunitária de Oficinairos (Porto Alegre), Associação dos Moradores das Vilas Augusta, Paraíso e Meneghine (Porto Alegre/Viamão - 1999/2000). Além desses locais, atuou em cidades no interior do estado do Rio Grande do Sul, como Pelotas e Bagé. Cabe destacar que participou do Ponto de Cultura Chibarro Mix Cultural, projeto de extensão Chibarro mix cultural: memória e rede solidária da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), nos anos de 2006, 2007, 2008 e 2009.

Jackson Conceição, mais conhecido como FlowJack ou Flow (Figura 9), atuou como professor de *Hip Hop* em comunidades atendidas pela Fundação de Assistencial e Cidadania (FASC) e projetos sociais. Flow desenvolve um trabalho de aula que está em construção, chamado *Fluxo Mandinga*, que é a experiência do seu corpo preto, com mais de 30 anos de trajetória em Dança, que exprime a “[...] percepção do movimento corporal a partir dos princípios da Capoeira, Samba,



Religião Umbanda, *Hip Hop Freestyle* (Uantpi<sup>43</sup>), *Breaking* e Dança Contemporânea” (Conceição, 2023, p. 1). Explora as formas de como o corpo se movimenta “[...] respira e se comunica através de ritmo e tempos musicais e que se adapta e evolui ao longo dos anos” (Conceição, 2023, p. 1).

Esse trabalho possui uma metodologia própria, que traz significações para o termo *Mandinga*, relacionando-o à Capoeira, conseqüentemente ao capoeirista e este à malícia, traço típico desse jogo afroperformativo. “Ritual ou oração/O conhecimento do invisível e extrapola o conhecimento da Capoeira/A alma da Capoeira/A negaça (Negação) da capoeira, é a mentira permanente” (Conceição, 2023, p. 1). A *Mandinga*, dentro do universo capoeirístico, faz relação a *poderes mágicos*, à *feitiçaria* de certos tipos de Capoeiras. Nesse ínterim, seu método laborativo foi organizado a partir da palavra *Fluxo*, que trata da qualidade do movimento no espaço de modo contínuo, fluente, escoante. Tal termo desdobra-se em cinco orientações espaciais: ascendente, descendente, horizontal, transversal e circular.

A preparação corporal passa pelo processo de ativação das partes do corpo, que transita pela lubrificação das articulações e fortalecimento da musculatura. Flow é o tipo de artista que não vive somente de dança, ele é também artista plástico, ilustrador, artesão, escritor de rua, customizador e design<sup>44</sup>. O que demonstra, conforme o *Mercado de Trabalho da Cultura* (Silva; Ziviani, 2021), que não existe identidade profissional monolítica entre artistas em suas trajetórias profissionais, visto que entre eles há uma necessidade de montar estratégias e exercer funções múltiplas, transitando entre mercados de trabalho simbólicos.

O artista foi convidado a participar do Mercado de Indústrias Culturais Argentinas (MICA)<sup>45</sup> (2023) para ministrar um curso intensivo denominado *Método Uantpi – Dança e Tecendo em Tinta Preta – Artes Plásticas*, que enfatiza um treinamento específico de dança, em que se desenvolvem a esfera pessoal e a esfera artística de cada bailarino. No que se refere ao segundo título da oficina, é um projeto que envolve economia criativa, sustentabilidade e geração de renda. O Método Uantpi:

---

<sup>43</sup> Sua definição será dada a seguir, nesta subseção.

<sup>44</sup> Ver <https://www.instagram.com/flowjack.atelier/>. Acesso em: 11 dez. 2023.

<sup>45</sup> Ver: <https://mica.gob.ar/usuario/22030>. Acesso em: 12 dez. 2023.

É uma metodologia da vivência afetiva e cultural que facilita aprendizado o diálogo entre as idades, entre artistas e público, entre grupos étnico-raciais interagindo saberes ancestrais e as metodologias formais para a elaboração do conhecimento. Essa abordagem de aprendizado é um projeto de vida que tem como foco o fortalecimento da identidade e a celebração da vida. Os conceitos que estão sendo construídos na Metodologia Uantpi se inspiram no desenvolvimento pessoal e no autoconhecimento em cima da vivência e experiências de cada indivíduo. A metodologia Uantpi consiste em trazer aos dançarinos, de qualquer modalidade ou estilo, um conceito de aprendizagem voltado ao desenvolvimento não somente corporal, mas sim uma união do ser como um todo, coração, corpo, mente, alma e espírito, através de um ritual de dança. É a partir dos movimentos que corpo, alma, mente, espírito e coração são conectados em uma unidade. Todos os exercícios realizados colaboram para o ser em sua totalidade. Acredita-se que através dos movimentos geram sensações e experiências que irá conectar todas as partes do ser em uma unidade (MICA, 2023?, *online*).

Quanto ao *Projeto Tecendo em Tinta Preta*, desenvolvido por FlowJack, tem seu viés focado na capacitação e formação criativa e sustentável, utilizando distintas técnicas de customização de artigos do vestuário têxtil, revitalizando latas de spray e transformando-as em utensílios de decoração. O interessante é que o projeto é destinado para todos os públicos e idades, para não artistas, artistas amadores até profissionais experientes. FlowJack se revela um artista múltiplo que circula entre Dança, Artes Visuais, Moda Sustentável, o que o torna mais evidentemente um empreendedor cultural, o que não anula tal função ou a dos outros artistas descritos nesta pesquisa.

Abaixo, estão bailarinos colaboradores que fizeram parte da minha pesquisa, enquanto estudos-piloto. Não me concentrei sobre eles, como os três citados acima, pelos seguintes motivos: a dificuldade de entrevistá-los por motivos de saúde de ambos, pois o advento da pandemia e a falta de recursos me fez avaliar seu andamento; pela viabilidade de locomoção; e, por último, às limitações de escopo da própria pesquisa. Ainda que não figurem como o centro de minhas análises, suas trajetórias e entrevistas podem auxiliar a entender o tema desta investigação.

### 1.7.1 A figura de Rubens Barbot



Figura 4 – Rubens Barbot, *Meu Mais Velho* (2010).

Fonte: Foto de Marian Starosta (2010).

Rubens Barbot (Figura 10) nasceu no Rio Grande do Sul, na cidade de Rio Grande, e na idade adulta, em 1989, transferiu-se para o Rio de Janeiro. Teve passagem marcante por Porto Alegre, onde foi professor de Jazz no Choreo Espaço Alternativo de Dança. Criou e atuou, ainda em Porto Alegre, na Companhia Rubens Barbot, com Gatto Larsen. Barbot criou solos paradigmáticos dançados em espaços consagrados da cidade, entre eles, o Teatro São Pedro. Foi também coreógrafo, bailarino e diretor da companhia de dança que leva seu nome, Rubens Barbot Teatro de Dança (RJ), sendo essa a primeira companhia de Dança Contemporânea Negra do Brasil. Fundada em 20 de agosto de 1990, no bairro de Quintino, na cidade do Rio Janeiro, pelo próprio Rubens Barbot. Barbot centraliza suas criações sem uma investigação aguda dos “gestos, movimentos e imagens que se desprendem dos corpos afro-brasileiros” (Companhia..., 20--?, *online*). O artista faleceu aos 72 anos em julho de 2022.

No dia 1 agosto de 2020, foi realizado o evento intitulado *30 anos esta noite* (2020), pelo Espaço Latente, dirigido pela fotógrafa Marian Starosta, quando foi comemorada a trajetória de Barbot, no trigésimo aniversário de fundação da sua

companhia (1ª *Live* 'Cipriano Ferreira e Vovó'). Os anfitriões das *lives* foram Marian Starosta e Gatto Larsen<sup>46</sup>, companheiro de Barbot por mais de 30 anos. Nessa noite, Marian conta que um dos propósitos do evento foi resgatar e celebrar a memória do bailarino e da companhia criada pelo casal. A fotógrafa comentou que iniciou na fotografia mais ou menos na mesma época que conheceu Rubens e Gatto, Gelson Oliveira e Jade Bagattini, convidados da *live*. Estava no curso de Jornalismo da PUC do Rio de Janeiro e uma amiga lhe convidou para fazer fotos, e essas fotos eram de Rubens Barbot, e logo se apaixonou pelo trabalho e pelo próprio Rubens, criou-se uma família pelo viés da amizade e do coração.

Primeiro evento do Espaço Latente em comemoração aos 30 anos da Companhia Rubens Barbot, que é a primeira na dança afro contemporânea no Brasil e que se mantém singular até hoje. Ao longo de 7 *lives*, entre 01 e 20 de agosto, sempre às 19h, a fotógrafa Marian Starosta e o encenador Gatto Larsen apresentam fotos e recebem convidados para falar sobre a trajetória da Companhia desde os anos 90 até os dias atuais (Espaço Latente, 2020, *online*).

Starosta é a fotógrafa que mais possui registros fotográficos de Barbot, pois durante esse período de 30 anos, com algumas falhas, fotografou as coreografias da companhia de Rubens. E foi no cruzamento de acontecimentos que o evento surgiu, ou seja, a Companhia de Dança Contemporânea Negra do Brasil completava seu trigésimo ano, e porque também o mês de agosto é o mês da fotografia. Conforme a fotógrafa, Rubens possuía uma generosidade enorme, era brincalhão e possuía uma disponibilidade muito grande para fotos. Foi numa casa da Rua Cipriano Ferreira, no centro da cidade de Porto Alegre/RS, onde surgiram os primeiros registros fotográficos. Faziam um trabalho que ia além da relação da arte e da criação, elementos que não estavam separados, mas sim juntos, nessa relação de afeto e amizade que os dois tinham.

A construção da família Gatto e Rubens iniciou quando Gatto ainda era estudante de Cinema e trabalhava como fotógrafo numa companhia de dança em Buenos Aires, Rubens era aluno da escola de dança dessa companhia. Na década de 1970, era difícil encontrar bailarinos homens, relatou Gatto Larsen na *live*. "Em uma noite, fotografando Romeu e Julieta, acho que era um ensaio de luz... tricotando suas meias de lã em meio aos bailarinos que estavam na plateia, estava

---

<sup>46</sup> Argentino naturalizado brasileiro.

Rubens Barbot. Ali nos conhecemos...” (Larsen, 2020, *online*). Gatto comenta que a companhia talvez tenha sido formada em Porto Alegre nos anos 1980, mas ela foi fundada nos anos 1990 na cidade do Rio de Janeiro. Mas foi no período que permaneceram em Porto Alegre que formaram as bases sólidas para criar a companhia, época na qual encontraram uma linguagem. Entre mudanças de residências, relacionamentos de amizades e de vizinhanças, conheceram Gelson Oliveira, Jade Bagattini e Marian Starosta. Rubens Barbot e Gatto Larsen formavam uma família na casa da Rua Cipriano Ferreira. Nas sete *lives*, foram revividas as obras coreográficas de Barbot, bem como aspectos de sua personalidade contados por Larsen e amigos que tiveram presença marcante na vida de Rubens Barbot.

### 1.7.2 A figura de Luiz de Abreu

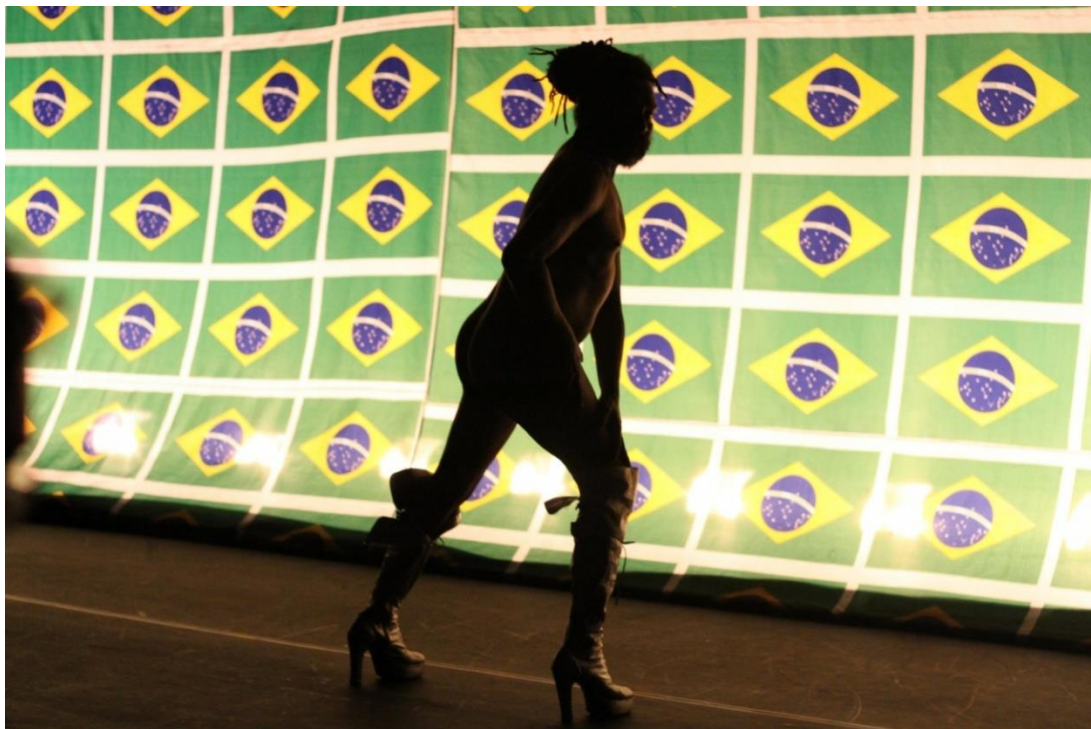


Figura 5 – Luiz de Abreu, *O Samba do Criolo Doido* (2017?).

Fonte: Foto de Gil Grossi (2017).

Luiz de Abreu (Figura 11) é mineiro, bailarino, performer e pesquisador. Nascido em Araguari, Triângulo Mineiro (Minas Gerais), criou coreografias e performances que investigam os estereótipos do homem e da mulher negra na sociedade brasileira.

Abreu trabalhou em diferentes companhias de Belo Horizonte, que foram “[...] no Palácio das Artes, Grupo Camaleão e no Grupo Primeiro Ato de Dança onde fiquei durante 10 anos” (Abreu, 2016, p. 27) e, em meados dos anos 1990, na cidade de São Paulo, iniciou atividade solo. Na capital paulista, trabalhou com a Companhia Cisne Negro, com a Companhia Nova Dança, na qual experimentou o contato improvisação, e teve contato com Ivaldo Bertazzo. Já se apresentou em países como Alemanha, França, Portugal, Croácia, Cuba, Espanha, Inglaterra, Mali e em diferentes festivais de Dança Contemporânea do Brasil. Participou da Bienal do Mercosul, Porto Alegre (2009), e mostrou o solo *Travesti* na mostra Sesc de Dança, São Paulo (2001). *Sonhos Quebrados*, *Isadora*, *A Magia da Bahia* e *O Samba do Crioulo Doido* são alguns de seus principais trabalhos.

Teve seu primeiro contato com a dança nos terreiros de Umbanda, o que se pode dizer que foi um dos motivos para a criação de sua obra prima *O Samba do Crioulo Doido*. O corpo negro através da história do Brasil, uma questão recorrente nas suas obras, tornou-se propulsor para falar sobre ele mesmo, falar sobre gênero homem, mulher, gays. Abreu foi vencedor do 18º Festival de Arte Contemporânea (2013), com o espetáculo que tem ligação com a música de Stanislav Ponte Preta, *O Samba do Crioulo Doido*<sup>47</sup>. Seu gosto pela música o fez refletir, de forma irônica, sobre o papel do negro na sociedade, mas em contraponto à música, segundo a qual as coisas estão fora do lugar na história do Brasil. Na sua concepção, entretanto, as coisas estão no lugar, porque nós, pessoas negras, podemos colocar as coisas no lugar, assim como tirá-las do lugar também. No que se refere ao espetáculo, as coisas estão bem colocadas no lugar, seguindo uma estrutura tradicional de espetáculos, em que as cortinas estão fechadas, o público entra, o bailarino se apresenta, utilizando a frontalidade, as pessoas aplaudem e vão embora. Mas o que está ali embaixo, ou seja, o cenário composto por bandeiras do Brasil, bastante simbólico. Isso, o que quer dizer, acontece nesse lugar, acontece nesse território, é a sua história, é sua autobiografia, sua tentativa de falar sobre as questões do negro, levar para a cena as questões negras. “Mas como levar pra cena as questões negras sem um discurso político muito acirrado? Como transformar isso em arte?” (Abreu, 2019, *online*). O espetáculo, portanto, colocou em cena as questões negras de forma crítica, irônica e bem-humorada.

---

<sup>47</sup> Ver <https://www.youtube.com/watch?v=qbj3LCgjtLM>. Acesso em: 11 dez. 2023.

Graduado em Dança pela Faculdade Angel Vianna, no Rio de Janeiro, com mestrado em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em Minas Gerais, sua dissertação de mestrado leva o título de *A iminência do samba: análise do processo de criação da coreografia O Samba do Criolo Doido* (2016). Em 2021, iniciou seu doutoramento em Dança na Universidade Federal da Bahia (UFBA), fato que evidencia seu interesse pela pesquisa acadêmica, coreografias e performances.

## 1.8 O CAPITAL CORPORAL DA DANÇA

O corpo é constituído por rastros, por marcas, por traços que delineiam sua história nos espaços que convive. Nisso, está o capital social que está ligado ao corpo e a tudo aquilo que é construído, produzido e absorvido no meio social, pois, conforme afirma Silva (2009, p. 1), “O corpo social refere-se à dimensão do corpo na qual é possível perceber as inscrições e marcas sociais e está ligado à ideia de que o corpo é construído pela sociedade. É no jogo social que serão definidas as diferentes hierarquias de modelos de corpos e, portanto, um corpo ideal.

Desse modo, a masculinidade negra na Dança desfaz paradigmas hegemônicos do que se entende por masculinidade, em uma definição comumente naturalizada, assim como sobre a masculinidade negra. Nesse sentido, o que se entende por capital, no senso comum, restringe-se a questões econômicas e monetárias. Conforme Silva (2009), o capital não deve ser considerado restritamente como riquezas e bens materiais e financeiros, mas deve ser visto como uma série de aquisições conquistadas por meio de práticas e experiências legitimadas em um determinado espaço-tempo social. Para a autora, “[...] o corpo é uma dimensão fundamental que concentra um dos principais capitais da dança [...]”. Nesse âmbito, o capital corporal do bailarino “[...] compreende elementos como dimensões, forma, aparência, mas também as técnicas corporais em dança” (Silva, 2009, p. 4).

Assim, pode-se entender como foram construídos os dois tipos de capitais sociais – o corporal e o cultural – que cada bailarino desta pesquisa possui, visto que cada um os adquiriu dentro de estéticas específicas de Dança. É interessante observar que, no caso de Rubens Barbot – que criou a primeira companhia de dança brasileira (Figura 12) focada na cultura negra e com bailarinos negros, a Companhia Negra de Dança Contemporânea –, há um vasto repertório de criações concebidas por ele. Isso resulta da troca de saberes, vivências, experiências, convívios, práticas

de dança em aulas, cursos e no próprio ato de dançar e de criar suas coreografias. É de se questionar qual foi o impacto social que a presença de um homem negro na Dança gerou naquele momento. A pesquisa também busca saber qual é o poder representativo que suas criações significam nos dias de hoje.



Figura 11 – Companhia Rubens Barbot Teatro-Dança, *Signos* (2015).

Fonte: Foto de Wilton Montenegro (2015).

A representatividade sobre a masculinidade negra, neste estudo, recai sobre suas presenças cênicas, uma vez que estas ocupam um espaço de poder que não é o mesmo de outras áreas, mas sim do campo das Artes Cênicas, que, por sua vez, podem ter uma função reivindicatória através da arte. Esse aspecto é completamente significativo se olharmos para o ponto de vista das desigualdades e dos apagamentos pelos quais essas pessoas negras passaram e ainda passam. Para compreender esse apagamento, torna-se importante abordar as questões dos negros, sobretudo na dança de cena, relacionada a todo o processo sócio-histórico-cultural brasileiro. A partir do momento que se considera que as masculinidades negras na Dança são uma categoria artística e política, é preciso instaurar lugares de discussão, bem como de produção cênica, de modo que essa categoria possa ser multiplicada, difundida e documentada.



A concepção de que as masculinidades negras na Dança são uma categoria artística e política vem da seguinte proposição, de Patrick Acogny (2017, p. 152-153):

[...] 'danças negras' é, pois, uma denominação ao mesmo tempo artística e política. Ela incita a deslocar o aspecto estético das práticas para além do continente africano, na medida em que os povos do Norte da África também são africanos, mas onde as práticas coreográficas se distinguem das danças subsaarianas aproximando-se mais das danças orientais e árabes. Consequentemente, as danças negras integram as danças dos descendentes históricos dos africanos espalhados pelo mundo e localizados geograficamente fora da África, na medida em que muitos desses artistas consideram o vínculo com a África algo essencial para sua identidade.

Por esse ângulo, é fundamental que o caráter artístico e político de tais masculinidades no Brasil seja avaliado, uma vez que aborda questões artísticas ligadas à política no nível de afirmação, reivindicação, reconhecimento e representação, que contribuem para a formação das identidades de homens negros. Nesse sentido, traços da herança cultural trazida de África, imbuída de significados, permanecem com seus descendentes como fonte de inspiração e pertencimento a uma etnia, a uma tradição. Assim, as danças e as criações de cada bailarino pesquisado, de alguma forma ou de outra, carregam consigo resquícios deixados por seus ancestrais em seus corpos.

A respeito das Danças Negras, Acogny (2017, p. 153) afirma que elas se declaram como “algo estratégico”, não se limitando a definir, mas sim “incluir e abrir”. Ou seja, para o autor, “[...] ao assumir tal denominação, o artista negro pode compreender o olhar do outro assumindo o que ele é, rejeitando toda e qualquer fantasia projetada sobre ele” (Acogny, 2017, p. 153). Infere-se, portanto, que podem estar implícitas nessa fantasia a criminalização, a fetichização, a excessiva sexualização, entre outras marcas impostas sobre os corpos de homens negros. Por outro lado, esses homens devem se assumir como realmente são, seres humanos carregados de complexidades, e não corroborar a representação social imputada a eles no imaginário coletivo.

Dentro desse contexto, as masculinidades negras na Dança operam como um sinalizador das diferenças, um importante passo para a busca da representatividade, do pertencimento e do reconhecimento dos potenciais criativos e, em alguns casos, afro-orientados.

Diante da crescente onda de racismo e intolerância com relação às diferenças de raça, classe, etnia e sexualidade em nossa atualidade, demonstrar resistência é

fundamental e urgente para a superação destes tempos conturbados. São fatos históricos completamente cabíveis segundo aquilo que Césaire (2010, p. 109) afirma: “a Negritude resulta de uma atitude proativa e combativa de espírito. Ela é um despertar; despertar de dignidade. Ela é uma rejeição; rejeição à opressão. Ela é a luta, isto é, a luta contra a desigualdade”.

Em vista disso, associações, instituições e políticas de afirmação em favor da promoção da dignidade das pessoas negras se fazem necessárias, visto que são uma resposta aos maus-tratos sofridos pelos povos negros ao longo da história e que não cessam no presente momento. Essa é uma percepção que certamente direciona os artistas que vivem de sua arte e resistem bravamente aos constantes ataques a seu campo de trabalho. Afinal, o meio cultural tem se recuperado após ter sofrido desmontes no governo de extrema-direita (2018-2022), reativando o Ministério da Cultura, que tem apresentado propostas de reestabelecimento para todos os segmentos culturais.

Junto a esses participantes-colaboradores, esta pesquisa propõe-se a pensar, compreender e analisar como essas masculinidades subverteram o que estava orquestrado pela sociedade para esses sujeitos. Assim, demonstra-se o potencial representativo de cada um na esfera do sensível, mas também no campo social e cultural. Proponho-me a pensar em que medida a percepção e os sentidos abrem caminho para que homens negros se permitam deixar levar pela experiência no espectro da arte. Desse modo, pode-se evidenciar, nas masculinidades alternativas, o capital social, cultural e corporal que eles possuem.

Portanto, falar de sujeitos pretos dançantes dentro de um mundo desigual e preconceituoso implica conhecer suas formações, suas realidades, seus gostos, suas rotinas, suas práticas de dança, suas estratégias de resistência em esferas sociais e culturais. Com base nessas considerações, os sujeitos desta pesquisa são indivíduos que desestabilizaram a normativa de homem padrão, de homem negro no modo como a sociedade os oprime, ou seja, de como essa categoria social é vista e, de certa forma, normalizada por setores da sociedade. Esses modos foram se desfazendo à medida que suas práticas artístico-pedagógicas aforreferenciadas foram conquistando certo espaço nos lugares de poder no meio artístico. Com isso, foram se destacando para mostrar e falar de seus fazeres artísticos, criando, abrindo e expandindo lugares de resistência e representatividade. Por exemplo, Rui Moreira recebeu várias premiações, entre elas o Prêmio Leda Maria Martins (2021), na

categoria Ancestralidade, com o Solo *Q'eu isse* de 2008, e está como diretor das Artes Cênicas da FUNARTE; Rubens Oliveira foi premiado em 2018 pela APAC/SP, com o espetáculo *Subterrâneo*, e está com uma atuação forte na cena paulista com suas Aulas de Movimento, com o espetáculo *Ijó* e tem sido chamado para trabalhar em comerciais, a circular em todas as mídias de comunicação, com destaque à Direção de Movimento<sup>48</sup> para o produto *Tukumã* (2023), da empresa Natura; Flow foi convidado para ministrar uma oficina de um mês em Buenos Aires, Argentina, com o método Uantpi, numa interlocução com as Artes Plásticas (2023), e constantemente faz intervenções nas ruas com pessoas associadas às suas ideias, menciona a *Tribu Uantpi*, Buenos Aires, Argentina, com sua ideia criativa<sup>49</sup>.

### 1.9 O CORPO EM PERFORMANCE AFRODIASPÓRICA

O corpo em performance afrodiaspórica, no contexto desta escrita, transmite impressões, sensações, sentidos moventes que se materializam em formas visuais expressas pelo corpo que dança.

Em uma das línguas bantu, do Congo, da mesma raiz, *ntanga*, derivam os verbos escrever e dançar, que realçam variantes dos sentidos moventes, que nos remetem a outras fontes possíveis inscrição, resguardo, transmissão e transcrição de conhecimento, práticas, procedimentos ancorados no e pelo corpo, em performance (Martins, 2003, p. 64-65).

Desse modo, as formas de capturar o instante do movimento no tempo-espaco podem ser através de uma grafia escrita no corpo, um gesto, um movimento feito no espaco. São os registros do corpo em movimento provocados por impulsos internos e externos produzidos e recebidos no e pelo corpo. Em *Performances do tempo espiralar: práticas do corpo-tela* (2021), Leda Maria Martins (2021, p. 37-38) afirma: “[...] os estudos das performances, por exemplo, como campo multidisciplinar, rompem a estéril dicotomia entre oralidades e as escrituras, nos fornecendo instrumentais metodológicos para a investigação das práticas performáticas”. Dentro desses acontecimentos, encontram-se as práticas performativas dos sujeitos desta pesquisa, uma vez que suas produções em Dança ganham visibilidade no ato em que são realizadas. Seja em cena, seja em aulas,

<sup>48</sup> Ver [https://www.instagram.com/reel/Crwqmuzgunk/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/reel/Crwqmuzgunk/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==). Acesso em: 10 dez. 2023.

<sup>49</sup> Ver [https://www.instagram.com/reel/CudPyIBgJfc/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/reel/CudPyIBgJfc/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==). Acesso em: 12 dez. 2023.

seja em ensaios, seja em experimentos, uma vez que as oralidades e as escrituras dão lugar às grafias corporais que são desenhadas na esfera da espacialidade, o que provoca visualidades. Um fato instigante aconteceu em março de 2020, quando a pandemia de Covid-19 demandou o surgimento de outras possibilidades de existir/resistir na arte da Dança. Como estratégia de sobrevivência, os artistas ministraram aulas de dança *online*, oficinas, residências artísticas<sup>50</sup> (Figura 13), participaram de *lives*, pequenos vídeos de coreografias<sup>51</sup>, minidocumentários, enfim, utilizaram os recursos tecnológicos para difundirem seus trabalhos.

Nesse caso, o que acontecia na presencialidade passou a acontecer de forma virtual, em que suas performances ganharam outros contornos. Ou seja, suas atuações, de certa forma, ficaram limitadas ao enquadramento das câmeras de telefones celulares, de computadores, de tabletes. A dimensão do espaço-tempo se tornou restrita e instável, pois se dependia dos sinais de conexão da internet, o que provocou a invenção de novas metodologias não para o corpo, mas dos equipamentos. Mesmo nesse meio virtual, em que se perde muito da espacialidade, das texturas, dos cheiros, do toque e, mais perceptivamente, o contato, esses artistas mantiveram seu trabalho de manufaturas do corpo, porém numa tela.

Nesse caso, Martins (2021, p. 77) afirma que o corpo se torna um artefato guia, “portal e tela de grafias”, um compêndio de ornamentos. O que a autora quer explicitar, quando se refere à tela, é no sentido de o corpo-tela ser a sua própria inscrição no espaço e, dentro desse contexto, a inscrição se restringe para quem vê a imagem projetada, mas não para quem executa, uma vez que a pessoa que performa tem a possibilidade de habitar o universo proposto para sua atuação, mas com a diferença de que esse espaço foi ocupado solitariamente. Sendo assim, a autora prossegue:

Geralmente, adereçamos as imagens na sua qualidade visual, privilegiando o olhar, a janela da alma, como evocavam os gregos. Mas as imagens podem ser também sonoras e cinéticas e essas suas qualidades são contíguas. [...] Essa interdependência é relevante e convida à expansão de nossos olhares, mas também de nossa capacidade de ouvir e toda a nossa percepção sensorial, pois a escuta das imagens é uma entrada para o universo em que os movimentos, os sons, as luminosidades e os aromas têm cores e desenharam paisagens de sabores, âmbito privilegiado das oralidades (Martins, 2021, p. 77-78).

<sup>50</sup> Em setembro de 2020, tive a experiência de participar da Residência Artística com Rubens Oliveira via plataforma *Zoom*, que culminou num produto final. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b-07TgxmK4w>. Acesso em: 11 dez. 2023.

<sup>51</sup> Em abril de 2021, aconteceu o Festival de Solos, promovido pela BR Produtora, em que Rui Moreira foi protagonista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TBYWsqMauzc>. Acesso em: 11 dez. 2023.

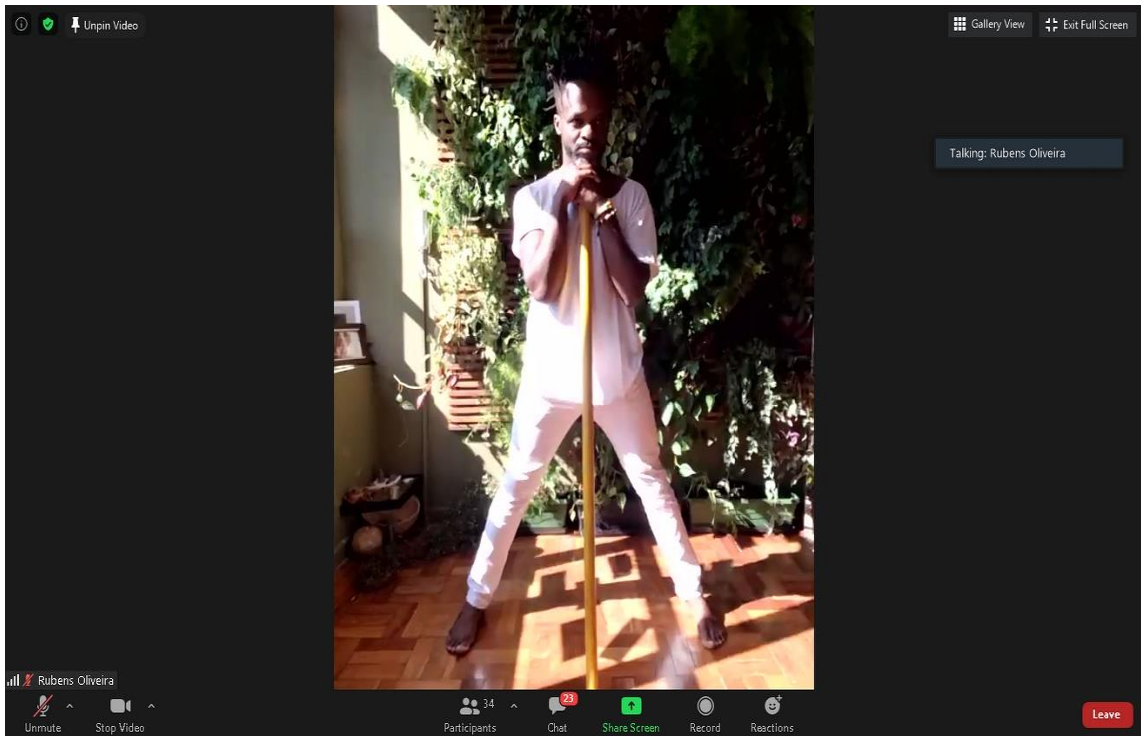


Figura 62 – Residência Artística com Rubens Oliveira Sesc Paraty (2020).

Fonte: Print de Luciano Tavares (2020).

Espaço Latente e Companhia Rubens Barbot Teatro de Dança  
Canais do Espaço Latente no YouTube e Facebook

APRESENTAM  
**Dia 01**  
**AGOSTO 19h**

**30 ANOS ESTA NOITE**  
**OLHAR SOBRE RUBENS BARBOT**  
**7 Lives** sempre às 19h  
**01 a 20 de Agosto**

Ao longo de 7 lives, entre 01 e 20 de agosto, sempre às 19h, a fotógrafa Marian Starosta e o encenador Gatto Larsen apresentam fotos e recebem convidados para falar sobre a trajetória da Companhia Rubens Barbot desde os anos 90 até os dias atuais

Anfitriões  
Gatto Larsen Encenador  
Marian Starosta Fotógrafa

Convidados  
GELSON OLIVEIRA Compositor  
JADE Atriz

Figura 73 – Rubens Barbot em *30 anos esta noite* (2020)<sup>52</sup>.

Fonte: Marian Starosta (2020).

<sup>52</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VEcGRwbn9hY&t=121s>. Acesso em: 12 dez. 2023.

A capacidade de aguçar os sentidos durante a pandemia foi perceptível. Sentidos não táteis, do campo visual e sonoro foram acionados, fazendo-nos acessar o campo vibracional. A paisagem de sabores encontrava-se em oralidades, como a realizada por Rubens Oliveira na Residência Artística, em que a vibração do som de uma música e o som de uma voz foi ativada à medida que recebíamos essas informações: “imaginem uma comida que vocês gostem, a saboreiem [...] sintam a cremosidade no movimento” (Oliveira, 2020a). Muito mais que a visualidade, estava em jogo a imaginação sensorial do corpo em um exercício de prática performática.



**CICLO 2 EM MOVIMENTO: TERRAS DE DO  
LADO DE CÁ**

## CICLO 2 EM MOVIMENTO: TERRAS DO LADO DE CÁ

Zum, zum, zum  
lá no meio do mar  
Zum, zum, zum  
lá no meio do mar  
[...]  
Cântico de Moçambique  
(Martins, 2021, p. 83).

Neste ciclo, veremos alguns aspectos relativos à exploração colonialista, desigualdade social, assim como entendimentos formadores da negritude afro-brasileira que correspondem aos processos de retomada da identidade e subjetividades dos sujeitos historicamente subalternizados. Somado a esses termos, acreditamos compreender artistas/pesquisadores negros desta tese, que evidenciam alternativas ante expectativas estereotipadas ou estigmatizadas relativas aos homens negros, bem como a masculinidades. Neste ciclo traremos autores negros, como Kabengele Munanga (2020), bell hooks (2022), Aimé Césaire (2020), bem como artistas e pesquisadores como Luciane Silva (2017) e também o peruano Aníbal Quijano (2005), referência maior entre os estudos decoloniais.

Na ocupação de África por outros povos, onde havia uma organização política, um sistema social, cultural, onde se desenvolviam tecnologias, os modos de vida foram desrespeitados em detrimento da conquista de novos territórios, visando a descoberta de Novos Mundos e sua conseqüente exploração. Assim, o desbravar de novas terras estava calcado no poder e no lucro com foco na “missão civilizadora do ocidente” (Munanga, 2020, p. 22). O autor afirma que “[...] as necessidades econômicas da exploração predispuseram o espírito europeu a desconfigurar completamente a personalidade moral do negro e suas aptidões intelectuais” (Munanga, 2020, p. 22). Nesse sentido, o negro escravizado perdia gradativamente os laços com sua identidade, sua integridade e sua negritude através da violência; perdia sua cultura pelos maus-tratos, pelas situações subumanas pelas quais passava.

O velho ditado diz que “o contrário não é verdadeiro”, bell hooks (2022) nos elucida que os exploradores africanos quando chegaram às terras de cá, “ao novo mundo”, antes de Cristóvão Colombo, eram homens. E de maneira nenhuma procuraram sujeitar e devastar os povos originários “que viviam nestas costas revela[ram] que seu senso de masculinidade não foi definido de dominar e colonizar



peças que não eram como eles” (hooks, 2022, p. 44). O senso de propósito desses africanos demonstra uma atitude de avassaladora humanidade, respeito e empatia com relação aos povos originários, sem ganância, sem interesses, sem malandragem, sem ganas pelo poder. Muito pelo contrário, possuíam outro olhar sobre o que é do outro, mostrando sua responsabilidade e discernimento.

Nesse cenário, acredito que a arte, a política e o corpo negro não podem estar dissociados, eles fazem parte de um mesmo projeto que começou com a história da colonialidade. As técnicas de exploração, de subjugação e de docilidade para com o povo negro e indígena tiveram como ingredientes principais a escravização e o racismo, que, por sua vez, produziram o que se fez e que se faz com os corpos negros até hoje em inúmeras situações de desigualdades: ódio, discriminação, extermínio. Daniel Hirata, professor da Universidade Federal Fluminense (UFF) e membro do GT sobre Letalidade Policial do Conselho Nacional de Justiça (CNJ), relata em publicação recente:

[...] a quantidade de pessoas mortas em operações policiais é um dos mais graves problemas da política de segurança pública do estado. Ele cita, como exemplo, a ação da Polícia Civil e do Bope<sup>53</sup>, em 23 de março deste ano [2023], que resultou na morte de 13 pessoas no Complexo do Salgueiro, em São Gonçalo, região metropolitana [Rio de Janeiro]. Segundo a polícia, a ação era para capturar uma das principais lideranças do tráfico de drogas do estado do Pará, norte do país, que estava escondido na comunidade (Hirata apud Corrêa, 2023, online).

Esse caso, entre outros similares dentro do território brasileiro, é a amostra de que a polícia para “conter o tráfico de drogas” ataca a população periférica, favelada, da qual 66,2% é negra, sem que se leve em conta que esse problema social é mais profundo do que simplesmente matar ou encarcerar. Ele está, na verdade, arraigado na estrutura social brasileira, que surgiu pós-abolição da escravatura, que privilegiou os donatários de grandes porções de terras em desfavor dos negros escravizados. O fato de a maior parte da população negra morar na favela, morar na periferia foi um processo de exclusão de áreas centrais em favor do interesse da burguesia, conseqüentemente da especulação imobiliária. Carolina de Jesus (2021, p. 17) vai nos dizer que “a favela é o quarto de despejo de uma cidade”, onde os pobres não têm vez, ou seja, não têm oportunidades de um direito básico, a moradia. Pesquisas em 2008 reiteravam essa situação, relatando que “66,2% das casas em favelas são

---

<sup>53</sup> Batalhão de Operações Policiais Especiais.

ocupadas por pessoas negras, sendo 39,4% chefiadas por homens negros e 26,8% chefiadas por mulheres negras, o que reforça a conservação da maior vulnerabilidade social vivida por esse grupo” (Silva *et. al.*, 2022, *online*). O informativo do IBGE (2022, p. 1) nos revela que:

As desigualdades raciais são importantes vetores de análise das desigualdades sociais no Brasil, ao revelarem no tempo e no espaço a maior vulnerabilidade socioeconômica das populações de cor ou raça preta, parda e indígena. Estudos realizados pelo IBGE, como a primeira edição deste *Desigualdades sociais por cor ou raça no Brasil* (2019), e a Síntese de indicadores sociais (2021) têm mostrado acesso desigual de distintos grupos populacionais a bens e serviços básicos necessários ao bem-estar (como saúde, educação, moradia, trabalho, renda etc.), enquanto muitos destes acessos são assegurados em direitos, pela Constituição Federal do Brasil, de 1988, e por leis. [...] De fato, como analisado, apesar da população preta e parda representarem 9,1% e 47,0%, respectivamente, da população brasileira em 2021, sua participação entre indicadores que refletem melhores níveis de condições de vida está aquém desta proporção.

Contudo, as relações de exploração que se estabeleceram entre as metrópoles em relação às colônias, considerando os povos que foram levados à força para tais locais e os povos que ali viviam, foram nítidas, configuradas pelos desmazelos, pelas mais diversas formas de violência e pela negação de direitos. Hoje, vivemos reflexos disso a partir de dados e estatísticas, como as citadas anteriormente. Na mesma medida colonialista, de exploração da terra, essas explorações se estabeleceram na apropriação dos saberes: sobre fabricação e uso de ferramentas, sobre agricultura, sobre práticas medicinais, etc. Isso sem mencionar os escravizados letrados, que alfabetizavam os filhos dos senhores que muitas vezes eram iletrados. Os primeiros colonizadores, os que sabiam ler, eram somente os padres. Dentro desse contexto, de modo geral, para a classe dominante, política e economicamente, a população negra foi sendo considerada de baixo poder intelectual, associada ao primitivo e de humanidade inferior. “A opinião ocidental cristalizara-se e admitia de antemão a verdade revelada negro=humanidade inferior” (Munanga, 2020, p. 22). Tal compreensão fez com que as gerações futuras dos colonizadores continuassem com essa mesma lógica, a ponto de que, ainda hoje, em 2023, existem pessoas que assim pensam e agem, dentro de uma lógica racista e classista. Por isso as formas coloniais de existir, de compreender e ponderar o mundo perduram desde o século XV.

## 2.1 FORMAS COLONIAIS NOS MODOS DE SER

Linguisticamente, a acepção da palavra “formas”, não só no contexto da colonização, mas no seu contexto próprio, remete a modelo, formato, molde, enquadramento. Assim, é possível dizer que foi nesse aspecto que todos os arranjos de organização da vida nas bandas de cá se deram. A perspectiva e a mentalidade que se instauraram foram de cunho civilizatório, explorador e de modo mal-intencionado, com consequências duradouras. Aimé Césaire, em seu livro *Discurso sobre o colonialismo*, expôs brilhantemente a explicação do que vem a ser colonialismo e civilização. Para o autor:

Uma civilização que se mostra incapaz de resolver os problemas que seu funcionamento provoca é uma civilização moribunda. Uma civilização que opta por fechar os olhos para seus problemas mais cruciais é uma civilização doente. [...] O fato é que a chamada civilização ‘europeia’, civilização ‘ocidental’, tal como foi moldada por dois séculos de governo burguês, é incapaz de resolver os dois principais problemas aos quais sua existência deu origem: o problema do proletariado e o problema colonial. Levada ao tribunal da ‘razão’ e ao tribunal da ‘consciência’, a Europa se mostra impotente para justificar-se, cada vez mais, se refugia na hipocrisia, tanto odiosa por ter cada vez menos chances de enganar. A Europa é indefensável (Césaire, 2020, p. 9).

Césaire (2020) continua sua reflexão dizendo que o mais grave é que a Europa não tem moral e não tem como se defender psiquicamente, justamente pelo poder devastador que sua incursão nos territórios invadidos causou. Muitas pessoas que foram escravizadas, os filhos dos ancestrais escravizados, estão, na atualidade, em posição questionadora e de retomada de seus direitos, seus pertencimentos. Estão totalmente contra as matanças, as torturas, os aprisionamentos, que ocorreram à base de mentiras epistemológicas. Nisso, o autor prossegue:

Colonização e civilização? A maldição mais comum nessa questão é a de ser enganado em sua boa-fé pela hipocrisia coletiva, perita em situar mal os problemas para melhor legitimar as odiosas soluções oferecidas. Isso significa que o essencial aqui é ver com nitidez, pensar com nitidez, entender temerariamente, responder com nitidez à inocente pergunta inicial: o que, em seu princípio, é a colonização? É concordar que não é nem evangelização, nem empreendimento, filantrópico, nem vontade de empurrar para trás as fronteiras da ignorância, da doença e da tirania, nem expansão de Deus, nem extensão do Direito, é admitir de uma vez por todas, sem recuar ante as consequências, que o gesto decisivo aqui é do aventureiro e do pirata, dos merceeiros em geral, do armador, do garimpeiro e do comerciante; do apetite e da força, com sombra maléfica, por trás, de uma forma de visualização que, em um momento de sua história, se vê obrigada internamente a estender à escala mundial a concorrência de suas economias antagônicas (Césaire, 2020, p. 10).

São os sinais e os verdadeiros propósitos de que as explorações das terras invadidas foram a verdadeira mina de ouro, não houve bem-querer pela dignidade da vida das pessoas, houve aniquilamento e demolição, sempre em benefício de uns muito poucos e não para os menos favorecidos. O autor nos mostra, de maneira bastante lúcida, sagaz e irônica, todo o jogo de interesse dos colonizadores e as mazelas causadas pelas atrocidades cometidas por esses agentes civilizadores. Tudo em nome da civilização: civilizar as terras ditas selvagens, civilizar os povos originários, civilizar os povos escravizados, ou seja, sistematizar, aprisionar, roubar seus modos de viver, suas sabedorias, seus conhecimentos. Isso se chama “cobiça, violência, ódio racial, relativismo moral” (Césaire, 2020, p. 17), e ainda a não aceitação e reconhecimento do diferente, quando os olhares, direcionados para o exotismo, prorrompem em denominações racistas e preconceituosas. A não aceitação do diferente é uma questão estrutural brasileira, e pode-se dizer que do mundo ocidental, que arrebatou a mentalidade das pessoas em fazer com que a sociedade herdasse tal tipo de visão perante o que desconhecem. A estranheza é um sintoma dos resquícios duradouros desse sistema social e isso pôde ser identificado no excerto da entrevista de Rubens Oliveira:

Então, esses próprios amigos que gostavam da dança, alguns gostavam da dança também, mais as danças urbanas e tal, que tinha esse estereótipo da imagem, né. Me ver é... trocando de roupa, trocando de vestimenta, né. Então, começa ali na rua, os amigos próximos, até os amigos da igreja essa estranheza, né (Oliveira, 2020, entrevista).

Dentro desse bojo de acontecimentos, Césaire (2020, p. 17) afirma que:

[...] ocorre regressão universal, uma gangrena se instala, um foco de infecção se espalha, e que no final de todos esses tratados violados, todas as mentiras propagadas, todas essas expedições punitivas toleradas, todos aqueles prisioneiros amarrados e ‘interrogados’, todos esses patriotas torturados, no final desse orgulho racial estimulado, dessa jactância propagada, existe o veneno inculcado nas veias da Europa, e o processo lento, mas seguro, do asselvajamento do continente.

Tudo isso se relaciona com aquele termo, o “formar”, o “moldar”, o “formatar”, o “enquadrar” através de modelos coloniais, uma vez que tais formas correspondem ao poder, dominação e ambição em levar vantagem a todo custo, mesmo que custe mortes a favor de territórios. Tal poder, que se configura de modo estrutural, desfaz as potencialidades de construção da subjetividade dessas comunidades, que foram brutalmente afetadas, o que possibilita um ciclo de dominação mascarado pela

modernidade. Para isso, é preciso saber com qual perspectiva se discute e pensa a modernidade; a modernidade importada ou da modernidade produzida em território nacional, se uma ou outra tem diferença ou se compactuam com o mesmo ideal. Por esse ponto de vista, deve-se falar também como é vista ou como é ou se é percebida tal relação para um jovem periférico. No caso de Rubens Oliveira, essa associação foi entendida em sua fala, de modo que também foi possível lançar o entendimento para uma atitude transgressora ao se considerar seu contexto social. O moderno nesse nexos se deu com o vínculo a fatos antigos, numa espécie de comparação. “Então, foi esse um pouco o meu processo assim. Hoje eu penso, eu falo ‘nossa, esse menino é muito corajoso’, precisa de muita coragem pra... pra enfrentar tudo isso e chegar até esse ponto [...] sabe?”. A coragem, para um jovem negro, é um ato revolucionário, o que está implicado dentro de outras questões.

Assim, se olharmos para a construção da modernidade, a partir das populações africanas trazidas à força para as Américas pelo comércio de escravizados, veremos que tal construção desenvolveu-se à base do tirar proveito, com visão direcionada exclusivamente para o lucro. O poder, a dominação sem qualquer projeto político para a formação de uma nação. Assim, a edificação dessa sociedade foi se moldando conforme as dinâmicas de expansão do *Novo Mundo*. Nessa concepção, Quijano (2005, p. 117) afirma:

A América constituiu-se como o primeiro espaço/tempo de um padrão de poder de vocação mundial e, desse modo e por isso, como a primeira identidade da modernidade. Dois processos históricos convergiram e se associaram na produção do referido espaço/tempo e estabeleceram-se como os dois eixos fundamentais do novo padrão de poder. Por um lado, a codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados na ideia de raça, ou seja, uma supostamente distinta estrutura biológica que situava a uns em situação natural de inferioridade em relação a outros. Essa ideia foi assumida pelos conquistadores como o principal elemento constitutivo, fundacional, das relações de dominação que a conquista exigia. Nessas bases, conseqüentemente, foi classificada a população da América, e mais tarde do mundo, nesse novo padrão de poder. Por outro lado, a articulação de todas as formas históricas de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, em torno do capital e do mercado mundial.

Tal forma de dominação de um povo sobre o outro, onde se pressupõe que um é mais “desenvolvido” que outro, leva-nos a frisar o entendimento segundo o qual: os colonizadores, sim, sentem-se superiores àqueles povos, que diferem dos seus modos de ser; e a denominação do termo raça surgiu para a manutenção da desigualdade. A ideia de supremacia de uma raça sobre a outra ainda não foi superada, e ainda é uma noção que é base para todas as organizações de extrema

direita, mas também para o racismo nosso de cada dia. Tal concepção foi perceptível na eleição de 2022 para presidente da República, em que houve, nitidamente, uma divisão entre os estados brasileiros pró-governo da situação e contra. A extrema direita, no Brasil, vem semeando racismos e espalhando atitudes negacionistas, trata-se de uma erva daninha das mais letais, cujo veneno é devastador e implica em consequências de todas as ordens, e para o qual o sistema afetado leva muito tempo para se estabilizar novamente.

Silvio Almeida (2020, p. 25) nos prova o raciocínio de superioridade no excerto que segue:

[...] as circunstâncias históricas de meados do século XVI que forneceram um sentido específico à ideia de raça. A expansão econômica mercantilista e a descoberta do novo mundo forjaram a base material a partir da qual a cultura renascentista iria refletir sobre a *unidade e a multiplicidade da existência humana*. Se antes desse período o ser humano relacionava-se ao pertencimento a uma comunidade política ou religiosa, o contexto da expansão comercial burguesa e da cultura renascentista abriu as portas para a construção do moderno ideário filosófico que mais tarde transformaria o europeu no *homem universal* (atentar ao gênero aqui é importante) e todos os povos e culturas não condizentes com os sistemas culturais europeus em variações menos evoluídas.

Dessa forma, a construção social de terminologias que definem pessoas e determinam suas vidas, nesse contexto e de forma geral, articula-se, de fato, com as relações de poder. Realidade, tipicamente, de uma aparente modernidade, modernidade considerada pelo Ocidente formada pelos conquistadores (saqueadores, usurpadores) e não pelos povos saqueados, que possuíam outra lógica de vida e de relações. O dito *homem universal*, os mencionados homens de bem, hoje, são, de acordo com suas concepções, culturalmente civilizados. Essa perspectiva difere completamente das concepções de viver em comunidade de tais civilizações. Dentro do processo de formação das subjetividades, para um jovem homem negro relacionar esse tema a um sistema religioso do século XX, em que um homem não pode dançar e expressar seu corpo através de movimentos, refletem-se sinais de uma concepção universalista de homem. E entende-se que, tudo aquilo que é feito fora daquilo que é o determinado para homens, é desconsiderado. Rubens Oliveira relata:

A minha arte começa dentro de um sistema religioso, dentro da igreja, enfim, onde o homem negro, de fato não pode dançar, né. Ele não pode dançar, ele não pode ser visto como alguém que mexe com teu corpo. Ele pode ser um monte de coisas, ele pode ser pastor, ele pode ser é... líder de grupos, ele pode ser muitas coisas, mas não pode dançar (Oliveira, 2020, entrevista).

Desse modo, Quijano (2005, p. 117) nos remete para a formação das identidades sociais a partir de definições de novas terminologias:

A formação de relações sociais fundadas nessa ideia [de raça], produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras. Assim, termos com espanhol e português, e mais tarde europeu, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial. E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população.

Na esteira dessas reflexões, estão os artistas negros deste estudo, crescidos em ambientes desfavorecidos de poder econômico, em consequência do contexto sociopolítico descrito nas páginas anteriores a respeito das populações negras; eles subverteram normas sociais ante certos estigmas relacionados à discriminação racial. Tudo leva a crer que, pelo simples fato de terem escolhido a arte da dança como profissão, postaram-se contra o sistema, contra ao que o sistema pré-estabeleceu aos corpos de homens negros e respectivas expectativas de masculinidades negras. À medida que suas práticas artísticas e pedagógicas no campo da Dança ganharam certa visibilidade, eles foram se organizando e reelaborando seu modo de estar no mundo. As evidências dessa subversão são o reconhecimento de seus trabalhos artísticos em premiações, ou seja, o chamamento para realizar trabalhos que “não era pra eles”, possibilidade de viajar para onde quisessem e conquista de reconhecimento social. Tudo aquilo que é projetado para os homens negros, está em grande parte no imaginário social. Os estereótipos, os descréditos, as depreciações foram dribladas por esses sujeitos, pelo ato de fazer sua arte, a arte da dança, algo inimaginável em seus contextos familiares e, de certa forma, inaceitável por uma sociedade encoberta pelo racismo estrutural. A arte de dançar, de performar, é o local de afirmação, de contestação, de reflexão, de sentir, de perceber, de imaginar, de trazer sua ancestralidade reverberada nos corpos pulsantes. São aspectos que possibilitam outra forma de ver o mundo, formas ressignificadas de si, em que o projeto de vida vale mais. Seria interessante pensar que o projeto de vida pode estar imbricado ao projeto artístico para lançar outras perspectivas de relação com o mundo. Nessa concepção, Amélia Conrado (2017, p. 83-84) salienta:

Aquilo que vimos construindo e afirmando enquanto uma episteme africana o Brasil, cujas concepções são identificadas por suas abordagens e diferentes perspectivas, 'afro-diaspórica', 'afro-brasileira', 'afro-centrada', entre outras especificações ressaltamos o que Sodré (2017, p. 2020, grifo do autor) articula no campo nagô, que é 'a marcação *cultural* de limiares para posições singularizadas de crença, que caracterizamos como uma filosofia de *diáspora*'. Pautados num campo de conflito gerado por situações sociais, econômicas, éticas e diferentes ideologias e atentos às fronteiras da diferença, verificamos o que o discurso das artes cênicas negras vem questionando através de suas obras.

À medida que as artes negras, especificamente as danças negras, começam a abrir brechas em espaços de poder, elas sinalizam um tensionamento, um embate às estruturas. Rubens Oliveira pode exemplificar tal abertura ao ser diretor de movimento do comercial da Natura<sup>54</sup> (Figura 15), do produto Tukumã<sup>55</sup>, lançado em maio de 2023. Percebe-se, por parte dessa grande empresa de cosméticos, a procura por um coreógrafo negro pelo seu trabalho, competência, experiência e excelência para fazer a direção de dança de uma propaganda reproduzida em meio digital e de grande difusão nas mídias. Conforme Rubens comentou em sua rede social, *Instagram*, foi um trabalho "lindo e especial", pois admirava as pessoas com as quais trabalhou, Helder Fruteira, diretor de cinema e fotógrafo da @filmbyme\_, Marina Borga, diretora na Pródigo Filmes. A performance de Vanessa Duarte, bailarina, foi considerada brilhante pela entrega na interpretação dos movimentos, assim como sua atuação diante das câmeras. Nas palavras da produtora Marina, Rubens Oliveira foi um "mágico coreógrafo por construir a direção de movimento de nosso filme". Em síntese, a junção desses profissionais para a realização desse produto audiovisual resultou benéfica para todas as pessoas envolvidas: a criatividade, a sensibilidade e a potência estiveram em confluência.

É importante salientar que as mídias estão se abrindo para políticas culturais de representatividade e rapidamente estão recorrendo a artistas negros reconhecidos, como é o caso do Rubens, para incorporarem valores atualizados, "frescos" para o mercado da publicidade. Na Figura 15, de algum modo vemos a poética de Rubens, a fumaça, que projeta o movimento da bailarina, indica um transbordamento de pulsos, ritmos, sentidos que se evidenciam na plasticidade das formas.

<sup>54</sup> Em 2020, a Natura & Co concluiu a aquisição da Avon, criando o quarto maior grupo do mundo do segmento de beleza. Está presente também na Argentina, Colômbia, México e Peru.

<sup>55</sup> Ver [https://www.instagram.com/reel/Crwqmuzgunk/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/reel/Crwqmuzgunk/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==). Acesso em: 11 dez. 2023.





Figura 14 – Comercial Natura Direção de Movimento (2023).

Fonte: Print screen de Luciano Tavares.

Noutro exemplo, pensando que a dança negra é uma categoria artística e política, Rui Moreira evidencia seu potencial artístico e político na função de atual diretor do DACEN/FUNARTE/Minc, assumida em março de 2023. A figura de Rui nesse ofício traz, além de uma carga simbólica, um homem negro no comando das artes cênicas do País, haja vista sua notoriedade, uma carga expressiva no sentido de representatividade para as pessoas pretas, uma vez que sua visão política, em relação às causas negras no aspecto social e artístico, é contundente.

FlowJack, além de produzir sua arte de dançar e criar metodologias, vende sua “mão de obra artística” para diversos locais. Ele também possui as denominações de artista plástico, desenhista, ilustrador, pintor, artesão e escritor de rua, ou seja, seus produtos são voltados à cultura negra. Ele tem como personagem emblemático a figura de um gato (Figura 16), presente em suas pinturas e seus grafites. São trabalhos que fomentam a economia preta, tornando-o também em um Empreendedor da Indústria Criativa. No Edital da FUNARTE (2023) para setores da Indústria Criativa, foi selecionado na primeira colocação da região Sul, com o projeto *Método Uantpi – Dança e Tecendo em Tinta Preta*, para o evento Mercado das Indústrias Criativas Brasil<sup>56</sup> (MICBR2023), em Belém do Pará. Pode-se dizer que

<sup>56</sup> O Ministério da Cultura (MinC) e a Organização dos Estados Ibero-americanos (OEI) realizaram, de 8 a 12 de novembro de 2023, em Belém (PA), a 3ª Edição do Mercado das Indústrias Criativas do Brasil (MICBR 2023). O maior mercado público de indústria criativa do país contou com uma série de atividades para 15 setores criativos, seis a mais que a última edição. Disponível em:

esse recorte dos três colaboradores da pesquisa, no geral, representa os modos de provar o início de um projeto artístico cultural negro rumo à descolonização dos modos de dirigir as danças, dos modos de criar, de recriar novas tecnologias; dos modos de estar no campo das políticas culturais; dos modos de produzir e de passar o conhecimento afrocentrado para as gerações atuais e futuras.



Figura 85 – A culpa é do gato sem tempo (2023).

Fonte: FlowJack (2023).

## 2.2 NEGRITUDE AFRO-BRASILEIRA: IDENTIDADES E SUBJETIVIDADES DE UM ARTISTA NEGRO

Eu tinha quase sete anos  
quase sete anos  
O que, sete anos?  
Não chegava sequer aos cinco!  
De repente algumas vozes na rua  
Chamaram-me negra!  
Negra! Negra! Negra! Negra! Negra! Negra! Negra!  
'Por a caso sou negra?' Me perguntei  
Sim!  
'Que coisa é ser negra?'  
Negra!  
[...]  
(Black & Woman..., 1978, 17"20').

A frase do poema da coreógrafa e diretora de teatro afro-peruana, Victoria Santa Cruz<sup>57</sup>, *Me gritaron negra!*, presente na entrevista do documentário *Black &*

<https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/minc-realiza-o-micbr-em-belem-pa-saiba-o-que-e-o-evento>. Acesso em: 10 dez. 2023.

<sup>57</sup> Artista e pesquisadora afro-peruana, lançou uma epistemologia contra-hegemônica que, partindo das expressões culturais negras, propôs uma conexão entre corpo, emoção e intelecto como

*Woman* (1978), de Torgeir Wethal, difundido pelo *Odin Teatret*, traz à tona o que quer dizer ser mulher negra, não somente no Peru, mas também na América Latina, uma vez que a base estrutural das sociedades americanas é racista. Ao nos atentarmos ao que Lélia Gonzalez diz sobre as condições da mulher negra na hierarquia social, de que são as pessoas que mais trabalham e as que menos ganham, faz todo o sentido levarmos em consideração a perspectiva de Amefricanidade. Tais considerações dão um panorama de como as identidades e subjetividades se formam no contexto social e vão forjar a negritude e fazê-las reverberar nas artes da cena.

‘Como que eu sobrevivi a tudo isso?’. Porque existe algo que é muito mais fundo pra mim, na minha dança que essa questão. Então, quando eu comecei a achar esse nível de fundura no meu trabalho, eu comecei a entender que falando dessa fundura, trazendo essa, essa imensidão de sensações no trabalho eu poderia falar disso de uma maneira muito mais profunda... do que ter uma discussão. Até mesmo porque essa é uma discussão que muitas pessoas estudam, assim como você tá trazendo isso e o meu estudo é muito corporal, ele é muito pela, pela relação, é... da sensorialidade, da..., do sentir aquilo. Então, a gente sabe que no processo do sentir tem uma profundidade aí que se a gente fica preso as palavras, a gente não acessa tudo aquilo, né, falando do corpo (Oliveira, 2020, entrevista).

Nesse sentido, a negritude é um sistema relacional de contestação e afirmação de seu lugar no mundo. Para evocá-la, é necessário evidenciar aspectos de formação da identidade e da subjetividade negras. De acordo com Munanga (2012, p. 6-7): “A identidade afro-brasileira ou identidade negra passa, necessária e absolutamente, pela negritude enquanto categoria sócio histórica, e não biológica, e pela situação social do negro num universo racista”. Nessa perspectiva, a identidade afro-brasileira está forjada por questões que são basilares na constituição do ser negro no Brasil, em que há sempre uma necessidade de se reafirmar sua posição no mundo enquanto sujeito humano e, portanto, digno de respeito. Em vista disso, ainda somos tratados como não humanos, como seres abjetos, ou seja, isso acontece nos locais onde (con)vivemos, nas relações sociais, no trabalho, nos lugares educacionais, nos estabelecimentos comerciais, na rua, onde não há consideração e reconhecimento das pessoas negras de fato.

Rui Moreira (2020) comenta em entrevista:

---

forma de descolonização do ser. Foi uma das pioneiras na sistematização, recriação e teatralização de expressões culturais afro-peruanos, como as danças *Landó* e *Zamacueca*. Sua produção teve como ponto de partida a sua própria experiência como mulher e negra enfrentando o racismo na sociedade peruana (Daniel, 2020, p. 3).

[...] eu não sabia muito bem essa relação da negritude. Essa relação da negritude foi aparecendo à medida que eu fui me reconhecendo um cidadão e aí sim, vendo quais eram as restrições do homem negro. Porque, até mesmo dentro da minha casa, como todos éramos negros, eu achava tudo normal. Mas, quando eu saio e organizo minha história pública, quando alguém me chama de negão, quando alguém pergunta pra mim sobre preconceito, se eu tive algum problema pra iniciar a dançar, e à medida que eu fui formulando respostas pra essas questões que não eram minhas, eu fui entrando e esmiuçando questões minhas a partir dessa colocação no mundo.

Na fala de Rui, podemos perceber que a situação relacional com sua negritude passou por camadas sociais, camadas de rejeição, camadas de reconhecimento, camadas de aceitação. A partir de sua inserção na esfera pública e social, seu *status* no mundo começou a ganhar outra dimensão. No sentido de reavaliar seus pertencimentos, por vezes, conforme sua entrevista, ressignificando questões referentes a ser homem negro nessa sociedade racista. Desse modo, reformula estigmas atribuídos ao corpo do homem negro em algumas esferas, por exemplo, no campo artístico e no campo político. Esse é um fato que ganha envergadura à medida que Rui participa de mobilizações em torno do reconhecimento e das visibilidades das danças negras<sup>58</sup> dentro do cenário da dança em nível local, nacional e internacional. Uma vez que Rui Moreira tem relações artísticas e de pesquisa com coreógrafos/as e diretores/as senegaleses/as, como Germaine Acogny e Patrick Acogny, ou da diáspora africana, ele pode articular valores associados a esse pertencimento diaspórico em muitos níveis. Essa relação tem uma imbricação que dialoga com o que Luciane Silva (2017, p. 18) afirma em sua tese:

Num engajamento teórico-prático [teórico-artístico] que articula diáspora, colonialidade, proposta pedagógica e o contato com uma epistemologia do sul, a técnica Germaine Acogny, abordamos as formas africanizadas de escrita de si a partir de um corpo crítico às representações eurocêntricas, atentas para o fato de que a área de produção de pensamento em dança no Brasil dialoga majoritariamente com demandas hegemônicas.

As relações de países do Hemisfério Sul são capazes de criar uma esfera de pertencimento, de reconhecimento de um legado afro-atlântico em que a negritude tem um sentido identitário de reivindicação, configurado na diáspora negra sul-americana, brasileira. Nesse caso, a conversa corpo a corpo, pele a pele, que acontece no intercâmbio de saberes vindos do Sul, as epistemologias dos corpos

---

<sup>58</sup> Destaco a participação da coordenação da programação do dia 18 de agosto de 2021, dia Municipal da Dança Afro-brasileira, na cidade de Porto Alegre/RS, em homenagem a Mercedes Baptista, juntamente com outros/as artistas pretos/as, representada pela Lei nº 12.799/2021.

negros do Sul em uma escrita corporal própria, singular e inventiva, rica em uma potencialidade de dimensões que extrapolam as palavras no papel, são próprias do corpo, do vivido (Silva, 2017). Desse modo, a partilha de saberes brasileiros afro-ameríndios possibilita uma outra forma de pensar e produzir dança que vai além do que comumente se faz, que é reverenciar o que vem de fora<sup>59</sup>, ou seja, da cultura eurocêntrica, sem reconhecer o que se tem em território nacional. Dentro dessa perspectiva, FlowJack nos comenta a relação com a depreciação do *Hip Hop* por pessoas do meio artístico, uma dança de origem periférica e que, de certo modo, pode ser considerada uma dança com características do Sul:

Quantas meninas deixam de dançar *Hip Hop*, de fazer outras danças, porque ela é vista como estereótipo masculino, ou coisa de maloqueiro. Têm sempre os dois lados, né? [...] Assim como eu já escutei de uma professora de ballet que a aluna, né? Que a galera tem essa questão de ter posses nos corpos, parece que mandam, que a pessoa não pode fazer um outro gênero de dança ou estilo, que elas se acham donas delas. Falava que *Hip Hop* não era futuro pra ninguém, que a guria não ia ser nada dançando no *Hip Hop*. Eu falei 'Não, beleza, daí são escolhas. Mas ela aprendeu a ter ritmo quando começou a fazer minhas aulas. Coisa que na tua aula de balé clássico ela não aprendeu. Ela não tem ritmo, ela não sabe quebrar essa estética que vocês passam. Ela tem um corpo duro, ela não sabe trabalhar com o fluxo. Ela não sabe trabalhar com ondulações. Ela não sabe caminhar no ritmo. Ela não sabe tempo, contratempo'.

Assim, na vida social das pessoas negras há, de modo recorrente, um grande caminho a percorrer, um caminho de quebra de estruturas de toda sorte, já que é necessário manter sempre a postura de luta, de enfrentamento, de resistência. Afinal, volta e meia há notícias de fatos de violências, discriminações, impedimentos, ofensas, interdições de cunho racista e preconceituoso contra negros/as. Em resposta a isso, somos exigidos a mostrar, a todo tempo, que não somos ladrões em um supermercado – um exemplo rotineiro entre tantos outros similares. É todo um complexo jogo de relações, por vezes sutis, em que essas humilhações vão operar com a simples proposta de nos desqualificar, mostrando quem detém o poder. Isso mostra os resquícios da colonialidade, isto é, o Brasil deixou de ser colônia, mas não deixou de ser colonizado. A colonialidade ainda está presente em muitos aspectos dos comportamentos, das ações e dos gestos da sociedade brasileira. São motivos que fazem ser, cada vez mais, necessária a retomada de nossa negritude, a

---

<sup>59</sup> Neste ponto, refiro-me às técnicas, estéticas, poéticas e pensamentos eurocentrados que ocupam lugares elitizados e foram e são consumidos por artistas e público da dança aqui no Brasil. Sem desmerecer as contribuições desses saberes, mas no sentido de uma reformulação desses conhecimentos.

reapropriação dos valores que nos foram roubados. Nessa perspectiva, Munanga (2020, p. 19-20) afirma:

[...] é importante frisar que a *negritude*, embora não tenha sua origem na cor da pele negra, não é essencialmente de ordem biológica. De outro modo, a identidade negra não nasce do simples fato de tomar consciência da diferença de pigmentação entre brancos e negros ou negros e amarelos. A *negritude* e/ou a identidade negra se referem à história comum que liga, de uma maneira ou outra, todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental 'branco' reuniu sob o nome *negros*. A negritude não se refere somente à cultura dos povos portadores de pele negra que de fato são todos culturalmente diferentes. Na realidade, o que esses grupos humanos têm fundamentalmente em comum não é, como parece indicar, o termo Negritude à cor da pele, mas sim o fato de terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e de terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mais que isso, ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas.

Por essa perspectiva, no Brasil, Abdias Nascimento (2016) nos relata fatos históricos que contribuíram fortemente na tentativa de branqueamento da raça para uma solução ao infortúnio da chamada “mancha negra”. O pânico que a elite dominante e a classe governamental tinham com relação a esse fenômeno imaginário levou ao estupro da mulher negra pelo homem branco, iniciando aí uma forma do genocídio negro em que é originado “o mulato, o pardo, o moreno, o pardo-vasco, o homem-de-cor, o fusco, e assim por diante [...]” (Nascimento, 2016, p. 83). Tal indivíduo, com o tempo, ganhou a confiança do seu Senhor e se tornou o Capitão do Mato. Pode-se dizer que se formava a ilusão de “[...] um símbolo da ‘democracia racial’. Nele se concentravam as esperanças de conjurar a ‘ameaça racial’ representada pelos africanos. E estabelecendo o tipo de mulato como o primeiro degrau na escala da branquificação sistemática do povo brasileiro [...]” (Nascimento, 2016, p. 83).

A noção que eles tinham era de que, quanto mais mulatos nascessem, a raça negra seria eliminada e o problema seria resolvido. A contribuição da Igreja Católica para esse fato não foi diferente do pensamento imperante, ela considerava “o sangue do negro um ‘sangue infectado’” (Nascimento, 2016, p. 84). Então, é possível perceber, a partir dessa breve consideração, que o ódio, a repulsa, o desdém ao negro, como um ser inferior, foi se estruturando nas camadas sociais desde os primórdios do processo de colonização brasileira e segue em curso nos dias de hoje.

Sob esse olhar, Costa (1990, p. 2) diz que: “Ser negro é ser violentado de forma constante, contínua e cruel, sem pausa ou sem repouso, por uma dupla injunção: o de encarar o corpo e os ideais de Ego do sujeito branco e a de recusar, negar, anular a presença do corpo negro”. Pode-se dizer que, durante 24h por dia, os/as sujeitos/as negros/as enfrentam esse embate. As situações acontecem de maneira tão perversa que fazem o negro odiar sua própria cor da pele, seu cabelo, seu nariz... e passe a desejar os atributos do branco. Quanto a esse fato, para Fanon (2008, p. 34), todo povo que se tornou colônia passa pelo processo de inferioridade em função do “sepultamento de sua originalidade cultural”. Ou seja, a classe dominante utiliza seu poder para estabelecer a norma do que deve ser considerado aceitável para os olhos do Ocidente. Em outras palavras, pode-se chamar também como “[...] *ideologia de cor* [que] é, na verdade, a superfície de uma ideologia mais daninha, a *ideologia de corpo*. [...] Uma visão panorâmica, rapidamente, mostra-nos que o sujeito negro, ao repudiar a cor, repudia radicalmente o corpo” (Costa, 1990, p. 5, grifos do autor).

Tais acontecimentos estão relacionados às questões de racismo e preconceito, muitas vezes consigo mesmo. Porém, FlowJack (2020, entrevista) comenta:

Mudou muita coisa, mas ainda tem ainda... Só que conforme o tempo vai passando e a gente vai amadurecendo, né. Então a gente acaba apontando. A gente não deixa passar. Eu muito mais ainda. Eu não estou deixando passar nada. Qualquer situação que eu vejo eu já falo na lata na hora. Tem muitas pessoas que ficam muito incomodadas comigo, mas a gente precisa falar. Já deu, né? Anos 80, 90, 2000. Estamos 2021, né? Então, não dá mais. Mas eu acredito que as coisas estão evoluindo, mas ainda está muito lento, ainda tem muita coisa ainda pra melhorar. Principalmente nessa questão de representatividade. Acredito que tem uma geração nova aí também e muita coisa está mudando. As pessoas não estão ficando mais caladas, né. Mas ainda, a representatividade preta na cultura aqui no Rio Grande do Sul, ainda falta muita coisa. Infelizmente também, pessoas, mesmo nossas, também se corrompem, e acabam fazendo cacaca, né? Que eram pra dar exemplo e acabam fazendo cacaca.

Sendo assim, a violência simbólica supera todos os sentidos de humanidade em que não interessam as subjetividades dos indivíduos, e sim a dominação sobre o povo excluído. Nesse viés, a dominação está em todos os campos, e um deles é o campo da linguagem, em que as epistemologias valorizadas são voltadas ao norte europeu e, as epistemologias geradas no Sul – por exemplo, na América Latina, onde se localiza uma parte da diáspora negra –, são marginalizadas. Há a normalização de que o que vem do Hemisfério Norte é melhor, em termos de produção intelectual ou de qualquer outro elemento, portanto, quando se percebe que no Sul há pessoas tão bem habilitadas quanto as de lá, do outro lado, cria-se

um tensionamento nas relações de poder, fazendo com que se reflita sobre essa possibilidade de ser e de existir.

Ontem eu estava conversando com uma amiga, e estava discutindo com ela sobre como é que eu consigo entender a minha música, minha musicalidade. E ela, como uma pessoa que é da música, fala, olha você tem uma camada aí que você gosta da repetição, dos ciclos, você gosta da música que não para, que te faz dançar. E a gente foi tentando entender, aí eu fiquei pensando nisso, falei, isso está ligado a ritualizações. Isso está ligado a coisa da repetição, do lugar das pulsações. Então essa é uma grande referência que eu descubro hoje em mim. Que eu falo isso pra mim, é muito importante, é muito potente. Mas eu também tenho outras referências como pessoas, que me traz exatamente isso. Ver dança africana, sul-africana, por exemplo. Quer dizer, do sul da África, Moçambique, Botsuana... toda aquela região ali, sul da África, me conecta muito. Mas não só. Estão, quando eu vou ver danças de Senegal, por exemplo, eu sei que aquilo está me conectando (Oliveira, 2020, entrevista).

Tal percepção pode ter um grande poder de acolhimento, de pertencimento, de reconhecimento para os que, constantemente, lutam para sobreviver, principalmente o grupo étnico das pessoas não aceitas na sociedade do ponto de vista étnico-racial, as comunidades negras e indígenas. Podemos pensar nos bailarinos desta tese no contexto dessa história, que, mesmo como artistas, não estão isentos de receber a carga de preconceitos lançada para homens negros, como visto anteriormente. Isso se deve ao fato de que as pessoas negras são colocadas num mesmo lugar, independentemente do status social, o lugar estereotipado e que, sabemos, não é de hoje, e sim de séculos atrás, que se atualizou no presente. A leitura do contexto referido está de acordo com o que Oliveira (2022, p. 4) afirma:

É, em suma, a colonização dos modos de existir, conhecer e agir que se expressa na invisibilização dos conhecimentos de povos tradicionais, na negação de direitos de existência às minorias étnicas, na contínua produção de estereótipos raciais que geram desativismos e desarticulações e, por conseguinte, na institucionalização do racismo como estrutura social.

Afinal, a universalização do pensamento eurocêntrico estabeleceu o padrão dominante da maneira correta de pensar, se posicionar socialmente, em prejuízo das pessoas menos favorecidas, subalternizadas, apagadas. Nisso, o autor segue:

A linhagem eurocêntrica de produção de conhecimento baseia-se em princípios relacionados com a configuração de formas e elementos historicamente homogêneos, que concedem, à ciência moderna, o monopólio da distinção universal entre o verdadeiro e o falso em detrimento de outros conhecimentos alternativos e invisibilizados (Oliveira, 2022, p. 4-5).



Configuram-se, tais conhecimentos, em outras epistemologias, como Grosfoguel (2009) vai nos trazer, na ideia de lugares epistêmicos das perspectivas étnico-raciais e feministas, que sempre falam “[...] a partir de determinado lugar situado nas estruturas de poder. Ninguém escapa às hierarquias de classe, sexuais, de gênero, espirituais, linguísticas, geográficas e raciais do ‘sistema mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno’” (Grosfoguel, 2009, p. 386). Esse lugar, do qual o autor discorre a respeito, refere-se ao sujeito emissor, ou seja, que fala no sentido de que há sempre uma desvinculação. Em outras palavras, os sujeitos subalternizados desse “sistema mundo”, sistema ocidental, sem exceção, carregam a posição de inferioridade que lhes foi cunhada pelos detentores do poder. Sem terem a percepção e o entendimento de que uma das riquezas dessas pessoas está na oralidade de suas culturas, nos modos de transmissão do conhecimento, um conhecimento não reconhecido.

Nesse caso, tais considerações, de um modo ou de outro, atravessam a vida dos bailarinos pessoal e artística, uma vez que ser negro no Brasil perpassa pelo que foi discutido. Mesmo que sejam artistas, a visibilidade que possuem no campo da Arte não garante que não sejam tratados fora da esfera do racismo estrutural, sobretudo se saírem da esfera do campo artístico, no qual são reconhecidos socialmente; mas, mesmo aí, ainda podem sofrer consequências de preconceitos.

É interessante observar que, em suas carreiras artísticas – por exemplo, como a de Rubens Barbot (Figura 17), que já faleceu em 2022, e Rui Moreira, os mais experientes –, Rubens Barbot não era e Rui até pouco tempo não era respaldado no sentido de serem artistas consagrados no campo da dança. O que talvez possa acontecer é que estejam em outra camada da sociedade enquanto negros, a camada de sujeitos que têm mais instrução, mais sensibilidade com as coisas do mundo. Talvez seja exatamente aí que podemos ver evidenciado como o racismo constitui também, profundamente, o campo das artes em geral e da dança em particular. Pois, conforme o lugar e no lugar que ocupam, o racismo se evidencia de formas diferentes, fato que foi se constituindo ao longo da história da dança, como ressalta Victor Oliveira (2022, p. 9):

Os efeitos de uma história da dança baseada, unicamente, em lógicas de pensamento europeus e norte-americanos são diversos. Primeiramente, pode se verificar processos de invisibilizações ou perseguições de histórias e poéticas não-hegemônicas que se associam à circulação contínua de estereótipos sobre as produções coreográficas das minorias raciais. Em

seguida, observa-se panoramas de violência na experiência artística de estudantes, professores e pesquisadores pretos e pretas da área da dança, porquanto o racismo é performado através da exaltação de princípios europeizados associados às noções de beleza, harmonia, ordem e por meio de estratégias pedagógicas que são reproduzidas sem uma reflexão sobre os mitos raciais, a produção de práticas artísticas racistas e a continuada normatização das violências institucionais [...]



Figura 96 – Rubens Barbot. Abstract (1984).

Fonte: Foto de Marian Starosta (1984).

O alto nível de intelectualidade e de sensibilidade advindos do mundo artístico de Rubens Oliveira e de Rui Moreira, fator próprio do campo da arte, pode favorecer esses artistas a estarem mais “protegidos” de certas formas estruturais do racismo e/ou de certas violências. Além disso, esse reconhecimento social no campo da Dança não equivale a um reconhecimento econômico, deixando artistas experientes muitas vezes em situações precárias economicamente no decorrer de suas carreiras, sobretudo na velhice (capital cultural e meio artístico). Quando Rubens Barbot faleceu, por exemplo, houve uma mobilização da classe artística para angariar fundos para seu sepultamento.

No decurso desses aspectos, retomamos que o processo de construção da identidade forma-se a partir do reconhecimento do olhar do outro como diferente, uma vez que é um conceito que lida com diferentes camadas. Por um lado, a

identidade individual é singular, única, e está imbuída de subjetividades; por outro, as identidades coletivas estão dentro de um contexto sociocultural, fato que também pode abranger múltiplas identidades coletivas. Isso significa que não se pode estabelecer um entendimento único sobre identidade, simplificando uma questão tão complexa e cara para certos grupos sociais; aqui trazemos mencionadas as figuras dos sujeitos negros, uma vez que, para cada indivíduo, a construção da identidade é percebida de um modo diferente. No entanto, no que tange a certos aspectos, é o compartilhamento de situações semelhantes que vai apontar para o viver em coletividade. Nisso, Rubens Oliveira vai nos dizer que:

Ao mesmo tempo, eu me alimento muito do dia a dia, das pessoas, do dia a dia. Eu sou uma pessoa muito fominha em sentir o corpo das pessoas se movimentando, as histórias, e a partir disso eu me conecto com esse lugar, dessas camadas que eu falei, ou seja, essa camada espiritual que não está direcionada a nenhum tipo de religião mas sim da forma que o corpo se atrela a esse canal. Como ver pessoas no mundo fazendo isso, artistas do mundo fazendo isso, mas pessoas próximas, alunos, pessoas que são próximas, amigos e tal, familiares, que me alimentam de imagem, me alimentam de falas e conversas, histórias e memórias. Então, a junção de tudo isso me dá esse bolão de coisas que eu não sei dar nome até hoje. Eu não sei se eu vou conseguir dar nome em algum momento (Oliveira, 2020, entrevista).

Há no Brasil alguns exemplos bastante evidentes – como comunidades quilombolas, comunidades de *Hip Hop*, comunidades de samba, comunidades de Umbanda, comunidades de futebol – que, cada vez mais, refletem sobre si, por si mesmos. Dentro dessas próprias comunidades acontecem relações sociais que envolvem aspectos de compartilhamentos de saberes que não estão nos livros, e sim na convivência mútua, são experiências de cultura, de vivências, de oralituras, bem como reflexões sobre situações de violência e de pobreza. A diversidade de contextos leva-nos a observar o que Munanga (2020, p. 12) considera necessário destacar como fatores fundamentais “[...] na construção da identidade ou de uma personalidade coletiva [...]. [são eles] O fator histórico, o fator linguístico e o fator psicológico”. O autor salienta ainda que a simultaneidade desses três fatores seria o retrato de uma identidade ideal, visto que estão combinados por gradações de intensidades. Em outros termos, pleno, médio ou nulo, em que um influencia o outro, o que provoca a perda de certos modos de existir, por exemplo, a perda da língua materna e, por outro prisma, a dizimação de populações indígenas. Em contrapartida, a manutenção desses lugares de conhecimento e de convivência é o que vai reforçar os laços de africanidades existentes em tais comunidades. Pode-se

perceber, assim, de modo específico, seus fatores constituintes e ver as reais dimensões no contexto social.

### 2.3 AFRICANIDADES DIÁSPÓRICAS REELABORADAS

As africanidades brasileiras têm em seu cerne a noção de convívio a partir do ponto de vista que está ligado aos modos de ser, de estar, de viver no mundo orientado aos princípios culturais africanos reorganizados nas terras dos lados de cá. Bem como estão relacionadas ao princípio de identidade, identificação nos seus semelhantes traços do cotidiano típicos de uma herança histórica dos modos de se relacionar entre negros e negras, que, conseqüentemente, respingaram para outras etnias. Essa nova elaboração, na maneira de lidar com situações de exaustos corpóreos, impostos a essas pessoas de cor, ou seja, a escravização, levaram-lhes a adotar estratégias de lutas. Desse modo, Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (2018, p. 151) afirma que “[...] ao dizer [o termo] africanidades estamos nos referindo às raízes da cultura brasileira que tem origem africana”. Nesse sentido, o termo *africanidades* está fundamentado, assim como nós estamos fundamentados, nas raízes do território africano, o que implica na ordem cultural, social, religiosa e histórica. O que ocasiona a toda sociedade brasileira estar imersa dentro dessa lógica africana.

De acordo com Silva (2018), as africanidades têm por propósito atestar o respeito aos direitos da dignidade da vida dos herdeiros de africanos “[...] assim como de todos os cidadãos brasileiros, à valorização de sua identidade étnico-histórico-cultural, de sua identidade de classe, de gênero, de faixa etária, de escolha sexual [...]” (Silva, 2018, p. 152). Essa reflexão tem o sentido de que em todos os graus de ensinamentos deve-se promover o respeito sobre as diferenças e as diversidades dos vários grupos étnicos brasileiros nos seus “[...] diferentes modos de viver, conviver e pensar [...] permit[ir] aprender as expressões culturais negras que juntamente com outras de diferentes raízes étnicas compõe a história e a de vida e de nosso país [...]” (Silva, 2018, p. 153). Tal constatação leva-nos a entender que toda a trama socio-histórica brasileira é influenciada pela cultura negra africana da diáspora. Tais influências vão levar aos modos de ser, de entender e de se organizar enquanto pessoa negra. Nesse sentido, Rubens Oliveira ressalta:

E se atravessa a ponte, se tem pessoas como eu, por exemplo, que atravessasse a ponte e que quis atravessar a ponte pra ver o que que é que esse outro lado da ponte tem. Você sofre o lugar de falar assim: ‘Olha lá, foi eu que construí esse jovem’. ‘Olha aqui...’ Aí cê vira a vitrine, né? ‘Olha lá, olha como eu construí esse jovem negro aqui’. ‘Olha como ele hoje fala a nossa língua’, ‘olha como hoje ele é educado’, ‘olha como ele não fala alto, ele fala baixinho’. ‘Como ele come bem, como ele pega o garfo e faca bonitinho’. ‘Ele se veste bem, ele é até cheiroso, coisa que não é comum desse povo’. Então, na minha fase, nesse processo, a minha violência maior foi essa. Hoje eu já acho que existe ainda, mas existe muito menos. Porque, que é preto ou preta, lá na comunidade vai dizer, você pode o mundo. E esse mundo tá aqui na periferia. Esse mundo não é mais lá no centro, na casa grande. O mundo que você pode estar em qualquer lugar que você quiser. É isso que hoje os projetos sociais, as casas de os projetos sociais ou os artistas, ou os jovens que estão conseguindo ganhar espaço na sociedade, eles conseguem hoje se atrelar a outros jovens negros. E nesse se atrelar com outros jovens negros é possível estar em segurança, até certo ponto. Na minha fase de jovem não tinha segurança nenhuma a não ser aceitar o que o sistema estava me oferecendo. Hoje eu vivo as dores de ter aceitado muita coisa. E ter chegado até aqui me faz pensar que agora eu preciso entender essa história toda, essas dores todas, e entender que tem muitos jovens hoje precisando de espaço, precisando desse caminho. Então, estudando todos esses movimentos assim (Oliveira, 2020, entrevista).

Na confluência desses acontecimentos, no aspecto educacional está a Lei 10.639/2003, “que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática ‘História e Cultura Afro-Brasileira’” (Brasil, 2003, p. 1), que foi atualizada pela Lei 11.645/2008, que incluiu o “ensino a obrigatoriedade da temática ‘História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena’”. Desse modo, os aprendizados da cultura afro-brasileira e indígena se tornam mais transparentes e fazem com que a verdade não contada seja dita de maneira a produzir uma análise crítica sobre a formação do Brasil. Atualmente, aos poucos, as escritas dessas histórias começaram a ser explicitadas por meio de pesquisadores e pesquisadoras pretas, pretos e indígenas, fruto das Ações Afirmativas em instituições, em sua maioria públicas, que melhoraram visivelmente o acesso a essas pessoas em espaços de visibilidade “[...] por meio de reservas de vagas, como políticas de combate às desigualdades sociais e de promoção das reparações históricas” (Oliveira, 2022, p. 7). Consideramos que tal reparação histórica está apenas no começo e precisa oportunizar ainda mais o ingresso desses indivíduos, oferecendo ambientes de acolhimento e permanência.

Então, a questão de qual é a importância das pessoas negras na arte? Primeiro, pela representatividade. Não tem como a gente querer fazer algo, e a gente buscar essa representatividade, de ter esse olhar, de se ver como um homem negro, ou como uma mulher negra, ou como um adolescente, ou como uma criança no meio da arte, se a gente não tem representatividade. Feminina, masculina e LGBT. Então, a gente precisa ter essas três representatividades. Representatividade preta, preta masculina, preta feminina, preta LGBT. Essas três. Sem isso não tem como. Porque daí nós vamos estar trazendo coisas com relação a nossa ancestralidade, porque a África é o berço da civilização, e principalmente o berço da arte, né? Música, dança, artes plásticas, tudo vem da África. Então, quando a gente tem essas representatividades pretas as coisas se tornam mais naturais. Pensando desde a base, das crianças, pré-adolescentes, adolescentes, até chegar na fase adulta. Então, tem que ter, e muito mais ainda. Um exemplo: Nova Iorque a gente tem aquela companhia de balé, do Alvin, que é uma companhia só de pessoas pretas. Isso aí é incrível (FlowJack, 2020, entrevista).

Esse aspecto pode ser levado para o campo das Artes, à medida que está sendo implementada em festivais de Artes Cênicas a participação, cada vez mais intensa, da presença de artistas e companhias formada por pessoas pretas. Podemos citar, como exemplos, o 30º Festival Internacional Porto Alegre em Cena<sup>60</sup> (2023), que teve em sua programação os espetáculos *Reminiscências* – memórias do nosso carnaval (RS) (Figura 18), do Grupo de Música e Dança Afro-Sul e do espetáculo de dança *Vala – Corpos Negros e Sobrevidas* (Figura 19), da Cia Sansacroma – SP. A diretora da Cia Gal Martins ministrou a oficina chamada *Danças Furiosas: organizando os ódios a partir da metodologia da dança da indignação*, com 3h de duração. O 17º Festival Palco Giratório, promovido pelo Sistema Fecomércio-RS/SESC/SENAC, teve o espetáculo de teatro *Cuidado com Neguin* (Figura 20), de Kelson Succi, que circulou pelas cidades de Porto Alegre, Camaquã, Montenegro, Ijuí, Santa Rosa e Alegrete. Também passou pelo festival o espetáculo de dança *Cartas pra Mercedessss* (Figura 21), da Cia Étnica de Dança, dirigida por Carmem Luz, que circulou pelas cidades de Porto Alegre, Carazinho, Passo Fundo, Caxias do Sul e Canoas. Outra instituição que está promovendo tal política é a Fundação Palmares, com a 3ª Edição do Prêmio Palmares de Artes, que, no ano de 2023, esteve com um edital para premiar 80 iniciativas da cultura negra no valor de 15 mil reais. O resultado definitivo foi divulgado conforme o cronograma do edital e na lista de classificados, na categoria dança, para a premiação de 80 iniciativas constou 146 artistas. O que demonstra a necessidade de ampliação do número de premiados, não somente neste edital, mas em outros também. São apenas alguns exemplos de como está o andamento dessas ações. Dentro de todo esse enredo estão, especificamente, os homens negros, carregados de suas vivências.

---

<sup>60</sup> Ver <https://www.portoalegreemcena.com/programacao>. Acesso em: 20 dez. 2023.



Figura 17 – Reminiscências – Memórias do Nosso Carnaval (2023).  
Fonte: Foto de Maciel Goelzer (2023).



Figura 108 – Vala – Corpos Negros e Sobrevidas (2023).  
Fonte: Foto de Guilherme Assano (2023).



Figura 1011 – *Cuidado com Nequin* (2023).

Fonte: Foto de João Júlio Mello (2023).



Figura 120 – *Cartas pra Mercedessss* (2023).

Fonte: Foto de Cláudia Ferreira (2023).



## 2.4 VIVÊNCIAS DE HOMENS NEGROS DANÇANTES IMBRICADOS PELAS SUAS AFRICANIDADES

Ao se falar em vivências, fala-se de histórias de vidas e as histórias de vida de homens negros que dançam e precisam ser visibilizadas e respaldadas. Os homens negros, independentemente da orientação sexual, sempre são mira, alvo de estereótipos sobre seus corpos, não os reproduzirei aqui, pois esta escrita já está repleta deles. Historicamente denominados como seres subalternos, é preciso falar o que realmente tal expressão quer dizer, já que os do outro lado não precisam ser nomeados. A subalternidade, no período colonial, vai surgir no século XVI, com o Renascimento, quando surge a ideia de homem universal, como nos mostra Silvio Almeida (2020). Sendo assim, as experiências de vida de homens negros foram se forjando desde o período da escravização. Logo, o termo subalterno diz respeito aos sujeitos que estão em posição de desprezo, desdém, desqualificação, ou seja, por mais que estejam acontecendo avanços para mudar essa situação, pessoas racistas que endossam essa lógica continuarão existindo. Em contraponto a isso, o mundo das artes pode fazer a diferença no sentido de levar outras perspectivas de vida para essas pessoas “subalternizadas”, maiormente, constituída por negros e negras. Os modos de vidas para os artistas que habitam esta tese foram se construindo à medida que iam experienciando situações do cotidiano. Dentro desse contexto, FlowJack comenta:

A questão do balé clássico até pelo meu falecido pai que falava que isso é coisa pra menina, e várias outras coisas mesmo que ele falava. A questão também de seguir como bailarino clássico, que alguns anos atrás eu fazia aula, tinha facilidade. Tanto é que eu tenho a rotação da coxa, né? Que eu tenho já natural, eu já caminho em ‘en dehors’. Eu não quis seguir com o balé clássico. A minha preocupação era de eu estar em algum lugar usando as malhas e coisas relacionadas ao balé clássico, e preocupado com o que os meus amigos iam falar. Entende? Não era nem por mim. Era a questão da preocupação com a imagem. Hoje em dia eu já não tenho mais isso, entendeu? Não tenho mais essa preocupação. Isso eu tinha acho que dezenove, vinte anos mais ou menos nessa época. Mas se eu pudesse voltar no passado... o problema de tudo é a gente não ter boas referências, alguém que oriente a gente com relação a essas questões. Principalmente aqui no Rio Grande do Sul. Mas nunca deixei de dançar. Mas a questão do balé clássico, talvez eu perdi muitas oportunidades, ou perdi de fazer muitas coisas por causa disso. Isso aí era até pessoas da dança mesmo, que tinham esses tipo de comentário, esses tipo de brincadeiras. Aí foi bem difícil, assim, pra mim. Então eu tinha o cuidado mais pelas danças urbanas mesmo, que era uma coisa mais popular, né? Mas depois com o tempo eu fui me ligar. Daí eu comecei a mudar a postura e pensamento com relação a isso. Olha quantas pessoas que desistem do balé clássico por causa dessa preocupação (FlowJack, 2020, entrevista).

Desse modo, o enfrentamento de conflitos consigo mesmos, com a família e com a sociedade são pontos que convergem em uma questão: a aceitação. Rubens Oliveira (2020a), em entrevista, comenta:

Então, um jovem adolescente negro, começando ali a entender que meu corpo era um instrumento que mais me aproximava do meu desejo de expressão, sabendo que a minha família toda são músicos, meus irmãos, meus pais. Eu ali buscando a minha manifestação de expressão de tantas coisas, de sentimentos, de estados, de vivências, de meu estado de presença no mundo, percebi que o meu corpo era esse instrumento, mas o primeiro desafio era enfrentar... esse bloqueio social, que é poder ver que esse corpo tem outra camada, que é a camada da expressão corporal. Então, o primeiro desafio foi em casa, da minha família aceitar e entender e... e volta e meia, nos primeiros momentos começaram a desconfiar e falar: 'Mas, bom, tem aquela coisa assim, você pode dançar, mas em algum momento você vai precisar trabalhar também', o outro lugar é: 'hum, você já tá dançando essas coisas aí com essas roupas mais apertadas, o que que é que tá acontecendo?'.

A partir dessas considerações, percebemos que, para um homem negro dançar, é preciso passar por essa série de confrontos, sendo o mais próximo a família. As famílias africanas têm por tradição o respeito aos mais velhos, de acordo com Julvan Moreira de Oliveira (2009), na sua Tese de Doutorado intitulada *Africanidades e Educação: ancestralidade, identidade e oralidade no pensamento de Kabengele Munanga*, em que é feita uma análise e ponderação das contribuições do pensamento pedagógico de Kabengele Munanga no âmbito da educação brasileira. Conforme Munanga (2009, p. 231 *apud* Oliveira, 2009, p. 231): "A pessoa pode ser um político, pode ser um grande, mas quando ele chega dentro da família, ele se submete aos mais velhos, que têm presidência sobre ele". Dessa maneira, (FlowJack, 2021, entrevista) elucida: "Tanto é que na África mesmo a pessoa que tem o maior respeito são as mulheres. Por isso que eu uso o termo Mãe África. Então, as mulheres dentro da tribo, que são chamadas rainhas, o título delas é mais alto, a palavra que ela tem vale mais do que o rei. Então, essa é a diferença, né?".

É interessante observar as relações que os sujeitos têm com suas famílias. No primeiro caso, para Rui Moreira (Figura 22), o fato de ele dançar não causou estranhamentos em sua família, e sim na sociedade; já Rubens Oliveira (Figura 23) teve esse duplo enfrentamento, na família e na sociedade, o que talvez o tenha feito ter um espírito de reafirmação mais contundente. Essas caminhadas e seus enfrentamentos têm a ver também com os modos como elas se desenvolveram. No primeiro caso, associa-se ao fato de ser um homem na dança, normalizando o seu comportamento, o segundo tem a relação de proximidade com a família.



Figura 131 – Rui Moreira - Poesie du corps - De patangome na cidade (1996).  
Fonte: Emídio Luisi (1996).

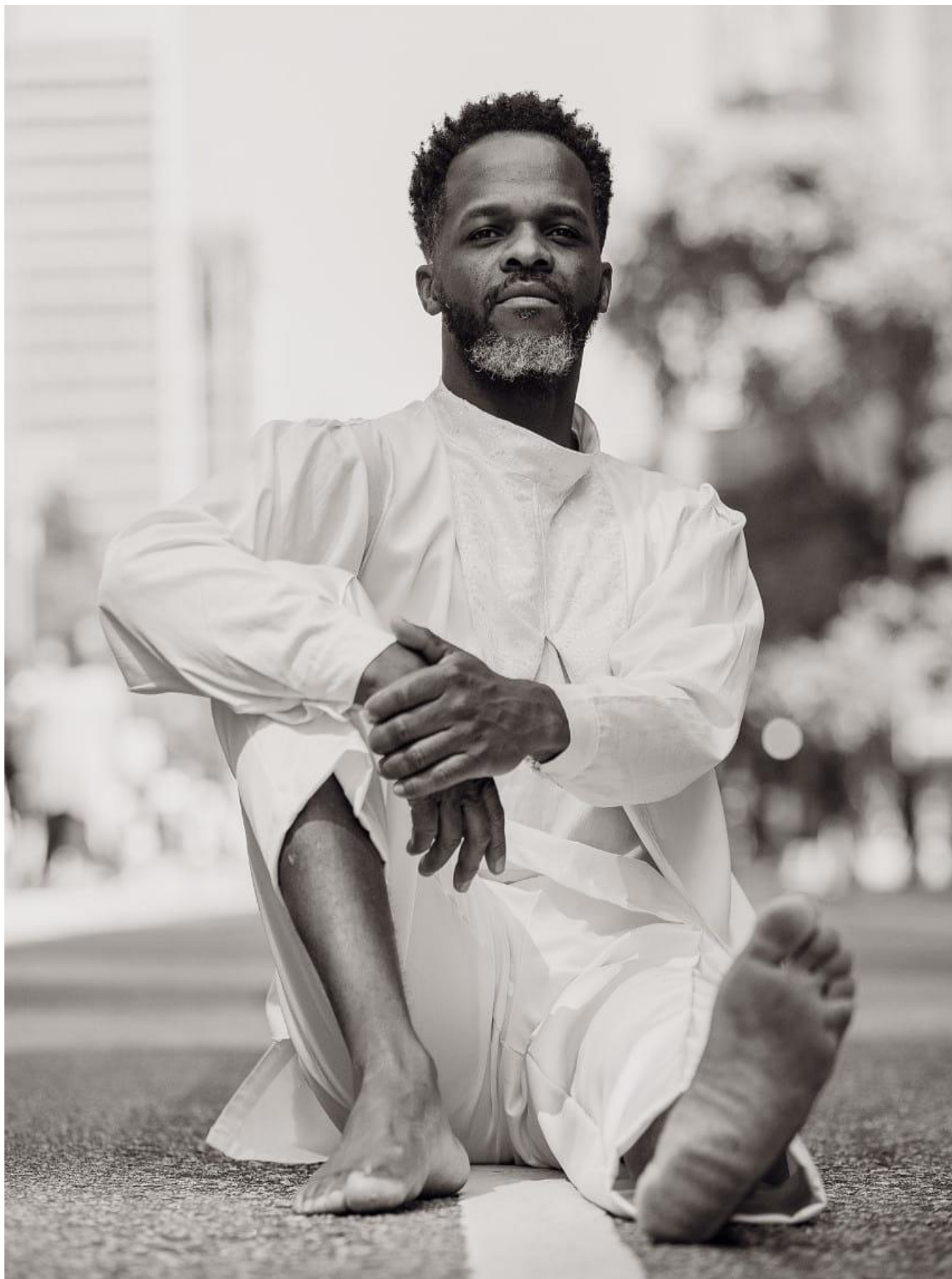


Figura 142 – Rubens Oliveira dança Ismael Ivo (2022).  
Fonte: Fernando Solidade (2022).

O espírito de luta está diretamente ligado ao que Siqueira (2006, p. 92) diz: “[...] os modos de ser, de viver, de organizar suas lutas, próprio dos negros brasileiros [...]” são fatores que constituem as africanidades. Dentro desse bojo, Munanga (1984, p. 5) afirma que as funções identitárias das africanidades “não é [são] a nacionalidade, não é [são] a classe social, mas, sim, seu grupo e parentesco”. Assim, a família é a base desse lugar de afirmação, de acolhimento e de reconhecimento enquanto sujeito para, então, construir o próprio empoderamento. A formação de identidade se dá em relação à coletividade na qual a individualidade tem sua carga de valores, porém estes não se sobressaem aos valores coletivos, uma vez que os/as mais velhos/as são referenciados/as por sua vivência, sabedoria e respeito. Nas duas falas, os modos de ser e de enfrentar o mundo partiram de um “eu” subjetivo, entendendo seus valores pessoais como lugar potente de significações, preparado para reivindicar seus direitos, que estão ancorados num pensamento crítico de si e do meio social. Pode ser também que esse eu subjetivo esteja permeado pelos valores, questões pessoais e sociais e, desse modo, pensar sobre, questionar, ponderar, confrontar-se acerca das formas de ser que nos são apresentadas pela família e pela sociedade faz parte do movimento de construção do ser humano.

O jeito de estar no mundo e de se organizar de acordo com parâmetros pretos é como FlowJack, costumeiramente, faz:

Desde a questão da identidade, quando se fala em diáspora preta, tudo que eu faço em termos de movimento, e até de criação, é tudo voltado a cultura preta. Então, é muita influência de Capoeira, de Samba, da religião Umbanda. Então, eu sou preto, e eu vou continuar mais cem por cento preto na minha movimentação. Então isso é o que eu deixo bem claro. [...] E no Hip-Hop também é a mesma coisa. É a influência brasileira, principalmente preta, né? A questão da capoeira, do samba, daquela coisa de ser leve, da malandragem. É que nem quando falam, qual é a diferença da Dança Afro-brasileira, da dança afro-afro mesmo. A brasileira é mais leve. Ela é mais alegre. Não que a dança africana, que são várias, ela tem outra maneira de dançar, e outro significado, mas o peso da nossa afro-brasileira aqui, ela é diferente, o peso é mais leve. Já as outras danças africanas, mesmo, lá da África, do continente africano mesmo, ela já tem um outro .... Então é bem diferente. E trazer isso aí à tona, mesmo, e sempre pontuar isso, é muito legal. Porque se não a gente acaba reproduzindo o que os colonizadores de cultura fizeram. Então, a gente acaba fazendo a mesma coisa que eles. Então, a partir do momento, mesmo, que a gente coloca toda a nossa identidade cultural, étnica, da nossa movimentação, aí faz sentido. E isso aí a gente tem que sair. De não ficar só no movimento, né? A gente precisa fazer pesquisa, ver outras coisas, estudar, ler muita coisa também. Dialogar, conversar com as pessoas também. Pra fazer sentido o que a gente está fazendo. E cada vez mais buscar mais coisas pra acrescentar, pra evoluir esse material (FlowJack, 2021, entrevista).

De acordo com Julvan Oliveira (2009, p. 255): “As africanidades [...] estão impregnadas de um humanismo, pois procuram colocar o afro no universo do

homem, de onde ele foi excluído ao longo dos últimos séculos [...]”. O caráter humano, nessa afirmação, é o que faz a diferença de perspectivas em relação ao outro, em que os pensamentos essencialistas projetados aos negros/as revelam a noção de identidades fixas e consideram o negro como animal. Na perspectiva desse pensamento, Julvan Oliveira (2009, p. 256) afirma que:

As africanidades, consideradas propriamente como uma forma de pensamento, foram sempre inspiradoras da maior parte das teorias e práticas dos negros que lutaram e ainda lutam por seus direitos, muitos dos quais contrários a elas. São, sobretudo, propriedade dos negros que procuram preservar suas raízes culturais, nem sempre declaradas.

O entendimento de luta que envolve a população negra mostra-se como um fator recorrente nas discussões sobre as africanidades e faz refletir no sentido de que há outros agentes que estabelecem nexos como uma forma de ser, de se relacionar com seus valores, com sua cultura e, sobretudo, com a comunidade. Nesse cenário, também estão as experiências de vida, que podem abrir caminhos para mundos futuros. Esse é o mote da Residência Artística<sup>61</sup> da qual tive a oportunidade de participar como aluno (Figura 24) com Rubens Oliveira, realizada em setembro de 2020 através da plataforma *Zoom*. Foi quando (re)descobri a ancestralidade em meu corpo, a partir de estímulos orais, musicais, corpóreos e visuais. Diretamente ligado a essa vivência, Martins (2003, p. 66) afirma:

[...] o corpo em performance é não apenas expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem.

---

<sup>61</sup> A Residência Artística promovida pelo Sesc Paraty/RJ foi realizada virtualmente entre 24 a 28 de agosto e de 31 de agosto a 04 de setembro de 2020 via plataforma *Zoom*. Ver lista de selecionados: <http://www.sescparaty.com.br/home/2019/noticias/conteudos/residenciaemdanca>. Acesso em: 11 jul. 2023.



Figura 153 – Residência Artística com Rubens Oliveira (2020).  
 Fonte: Print screen de Luciano Tavares.

A potência desses corpos em performance reverbera em vários aspectos, como mencionado. Assim, foi a primeira vez que tive aulas com um professor negro por tanto de tempo – duas semanas contínuas por um turno inteiro –, foi um processo de reconhecimento de mim com ele enquanto homens negros, assim como um reconhecimento na esfera da empatia. Ao início de todas as aulas, Rubens contava-nos sobre seus processos de descobertas com a África em uma de suas viagens, especificamente à cidade de Moçambique, da qual surgiu o tema para o espetáculo *Makala*<sup>62</sup> (Figura 25). Na sequência, conforme Rubens ia elaborando a pedagogia das aulas nos pensamentos, nas formas de se mover, nas criações musicais, surgiu o termo *ancestral do futuro*; um ano após, 2021, Rubens lançaria seu *single Ancestral do Futuro*, no Festival Internacional Conexão Diáspora. A semente já havia sido plantada e nasceu muito próspera, cheia de vida para partilhar com outros corpos diaspóricos pulsantes. A perspectiva de futuro, por meio da arte da dança para pessoas negras invisibilizadas socialmente, é um fôlego de esperança a fim de continuar o ciclo da vida. A arte também é uma política da resistência para se existir dignamente.

<sup>62</sup> Ver Rubens Oliveira em *Makala* no Dança #sescemcasa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FEHNmcW9a4M>. Acesso em: 20 dez. 2023.



Figura 164 – Makala (2021).  
Foto: Fernando Solidade (2021).

A africanidade é percebida na fala do bailarino Luiz de Abreu, na entrevista que me concedeu, quando ele relaciona os enfrentamentos que teve, no início de sua carreira, ao preconceito por viver em uma cidade do interior de Minas Gerais, e de que homem não dançava.

Homem negro que dança, começou da metade da minha carreira pra cá. Antes eu era uma pessoa que dança. Eu começo a dançar como qualquer outra pessoa. Sou do interior de Minas e bom, com todas as dificuldades da época, final dos anos 70, e questões... dentro de uma cidade pequena, aquelas questões de preconceito, homem não dança. A dança, o que tinha era um balé e um jazz e era pra alta sociedade. Tinha uma academia na cidade. Eu venho de Araguari, Minas Gerais, Triângulo Mineiro. [...] Mas eu me desperto pra isso, vou lá, peço uma bolsa, não ganho. É claro que depois de muitos anos, depois, eu venho a saber que existem mais marcadores, aí porque eu não ter ganhado essa bolsa. Mas até então pra mim, [era mais ou menos assim] a dona [da escola] não está me dando bolsa, sei lá por quê..., nunca me interessou em saber por quê. Porque eu tinha paixão pela dança, eu queria a dança e só olhava por isso... (Abreu, 2021, entrevista).



O senso de luta por seus desejos não o interrompeu por uma recusa, pois um tempo depois ele obteve uma bolsa de estudos na cidade de Uberlândia. É possível observar nesse próximo excerto as relações de gênero, classe, raça, preconceito. Fatores que se interseccionam e refletem na realidade da época, que reverberarão na atualidade. Com isso, esses marcadores sociais revelam uma das estratégias mais perversas do racismo, o apagamento.

Na época, tinha muita academia de dança. O que comandava o mercado eram academias de dança, não existia faculdade de dança. Tinha duas, a UFBA aqui em Salvador e a UNICAMP em Campinas/SP. O resto era isso, academias de dança, e era coisa privada, particular. Mas então em Uberlândia, eu consigo essa bolsa e a dona tinha uma cabeça, assim... que recebia homens. Comecei a dançar e o início da minha formação foi ali. Pra mim, a questão era a perna, o arabesque, a abertura, pirueta, enfim... o encaixe... esse tipo de coisa. Com o tempo eu vejo a necessidade de me profissionalizar, a partir de ver grandes grupos como [o *Ballet*] Stagium, Cisne Negro, que iam lá. A própria dona levava esses grupos pra lá, fazíamos aulas com eles... tinha uma troca. E eu comecei a entender que pessoas ganhavam dinheiro com aquilo. Mas, com essa minha vontade, eu comecei a dar aulas ali, aulas de balé, de jazz. [...] (Abreu, 2021, entrevista).

Sua vontade era tão grande que vai para Belo Horizonte e dança em alguns grupos, como o Palácio das Artes, Grupo Camaleão e o Primeiro Ato. No decorrer de sua trajetória, gradua-se em Dança pela Faculdade Angel Vianna e depois realiza o mestrado em Artes na UFU, com a dissertação *A iminência do samba: análise do processo de criação da coreografia O Samba do Crioulo Doido* (2016). Pode-se dizer que é sua obra-prima, uma vez que, em seu cerne, estão “[...] elementos [que] são impregnados de importância e simbologia histórica e cultural na construção da imagem do negro no Brasil” (Abreu, 2016, p. 7). Atualmente, Luiz de Abreu faz seu doutoramento no PPGDAN/UFBA e o espetáculo *O Samba do Crioulo Doido* tem viajado pelo mundo, por cidades como Bruxelas, Viena, Nova York, Genebra, Toulouse, Porto, com o bailarino Calixto Neto, que o substituiu em virtude de uma doença autoimune que atingiu seus olhos. O espetáculo completou 20 anos na 35ª Bienal de São Paulo – Coreografias do Impossível, com a participação do próprio Luiz de Abreu.



Figura 175 – Calixto e Luiz de Abreu, *O Samba do Crioulo Doido* (2023).  
Foto: Gil Grossi (2023).

Até aqui comentei sobre artistas negros cujas trajetórias se concentram em regiões do Sudeste e do Nordeste do País, e todos os aspectos abordados a respeito de suas africanidades são, veementemente, explícitos quando se estuda seus fundamentos. Em contraponto, no Rio Grande do Sul, grande parte da população brasileira acredita que não existem negros. Digo por experiência própria, pois muitas vezes, ao visitar outros estados brasileiros, ao me questionarem de onde eu vinha, pensavam que eu era baiano ou de outro lugar qualquer. Conforme o historiador Jorge Euzébio de Assumpção (2014, *online*):

Não há nenhum símbolo que demonstre a presença negra no estado. O negro passa quase que invisível pela história do **Rio Grande do Sul** e essa invisibilidade faz parte do racismo sulino, ou seja, ao negar e sonegar o papel dos negros no estado, estamos praticando um ato de racismo, porque se está, inclusive, escondendo as fontes históricas. [...] Há todo um mito em torno do imigrante do Sul do país, e que este é o estado mais europeu da nação. Por isso, grande parte da pesquisa dos historiadores sonega a participação do negro, porque eles contribuem com esse mito de que o **Rio Grande do Sul** é formado por imigrantes. Isso leva, por sua vez, ao **mito do gauchismo** no sentido de que no **Sul** se teve uma formação diferenciada por conta da qualidade aventureira do gaúcho e aqui a escravidão não se fez presente. [...] O **Rio Grande do Sul** é, sim, um estado racista. Contudo, com a vinda dos imigrantes, a quantidade de negros pareceu diminuir diante da quantidade desses imigrantes que entraram no estado. Mas esse mito mantém-se até hoje (grifos do autor).

O que aconteceu é que os imigrantes ficaram com as terras, com o estatuto de quem tem as posses, juntando-se a isso os apagamentos, os silenciamentos e parece, assim, que há bem menos negros do que brancos aqui. O processo de escravização em terras sulinas iniciou no Rio Grande do Sul quando alguns municípios (Figura 27) já estavam formados, Rio Pardo, Porto Alegre, Santo Antônio da Patrulha e Rio Grande, de acordo com a genealogia dos municípios do RS, disposta no livro *Thereza: uma genealogia afro-brasileira*, de Marcelo Leal (2023b). Conforme o autor, foi por meio da movimentação e as necessidades desses locais que a presença de africanos escravizados foi necessária, pois as cidades careciam de:

[...] oficiais portugueses e políticos para as câmaras municipais; e no caso de Rio Pardo, que era [o] maior município e área crítica da fronteira no estado, também recebeu inúmeros militares. Esses oficiais e militares foram para essas cidades com suas famílias e escravos. [...] Dos quatro primeiros municípios criados em 1809, Rio Pardo era o responsável por cerca de 14,78% desta população, sendo: 5.931 pessoas brancas, 818 indígenas, 969 livres ('todas as cores'), 2.429 escravos e 298 recém-nascidos, totalizando 10.455 pessoas (Leal, 2023b, p. 58).

A partir dessa formação, os africanos escravizados foram se deslocando em conformidade com a dinâmica das povoações até chegar às cidades que se conhecem hoje como Pelotas, Alvorada, Cachoeirinha, Gravataí, Viamão, Canoas, nas quais há um grande contingente de pessoas negras. Mas foi no século XVIII que, “sobre os territórios dos charruas, minuanos, kaigangs e guaranis se aplicou a cota de ‘sesmaria’, um módulo de algo em torno de 13.000 (sim, treze mil) hectares” (Golin, 2014, *online*). O método de “sesmaria” ou “datas” foi dado aos colonizadores e imigrantes com o intuito no povoamento, desenvolvimento das cidades e mais tarde no embranquecimento da população. “Portanto, o Rio Grande é produto dos cotistas [...]” (Golin, 2014, *online*). São fatos que geralmente não aparecem nas grandes mídias, justamente para passar a imagem de que o Rio Grande do Sul foi construído por mãos de descendentes de europeus e outras etnias que vieram ganhar sua porção de terra.

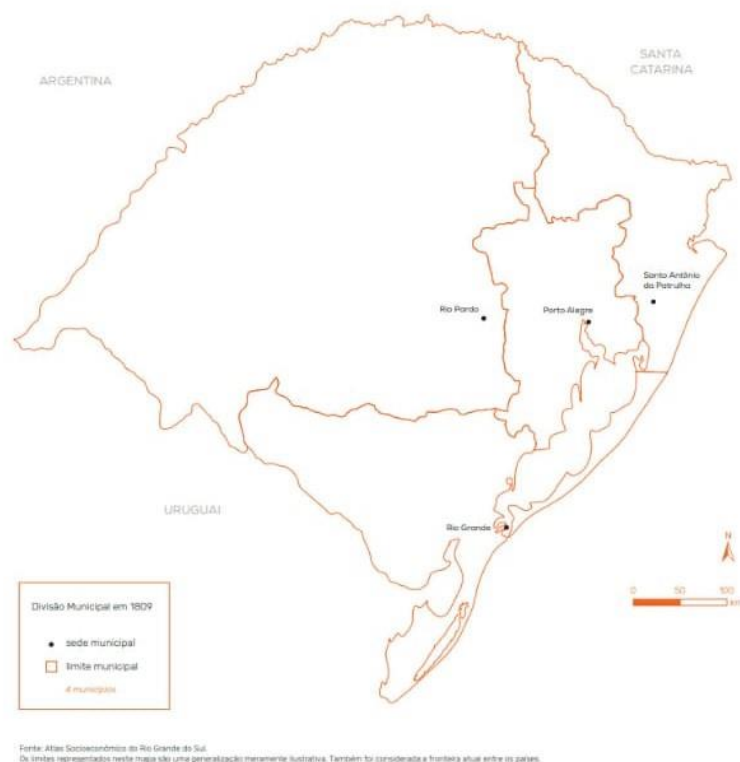


Figura 186 – Divisão Municipal do Rio Grande do Sul em 1809.  
Fonte: Marcelo Leal (2023a).

Após essa contextualização, é possível chegar ao universo de FlowJack, gaúcho, natural de Porto Alegre, e entender seus pertencimentos, suas referências e a formação de sua identidade. Desse modo, as africanidades, para FlowJack (Figura 28), vieram desde sua infância, pois sua maior influência para entrar no campo da Dança foi seu pai; inclusive seu nome, Jackson, deu-se em razão da apreciação de seu pai por Michael Jackson.

Mais ou menos em 1988, tinha um terreno ali na [Avenida] Ipiranga em Porto Alegre, onde minha tia Suzana tinha um terreno muito grande, que é aquela rótula que ali, onde é a AMRIGS, próximo da PUC, perto da rua... agora não lembro o nome, que vai em direção à igreja São Jorge. Praticamente todo aquele terreno era da minha tia. Então, tinha a casa que era dela, em seguida a do meu pai, a da minha tia Vera e da minha tia Suzana. Então, era em torno de quatro a cinco casas no mesmo terreno, porque era um terreno muito gigante. Geralmente aos finais de semana, a gente se juntava pra fazer um almoço. Às vezes era churrasco, às vezes era uma comida mais simples. E a primeira vez que eu vi alguém dançar mesmo foi o meu pai e meus tios, dançando a música do *Candy Girl* do *New Edition*, me lembro até hoje. Aí aquilo ali foi o que eu me identifiquei. Até então eu fui entender porque meu nome é Jackson [...] meu pai sempre foi fã do Michael Jackson, ele dançava, imitava Michael Jackson, ele e meus tios. Então foi o primeiro contato a me fazer dançar (FlowJack, 2020, entrevista).



Figura 197 – FlowJack, *Indigente Invisível* (2018).

Fonte: Foto de Luciana Canello (2018).

Flow, como é chamado pelos amigos, têm suas africanidades identificadas através do *Hip Hop* e experiências familiares, nitidamente percebidas nessa ideia de coletividade familiar. Seu relato na entrevista elucida aspectos da vida, simbolicamente, de um *quilombo contemporâneo*. As relações familiares formam todo o arcabouço de pertencimentos afetivos, sociais, culturais e históricos por meio da oralidade, uma vez que é, muitas vezes, o espelho de quem a pessoa pode se tornar.

Pesquisar a vida de cada bailarino desta pesquisa faz com que possamos entender o que dá suporte e substância para a sua arte e, por consequência, entendemos a estrutura social, suas dinâmicas de desigualdades. Entender cada pessoa, cada artista participante desta pesquisa, e como ela se constitui, ajuda-nos a ter uma visão crítica de todos os marcadores sociais e os lugares sociais que são destinados aos corpos não brancos, não privilegiados, não hegemônicos. Mesmo que os pretos e as pretas estejam conquistando, reivindicando, impondo seu lugar de fala no mundo por direito, isso é fato, lamentavelmente grande parte da população negra não tem os mesmos direitos, pois a desigualdade racial vem se

perpetuado há mais de quatro séculos. Mas, para além dessa realidade, digna de lamentações, temos os modos de re-existir, que também são parte dessas construções e dignos de menção.

É possível entender também que as maneiras de criar arte, ou seja, a arte de dançar, unem-se às estratégias de resistência como um modo de criar vida, uma vez que dançar é uma forma de criação de vida, a fim de fazer o corpo dançante vibrar e pulsar. Mesmo que se fale sobre os aspectos horrendos da escravização, do racismo, da desigualdade, no momento que esses artistas performam sua dança, seja no palco tradicional, seja em lugares alternativos, estão mostrando sua capacidade de produzir encantamento. Estão celebrando a vida, estão afrocelebrando, que é um chamamento para a partilha irradiante de seus fazeres artísticos, ocasionando encantamentos dos jeitos de enfrentar e de existir no mundo.

Logo, Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2020), em seu livro *Encantamento: sobre política de vida*, trazem-nos uma reflexão para pensarmos sobre as mazelas geradas pelo colonialismo, fazendo um contraponto com a expressão encantar. Para os autores, encantar “inebria, cria outros sentidos para o mundo” (Simas; Rufino, 2020, p. 3). Eles levam à memória a imagem do encantador de serpentes, comum em algumas culturas da África e da Índia, em que ele faz a serpente bailar ao som da flauta para as pessoas que o olham, que não sabem que a serpente é surda e, quando ela se ergue, está em posição de guarda e se movimenta pelos deslocamentos espaciais da flauta. Os encantadores mais maduros sabem que, se a serpente atacar, ela ataca por baixo e eles estão por cima, podendo escapar do bote. Para finalizarem o show, eles vão diminuindo o movimento da flauta. Lição, “o flautista sabe que tem duas opções: encantar a serpente ou sucumbir ao veneno da morte” (Simas; Rufino, 2020, p. 4).

Então, os autores fazem essa analogia para dizer que as mazelas do colonialismo seguem lançando seus venenos, o que gera “sobra viventes”, pessoas sem valor algum, que podem a qualquer momento ser excluídas por não se delimitarem ao modelo estabelecido. Uma sociedade “[...] hipermercantilista e normativa do sistema, onde o consumo e a escassez atuam como irmãos siameses; um dependente do outro” (Simas; Rufino, 2020, p. 4). Portanto, nesse tipo de caso, é preciso bolar:

Estratégias e táticas para que saibamos atuar nas árduas batalhas e constantes da guerra pelo encantamento do mundo. Nas bandas daqui a noção de encantamento vem sendo ao longo do tempo trabalhada como uma gira política e poética que fala sobre outros modos de existir e de praticar o saber. O encantado é aquele que obteve a experiência de atravessar o tempo e se transmutar em diferentes expressões da natureza. A encantaria, no Brasil, plasmada na virada dos tambores, das matas e no transe de sua gente cruza inúmeros referenciais para desenhar nas margens do Novo Mundo uma política de vida firmada em princípios cósmicos e cosmopolitas (Simas; Rufino, 2020, p. 5-6).

Nesse sentido, é um manifesto a favor de uma política de vida, ao contrário à política de morte, que temos visto em nossa sociedade. O encantamento é, então, o ato de criar mundos, mas isso não se dá no nada, dá-se dentro de um sistema cultural, a partir de uma conjuntura, aqui, o contexto escolhido para ponderar uma práxis de libertação é o africano e afrodescendente (Machado, 2014). Nisso, é possível reiterar a capacidade que os artistas desta tese têm de sensibilizar os sentidos perceptivos, tanto de quem os assiste dançar como para eles, que dançam – uma vez que seus movimentos inebriam a consciência, suspendem, elevam, emocionam os espectadores. Ademais, o ato de concentração para a dança os coloca na condição de criar uma presença cênica, ou seja, o momento de entrar em cena, quando o artista traz sua carga emotiva vibracional, a fim de transmitir o que os faz mover, que, por sua vez, pode ter muitos sentidos, um deles, neste caso em específico, é narrar a si vendo-se em “histórias [que] não são totalmente minhas, mas que quase me pertencem, se (con)fundem com as minhas” (Evaristo, 2023, s/p).



**CICLO 3 EM MOVIMENTO: VOZES NEGRAS:  
ESCREVIVÊNCIAS AMERICANAS NUM DIÁLOGO  
COM OS MODOS DE SE AUTO-INSCREVER**



### CICLO 3 EM MOVIMENTO: VOZES NEGRAS: ESCRIVÊNCIAS AMEFRICANAS NUM DIÁLOGO COM OS MODOS DE SE AUTOINSCREVER

O meu pai sempre foi fã do Michael Jackson, ele dançava, imitava, ele e meu tio. Eles gostavam de James Brown. Então, foi o primeiro contato e o que me fez mesmo querer dançar [...] (FlowJack, 2021, entrevista).

Eu inicio a dançar sem essa noção da cor da pele, eu começo a dançar por uma curiosidade adolescente. Então, eu vou buscar a dança como uma curiosidade adolescente e essa curiosidade adolescente acaba me levando a encontrar a arte de dançar [...] (Rui Moreira, 2020, entrevista).

Eu acho que essa primeira questão em relação, esse envolvimento, essa descoberta desse corpo na dança, na arte, né. A minha arte começa dentro de um sistema religioso, dentro da igreja, enfim, onde o homem negro, de fato, não pode dançar, né. Ele não pode dançar, ele não pode ser visto como alguém que mexe com seu corpo [...] (Rubens Oliveira, 2020, entrevista).

Homem negro que dança, começou da metade da minha carreira pra cá. Antes eu era uma pessoa que dança. Eu começo a dançar como qualquer outra pessoa. Sou do interior de Minas e bom, com todas as dificuldades da época, final dos anos 70, e questões... dentro de uma cidade pequena, aquelas questões de preconceito, homem não dança [...] (Luiz de Abreu, 2021, entrevista).

Os trechos acima de FlowJack, Rui Moreira, Rubens Oliveira e Luiz de Abreu (estudo-piloto) são das entrevistas realizadas com esses artistas, em meio à pandemia, via plataforma *Zoom*, entre 2020 e 2021, a fim de me aproximar de suas histórias de vida e entender os modos como eles se organizavam enquanto homens negros na dança. A tentativa durante a escrita deste ciclo é fazer com que suas vozes apareçam, numa espécie de documentário, em que *flashes* de suas falas são evidenciados em certos momentos. Histórias de vidas que se entrecruzam e formam pontos de vista em comum.

Escrevo esta tese a partir de minha própria trajetória artística, reconhecendo-me nos artistas pesquisados por relacioná-los às vivências de homens negros no Brasil. Suas experiências, percepções, enfrentamentos estão no campo da realidade e da subjetividade de cada um e de certa forma me atravessam, pois, como homem negro que sou, entendo o que se sente na pele em determinadas situações. Falo

desde esse lugar, perpassado por experiências também reais e subjetivas, similares a meus irmãos, de travessias raciais, de classe e de masculinidades alternativas.

Ser homem negro no Brasil é uma tarefa de luta diária ante os constantes embates de todas as ordens, uma vez que somos alvo, como destaca Sueli Carneiro, uma das vozes mais combatentes contra o racismo, “[...] o genocídio está aí [...] ou morro lutando ou morro feito pardal [...] há um acordo aí, polícia não precisa nem se meter, o acordo é com o outro lado lá que está administrando a justiça de quem vai viver e de quem vai morrer” (Carneiro, 2022, entrevista). Por essa perspectiva, o homem negro é uma ameaça ao sistema de hegemonia branca privilegiada que esteve e está arquitetando formas de permanecer no poder, fato vindo desde o período da colonização. Muitos são os aspectos relacionados a seu padrão estético, tais como o cabelo crespo e, sobretudo, a cor da pele, vistos como algo negativo.

Na questão da infância, principalmente da gente morar e nascer aqui no Rio Grande do Sul, que é um dos estados mais preconceituosos, machistas e homofóbicos do País. O fato de ser uma criança negra, eu tive vários problemas na minha infância por causa disso. De ficar horas e horas penteando o meu cabelo, com a esperança dele ser liso, porque eu escutava que criança esteticamente bonita tinha um cabelo bonito, era o cabelo liso. Eu acredito que tu debes ter passado por isso, eu acho que todas as crianças. Entendeu? Eu acredito que a geração do ano 2000 pra cá, o trabalho já vem sendo outro, né? Mas a gente tem muita coisa pra evoluir nisso. Na questão da dança mesmo, eu não tive grandes dificuldades assim. Entendeu? Eu posso te falar que eu tive uma transição da infância, da adolescência até a fase adulta, na questão mesmo, isso aí já estava bem claro. Entendeu? O que a dança significa, qual é o meu papel, e como isso ajudou a cada vez mais a valorizar a minha identidade, de eu me aceitar, da questão do meu cabelo, de eu ver isso aqui como uma coroa (FlowJack, 2021, entrevista).

A experiência de vida de Flow, sobretudo na infância, é um fato pelo qual, é possível dizer, todas as crianças negras passam. O espelhamento no outro a partir de um padrão já estabelecido, ou seja, o modelo de beleza branco europeu. O cabelo “bom” não é o cabelo “duro”, o cabelo crespo, e sim o cabelo liso. Eu tenho cabelo crespo e, na minha juventude, algumas vezes, eu usava Henê Maru, quando minha mãe saía de casa. Ela não podia saber que estava usando uma coisa dela. Esse produto era para alisar e “tingir” cabeços “duros” de preto, uma vez que era uma prática feita por mulheres negras. Lembro-me que se aplicava de dois modos, um quente e outro, mais moderno, frio. Algumas tias e primas usavam também. Colher esse tipo de história é abrir os arquivos pessoais da memória a fim de expô-los às lentes historiográficas das pessoas negras brasileiras. Assim, é possível

entender os modos de organização dessas pessoas a partir de seu comportamento. Nesse sentido, Nilma Lino Gomes (2003, p. 167) destaca:

Para essas pessoas, a experiência com o corpo negro e o cabelo crespo não se reduz ao espaço da família, das amizades, da militância ou dos relacionamentos amorosos. A escola aparece em vários depoimentos como um importante espaço no qual também se desenvolve o tenso processo de construção da identidade negra. Lamentavelmente, nem sempre ela é lembrada como uma instituição em que o negro e seu padrão estético são vistos de maneira positiva. O entendimento desse contexto revela que o corpo, como suporte de construção da identidade negra, ainda não tem sido uma temática privilegiada pelo campo educacional, principalmente pelos estudos sobre formação de professores e diversidade étnico-cultural. E que esse campo, também, ao considerar tal diversidade, deverá se abrir para dialogar com outros espaços em que os negros constroem suas identidades.

Quando os acontecimentos se repetem para pessoas negras, a partir de um ordenamento estrutural, só mudando a época e os locais de incidência, estamos falando das formas de viver. Contextualizando todas essas histórias analiticamente, estamos falando de escrevivências, conceito formulado por Conceição Evaristo (1995) em sua dissertação de mestrado<sup>63</sup>. Rui Moreira (2020, entrevista) continua:

Eu tinha 15 anos e eu tinha um baile dentro da minha casa onde todos eram negros. Eu tinha... todo meu universo era negro, toda minha cosmogonia era negra, toda... só que era tão negra, negra. E eu digo aí, negra num sentido político. E eu não tinha uma noção se havia um outro universo. Então, quando eu começo a me relacionar com outros universos, a sair de casa. Sobretudo no universo da, ali, da dança, onde não só vi um posicionamento político dos negros que estavam ali presentes, das pessoas..., dos homossexuais que estavam ali presentes. Eu comecei a ver diferenças através do universo das artes que me fez perceber que eu também tinha alguma diferença e essa diferença [que] tava relacionada à cor da minha pele.

Do mesmo modo, as percepções e as estratégias de Rui sobre as diferenças se deram com seu contato com os universos que foi conhecendo e, a partir deles, tirando suas conclusões. Pode-se captar nessa fala que a consciência política de sua família estava bem aguçada, isso quer dizer que todos os valores da negritude estavam presentes, a ponto de ele não ter noção de que havia outras possibilidades de mundos. A força dessa negritude, construída no seio familiar, foi o que deu bases sólidas à construção de ser humano que Rui representa. Aos meus 15 anos, eu recém havia iniciado a dançar e estava deslumbrado com as descobertas do balé e nem me passava pela cabeça a noção de diferenciação de raça e de classe. Eu

---

<sup>63</sup> Sua dissertação está indisponível no repositório da Universidade Federal Fluminense, onde a defendeu em 1995.

sabia que havia coisas diferentes, mas não sabia identificar. Meus pais eram trabalhadores, meu pai passou pelas profissões de pintor, frentista e vigilante, minha mãe foi empregada doméstica, encarregada de limpeza e cuidadora, e não percebia neles uma consciência política sobre a negritude.

Por outro lado, os estranhamentos sociais ou familiares surgem pelos modos de se comportar, quando se enfrenta uma determinada circunstância. Rubens Oliveira (2020, entrevista) nos diz:

Então, pensando nesse, nesse sistema religioso, né. Meus irmãos, meus pais, todos frequentantes da igreja e tal, naquele tempo. Então, surge isso dentro de casa primeiro, depois vem pros amigos que começam a ter a minha ausência, por conta de ensaios e o tempo é outro, né. A... a nossa dedicação acaba sendo outra quando a gente entra numa sala de ensaio e repete, repete, repete coreografia e aí você sabe que uma calça jeans não é mais um elemento... benéfico pra o trabalho que você precisa fazer com dança. A calça jeans até certo ponto é bom lá pra dança de rua, bem, acho que é bom pra dança de rua, mas se usava muito ali nas danças urbanas, se usava exatamente pra, talvez, a minha imagem, né, 'a gente tá dançando, mas nós somos aqui ainda homem', né. Então, esses próprios amigos que gostavam da dança, alguns gostavam da dança também, mais as danças urbanas e tal, que tinha esse estereótipo da imagem, né. Me ver é... trocando de roupa, trocando de vestimenta, né. Então, começa ali na rua, os amigos próximos, até os amigos da igreja, essa estranheza, né. Então, esses enfrentamentos são diários. É muito louco, porque você me perguntando, eu fico pensando. 'nossa, é... eu... se eu tô aqui até hoje é porque algo me picou de uma forma muito potente pra que eu pudesse atravessar tudo isso'. Porque você não tem apoio pra atravessar tudo isso nessa fase adolescente, negro periférico, dançando danças que mostrem no seu gesto uma, um canal do seu gesto sinuoso, numa energia feminina. Não numa energia feminina da mulher, exatamente, mas uma energia do universo, uma energia da natureza do feminino, né. Não só a imagem de homem e de mulher, mas esse feminino que tá na fluidez, esse feminino que tá na lua, esse feminino que tá nas, nas porções líquidas que temos no nosso corpo, sabe? Então, é... encarar tudo isso é porque... enfrentar tudo isso é..., eu vejo hoje, é, bom, algo me picou com tanta potência que até, sabendo que eu enfrentaria tudo isso, na minha família, nos meus amigos, as pessoas da igreja ou até mesmo, nos, nos comandos e bloqueios que têm aqui dentro da cabeça, né, que já foram construídos socialmente. Lutar contra tudo isso é acreditar fielmente na dança, que a dança, ela é realmente um canal transformador na minha vida. Então, foi esse um pouco o meu processo, assim. Hoje eu penso, eu falo 'nossa, esse menino é muito corajoso', precisa de muita coragem pra... pra enfrentar tudo isso e chegar até esse ponto... sabe? Mas esses desafios, esses estereótipos, esses desafios de hipersexualização são vividos até hoje e quebrar essas paredes é, são, são... Eu tenho 35 anos e vivencio isso até hoje. Então, mas eu sei que também estou fazendo história, né. Eu tô deixando marca, todo mundo que passou por mim, seja num relacionamento mais próximo, seja vendo um espetáculo, seja num grau de amizade... ou seja numa passagem como foi a minha passagem com você, por exemplo, em Porto Alegre. Então, passar por aí uma vez só um espetáculo, já trazer uma... camada de sensação de pensamento de mudança de, de raciocínio, é muito interessante. Então, eu considero, eu acho que é uma luta diária, assim, sabe?.

Tais foram as questões vividas por Rubens, ao ingressar no mundo da dança, vindo de um sistema familiar religioso, no qual se supõe que havia certa rigidez no trato uns com os outros, em outras palavras, havia um tipo de machismo que envolve indagações com relações às atividades para meninos e para meninas. Observamos também que havia uma expectativa dos seus amigos e até mesmo do próprio Rubens em não perder sua masculinidade, pelo fato de dançar "a gente tá

dançando, mas nós somos aqui ainda homem”. Após esse período de provações, reconhece-se enquanto homem negro que dança e faz e deixa seus rastros para a história da dança negra.

Tais fenômenos podem delinear, podem estar atravessados pela história de vidas de outros homens negros que dançam. Suas falas, seus relatos, seus modos de enfrentamento diante do mundo legitimam sua existência. Em vista disso, o conceito de escrevivência vem dialogar, muito proximamente, com as experiências vividas por esses homens. As proximidades, os graus de parentesco, mesmo que não sanguíneos, e sim de uma história de travessias comuns, criaram uma confiança grande, por se tratar de dois homens negros trocando informações, ou seja, um na condição de entrevistador e o outro na condição de entrevistado.

Agradeço Luciano pelo convite, uma honra poder participar de uma pesquisa como essa, porque é isso... a gente sabe que, por ser pesquisa, poder falar sobre seu trabalho nessa relação acadêmica, sendo ouvido por um outro homem negro, é um presente. Porque o que geralmente acontece é que as academias elas são repletas de pessoas brancas estudando as pessoas negras, né. Então,... e que muitas das vezes falam pelas pessoas negras, né. Colocam palavras, escrevem a partir da observação delas das pessoas negras, e a gente perde a oportunidade de fala, perde a oportunidade de representatividade nesse lugar, a gente conversou sobre isso em um dado momento. Fico muito feliz e muito honrado em poder participar desse processo. Porque eu acho que é cada vez mais potente imaginar que nós estamos em todos os lugares, né. Então, poder falar aqui com você e saber o que eu vou falar vai trazer uma familiaridade, uma proximidade do que eu vou dizer pra você, que tá fazendo a pesquisa. Isso já é muito interessante, de me deixar em segurança, tranquilo e saber o que tá sendo lido, né (Oliveira, 2020, entrevista).

A relação de familiaridade pode ser observada na palavra segurança, pois nela estão implicadas a confiança, o respeito e a certeza de que, vindos de outro homem negro que passou por situações de vida similares, há um conforto. Gera-se uma despreocupação saber que sua história será contada a partir de um mesmo lugar, uma vivência de um homem negro também. Esses indícios, parafraseando Conceição Evaristo (2020b, p. 2), estão na: “palavra ‘escrever’ e ‘viver’, ‘se ver’ e culmina com a palavra ‘escrevivência’”. Essa maneira de entender, ver-se, imaginar-se na dinâmica da vida de cada artista, é o que me permite escrever e vislumbrar possibilidades de vidas outras para esses sujeitos.

### 3.1 ESCREVIVÊNCIAS: HISTÓRIAS DE VIDAS QUE SE CRUZAM

Então, é essa diferença relacionada à cor da minha pele, ela era ressaltada pelos professores quando percebiam uma maneira muito própria do meu corpo reagir aos comandos motores. Então, mesmo o balé, fosse o jazz, fosse a própria expressão corporal. Havia algo no meu corpo que era diferente das outras pessoas, mas que era diferente e relacionado a essa relação negra. E essa relação negra, no meu caso, ela vinha de um acultramento que havia começado na minha casa. Lá, dentro dos bailes, lá dentro das manifestações religiosas negras. De ver os meus primos dançando, não é. E tinha uma escuta de uma outra música que eu não escutava muito fora de casa, que era o Soul norte-americano, o samba, o jazz. Que era o próprio batuque da religiosidade negra que eu tinha todos os dias. Fosse pelo prisma das religiões afro-brasileiras, como a Umbanda, ou fosse pela relação das congadas, e aí também era uma relação ancestral. Enfim, esse processo, né, de me perceber como alguém diferente, mas trazendo essa diferença pra uma palavra, para um termo, que era especial. Porque era assim que as pessoas faziam com que eu me sentisse, especial. Alguém que tinha a capacidade de fazer coisas que outras pessoas não tinham. Então, eu..., e senti muitíssimo bem dentro da dança, né (Moreira, 2020, entrevista).

A percepção da cor da sua pele, além de ser uma marca que as pessoas negras portam pela racialização de suas figuras, confirma que essa definição se dá pelo olhar do outro, pela diferenciação. A experiência da cor da pele é recorrente para todas as pessoas que diferem ao que está normalizado como único, principalmente à negritude. Isso se relaciona às condições de vida dessas pessoas “[...] tais condições, para além da pobreza, da cor da pele, da experiência de ser homem ou mulher ou viver outra condição de gênero fora do que a heteronormatividade espera” (Evaristo, 2020b, p. 31), determinam seus modos de vida. Tal diferença, em determinados contextos, estabelece padrões estéticos aceitáveis no campo da dança. Por exemplo, na época que Rui Moreira iniciou a dança, havia poucos homens nesse meio, o que contou também foi o aspecto físico de seu corpo: pessoa alta, longilínea, pernas e braços longos, agilidade, entre outros fatores, contribuíram para sua boa aceitação. A relação com as danças de sua família, as danças das religiões afro-brasileiras e as congadas foram o foco do início de sua formação em dança. Talvez não tivesse nomeação para essas relações naquela época (1978), mas esses são os traços das africanidades, tudo aquilo que

veio com seus antepassados através de seus corpos, que se reelaboraram nessas terras, a herança africana ao modo afro-ameríndio, ou seja, amefricano.

Analogamente ao que Conceição Evaristo (2020b, p. 29) comenta sobre a essência do termo *Escrevivência* “[...] não como grafia ou como som, mas, como sentido gerador, como uma cadeia de sentidos na qual o termo se fundamenta e inicia a sua dinâmica”, é possível simular, na dança, a criação, o dançar e o performar como atos que se constituem em corpos negros, os quais contêm histórias singulares em contraponto aos outros povos. Quando uma história se fundamenta no corpo há inúmeras formas de gerar sentidos, neste caso de homens negros, mas um dos meios pelos quais Evaristo iniciou suas histórias foi pelo relato de mulheres negras escravizadas. A autora comenta que, dentre as várias funções forçadas que elas tinham, ser mãe de leite, cozinheira, cuidadora dos filhos dos senhores da casa grande, também precisavam contar histórias para estes dormirem. “E havia o momento em que esse corpo escravizado, cerceado em suas vontades, em sua liberdade de calar, silenciar ou gritar, devia estar em estado de obediência para cumprir mais uma tarefa, a de ‘contar histórias para adormecer os da casa-grande’” (Evaristo, 2020b, p. 30).

O corpo fala, diz, comunica-se mesmo em estado de obediência, as histórias se grafam no corpo, nas memórias. A relação que a dança tem com esses elementos é múltipla, pois os movimentos são uma forma de grafia no espaço. No desafio gráfico de unir as palavras, não como uma simples união, mas uma junção fundamentada, Conceição Evaristo (2020a, p. 1) segue sobre as origens do termo *Escrevivência*:

Era um jogo que eu fazia entre a palavra ‘escrever’ e ‘viver’, ‘se ver’ e culmina com a palavra ‘escrevivência’. Fica bem um termo histórico. Na verdade, quando eu penso em *escrevivência*, penso também em um histórico que está fundamentado na fala de mulheres negras escravizadas que tinham de contar suas histórias para a casa grande. E a *escrevivência*, não, a *escrevivência* é um caminho inverso, é um caminho que borra essa imagem do passado, porque é um caminho já trilhado por uma autoria negra, de mulheres principalmente. Isso não impede que outras pessoas também, de outras realidades, de outros grupos sociais e de outros campos para além da literatura experimentem a *escrevivência*. Mas ele é muito fundamentado nessa autoria de mulheres negras, que já são donas da escrita, borrando essa imagem do passado, das africanas que tinham de contar a história para ninar os da casa-grande.

A proposição de inspiração na escrevivência como metodologia é colocar em evidência epistemes pretas no campo do saber científico, saberes do corpo, experienciado e vivido pelo corpo negro dentro de um processo histórico reformulado na atualidade. “Nossa escrevivência traz a experiência, a vivência de nossa condição de pessoa brasileira de origem africana, uma nacionalidade hifenizada, na qual me coloco e me pronuncio para afirmar a minha origem de povos africanos [...]” (Evaristo, 2020b, p. 30).

Era um lugar onde eu podia ter, digamos assim, uma liderança..., uma liderança emocional. Eu não me sentia abaixo de ninguém, mas acima das outras pessoas, porque eu sentia... as pessoas diziam que o que eu fazia, era belo e agregavam a esse belo, imediatamente, a cor da minha pele: ‘Ah, mas também, negão dançando, não tem nada de melhor’. E isso foi um mote muito potente, muito potente pra eu continuar dançando e esse mote acompanhou toda a minha carreira, e de alguma forma acompanha minha vida até hoje. Algumas das diferenças gestuais, algumas das estruturas emocionais que provoca, que minha dança provoca em outras pessoas. Muitas vezes as pessoas justificam com isso dizendo: ‘Ah, também um negão desse não tem como’. Isso é uma questão. Uma questão pra mim, algo que me cria, sempre me criou um problema muito grande, porque a cada vez que eu escutava isso, eu procurava então descobrir o que era isso. E aí sim, eu vou fazer, vou desenvolver minhas pesquisas gestuais, não só no meu corpo, mas no corpo de outros, não pra fazer o cotejo dessa informação. Pra entender um pouco mais sobre essa informação (Moreira, 2020, entrevista).

A cor da pele possibilitou a Rui Moreira um conhecimento diferenciado do seu corpo, num entendimento mais profundo, ao mesmo tempo que os olhares enraizados nos estereótipos de um homem negro, como força ligada ao físico e potência ligada à resistência, favoreceram-no para construir sua carreira.

[...] isso acabou virando uma espécie de código entre alguns críticos, não é. Porque passou a ser assim, ‘Ah, o negão do Corpo’, né, e isso inclusive detonou um processo interessante. [...] E quando eu entrei [no Grupo Corpo], isso em 1983, exato, em 1983, eu fui o primeiro bailarino homem [negro] a dançar no Grupo Corpo e a primeira bailarina mulher [negra] a dançar no Grupo Corpo foi a Regina Advento (Moreira, 2020, entrevista).

Os meios pelos quais suas experiências de vida no mundo da dança foram se configurando demonstram as estratégias de articulação, com seu ser nesse ambiente. Uma figura que chama as atenções pelo seu diferencial estético, o seu movimento, o seu gesto. Nesse sentido, tem a ver com a existência, com um modo de ser, de estar, de pensar, de confrontar, de se reconhecer, de viver no mundo enquanto sujeito que a sociedade dominante despreza, porém em seu caso, especificamente na dança, aconteceu o contrário.

Assim, ao analisar o universo histórico e corpóreo do ser negro no Brasil com os estereótipos lançados sobre seus corpos, é possível identificar que lá no início da



colonização eram desprovidos de quaisquer direitos. Logo, foram as pessoas que mais sofreram ao longo desse processo de construção do nosso país e, aos poucos, hoje, estão evidenciando suas narrativas. Foram essas pessoas que protagonizaram aquela história, que, por conseguinte, veio a se tornar escritura corporificada, de forma que a palavra fosse grafada. A escrevivência, de autoria notadamente pela mulher negra, busca um espaço que visa a “necessidade de apreensão do mundo, mas o mundo que [a] escapole” (Evaristo, 2020b, p. 36). Por sua vez, propõe outras epistemes do conhecimento, no sentido de reconhecimento, de afirmação, como um importante instrumento de pesquisa em meio ao saber hegemônico.

Pensar que as experiências de vida de uma pessoa negra, nesse contexto, tornam-se uma maneira de escrever, é criar outro lugar no campo das epistemologias dominantes, é também criar um lugar de referência que surge a partir do corpo e depois ganha contornos letrados. É um artifício de descolonizar o saber. Os modos como o corpo grafa a escrita, ao mesmo tempo que é individual, é coletivo, como já visto, partem de uma história comum. Assim, FlowJack e Rubens Oliveira nos contam sobre suas referências:

Na questão da dança mesmo, da questão histórica, eu tive bons exemplos, boas pessoas que me instruíram. Tanto é que a maioria das pessoas da minha família, principalmente as mulheres mesmo, tem uma representatividade muito grande. [...] Então, eu tenho referência na família mesmo, de família, de berço, que foi uma transição muito natural e muito rica. Na questão cultural mesmo, e principalmente na questão de identidade, de ser negro (FlowJack, 2021, entrevista).

[...] eu fui até o terceiro ano do Ensino Médio, e eu me dediquei a minha vida inteira a fazer isso que eu faço. A estudar isso que eu faço. E se a faculdade não existisse, e só existissem os termos graduação, pós-graduação, mestrado, doutorado, eu acho que eu estaria nesse momento fazendo um doutorado da minha vida. Então, você está me pegando muito nessa pesquisa, um doutorado sobre mim mesmo. Assim, de uma pesquisa sobre mim. Então, eu me pego muito nesse lugar hoje, de pensar: ‘nossa, hoje, só hoje, eu entendo que o que me constitui, as referências que me constituem, são a ritualização a partir de uma lente religiosa’. E aí, eu vou te dizer o que que é uma lente religiosa. Não é a igreja. Não é o terreiro. E, sim, o que está por trás daquilo. É o encontro das pessoas com algo que não é palpável. Que não se pega. Mas que se constrói, uma comunicação com esse ser, com essa camada energética, tão potente que faz cantar profundamente, que faz dançar, que faz fazer música profundamente, com tanta visceralidade. Essa é das camadas, uma das minhas grandes referências (Oliveira, 2020, entrevista).

Em alguns contextos, podemos considerar que a família é o primeiro local de aquilombamento, onde se aprende com os mais velhos e as mais velhas as noções de afirmação, de respeito, de confiança, de conforto, de dignidade. A palavra quilombo é originária de África, do tronco linguístico “[...] *bantu (kilombo)*, aportuguesado: quilombo. Sua presença e seu significado no Brasil têm a ver com alguns ramos desses povos cujos membros foram trazidos e escravizados nesta

terra” (Munanga, 1996, p. 58). Segundo o autor, o quilombo possuía um modelo de caráter político e militar “[...] transétnica, centralizada, formada por sujeitos masculinos submetidos a um ritual de iniciação” (Munanga, 1996, p. 63). O processo de iniciação tinha o propósito de formar guerreiros com forças específicas, unificando-os ritualisticamente por serem de castas estrangeiras à comunidade matriz. Para Munanga (1996, p. 63):

Pelo seu conteúdo, o quilombo brasileiro é, sem dúvida, uma cópia do quilombo africano reconstruído pelos escravizados para se opor a uma estrutura escravocrata, pela implantação de uma outra estrutura política na qual se encontraram todos os oprimidos. Escravizados, revoltados, organizaram-se para fugir das senzalas e das plantações e ocuparam partes de territórios brasileiros não-povoados, geralmente de acesso difícil. Imitando o modelo africano, eles transformaram esses territórios em espécie de campos de iniciação à resistência, campos esses abertos a todos os oprimidos da sociedade (negros, índios e brancos), prefigurando um modelo de democracia plurirracial que o Brasil ainda está a buscar. Não há como negar a presença, na liderança desses movimentos de fuga organizados, de indivíduos escravizados oriundos da região bantu, em especial de Angola, onde foi desenvolvido o quilombo. Apesar de o quilombo ser um modelo bantu, creio eu que, ao unir africanos de outras áreas culturais e outros descontentes não-africanos, ele teria recebido influências diversas, daí seu caráter transcultural. Com efeito, a transculturação parece-me um dado fundamental da cultura afro-brasileira.

Beatriz Nascimento, de acordo com Alex Ratts, nos oferece também a noção do quilombo como uma instituição africana, principalmente das regiões de Congo e Angola, em que, por uma série de disputas territoriais entre povos africanos e europeus, formavam-se agrupamentos guerreiros com o intuito de se oporem aos portugueses, e, em alguns casos, ajudavam-lhes pelo interesse na venda de pessoas negras. Por isso seu caráter militar. O termo ganhou algumas significações à medida que se firmavam enquanto sistema social. Dentre desse vocábulo estão:

[...] território ou campo de guerra que se denominava jaga; [...] dizia respeito ao local, casa sagrada, onde processava-se o ritual de iniciação. O acampamento de escravos fugitivos, assim como quando alguns Imbangalas<sup>64</sup> estavam em comércio negreiro com os portugueses, também era Kilombo (Ratts, 2006, p. 119).

Conforme a autora, o quilombo sofreu modificações ao longo dos tempos e sua integridade ia de acordo com as necessidades da época. No Brasil colonial, era uma ameaça ao poder central, uma vez que tinham medo do “[...] ‘perigo negro’,

<sup>64</sup> “Os Imbangalas que dominaram Angola eram considerados um povo terrível, que vivia inteiramente do saque, não criava gado, nem possuía plantação” (Ratts, 2006, p. 118).

movimento que assim se denomina[va] em função das guerras da Bahia e do Maranhão” (Ratts, 2006, p. 122). As redefinições que o quilombo passa leva-o a ter uma característica com princípios ideológicos contra as formas de opressão e simbolizando a resistência. Essa discussão foi levantada para fundamentar historicamente o termo, assim como para pontuar que o quilombo acerca do qual tratamos neste momento é uma junção de pessoas oprimidas pelo sistema que se forjam com seus iguais, nesse caso pessoas negras. Com isso, são trazidos os princípios de afirmação, identificação e empoderamento, ou seja, aquilombamento.

É importante refletir que o aquilombar-se se refere a um discurso do corpo na tentativa de desobediência ao imposto pelo sistema desde o tempo de nossos ancestrais, indo além da ideia de território. Atualmente, o termo carrega esse sentido em seu cerne, mas configurado com a acepção de acolhimento, de respeito, de fraternidade, de empoderamento de pessoas negras. Na perspectiva de Ana Paula Reis (2021), o ato de aquilombar é construir possibilidades de encontros em que as pessoas se organizam para propor concepções da negritude, apontando nossas narrativas numa atitude de descolonização de todos os modos de ser impostos pelo sistema hegemônico, branco, europeizado.

A autora continua sua reflexão, argumentando que tal atitude consiste em tramar estratégias de encontros onde se desenvolverão diferentes ações em diferentes áreas “[...] entre e para pessoas negras a qual estabelece vínculos, pactos e responsabilidades. Para se aquilombar é preciso agir com responsabilidade no que se refere a construir os laços e relacionar-se com a comunidade negra” (Reis, 2021, p. 38). Nesse sentido, as companhias Gumboot Dance Brasil (SP), dirigida e coreografada por Rubens Oliveira; a Cia. Sansacroma (RJ), dirigida por Gal Martins; a Cia. de Dança Daniel Amaro (Pelotas/RS), com direção homônima; o Afrosul Odomodê (Porto Alegre/RS), dirigida por Iara Deodoro e Paulo Romeu Deodoro; e a Cia. Étnica de Dança (RJ), dirigida por Carmem Luz, são exemplos em que os integrantes são pessoas negras e partilham os mesmos ideais, justamente pelo sentido de fortificação desses núcleos. Consequentemente, porque o aquilombamento é um espaço de reconhecimento e de legitimidade, de dignidade.

Olha, você sabe que as minhas criações todas. Eu tenho hoje no meu currículo 12, 13, perdi as contas já, 12 ou 13 espetáculos que eu fiz. É ... que eu criei como diretor, mais o meu tempo de bailarino, né. Mas contando com minhas criações enquanto bail... coreógrafo, assim, é... eu sempre me direionei a coreografar a partir de uma imagem [que] ultrapassa essa [silêncio] essa questão, sabe? Eu, eu sempre falei muito pouco sobre sexualidade, sobre masculinidade, feminilidade no

movimento nos meus trabalhos. É... talvez esse seja o impacto, né, e eu não falei e eu não deixei de falar, porque eu queria esconder aquilo. Eu deixei de falar porque eu tava tentando re...crutar em mim o que tem de mais fundo dentro desse pensamento, sem eu ter diretamente, ter que falar dessa, dessa polaridade social que nos é apresentada, né. É... porque pra mim falar, homem dançando dança que tenha movimentos mais circulares, fluidos, sinuosos e tal, 'ali é um homem mais feminino, ali é mais não sei o que, é uma mulher', isso pra mim é... porque a dança me fez me conectar (Oliveira, 2020, entrevista).

Os modos de criar de Rubens Oliveira são, de certa forma, despreocupados em enfatizar questões vinculadas aos marcadores sociais, porque para o artista esses assuntos estão impressos nos corpos. As subjetividades das histórias desses corpos são diversas, mas partilham experiências de uma coletividade. O que Rubens propõe é aprofundar a consciência e o olhar em histórias coletivas corporificadas em pessoas que foram escravizadas, mas que subverteram essa lógica ao fazer surgir tal dança, esse é o caso da Companhia Gumboot. Em suas aulas de Gumboot, Rubens comentava sobre a importância de tentar buscar a corporeidade do que veio antes, ou seja, a corporeidade das danças sul-africanas, a corporeidade daquelas pessoas. Olhando pela perspectiva sonora dessa dança, ela nasce da impossibilidade de se comunicar e com isso os trabalhadores das minas de ouro batiam em suas botas. Do ponto de vista da escrita, pode-se dizer que a escrevivência é formada pelo acúmulo de histórias vividas por sujeitos/as subalternizados/as, que foram vítimas dos mais cruéis maus tratos. Enquanto uns usavam as sonoridades, outros usavam a escrita. Com isso, Evaristo (2021, 30min13s) nos remete a Maria Nova, personagem da obra *Becos da Memória*, “[...] ela tem que escrever porque ela não vai aguentar ter tantas histórias guardadas [...]”. Histórias de uma pessoa que reflete no coletivo.

Porque eu acho que é isso, assim. Como que eu sobrevivi a tudo isso? Porque existe algo que é muito mais fundo pra mim, na minha dança, que essa questão. Então, quando eu comecei a achar esse nível de fundura no meu trabalho, eu comecei a entender que, falando dessa fundura, trazendo essa, essa imensidão de sensações no trabalho eu poderia falar disso de uma maneira muito mais profunda... do que ter uma discussão. Até mesmo porque essa é uma discussão que muitas pessoas estudam, assim como você tá trazendo isso, e o meu estudo é muito corporal, ele é muito pela, pela relação, é... da sensorialidade, da..., do sentir aquilo. Então, a gente sabe que, no processo do sentir, tem uma profundidade aí, que se a gente fica preso às palavras, a gente não acessa tudo aquilo, né, falando do corpo. Então, eu acho que eu fui me... agora só que essas questões tão batendo, agora só que eu vivo uma..., uma... dor de perceber, eu durante muito tempo, meu corpo, ele foi... é hipersexualizado, por exemplo, porque daí muda a versão, né. Existiu um momento onde esse corpo dançando era visto como um corpo estranho. Porque um corpo negro tá dançando com a roupa, assim, ou fazendo esses movimentos, assim? Depois que eu passei pelo processo de OK, é isso mesmo que eu quero, daí você vai trabalhado, vai trabalhado, vai trabalhado, vai mostrando espetáculo, não sei o quê, começou um processo de hipersexualizar aquele corpo. Então, OK, aceitamos que esse corpo é assim, agora vamos entender o que que esse corpo faz. Aí, as imagens, as imaginações vão longe, né. E que também é uma violência, principalmente, né, é o lugar onde

você se conecta com a sociedade, esperando de você um estereótipo, um jeito só de se estar socialmente como um homem negro. Então, é... você se resume, muitas vezes, como um órgão genital, você se resume, muita das vezes, com um olhar de que 'se ele faz isso com o corpo dele imagina em outras situações', né. Então, essa é uma outra etapa que hoje eu também fico é... lutando que isso se modifique. Ontem, por exemplo, eu dei na minha aula. É... uma aula onde o exercício era rebolar, aula inteira. Luciano: Que ótimo! Rubens: É gostoso, né? Luciano: É muito bom [risos] Rubens: E aí, e aí foi o que eu falei na aula. Eu falei: 'se eu, Rubens, pesquisador, é... professor aqui de vocês, bailarino, me coloque intimamente, me exponho aqui pra vocês, se eu não puder rebolar numa aula, eu não quero dar aula'. Se no momento que eu tiver rebolando eu tiver algum, ou bloqueio ou hipersexualização com meu corpo, onde atrapalhe a nossa construção coletiva daquela aula, eu não quero dar aula. Porque se não, eu, eu vou viver numa prisão. É... então, é isso, assim, e bom, é isso (Oliveira, 2020, entrevista).

A profundidade das questões corporais, no trabalho artístico de Rubens Oliveira, desafia noções das palavras escritas, uma vez que circula muito pelo campo da sensorialidade e da percepção. E, o corpo de um homem negro, que possui sua musculatura corporal definida, boa estatura, traços viris e expõe sua expressividade ao se movimentar, pode ser o ponto para entrar no lugar da hipersexualização. Pois, como ele conta, foram momentos de dor ao perceber que seu corpo era visto pelo lado da animalização. Supomos que, se Rubens não tivesse uma estrutura familiar consistente (consideram-se amigos/as também), teria seu emocional fortemente abalado. Aqui voltamos ao tema do aquilombamento.

Pela cultura *Hip Hop*, posso falar que ela foi muito boa, né? Teve, claro..., teve altos e baixos, algumas situações que eu passei já, mas no geral foi muito boa. Porque a cultura *Hip Hop* em si, ela aproxima as pessoas, não importa a classe social, não importa o gênero, não importa a tua religião. Claro, tem os seus lados negativos, né? Principalmente na questão da valorização das mulheres dentro da cultura *Hip Hop*. Principalmente, dentro da dança, né? Porque, quando a gente fala na questão da competição, então a gente fala daquela questão de rivalidade, e da competição também, na questão de afirmar a sua masculinidade. Então, o que me fez repensar isso dentro da cultura *Hip Hop*, e na arte no geral, foi quando eu conheci a Eva [Schul]. Comecei a trabalhar com ela, e de cara eu já peguei um trabalho dela que já estava em formação, que era o *Acuados*, né. Que falava da questão da violência doméstica contra mulheres. A questão que a gente teve que pesquisar. Então, muitas coisas nesse trabalho dela, e ela é conhecida mesmo mundialmente pela questão de que, todo o trabalho dela, é um trabalho denúncia. Ela é extremamente feminista, o foco dela maior sempre, e a ênfase maior sempre, vai ser as mulheres mesmo. Então, a Eva foi que fez eu refletir sobre muitas coisas mesmo, né. Então, isso aí pra mim foi muito, muito importante. Dentro do *Hip Hop* eu posso dizer que foi tranquilo, mudei muita coisa mesmo na questão de postura, de pensamento, de ideologia. Mas na dança, no geral, na arte mesmo, eu passei por várias situações que me fez refletir, que me deixou extremamente decepcionado, principalmente aqui no Rio Grande do Sul. Um exemplo, teve um trabalho ao qual eu participei, só não vou citar nome da pessoa e de que trabalho, né? Onde, como é que eu vou te dizer... Já é osso pra nós, pessoas pretas, ter que lidar com essa questão culturalmente, da questão da escravidão, do racismo e outras coisas. Aí tu vai fazer um trabalho que simplesmente, tu faz o papel de um escravo, do negro. Com aquela roupa, e fala da questão do teu cabelo. Que em cena tu tem que contracenar com um colega LGBT, que algum momento tu leva um tapa na cara, e tu questiona isso. Aí troca os papéis, aí no meio da cena tu tem que dar um tapa na cara da pessoa. Uma coisa pra mim é encenar a questão do tapa numa pessoa. Outra coisa mesmo é tu dar também. Eu me sinto mal, entendeu? Por dar tapa na cara de qualquer pessoa também. Não importa se é um trabalho coreográfico, é uma coisa pra mim que não faz sentido. E principalmente tomar tapa na cara também. É uma coisa que não dá. Sabe? O trabalho tinha a direção de uma pessoa branca, e queria falar sobre estética. Várias coisas que ela começava a falar, ela não estava nesse lugar de fala. Ela não sabe como a gente vai interpretar essa questão do

escravo, essa questão que diz respeito à questão de estética de uma pessoa preta... e uma pessoa branca nunca vai entender isso. E eu passei por isso, eu posso dizer que foi o pior trabalho que eu tive na minha vida, assim. Aí teve uma terceira sequência de temporada desse trabalho, e eu simplesmente falei não. E fui muito criticado, entendeu? Principalmente alguns do elenco, que estavam, ficaram brabos, 'A tu vai deixar a gente na mão, que não vai participar do trabalho', só que elas não sabem o quanto isso estava me afetando psicologicamente. Não sabem quantos anos a gente leva pra gente lidar com essas questões. Principalmente de ser uma pessoa preta. E pessoas brancas nunca vão entender, porque elas não passam o que a gente passa. Não tem como a gente nem discutir, entendeu? Porque, quando a gente não está nesse lugar de fala, é complicado. Então, isso foi uma das minhas maiores frustrações na dança, que me incomodou. Aqui, no Rio Grande do Sul, tem poucas exceções de pessoas, mesmo, que valorizam que tu pode trabalhar com ela, e trabalhar com qualquer tema, e se sentir à vontade. Eu posso citar a Eva. A Eva é um grande exemplo, mesmo, a ser seguido aqui no Rio Grande do Sul. Porque a Eva, além de ser uma excelente coreógrafa, professora, uma mestra, é uma pessoa que a gente consegue se sentir à vontade com ela. Sem que a questão da cor da pele te deixe incômodo. A gente consegue conversar várias coisas com a Eva. Então, ela é uma profissional a ser seguida, assim como a Lu Paludo. E poucas outras pessoas. Eu sinceramente não posso te falar que é a maioria, porque, quando a gente fala na questão de ser negro na porcaria desse estado, a gente tem pouca visibilidade. Me diz um diretor de uma companhia aqui no Rio Grande do Sul que é negro. Quantos negros têm visibilidade na dança no Rio Grande do Sul? Me diz um bailarino ou uma bailarina, o primeiro bailarino ou primeira bailarina de uma escola de balé aqui de Porto Alegre ou de uma companhia? Me diz um primeiro bailarino ou uma primeira bailarina de alguma companhia aqui? Quantas pessoas valorizam os nossos? Entende? (FlowJack, 2021, entrevista).

Algumas experiências de vida no campo da dança de FlowJack afetaram seu lado psicológico, do ser negro, em que os estereótipos são reforçados por uma questão de falta de entendimento. Nesse sentido, Fanon (2008, p. 65) comenta sobre a "A menos-valia psicológica"<sup>65</sup>, este sentimento de diminuição, e seu corolário, a impossibilidade de ter acesso à limpidez, desapareceram totalmente". A capacidade de fazer o negro se sentir inferior é uma especialidade da branquitude, para ela não importam as consequências que tal ação causa na vida da pessoa afetada, o que importa é não dar oportunidade de visibilidade, e sim fazer de conta que não aconteceu nada. A cegueira que dá origem ao apagamento. O sofrimento psicológico sofrido por Flow é fruto dessa sociedade que respira os bens do sistema colonial, ou seja, seus herdeiros "[...] nunca abririam mão de suas heranças e de seus poderes de mando, sobre ela e sua descendência" (Evaristo, 2020b, p. 30). Esse é um fato evidente, que é possível observar em todas as esferas sociais, o caso do privilégio branco. Ao ter encontrado pessoas abertas em recebê-lo, pôde ter mais autoconfiança em sua dança, em sua arte. Nesse simples gesto é possível observar as diferenças de atitudes. São nesses enfrentamentos que a escrevivência transita, na vivência de uma pessoa negra.

Além do fato histórico, está a profundidade da corporificação desse modo de ser no local que se habita. Celina Alcântara (2022, comunicação oral) enfatiza: "Para

---

<sup>65</sup> Menos-valia, neologismo, flerte com o conceito econômico de mais-valia, de Marx (Fanon, 2008, p. 65).

que possamos nos aproximar [da escrevivência] seria importante olhar com respeito, com profundidade a esse modo de existir, de olhar e de narrar o mundo”. O mundo que fala da experiência do corpo e no corpo negro. Nessa perspectiva, Evaristo (2020b, p. 35) declara:

Escrevivência, antes de qualquer domínio, é interrogação. É uma busca por se inserir no mundo com as nossas histórias, com as nossas vidas, que o mundo desconsidera. Escrevivência não está para a abstração do mundo, e sim para a existência, para o mundo-vida. Um mundo que busco apreender, para que eu possa, nele, me autoinscrever, mas, com a justa compreensão de que a letra não é só minha. Por isso, repito uma pergunta reflexiva, que me impus um dia ao pensar a minha escrevivência e de outras. Indago sobre o ato audacioso de mulheres que rompem domínios impostos, notadamente as mulheres negras, e se enveredam pelo caminho da escrita: ‘O que levaria determinadas mulheres, nascidas e criadas em ambientes não letrados, e, quando muito, semialfabetizados, a romperem com a passividade da leitura e buscarem o movimento da escrita?’

O conceito de escrevivência tensiona discussões epistemológicas no jogo de hierarquias do conhecimento, numa ótica que faz repensar certos entendimentos, desde muito tempo já estabelecidos como únicos. Maria Nazareth Soares Fonseca (2020, p. 65) enfatiza que o termo referido “aos poucos se transforma em uma potência sígnica capaz de balançar os alicerces de uma ordem literária instituída”. Pode-se dizer que não somente balança os alicerces da literatura, mas também balança os alicerces da ordem da escrita erudita tradicional, uma vez que esse espaço foi estruturado a partir de uma escrita europeizada de determinadas classes, e tais significações são próprias das cosmologias das experiências de vida de mulheres negras, que romperam com o passado histórico. Esse universo feminino, conduzindo a reflexão, “ultrapassa os limites de uma percepção de vida” (Evaristo, 2020b, p. 35). Nisso, a autora comenta “O lugar da escrita é uma força atuante quando você pensa em escrevivência [...] a escrita por mais que você acompanhe ou tente estar junto da fala é uma outra história [...] a escrita não dá conta do corpo que diz” (Evaristo; Martins, 2021, *online*).

Desde a questão da identidade, quando se fala em diáspora preta, tudo que eu faço em termos de movimento, e até de criação, é tudo voltado à cultura preta. Então, é muita influência de capoeira, de samba, da religião Umbanda. Então, eu sou preto, e eu vou continuar mais cem por cento preto na minha movimentação (FlowJack, 2021, entrevista).

As escrevivências transbordam o nível conceitual e ganham o status daquilo que é intraduzível e não se pode grafar. Ou seja, há situações nas quais os sons da

fala não são capazes de serem traduzidos em palavras escritas, e sim, e somente sim, no “corpo que diz”, está no corpo e é expresso pelo corpo. “A escrevivência tem esse desespero, eu penso na escrevivência em [tentar] captar [os sons da oralidade] e esses sons quem dá é a voz, quem dá é o corpo [...] por mais que eu invente palavras e coisa e tal ...” (Evaristo, 2021, 34min40s). Pode-se perceber uma relação muito próxima entre escrevivência e oralitura, “a relação da escrevivência e da oralitura é perceber esse caminho [...] de traduzir o intraduzível” (Evaristo, 2021, 35min04s).

Porque quando a gente não está nesse lugar de dor, quando a gente não está nesse lugar de ancestralidade, que vem desde os nossos antepassados, elas nunca vão entender. Elas nunca vão entender. Foi preciso a Emily [Chagas] sair daqui do Rio Grande do Sul e ser aceita numa companhia de fora pras pessoas olharem pra ela. E ela é tão boa quanto várias pessoas, e melhor até, no que ela faz. E a Eva foi a única pessoa que valorizou a Emily, a única pessoa que deu a oportunidade, e a Emily está onde está hoje porque a Eva abriu o coração. Então, por isso eu sempre vou citar Eva, sabe? E é muito triste. A gente vê poucas pessoas pretas nos lugares de representatividade. E parece que a gente tem que se contentar com as migalhas. Não só historicamente, mesmo, quando a gente fala aqui no Rio Grande do Sul na questão do racismo, mas na arte mesmo, na cultura em geral, as pessoas têm uma dívida muito grande com a gente, muito grande mesmo (FlowJack, 2021, entrevista).

Cada um de nós, homem preto, mulher preta acaba sendo tomado e acaba se responsabilizando por revelar uma história da nossa..., da nossa identidade, a ‘possibilidade da história’ dos nossos ancestrais, desde os mais próximos aos mais longínquos, não é. Os, dá a possibilidade de rever..., de refazer as conexões pra que a gente possa, no mínimo, questionar essa história, no mínimo ter um olhar crítico com respeito a essa história [ele tosse], pra que a gente possa observar que... tem muitas coisas fora da ordem quando a gente escuta que a cultura negra, ela foi escravizada e trazida pras Américas (Moreira, 2020, entrevista).

A escrita dificilmente dá conta do corpo que diz, comenta Conceição Evaristo (2021), que nos fala isso se referindo aos sons que sua mãe fazia quando era indagada. Tal dificuldade em tentar traduzir a escrita quer dizer que a escrevivência vai além do nível conceitual e ganha dimensões do corpo que vive no presente, do corpo que narra suas histórias repletas de sensações. Semelhantemente a esse fato, aspectos de violências vivenciadas pelo corpo negro, a escrita raramente alcança o que o corpo diz pelos fundamentos dos estados da alma. Dificilmente a grafia da letra escrita consegue chegar a ponto de exteriorizar os sentimentos e percepções de uma pessoa nessas condições. Por outra perspectiva, a potência que a palavra escrita tem, por exemplo uma poesia, um conto, uma prosa, pode transmitir uma cadeia de significações que preenchem outros pontos do nosso cérebro. Logo, os jogos das sinapses atuam e colaboram para suas conexões.

Há outras questões que cerceiam a participação de negros e negras no campo profissional da dança. Anielle Lemos (2023), em sua tese intitulada *Inserção*



*e permanência de bailarinas negras brasileiras no campo profissional da dança como representatividade negra e modo de resistência ao racismo*, aborda tal assunto referindo-se às bailarinas negras brasileiras. Discute o lugar da representatividade dessas mulheres no território nacional e internacional, mostrando as diferenciações de pequenas e grandes companhias no que se refere à visibilidade negra nesses espaços. É nesse sentido que o aquilombamento se torna necessário para fortificar a existência de pessoas negras.

Por outro lado, encontram-se modos de vida sendo formulados historicamente em espaços de resistência, em aspectos do viver coletivamente, como em comunidades periféricas, formadas por processos de exclusão, em comunidades terreiros, em comunidades rodas de capoeira, em comunidades congadeiras, em comunidades de samba, entre outras. Todas essas pessoas têm histórias comuns, modos de enfrentamentos comuns, estados de presença no mundo compartilhados. Isto é, as Marias, os Joãos, as Anas... a história é a mesma, só muda de endereço.

É. O pessoal me conhece como FlowJack, né. Que foi o nome que eu adotei, que eu ganhei esse apelido do Patrick Schen, que é um americano que coreografou o *Matrix* dois e três, né. As cenas de batalhas, ele que coreografou. Eu conheci ele no Festival Internacional de *Hip Hop*. Daí ele falava que eu tinha muito fluxo, muito *flow* quando me movimentava. E ele tentou meu nome, ah, 'como é que é o teu nome, é Jackson?', e ele falou 'FlowJack'. Porque tem um americano chamado Flowmaster, que é um *b-boy*. Daí ele pegou e falou assim 'tu e o Flowmaster são muito parecidos. A questão da identidade, do jeito, a maneira como tu fala, como tu caminha, como tu respira, isso aí é da tua dança. Tu é 100% autêntico no que tu faz'. Daí ele pegou e deu esse apelido, FlowJack, daí eu uso até hoje. E, sabe o que que é incrível, vários trabalhos que eu já participei aqui no fórum das Danças Urbanas, quando eu entrei por esse universo de dança contemporânea, se for fazer uma analogia, mesmo, de como me senti em cena, todos os outros trabalhos que eu participei, é como se eu tivesse nos anos 80, saindo com a minha tia no shopping e as crianças olhando, e aquele comentário 'óh, o neguinho passando ali, o neguinho de cabelo duro'. É assim que eu me sentia nos outros lugares que eu dançava. Com a Eva, eu me sentia com 4, 20, 30 metros de altura. Eu me sentia valorizado, eu me sentia bem, onde eu estava, porque a Eva, ela vai te formando e ela vai te transformando de acordo com a tua personalidade. Claro, dentro da técnica dela. Mas ela sabe direcionar a gente, pra um caminho, mesmo, muito bacana. Ela vê todo o teu potencial e consegue evoluir isso. Mesma coisa, um exemplo, antes de dançar, meu sonho sempre era ir morar na China e estudar com, no templo do Shaolin, entendeu? Era o meu sonho. Então, eu vejo a Eva como essas mestras desses tempos. Sabe aquela pessoa que tu escuta que é uma lenda? Sabe quando ela se movimenta, tu vê a aura, o poder dela. Ela faz isso contigo. Ela é como se tu chegasse, um discípulo numa escola de kung fu, e ela elevasse teu nível a tu chegar ao nível de monge. Então, é o que eu vejo com ela. Então, quando eu participei desse trabalho com ela, no *Acuados*, foi assim que eu me sentia. Também nos intensivos, das questões que ela trabalha, das provocações, das coisas que ela traz pra gente. Então, é isso. Infelizmente, ela é muito pouco valorizada aqui no nosso estado. Mas as pessoas que valorizam ela são pessoas que estão em vários lugares trabalhando, são professores universitários, como a Lu Paludo, a Mônica Dantas, a Cibele [Sastre], e assim vai, entendeu? Mas só que ela deveria ser mais valorizada aqui no nosso estado. Porque ela é uma lenda viva (FlowJack, 2021, entrevista).

As alcunhas que as pessoas negras recebem do mundo ocidental, como temos visto ao longo deste texto e também ao longo da história, são normalmente

pejorativas, porém há ocasiões, como o que aconteceu com FlowJack, que revelam um modo de entendimento diferenciado a respeito de um bailarino negro. A valorização de suas qualidades de movimento levou ao surgimento de um personagem, de um ser voador, em fluxo. Foi importante o reconhecimento das potencialidades do artista, tanto de Patrick Schen quanto de Eva Schul, porque se trouxe a noção de empoderamento e autoconfiança. Um acontecimento de muito valor, ao tratar-se de uma pessoa negra, uma vez que tais atitudes atuam na fortificação da saúde mental, em detrimento da depreciação.

Hoje se sabe, ou algumas pessoas sabem, que a inserção de pessoas pretas nos espaços de poder é um caminho urgente e sem retrocessos, para que ocorra a pluralização, diversidade e representatividade. Sabemos também que mulheres pretas têm um nível escolar mais alto que os homens pretos, conforme visto no Ciclo 1. Seria importante haver uma mudança na mentalidade do pensamento científico para que o conhecimento seja entendido como múltiplo e plural, sendo do interesse de todas as pessoas. Afinal, o pensamento negro africano, ao invés de trabalhar com binarismos, trabalha com o conceito de encruzilhada. Leda Maria Martins (2021, p. 32) nos traz elementos para fortificar essa ideia:

As culturas negras que matizaram os territórios americanos, em sua formulação e *modus* constitutivos, evidenciam o cruzamento das tradições e memórias orais com os outros códigos e sistemas, escritos e/ou orais, com que se confrontam. E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel, identidade que pode ser pensada como um tecido e uma textura, em que as falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformara-se continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando as singularidades e alteridades negras.

Memórias orais, falas, gestos, arquivos orais foram os modos de organização de nossos ancestrais, podendo-se dizer que são formadores das escrituras em que os acontecimentos do passado ganham destaque na atualidade. Hoje, esses elementos são reformulados, atualizados com uma perspectiva de futuro. Escrever, ver e se ver são a base para escrever, a partir dos pressupostos para tal, principalmente quando vindo de mulheres negras, as donas de todo o processo. Historicamente introdutoras do pretuguês na Casa Grande, uma categoria linguística

de origem *bantu*<sup>66</sup>, segundo a branquitude/higienista, é um modo de falar português errado, substituindo e/ou suprimindo letras. Nada mais é que o “termo [segundo Lélia Gonzalez] utilizado pelos africanos lusófanos” (Ratts; Rios, 2010, p. 72), é a africanização do português falado no Brasil, sua construção linguística. Com isso, é possível afirmar que o universo feminino, de mulheres negras, foi condutor de um pensamento guiado pela oralidade que mais tarde ordenou toda uma reflexão, “ultrapassa[ndo] os limites de uma percepção de vida” (Evaristo, 2020b, p. 35).

Quando a escrita pode não dar conta do corpo que diz, os corpos em performances podem fazer esse processo de tradução, provocando uma outra forma de escritura, a escritura corporal, a escritura do corpo no espaço e no próprio corpo. Esse transbordamento perpassa os limites da vida, o que dá um sinal de dimensões muito grandes, em que, ao mesmo tempo que existe a necessidade de grafar, há a necessidade de se expressar através do movimento; em que se cria, em que se dança performaticamente para que o ciclo não seja findado e também perpetuado nas temporalidades da vida. Isto é, neste ponto, escrever, ver, se ver, corporificar o indizível, o intraduzível, o inarrável. Aspectos transbordantes de circunscrição e inscrição no corpo. Com isso, Martins (2021, 55min25s) afirma que:

[...] tanto a oralitura como a escrevivência nos oferecem possibilidades, de dentro das práticas performáticas, que nós herdamos de África, postular modos alternos, não exclusivos, pelo contrário, muito inclusivos e alternos de inscrição do conhecimento.

Tais concepções são concepções do campo das epistemologias pretas que buscam integrar experiências do corpo vivido, as quais produzem conhecimentos ancestrais como um modo de compartilhar saberes. Saberes que foram trazidos nos corpos dos africanos escravizados nas grandes embarcações e remodelados nas Américas, muito ao contrário das epistemologias eurocentradas, que buscam difundir um conhecimento universal, sendo as únicas possibilidades de conhecer o mundo. Sendo assim, pode-se dizer que a escrevivência e a oralitura são formas possíveis de escrituras e “[...] são sistemas diferentes de inscrição, postulação, disseminação de conhecimentos” (Martins, 2021, 53min15s). O que mostra a dimensão dos conhecimentos afro-ameríndios brasileiros numa perspectiva ampla. É preciso que haja, neste momento, um processo de escuta ativa por parte do

---

<sup>66</sup> Tronco linguístico que reúne cerca de 600 línguas no continente africano (Santana, 2021). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v7ZC429ONME>. Acesso em: 13 dez. 2023.

conhecimento dito hegemônico. Significa, simplesmente, ouvir os conhecimentos, que durante muito tempo foram silenciados. É dar espaço, é ceder, é ter a sensibilidade de reconhecer seus privilégios e oportunizar outras vozes.

O que eu percebo através da minha vivência, através da comparação de um período com outro período é.... Primeiro, vamos trazer um pouco as questões de gênero, não é. A própria entrada do homem na dança mudou muito. O homem hoje ele tem, apesar da..., do fato de..., aqui nesse contexto latino, nesse contexto afro, nesse contexto... indígena..., ameríndio, afro-indígena esse é contexto do Brasil. Apesar desse contexto, onde o ato de dançar é uma coisa imprescindível, não é. Não há nessa cultura nada que dignifique o homem do que o ato dele dançar. Nas questões culturais, nas danças, sejam elas populares, sejam as danças que têm na rua, quer dizer, é uma, uma... como é que vou dizer, é muito melhor aceitar aquele que dança, aquele homem ou aquela mulher que dança do que aquele homem ou aquela mulher que não dança. Eu digo socialmente [risadas], né. A coisa é engraçada isso, mas é uma verdade, esse é um contexto latino, é um contexto afro-ameríndio que transforma essa relação. Agora..., falar de... da sua identidade como país, não é, como faz os artistas, isso precisou de uma série de processos evolutivos, não é. A gente..., esse sentimento colonial e colonialista. É nesse lugar que veio o primeiro..., a chegada pós-portugueses e a dizimação... dos subjugados indígenas, aí depois vem a população negra, que, mesmo na condição de escravos dos brancos, eles ainda eram alguma coisa melhor ou mais interessante, valiam mais que se tinha no Brasil, não é. Então, essa relação gerou, de uma forma ou de outra, nesse hibridismo que o Stuart Hall fala, gerou uma... aqui pro Brasil algumas, algumas, algumas, alguns resquícios potentes de colonialismo, não é. A gente quer ser ou negrão, ou negão da África, ou de Portugal, da Espanha, de qualquer lugar, né. Essas, essas questões dentro dessa questão que a gente foi desenvolvendo o nosso tecido cultural e o nosso tecido identitário, não é? Isto, por aí..., já na..., ao logo dos anos 30, 40 o Brasil passa a reivindicar uma certa identidade no campo das artes e, ao reivindicar essa identidade no campo das artes, o exotismo do homem preto [ele tosse], o exotismo do homem escravizado e liberto, mas ao mesmo tempo ainda periférico, essas coisas passaram a ser mote para a estruturação da cultura e do tecido das artes no País, não é. Isso não permitia, ainda que essa população periférica, que era registrada em quadros, que era talvez inspiração de uma música, ainda que não fosse ainda..., tinha uma dificuldade em ser protagonistas, né. Nós vamos ver, sim, na literatura, Machado de Assis, nós vamos ver esse protagonismo ganhando espaço e, ao mesmo tempo, contatando como é internamente o universo desse homem negro brasileiro, não é que tem essas marcas, mas ao mesmo tempo isso, né. Ainda, com muita dificuldade, ser reconhecido a forma de aculturação que esse homem negro tinha (Moreira, 2020, entrevista).

A vasta sabedoria de Rui Moreira o permitiu identificar os valores culturais de povos de acordo com suas vivências no decorrer dos tempos, e assim a percepção de si nos ambientes em que se inseria. Sua visão de uma América afro-ameríndia, amefricana, elabora contextos com o ato de dançar, nesse caso do homem dançar, que ultrapassa concepções lineares dessa relação, ou seja, para o universo colonialista conservador e preconceituoso o homem não dança, já, nessa trama afro-ameríndia, o comum é o homem dançar. Esse olhar é lançado para as danças populares, como o samba, o maxixe, a congada, o carimbó, o frevo, cada uma delas localizadas em algum estado brasileiro, o que marca a regionalidade e também uma identidade cultural. Por esse ângulo, Zeca Ligiéro (2011) faz considerações a respeito dessas práticas culturais da diáspora negra brasileira, ou seja, o candomblé o jongo, o samba, a capoeira. O autor salienta que esses tipos de produção cultural

têm sido vistos de modo a preservar o passado africano em terras brasileiras. É onde está o conceito de *Motrizes Culturais*, que, segundo o autor, é “[...] um conjunto de dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos africanos. A este conjunto chamamos de práticas performativas e se referem a combinação de elementos como a dança, o canto, a música, o figurino [...]” (Ligiéro, 2011, p. 130).

Visto na sociedade como jovem carente que o único canal de sobrevivência do jovem carente é a arte. Então, era sempre esse lugar. De assim, vamos dar arte pro jovem carente pra que ele possa se salvar. Eu não tenho dúvida que a arte, e acho que você também não tem dúvida, que a arte, ela salva mesmo. Mas o discurso social do branco é colocar isso como, assim, ‘estou te dando pra que você não vire bandido. Estou te dando arte pra que você não vire uma pessoa ruim’, porque é muito estereótipo da sua sociedade, do seu povo, ‘se não houver arte você vira bandido, você vem assaltar a minha casa’ (Oliveira, 2020, entrevista).

Dentro desse cenário, os dimensionamentos da realidade da vida ganham grandes proporções de entendimento empíricos, ampliando a noção de si no outro e, assim, ao adentrar no coletivo. Para Evaristo, segundo o autor Luiz Henrique de Oliveira (2009, p. 622): “pensar em si é pensar no coletivo”. Logo, é pensar na condição do ser humano de forma plena, no patamar de igualdade em todos os aspectos sociais. Mesmo não pertencendo ao gênero feminino, acredito que escrever é uma ferramenta ancestral que possibilita abraçar a ancestralidade do passado, do presente e do futuro, configurada em formatos múltiplos.

Desse modo, a arte da dança, uma arte performática, está a proporcionar outra condição de estar no mundo para os sujeitos negros em foco, que têm certo reconhecimento artístico e com isso desfrutam de sua humanidade no momento que estão em estado de criação, bem como estão em cena. Essa conquista tem a ver com a situação plena do ser humano idealizado, despreocupado em ter que pensar sua figura como uma ameaça ao sistema branco hegemônico. Com isso, é possível afirmar que “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos” (Evaristo, 2020b, p. 30). Do mesmo modo, são as grafias que o corpo negro em movimento escreve quando assume o protagonismo nas esferas das produções cênicas.

Nesse sentido, a escrevivência, de acordo com Souza (2022), ultrapassa o sentido teórico por lidar com os atravessamentos que dizem respeito aos interlocutores desta tese, juntamente com quem a escreve. Suas histórias de vida, transcorridas por diversos

sofrimentos, ao mesmo tempo com coragem, desgosto, alegrias, aperfeiçoamento, buscam na oralidade e na escuta um modo de edificação de escrituras:

[...] sobre e como mulheres, mulheres sejam elas, mulheres palenqueras, quilombolas, mães de santo. Nas práticas pedagógicas do movimento *Hip Hop*; nos desafios de mães negras, ou de mães encarceradas que lutam por visibilidade, das populações afro-paraguaias, afro-colombianas, afro-argentinas; nas poesias, nos tecidos, nas danças, nas buscas que lutam contra as violências; nas diversas escritas que marcam corpos movimentos, sentires, saberes. Ou seja, nas tantas formas de aquilombamento como propõe Beatriz Nascimento (Souza, 2020, 16min5s).

Meu processo criativo, ele..., eu acho engraçado falar isso, mas é interessante. Eu não consigo fazer nada que não seja essencialmente negro, começa por aí, não consigo [risadas]. Não precisa ter o nome negro, não precisa ter uma gestualidade afro, não precisa ter nada, ela... eu acho..., eu acho não, eu vivo uma de maneira cosmogônica toda minha, a minha cosmogonia é tão negra que eu não consigo fazer nada que não seja negro (Moreira, 2020, entrevista)

Eu acho que ela é mais pulverizada nas minhas questões. Na relação de, eu nas minhas chamadas eu sempre trago o homem negro pra dançar. Eu acho que a minha contribuição, ela é mais para aquele artista, pra aquela pessoa que está dançando, do que o público. O público automaticamente já vai fazer reflexões profundas sobre aquele corpo. Porque o corpo negro no palco, ele já é o ato político (Oliveira, 2020, entrevista).

Agora, quando é questão de performance, de trabalho de palco, essas coisas, assim... Um exemplo, aquele trabalho que eu fiz de solo, que era *Indigente Invisível*. Que seria a função de um morador de rua, né? Como ele é um ser invisível. Como ele é tratado como nada. As pessoas veem, mas não veem ao mesmo tempo. E isso tu vê no trem, tu vê num ônibus, tu vê na rua, né? Quando a pessoa está toda suja, com a roupa toda rasgada, né? Naquelas condições, mesmo, de um indigente (FlowJack, 2021, entrevista).

As vozes dessas narrativas de vida e de profissão, desses artistas negros da dança, levam em consideração como suas experiências sensíveis, poéticas e criadoras de homens negros se contrapõem a estereótipos de masculinidades hegemônicas. São indícios de suas posturas contracoloniais ante a estrutura sociocultural do nosso país. Seus posicionamentos no campo da dança iluminam o apagamento histórico sofrido pelos artistas e sujeitos negros, decorrentes, entre outros fatores, do regime colonial brasileiro.

### 3.2 PERSPECTIVAS AMEFRICANAS: UM LEGADO AOS NOSSOS

A categoria Amefricanidade, proposta por Lélia Gonzalez (1988), apresenta um olhar amplo para as Américas, não somente um local específico do continente americano, mas sim todos os países que o compõem. Dito de outra maneira, sua reflexão desmistifica e questiona o imperialismo estadunidense, que criou a ideia de

que a América está somente situada nos Estados Unidos, apagando as demais Américas: do Sul, Central e do Norte. Nesse aspecto, Gonzalez (1988, p. 76), com sua postura revolucionária sobre o olhar dominante, patriarcal e conservador, considera que:

As implicações políticas e culturais da categoria de Amefricanidade ('Amefricanity') são, de fato, democráticas; exatamente porque o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: A AMÉRICA e como um todo (Sul, Central e Norte). Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de Amefricanidade incorpora todo o processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada ... [...].

A dinâmica dessa categoria não se limita a caracteres fixos, delimitativos, ou seja, que balizem um espaço físico, uma linguagem e uma única concepção acerca de certos territórios do globo. Nesse sentido, ela é plural, englobando todas as noções de negritude e ameríndias recuperadas às custas de lutas, embates, resistências dos movimentos negros, feministas negras, ameríndios, latinas e latinos. Nos dias de hoje, suas reivindicações surtiram certo efeito em vista do aparecimento de pessoas não brancas ocupando espaços sociais e artísticos de destaque. A dinâmica cultural citada por Lélia Gonzalez traz uma ideia de ressignificação de si e de seus valores para assim encontrar um fortalecimento e transmitir para as gerações que estão por vir.

Por conseguinte, o caráter da escrevivência desta escrita conduz a reflexões que buscam identificar especificidades e fenômenos dos artistas, enquanto sujeitos sociais descendentes de africanos, atuando no campo da dança num Brasil inserido no contexto da América Latina. Através da observação, descrição e análises de entrevistas, investigo valores afrodiásporicos que possam ser reconhecidos em fortes aspectos da amefricanidade – principalmente no que tange à reinterpretação de si, de seus fazeres poéticos, de seus valores ancestrais e criação de novas formas de estar no mundo. Podemos pensar que as criações desses artistas estão no ato da inventividade de uma nova coreografia, porquanto eles se questionam sobre seus fazeres artísticos diante da realidade, têm um olhar crítico aos modos ocidentalizados que se configuram no campo artístico, verbalizam em suas aulas estratégias de qualidades de movimento e de sonoridades. Ademais, percebem suas artes com o poder transformador de vidas, entendendo que as categorias raça,

classe e gênero (Gonzalez, 2020) pautam as hierarquias sociais. E ainda, são aspectos que tocam na dimensão do sensível, fato desconsiderado e não desejado para um homem negro. É como se se experimentasse um não lugar, ou seja, é como se o ambiente erudito da dança não fosse o lugar para um homem negro<sup>67</sup>.

Num ponto de vista geral, pode-se pensar que o sensível na arte é inerente a todos os artistas, e todos produzem e sentem. Porém, para homens negros que são constantemente discriminados pela hegemonia branca patriarcal e não têm as mesmas oportunidades, tampouco privilégios, devemos valorizar esse fato a tal ponto que sejam vistos como faróis a serem valorizados pela juventude. Contrastam assim com estatísticas relativas a pessoas negras encarceradas, que evidenciam que as suspeitas de crimes e mortes têm cor e classe, de modo desigual e injusto. É importante refletir que, para um homem negro, a vida não está separada de um processo histórico colonial que os rodeia em termos raciais desiguais dentro do contexto afro-atlântico<sup>68</sup>.

Portanto, América, enquanto sistema etnogeográfico de referência, é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos. Por conseguinte, o termo amefricanas/amefricanos designa toda uma descendência: não só a dos africanos trazidos pelo tráfico negreiro, como a daqueles que chegaram à AMÉRICA muito antes de Colombo. Ontem como hoje, amefricanos oriundos dos mais diferentes países têm desempenhado um papel crucial na elaboração dessa Amefricanidade que identifica, na Diáspora, uma experiência histórica comum que exige ser devidamente conhecida e cuidadosamente pesquisada. Embora pertencemos a diferentes sociedades do continente, sabemos que o nosso sistema de dominação é o mesmo em todas elas, ou seja: o racismo, essa elaboração fria e extrema do modelo ariano de explicação, cuja presença é uma constante em todos os níveis de pensamento, assim como parte e parcela das mais diferentes instituições dessas sociedades (Gonzalez, 1988, p. 77).

A noção de *améfrica* está associada ao sistema da escrevivência no sentido de que o termo amefricano é ir contra o sistema imperialista de opressão que aprisiona na linguagem os comportamentos sociais; enquanto a escrevivência enfatiza a experiência vivida, principalmente por corpos negros no Brasil, marcados

---

<sup>67</sup> Lindete Souza de Jesus (2021) analisa a história de vida do bailarino Luiz Bokanha, ao descrever de maneira crítica as passagens da vida do sujeito desde a sua formação em dança. Apresenta um retrato das bases estruturais do racismo, na perspectiva de denunciar a continuidade dessas práticas discriminatórias na sociedade até os dias atuais.

<sup>68</sup> Esse termo se refere aos deslocamentos de africanos escravizados, capturados e levados para as Américas através do Oceano Atlântico em condições de tratamentos sub-humanas.



pelo modelo colonial branco hegemônico, desdobrando-se para a América Latina<sup>69</sup>. Cada localidade teve suas formas de enfrentamento, de resistência, de artimanhas dentro de suas historicidades. Nesse aspecto, Beatriz Nascimento (2021) enfatiza que não podemos admitir que a história do negro no Brasil seja compreendida somente por estudos etnográficos e sociológicos. Ela diz que é necessário que façamos nossa própria história, em que sejam recuperados nossos valores, jogando para nosso inconsciente frustrações e complexos, para serem efetivamente estudados e não negados. Somente “[...] assim poderemos nos entender e nos fazermos aceitar como somos, antes de mais nada, pretos, brasileiros, sem sermos confundidos com americanos ou africanos, pois a nossa história é outra, como é outra nossa problemática” (Nascimento, 2021, p. 45).

Assim, diante da grandeza dos termos, dos conceitos, a noção de amefricanidade e o termo *escrevivência* ganham fôlego para que se continuem os estudos de pesquisa numa perspectiva decolonial, valorizando conhecimentos oriundos da negritude, os saberes pretos<sup>70</sup>. Isso vem a mostrar, aos poucos, a multiplicidade de conhecimentos (r)existentes que estão friccionando/tensionando/transformando as estruturas.

Em vista disso, Conceição Evaristo (2020b, p. 35) afirma:

Escrevivência pode ser como se o sujeito da escrita estivesse escrevendo a si próprio, sendo ele a realidade ficcional, a própria inventiva de sua escrita, e muitas vezes o é. Mas, ao escrever a si próprio, seu gesto se amplia e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. E por isso é uma escrita que não se esgota em si, mas, aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade.

Em síntese, escrever vendo-se em outros corpos é uma maneira de criar uma narrativa plural, uma narrativa que não é única, visto que são histórias partilhadas pela coletividade, quando se vive em perspectivas de vida similares. É o caso, por exemplo, de um homem negro dançar no Brasil. Todas as concepções acerca disso estão intrinsecamente ligadas, tanto para o lado positivo como para o negativo,

---

<sup>69</sup> Lélia Gonzalez (1988) propôs a substituição do *t* pelo *d*, porque a formação do Brasil não foi especificamente por europeus, como já se idealizou, mas sim por uma maioria africana, ou seja, ela diz que somos uma América Africana, onde a latinidade não se sustenta.

<sup>70</sup> Ultimamente, as políticas de Ações Afirmativas têm mostrado um movimento nos espaços acadêmicos que vem pautando questões relacionadas aos conhecimentos pretos, justamente para que se tornem elementos fidedignos de pesquisa. Mas, mesmo com esse avanço, essa ação reparativa, as pessoas negras continuam a ser atacadas nas esferas sociais, culturais e institucionais.

relacionadas à masculinidade negra, ainda nos dias de hoje. Conforme Rolf Malungo de Souza (2013), já mencionado, os modos como as masculinidades se apresentam mudam de acordo com os lugares sociais que habitam. Tal proposta, na contramão da heteronormatividade<sup>71</sup>, faz pensar que as masculinidades podem ser mutantes, maleáveis, adaptáveis, flexíveis e alternativas, de acordo com o contexto, e carregam em si a expectativa do cumprimento dos papéis sociais de gênero. Noutra perspectiva, a arte da dança trabalha com uma série de camadas, sensoriais, perceptivas, sonoras, orais, que algumas vezes a escrita não dá conta, pois são os sons que são produzidos no corpo e estão no corpo.

Por essa ótica, Rubens Oliveira (2020, entrevista) relata:

Então, quando eu conheço a dança contemporânea, quando eu conheço mais sobre o meu corpo, ali no trabalho, na Companhia do Ivaldo Bertazzo, quando a gente ia às aulas de fisioterapia, tocar no corpo de um outro homem e entender, osso, bacia, é [...] fêmur, entender, tocar, fazer massagem, trocar a massagem. A gente trocava, a gente fazia, a gente ficava duas horas trocando massagem, uma hora pra cada um. E, então, abaixar um pouco essa [...] tensão em relação ao corpo foi um processo muito árduo, muito difícil, assim, porque é um processo interno primeiro, é um processo pessoal. E aí, quando você vai pra casa, você vai embora com tudo aquilo na tua cabeça, com todas aquelas sensações de você ter tocado no corpo de outro, num corpo de outra pessoa, né, e, muitas das vezes, de um outro homem, coisa que na adolescência, na periferia, isso é [...] esses toques, esses encontros acontecem no futebol. Então [...], ir quebrando aos poucos essas, essas linguagens, esses pensamentos internos, assim, tanto em mim como na minha comunidade, na minha família, foi superdesafiador, assim.

A ideia de masculinidade, de acordo com o autor Tom Farias (2022), traz a noção de virilidade, de másculo, no sentido de um aspecto varonil. Dessa forma, dada por convenções sociais, estruturalmente conduz-se ao pensamento hegemônico acerca do que é “ser homem”, o que retoma uma ideia discutida no Ciclo 1. No entanto, ser homem negro traz uma camada fundamental para que sejam definidas as relações de poder, relacionadas à cor da pele, conseqüentemente submetido a discriminações, hostilidades e racismos. Cotta *et al.* (2021, p. 6) afirmam que: “Espera-se que esse corpo identificado como corpo masculino seja forte, viril, protetor, provedor, insensível, ‘macho’. São vários os significados e atitudes que são incutidos, ensinados e repetidos desde a infância aos homens”. O rompimento desses paradigmas constitui ato revolucionário para o enfrentamento do mundo. Rubens Oliveira expande notadamente a quebra de expectativas para um homem negro. Suas

---

<sup>71</sup> Beatriz Preciado (2002) argumenta que o sistema heterossexual é um aparelho social de produção de feminilidade e masculinidade que opera por divisão e fragmentação do corpo, ou seja, valoriza algumas partes do corpo a fim de fazê-las centro do poder. Dessa forma regulamenta-se o que foge ao padrão estabelecido, que ganha caráter de proibição e de subversão.

histórias de vida, contiguamente à sua trajetória artística, formam um rico arcabouço de suas escrevivências através do discurso do corpo, a dança. Valorizar essas histórias é dar outros rumos aos acontecimentos vividos por homens negros no Brasil, uma vez que, diariamente, os fatos ligados a essas pessoas estão na ordem da violência, do racismo, das desigualdades sociais.

Trazer outras concepções de vida é o ponto de partida para criar uma cultura de enaltecimento, de intrepidez, de tenacidade ante a não consideração. É mostrar narrativas esquecidas. Ações que levam à projeção de futuro, é ter esperança na vida, é se imaginar vivendo num mundo possível, com justiça social, plural e igualitário. É pensar além das estigmatizações, é pensar num “mundo-vida”, um lugar em que pessoas pretas se reconheçam através de outras pessoas, um lugar em que a representatividade ganhe o *status* de normalidade. Pensar a representatividade negra em espaços de visibilidade, nos quais, predominantemente, a presença de pessoas brancas já está normalizada, é uma maneira de subverter o sistema, mesmo que haja resistência da branquitude. Maria Aparecida Bento (2002) destaca em estudo que a branquitude é guardiã silenciosa de privilégios. As pessoas brancas não pensam sobre o significado de sua brancura, tendo a possibilidade entre exteriorizar ou omitir a própria branquitude, ou seja, não importa, pois é um fato que está dado, invisibilizar a existência do outro, o negro.

### 3.3 FORMAS AMEFRICANIZADAS DE ESCRITA DE SI: POROSIDADES DO EU NOS OUTROS

Falar de escrita de si no contexto da escrevivência vai de maneira oposta a uma ideia de coletividade, trazida por Conceição Evaristo, mesmo que os modos de escrita se aproximem. Para a autora, a escrevivência tem uma independência em relação aos padrões de “escrita do eu, autoficção, escrita memorialística... Ouso crer e propor que, apesar de semelhanças com os tipos de escrita citadas, a Escrevivência extrapola os campos de uma escrita que gira em torno de um sujeito individualizado” (Evaristo, 2020b, p. 38). Nessa conjunção, a ideia de escrita de si, formulada para a discussão, parte de um sujeito negro, pobre, periférico, pode-se dizer que, de modo semelhante ao surgimento do termo Escrevivência, cuja essência de autoria seja “negra, feminina e pobre” (Evaristo, 2020b, p. 38). Os enfrentamentos ao racismo, ao preconceito, ao silenciamento, à falta de privilégios,

à desconfiança, são vivências extremamente doloridas para as pessoas negras, e cujos contornos são delimitados, no que tange a homens negros, conforme desenhamos nesta tese, por meio de alguns desses aspectos.

Evaristo (2020b, p. 38) completa: “[...] a Escrivência não é uma escrita narcísica, pois não é uma escrita de si, que se limita a uma história de um eu sozinho [...]”. Por outro ponto de vista, uma pessoa afro-latino-americana, ou seja, amefricana, no âmago de suas subjetividades, distancia-se em vários aspectos na acepção da figura de Narciso. Nesse caso, existem dois pontos de referências, por um lado um aspecto da mitologia grega e todo seu cabedal de significações, por outro um aspecto da cosmogonia africana ressignificada nas Américas. Não se refere a juízo de valores, e sim à leitura de como o mundo se apresenta. Outra concepção, acerca de tal figura, é trazida por Cida Bento (2002), quando trata sobre o amor narcísico, de que é uma noção europeia, logo, da branquitude.

O objeto do nosso amor narcísico é ‘nosso semelhante’, depositário do nosso lado bom. A escolha de objeto narcísico se faz a partir do modelo de si mesmo, ou melhor, de seu ego: ama-se o que se é, ou o que se foi, ou o que se gostaria de ser, ou mesmo a pessoa que foi parte de si (Bento, 2002, p. 12).

A ideia do narcisismo relaciona-se à brancura que silencia sua condição, imune a qualquer situação racial, e “[...] não abordam a herança branca da escravidão, nem tampouco a interferência da branquitude como uma guardiã silenciosa de privilégios” (Bento, 2002, p. 15). A autora nos diz que essa é uma relação psíquica no âmbito individual herdada de seus antepassados, “Este sujeito pode ser entendido como elo da cadeia dos ‘sonhos e dos desejos’ não realizados das gerações que o precederam, ou seja, ele é o servidor, o beneficiário e o herdeiro da cadeia intersubjetiva da qual procede” (Bento, 2002, p. 19). Bento nos diz ainda que há uma espécie de acordo do inconsciente em que se descartam, rejeitam-se, apagam-se certos acontecimentos para manter sua condição de privilégio. Assim, dentro desse cenário, as *formas amefricanizadas de escrita de si* vislumbram outras possibilidades de mundos, mundos partilhados dentro de uma cosmogonia amefricana.

A inspiração para apresentar o subcapítulo, intitulado *Formas Amefricanizadas de Escritas de Si*, de uma escrita reinventada, histórica e corpórea, vem de duas fontes de excelência: Achille Mbembe e Luciane Ramos Silva. *Formas africanas da escrita de si* (Mbembe, 2010) e *Formas africanizadas de escritas de si* (Silva, 2017). Essas referências consistem de estudos negro-africanos na África e

nas Américas. No que se refere à África, na leitura de Luciane Silva, sobre o pensamento dessa alcunha para Mbembe:

[...] desenha a crítica às correntes ideológicas e pensadores do continente africano que elaboraram discursos de reivindicação de uma identidade africana ligada a elementos simbólicos, reivindicações políticas, correspondências raciais e geográficas que se queriam justificadoras de uma possível autonomia (Silva, 2017, p. 26).

Nas Américas, especificamente na diáspora afro-brasileira, o discurso em busca da recuperação e ressignificação de identidades, de pertencimentos, de suas raízes, no campo da dança, pode se inspirar no viés das ideias de Luciane Ramos Silva. Em *Formas africanizadas de escritas de si*, ela “[...] [faz] referência a modos de se imaginar e construir a existência a partir de valores que, interseccional e dinamicamente, se referem a fundamentos africanos reelaborados nas Américas” (Silva, 2017, p. 26). A partir das ideias lançadas por esses autores, sobre os modos de autoinscrição, referenciados nas africanidades e nas pessoas, através de diferentes perspectivas, elaborou-se tal termo, cuja noção foi criada para redimensionar os valores culturais dos africanos escravizados que foram trazidos forçadamente para o Brasil e para o continente americano, assim como para as pessoas que ali já existiam antes da chegada dos colonizadores na América Latina.

O caráter abrangente e múltiplo, da noção de *formas amefricanizadas de escritas de si*, pode-se dizer que traz a peculiaridade da reformulação da identidade afro-brasileira e ameríndia, conectada ao que foi construído e reinventado pela ancestralidade negra e indígena no território brasileiro. Contou-se com a sabedoria de seus corpos e da natureza, o que nos evidencia a bravura, a persistência, a resistência desses povos. Esse termo diz muito sobre como a pessoa se organiza em ambientes cobertos pelos rastros do colonialismo imperialista, em que é preciso ter estratégias para sobre-viver. Nisso, abre-se um olhar crítico ao que o corpo não vê mais como naturalização, às várias coisas que tentam naturalizar e, com perspicácia, fazer entender como um não ultraje. Nesse processo, ganha-se liberdade de pensamento, atenção ao que está perto e destreza no autorreconhecimento.

Nessa perspectiva, a escrita de si, de acordo com Alcântara (2012, p. 99), em sua reflexão sobre a obra *A hermenêutica do sujeito* de Michel Foucault (2004), “[...] assim pensada e formulada, parece aduzir mais a uma ideia de inscrição do que puramente de ato de escrita. Ou seja, trata-se de algo da ordem daquilo que é

insculpido, gravado, entalhado no próprio ser do sujeito”. Para a autora, a partir de suas análises, a escrita de si é uma forma de exercício que implica no fazer em coletividade, um lugar de partilha, uma vez que só faz sentido em relação com o outro. Aqui retomo semelhanças com o caso de Maria Nova, na obra de Conceição Evaristo, nesse caso o corpo tem tanto a dizer, tantos registros, tantas marcas corporais que transborda de necessidades de se expressar em forma de movimentos. Nisso, “O exercício da escrita como forma *etho-poiética* de constituição de si, na medida em que envolve uma prática, também envolve um *ethos* comum, uma necessária relação com o outro” (Alcântara, 2012, p. 100). Tais pressupostos indicam que o corpo de um bailarino está constituído por referências de práticas corpóreas e de vivências pessoais, preparado à criação artística, ou seja, são levadas as percepções e sensações para um estado *poiético*. Pode-se dizer que essa é uma visão genérica dessas situações, pois, ao fazer-se o recorte para o ser racializado, ou seja, para bailarinos negros, as dimensões são proeminentes.

*Formas amefricanizadas de escrita de si* é um eu que se vê no coletivo, várias vozes de um mesmo discurso ou vários corpos com narrativas congêneres em um único corpo. É um estado corporal repleto de subjetivações que se avista em outros corpos. Tal noção parte de uma inscrição corporal onde são tracejados caminhos de um longo período de trabalho corporal, em que estão presentes vestígios efêmeros e duradouros do processo de estar em movimento. A efemeridade encontra-se no tempo, no espaço, no momento do gesto, já o perene encontra-se nas marcas corporais a partir das vivências, sejam elas pela repetição de movimentos, sejam pelas experiências de vida. É uma experiência preta afro-ameríndia, portanto amefricana. Nesse sentido, em contraponto a algo que remete a um formato engessado, as *formas amefricanizadas de escritas de si* ampliam-se a sentidos próprios do indivíduo e trazem uma condição robusta para esse ser, pessoa, homem negro brasileiro, amefricano. Uma vez que a carga simbólica é hereditária, é ancestral. Em vista disso, é um ser poroso, permeável, atento e com sentidos aguçados.

Dessa maneira, pela análise das entrevistas e observação dos sujeitos desta escrita, dentro de suas escrevivências amefricanas, foi-me possível perceber traços de uma dinâmica afrocentrada no discurso verbal, corporal e poético<sup>72</sup> dos artistas desta tese, em suas criações de dança, em suas performances, em suas aulas. No

---

<sup>72</sup> O termo poético é utilizado aqui no sentido do fazer criativo.

universo artístico das artes do movimento, os bailarinos, em suas trajetórias, trazem uma linguagem de corpo bastante potente, política, criativa e cheia de valor no sentido da produção de arte do efêmero. A produção desse valor simbólico, no contexto da dança, é o que faz surgir o encantamento, sob a noção de que também é uma estratégia de confronto diante de nossa realidade.

Buscar o enlace entre as noções insufladas em escrevivência e em amefricanidade em termos de pesquisa é fortalecer autoras negras brasileiras e suas epistemes, ainda pouco valorizadas no mundo acadêmico, saberes pretos. A força das autoras está na experiência de vida e articulação do saber letrado, enquanto luta contra o racismo e persistência negra dentro da academia, ainda muito embranquecida. Acredito que as autoras em destaque neste ciclo, como Conceição Evaristo e Lélia Gonzalez, podem apresentar um vetor de metodologia no âmbito das epistemologias negras que agregam o enfrentamento da cor da pele negra como uma experiência de vida que pode perpassar a escrita na busca de valorização de aspectos de construção da identidade negra. Os artistas Rui Moreira, Rubens Oliveira e FlowJack, analisados nesta pesquisa, são fonte de inspiração e espelhamento para o autor desta pesquisa: eu, Luciano Tavares, tendo em vista que sou um artista negro que ultrapassei barreiras sociais de gênero, raça e classe ao ter começado meus estudos em balé clássico aos 14 anos de idade. Tal experiência me possibilitou a atuar em companhias locais e internacionais. Nesse sentido, há um elo de experiência de vida que me une a esses artistas do movimento.

### 3.4 INSCRIÇÕES CORPORAIS EM MODOS DE POÉTICAS NEGRAS: RUI MOREIRA, RUBENS OLIVEIRA E FLOWJACK

Havia tanto o que dizer que foi preciso dançar, o corpo transbordava de movimentos, sensações, percepções (Tavares, 2023).

A corporificação de movimentos dadas por memórias, inscrições, marcas corporais deixadas e trazidas pelo tempo é o que constitui boa parte das criações artísticas, pois precisamos de outros elementos, como ambiente, luz, som e figurino para dar corpo, ou seja, dar vida ao que se pretende criar. Dessa forma inicio a analisar criações em videoperformances, protagonizadas por Rui Moreira, em *Marungo Guarani3* (2020), Rubens Oliveira, *Rubens Oliveira dança Ismael Ivo*

(2022) e FlowJack, em *Se lo dedico a Uantpi* (2023). Tais performances, cada uma dentro de sua poética, evidenciam os traços ancestrais de movimentos, o que faz os corpos ganhar plasticidade, volumes, contornos no espaço, sendo analisados os movimentos, gestos e ações. Suas escolhas se deram pelo tom de proximidade com questões relacionadas à minha pessoa, aos que vieram antes e à pesquisa em si. No caso de Rui Moreira se deu pelo fato de ser uma performance sobre uma lenda de meus ancestrais, uma outra forma para entrar no universo poético indígena; Rubens Oliveira se deu pela homenagem a uma grande personalidade da Dança, um homem negro, que inspirou muitos outros jovens negros, ou seja, o mais velho que motivou gerações; e FlowJack, por ser uma nova geração do *Hip Hop* em Porto Alegre, um homem negro em uma dança de origem periférica.

### 3.4.1 Rui Moreira em *Marungo Guarani*

*Marungo Guarani*<sup>73</sup> é um improviso inspirado na cosmogonia Guarani: *A água vermelha*. O texto que ocorre durante a performance é de autoria de Adyr Assunção, com locução em português feita pelo próprio Adyr e locução Krenak por Ailton Krenak, além de trilha sonora de incidental urbanas + visungos de diamantina. A filmagem aconteceu na cidade de Porto Alegre. A descrição do texto em português no início do vídeo diz:

Quando a água vermelha  
 A água vermelha e grossa se pôs a subir  
 Então ela levou inumeráveis de nós  
 A água vermelha  
 A grande água vermelha levava muitos de nós  
 Um homem e sua mulher treparam numa palmeira até o topo  
 Até o topo de uma velha palmeira eles treparam  
 Vendo lá do alto que a água não desaparecia puseram-se a chorar  
 E a água continuava a subir  
 Tanto se elevou a onda que abateu a árvore  
 E os dois tiveram que subir em outra velha e sólida  
 Essa palmeira não foi abatida  
 Pegando seus frutos eles o jogaram em baixo  
 Pluft! A água ainda estava lá  
 Mais tarde recommçaram a lançar os frutos  
 Pum! Haviam batido na pedra  
 Então eles puderam descer  
 A água tinha levado todos os nossos  
 E estes haviam se transformado em capivaras  
 É na água que moram transformados em capivaras  
 as almas dos nossos

<sup>73</sup> Ver <https://www.youtube.com/watch?v=zBV59ivisfs>. Acesso em: 13 dez. 2023.



A performance acontece numa espécie de jardim com plantas ornamentais, assim como árvores e arbustos nativos e, quase no centro do enquadramento de câmara, uma mureta de pedras. Enquanto o texto vai sendo narrado, Rui (Figura 29) aparece entre os arbustos com roupas coloridas, um figurino feito de retalhos de tecidos e uma máscara, segurando um pedaço de madeira em formato de bastão.



Figura 28 – Rui Moreira, Marungo Guarani3 (2023).

Fonte: Print screen de Luciano Tavares.

Rui Moreira faz, então, um gesto de espiar entre as folhas e, numas caminhadas cambaleantes, apoiando o bastão pelo chão, desloca-se para trás desse arbusto. Seus gestos de braços são pendulares, diretos e precisos, proporcionados, talvez, pelo pedaço de galho que segura nas mãos. Seu caminhar saltitante dá a possibilidade de brincar com os passos, de modo que as pernas ficam livres para saírem do chão, alternando o peso do corpo, de uma perna para outra, ou mais peso numa perna que outra, com isso faz pequenos saltos.

O bastão (Figura 30) que segura é um elemento essencial, pois ajuda a equilibrar o peso corporal e seus movimentos provocam a ideia de imprecisão, porque parece que busca algo ao mesmo tempo que o bastão é utilizado para remar sobre o gramado. A dança improvisada que vai surgindo remete a passos gingados, numa espécie de jogo com o equilíbrio do corpo, apresentando movimentos de pernas ágeis, trançados e leves. Um dos pontos centrais é o gesto de uma caminhada com tronco arqueado para frente, com movimentos ondulares e

pequenos da coluna, com uma mão nas costas e a outra segurando o bastão. Esse é um gesto típico de pessoas mais velhas e também é típico de algumas danças africanas, em que as pessoas se reúnem para festejar algum acontecimento importante. Num dado momento, surge a locução de Krenak, no idioma de uma lenda Guarani.



Figura 29 – Rui Moreira, Marungo Guarani3 (2023).

Fonte: Print screen de Luciano Tavares.

A figura de Rui é de um personagem que, ao mesmo tempo que parece procurar algo por entre as árvores, passa o sentido de proteção, pois a máscara em seu rosto, de cor marrom, olhos destacados, traços contornados pretos, uma tira de cabelo fictício na testa e uma boca retangular, tem a expressão de uma entidade da mata, guerreira: o guardião de seu local de origem. Em seus deslocamentos, a figura com uma mão nas costas enquanto saltita, levemente e ligeiramente, de uma perna para outra, o que o faz subir um joelho e outro na medida em que alterna o equilíbrio corporal. O bastão serve como seu guia e o utiliza para descer ao chão, apoiado em um dos joelhos, utilizando um nível baixo para fazer gestos com os braços e simbolizar reverências.

Na duplicação de sua imagem (Figura 31), no vídeo, seus movimentos dialogam com o espaço e fazem com que crie nexos articulares multidirecionais, uma vez que, ora utiliza o espaço aéreo, ora o médio, ora o baixo, numa postura de

culto a terra. É possível observar que o nível baixo é onde seus gestuais de braços abertos trazem a noção de oferecimentos aos céus. A cada vez que se desloca, saltitante com passos largos, densos e pesados em sua movimentação, tem uma espécie de cuidado, de zelo. Até chegar o momento que apresenta seu rosto, retirando a máscara lentamente, e aparecem seus olhos arregalados, num *close* à câmera, numa atitude descoberta. As qualidades de movimento, anunciadas por Rui, retomam particularidades de culturas esquecidas, tanto a dos povos originários como a dos povos que aqui chegaram de maneira brusca.



Figura 30 – Rui Moreira, Marungo Guarani3 (2023).

Fonte: Print screen de Luciano Tavares.

#### Moral da lenda, por Rui Moreira (2024):

O texto fala sobre uma enchente de sangue. Uma água vermelha cuja vida está sobre uma palmeira. Na medida em que vai se escoando a água, quem está sobre a palmeira faz testes para saber se pode descer e joga os frutos da árvore para ver a profundidade. Quando percebe que pode descer (a vida que estava sobre as palmeiras), observa que as vidas que estavam na enchente se transformaram em capivaras, que são seres míticos que concentram as almas dos que se foram pelo prisma de uma das raízes simbólicas Guarani.

### 3.4.2 Rubens Oliveira dança Ismael Ivo

A performance<sup>74</sup> de Rubens é “uma homenagem a um artista espetacular, ancestral, ícone. E que deixa sua marca na história da arte preta no Brasil e o mundo” (Oliveira, 2022, *online*). Foi apresentada na vigésima edição da Feira Preta de São Paulo. Vestido inteiro de roupa branca, figurino de Maiwsi Ayana, na maior cidade da América Ladina, numa avenida de grande reconhecimento, nacional e internacional, a Avenida Paulista. Em um dia de sol, Rubens inicia sua dança correndo de costas (recurso audiovisual), carregando um sino na sua mão direita. Como se voltasse no tempo, pois as pessoas que ali circulam estão num fluxo de caminhada para a frente. O gesto de correr de costas, ao som de uma música cuja autoria é do próprio Rubens, desfaz-se a métrica normativa do andar para a frente, o equilíbrio é outro e a atenção aumenta. Noutra gesto de pausa, Rubens para e aproxima o sino de seu rosto, em um tempo lento, olhar atento ao que o objeto sinaliza, o que modifica a expressão de seu rosto.



Figura 201 – Rubens Oliveira, Rubens Oliveira dança Ismael Ivo (2022).

Fonte: Print screen de Luciano Tavares.

Os desenhos espaciais que seus braços fazem no espaço são leves, o que contraria a dinâmica de seus dedos, que fazem movimentos ligeiros em alguns momentos do solo em direção ao céu. A cremosidade (Figura 32) da qual Rubens fala em suas aulas é possível observar na continuidade de um movimento para o

<sup>74</sup> Ver <https://www.youtube.com/watch?v=bK716lOhGm0>. Acesso em: 12 dez. 2023.

outro, que envolve pernas, tronco, cabeça, pernas, articulações. Em uma transferência de peso na diagonal, posicionando o tronco na lateral, no contexto do todo, o artista esboça um pequeno sorriso no canto da boca.

O sino, na sua acepção ampla, tem o sentido de anunciar algum acontecimento, fazer um chamamento de modo a reunir as pessoas em torno de um significativo lugar, principalmente em centros religiosos. Nesse caso, ele assume o papel que estabelece conexão entre o cosmos e o plano terreno, devido ao cuidado e respeito dado a esse elemento. Dessa maneira, seus movimentos sinuosos tomam conta de seu corpo e fazem surgir reverberações nos dedos de suas mãos para lados opostos, de modo a alargar as distâncias entre as mãos; nas pernas, aparecem retorcimentos e dobraduras nos joelhos; ações de subir e descer os dois braços, ao mesmo tempo que lança o olhar para cima. Seus braços flutuam, fazem volumes (Figura 33), arredondamentos, desenhos espaciais.

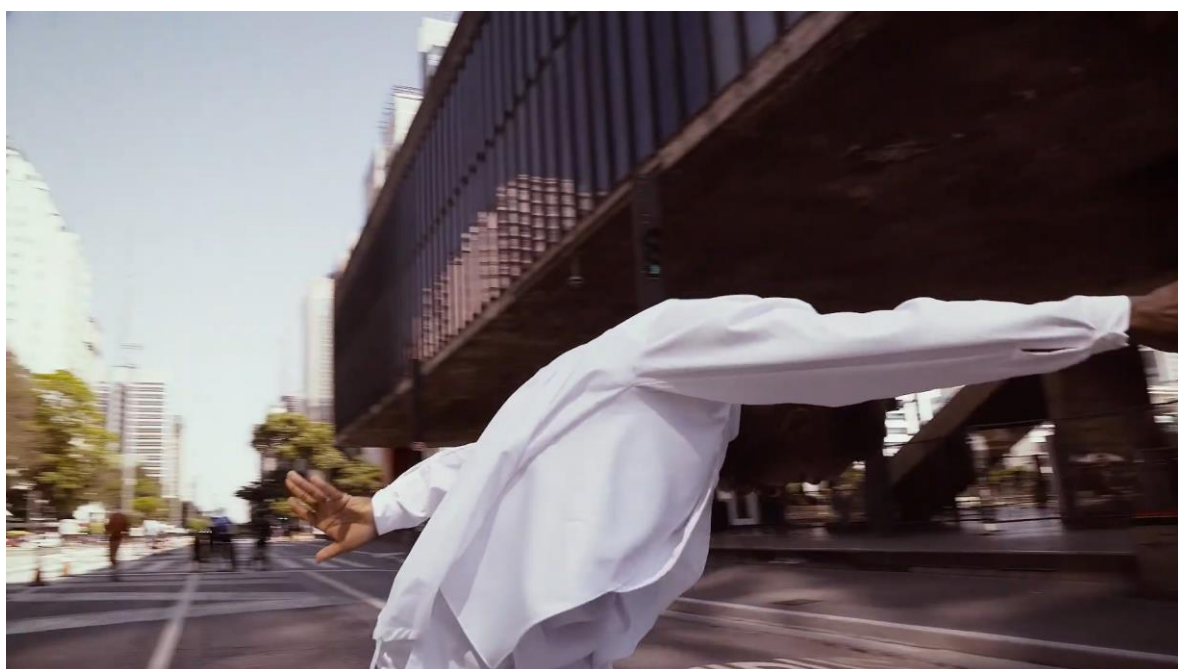


Figura 212 – Rubens Oliveira, Rubens Oliveira dança Ismael Ivo (2022).

Fonte: Print screen de Luciano Tavares.

A flexão de seu tronco para a frente, com movimentos ondulares de braços e mãos, dão o tom da cremosidade (segmentação das partes do corpo), da maleabilidade. E, a altivez de sua postura sentada no chão, pode remeter a seu lugar no mundo: dois homens negros de diferentes gerações que se cruzam por um mesmo propósito, a dança. Ao movimentar seus braços para cima, no gesto de

caminhar, faz menção à imensidão da atmosfera que o rodeia. À medida que faz saltos pequenos no mesmo lugar, a câmera retrocede algumas movimentações, dando a ideia de volta no tempo, e em seguida já faz outra projeção de futuro, ao mostrar Rubens, voltando à corrida que fez de costas, voltar, correndo de frente.

Os pés descalços durante toda a performance trazem um significado importante dentro das tradições religiosas de matriz africana e também nas comunidades indígenas, que é considerar a terra como um lugar sagrado. No caso do asfalto, traz esse mesmo sentido, como também de resistência. Salta, corre leve, movimentos amplos, corre leve, formas arredondadas, movimentos de braços e pernas azeitados, macios de deslocamento, salta, arredondamento de formas, pêndulo com um braço à posição de pernas afastadas. Baila alegremente num molejar de pernas e joelhos em transferências de peso. Rodopia, faz um gesto de reverência à ancestralidade negra (Figura 34), abre-se no e para o espaço, pega o sino que havia deixado no chão e volta ao gesto de caminhar em direção ao início.

Um dia encontrarei na dança uma forma de me expressar como pessoa, como um bailarino negro (Ismael Ivo, 2022).



Figura 223 – Rubens Oliveira, Rubens Oliveira dança Ismael Ivo (2022).

Fonte: Print screen de Luciano Tavares.

### 3.4.3 FlowJack em *Se lo dedico a Uantpi*

A ligação com referenciais é um traço característico de FlowJack, *Eu dedico a Uantpi*<sup>75</sup>, é a tradução em português, e quer dizer que dedica sua dança a toda uma comunidade. A performance de Flow é com música de Seven Lox – SPP, feita na cidade de Criciúma, em Santa Catarina, “num encontro que a gente fez lá” (FlowJack, 2021). Com roupas confortáveis e soltas, o ar despreocupado e brincante, indica uma dança cheia de improviso, levada pelos códigos corporais formados por movimentos de segmentação articular e pelo estímulo musical. Foco para suas pernas. Desliza para trás, riscando o chão de terra, alternando o peso de uma perna para outra, e os braços ajudam no equilíbrio do corpo. É um pássaro. E, em um balanço impulsionado de retorno, volta numa caminhada balanceada para a frente. Não há pausa, há uma continuidade, em que os movimentos de pernas tremidas reverberam para o resto do corpo, até atingir o quadril, o tronco, ombros, os braços, mãos e a cabeça.

Daí ele falava que eu tinha muito fluxo, muito *flow* quando me movimentava (FlowJack, 2021).

Assim são os movimentos de Flow (Figura 35), eles têm um fluxo contínuo, uma junção de partes do corpo que se unem a outras, formando desenhos espaciais que aludem a uma marionete viva. Vale lembrar que sua primeira influência foi seu pai, que era fã de Michael Jackson, então a qualidade e variedade rítmica são múltiplas, o que o faz jogar com tais possibilidades e aumentar seu repertório.

---

<sup>75</sup> Ver [https://www.instagram.com/reel/CuV8TjnAI7z/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/reel/CuV8TjnAI7z/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==). Acesso em: 13 dez. 2023.



Figura 234 – FlowJack em *Se lo dedico a Uantpi* (2023).

Fonte: Print screen de Luciano Tavares.

É muito brincada a dança de FlowJack e sua brincadeira se mostra nos gestos simples. Ao pegar uma pedra do chão e jogá-la para o alto, ao passá-la por baixo de uma perna com um leve sorriso estampado no rosto, lança-a pelas costas e a pega com a outra mão, a evidenciar seu domínio. Isso significa maestria naquilo que faz. Os dedos das mãos, em específico o indicador, simulam sempre uma direção dissociada do olhar, pois o dedo aponta para um lado e, o olhar, para outro, descompromissado. Esse aspecto é interessante no seu modo de mover, já que essa capacidade de desassociar cada parte do corpo é comum no *Hip Hop*, e é o que provoca encantamento em quem assiste. Seu gestual, misturado com as expressões faciais que faz, traz vivacidade, alegria, ânimo. Flow apresenta um modo de ser, pondo corpo, incorporando a própria proposta do *Fluxo Mandinga*, comentada no Ciclo 1. Desse modo, a narrativa que conta através de seus movimentos reflete sua trajetória corporal, que, por si, expõe um gingado nato (Figura 36), ou melhor, podemos pensar que sua movimentação é constituída por rastros de sua ancestralidade.





Figura 245 – FlowJack em *Se lo dedico a Uantpi* (2023).

Fonte: Print screen de Luciano Tavares.

Os prints de tela, feitos no *Instagram* do artista, mostram que seu movimento é ininterrupto, ou seja, pela ausência de pausas torna-se praticamente impossível capturá-lo em alguma pose, algum momento em que sua dança para, pois isso não acontece. A maneira leve e descontraída de Flow colocar seu corpo em performance o permite, desde o início, arriscar direcionamentos corporais, dentro do enquadramento da filmagem, de modo que sua movimentação fique visível. O corpo inteiro, na maior parte dos momentos, deixa-nos ver todos os detalhes do desenrolar do pouco tempo de dança que apresenta. Estes estão presentes na leveza como gestos e movimentos desencadeiam outros, por exemplo o fracionamento dos movimentos dos ombros, que se deslocam para o braço e, por sua vez, para as mãos e dedos; das pernas para os joelhos e quadril, tronco e cabeça. Essa interligação sequencial é a potência dessa dança.



Figura 256 – FlowJack em *Se lo dedico a Uantpi* (2023).

Fonte: Print screen de Luciano Tavares.

#### 3.4.4 As poéticas desses homens pretos

Havia tanto o que dizer que foi preciso dançar, o corpo transbordava de movimentos, sensações, percepções (Tavares, 2023).

A poética de homens pretos se une a estados corpóreos criativos, aos quais, em particular os envolvidos na tese, estão unidos os modos de ocupar os lugares que habitam, quer dizer, estão associados à maneira que entendem que confabulam, que articulam a feitura de uma determinada criação. Feituras que podem ser de inúmeras formas, seja em processos de improvisação, que resultam em uma performance com base em algum tema, seja em processos coreografados, que originam uma coreografia, existe um modo de fazer criativo, existe um procedimento de criar, existe uma ideia. Esses estágios do pensamento, até chegar ao momento da prática, são variáveis a cada artista, mas como os bailarinos analisados possuem uma vasta experiência e vivência no campo da Dança, para

eles, qualquer que seja a proposta, o processo criativo está, é, em parte, inerente a cada um deles. A dança, para Rui Moreira, iniciou na sua casa, em sua adolescência, para Rubens Oliveira, iniciou em um projeto social, também na adolescência, e Flow teve seu primeiro contato na sua juventude, vendo seu pai e seu tio dançarem. Tal fato teve e tem grande efeito em suas vidas, o que repercute positivamente em suas carreiras.

Os aspectos que chamam atenção em suas danças estão ligados aos estilos de dança, à geração, à maneira como se movimentam, às vivências de dança. Os estilos de dança de cada um os diferem, em grande parte, na liberação de energia, no fluxo da entrada e saída de ar, no pulso do movimento. Abaixo, tais comparações estão elencadas:

- Rui Moreira – Dança Contemporânea – traz em sua dança, pode-se dizer, quase que a mesma intensão de sua prática pedagógica, que está na palavra “brincadeira”; brincar com as partes do corpo no espaço de forma articulada, sonorizada, e esse brincar traz o sentimento de alegria, ou seja, o sorriso no rosto. Bem similar ao sorriso no rosto que a prática da técnica de Germaine Acogny incentiva aos alunos. Rui é mais experiente que Flow e Rubens, e é válido dizer que suas experiências em práticas de danças modularam seu corpo, seus movimentos e seu entendimento sobre elas. Essas vivências o possibilitaram definir por qual caminho seguir. É possível mencionar que seu padrão de movimento está relacionado ao cosmos, fortemente influenciado também pela técnica de Germaine Acogny.
- FlowJack – *Hip Hop* – em sua dança é visível a dinâmica dentro dum fluxo contínuo. Os movimentos sincopados e articulares das partes do corpo enfatizam a intensão destes em fortes, diretos e precisos, ao mesmo tempo passam a impressão de leveza e ausência de peso. Mesmo que o fluxo seja contínuo, há uma marcação musical que mantém a métrica da dança, quer dizer, há uma contagem dos tempos musicais. Fato costumeiro em suas aulas, a contagem ao ritmo musical. Porém, no momento que dança, tal marcação desaparece. A geração dos anos 1980, época em que Flow nasceu, foi bastante influenciada pelos cantores de música pop internacionais, como a figura de Michael Jackson, por exemplo. Na época, as danças de rua começavam a ganhar outro mercado, o mercado dos videoclipes, e a aparição desses artistas, na tela da televisão, em programas de variedades, incentivou toda uma geração.

- Rubens Oliveira – Dança Contemporânea – traz em sua dança aspectos do movimento do corpo, num sentido imagético, energético e pulsante, o que é visivelmente observado, tanto em suas aulas como em suas coreografias, seja em solos, seja em grupos. Um recurso comum em suas práticas pedagógicas são as verbalizações de certas palavras em aula, que ajudam a compreender melhor a maneira de executar determinado movimento. O aspecto geracional, no caso de Rubens, o mais novo, mesmo sendo dos anos 1980, difere de FlowJack no sentido de escolhas da modalidade de Dança. Isso pode se dar pelo contexto social, geográfico, cultural, o que não os desvaloriza de modo algum, somente é uma questão de perspectivas diferentes.

Tal diferenciação comparativa entre os três artistas os potencializa enquanto homens negros que dançam numa ruptura dos modelos dominantes. Evidenciam-se suas narrativas de corpos ancestrais num país completamente violento para essas pessoas, a pensar que escaparam das estatísticas do genocídio de jovens homens negros. Outro traço importante de destacar nas suas danças é a raiz afrodiaspórica dessa parte da América.

Nesse sentido, Thomas F. DeFrantz, no livro *Embodyng Liberation: the black body in American Dance* (2001, tradução minha), diz-nos que tem aumentado as vezes nas quais somos questionados a considerar corpos negros como agentes de transformação social, como informação usada em estudos de caso e como expressão artística de uma etnicidade curvada, no sentido de subjugação. O autor faz uso das reflexões de Frantz Fanon para chegar ao entendimento, no domínio da negritude, de como fatores existenciais e corporais da realidade para a cultura negra se tornaram o centro, a ponto de agregar idiomas performativos da expressividade dessa cultura, como música, oratória, moda, videogame, dança. Notam-se traços de amefricanidade e de escrevivência nesses aspectos. DeFrantz ainda diz que tudo isso é gerado desde um círculo que permite e protege, façanha que faz total analogia com o sentido de aquilombamento e ao fato de que os elementos da dança negra podem ser reconhecidos e documentados quando o círculo gerador da dança for aberto para espectadores externos.

Na esteira dessas reflexões, o fazer artístico de Rui Moreira, Rubens Oliveira e FlowJack elevam as danças negras ao patamar de reconhecimento, de robustez, de encantamento, lugar onde devem estar. O fascínio que suas danças provocam aos olhos e à alma é digno dessa arte, que tem o poder de transformação, assim

como nos disse DeFrantz (2001, p. 12) “corpos negros como agentes de transformação social”. Isso por todo um passado não visível, como já foi discutido.

A escolha em analisar performances de curta duração foi provocar, em quem ler, o interesse em conhecer suas obras, para além desta escrita. Assim, começa-se a criar laços com a grandiosidade representativa desses sujeitos, dentro de seu campo de atuação, tendo a noção de que corpos negros, cada vez mais, precisam estar em evidência para que se cumpram atitudes reparatórias. Sendo assim, a poética “está ponderada no sentido do fazer criativo”. É o que faz mover, o que faz viver os ideais, não só de cada um dos bailarinos, mas também de toda uma coletividade preta.

### 3.5 DESDOBRAMENTOS CORPÓREOS DA ESCRITA AMEFRICANIZADA DE SI

A escrita é um modo de grafar ideias, pensamentos, reflexões acerca dos acontecimentos que fazem sentido em determinados contextos, artísticos ou não. A partir da escrita das subseções anteriores, e de tudo que envolve esta tese, surgiu o impulso criativo, a fim de performar, dançar e criar o solo *Oralityras vestigiais*<sup>76</sup>. Essa performance está em processo de criação e tem uma proposta descoreográfica que é quebrar com a lógica da coreografia e improvisar de acordo com os estímulos criativos, voz, silêncio, sonoridades, espaço, luz. Nisso, a oralidade vem à cena com as narrativas de minha mãe sobre meus avós. Desse modo, são afetações, sensibilizações, percepções que os artistas envolvidos nas discussões provocaram em quem escreve, abarcando questões que envolvem as diferenças de um homem negro dançar, as subjetividades, as identificações da negritude, o reconhecimento, a pertença.

As transformações corpóreas emergem da vigorosidade de escrever sobre outros bailarinos, encontrando neles similaridades de aspectos da vida, tanto no meio da dança, como no meio social. Acredito que são um fato habitual a todos os homens negros que dançam e, principalmente, àqueles que escolhem a dança como profissão. Os disparadores para essa criação são temas constituintes de histórias de vida de pessoas negras forjadas na colonialidade e que anunciam modos de representação de narrativas silenciadas.

Ao considerar que o corpo é o centro onde tudo aconteceu, num passado histórico de pessoas negras, o corpo, nesse caso, é o foco para o fazer artístico,

---

<sup>76</sup> Ver <https://youtu.be/YSt5TcYG9qU>. Realizado em 06 mar. 2024.

sendo esse corpo potência latente, que entra em processo de transbordamento, ebulição de percepções, sentires, viveres, saberes. Esse desejo é fruto também de minhas práticas pedagógicas, nas quais vivenciei em meu corpo práticas de danças afrodiaspóricas imbuídas por reflexões acerca dos sentidos poéticos, estéticos e políticos que movem as pessoas negras.

A ancestralidade que percebi em meu corpo, ao fazer a Residência Artística (2020) com Rubens Oliveira, é parte desses rastros vestigiais corpóreos que buscava ao ter criado o solo Rito (2017). Ir em busca de respostas para sanar questões concernentes à identidade de um homem negro em processo de descoberta tornou-se um produto artístico, estando a poética, intrinsecamente, unida à estética amefricana. As imagens de azeitamento, cremosidade, molas, pulso são o que fundamentam corporalmente o solo em questão. Os vestígios dizem respeito, também, às marcas, aos traços impressos no corpo através de uma herança genética, quer dizer, um homem de origem afro-indígena que carrega em seu DNA indícios de tempos longínquos. Olhos, nariz, lábios, cabelo, cor da pele compõem sua origem. Outro episódio interessante de se observar, geograficamente, é o local de incidência materna familiar, partindo do pressuposto de que os negros chegaram ao Rio Grande Sul pelo Rio de Janeiro, sabe-se que havia contrabando de negros com Salvador (Leal, 2023a). E, ainda, que a região onde se localiza Rio Pardo, no mapa de 1809, tenha sido vastamente ocupada, também, por indígenas da etnia Guarani, que vieram da Amazônia pelos caminhos pluviais (Kuhn, 2004). Nessa mesma época, a população de Santo Antônio da Patrulha era dividida por pessoas brancas, indígenas e negros escravizados, mas em número menor comparada a Rio Pardo.

Minha mãe relata que seu avô era de Alegrete, interior do RS, enquanto sua esposa, minha bisavó, era de Santo Antônio da Patrulha, onde nasceu minha avó. Minha mãe relata que seu avô era um homem “que nem precisa se pentear, de tão liso que era seu cabelo”. Seu pai e suas tias por parte de pai também possuíam cabelos lisos e tom de pele escura, ou seja, meu avô e minhas tias avós também eram indígenas. Vestígios geográficos da família foram se compondo nas espacialidades físicas. Há uma lacuna no que toca às origens de meu pai, fato que futuramente espero verificar.

A partir desses pontos, busco corporificar memórias, impressões, acepções dessas vozes num sentido amplo, ou seja, nas vozes de como o corpo se apresenta hoje. A ideia é fazer o cruzamento de informações e sentidos moventes advindos,

tanto do seio familiar, como dos artistas pesquisados, no intuito de obter como resultado respostas desse processo de corporificação.



# CONSIDERAÇÕES ESCRIVIVENTES AMEFRICANAS



## CONSIDERAÇÕES ESCRIVENTES AMEFRICANAS

O corpo vozeado, nas tradições orais, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa nas coreografias dos movimentos, nas escrituras e partituras, nos ritmos e timbres da vocalidade e das sonoridades. O que no corpo e na voz se repete é uma episteme (Martins, 2021, p. 150).

Narrativas de vidas que se assemelham, histórias de vidas que se parecem, experiências de corpo que reproduzem os mesmos mitos acerca de homens negros. Foram esses os modos como percebi sobre os aspectos constitutivos dos artistas que me acompanharam e me atravessaram durante meu doutoramento, que passou por um difícil momento de pandemia. Momentos vividos de muitas incertezas, de todas as ordens, mas a principal foi em saber se sobreviveríamos à onda de mortes provocadas pela Covid-19 e pela total incompetência do ex-presidente do Brasil (2019-2022). Tais fatos, inevitavelmente, surtiram efeitos na cultura. Porém, graças à tomada de consciência de boa parte da população brasileira, o período maléfico passou, ficando registrado na história. Agora, o País avança em termos de políticas públicas e culturais, sobretudo no que tange às ações reparativas, do ponto de vista étnico-racial.

O conjunto das reflexões feitas durante a escrita deste documento de tese reflete a realidade da vida de homens negros no seu sentido amplo, tal qual na arte da Dança, dentro das especificidades inerentes de cada tipo de Dança. Mesmo porque os marcadores sociais de raça, gênero e classe não estão dissociados do cotidiano dessas pessoas e são eles que delimitam as hierarquias do convívio coletivo, desenhando a perspectiva interseccional. Tal fato atravessa todas as pessoas negras. Neste estudo, o enfoque foi dado aos homens negros e masculinidades, âmbito no qual, desde a minha juventude, criei um elo com meu irmão mais velho e posteriormente com os artistas que contribuíram para o desenvolvimento desta escrita. Assim, fui me alimentando de fontes de informação, a maior parte negras, para encontrar o cerne das questões da raça negra. Deparei-me com alguns conceitos que fizeram a virada de chave na condução deste estudo, até este ponto.

As análises das interlocuções evidenciaram o fracasso desses homens negros ao projeto político orquestrado para tais sujeitos impostos pela hegemonia

branca patriarcal. Em que o dançar para produzir vida, para celebrar a existência, para contrapor-se às formas de submissão subvertem as estatísticas do genocídio a essas pessoas, incluindo, também, quem escreve esta tese. Apesar de todo o caos que estamos vivendo no país e no mundo nos aspectos político e social, dentro desse espectro esses artistas vêm demonstrando trajetórias de sucesso profissional. A produção de encantarias com suas danças mostra o potencial artístico-poético de cada um. Isso vem a evidenciar a produção de um discurso corporal decolonial, *contranarrativo* e emergente.

As relações de espelhamento com os sujeitos da pesquisa estiveram em contiguidade à minha pessoa e minha trajetória enquanto artista, o que me fez mergulhar nas suas histórias de vidas. Mas, anterior a isso, foi preciso eu passar por alguns processos criativos a fim de conhecer sobre minhas origens, entender meu processo de criação e encontrar soluções, ao que me propus: pesquisar homens negros bailarinos como um fator disruptivo ao padrão estabelecido. O que faz me conectar com as poéticas desses artistas negros, além dos modos de vidas semelhantes, é o fato de que estamos vivos ante sistemas de intolerância, de apagamento. Continuamos a fazer arte e nossas construções artísticas, mesmo que não pareçam, são modos de contestar nosso lugar no mundo, como nos diz Amélia Conrado (2017), sendo possível verificar que o discurso das artes cênicas negras está questionando através de suas obras. Tal fato demonstra um potencial em ebulição e se adentra na esfera do sensível. Toda a discussão em torno dessa questão abriu precedentes para, não só, tratar das representações estereotipadas que o homem negro carrega, mas também para tratar de questões ligadas às desigualdades sociais ao nível educacional, laboral e cultural.

As descobertas conceituais para escrever esta tese se pautaram numa narrativa amefricanizada de si, em que foram relatados meus sistemas de aprendizagens em dança, muito guiados pelo corpo, a ponto de me reconhecer em corpos de outros homens negros. A experiência corporal, sensitiva e perceptiva direcionou-me para o caminho do mundo artístico, e nele pude compreender as dinâmicas pelos lugares por quais passei. A noção de raça, explicitada por Fanon (2008), Quijano (2005), Mbembe (2018), Almeida (2020) e Segato (2020), elucidou a concepção histórica acerca dessa invenção colonialista para o estabelecimento das relações de poder e subjugação, de hegemonia branca patriarcal em contraponto ao subalterno negro amefricano. Nessa mesma esteira, encontra-se o termo negro para

justificar o que estava fora do seu alcance de entendimento e percepção do outro, o desconhecido, portanto considerado inferior. A desumanização que tais pessoas sofreram por sua cor da pele reverbera na atualidade, com requintes de crueldade expressos nos vários modos como o racismo se apresenta.

O lugar dessa investigação, no contexto histórico sobre a formação das AMÉRICAS, abordado, brilhantemente, pelo ângulo de Lélia Gonzalez (1988), tornou-se essencial. Sua interpretação faz com que vejamos uma formulação, vinda de uma mulher negra, que, segundo a autora, está na mais baixa posição social comparada ao homem branco. Lélia Gonzalez trouxe o desfazimento de concepções imperialistas estadunidenses no que diz respeito à América e nos fez entender a dimensão do continente para além de um lugar específico somente, mas, isto sim, com todas suas partes constituintes. América Ladina é a pura expressão das terras do lado de cá, a autenticidade dessa nomeação fez com que as convenções tremessem em suas bases, pois Gonzalez declara que a ordem do inconsciente, o privilégio branco ou pacto da branquitude, não aceitou o que lhe pertencia e fez com que o recalque irrompesse sem que percebessem. Em outras palavras, não precisavam questionar o que já estava dado, aparecendo aí o racismo à brasileira, ou seja, a democracia racial. Embora esse estigma social tenha deixado máculas nas pessoas negras, elas resistem bravamente, sendo que a forma mais bela dessa resistência está na arte da dança, como vimos ao longo desta escrita, representadas pelo estudo-piloto, com Rubens Barbot e Luiz de Abreu, e pelo estudo mais profundo com Rui Moreira, Rubens Oliveira e FlowJack.

Pude compreender, com os bailarinos do estudo-piloto, que as diferenças geracionais mostraram o meio cultural da Dança da época incipiente às questões raciais, uma vez que eram os únicos artistas da dança a entrar no universo das danças negras. Mesmo porque, não era um tema benquisto nos ambientes requintados das artes da cena. As atitudes de resistência de Rubens Barbot e de Luiz de Abreu, ao manterem seus fazeres artísticos, abordando a temática da negritude dentro da dança, foi o que fizeram se sobrepôr no circuito da Dança. Por limitações deste estudo, suas trajetórias não foram tão bem aprofundadas, fato que será recuperado em artigos posteriores.

Entrar num debate acerca de homens negros e masculinidades negras na dança, ainda que não em sua completude, já que o recorte desta pesquisa limitou-se a uma performatividade de masculinidade, possibilitou encontrar reflexões

consistentes feitas sobre essa categoria. O desafio se configurou ao pesquisar, um pouco mais profundamente, a vida de cada artista. Num primeiro momento, o medo da falta de informações cessou ao realizar entrevistas narrativas. Foi quando pude visualizar e compreender certos conceitos, como masculinidade hegemônica patriarcal, negritude, africanidades, representatividade, escrevivências e aquilombamento em suas falas. Tais fases de partilhas foram como se eu estivesse vivendo na minha pele em uma época diferente e, à medida que os estudos se aprofundavam, comecei a estabelecer conexões com as circunstâncias de vida de um homem negro mais fortemente.

O retrato e resultado da exploração colonial no Brasil nos foram mostrados por Abdias Nascimento (2016). O colonialismo e a colonialidade foram confrontados com a concepção de bell hooks (2022), que nos relata muito bem a verdadeira intenção dos africanos que chegaram por esses outros lados continentais antes dos exploradores. Na mesma linha, Aimé Césaire (2020) traz sua contribuição ao nos elucidar as dinâmicas da “regressão universal” que o colonialismo causou. Luciane Silva (2017) propõe prismas africanizados de escrita de si do conhecimento crítico do mundo, interrogando as epistemologias dominantes. Kabengele Munanga (2020) nos evidencia o conceito de negritude relacionado às mais cruéis práticas de apagamento de sua humanidade espiritual, social, cultural. Os elementos elencados, e a autoria que os formulou, sintetizam conhecimentos que cruzam os corpos que não tiveram direito à voz, que tiveram suas narrativas silenciadas, suas histórias não contadas e suas culturas tolhidas.

Contextualmente, as africanidades, razão de ser e de entender pessoa negra pelos seus modos de organização no mundo, representam simbologias africanas, herdadas de nossos ancestrais, que formaram referências sólidas de seus valores na diáspora africana brasileira. Vindo dessa conduta, foi preciso assimilar tais ideias para chegar ao potente conceito de Amefricanidade, uma invenção nossa, recebida de nossos antepassados, como diz Lélia Gonzalez. A novidade trazida veio para fortificar os feitos de descolonizar as epistemes.

O olhar crítico a esses acontecimentos abriu campo para discussões em um nível que ultrapassou o meio artístico para adentrar no campo interdisciplinar, onde o diálogo sobre os temas recorrentes expandiu as noções dos corpos de homens negros e suas masculinidades, percebendo-os no sentido estrutural da sociedade brasileira, em esferas de inserção nas quais se unem as condições de vidas dos

sujeitos da tese. Estando na encruzilhada dos temas da vida, inerentes a tais corpos, uma vez que um não anula o outro, eles se sobrepõem a ponto de constituir as teias que nascem no surgimento desta terra chamada Brasil.

Nós escutamos a história desse lugar chamado Brasil, completamente, escrita por alguém que a gente não sabe quem é, não é? Todos os dias a gente descobre que alguém mentiu pra gente [Rui tosse], que alguém nos fez acreditar em Papai Noel, que alguém nos fez acreditar que o que a gente vive [é] fruto de uma história que nunca aconteceu, não é? (Moreira, 2020, entrevista).

As histórias de vidas dos brilhantes artistas que habitaram esta pesquisa e de outros a serem pesquisados me fizeram escrever, enquanto escrevia, via e me via em seus corpos e suas experiências de serem homens negros. Instante em que fui percebendo que o corpo do homem negro tem a mesma conotação em qualquer lugar, independentemente de seu status social. As experiências corporais, no sentido de se compreender uma pessoa que é tratada diferente em função de suas características físicas, foram modelando uma reflexão de afirmação, de pertencimento, de empoderamento.

Então, quando o branco que pode tudo, que determina, que é hegemônico, que tem a verdade, que diz as teorias e afirma as verdades com respeito às teorias, quando ele se depara com o homem negro, o homem negro passa ser um ser estranho, um ser com características muito próprias, que escuta uma música diferente, que come uma comida diferente, que sente diferente, que tem propriedades de saúde diferentes, que tem qualidades diferentes, ou seja, tudo muito exótico, próprio da raça, não é? (Moreira, 2020, entrevista).

A desobediência desses corpos soma-se ao conjunto de ações descolonizadoras e contracoloniais necessárias para o bem-viver na contemporaneidade. E a escrevivência está, magistralmente, respaldada por histórias de vidas coletivas, que fazem “a casa grande acordar dos sonos injustos”. Maior atitude, vinda do letramento preto, mesmo que nesse primeiro momento sua inserção no meio da escrita erudita não seja tão reconhecida, é uma força atuante que provoca desconforto às epistemologias ditas universais. Acredito que é uma maneira de denunciar narrativas, que estavam abafadas, no intuito de passarem a protagonizar as instâncias da vida em sociedade. Quando o eu individual de uma pessoa preta englobou o coletivo foi para salientar a existência de um ser vivente, que experienciou condições de vida muito próximas. A ferida do racismo, que nada teria a ver com nós, negros e negras, deixou sua escara colonial para a posteridade. Porém, honrando o legado de Zumbi dos Palmares, o precursor da resistência negra, continuemos a

avançar e a ocupar os espaços que nos são de direito. E, em face das estatísticas do GEMAA, nasce aqui mais um pesquisador negro para, aos poucos, tal cenário mudar, trazendo grande contribuição para o campo das Artes Cênicas.

Havia tanto o que dizer que foi preciso dançar, o corpo transbordava de movimentos, sensações, percepções, pulsações. Sentidos que fazem o corpo estar em movimento, estar em fluxo movente, estar em conexão com o cosmos, estar em sintonia com a vida. Dançamos para celebrar a existência, para contrapor as formas de submissão, para saldar nossa ancestralidade. Dançamos memórias. É dessa zona sensível que as poéticas emergem com vigorosidade e se entrelaçam nas subjetividades para afetar a aura de quem presencia a dança, a performance. É a produção de encantamento que suplanta o veneno do colonialismo para gerar vida. É sobre esse aspecto que a arte da dança existe, principalmente se tratando de homens negros que dançam. As encantarias das danças negras, das danças de Rui Moreira, Rubens Oliveira e FlowJack, trazem a noção de integração com a cosmopercepção do mundo, para cada vez mais surgirem artistas negros comprometidos com a mudança de paradigmas.



## REFERÊNCIAS

- 30 ANOS ESTA NOITE: olhar sobre Rubens Barbot. Canal Espaço Latente. YouTube. San Bruno, CA: Google, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VEcGRwbn9hY&t=119s>. Acesso em: 1 ago. 2020.
- ABREU, Luiz de. **A iminência do samba**: análise do processo de criação da coreografia O Samba do Crioulo Doido. 2016 Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.
- ABREU, Luiz de. **Luiz de Abreu**: 18º Festival de Arte Contemporânea. 06 mar. 2019. YouTube. 1 vídeo 7min34s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vj1ceHzVim0&t=3s>. Acesso em: 10 abr. 2021.
- ABREU, Luiz de. **Entrevista com Luiz de Abreu**. Entrevistador: Luciano Tavares. Porto Alegre, 2021. 1 mp4.
- 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, maio 2017.
- ALCÂNTARA, Leila Milman; SHIRATORI, Kaneji; PRADO, Lílian Moreira do. Rompendo paradigmas: o cuidado de enfermagem na uti e sua relação com o processo saúde-doença. **Rev. Edu Meio Amb. e Saúde**, v. 3, n. 1, p. 41-50, 2008.
- ACSELRAD, Maria. Dançando contra o estado: análise descoreográfica das forças em movimento entre os caboclinhos de Goiana/Pernambuco. **Revista Nanduty**, Dourados, v. 5, n. 6, p. 146-166, 2017. DOI: 10.30612/nty.v5i6.6878. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/nanduty/article/view/6878>. Acesso em: 27 out. 2023
- AKOTIRENE, Carla. **Programa TV Cultura**: interseccionalidade. Salvador, 2023.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. Masculino/Masculinidade. *In*: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio. **Dicionário crítico de gênero**. Dourados: Ed. UFGD, 2015.
- ALCÂNTARA, Celina. **Formação teatral como criação**: narrativas sobre modos de ficcionar a si mesmo. 2012. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.
- ALCÂNTARA, Celina. **Práticas cênicas e relações étnico-raciais e gênero**. Porto Alegre: Microsoft Teams, 2022.
- ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Jandaira, 2020.
- ALVES, Vitor Hugo. **Rubens Barbot**. Rubens Barbot. 20--?. 1 fotografia.
- ASSANO, Guilherme. **Vala**: corpos negros e sobrevividas. 2023. 1 fotografia.



ASSUMPÇÃO, Jorge Euzébio. **O racismo e a sonegação da história afrodescendente no Rio Grande do Sul**. São Leopoldo: Instituto Humanitas Unisinos, 2014. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/531844-o-racismo-sulino-e-a-sonegacao-da-historia-afrodescendente-no-rio-grande-do-sul-entrevista-especial-com-jorge-euzebio-assumpcao#>. Acesso em: 22 ago. 2022.

BADEJO, Peter. The Walk toward legacy. *In*: AKINLENE, Adesola (Ed.). **Narratives in black British dance: embodied practices**. London: Palgrave Macmillan, 2018.

BENTO, Maria Aparecida. **Branqueamento e branquitude no Brasil**. Rio de Janeiro: CEERT, 2002.

BENTO, Berenice. Eu preciso seguir cuidando do meu filho. Eu preciso ser a voz dele. **CULT**, São Paulo, ano 24, p. 30, out. 2021.

BLACK & Woman: Victoria Santa Cruz. Documentário, 1978. Canal New Latin wave. Vimeo. 1 vídeo (20"18') Disponível em: <https://vimeo.com/426387503>. Acesso em: 8 set. 2023.

BRASIL. Lei 10.639/2003 de 09 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 2003. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2003/l10.639.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm). Acesso em: 30 out. 2023.

BRASIL. Lei 11.645, de 10 de março de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 2008.

BRASIL. Lei nº 13.709 de 14 de agosto de 2018. Lei geral de proteção de dados PESSOAS (LGPD). **Diário Oficial da União**, Brasília, 2018. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2018/lei/l13709.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2018/lei/l13709.htm). Acesso em: 30 out. 2023.

BRITO, Deise Santos de. **Casamento de preto: um estudo a respeito do corpo negro a partir de Josephine Baker e Grande Otelo**. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista – UNESP, 2019.

CAMARA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE. Karen Santos. Assessoria de Informática CMPA: Porto Alegre, 2022. Disponível em: <https://www.camarapoa.rs.gov.br/vereadores/karen-santos>. Acesso em: 10 nov. 2022.

CANELLO, Luciana. **Flowjack**: indigente invisível. 2018. 1 fotografia.

CARMO, Camila do Nascimento. **Riografias e reexistências negras: a poesia de Livia Natalia**. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras), Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, 2020.

CARNEIRO, Sueli. **Episódio de podcast**. Spotify – Mano a Mano. 2022. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2eTloWb3Nrjmog0RkUnCPr?si=P7xtCqpaS3WQHlbwfvw3EA>. Acesso em: 16 set. 2022.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CERQUEIRA, Daniel *et al.* **Atlas da violência 2021**: retratos dos municípios brasileiros. Brasília: Ipea; FBSP, 2021. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/artigos/1375atlasdaviolencia2021completo.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2022.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre a negritude**. Belo Horizonte: Nadyala, 2010.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução: Cláudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020.

CONCEIÇÃO, Jackson (Flowjack). **Entrevista com Jackson Conceição**. Entrevistador: Luciano Tavares. Porto Alegre, 2021.

CONCEIÇÃO, Jackson. **Fluxo mandinga**. [S.l.: s.n.]: 2023.

CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 424, jan./abr. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000100014>. Acesso em: 8 jan. 2020.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. Dança étnica afro-baiana: educação, arte e movimento. *In*: SIQUEIRA, Maria de Lourdes. **Imagens negras**: ancestralidade, diversidade e educação. Belo Horizonte: Mazza, 2006.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. Artes cênicas negras no Brasil: das memórias aos desafios na formação acadêmica. **Repertório**, n. 29, p. 68-85, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/25459/15577>. Acesso em: 02 mar. 2021.

CONWAY, Jill K.; BOURQUE, Susan C.; SCOTT, Joan W. **El género**: la construcción cultural de la diferencia. México, DF: PUEG, 2000.

CORRÊA, Douglas. Mais de 1,3 mil pessoas foram mortas em ações policiais no RJ em 2022: Grande Niterói e Baixada Fluminense são regiões com maiores índices. **Agência Brasil**, Brasília, DF, 03 ago. 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-08/mais-de-13-mil-pessoas-foram-mortas-em-acoes-policiais-no-rj-em-2022>. Acesso em: 26 ago. 2023.

COSTA, Jurandir Freire. Dar cor ao corpo: a violência do racismo. *In*: SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

COTTA, Rafaela *et al.* (Org.). **Masculinidades, arte e potências periféricas**. Rio de Janeiro: Uniperiferias Editora, 2021.

CUSTÓDIO, Tulio Augusto. Per-vertido homem negro: reflexões sobre masculinidades negras a partir de categorias de sujeição. *In*: RESTIER, Henrique; SOUZA, Rolf Malungo (Org.). **Diálogos contemporâneos sobre homens negros e masculinidades**. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2019.

CUTI. **Enigma da mutação**. Porto Alegre, 2021. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CS\\_5c-FNKEU/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CS_5c-FNKEU/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 10 dez. 2021.

CYRUS, Duane. **Theatre of movement**. Greensboro, NC: Zibster, 2004. Disponível em: <https://www.theatreofmovement.org/>. Acesso em: 07 jan. 2021.

CYRUS, Duane. **Rescue**: expert from hero complexities. San Bruno, CA: Google, 25 out. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OcyIFgF6VXk&t=1s>. Acesso em: 10 jan. 2021.

DAI, Rodrigo. **Rui Moreira**: homens. 2004. 1 fotografia.

DANIEL, Camila. “P’a gozar con el ritmo del tambó”: corpo, movimento e emoção na epistemologia do ritmo de Victoria Santa Cruz, **Revista Hawò**, v. 1, 2020.

DEFRAANTZ, Thomas F. **Dancing revelations**: Alvin Ailey's embodiment of African American culture. Oxford University Press, 2004.

DEFRAANTZ, Tomaz F. Foreword: Black Bodies Dancing Black Culture – Black Atlantic Transformations. *In*: FISCHER-HORNUNG, Dorothea; GOELLER, Alison D. (Ed.). **Embodyng Liberation**: the Black Body in American Dance. Hamburg: LIT, 2001.

DIVULGAÇÃO. **Festival Internacional Conexão Diáspora**. 2021. 1 fotografia.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. Instituto de História. **Tempo**, n. 12, v. 23, Niterói, 2007.

DOMINGUES, Petrônio. **Uma história não contada**: negro, racismo e branqueamento em São Paulo. São Paulo: Senac, 2019.

DUARTE, Gustavo de Oliveira. Homens que dançam: sexualidades e envelhecimento na cena e na docência contemporânea. **Educação, Artes e Inclusão**, Florianópolis, v. 15, n. 3, p. 106-126, 2019. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/12731/pdf>. Acesso em: 13 jan. 2020.

DUARTE, Gustavo de Oliveira. Masculinidades dançantes em Pelotas/RS. **Paralelo 31**, n. 7, dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/10594>. Acesso em: 10 jan. 2020.

ESPAÇO LATENTE. 30 anos esta noite: olhar sobre Rubens Barbot. 1 vídeo (1h 26min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VEcGRwbn9hY&t=2000s>. Acesso em: 1 ago. 2020.

EVARISTO, Conceição. **A escrevivência serve também para as pessoas pensarem**. Entrevistadoras: Tayrine Santana e Alecssandra Zappaparoli. São Paulo:

Itaú Social, 2020a. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-serve-tambem-para-as- pessoas-pensarem/#:~:text=CONCEI%C3%87%C3%83O%20EVARISTO%20%E2%80%93%20%E2%80%9CA%20escreviv%C3%Aancia%20serve%20tamb%C3%A9m%20para%20as%20pessoas%20pensarem%E2%80%9D>. Acesso em: 5 maio 2021.

EVARISTO, Conceição. *Escrevivência e subtextos*. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.). **Escrevivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020b.

EVARISTO, Conceição; MARTINS, Leda Maria. **Escrevivências, oralitura**. San Bruno, CA: Google, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GMe92ubeXY>. Acesso em: 23 ago. 2022.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. 6. ed. Rio de Janeiro, 2023.

FACHEL, Claudio. **Àsé Zumbi**: uma homenagem aos 300 anos de Zumbi do Palmares. 1995. 1 fotografia.

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

FARIAS, Tom. Prefácio. In: SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço da; CAMILO, Vandelir. **Masculinidades negras**: novos debates ganhando forma. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2022.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. **O corpo da dança negra contemporânea**: diásporas e pluralidades cênicas entre Brasil e Estados Unidos. 2017. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, São Paulo, 2017.

FERREIRA, Cláudia. **Cartas pra Mercedessss**. 2023. 1 fotografia.

FESTIVAL Internacional Conexão Diáspora. San Bruno, CA: Google, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R4RDA3lajE0&list=PL2ViLWIYcttj4iJxQSE1MwwNGFTuQbNMy>. Acesso em: 23 ago. 2022.

FLOWJACK. **A culpa é do gato sem tempo**. Esteio, 2023. 1 print screen.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FUNARTE. **Cadastro de artistas**. 2021. 1 print screen.

GARCIA, Antonia dos Santos. *Relações de gênero, raça, classe e desigualdades sócioocupacionais em Salvador*. In: FAZENDO GÊNERO: DIÁSPORAS, DIVERSIDADES, DESLOCAMENTOS, 9., Florianópolis, 2010. **Anais [...]**. Florianópolis: Universidade Federal de Florianópolis, 2010.

GOELZER, Maciel. **Reminiscências**: memórias do Nosso Carnaval. 2023. 1 fotografia.

GOLIN, Tau. Cotistas desagradecidos. **Geledés**, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/os-cotistas-desagradecidos/>. Acesso em: 22 jun. 2022.

GOMES, Nilma Lino. Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo. **Educação e pesquisa**, v. 29, p. 167-182, 2003.

GOMES, Nilma Lino. Diversidade étnico-racial, inclusão e equidade na educação brasileira: desafios, políticas e práticas. **Revista Brasileira de Política e Administração da Educação - Periódico científico editado pela ANPAE**, [S. l.], v. 27, n. 1, 2011. DOI: 10.21573/vol27n12011.19971. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/rbpaee/article/view/19971>. Acesso em: 27 nov. 2023.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de Amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 60-82, jan./jun. 1988.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENEZES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do sul**. Coimbra: Almeida, 2009. p. 383-417.

GROSSI, Gil. **Luiz de Abreu**: o samba do crioulo doido. 2017. 1 fotografia.

GROSSI, Gil. **Calixto e Luiz de Abreu**, O samba do crioulo doido. 2023. 1 fotografia.

GUMBOOTDANCEBRASIL: dança popular Sul Africana com gingado brasileiro. Blog São Paulo, 20--?. Disponível em: <http://gumbootdancebrasil.blogspot.com/p/origem-do-gumboot-dance.html>. Acesso em: 10 mar. 2020.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidade e mediações culturais. Organização Liv Sovik. Tradução Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2014.

hooks, bell. **We real cool**: Black men and masculinity. Psychology Press, 2004.

hooks, bell. **Olhares negros**: raça e representação. Tradução de Sephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

hooks, bell. **A gente é da hora**: homens negros e masculinidades. Tradução: Vinícius da Silva. São Paulo: Elefante, 2022.

IBGE. **Desigualdades sociais por cor ou raça no Brasil**. Rio de Janeiro: IBGE, 2019. (Estudos e Pesquisas: Informação Demográfica e Socioeconômica).

IBGE. Desigualdades sociais por cor e raça no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: IBGE, 2022. (Estudos e Pesquisas: Informação Demográfica e Socioeconômica).

INTRO: é necessário voltar ao começo. Intérprete e Compositor: Emicida. *In: PRA QUEM já Mordeu um Cachorro por Comida*. YouTube. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1mYVdBok0pQ>. Acesso em: 15 abr. 2022.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014.

JESUS, Lindete Souza de. **O corpo negro negado na dança clássica**: não vendi limão na feira! vida conseguida do bailarino Luiz Bokanha. 2021. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

KUHN, Fábio. **Breve história do Rio Grande do Sul**. 2. ed. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

LARSEN, Gatto. 30 anos esta noite. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (1h26min), 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VEcGRwbn9hY&t=2000s>. Acesso em: 1 ago. 2020.

LEAL, Marcelo. **Divisão Municipal Rio Grande do Sul em 1809**. 2023a. 1 imagem.

LEAL, Marcelo. **Thereza**: uma genealogia afro-brasileira. São Paulo: Ed. do Autor, 2023b. 1 ePub.

LEMOS, Anielle Conceição. **Inserção e permanência de bailarinas negras brasileiras no campo profissional da dança como representatividade negra e modo de resistência ao racismo**. 2023. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2023.

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às praticas performativas afro-brasileiras. **Revista Pós Ciências Sociais**, São Luís, v. 8, n. 16, 2011. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/695>. Acesso em: 5 jan. 2024.

LIPTON, Gillian. Critical Memory: Arthur Mitchell, Dance Theatre of Harlem, and the Rise of the Invisible Dancers. **Futures of Dance Studies**. Edited by Susan Manning, Janice Ross and Rebecca Schneider. Madison and London: University of Wisconsin Press, p. 74-93, 2020.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

LUIZI, Emídio. **Rui Moreira**: De patangome na cidade. 1996. 1 fotografia.

MACHADO, Adilbênia Freire. Ancestralidade e encantamento como inspirações formativas: filosofia africana e práxis de libertação. **Páginas de Filosofia**, v. 6, n. 2, p. 51-64, 2014. DOI: <https://doi.org/10.15603/2175-7747/pf.v6n2p51-64>. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistasmetodista/index.php/PF/article/view/6300/5256>. Acesso em: 18 ago. 2022.

MAGALHÃES, Ana Paula Moreira; OLIVEIRA, Kátia Luzia Soares. Historiografias afrobrasileira e miscigenação étnico-racial: novas possibilidades. **Revista Coletivo SECONBA**, v. 1, n. 1, 2017.

MALUNGO DE SOUZA, R. Falomaquia: homens negros e brancos e a luta pelo prestígio da masculinidade em uma sociedade do Ocidente. **Antropolítica - Revista Contemporânea de Antropologia**, n. 34, 31 jan. 2014.

MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. *In*: FONSECA, M. N. S. **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo lugar da memória. **Letras: Língua e Literatura: Limites e Fronteiras**, n. 26, p. 63-81, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 29 maio 2017.

MARTINS, Leda Maria. **Tempo espiralar**: performance, corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. Formas africanas da escrita de si. Tradução de Marina Santos. **Artafrica**, Lisboa, 2010. Disponível em: <http://artafrica.letras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714df750dff.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2022.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte. São Paulo: N1-edições, 2018.

MELLO, João Júlio. **Cuidado com Neguin**. 2023. 1 fotografia.

MICA. MERCADO DE INDUSTRIAS CULTURALES ARGENTINAS. **Método Uantpi** – dança e tecendo em tinta preta – artes plásticas. Disponível em: <https://mica.gob.ar/usuario/22030>. Acesso em: 10 dez. 2023.

MONTENEGRO, Wilton. **Companhia Rubens Barbot Teatro-Dança**: Signos. 2015. 1 fotografia.

MOREIRA, Rui. **Entrevista com Rui Moreira**. Entrevistador: Luciano Correa Tavares. Porto Alegre, 2020.

MOREIRA, Rui. **Mensagem whatsapp**. [S.l.: s.n.], 2024.

MOTTA, Daniele. Do universal ao específico: entrelaçando gênero, raça e classe. **Cadernos Cemarx**, Campinas, n. 11, p. 71-88, 2018. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/cemarx/article/view/11291>. Acesso em: 10 maio. 2022.

MUNANGA, Kabengele. O universo cultural africano. **Revista Fundação João Pinheiro**, Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, v. 14, p.1-10, jul./out. 1984.

MUNANGA, Kabengele. Origem e a história do quilombo na África. **Revista USP**, São Paulo, v. 28, n. 56/63, dezembro/fevereiro 95/96.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem**: identidade nacional versus identidade negra. São Paulo: USP, 2002.

MUNANGA, Kabengele. Negritude e identidade negra ou afrodescendente: um racismo ao avesso? **Revista da ABPN**, v. 4, n. 8, 2012. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/246>. Acesso em: 10 ago. 2019.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. 4 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

NASCIMENTO, Abdias. **Genocídio do negro brasileiro**. 3 ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, Beatriz. Uma história feita por mãos negras. *In*: RATTTS, Alex (Org.). **Uma história feita por mãos negras**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

OLIVEIRA, Julvan Moreira de. **Africanidades e educação**: ancestralidade, identidade e oralidade no pensamento de Kabengele Munanga. 2009. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-20042010-153811/>. Acesso em: 10 jun. 2022.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. Escrivência em Becos da memória, de Conceição Evaristo. **Estudos Feministas**, Florianópolis, n. 17, v. 2, p. 621-623, 2009.

OLIVEIRA, Luziana Cavalli. **Mestre King**: corporalidade(s) negras no ensino da dança em Salvador. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

OLIVEIRA, Rubens. **Entrevista com Rubens Oliveira**. Entrevistador: Luciano Tavares. Porto Alegre, 2020a. 1 mp4.

OLIVEIRA, Rubens. **Rubens Oliveira**: Makala. 2020b. 1 fotografia.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Dança e racismo: apontamentos críticos sobre o ensino de história da dança. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 12, n. 1, 2022. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/113529>. Acesso em: 29 maio 2022.

OLIVER, Cinthya. **Virago-Man Dem**. Chicago: Columbia Dance Chicago, 2017. Disponível em: <https://vimeo.com/243411184/4ab0c93f20>. Acesso em: 12 jan. 2021.

PEDERNEIRAS, Zé Luis. **Nazareth**. 1993. 1 fotografia.

PINTO, Bruno. Movimento Negro Unificado (MNU) – O que é, história e importância. **Politize!** Florianópolis, 2023. Disponível em: [https://www.politize.com.br/movimenton egrounificado/?https://www.politize.com.br/&gclid=CjwKCAjw2K6lBhBXEiwA5RjtCSK yj2HgFLIiKzsFAykZIKxCy37VadWf3AV22MUBwwO7ogTXZ0vhoC8IYQAvD\\_BwE](https://www.politize.com.br/movimenton egrounificado/?https://www.politize.com.br/&gclid=CjwKCAjw2K6lBhBXEiwA5RjtCSK yj2HgFLIiKzsFAykZIKxCy37VadWf3AV22MUBwwO7ogTXZ0vhoC8IYQAvD_BwE). Acesso em: 20 out. 2023.

PORTAL MUD. **Festival conexão diáspora**. São Paulo: Portal Mud, 2021. Disponível em: <https://portalmud.com.br/portal/ler/festival-internacional-conexao-diaspora>. Acesso em: 07 jun. 2021.



PRECIADO, Beatriz. **Manifiesto contra-sexual**. Madrid: Opera Prima, 2002.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO), 2005. Disponível em: [http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sursur/20100624103322/12\\_Quijano.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sursur/20100624103322/12_Quijano.pdf). Acesso em: 10 abr. 2022.

RAMALHO, Claudia. (org.). **Companhia Rubens Barbot Teatro de Dança**. Nadyala, 2013.

RANNOUX, Janine; ROHARIK, Ionela. **Les danseurs: un métier d'engagement**. Paris: La Documentation française, 2006.

RATTS, Alex. (org.) **Eu sou atlântica sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. Imprensa Oficial: São Paulo, 2006.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Dancístico**. Madrid: RAE, 2021. Disponível em: <https://dle.rae.es/danc%C3%ADstico>. Acesso em: 25 jul. 2021.

REIS, Ana Paula Silva dos. **Modos de representação e representatividade negra desde experiências cênicas porto alegreses**. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2021.

REIS, Andressa Mercedes Barbosa dos. **Zumbi: historiografia e imagens**. 2004. 148 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista, Franca, 2004. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=18753](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=18753). Acesso em: 11 dez. 2023.

RIBEIRO, Katiuscia. **História é poder!** [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CravmywrfQe/?igsh=MXV6NXpwa3hoNzJ6NA==>. Acesso em: 13 nov. 2023.

RIOS, Flavia; RATTS, Alex. **A perspectiva interseccional de Lélia Gonzalez**. 2018. Disponível em: <https://estudosetnicosraciais.files.wordpress.com/2018/04/264872160-a-perspectiva-interseccional-de-lelia-gonzalez.pdf>. Acesso em: 05 ago. 2021.

SANTANA, Bruno. Pensando as transmasculinidades negras. *In*: RESTIER, Henrique; SOUZA, Rolf Malungo (Org.). **Diálogos contemporâneos sobre homens negros e masculinidades**. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2019.

SANTANA, Analia. Escaldado de bacalhau da festa de nossa Senhora do Rosário Dos Pretos Do Pelourinho: uma tradição rosariana1 Poached cod from the feast of Our Lady of the Rosary Dos Pretos Do Pelourinho: the rosarian tradition. **Brazilian Journal of Development**, v. 7, n. 8, p. 79166-79181, 2021.

SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. Corpo e ancestralidade: resignificação de uma herança cultural. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, n. 9, v. 1, 2008. Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

SANTOS, José Alcides Figueiredo. A interação estrutural entre a desigualdade de raça e de gênero no Brasil. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 24, n. 70, p. 37-60, 2009.

SANTOS, Joel Rufino dos. **A história do negro no teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2014.

SANTOS, Rui Moreira dos. **Escrevivências de um andançarino: ritos de passagem na cultura (e) nas artes no Brasil: Lei da dança e (PNA) Política Nacional das Artes**. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança), Escola de Fisioterapia, Educação Física e Dança, Porto Alegre, 2022.

SAUTCHUK, Jaime. Zumbi vive. **Portal Vermelho**, Coordenação Nacional de Articulação de Comunidades Quilombolas, CONAQ, Brasília, 2017. Disponível em: <https://conaq.org.br/noticias/zumbi-vive/>. Acesso em: 10 dez. 2023.

SEFFNER, Fernando; PICCHETTI, Yara de Paula. A quem tudo quer saber, nada se lhe diz: uma educação sem gênero e sem sexualidade é desejável? **Revista Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v. 24, n. 1, p. 61-81, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/6986>. Acesso em: 10 jan. 2020.

SEGATO, Rita. **Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço da. Mercedes Baptista e Consuelo Rios: A presença negra e a luta antirracista no Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. *In*: COPENE - CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISADORES/AS NEGROS/AS - ARTISTAS NEGRAS E PRODUÇÃO DO CONHECIMENTO BRASILEIRO: ALGUMAS REFLEXÕES POR UMA SOCIOLOGIA DAS AUSÊNCIAS, 11., 2021, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2021. Organizadora: Sirlene Ribeiro Alves.

SILVA, Brenda Wetter Ipe da *et. al.* **Direito à cidade e formação das favelas e do racismo estrutural**. Instituto Brasileiro de Direito Urbanístico. 18 janeiro 2022. Disponível em: [SILVA, Bruno de Jesus da. \*\*Opaxorô, ofá e oxê: legado, narrativas de danças de Mestre King e Jorge Silva\*\*. 2020. Dissertação \(Mestrado em Dança\) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.](https://ibdu.org.br/col-democracia/direito-a-cidade-e-formacao-das-favelas-uma-expressao-do-racismo-estrutural/#:~:text=Segundo%20o%20Ipea%20(2011)%2C,do%20IBGE%20(2019%2C%20p. Acesso em: 6 nov. 2023.</a></p></div><div data-bbox=)

SILVA, Frederico A. B. da; ZIVIANI, Paula. **Mercado de trabalho da cultura: considerações sobre a meta 11 do plano nacional de cultura (PNC)**. Brasília: Rio de Janeiro: Ipea, 2021.

SILVA, Lúcia Helena Oliveira; XAVIER, Regina Célia Lima. Pensando a diáspora atlântica. **História**, São Paulo, v. 37, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/NYnTzkbFH4TB44xScnBXJ3K/?lang=pt#>. Acesso em: 14 abr. 2022.

SILVA, Luciane Ramos. **Corpo em diáspora**: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny. 2017. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

SILVA, Suzane Weber da. Incorporando a teoria e refletindo sobre a prática em dança contemporânea. *In*: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5., 2009. São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: USP, 2009.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A poética e a política do currículo como representação. *In*: REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 21., 1998, Caxambu. **Anais [...]**. Caxambu: ANPED, set. 1998. Disponível em: <http://smeduquedecaxias.rj.gov.br/nead/Biblioteca/Forma%C3%A7%C3%A3o%20Continuada/Curr%C3%ADculo/PO%C3%89TICA%20E%20A%20POL%C3%8DTICA%20DO%20CURR%C3%8DCULO%20COMO%20REPRESENTA%C3%87%C3%83O.htm>. Acesso em: 8 jan. 2020.

SILVA, Wilker Solidade da. A atualidade dos conceitos de “africanidades brasileiras”, “valores de refúgio” e “enegrecer” da autora Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva para a pesquisa em educação. **Educar em Revista**, Curitiba, v. 34, n. 69, p. 343-348, maio/jun. 2018.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Encantamento**: sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula, 2020. 1 E-book.

SIQUEIRA, Maria de Lourdes. Ancestralidade e produção do conhecimento. *In*: SIQUEIRA, Maria de Lourdes. **Siyayma**: uma visão africana do mundo. Edição da autora, 2006. p. 29-35.

SOLIDADE, Fernando. **Makala**. 2021. 1 fotografia.

SOLIDADE, Fernando. **Robens Oliveira dança Ismael Ivo**. 2022. 1 fotografia.

SORIGNET, Pierre-Emmanuel. **Danser**: enquête dans coulisses d’une vocation. Paris: Éditions La Découverte, 2010.

SOUZA, Ângela Maria de. **Escrevivência como metodologia acadêmica**: PPG IELA UNILA. San Bruno, CA: Google Inc., 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iphXcc5eoTw&t=997s> Acesso em: 5 maio 2022.

SOUZA, Diego. Constrangendo pela raça: homens negros gays na trama do genocídio e das masculinidades. *In*: SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço da; CAMILO, Vandelir. **Masculinidades negras**: novos debates ganhando forma. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2022.

SOUZA, Gabriel Delphino Fernandes de; SILVA, Thiago Campos da; SILVA, Fernando Rodrigues da. Cultura Popular Negra: decolonialidade no rap e em produções audiovisuais. **Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura**, Rio Branco, v. 9, n. 2, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/3890>. Acesso em: 10 maio. 2022.

SOUZA, Henrique Restier da Costa. Lá vem o negão: discursos e estereótipos sexuais sobre os homens negros. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO

GÊNERO, 11 & WOMEN'S WORLDS CONGRESS, 13TH., 2017. Florianópolis. Anais Eletrônicos [...]. Florianópolis, 2017. Disponível em: [http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499020802\\_ARQUIVO\\_LAVEMONEGAOFINAL.pdf](http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499020802_ARQUIVO_LAVEMONEGAOFINAL.pdf). Acesso em: 9 jan. 2020.

SOUZA, Márcio Ferreira de. As análises de gênero e a formação do campo de estudos sobre a (s+) masculinidade (s). **Mediações-Revista de Ciências Sociais**, v. 14, n. 2, p. 123-144, 2009.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1990. 88 p.

STAROSTA, Marian. **Rubens Barbot**: Meu Mais Velho. 2010. 1 fotografia.

STAROSTA, Marian. **Rubens Barbot**: 30 anos esta noite. 2020. 1 fotografia.

TAVARES, Luciano Correa. **O espetáculo Bundafior, Bundamor**: um estudo de fontes de informação sob o ponto de vista da crítica genética. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Biblioteconomia) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

TAVARES, Luciano Correa. **Residência Artística com Rubens Oliveira Sesc Paraty**. 2020a. 1 print screen

TAVARES, Luciano Correa. **Residência Artística com Rubens Oliveira**. 2020b. 1 print screen.

TAVARES, Luciano Correa. **Comercial Natura Direção de Movimento**. Eldorado do Sul, 2023a. 1 print screen.

TAVARES, Luciano Correa. **Versos**. Eldorado do Sul, 2023b.

TAVARES, Volnei Correa. **Desalento**. Porto Alegre, 2023.

VEIGA, Lucas. Além de preto é gay: diáspora da bixa preta. *In*: RESTIER, Henrique; SOUZA, Rolf Malungo (Org.). **Diálogos contemporâneos sobre homens negros e masculinidades**. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2019.

ZIMMER, Elizabeth; QUASHA, Susan (Ed.). **Body against body: the dance and other collaborations of Bill T. Jones & Arnie Zane**. Station Hill Press, 1989.

WERNECK, Jurema. As vidas de George Floyd e João Pedro importam. **Geledés**, São Paulo, 31 maio 2020. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/opinio-as-vidas-de-george-floyd-e-joao-pedro-importam/>. Acesso em: 5 jan. 2020.

## APÊNDICE A – Entrevistas com os Artistas

### ENTREVISTA COM RUI MOREIRA – REVISTA EPHEMERA

196

#### ENTREVISTA COM RUI MOREIRA<sup>1</sup>

Entrevista realizada em 28 de abril de 2020 por Luciano Correa Tavares<sup>2</sup>,  
com contribuições e transcrição de Verônica Prokopp<sup>3</sup>

##### 1. Introdução

A entrevista apresentada neste texto é parte da coleta de dados de um estudo que está sendo desenvolvido em nível de doutorado, projeto intitulado *Masculinidades Negras na Dança: subjetividades dos corpos na produção do sensível*. A pesquisa parte de um olhar sobre a trajetória do autor, um bailarino negro brasileiro, compreendendo a sua experiência profissional no campo da dança como uma ruptura de paradigmas, que significa quebras em relação ao padrão hegemônico de masculinidade negra e à visão estereotipada de homem negro, convencionada por uma sociedade estruturalmente racista e machista.

Na perspectiva de refletir sobre as masculinidades negras no âmbito específico da dança, a pesquisa conta com a colaboração de outros cinco bailarinos negros brasileiros cujas trajetórias também são marcadas pela ruptura de paradigmas. Rui Moreira quase a completar 40 anos de atuação figura como um deles.

Rui Moreira (Figura 1) é bailarino, coreógrafo e investigador de culturas, nascido em São Paulo/SP, 1963. Residiu em Belo Horizonte/MG de 1983 a 1986 e de 1990 a

<sup>1</sup> **Rui Moreira** é artista, bailarino e coreógrafo, importante figura da dança brasileira contemporânea com quase 40 anos trajetória no campo das artes da cena. E-mail: [ciarui Moreira@gmail.com](mailto:ciarui Moreira@gmail.com)

<sup>2</sup> **Luciano Correa Tavares**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: [lucianocorreatavares@gmail.com](mailto:lucianocorreatavares@gmail.com). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2808-7342>.

<sup>3</sup> **Verônica Prokopp**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: [vprokopp@gmail.com](mailto:vprokopp@gmail.com). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4037-8748>.



2017. Atuou nas companhias como: Cisne Negro, Balé da Cidade de São Paulo, Cia. SeráQuê?, Cia. Azanie (França), e no *Grupo Corpo*. Sua formação artística está composta de técnicas como o ballet clássico, danças modernas, experiências de campo em manifestações populares patrimoniais, danças africanas tradicionais, danças folclóricas francesas, capoeira angola. Atualmente reside em Porto Alegre/RS. Numa atitude política, engajada de propagação dos saberes negros, ele está [com a graduação em andamento] no curso superior de Licenciatura em Dança pela UFRGS.

O objetivo desta entrevista é evidenciar que Rui Moreira foi muito além daquilo que é imposto a um homem negro desde o período colonial e que ainda hoje perdura de modo visível. Nesse sentido, sua masculinidade – construída na contramão da estigmatização de homem negro, produz aspectos do sensível na arte, manufaturando poéticas, que de certo modo, refletem sua ancestralidade.



**Figura 1. Rui Moreira.** Foto de Élcio Paraíso (2008).



**E (Entrevistador).** *A minha pesquisa vai falar sobre as masculinidades Negras na Dança e eu quero investigar, eu quero compreender qual é a condição do homem preto na dança, na sociedade que estamos vivendo. E qual a evolução, a contribuição que os corpos pretos têm pra nossa sociedade. Rui me conta com foi o processo de se reconhecer homem preto na dança contemporânea?*

**RM (Rui Moreira).** Interessante essa forma como tu fizeste a pergunta agora, homem preto. Porque o homem, quer dizer, o negro não é uma questão de cor de pele, negro é um posicionamento político. E já preto é uma cor de pele. Uma cor de pele da qual eu acho que emana uma série de questões tanto é que muitos homens, mulheres de pele preta, relutam a assumir sua identidade negra. E comigo não foi muito diferente. Então, eu vou buscar a dança como uma curiosidade adolescente e essa curiosidade acaba me levando a encontrar a arte de dançar. Eu poderia, por exemplo, ter buscado a dança, procurado uma academia, mas poderia não ter me transformado em profissional. E na verdade, a minha busca, aos 15 anos, [eu] não sabia nada sobre a profissão dança, sobre palco, sobre arte. Fui pra procurar uma escola, pra aprender a dançar junto com meus primos em bailes de final de semana e vi uma história ali de dança gratuita, mais especificamente, de balé gratuito. E entrei para saber o que era e era um teste de aptidão e esse teste que eu fiz não passei. Mas depois comecei a fazer aulas de teatro dentro dessa escola e as aulas de teatro começaram a me revelar um universo de sensibilidade que era o universo das artes que eu não tinha acesso. Não sabia o que era. E já fazendo as aulas de teatro, eu fazia expressão corporal, e isso me colocou dentro do universo do corpo, de maneira mais específica, de eu lidar com meu próprio corpo. Até aí nenhuma forma de compreensão ou de distinção com respeito a minha cor da pele. Se eu era um homem preto, negro, ou absolutamente nada, [não] me era uma questão. Até porque eu estava recém saindo da minha casa pelas primeiras vezes, as minhas primeiras relações sociais como adolescente. Eu tinha 15 anos e eu tinha um baile dentro da minha casa onde todos eram negros, todo meu universo era negro, toda minha cosmogonia era negra... E eu digo aí, negra num sentido político. E eu não tinha uma noção se havia um outro universo. Então quando eu começo a me relacionar com outros universos, a sair de casa, sobretudo no universo da dança, onde não só vi um posicionamento político dos negros que estavam ali presentes, das pessoas, dos homossexuais presentes... Eu comecei a ver diferenças através do



universo das artes que me fez [fizeram] perceber que eu também tinha alguma diferença e essa diferença estava relacionada à cor da minha pele. Essa diferença relacionada à cor da minha pele, ela era ressaltada pelos professores quando percebiam uma maneira muito própria do meu corpo reagir aos comandos motores. Havia algo no meu corpo que era diferente das outras pessoas, mas que era diferente e relacionado a essa relação negra.

No meu caso, essa relação negra vinha de um acultramento que havia começado na minha casa. Lá dentro dos bailes, lá dentro das manifestações religiosas negras. E tinha uma escuta de uma outra música, que eu não escutava muito fora de casa, que era o soul norte americano, o samba o jazz. Que era a próprio batuque da religiosidade negra que eu tinha todos os dias. Fosse pelo prisma das religiões afro-brasileiras, como a umbanda, ou fosse pela relação das congadas e aí também era uma relação ancestral. Esse processo de me perceber como alguém diferente, as pessoas faziam com que eu me sentisse especial: alguém que tinha a capacidade de fazer coisas que outras pessoas não tinham. Eu senti muitíssimo bem dentro da dança, era um lugar onde eu podia ter, digamos assim, uma liderança emocional. Eu não me sentia abaixo de ninguém, mas acima das outras pessoas, porque as pessoas diziam que o que eu fazia era belo e agregavam a esse belo, imediatamente, a cor da minha pele: "Ah, mas também, negão dançando, não tem nada de melhor". E isso foi um mote muito potente, muito potente pra eu continuar dançando e esse mote acompanhou toda a minha carreira e de alguma forma acompanha minha vida até hoje.

*E. O termo "negão" hoje é considerado um termo pejorativo, racista e é um termo que descaracteriza a condição de homem preto, de homem negro. Você sentia alguma coisa nesse momento lá, de discriminação ou algo assim?*

**RM.** O único apelido que eu recebi na vida foi negão e esse apelido veio dentro do contexto do *Grupo Corpo*, e isso teve uma conotação nacional. Em BH, mais especificamente dentro do *Grupo Corpo*, a família Pederneiros tem essa maneira de se relacionar com as pessoas, através de curtos nomes. Então, Rodrigo é Digo, Paula é Polinha, Regina é Ré, e o meu ficou negão. Era muito engraçado, sempre trazendo isso para um aspecto muito carinhoso. Sempre lembrando que eu cheguei no *Grupo Corpo*, eu tinha 18 anos, e era o início da minha carreira. Fora do *Corpo*, isso acabou virando





uma espécie de código entre alguns críticos, "Ah, o negão do Corpo", e isso inclusive detonou um processo interessante. Porque nós temos poucas companhias profissionais no país, pra dimensão continental que o país tem; [e] o Corpo é uma das companhias top dessa lista. E quando eu entrei [no *Grupo Corpo*], isso em 1983, eu fui o primeiro bailarino homem negro a dançar no *Grupo Corpo* e a primeira bailarina mulher negra a dançar no *Grupo Corpo* foi a Regina Advento. Levando em consideração que o Corpo nasceu em 1975, com um espetáculo afro-brasileiro chamado *Maria, Maria* (Figura 2), e que tratava dos signos afro brasileiros e que foi coreografado por um argentino e não tinha nenhum homem de pele preta dançando. Havia pardos, mestiços, mas de pele preta só começou a ter no elenco quando entramos nós dois e vem essa coisa – "o negão do Corpo" – e isso detonou toda uma tradição, porque depois de mim, hoje o Corpo é uma companhia que tem muitos negões [lisadas]. E de alguma forma mantém um pouco a imagem primeira que eu criei, que era desse homem negro careca, flexível, com movimento fluido e com energia de movimento. Essa imagem marcou de tal forma positiva que, neste caso, eu achei extremamente positivo. Eu prefiro negão, ou negrão, do que moreninho, mulatinho, rapazinho de cor, essas nomenclaturas, elas sim me colocavam com uma sensação de pejorativo. Lá no Corpo eu, de alguma forma, estava num limbo, eu não sabia muito bem essa relação da negritude. A relação da negritude foi aparecendo à medida que eu fui me reconhecendo um cidadão e aí sim, vendo quais eram as restrições do homem negro. Dentro da minha casa, como todos éramos negros, eu achava tudo normal. Mas quando eu saio e organizo minha história pública, quando alguém me chama de negão, quando alguém pergunta pra mim sobre preconceito, se eu tive algum problema pra iniciar a dançar e à medida que eu fui formulando respostas pra essas questões que não eram minhas, eu fui entrando e esmiuçando questões minhas a partir dessa colocação no mundo.





Figura 2. *Maria Maria*. Foto de José Luiz Pedneiras (1976)

E. *Como era vista a questão de um homem negro dançar no início de sua carreira?*

RM. Em 1978, quando eu fiz minha primeira aula de dança, eu não tinha essa noção, do que era pro universo das artes, um homem negro dançar. No mesmo ano, assisti o Ballet “Stagium”, com uma bailarina negra muito linda - Aurea Ferreira - e eu já começo ali a perceber que havia uma diferença entre ela e os outros. Assisti também, no Theatro Municipal [de São Paulo], *A Sagração da Primavera* coreografada pelo *Jiri Kilián* e o solista era um norte americano negro belíssimo, e estava ali do meu lado minha primeira professora, bastante branca, e que quando viu aquela pessoa entrar em cena, dançando, aquele homem negro lindo, ela me cutucou e falou assim: “Olha! Você vai ter que dançar como ele, dessa forma. Essa é maneira que você tem de se tornar um profissional”. Saindo do teatro, eu fiquei pensando, me lembrando daquele homem dançando, da elasticidade, da capacidade de ele dançar, e comecei a prestar atenção em mais homens negros. A primeira coisa que notei é que não tinha tantos dançando,



tinham poucos. Eu me lembro que eu fui assistir o *Balé do Teatro Municipal de São Paulo* e tinha o Jairo Sete, que é um bailarino paulistano que fez um grande sucesso e depois se tornou coreógrafo. Eu olhava o Jairo e ficava buscando formas de me identificar no palco pra eu saber como fazer. Nessa mesma companhia tinha um outro bailarino chamado Dimitri, Carlos Dimitri, um bailarino carioca muito bonito, negro, e eu ficava olhando. E eu seguia os dois no palco pra saber como dançar. Em 1979, fui assistir uma performance do Ismael Ivo, dançando na rua - no espaço *Pirandelo* -, era uma coisa impressionante, era uma dança expressionista, era uma dança completamente teatral, performática e ele prendia a respiração das pessoas até o final da performance. As pessoas buscam saber de mim, se eu tinha algum problema pra iniciar a dançar, se era difícil o negro dançar. A minha história é uma história que mostra exatamente o oposto. Mesmo quando eu vou e entro a primeira vez na *Cisne Negro* (Cia de Dança), eu era digamos, um ser exótico entrando na companhia, porque [eu] era comprido, tinha um biotipo estranho, os braços muitos longos, a maneira de se mexer muito ondulada e... de cor... de cor preta, mas ao mesmo tempo que saltava com muita fluidez, que girava com muita fluidez, que tinha os pés alongados... Aquilo era um ato tão exótico que dava trabalho, me dava emprego. Então, de uma forma ou de outra, eu tive tudo facilitado e um dos instrumentos de facilitação para que minha carreira fluísse, foi a cor da minha pele e a maneira diferente de eu ser. E isso foi pra mim muito bom, porque quando eu lido com jovens, quando eu lido com novos bailarinos, eu falo sempre isso: "Eu gosto daquilo que você tem de diferente". E isso é muito potente, especialmente quando a gente vai lidar com jovens negros dentro desse universo - no qual pra mim foi uma exceção -, mas pra muitos é um universo que exclui essa diferença que os garotos negros trazem. Tanto é que a maioria dos garotos negros querem vir a ser garotos brancos, garotos com corpos compactos, com a proporção compacta cartesiana, que o universo generalizado e branco no balé cultua.

**E.** *A relação do racismo e do preconceito, como você vê essa relação durante essas décadas de profissão?*

**RM.** A própria entrada do homem na dança mudou muito nesse contexto indígena, ameríndio, afro, que é o contexto do Brasil. Apesar deste contexto, onde o ato de dançar é uma coisa imprescindível, nas questões culturais, nas danças, sejam elas



populares, sejam as danças que tem na rua, é muito melhor aceito aquele que dança, aquele homem ou aquela mulher que dança do que aquele homem ou aquela mulher que não dança. Eu digo socialmente [risos]. A coisa é engraçada isso, mas é uma verdade, esse é um contexto latino, é um contexto afro-ameríndio que transforma essa relação. Falar da sua identidade como país demandou uma série de processos evolutivos. Esse sentimento colonial e colonialista... É nesse lugar que veio o primeiro... a chegada dos portugueses e a dizimação dos subjugados indígenas, aí depois vem a população negra, que mesmo na condição de escravos dos brancos, eles ainda eram alguma coisa melhor ou mais interessante, valiam mais do que o que se tinha no Brasil. Então, essa relação gerou, de uma forma ou de outra, nesse hibridismo que o Stuart Hall fala, gerou aqui no Brasil alguns resquícios potentes de colonialismo. A partir dos anos 1930, 1940 o Brasil passa a reivindicar uma certa identidade no campo das artes e ao reivindicar essa identidade no campo das artes, o exotismo do homem preto, o exotismo do homem escravizado e liberto, mas ao mesmo tempo ainda periférico, essas coisas passaram a ser mote para a estruturação da cultura e do tecido das artes no país. Isso não permitia, no entanto, que essa população periférica, que era registrada em quadros, que era talvez inspiração de uma música, fosse protagonista. Quando eu falo dos anos 1960, 1970, trazendo alguns exemplos, como o Teatro Experimental do Negro, Mercedes Baptista, criando e colocando vários negros a partir de uma cultura e de uma forma de organizar sua expressão artística, que dialoga com os negros norte-americanos, ou seja, nós estamos aos poucos descolonizando esse corpo negro, essa possibilidade de falar de nossa identidade e essa possibilidade de dançar nossa identidade.

Nós estamos em 2021 e vemos algumas liberdades de expressão dentro da população negra que já não vem acompanhada da necessidade de provar nada e, mais do que isso, já não vem mais acompanhado da ideia de exótica, como algo feito por alguém exótico. Vem cada vez mais se espalhando pelo mundo como um produtor de renda, de história, de cultura, de fazedor e protagonista do seu próprio tempo. Digamos assim que estavam ocupando espaços nobres como o Teatro Municipal, a função de primeiro bailarino de uma companhia moderna... Eu acompanhei a batalha dos Estados Unidos, de valorização do negro até o Arthur Mitchell criar o *Dance Theater of Harlem*, só com homens e mulheres negras dançando o que quisessem dançar, incluindo repertórios, danças clássicas... Quando nós falamos em danças urbanas, eu



percebo essas danças presentes espalhadas pelas televisões, pelo cinema, pelos palcos em cotejo com as danças contemporâneas cênicas. Essas danças são muito fortemente marcadas pelo protagonismo negro, é muito genial ver isso, ver essa tomada de espaço, essa ocupação que não é nada mais do que a possibilidade de que o homem ou a mulher negra estejam na sociedade como pessoas, como todas as outras pessoas estão.

**E.** *Sendo o ensino da dança artística de cena considerada uma arte elitista, qual a importância social do negro nas artes, considerando que grande parte da população não tem acesso a teatro e a escolas de dança especializadas?*

**RM.** Hoje a dança artística sai de vários lugares. Nós vivemos um momento no Brasil, nos últimos, sei lá, nos últimos 20 anos, em que muitos projetos, muitas ações que foram classificadas como socioculturais, elas foram espalhadas em lugares dos mais diversos onde vamos ter, como frutos, muitos artistas. Quando eu vou me educar e aprender as motricidades específicas da dança cênica que ainda são passadas através do balé, que eram passadas, lá nos anos 80, através do balé. Era a maneira mais usada de formação de um bailarino, de dar condições físicas, psicológicas pra que ele entrasse em cena. Eu tive bolsa de estudos dentro da Escola de Dança Cisne Negro (logo depois eu fui dançar na própria companhia Cisne Negro), onde existia um programa para homens no qual tinham dois homens negros, não tinha mais que isso [risos]. E nós fazíamos todas as aulas de formação pelo método Royal, pra eu conseguir dominar esse corpo que era estranho, que se mexia, mas, pra que me formatasse para um coreógrafo, eu precisaria ter esse corpo clássico, esse corpo clássico na forma de se mexer, na forma de medir as proporções do espaço. Era assim *naquele* momento. Volto a dizer, o tempo ele vai correndo.

Aquilo que a gente chama "contemporaneidade", essa passagem de tempo da contemporaneidade, ela vai mudando também essas formas de educação... ainda falando sobre a questão elitista da arte: O que é a elite? Quando eu saio da companhia [Grupo Corpo], eu já tinha um projeto que se chamava companhia *SeráQue?* e a companhia *SeráQue?* era feita de um bailarino, um músico ator, compositor e um percussionista. Já era um formato que a própria crítica falava: "puxa, mas que estranho. A gente pensou que ele, ao sair de uma companhia, ia fazer uma outra companhia com outros potentes bailarinos e dançar exatamente a mesma coisa que ele sempre dançou".



Só que não, eu queria era outra coisa. Aí, quando esse processo foi se ampliando - da companhia *SeráQue?* - eu fui percebendo como era importante a minha imagem, alguém que vai para o jornal pela arte que ele faz. Alguém que viaja o mundo inteiro, que dançou nos melhores teatros, que conseguiu uma distinção dentro de um grupo muito homogêneo como era o *Grupo Corpo*. Isso tudo, para os pais, as crianças, os adolescentes, era um espelho muito potente. A partir daí, a companhia *SeráQue?* começou a desenvolver projetos em aglomerados, em favelas, em lugares insólitos para o exercício da arte. Isso sem a questão da política de “tudo pelo social” [risos], tudo pelo social já estava conosco. E aí, o que acontece? Eu começo a perceber a necessidade de desenvolver uma linguagem com esses corpos diferentes e de promover, nessas pessoas, uma formação gestual que não se encerrasse somente no “balé”, e estudar as danças negras.

Quando eu falo danças negras é maracatu, é samba é o jazz, é a rumba... Estudar essa diversidade rítmica e motora para que elas criassem uma visão crítica e criativa a partir desse ajuntamento de várias linguagens. O balé foi também incluído nessa formação dos bailarinos da *SeráQue?*, mas ele não foi colocado como o eixo central do desenvolvimento desse corpo. Ele foi colocado como um lugar de interessante desenvolvimento, sobretudo físico. Essa fisicalidade, a possibilidade de ir paulatinamente desenvolvendo a musculatura, a pequena musculatura, pra que ela pudesse... [dar] sustentação para grande processos de projeção, explosão. Balé é muito potente nessas, pra esse tipo de coisas. Agora, pra decisão do que ele vai levar pra cena, enquanto arte, não necessariamente é a única forma. Na *SeráQue?* (Figura 3), a gente foi trabalhando os bailarinos junto com o processo criativo e colocou-se em cena espetáculos que talvez a estética não fosse a mais desejada pela crítica. Mas era sim um processo de dar a essas pessoas a possibilidade de elas encontrarem também outros caminhos. Tomarem a sua decisão. O processo foi: “Ó, descubram todas suas relações, as suas formas de conexão com o mundo e a partir daí sejam vocês”. E isso foi algo que eu vejo quando eu falo do ensino da dança artística.

Eu ainda questiono os valores dessa dança artística. Que valores são esses? E aí, consequentemente, se os valores forem relacionados ao balé e ao preço de uma sapatilha de ponta, se for relacionado ao preço de uma sapatilha de meia ponta, se for relacionado ao suporte da Capézio, Dancig, essa coisa toda... É realmente pra uma



elite. Eu assisti agora pouco um grupo chamado *FlashBlack* da EPD, lindíssimos, todos eles com algum processo de formação muito distinto, essa possibilidade de sair de lugares dos mais diversos, isso é genial. E aí essa coisa, né, a importância social do negro nas artes. Eu acho que o negro, dentro de nações como estas diásporas, como é o Brasil, essa enorme diáspora africana e um espaço híbrido. É muito bom que a gente possa reconhecer os aspectos culturais da ação negra na sociedade, não só o homem ou a mulher negra, mas tudo o que está ali. Como diz o Gilberto Gil: "O Brasil é uma nação emi-nen-te-men-te negra" que tem uma influência, sim, europeia, uma influência asiática, uma base indígena. E todas essas são matrizes, mas se tirar uma, tirar outras, elas ainda, mesmo capenga, conseguem andar. Agora tira a matriz negra do país, ele simplesmente desmorona. É essa matriz negra que perpassa nossa história através dos ouvidos, através dos olhos, através da degustação, através de vários sentidos. Há uma negritude latente na diáspora no Brasil que não dá pra considerar como não importante, lidar com esse universo de expressão da alma desse povo que é negro.



Figura 3. Q eu isse. Foto de Guto Muniz (2008)



**E.** *Isso é coisa de menina. Você já teve alguma experiência desse tipo? Como você vê essa relação?*

**RM.** Não, até pelo meu início, né. Na minha casa as pessoas dançavam tanto que... balé era dança, ou entrar no palco era dança e dançar era algo que sempre dignificou. Não era nem masculinizar ninguém, mas dava autonomia pra pessoa ser aquilo que ela quisesse naquela condição. Na minha casa também teve escola de samba, a própria religiosidade negra, ela tem um hibridismo potente no que diz respeito a gênero. Então, não. Acho que isso não vivenciei particularmente.

**E.** *Qual sua visão da relação do homem negro que dança, nessa sociedade patriarcal, racista, onde a masculinidade branca está estabelecida e não precisa ser nomeada?*

**RM.** É interessante isso. A Mariana Monteiro, ela esteve aqui em Porto Alegre, na UFRGS no evento *Semana Negra da ESEFID* e fez uma fala, logo após uma homenagem a Iara Deodoro, e levanta essa *questão* como racialidade a ideia da branquitude, dessa classificação a partir da ação racial. Quando o branco que pode tudo, que determina o que é hegemônico, que tem a verdade, que diz as teorias e afirma as verdades com respeito as teorias, se depara com o homem negro, o homem negro passa a ser um ser estranho, um ser com características muito próprias, que escuta uma música diferente, que come uma comida diferente, que sente diferente, que tem propriedades de saúde diferentes, que tem qualidades diferentes, ou seja, tudo muito exótico próprio da raça. E essas características raciais entre o homem negro e homem branco, visto pela negritude e pela branquitude, ela gera uma possibilidade de nós, inclusive, cotejarmos ali aspectos muito negativos dessas duas raças negros e brancos. Um desses aspectos negativos está na forma como ambos lidam com a questão de gênero, lidam muito mal com a questão de gênero. Há um poder delegado ao macho, que subjuga e determina que estes são os valores que devem ser cultuados, que devem ser respeitados e... “eu ajo com violência”, tanto o homem branco quanto o homem negro agem com muita violência. Daí, o homem dançar, se ele estiver pautado pela questão de gênero, se ele estiver pautado pelo desrespeito, ele vai ser um, se eu ainda colocar o papel do pai, do poder do pai, do poder provedor e do poder de decisão do pai em cotejo da possibilidade de alguém dançar artisticamente. O racismo, o sexismo, essas coisas todas não cabem dentro do universo das artes, não cabem, simplesmente,





não cabem. E quando elas aparecem é por uma outra falha, que é uma falha da educação, uma falha de estruturação social. Uma falha que ainda acomete muitos valores culturais do planeta e aí eu não sei muito bem se eu sei responder essa tua pergunta. Infelizmente a sociedade racista patriarcal ela não escolhe cor, ela se instaura a partir da ignorância, e ela persiste dentro dessa ignorância, não importando a família, isso é terrível. Os degraus sociais são o maior problema, porque às vezes a família negra pobre tem maior tranquilidade pra lidar com a formação de um artista, às vezes uma família negra de classe média ou rica tem toda a dificuldade de lidar com isso, em lidar com a liberdade de expressão que esse artista precisa ter.

*E. Como você percebe a representatividade do homem negro que dança no início de sua carreira e nos dias atuais?*

**RM.** No início da minha carreira eu era um gurizinho, pretinho, nascido na Barra Funda e quando eu olhava alguém dançar e que me impressionava muito, esse alguém quase sempre era negro. Eram meus heróis. Em 1976, tinha um programa em São Paulo chamado *Corpo de Baile*, esse programa tinha a abertura encenada por um duo, um bailarino negro e uma bailarina branca, eram Mônica Mignon e Carlos Dimitri. Um belo dia, eu assisti uma entrevista do Dimitri e ele disse: “ainda não criam filhos pra serem artistas nesse país”. Estamos em 2020 e ainda não se cria filhos pra serem artistas nesse país. Estamos, constantemente, em meio a brigas políticas, no sentido de reconhecimento da arte como profissão, do artista como profissional, sempre trabalhando por visibilidade, e ainda assim, não se cria filhos pra serem artistas.

Quando eu falo essa relação de classes sociais, é importante a gente dizer que existem negros ricos sim, aqui no Brasil. Porque as pessoas não dimensionam isso, existem, e alguns deles ou enriqueceram através do esporte ou enriqueceram através das artes ou enriqueceram através da música. Esses, por incrível que pareça, guardam esta reserva com respeito às artes. A arte ainda é um lugar marginal à sociedade. Então, a representatividade de um homem negro que dança é a possibilidade de abrir-se caminhos para que as pessoas enxerguem possibilidades naquilo que elas querem. Dançar já é difícil, viver de arte já é difícil e ter vencido isso, ter conseguido isso e, além de tudo, ser negro que pode ter vindo da periferia, que pode ter vindo de uma condição social que, ao contrário do que seria esperado, obter sucesso.



*E. Por muito tempo, desde o tempo da escravidão, houve um apagamento de quem somos, nossa cultura, nossos costumes, nossas tradições, tentaram fazer com que não existissem mais, assim como nós mesmos. Como você vê esses fatos relacionados com os dias atuais?*

**RM.** Essa questão é muito interessante. Quem é o Brasil? O que é o Brasil? O que é esse país? Nós, de uma certa forma, falamos muito pouco sobre isso. Nós fomos e somos apagados há centenas de anos. Nós escutamos a história desse lugar, chamado Brasil, completamente escrita por alguém que a gente não sabe quem é. Todos os dias, a gente descobre que alguém mentiu pra gente, que alguém nos fez acreditar que o que a gente vive é fruto de uma história que nunca aconteceu. A própria história do continente africano há pouquíssimo tempo recontada e ela precisa ainda ser recontada. Ela é cheia de falhas, cheia de erros e mentiras provocadas de maneira muito intencional pra que houvesse a possibilidade da branquitude subjugar a negritude. Como é que a gente pode falar sobre nós mesmos com essa visão, completamente externa, mal contada e mal estruturada sobre nós mesmos? E aí eu falo dentro desse contexto colonial em que está o Brasil. Cada um de nós, homem preto, mulher preta, acaba sendo tomado, e acaba se responsabilizando por revelar uma história da nossa identidade, a “possibilidade da história” dos nossos ancestrais desde os mais próximos aos mais longínquos. Nos dá a possibilidade de rever, de refazer as conexões pra que a gente possa, no mínimo, questionar e ter um olhar crítico com respeito a essa história. Tem muitas coisas fora da ordem, quando a gente escuta que a cultura negra, ela foi escravizada e trazida pras Américas.

Quem escravizou, quem trouxe? Qual foi o processo disso? O que chega como mítico? O que chega como história? Como é que isso aconteceu? E como foi a estruturação original do fato? Isso está na mão nossa como agente cultural, tá na mão nossa como reestruturadores do nosso tempo. Nesse exercício que a gente faz em ser pessoas do nosso tempo, está o exercício de bem empregar a nossa curiosidade em aspectos de forma técnica, de forma a recriar todo um processo educacional que é recontar a história sobre nós mesmos: sobre o negro da diáspora, o negro africano, sobre o Brasil, a América e a África. Eu acho que pra hoje a gente se entender, a gente tem que estar fazendo o tempo inteiro a pergunta *Quem somos nós?* Porque essa resposta é dinâmica, apesar do passado histórico, da estruturação, da história, há sim um



dinamismo que faz com que a gente vá se transformando a partir dessas próprias atualizações e aí a gente vai se reestruturando e estimulando de maneira diferente tudo aquilo que, muitas vezes, a gente negou ou sofreu por isso. Pra gente poder cotejar essas visões todas e de maneira dinâmica ir escrevendo sobre o hibridismo dessas relações que as diásporas promoveram.

*E. Havia uma mentalidade de que a dança não era profissão, era entretenimento, pois não dava retorno financeiro e tampouco reconhecimento social. Por exemplo, quando se ia abrir uma conta no banco e perguntavam sua profissão, não havia. O que você pensa sobre isso?*

**RM.** Em 1983, eu tive meu registro profissional, lembrando que a história dos sindicatos no Brasil, ela vem de 1976..., 75, 76, 78 o SATED - sindicato dos artistas e técnicos - e todas essas batalhas políticas pela profissionalização do artista. A 6533, dos anos 70, é a lei do artista que os sindicatos seguem. A dança, inclusive, dentro da 6533 é muito reduzida e tem ali o que era possível na época, um *maitre*, um coreógrafo, um bailarino. Hoje a gente tem uma série de outras funções dentro da dança. Tem um lugar na sociedade onde o aprofundamento científico da informação, ela faz que a gente possa entender a dança como algo que permeia a sociedade por outros lugares que não somente o palco, que não somente as ruas, que eram os lugares de exercício da dança. A dança hoje, ela é exercitada dentro de escolas, dentro de hospitais, dentro de vários lugares e sempre tendo, como princípio, a autonomia. Essa ação de proliferação de profissionais da cadeia produtiva dos valores que a dança faz circular, ela passa pelo que hoje é a indústria de entretenimento, mas também passa pelo artesanato das danças populares, pelo processo de formação educacional quando o professor vai pra dentro da sala de aula trabalhar com crianças... É muito bom hoje o momento que a gente está vivendo e é muito bom a gente lembrar que tudo isso é um processo crescente. Lembrar aos protagonistas da dança, aos parlamentares e aos governantes, de que somos uma parte ativa socialmente, economicamente, que circula renda, que faz políticas de divisas, políticas diplomáticas.



**E.** *Como é seu processo de criação e a temática do homem negro? Você chegou a abordar esse tema em alguma criação?*

**RM.** Eu não consigo fazer nada que não seja essencialmente negro, começa por aí [risos]. Toda a minha cosmogonia é tão negra que eu não consigo fazer nada que não seja negro. Eu já fiz versões do *Quebra-Nozes*, *Coppélia*, coreografei para *São Paulo Companhia de Dança*, *Cisne Negro*, pra companhia *Zanie* na França, enfim, e nada disto conseguiu escapar da marca da negritude latente em mim. Isso foi inclusive uma questão séria. Em 1999, quando eu me desligo do *Grupo Corpo*, e trabalhava com a companhia *SeráQue?*, nós tínhamos feito o espetáculo *De patangome na cidade* (Figura 4) - a gente acabou levando pra França e circulou a América Latina. No mesmo ano, eu estreava um espetáculo chamado *Quilombos Urbanos*, que foi uma releitura, uma tradução das periferias que eu havia visitado no planeta (da América do Norte, da França, na Alemanha etc.). Em algumas das periferias, eu via essa população diaspórica negra presente e, conseqüentemente, agindo de maneira muito semelhante, e essas semelhanças me inspiraram a criar esse espetáculo.

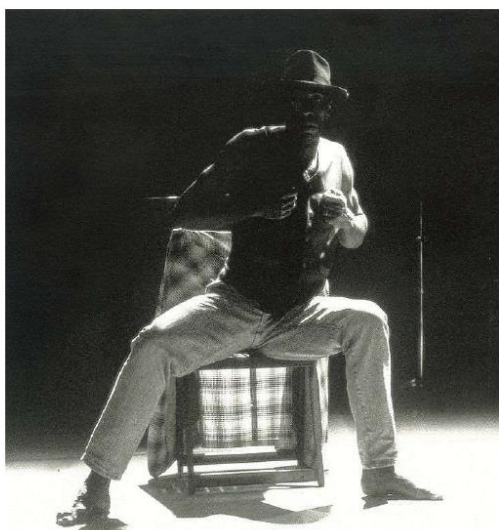


Figura 4. *De patangome na cidade*. Foto de Emídio Luisi (1996)



Ainda em 1999 eu também criei e estreamos, ao mesmo tempo, um espetáculo aqui, outro espetáculo na França, chamado *De uma Margem a Outra* (Figura 5), que foi feito com a companhia *Zanie* e que falava dessa travessia do atlântico negro, pegando um pouco das teorias do Paul Gilroy, um pouco as visões de Aimé Césaire, daquela turma do conceito de *marrongem, negritude*. Esse espetáculo passava por um universo afro-cubano, fazendo um cotejo com o renascentismo europeu. Ambos os espetáculos eles foram muito difundidos, teve uma estreia impactante, e a crítica especializada disse no jornal, no dia seguinte, em letras garrafais, *UMA ARMADILHA DA MESTIÇAGEM*, criticando de maneira altamente negativa o espetáculo. Um crítico do jornal *Lion* assistiu ao espetáculo e achou o oposto da crítica anterior, e escreveu uma crítica, iniciando um processo de discussão crítica sobre o espetáculo. Isso fez com que o espetáculo viajasse pra Ásia, pra Europa do Leste, pra Espanha, Itália, só não conseguiu chegar no Brasil [risos]. E fechou a sua temporada e existência no ano de 2005, levado pelo governo francês pra representar um dos 10 espetáculos mais significativos da diversidade da cultura francesa naquele período. Nesse mesmo tempo, quando eu estreei aqui *Quilombos Urbanos*, alguns programadores diziam: “Poxa, mas você só sabe falar de cultura negra”... Não, eu só sei falar do que eu faço, do que eu vivo, do que eu vejo e aquilo que me toca. E isso foi um ponto de crítica e curiosidade, a própria Helena Katz e a Cássia Navas questionaram muito isso. Quando eu criei, no Cisne Negro, *Trama*, eu me inspiro em Oxossi, não porque sou um religioso do candomblé, mas aquela sinuosidade que vi na música de Oxossi, na maneira que eu vi alguma forma até exótica, me levou a transcrever pra um bailarino clássico aquela estrutura física do Oxossi. Hoje eu tenho tranquilidade pra dizer que não consigo deixar de ser negro em momento algum, não só pela relação da minha cor de pele, mas pela minha cosmogonia, pela minha estruturação de mundo e de pensamento. Eu vou buscar no Senegal inspiração na “École de Sables”, da Germaine Acogny, e vou encontrar toda uma elaboração de mundo e de corpo que me ajuda a explicar, pra mim mesmo, essa característica cosmogônica negra que eu carrego e que eu espalho onde quer que eu vá.



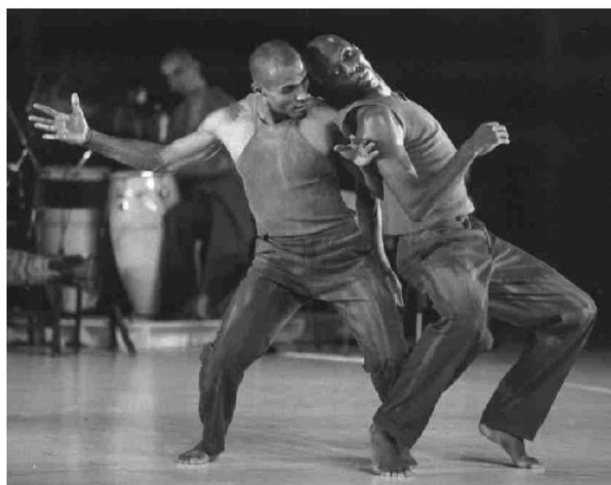


Figura 5. De uma Margem a Outra. Foto de divulgação (2000)

**E.** *Você teve alguma situação em que você se percebeu sendo discriminado em função da cor da pele?*

**RM.** Eu vivi uma situação que tá ligada à primeira pergunta que tu fizeste lá na frente... Lá atrás, quando eu tinha 15 anos e comecei a fazer aulas e saía da escola à noite, tinha o professor que era o Batori, que dava aula de várias técnicas. Essa era uma escola de multiplicadores, então à medida que a gente ia aprendendo a gente já ia ensinando. E eu saí da escola e estava uma amiga sentada do meu lado no ônibus, esse professor sentado na frente – ele usava o cabelo todo esvoaçante e o gestual dele era explicitamente afeminado – de repente entra uma pessoa, passa a roleta e falou assim [pra mim]: “Que que é hein, por que que você está andando com essa gente”? Eu falo: Desculpa. Eu não entendi. A pessoa: “Você entendeu sim negão, você tá andado com essa loira e com esse viado”. Ele [a pessoa] me dá um tapa na orelha [sonoriza o tapa], aí eu atordoado com o tapa ele me dá outro [sonoriza o tapa]. Aí o professor que tava na frente disse: “Meu senhor, onde já se viu”. A pessoa: “Você cala boca, porque nele eu dou na orelha, em você eu mato”. Isso em 1978. E quando a menina foi falar, a pessoa disse: “Cala boca sua puta”. Ou seja, ele englobou naquela ação, em 1978, aquilo que a gente tá vivendo hoje, essa violência contida ou explícita de maneira das mais diversas. Eu falo isso porque de 1978 pra 2020, são mais de 40 anos e percebo que



estamos voltando a passar por esse lugar ou seguimos passando por esse lugar que nunca deixou de existir.

*E. Pra finalizar, qual seu lugar no mundo?*

**RM.** Eu ri muito quando eu li essa pergunta [risos] aí me veio aquela música do Gil “o melhor lugar do mundo é aqui e agora”, mas qual é esse melhor lugar? Que mundo é esse? De que mundo a gente tá falando? A interrogação eu acho que é o lugar do mundo que eu estou... O mundo é muito grande. Tem um livro, a *Roda do Mundo*, que tem uma frase que eu acho genial: “a roda do mundo é muito grande, mas a roda de Zâmbia é muito maior”. A roda dessa espiritualidade, desse tamanho, ela é muito maior. Então, que lugar e que mundo é esse que a gente ocupa? É uma grande roda que a curiosidade, a interrogação criativa parece que é o mote da vida. Quanto mais curioso mais a vida se desdobra [risos].

*Recebido em 11 de setembro de 2020  
Aceito em 03 de novembro de 2020*



## ENTREVISTA COM RUBENS OLIVEIRA

### **MASCULINIDADES NEGRAS NA DANÇA:**

#### SUBJETIVIDADES DOS CORPOS NA PRODUÇÃO DO SENSÍVEL

Entrevista realizada em 19 de setembro de 2020

Rubens me conta com foi o processo de se reconhecer homem preto, homem negro na dança, dança contemporânea?

Olha, esse processo... agradeço Luciano pelo convite, uma hora poder participar de uma pesquisa como essa, porque é isso... a gente sabe que ser pesquisa, poder falar sobre seu trabalho nessa relação acadêmica, sendo ouvido por um outro homem negro é um presente. Porque o que geralmente acontece é que as academias elas são repletas de pessoas brancas estudando as pessoas negras, né. Então,... e que muitas das vezes falam pelas pessoas negras, né. Colocam palavras, escrevem a partir da observação delas das pessoas negras e a gente perde a oportunidade de fala, perde a oportunidade de representatividade nesse lugar, a gente conversou sobre isso em um dado momento. Fico muito feliz e muito honrado em poder participar desse processo. Porque eu acho que é cada vez mais potente imaginar que nós estamos em todos os lugares, né. Então, poder falar aqui com você e saber o que eu vou falar vai trazer uma familiaridade, uma proximidade do que eu vou dizer pra você que tá fazendo a pesquisa. Isso já é um muito interessante de me deixar em segurança, tranquilo e saber o que tá sendo lido, né.

É, então, eu acho que essa primeira questão em relação, esse envolvimento, essa descorta desse corpo na dança, na arte, né. A minha arte começa dentro de um sistema religioso, dentro da igreja, enfim, onde o homem negro, de fato não pode dançar, né. Ele não pode dançar, ele não pode ser visto como alguém que mexe com teu corpo. Ele pode ser um monte de coisas, ele pode ser pastor, ele pode ser é... líder de grupos, ele pode ser muitas coisas, mas não pode dançar. Então, essa foi minha primeira..., meu primeiro desafio a ser quebrado na minha adolescência. Então, um jovem, um adolescente negro, começando ali a entender que meu corpo era um instrumento que mais me aproximava do meu desejo de expressão, sabendo que a minha família toda são músicos, meus irmãos, meus pais. Eu ali buscando a minha manifestação de expressão de tantas coisas, de sentimentos de estados, de vivência, de meu estado de presença no mundo, percebi que o meu corpo era esse instrumento, mas o primeiro desafio era enfrentar essa, enfrentar essa... esse bloqueio social, né, que é poder ver esse corpo em outra camada que é a camada da expressão corporal. Então, o primeiro desafio foi em casa, da minha família aceitar e entender e... e volta e meia, nos primeiros momentos desconfiar e falar: "Mas bom, tem aquela coisa assim,



“você pode dançar, mas em algum momento você vai precisar trabalhar também”, o outro lugar é: “hum, você já tá dançando essas coisas aí com essas roupas mais apertadas, o que que é que tá acontecendo?” Né? Então, pensando nesse, nesse sistema religioso, né. Meus irmãos, meus pais todos frequentantes da igreja e tal, naquele tempo. Então, surge isso dentro de casa primeiro, depois vem pros amigos que começam a ter a minha ausência por conta de ensaios e o tempo é outro, né. A... a nossa dedicação acaba sendo outra quando a gente entra numa sala de ensaio e repete, repete, repete coreografia e aí você sabe que uma calça jeans não é mais um elemento... e benéfico pra o trabalho que você precisa fazer com dança. A calça jeans até certo ponto é bom lá pra dança de rua, bem acho que é bom pra dança de rua, mas se usava muito ali nas danças urbanas se usava exatamente pra talvez, a minha imagem, né, “a gente tá dançando, mas nós somos aqui ainda homem”, né? Então, esses próprios amigos que gostavam da dança, alguns gostavam da dança também, mais as danças urbanas e tal, que tinha esse estereótipo da imagem, né. Me ver é... trocando de roupa, trocando de vestimenta, né. Então, começa ali na rua, os amigos próximos, até os amigos da igreja essa estranheza, né. Então, esses enfrentamentos são diários. É muito louco, porque você me pergutando, eu fico pensando. “nossa, é... eu... se eu tô aqui até hoje é porque algo me picou de uma forma muito potente pra que eu pudesse atravessar tudo isso.” Porque você não tem apoio pra atravessar tudo isso nessa fase adolescente negro periférico, dançando danças que mostrem no seu gesto uma, um canal do seu gesto sinuoso, numa energia feminina. Não numa energia feminina da mulher, exatamente, mas uma energia do universo, uma energia da natureza do feminino, né. Não só a imagem de homem e de mulher, mas esse feminino que tá na fluidez, esse feminino que tá na lua, esse feminino que tá nas, nas porções líquidas que temos no nosso corpo, sabe? Então, é... encarar tudo isso é porque... enfrentar tudo isso é..., eu vejo hoje, é, bom, algo me picou com tanta potencia que até, sabendo que eu enfrentaria tudo isso, na minha família, nos meus amigos, as pessoas da igreja ou até mesmo, nos, nos comandos e bloqueios que tem aqui dentro da cabeça, né, que já foram construídos socialmente. Lutar contra tudo isso, é acredita fielmente na dança, que a dança, ela é realmente um canal transformador na minha vida. Então, foi esse um pouco o meu processo assim. Hoje eu penso, eu falo “nossa, esse menino é muito corajoso”, precisa de muita coragem pra... pra enfrentar tudo isso e chegar até esse ponto.. [corte na gravação] sabe? Mas esses desafios, esses estereótipos, esses desafios de hipersexualização são vividos até hoje e quebrar essas paredes é, são, são... Eu tenho 35 anos e vivencio isso até hoje. Então, mas eu sei que também estou fazendo história, né. Eu tô deixando marca, todo mundo que passou por mim, seja num relacionamento mais próximo, seja vendo um espetáculo, seja num grau de amizade...ou seja numa passagem como foi a minha passagem com você, por exemplo, em Porto Alegre. Então, passar por aí uma vez só um espetáculo, já trazer uma...

camada de sensação de pensamento de mudança de, de raciocínio é muito interessante. Então, eu considero, eu acho que é uma luta diária assim, sabe?

Luciano: Então, no início da tua... carreira não era bem...visto um homem negro dançar, assim.

Rubens: Não, é... não era porque, no fundo, no fundo, além disso tem uma relação social, né. Porque assim, eu... Hoje eu vejo muito mais na periferia projetos de dança que envolvam o balé clássico, a dança contemporânea. Essas outras é... linguagens que mexem com essa movimentação, que traz essa fluidez do feminino na dança, do corpo, do corpo masculino na feminilidade da dança. É... mas na minha fase de adolescente, pelo menos por onde eu passei era muito separado, ou você era da dança popular e que na dança popular se o homem tivesse a fluidez do movimento, essa fluidez fazia parte de algum, de alguma estrutura ritual ali, mas não internamente consciente pensado “eu sei que tô nesse momento do rebolar, dessa outra coisa”. Nas danças urbanas sempre houveram é..., por exemplo, hoje a gente vivencia com mais intensidade o Funk. Em São Paulo, na minha época chamavam de Lagartixa, é uma dança... é “como é que eu posso dizer?” é uma dança atual, construída pelos jovens da periferia, assim como o Funk, antes desse... Já existia um pouco o Funk e tal, mas Lagartixa era uma espécie de dança em grupo coreografada que se treinava na laje, na calçada com música, na sua maioria, músicas internacionais e eram ali, a, a continuação dos passinhos de baile, né. Aqueles passinhos dos bailes que eram os passinhos que todo mundo fazia juntos e tal. Mas essa dança da Lagartixa trazia um pouco a coisa do homem rebolar, a primeira vez que eu tinha visto o homem rebolando, dançando. É..., mas ainda era um homem dançando sua imagem assim: “estou rebolando, porque eu sou... porque é um corpo de conquista para uma mulher, né. É um corpo de conquista, mostrar esse corpo é falar dessa sexualidade, a partir de uma conquista. Então, aquilo me agradava muito, né, e me fazia também circular por esses meios. Então, quando eu conheço a dança contemporânea, quando eu conheço mais sobre o meu corpo, ali no trabalho, na Companhia do Ivaldo Bertazzo, quando a gente ia em aulas de fisioterapia, tocar no corpo de um outro homem e entender, osso, bacia, é... fêmur, entender, tocar, fazer massagem, trocar a massagem, né. A gente trocava, a gente fazia, a gente ficava duas horas trocando massagem, uma hora pra cada um. E, então, a baixar um pouco essa... tensão em relação a corpo foi um processo muito árduo, muito difícil, assim, porque é um processo interno primeiro, é um processo pessoal, né. E aí, quando você vai pra casa, você vai embora com tudo aquilo na tua cabeça, com todos aquelas sensações de você ter tocado no corpo de outro, num corpo de outra pessoa, né. E muitas das vezes de um outro homem, coisa que na adolescência, na periferia, isso é... esses toques, esses encontros acontecem no futebol, né. Então..., ir quebrando aos poucos essas, essas linguagens, esses pensamentos

internos, assim, tanto em mim, como na minha comunidade, na minha família, foi super desafiador, assim.

Luciano: E... essa, esse enfrentamento que tu teve no início, assim, com essas questões tiveram impactos nas tuas criações?

Rubens: Olha, você sabe que as minhas criações todas. Eu tenho hoje no meu currículo 12, 13, perdi as contas já, 12 ou 13 espetáculos que eu fiz. É ... que eu criei como diretor, mais o meu tempo de bailarino, né. Mas contando com minhas criações enquanto bail... coreógrafo, assim, é... eu sempre me direcionei a coreografar a partir de uma imagem ultrapassa essa [silêncio] essa questão, sabe? Eu, eu sempre falei muito pouco sobre sexualidade, sobre masculinidade, feminilidade no movimento nos meus trabalhos. É... talvez esse seja o impacto, né, e eu não falei e eu não deixei de falar, porque eu queria esconder aquilo. Eu deixei de falar porque eu tava tentando re...crutar em mim o que tem de mais fundo dentro desse pensamento sem eu ter diretamente ter que falar dessa, dessa polaridade social que nos é apresentada, né. É... porque pra mim falar homem dançando dança que tenha movimentos mais circulares, fluídos, sinuosos e tal "ali é um homem mais feminino, ali é mais não sei o que, é uma mulher", isso pra mim é... porque a dança me fez me conectar. Porque eu acho que é isso, assim. "Como que eu sobrevivi a tudo isso?" Porque existe algo que é muito mais fundo pra mim, na minha dança que essa questão. Então, quando eu comecei a achar esse nível de fundura no meu trabalho, eu comecei a entender que falando dessa fundura, trazendo essa, essa imensidão de sensações no trabalho eu poderia falar disso de uma maneira muito mais profunda... do que ter uma discussão. Até mesmo porque essa é uma discussão que muitas pessoas estudam, assim como você tá trazendo isso e o meu estudo é muito corporal, ele é muito pela, pela relação, é... da sensorialidade, da..., do sentir aquilo. Então, a gente sabe que no processo do sentir tem uma profundidade aí que se a gente fica preso as palavras, a gente não acessa tudo aquilo, né, falando do corpo. Então, eu acho que eu fui me... agora só que essas questões tão batendo agora só que eu vivo uma..., uma... dor de perceber eu durante muito tempo meu corpo, ele foi... é hipersexualizado, por exemplo, porque daí muda a versão, né. Existiu um momento onde esse corpo dançando era visto como um corpo estranho. Por que que um corpo negro tá dançando com a roupa, assim ou fazendo esses movimentos assim? Depois que eu passei pelo processo de OK, é isso mesmo que eu quero, daí você vai trabalhado, vai trabalhado, vai trabalhado, vai mostrando espetáculo, não sei o quê, começou um processo de hipersexualizar aquele corpo. Então, OK, aceitamos que esse corpo é assim, agora vamos entender o que que esse corpo faz. Aí as imagens, as imaginações vão longe, né. E que também é uma violência, principalmente, né, é o lugar onde você se conecta com a sociedade, esperando de você um estereótipo, um jeito só de

se estar socialmente como um homem negro. Então, é... você se resume, muitas vezes, como um órgão genital, você se resume, muita das vezes, com um olhar de que “se ele faz isso com o corpo dele imagina em outras situações”, né. Então, essa é uma outra etapa que hoje eu também fico é... lutando que isso se modifique. Ontem, por exemplo, eu dei na minha aula. É... uma aula onde o exercício era rebolar, aula inteira. Luciano: Que ótimo! Rubens: É gostoso, né? Luciano: É muito bom [risos] Rubens: E aí, e aí foi o que eu falei na aula. Eu falei: “se eu, Rubens, pesquisador, é... professor aqui de vocês, bailarino, me coloque intimamente, me exponho aqui pra vocês, se eu não puder rebolar numa aula, eu não quero dar aula.” Se no momento que eu tiver rebolando eu tiver algum ou bloqueio ou hipersexualização com meu corpo, onde atrapalhe a nossa Sim, esse lugar da hipersexualização do corpo objeto, né, e exatamente, tu coloca em outro lugar, outro campo que é esse campo sensorial, o campo da percepção. Isso é muito bom de ver no teu trabalho. Foi uma das coisas que me chamou bastante construção coletiva daquela aula, eu não quero dar aula. Porque se não, eu, eu vou viver numa prisão. É... então, é isso, assim, e bom é isso.

Luciano: atenção. A tua personalidade também. Sempre aquela questão de eu nunca ter tido professor..., homem negro, sempre foram mulheres brancas e homens, geralmente eram brancos também. Então, foi um reconhecimento, assim, sabe, uma coisa que a gente se aproximou. Até mesmo por essas questão da nossa cor de pele, todas essas questões que nos são colocadas. Isso é bem interessante, assim.

Mudando um pouco de assunto, voltando pras questões:

Quais influências que tu percebe que seguem na tua vida como pessoa, como bailarino?

Quais influências que tu teve, quais influências te marcaram?

Luciano : Quais influências que tu percebe que ainda seguem na tua vida como pessoa, como bailarino assim, influências que tu tem que te marcaram.

Rubens: Olha, que traçaram o meu caminho, assim? Olha, você está me pegando num momento muito de... é engraçado. Porque eu não fiz faculdade, eu fui até o terceiro ano do ensino médio, e eu me dediquei a minha vida inteira a fazer isso que eu faço. A estudar isso que eu faço. E se a faculdade não existisse e só existisse os termos graduação, pós-graduação, mestrado, doutorado, eu acho que eu estaria nesse momento fazendo um doutorado da minha vida. Então você está me pegando muito nessa pesquisa, um doutorado sobre mim mesmo. Assim, de uma pesquisa sobre mim. Então eu me pego muito nesse lugar hoje, de pensar: “nossa, hoje, só hoje, eu entendo que o que me constitui, as referências que me constituem, são a ritualização a partir de uma lente religiosa.”

E aí, eu vou te dizer o que que é uma lente religiosa. Não é a igreja. Não é o terreiro. E sim, o que está por trás daquilo. É o encontro das pessoas com algo que não é palpável. Que não se pega. Mas que se constrói uma comunicação com esse ser, com essa camada energética, tão potente que faz cantar profundamente, que faz dançar, que faz fazer música profundamente. Com tanta visceralidade. Essa é das camadas, uma das minhas grandes referências. Então, se eu pudesse realizar um sonho hoje, eu pegaria a minha mochila e visitaria no mundo comunidades e nessas comunidades assistir ou participar dos rituais. Onde esses rituais envolvesse o corpo. Então, ou seja, todos, né? Mesmo aqueles rituais lá na Ásia, budistas e, como é que chama gente aqueles... são budistas, né? Aquela galera que anda de laranja, lá na Indonésia.

Luciano: Hinduísmo, é?

Rubens: Hum. Mesmo essas pessoas, tudo aquilo, por mais que seja um corpo sentado, horas ali meditando e entrando em contato com essa camada mais espiritual, é corpo aquilo. Então, praticamente o mundo inteiro se eu pudesse ter isso. Então, isso é uma coisa que me que me leva muito ao estado de saber que isso é minha referência.

Ontem eu estava conversando com uma amiga, e estava discutindo com ela sobre como é que eu consigo entender a minha música, minha musicalidade. E ela, como uma pessoa que é da música, fala, olha você tem uma camada aí que você gosta da repetição, dos ciclos, você gosta da música que não para, que te faz dançar. E a gente foi tentando entender, aí eu fiquei pensando nisso, falei, isso está ligado a ritualizações. Isso está ligado a coisa da repetição, do lugar das pulsações. Então essa é uma grande referência que eu descobro hoje em mim. Que eu falo isso pra mim, é muito importante, é muito potente. Mas eu também tenho outras referências como pessoas, que me traz exatamente isso. Ver dança africana, sul-africana, por exemplo. Quer dizer, do sul da África, Moçambique, Botsuana... todo aquela região ali, sul da África, me conecta muito. Mas não só. Estão, quando eu vou ver danças de Senegal, por exemplo, eu sei que aquilo está me conectando. Ao mesmo tempo eu vou lá pra Inglaterra e encontro Akran Khan. Que é um bailarino coreógrafo indiano radicalizado em Londres, que tem um trabalho que me derruba, que me faz ficar espantado, paralisado. Eu já assisti três espetáculos dele aqui em São Paulo e realmente eu saio de mim, eu saio do meu corpo.

Ao mesmo tempo, eu me alimento muito do dia a dia, das pessoas, do dia a dia. Eu sou uma pessoa muito fominha em sentir o corpo das pessoas se movimentando, as histórias, e a partir disso eu me conecto com esse lugar, dessas camadas que eu falei, ou seja, essa

camada espiritual que não está direcionada a nenhum tipo de religião mas sim da forma que o corpo se atrela a esse canal. Como ver pessoas no mundo fazendo isso, artistas do mundo fazendo isso, mas pessoas próximas, alunos, pessoas que são próximas, amigos e tal, familiares, que me alimentam de imagem, me alimentam de falas e conversas, histórias e memórias. Então, a junção de tudo isso me dá esse bolão de coisas que eu não sei dar nome até hoje. Eu não sei se eu vou conseguir dar nome em algum momento.

Luciano: Claro, claro. Exatamente. Você percebe alguma diferença de quando tu começou a dançar com as questões relacionadas ao racismo e a evolução dele e os preconceitos, na forma que eles aparecem nessas décadas? Desde que tu começou a dançar, as questões relacionadas ao racismo e a evolução delas. E os preconceitos da forma que eles aparecem nessas diferentes décadas, diferentes momentos.

Rubens: É, eu acho que pra mim, uma das maiores diferenças... na minha adolescência quando eu começo a dançar, eu era jovem carente. Visto na sociedade como jovem carente que o único canal de sobrevivência do jovem carente é a arte. Então, era sempre esse lugar. De assim, vamos dar arte pro jovem carente pra que ele possa se salvar. Eu não tenho dúvida que a arte, e acho que você também não tem dúvida, que a arte, ela salva mesmo. Mas o discurso social do branco é colocar isso como, assim, “estou te dando pra que você não vire bandido. Estou te dando arte pra que você não vire uma pessoa ruim”, porque é muito estereótipo da sua sociedade, do seu povo, “se não houver arte você vira bandido, você vem assaltar a minha casa.” Então, e esse é um dos grandes racismos pra mim que imperam, né? Porque é isso, sendo bem direto. Então, eu te dou a possibilidade de vir até aqui, e aí, assim, estou falando de São Paulo, porque São Paulo é um lugar onde se vive uma violência de uma trincheira social muito violenta, né. Um muro social muito violento. No Brasil inteiro a gente vê isso. Mas eu estou pegando esse exemplo aqui de São Paulo. Onde a gente tem a favela do lado de condomínios extremamente chiques, ricos, em várias partes da cidade. Eu vou, homem, mulher branca que tem dinheiro, vai lá investe culturalmente, investe financeiramente no projeto onde possa fazer com que esses jovens sejam “salvos”, né? Muito entre aspas. “Mas não namore a minha filha. Não namore meu filho. Você não vai sentar na mesa de jantar na minha casa.” Você pode o mundo. Mas esse mundo só não é o mundo que eu vivo. Que seja um outro mundo aí, o mundo de vocês aí. E hoje eu sinto que os projetos sociais, a sua maioria, são conduzidos por pessoas pretas. E daí já modifica. Porque o coordenador, a coordenadora, que é preto ou preta, lá na comunidade vai dizer, você pode o mundo. E esse mundo tá aqui na periferia. Esse mundo não é mais lá no centro, na casa grande. O mundo que você pode estar em qualquer lugar que você quiser. É isso que hoje os projetos sociais, as casas de cultura, os coletivos conseguem. Passar pros

seus jovens coisas que na minha época de adolescente, era de noventa e nove pra dois mil, onde estava existindo o bum do voluntariado. E esse bom do voluntariado no setor das organizações da comunidade era o quê? Era a transição, era a ida das pessoas brancas, ricas, que tinham somado a faculdade ou que estavam acabando de voltar de alguma viagem internacional que morou fora, ou alguém que já estava mais velho e que já tinha feito toda a carreira e tal, e falou: “Ah, eu vou fazer o bem”. E aí ia fazer esse bem num formato muito de dizer: “Olha, estou aqui. Chegando com meu tênis bonito, com meu carro bonito, com meu cabelo liso, com meus olhos verdes.” Dizendo que você pode o mundo, mas o mundo não vai atravessar a ponte. Esse mundo não atravessa a ponte.

E se atravessa a ponte, se tem pessoas como eu, por exemplo, que atravessei a ponte e que quis atravessar a ponte pra ver o que que é que esse outro lado da ponte tem. Você sofre o lugar de falar assim: “Olha lá, foi eu que construí esse jovem.” “Olha aqui...” Aí cê vira a vitrine, né? “Olha lá, olha como eu construí esse jovem negro aqui.” “Olha como ele hoje fala a nossa língua”, “olha como hoje ele é educado”, “olha como ele não fala alto, ele fala baixinho.” “Como ele come bem, como ele pega o garfo e faca bonitinho.” “Ele se veste bem, ele é até cheiroso, coisa que não é comum desse povo.”

Então, na minha fase, nesse processo, a minha violência maior foi essa. Hoje eu já acho que existe ainda, mas existe muito menos. Porque os projetos sociais ou os artistas, ou os jovens que estão conseguindo ganhar espaço na sociedade, eles conseguem hoje se atrelar a outros jovens negros. E nesse se atrelar com outros jovens negros é possível estar em segurança, até certo ponto. Na minha fase de jovem não tinha segurança nenhuma a não ser aceitar o que o sistema estava me oferecendo. Hoje eu vivo as dores de ter aceitado muita coisa. E ter chegado até aqui me faz pensar que agora eu preciso entender essa história toda, essas dores todas, e entender que tem muitos jovens hoje precisando de espaço, precisando desse caminho. Então, estudando todos esses movimentos assim.

Luciano: Eu vejo que sempre quando a gente se encontra assim, né? Em várias situações, vários momentos, assim. Sempre tem esse reconhecimento, né? Que é um andamento, né? É bem importante a gente ter essa referência, né? Dos nossos próximos, né? Pra gente construir a nossa narrativa, né? Porque muitas vezes vem de fora, né? A gente tem que construir a nossa narrativa, isso é bastante importante. Como tu era chamado quando tu dançava na companhia do Ivaldo Bertazzo?.

Rubens: Rubão. Porque eu era o maior da companhia, de altura. E é até engraçado porque na minha família eu era chamado de Binho, né. Olha a confusão na cabeça do adolescente,

em casa você é Binho e na rua você é Rubão. Mas é interessante, porque daí em casa você mantém aquele lugar que muitas vezes não é. Às vezes você quer crescer dentro de casa, né? E toda vez que chamam de Binho dentro de casa você fala, ah mas não sou binho mais, já cresci. Mas ao mesmo tempo, quando você está precisando de apoio, esse Binho em casa, ele é reconfortante, né? Ele te acomoda, te dá colo, né? E já na rua, já no Ivaldo por exemplo, chamar de Binho era sempre estar nesse lugar do pequeno. Então o Rubão sempre me ajudou a ficar nesse lugar.

Luciano: Sendo o ensino da dança artística de cena considerada uma arte elitista, qual a importância social do negro nas artes? Considerando que grande parte da população não tem acesso a teatro e escola de dança especializada.

Rubens: Olha, essa é uma questão muito séria pra mim. Porque eu estou agora numa luta interna. Acho que ela já está quase se resolvendo, mas eu estou começando a pensar como que eu vou traçar o meu caminho externamente pra falar sobre isso. Porque eu quero, na minha arte, ressignificar o teatro. Na África não existe teatro. No continente africano não existe teatro. Se existe teatro quem colocou lá foi o opressor. Formato teatro, cadeiras, palco, coxia, não é África. "Ah, mas isso acontece por conta da falta de financiamento, não sei o que..." Não, tem uma coisa que é mais profunda do que isso. Que é eu, sendo personagem de uma comunidade africana, quando eu apresento o meu trabalho eu apresento isso em relação a um ritual social. Toda apresentação parte de um ritual social. E não estou falando aqui do ritual só da coisa da religiosidade. A gente está fazendo um ritual aqui, do encontro. África respeita o ritual. O formato eurocêntrico que temos de teatro no nosso país traz a violência pro povo preto, que tem uma herança no corpo de ritualizar, fazendo com que a gente tenha que aceitar esse formato e lutar pra estar nesse lugar. Sabendo que esse lugar não é nosso. Aí você fala assim: "Ah, mas o corpo negro não tem que estar em todo lugar?" Eu acho que tem que estar em todo lugar. Mas que a gente possa ressignificar o teatro. Eu estou dizendo isso, eu amo o teatro. Eu gosto muito mais de dançar no teatro do que na rua, por exemplo. Porque no teatro nos dá a possibilidade de esconder e aparecer o que a gente quer. As mudanças de luz, o cenário, a trazer a relação com o imagético, né? A imagem das pessoas, é muito lindo, é muito lindo, muito poético imaginar isso. Mas o nosso povo preto foi sempre muito violentado de olhar pra isso como um lugar que eu preciso dormir e acordar, ou acordar e dormir, pensando como que eu posso fazer pra ocupar esses lugares. E o branco eurocêntrico o tempo inteiro dizendo, esse lugar não é pra você. Quantas vezes você, Luciano, dançou no Teatro Municipal da sua cidade? Eu posso te dizer que eu dancei no teatro municipal de São Paulo, um dos maiores e mais importantes teatros, assim como do Rio também, que são dois grandes teatros



municipais, uma vez. Com vinte anos de carreira, uma vez. E toda vez que eu fui assistir espetáculo, ou dessa vez que eu fui dançar, eu olhava praquilo dizendo: “Nossa, que honra que eu tenho em estar aqui dançando. Eu preciso agradecer a vida inteira de ter vindo dançar no Teatro Municipal.” Então, eu tenho tentado, nesse momento, quebrar isso dentro de mim. Já estou quebrando isso dentro de mim. Porque eu acho que existe uma forma, eu estou comigo construindo uma forma, de trazer pra população artística negra da dança e para a população de público negro que gosta da dança conseguir estar num espaço de se sintam pertencente daquele espaço. E que mantenha a mesma magia que os teatros apresentam. “Ah Rubens, como é que você vai fazer isso?” Aí é surpresa. Mas eu tenho esse desejo de quebrar esse lugar, porque desde quando eu me conheço como artista o discurso é, “vamos ocupar os lugares onde o nosso corpo não é bem-vindo.” E aí quando eu vejo o artista ocupando o teatro municipal eu vejo o branco sempre dizendo, nós abrimos a porta pra você dançar nesse teatro. Nós colocamos aqui a possibilidade de você dançar nesse teatro. Aí você vai lá, você dança, faz de tudo, você se rasga, você fica um mês com dores no músculo, porque você fez o melhor e maior espetáculo que você pode fazer, porque você estava no teatro municipal. E de novo, quem comanda, quem coordena, quem é dono desses espaços continua sendo o dono desses espaços. Continua tendo o poder. E continua te dizendo, eu vou te trazer pra cá quando eu quiser. E a gente passa a vida lutando pra estar naquele lugar. A vida inteira como artista a gente luta pra dançar naquele lugar. Sendo que se a gente juntar, não é tão fácil, claro, não estou falando isso com facilidade, mas é uma mudança de chave que agora eu tenho que ir pra prática. Que é que nesse momento eu, Rubens, com vinte anos de carreira, se eu proponho o espetáculo com uma companhia cem por cento preta como é o Gumboot num espaço onde não seja o teatro municipal ou um palco do SESC, aonde o povo preto como público possa assistir e sentir a mesma emoção do que no Teatro Municipal, a mesma emoção da magia de ver as coisas sumindo, aparecendo a luz e tal... talvez seja uma mudança. Talvez seja uma mudança de trajetória da nossa vida. A gente poder fazer o nosso próprio povo viver a experiência, porque eu tenho certeza que o nosso povo não se encanta somente com uma luz ou com uma coxia. Não é isso que faz o nosso povo entrar em transe. Aquilo ali são ferramentas que trazem esse lugar do imagético. São ferramentas.

Pra dar um exemplo muito prático, pegando um pouco a relação do maestro europeu e o maestro africano. Porque, né? Vamos falar de maestro, existe maestro africano também. O que mais existe é maestro africano. É porque a gente só tem a imagem de maestro aquele cara que usa branco, que usa aquele terninho de pinguim e com uma varetinha na mão. A gente tem só essa imagem de maestro, né? E as outras imagens, elas se perdem. Esse maestro com a varetinha ele vai pra casa dele e ele tem na cabeça dele tudo arquitetado,

sabendo que instrumentos existem pra ele fazer a música. Ah, então eu vou fazer isso pro violino, eu vou fazer isso pro challenger, eu vou fazer isso pro sax, vou fazer isso... então, ele constrói matematicamente aquela música. O maestro Africano, por exemplo, ele não tem esses instrumentos todos. E ele pensa na textura musical, no timbre musical, aqui dentro primeiro. A música acontece aqui dentro. E aí ele vai pra natureza, ele vai pro quintal, ele vai pra algum lugar. E ele procura dentro de tudo que ele tem ao redor, do mundo que ele tem, o que que vai chegar naquele som, que vai tocar o que ele ouviu aqui dentro da cabeça dele. Então, ele chega perto de uma árvore, ele toca no tronco de uma grande arvore e aquele trás um grave. Ele pega um galho, ele pega um cipó, afina aquele cipó e coloca duas madeiras, e aquilo vira um berimbau. Então, é um pouco por esse lugar que eu quero pensar que esses espaços são possíveis, de serem espaços que nos conecte com o transe artístico sem a gente ter o distanciamento social que os teatros eurocêntricos, europeus, provocam. Porque por mais que o artista esteja ali quando a gente for dançar Gumbo, a gente dançou Gumbo aí em Porto Alegre num teatro, certo? Você se sentiu conectado com a gente, né? Você se sentiu representado com a gente. Mas imagina se você estivesse assistindo aquele espetáculo de cima do palco. Você acha que seria ainda mais profundo?

Luciano: Uhum. Com certeza.

Rubens: É. Isso é comunidade africana e herdeiros diaspóricos aqui no Brasil. É nesse lugar. Então, é possível fazer isso. E aí que entra a contemporaneidade, né? Porque a gente precisa separar... Eu no meu trabalho eu fico tentando pensar, OK, aquele ritual que acontece nas comunidades quilombolas, afro-brasileiras, terreiro, evangélicas, todas elas tem o ritual que é conjunto. Mas a gente está falando de processo artístico, de estética de arte. Se separa daquilo? Até certo ponto separa, mas está falando do mesmo corpo. Então, como é que eu posso transitar a arte, eu transitar a espiritualidade dessas estéticas sociais, pra ganhar dinheiro, por exemplo, fazendo arte? Como é que eu consigo separar o ritual que acontece num terreiro? Porque levar o ritual do terreiro pro palco... porque que sempre é muito difícil assistir um espetáculo que fala sobre, por exemplo, Candomblé no palco? Que que é sempre muito difícil? Porque o Candomblé não acontece plateia-palco. Eu já assisti muitas companhias que levavam o trabalho pra cima do palco falando sobre orixás e tudo. Por que é sempre muito lindo, sempre muito lindo, mas quando você vai ver essa manifestação num terreiro, você fala assim, ah, agora eu entendi. Porque o palco de fato não foi feito pra esse lugar. Quem fez o palco não fez pensando em ritualização de coletivo. Fez pensando lá no Luiz Quatorze, o bonitão lá, que quis chegar ao céu na sua sapatilha de ponta, onde ele foi comandando, fazendo com que todo mundo dançasse o que ele queria, e o último a dançar era ele. Não sei se essa é uma estrutura africana. Entende?

Luciano: Claro. Porque é muito aquela coisa do encontro, né. Das sensações, né? Desse rito, né? Nesses ritos que acontecem. Só pra mudar um pouquinho de assunto, mas dentro. Assim, um dos solos que eu fiz pra mim, foi um solo que foi inspirado no Vudu. Então, como eu não tinha trilha específica, eu comecei a pesquisar no YouTube alguns rituais. Assim, um deles que me chamou bastante atenção. Ai eu, bom se não tenho trilha vou baixar essa música e vou dançar nessa música. Dá aquela batida de tambores, aquela coisa assim, nossa, nossa, foi fantástico. Entrava completamente naquele transe assim, né? Aquela música, aquele sons, aquelas batidas. Nossa, foi muito legal, muito bacana.

Seguindo aqui, "isso é coisa de menina" você já teve alguma experiência com relação a isso?

Rubens: Já. Na minha escola e nos meus amigos de rua. De ouvir dos meus amigos assim, "ih, você está virando a mãozinha, você está..." todas essas falas que são violentas demais, né? Isso aí é coisa de menina, ou, e essa calça apertada aí, ou, ixi, está rebolando a raba. Ou, e esse amigo aí novo que você tem aí? Vocês estão saindo? Meus amigos, meus amigos gays, meus amigos gays da companhia, que começam a ser amigos, né? Depois que você conhece, começa a ser amigo íntimo, ir em casa. Aí os outros amigos né, que não estão nesse universo, falam assim, ih, está pegando, né? Tudo isso com certeza dos meus quatorze anos até os meus vinte e um, nunca deixei de ouvir isso.

Luciano: Sim. Aquela coisa que a sociedade tem, né? Que é o considerado normal pra a sociedade. Qual sua visão em relação ao homem negro que dança nessa sociedade patriarcal, racista, onde a masculinidade branca está estabelecida e não precisa ser nomeada?

Rubens: Olha, eu tenho uma experiência de quinze anos dando aula aqui na zona oeste de São Paulo, que é majoritariamente ocupada por pessoas brancas, classe média. Classe média e classe média-alta. Desses quinze anos se eu te falar que eu tive quatro, cinco alunos homens, foi muito. Homens héteros. Foi muito. Brancos e negros. Mas aí da parte dos negros, eu até deixo um pouco mais suave esse pensamento dentro de mim, porque justamente eu estou na zona oeste de São Paulo, onde noventa e nove por cento da população é uma população branca. População que é considerada como as pessoas que vivem aqui nessa região. Dizer que não tem gente preta aqui, é um equívoco, é uma violência. Tem. Mas elas são abafadas. Se não é um artista assim como eu... aqui mora muitos músicos, muitos jogadores, porque tem aqui os centros de treinamento e tal. Então, que é onde o estereótipo do negro é aceito, né? Eu a vida inteira, desses quinze anos aqui, ir até o mercado é ser confundido com algum jogador de futebol. A vida inteira. Ir até o

mercado é ser confundido com algum artista da música. E nunca ser visto como um homem negro só... ali comprando meia dúzia de batata. Então, essa relação de ser um homem da dança, negro, que conduz um trabalho com movimento, com movimento da dança, dessa pesquisa, é pra mim um desafio sempre pensar que assim, bom, vivemos numa sociedade patriarcal, machista na sua violência, onde o homem branco é, se coloca, faz a violência usando essa arma de poder. Então, eu me sinto, hoje, lá atrás eu precisava só existir, eu nunca pude ter entendimento. Ou, eu nunca pude questionar tudo isso. Acho que a minha grande questão em relação a minha vivência é que nunca pude questionar o patriarcal na sociedade. Porque pra estar aqui muitas vezes eu tive que me silenciar. Então, aqui existia o homem... olha só a violência: o homem branco, dono das suas mulheres brancas, que estão fazendo aulas com o homem negro. E nesse lugar, dizendo assim, "você vai lá fazer a aula lá, com aquele homem negro, porque eu estou deixando você ir, você vai fazendo. E eu não vou, porque eu sou homem." E quando eu falo dono das mulheres negras não é porque eles são donos, mas porque eles se acham donos. Né? E constrói quase essa imagem meio do capitão do mato, né? Dessa coisa do, minha mulher vai até aqui. Então, não é o lugar da minha mulher, mas do sistema. Parece que é uma comunidade e um combinado entre os homens que são esses machistas patriarcais dessa sociedade branca, parece que é quase um jogo de combinado, é um sistema, porque tem na mão algo que todo mundo gostaria de ter que é o poder. Seja o poder da liberdade, seja o poder de poder ir e vir. Mas esse poder infelizmente está na mão de alguém. E são desses homens brancos. Onde a dança não cabe. Hoje a gente tem um presidente que o quanto ele puder abafar, violentar, esconder, destruir a cultura ele vai fazer. Porque ele não gosta? Não, porque ele sabe o poder que tem. Todos nós sabemos, todos nós sabemos. Não é porque ele não gosta, porque ele sabe o poder que tem. Ele sabe o poder que tem de sensibilizar, de abrir os olhos, de dar coragem, de potencializar, de empoderar, de trazer história. Até mesmo, e aí eu estou falando da relação mais olhando pra ele, se eu pudesse olhar e falar, eu acho que você tem um medão de gostar um pouco, de tocar o teu corpo, de sentir tesão tocando o teu corpo. E talvez até sentir tesão tocando o corpo de outro homem. Acho que você tem esse medão. E isso vai, esse medo vai com você até o caixão. E sendo isso justamente porque a sociedade fala que o homem não pode chorar, que o homem tem que ser, o homem branco muita das vezes quando criança ele aprende a ter e não a ser. E aí quando ele cresce ele tem várias propriedades. A mulher é uma propriedade, a casa é uma propriedade, o papel dele na empresa é uma propriedade, tudo ele tem. Então, o medo da dança, eu já tive alguns homens dançando, vindo aqui experimentar, mas não ficam duas aulas. Não fica uma semana. É porque a aula é ruim? Ah, eu acho que pode ser porque a aula é ruim. Mas não é possível que seja tão ruim que nenhum fica. Acho que quando chega naquele lugar mais, assim, da pessoa terminou a aula, chegou em casa e falou assim, "ai meu Deus eu senti um

prazer incrível nessa aula, eu não vou voltar não.” Porque não se trata de prazer, não posso ter prazer.

Luciano: Não, não, não se permite, né? Não se permite, deixa levar pela experiência, pela sensação, né? É muito louco isso. E tem todo esse mito, né? Que é como instruído, né? De que o normal é de um jeito e não pode ser de outra, né? Então é muito restritivo isso, é muito impositivo também, essa relação. Que tem com nós, né? Desde lá os períodos antigos. Que ainda perduram, que ainda seguem. Tem um pouco mais de visibilidade, mas ainda esse racismo estrutural, ele ainda persiste. E o bom disso é que a gente está conseguindo também nos colocar nesses lugares, né? Um lugar de fala mesmo. Aonde a gente pode estar presente, nos mostrar, nos expressar. E com relação a isso, como é que você percebe a representativa do homem negro na dança hoje e quando tu começaste a dançar?

Rubens: Eu faria aí um recorte muito importante, porque o homem negro nunca deixou de dançar. Os reis africanos, todos, os homens africanos, sempre dançam. Os músicos dançam. Todos os rituais passam pelo movimento. O homem negro nunca deixou de dançar. Talvez, o recorte que a gente possa fazer é: estamos falando de um sistema branco da dança. Né? A gente está tentando olhar a representatividade do corpo negro na dança, na dança contemporânea branca. Na dança clássica branca. Na dança, qualquer que seja, branca. Onde não tem o homem dançando. Onde a gente olha pra Luiz XIV pra ele chegar na coisa da sinuosidade, da feminilidade, precisa usar uma saia. Precisa usar uma saia pra poder falar que está próximo a coisa da feminilidade. E a saia tem um contexto muito diferente na África, né. A saia carrega história, memória, símbolo. E não é o símbolo do feminino, da mulher. É o símbolo do feminino do homem. Né? Dos deuses, dos orixás, de tudo isso, né? Então, essa representatividade pra mim, ela é muito bagunçada mesmo. Porque se a gente tira a lente pelo olhar eurocêntrico, eu posso me ver como uma representatividade de um corpo negro dançando. Mas se a gente vai pras tradições, qual é? Vai pra qualquer tradição manifestação cultural, periférica, quilombola. Onde estão os homens? Dançando. Isso não quer dizer que não tenha machismo. Não é sobre isso. Não quer dizer que o homem que dança não seja machista. Não quer dizer que o homem negro dançando não seja machista. Mas a dança existe. E se a dança existe, com certeza a gente tem naquele homem que dança ali, algo que seja mais profundo do que esse lugar que a gente espera sempre uma representação que é o lugar do branco ainda. Ser reconhecido num palco do municipal é uma visão branca da história. E tudo bem. Se a gente chegar lá é porque a gente quer quebrar. Mas eu não quero ficar o tempo inteiro tentando só quebrar.

Porque se não eu vou morrer tentando quebrar. Eu quero surfar com a onda e não só o tempo inteiro ir de contra-onda. Pelo amor de Deus, vai cansar, né?

Luciano: Tem que ter esse momento de respirar, né? De poder viver.

Rubens: Eu sei a importância de todos os que vieram antes da gente. Mas eu tenho certeza que todos que vieram antes da gente quando chega no fim da vida devem ter pensado assim, “nossa, eu lutei, lutei, lutei, lutei...” acho que é isso, que é um discurso também que é muito preocupante pra mim. Da gente sempre achar que o povo negro tem que lutar, lutar, lutar, lutar, lutar, e aí chega no fim da vida fala assim, nossa, eu lutei muito para os que vem depois, para os que vem depois, mas se eu pudesse aproveitar um pouco mais a minha vida em algum momento e sem precisar lutar, eu faria. Então, é essa é uma das coisas que pra mim é muito preocupante, porque assim, eu estou fazendo trinta e cinco anos, se eu puder considerar isso como metade da minha vida, vamos imaginar que eu vou até os meus setenta vai... Se eu puder pensar que eu estou na metade da minha vida eu fico pensando eu vou fazer na outra metade da minha vida? Será que eu vou ficar só lutando daqui até lá? Ou será que eu posso construir processos e acessos onde eu possa com o meu esforço ter uma sensação benéfica pra mim de imediato? Agora? Não só pensando lá na frente, não só pensando no que vem depois.

Luciano: Qual a tua relação com ancestralidade?

Rubens: Eu começo a viver essa relação com ancestralidade há muito pouco tempo atrás. Eu comecei a ter acesso a isso a muito pouco tempo atrás. A três anos atrás, a partir do meu processo de pesquisa com subterrâneo, onde eu começo a acessar a histórias da minha mãe, as histórias do meu pai e que chegam nos meus avós, que chegam na minha existência aqui. E hoje a minha relação com a ancestralidade está conectada muito no meu movimento. Eu ouço música no meu trabalho de pesquisa musical e fico pensando, trazendo pra mim o porquê que aquilo mexe comigo. Por exemplo, eu que sou da igreja, teve um tempo que eu comecei a... eu era da igreja, né? Eu fico pensando porque que eu era tão curioso de ver aqueles corpos todos de dentro da igreja rodando, rodopiando, estremecendo, balançando. Aí aos meus dezesseis, dezessete anos eu descubro a dança afro, eu descubro a manifestação do Candomblé. Das culturas matrizes africana, afro-brasileiras. Não só o Candomblé, mas as manifestações no todo. E vejo um corpo rodopiando igual. Aí a minha cabeça faz hum, “espera aí gente, então eu passei quinze anos da minha vida vendo corpo rodopiando dentro da igreja falando que era Deus? E que aquilo

que rodopiava lá do outro lado da rua... que era mais ou menos isso, na periferia, é isso né, a Macumba está perto da igreja, que está perto do bar, que dá pé do forró. E aí aquilo que estava ali do outro lado da rua, no quarteirão de trás, que era falado dentro da igreja que era macumba e que era coisa ruim, rodopiava igual, estremecia igual.” Aí a três anos e meio atrás, eu comecei a olhar pra isso e falar, “peraí, vamos lá.” Esse corpo aqui que eu estou, aqui, em aula ou em coreografia, trazendo essa influência que eu tenho desses corpos rodopiando. Comecei a conhecer amigos que rodopiavam e se conectavam com esse rodopiar iguais ao meu. E aí muita gente que era da relação mais das matrizes africanas, do Candomblé e tal, falava, nossa, você é filho desse orixá aqui, você é isso, você é aquilo. E eu com essa minha experiência árdua com a igreja evangélica, não queria mais ser intitulado. Eu não quero mais ser intitulado. Eu não quero que alguém que é líder de uma religião me dizer que eu tenho que seguir isso ou aquilo. Porque eu estou vendo que é muito mais do que isso, é muito mais do que você entrar num quadrado. E claro, não desmereço esse lugar, eu acho que esse é um lugar muito potente e que alimenta a gente em outras camadas. São pessoas que são preparadas e que tem os seus chamados praquilo. Mas eu, enquanto profissional da dança, quero, e aí eu acho que a religiosidade está separada nesse momento da minha carreira, por mais que essas coisas se cruzem em algum momento, eu quero separar da minha carreira. Quero separar do meu fazer artístico. Por mais que eu me alimente daquilo pra fazer o meu fazer artístico, eu sei que eu preciso separar as coisas. Senão eu vou viver em prol de uma obediência de outro ser humano. Que está cheio de defeito. Que pode estar errado nas suas conclusões. Que pode estar errado nos seus comandos. Ou talvez não esteja errado, mas seja equivocado em relação a colocar isso como uma regra pra todo mundo. Todo mundo tem que seguir a mesma coisa? Meu corpo é todo atravessado por tantas coisas, minha ancestralidade é essa. Meu corpo é atravessado por ancestralidade. Por que que eu preciso só pontuar e dizer que é só aquilo, que é isso? Acho que os deuses, os ancestrais devem tá nesse momento falando assim, “vou te dar uma paulada um dia, um dia eu te pego.” Mas eu faço isso tudo respeitando muito esses lugares todos.

Luciano: Essa rede de atravessamentos que passam pela nossa vida são coisas que não tem como não considerar.

Havia um... uma mentalidade de que a dança não era profissão e era entretenimento, pois não dava retorno financeiro. Tampouco reconhecimento social. Por exemplo, quando você ia abrir uma conta em banco perguntavam qual é a sua profissão. Não havia. O que você pensa sobre isso?

Rubens: Eu vivi isso o tempo inteiro, né? A vida inteira. Começando pela minha mãe, hein? Que tendo um ex-marido artista, que é o meu pai, e que nunca conseguiu sucesso no seu trabalho. Ele conseguiu sempre sobreviver. Ele nunca conseguiu chegar ao sonho dele. Mas ele sempre conseguiu sobreviver com aquilo que ele estava querendo viver pra sonhar, né? Pra realizar seu sonho, que é a música, enfim. Ele sempre conseguiu fazer isso. Então, quando eu começo, quando eu falo pra minha mãe que eu quero dançar, ela fala, “Ah, você pode dançar, mas um dia você vai trabalhar.” Porque ela tinha aquele tipo de registro. De novo, um lugar da sociedade que não permite que com o homem, a mulher, negra, trabalhe, ganhe dinheiro com aquilo. Até mesmo porque a nossa sociedade negra não foi educada pra valorizar financeiramente a arte negra. Então, todo mundo que faz arte na periferia precisa vir ao centro pra poder ganhar dinheiro, pra voltar pra periferia e fazer a arte de graça. Então isso aconteceu comigo a vida inteira. Que é uma das coisas que eu quero com meu trabalho modificar. Então, será que existe forma da gente financiar a arte? Na periferia? Acho que sim. Hoje é outra coisa. Hoje eu tenho um monte, monte, monte, monte de artistas que eu conheço que na periferia fazem o teu dinheiro e mantêm a sua arte. Na minha época era mais difícil. Porque todo mundo que me perguntava que que eu fazia, eu falava que eu era artista, bailarino. Ou falava assim, “nossa que legal você dança o dia inteiro, deve ser super gostoso, né?” Eu falei, “é, vai lá dançar o dia inteiro. Vai sentir as dores que eu sinto.” Porque normalmente a pessoa, sei lá, era motorista, passava o dia inteiro dirigindo. Ou carregando o caixa o dia inteiro, enfim. Esse lugar, ele é muito delicado, porque você sabe que dançar, passar o dia inteiro dentro de uma sala de aula, é um esforço físico, é um esforço emocional muito grande. E aí a gente só consegue valorizar isso quando está dentro de um teatro municipal. O seu esforço foi reconhecido. Então eu acho que essa é uma questão muito social, mesmo. A desvalorização desse setor. Mas eu acredito. Acho que está cada vez mais potente isso daí.

Luciano: E como é seu processo de criação com a temática do homem negro? Você aborda essa questão ou é pulverizada nas suas criações?

Rubens: Eu acho que ela é mais pulverizada nas minhas questões. Na relação de, eu nas minhas chamadas eu sempre trago o homem negro pra dançar. Eu acho que a minha contribuição, ela é mais para aquele artista, pra aquela pessoa que está dançando, do que o público. O público automaticamente já vai fazer reflexões profundas sobre aquele corpo. Porque o corpo negro no palco ele já é o ato político. O corpo do homem negro no palco então é um ato político ainda muito mais potente, né? Profundo. Então, eu acho que acabo mais investigando o corpo do homem negro no palco, aquele que está no ensaio, aquele que está investigando, do que apresentar essas questões no roteiro do trabalho. Pra



justamente não entrar no lugar de, vamos agora falar do corpo negro. Porque eu acho que corpo negro é falado o tempo inteiro, diariamente. O homem negro é o que mais sofre genocídio no mundo. Então, eu sinto que a maneira com que eu venho fazendo traz potência e empoderamento pra esses corpos negros que estão em cena. E que vão empoderar outras. Eu gosto do trabalho de formiguinha, sabe? Eu gosto dessa ideia de ter um homem negro trabalhando comigo e ele poder na próxima oportunidade que ele tiver de ensinar alguém alguma coisa, ele vai trazer esse pensamento. Daí são duas pessoas já. Daqui a pouco são dez, daqui a pouco são cem. Eu trabalho mais nessa, nessa condição, assim.

Luciano: Muito bom. Eu percebo que você é apaixonado por dar aula. Da onde que veio esse gosto? Foi uma coisa que veio contigo, foi herdado?

Rubens: Eu acho que foi herdado. O meu pai ele era pastor, né? Um dos grandes líderes, assim, que levava multidões com ele. Ele tinha uma oratória muito potente. E eu como filho mais novo, via ele, meus irmãos acompanhando ele tocando lá em cima. E ele ali com a voz e falando e tal. Ele tinha um discurso muito potente, uma presença, uma sensibilidade muito potente. E depois que eu comecei a dançar, aos quatorze anos já me chamaram pra dar aula. Eu já comecei a dar aula aos catorze anos. Pra jovens de dezesseis, eram até mais velhos do que eu, ou crianças mais novas do que eu, mas que estavam na minha responsabilidade, de fazer aula comigo. E hoje eu reconheço que essa oratória, esse jeito de ver a transformação das pessoas a partir da movimentação dos corpos, é a minha grande paixão, assim. Então, esse lugar veio muito dessa relação de ver que eu tenho uma oratória, eu tenho uma presença, eu tenho uma sensibilidade, uma escuta, que todo professor precisa sempre cuidar pra ter, sabe? Pra manter.

Luciano: E quando você dá aula, você tem alguma diferenciação com relação aos seus alunos?

Rubens: Diferenciação como?

Luciano: Diferenciação com relação quando a cor da pele, idade...

Rubens: Olha, eu acho que eu sou muito movido as questões sociais pra poder dar aula. Eu gosto de dar aula pra diferentes corpos. Eu gosto da união dos corpos diversos numa aula. Há alguns anos atrás eu comecei a me incomodar com a igualdade dos corpos que estavam acessando a minha aula, porque aqui estou na zona leste e tal. A minha aula custa dinheiro,

então não é todo mundo que tinha possibilidade de pagar a minha aula. Depois isso foi diluindo, porque eu fui conseguindo fazer projetos que eram de graça. Assim como foi a residência, enfim. E aí eu fui vendo que outras pessoas começaram a acessar. Em outro momento eu fui percebendo que assim, tá, teve uma vez que eu fui dar uma oficina no SESC que era pra terceira idade. E aí eu cheguei, eram três horas de aula toda segunda-feira. Eu passava pelo menos uma hora falando, porque eu imaginava que aquelas mulheres e homens estariam cansados de dançar três horas seguidas. Teve um dia que uma delas olhou pra mim e falou assim, professor para de falar, vamos dançar. Aí uma outra coisa que eu levava também é, gente, vamos falar de memória. E aí uma outra fala assim, por que falar de memória? Parece que a gente está morto. A gente quer falar de agora. A gente transa, a gente vive, a gente quer falar de agora, não quer ficar falando do passado. Então, isso me trouxe uma sensação de novo de pensar assim, “nossa, esse corpo é um corpo muito interessante.” Ao mesmo tempo eu trabalho com os adolescentes, fiz um trabalho de cinco anos com *Pélogos* na zona sul no Campo Limpo, que me mostraram a importância do trabalho de olhar praqueles adolescentes como pessoas que tem pensamentos muito profundos na vida. Não só a juventude que “tô perdido”. Não, tem coisas muito profundas ali. Então, a junção de todo mundo numa sala só, eu adoro, porque é fazer conexões do passado com o futuro, do presente, com a diversidade e tal. Mas eu também sou movido com as coisas que me tomam e me violentam, né. Então a questão social, racial, é uma das que tem me tomado muito tempo. Então eu venho direcionando a minha aula pra toda vez que eu tenho oportunidade de uma coisa em relação a isso eu vou falar.

Luciano: E como você percebe a recepção dos teus alunos quanto a sua cor de pele?

Rubens: Eu acho que ainda tem um movimento fantasioso. Eu acho que muita das vezes tem um movimento fantasioso. Isso eu não vou falar, hoje. Porque hoje a maneira com que eu me apresento não abre espaço pro fantasioso. Até abre, mas ela cai, a máscara cai muito rápido. Mas durante muito tempo, muitos anos, como eu falei, eu não entendia isso. Eu entendia o olhar fantasioso em relação a mim como eu sendo uma pessoa muito interessante, um homem que tem projetos muito legais, e eu nunca fui pra esse lugar do fantasioso. As últimas violências vividas na minha vida me levaram a entender isso. E hoje eu sinto que a maneira com que eu me apresento nas redes sociais, os meus trabalhos, já fecham algumas portas pra esses pensamentos, pra essas conexões comigo, mas mesmo assim tem. E aí é o meu trabalho ali ao vivo de ir quebrando isso aos poucos, sabe?

Luciano: Como o Gumbot chegou na sua vida?

Rubens: O Gumboot chega na minha vida no Ivaldo em dois mil e cinco, onde ele convida quatro sul-africanos, um grupo musical chamado *Cova Brothers*, que é um grupo musical da África do Sul, que vem pro Brasil apresentar pra gente esses trabalhos, essas linguagens, que é o Gam Gumboot, Zicata Mia, que é uma dança com Canto a Capela e a Dança Zulo, que é uma dança também da Tribo Zulo. E aí eu conheço ali, me apaixono, vejo que aquilo tem alguma coisa que eu gosto muito. Aí gente dança no espetáculo, no Milagres e tal. E aí em dois mil e nove eu monto um grupo de pesquisa pra continuar pesquisando isso. Em dois mil e onze eu fui pra África do Sul conhecer.

Luciano: E o Gumboot tem relação com as suas aulas de movimento?

Rubens: Não, não, é super separado, assim. A ala do movimento é o lugar onde eu pesquiso, faço meu trabalho de pesquisa musical e de movimento junto, assim. Então eu trago pro corpo a música que eu ouço, eu trago pra música o corpo que eu danço, sabe? Fazendo isso num processo lúdico, assim. E é essa a minha trajetória na aula do movimento. Já o Gumboot é um lugar muito específico. É um lugar onde eu cuido, de um lugar muito separado assim, não consigo juntar muito não.

Luciano: E respinga algo do Gumboot nas suas criações?

Rubens: Eu acho que hoje nem tanto. Porque eu percebi que eu sou... depois eu criei o Gumboot, assim, uns anos depois do Gumboot, eu era chamado Rubens Gumboot, me direcionavam como Rubens Gumboot. E isso aconteceu durante muitos anos. Então, hoje eu não consigo mais olhar pro Gumboot como uma coisa que eu sou o Gumboot e tal. É até violento pra mim, porque eu sei que eu já faço muitas outras coisas, assim, sabe? Então, hoje eu evito de usar o Gumboot nas minhas criações. Pra falar, gente, o Gumboot tem o seu lugar na minha vida, vocês sabem onde é, está ali, não precisa, precisa ficar me colocando só nessa caixinha, sabe? Mas de vez em quando eu apareço com o Gumboot. Como eu apareci com essa oficina. Aí tudo volta a ser muito potente. As pessoas falam, nossa, além daquilo você faz o Gumboot? É, gente, além daquilo eu faço Gumboot. Aí as pessoas que me conheceram só pelo Gumboot falam, nossa, "além do Gumboot você faz essas outras coisas?" É, gente, além do faço essas outras coisas.

Luciano: Pra encerrar, qual o seu lugar no mundo?

Rubens: Nossa, o meu lugar no mundo? Eu estou com tanta fome do mundo inteiro, porque eu não sei se eu tenho um lugar, sabe? Eu não sei se eu tenho lugar. São Paulo não é o meu lugar. O que está sendo o meu lugar do mundo é minha casa. Eu tenho tudo aqui que eu preciso pra viver nesse momento. Não consigo me ver em outro lugar. Mas ao mesmo tempo eu sei o que eu tenho aqui, me estimula a estar em todos os lugares do mundo, sabe?

## ENTREVISTA COM FLOWJACK

**MASCULINIDADES NEGRAS NA DANÇA:**

## SUBJETIVIDADES DOS CORPOS NA PRODUÇÃO DO SENSÍVEL

Entrevista realizada em 10 de dezembro de 2020

Luciano: Muito obrigado por ter aceitado participar da minha pesquisa. O título da minha pesquisa é provisório ainda porque eu nunca (?). O nome é *Masculinidades Negras na Dança, subjetividades dos corpos através do sensível*. A primeira questão que eu sempre faço pros bailarinos, é pra eles me contarem como foi o processo de se reconhecerem como um homem preto na dança e na dança de rua?

Flow: Eu vou falar do início pra mim, que começou desde criança, né. Porque deixa eu me lembrar da data mais ou menos exata... Acho que foi [em] 1988. Tinha um terreno ali na Ipiranga, em Porto Alegre, onde a minha tia Suzana tinha um terreno muito grande, que é aquela rótula que tem ali onde tem a AMRIGS [ASSOCIAÇÃO DOS MÉDICOS DO RIO GRANDE DO SUL], próximo da PUC, eu não lembro como é que é o nome da rua, que vai em direção a Igreja São Jorge. Bem de esquina ali. Aí praticamente aquele terreno todo era da minha tia. Então, tinha uma casa que era dela, daí em seguida vem a do meu pai, a da minha tia Vera, e da minha tia Suzana. Então, eram quatro a cinco famílias dentro desse terreno, que era um terreno muito gigante. Então, geralmente final de semana a gente se juntava pra fazer almoço, às vezes era churrasco, às vezes era coisa mais simples. E a primeira vez que eu vi alguém dançando foi o meu pai e os meus tios, dançando a música da Candy Girl do New Edition, me lembro até hoje. Aí aquilo ali foi que eu me identifiquei, né. E até depois que eu fui entender porque que meu nome é Jackson. A maneira correta de falar é Jackson [pronúncia inglês]. O meu pai sempre foi fã do Michael Jackson, ele dançava, imitava, ele e meu tio. Eles gostavam de James Brown. Então, foi o primeiro contato, e o que me fez mesmo querer dançar. Na verdade, quando criança eu me imaginava cantando e dançando. Só que a minha voz, bah, pra cantar, esquece. Então, daí teve a questão da influência da religião Umbanda, né. Porque a minha família toda é de religião. [Ela] Era de Carnaval, até então a minha paixão fora a dança também.

A questão de desenhar e de gostar de customização de roupa. Eu tinha um primo meu, Leandro, que ele fazia, né, figurino de carnaval e tal. Ele era LGBT, né. Então, religião era pra mim um processo natural. Aí na questão de se identificar como negro na dança, mais por causa do Michael Jackson. Que eu acompanhei toda essa transição dele, né. Que tinha a pele escura. Aí foi clareando e tal. Aí depois também pelo samba, pela capoeira, pela

dança afro. A primeira vez que eu fiz aula de dança mesmo, foi com o Mano Amaro, foi oficialmente o meu primeiro professor. E na mesma época, isso aí foi em 94, na unidade operacional que chamava O centro, que hoje é ali, acho que é a Avenida Uruguai, né. Que é aquela principal, vai em direção a rodoviária e tem a Igreja Universal. Aquela, não sei, se é Avenida ou Rua Uruguai, acho que é Rua Uruguai.

Luciano: É, pode ser, não recordo o nome da rua.

Flow: É. É onde tem aquele hotel, até que faz pouco tempo, aquele Ibis ali?

Luciano: Sei.

Flow: Ali era um prédio, tipo um centro comunitário, que era o... - centro, e tinha um conselho tutelar ali também. Nos anos 90. Isso, em 94. Aí fazendo também capoeira... então, essa transição de se identificar como homem negro, começou desde a minha família, até os anos 90 quando eu comecei a fazer aula nesses lugares. Na unidade operacional que era aula de dança afro com Mano Amaro e com o Churrasco. Então, na minha fase de adolescente mesmo, eu acredito que eu fui bem direcionado, tanto com o Mano Amaro quanto com o Churrasco. Então eu já sabia o que eu queria, né. E aí depois o meu contato com o Hip Hop mesmo foi com o Mario Pezão. Ele já falecido já, foi o idealizador do que chamava na época de Oficina de Rap, que hoje em dia a gente conhece como Oficina de Hip Hop. O termo de educador social começou por ele. Pela Ana do Rosário também, que era uma artista plástica. Então por essas pessoas mesmo, que me influenciaram, né? E a questão de se identificar como um homem negro dentro da... da cultura, foi isso. O primeiro, mais importante, o da religião Umbanda, o Samba. Porque a minha família conversava muito sobre isso. Então, como criança eu escutava, então isso aí já estava impregnado em mim, entendeu? E eu me sinto muito feliz e digo que eu tenho sorte. Culturalmente eu tenho uma família que na questão cultural e religiosa é muito forte. Coisas com relação à matriz africana, né. De matriz afro-brasileira, que seria o termo correto pra gente usar. E principalmente pela questão das nossas origens, né. Da árvore genealógica da nossa família. E é isso. Aí Churrasco, Mano Amaro, Mario Pezão, Mark Bico, que hoje em dia trabalha na RBS. Ele tem um quadro lá, que eu não me lembro qual é o nome. Então, essas pessoas já trouxeram toda essa questão mesmo. Mas antes disso, antes da questão de se identificar como membro dentro da dança mesmo. Na questão da infância, principalmente, da gente morar e nascer aqui no Rio Grande do Sul, que é um dos estados mais preconceituosos, machista e homofóbicos do país. O fato de ser uma criança negra, eu tive vários problemas na minha infância por causa disso. De ficar horas e horas penteando o meu cabelo, com a esperança dele ser liso, porque eu escutava que criança esteticamente bonita ou que tinha um cabelo bonito, era o cabelo liso. Eu acredito que tu deve ter passado

por isso, eu acho que todas as crianças. Entendeu? Tanto meninos e meninas negras, tiveram isso. Hoje em dia, se tem um trabalho e se tem referências. Eu acredito que a geração do ano 2000 pra cá, o trabalho já vem sendo outro, né? Mas a gente tem muita coisa pra evoluir nisso. Na questão da dança mesmo, eu não tive grandes dificuldades assim, entendeu? Eu posso te falar que eu tive uma transição da infância, da adolescência até a fase adulta, na questão mesmo, isso aí já estava bem claro. Entendeu? O que a dança significa, qual é o meu papel, e como isso ajudou a cada vez mais a valorizar a minha identidade, de eu me aceitar, da questão do meu cabelo, de eu ver isso aqui como uma coroa. Na questão da dança mesmo, da questão histórica, eu tive bons exemplos, boas pessoas que me instruíram. Tanto é que a maioria das pessoas da minha família, principalmente as mulheres mesmo, tem uma representatividade muito grande. Se tu procura por Débora Freitas ali no Instagram, tu vai ver que ela tem um trabalho muito grande. A minha irmã também, a Jenifer, né. Que a gente já tem diferença de dez anos. Ela é ritmista. Ela trabalha com percussão. Ela se formou em fonoaudiologia na ULBRA, hoje ela mora no Rio de Janeiro, ela trabalha com a Ludmila, trabalha com a Jojo Todynho, com essa galera toda aí, então. Trabalhou com a voz desses artistas. Então, eu tenho referência na família mesmo, de família, de berço, que foi uma transição muito natural e muito rica. Na questão cultural mesmo, e principalmente na questão de identidade, de ser negro.

Luciano: E assim, no início da tua carreira, como é que foi ser um homem negro que dança?

Flow: Pela cultura Hip-Hop, posso falar que ela foi muito boa, né? Teve, claro, teve altos e baixos, algumas situações que eu passei já, mas no geral foi muito boa. Porque a cultura Hip-Hop em si, ela aproxima as pessoas, não importa a classe social, não importa o gênero, não importa a tua religião. Claro, tem os seus lados negativos, né? Principalmente, na questão da valorização das mulheres dentro da cultura Hip-Hop. Principalmente dentro da dança, né. Porque quando a gente fala na questão da competição, então a gente fala daquela questão de rivalidade, e da competição também na questão de afirmar a sua masculinidade. Então, o que me fez repensar isso dentro da cultura Hip-Hop, e na arte no geral, foi quando eu conheci a Eva. Comecei a trabalhar com ela, e de cara eu já peguei um trabalho dela que já estava em formação, que era o *Acuados*, né. Que falava da questão da violência doméstica contra mulheres. A questão que a gente teve que pesquisar. Então muitas coisas nesse trabalho dela, e ela é conhecida mesmo mundialmente pela questão de que todo o trabalho dela é um trabalho denúncia. Ela é extremamente feminista, o foco dela maior sempre, e a ênfase maior sempre, vai ser as mulheres mesmo. Então, a Eva foi que fez eu refletir sobre muitas coisas mesmo, né. Então isso aí pra mim foi muito, muito importante. Dentro do Hip-Hop eu posso dizer que foi tranquilo, mudei muita coisa mesmo

na questão de postura, de pensamento, de ideologia. Mas na dança no geral, na arte mesmo, eu passei por várias situações que me fez refletir, que me deixou extremamente decepcionado, principalmente aqui no Rio Grande do Sul. Um exemplo, teve um trabalho ao qual eu participei, só não vou citar nome da pessoa e de que trabalho, né? Onde, como é que eu vou te dizer... Já é osso pra nós, pessoas pretas, ter que lidar com essa questão culturalmente, da questão da escravidão, do racismo e outras coisas. Aí tu vai fazer um trabalho que simplesmente tu faz o papel de um escravo, do negro. Com aquela roupa, e fala da questão do teu cabelo. Que em cena tu tem que contracenar com um colega LGBT, que algum momento tu leva um tapa na cara, e tu questiona isso. Aí troca os papéis, aí no meio da cena tu tem que dar um tapa na cara da pessoa. Uma coisa pra mim é encenar a questão do tapa numa pessoa. Outra coisa mesmo é tu dar também. Eu me sinto mal, entendeu? Por dar tapa na cara de qualquer pessoa também. Não importa se é um trabalho coreográfico, é uma coisa pra mim que não faz sentido. E principalmente tomar tapa na cara também. É uma coisa que não dá. Sabe? O trabalho tinha a direção de uma pessoa branca, e queria falar sobre estética. Várias coisas que ela começava a falar, ela não estava nesse lugar de fala. Ela não sabe como a gente vai interpretar essa questão do escravo, essa questão que diz respeito a questão de estética de uma pessoa preta... e uma pessoa branca nunca vai entender isso. E eu passei por isso, eu posso dizer que foi o pior trabalho que eu tive na minha vida, assim. Aí teve uma terceira sequência de temporada desse trabalho e eu simplesmente falei não. E fui muito criticado, entendeu? Principalmente alguns do elenco que estavam, ficaram brabos, "A tu vai deixar a gente na mão, que não vai participar do trabalho" só que elas não sabem o quanto isso estava me afetando psicologicamente. Não sabem quantos anos a gente leva pra a gente lidar com essas questões. Principalmente de ser uma pessoa preta. E pessoas brancas nunca vão entender porque elas não passam o que a gente passa. Não tem como a gente nem discutir. Entendeu? Porque quando a gente não está nesse lugar de fala, é complicado. Então isso foi uma das minhas maiores frustrações na dança, que me incomodou. Aqui no Rio Grande do Sul tem poucas exceções de pessoas, mesmo, que valorizam, que tu pode trabalhar com ela, e trabalhar com qualquer tema, e se sentir à vontade. Eu posso citar a Eva. A Eva é um grande exemplo, mesmo, a ser seguido aqui no Rio Grande do Sul. Porque a Eva além de ser uma excelente coreógrafa, professora, uma mestra. É uma pessoa que a gente consegue se sentir à vontade com ela. Sem que a questão da cor da pele te deixe incômodo. A gente consegue conversar várias coisas com a Eva. Então ela é uma profissional a ser seguida. Assim como a Lu Paludo. E poucas outras pessoas. Eu sinceramente não posso te falar que é a maioria. Porque quando a gente fala na questão de ser negro na porcaria desse estado, a gente tem pouca visibilidade. Me diz um diretor de uma companhia aqui no Rio Grande do Sul que é negro. Quantos negros tem visibilidade na dança no Rio Grande do Sul? Me diz um bailarino



ou uma bailarina, o primeiro bailarino ou primeira bailarina de uma escola de balé aqui de Porto Alegre ou de uma companhia. Me diz um primeiro bailarino ou uma primeira bailarina de alguma companhia aqui. Quantas pessoas valorizam os nossos? Entende?

Luciano: Muito pouco, não tem né? Não tem.

Flow: Que companhia de profissional? Disparada a Eva. A Eva é uma pessoa que todas pessoas... aí eu vou falar, é um desabafo. Todas as pessoas brancas tem que ter a Eva como exemplo de ser humano, de profissional. Ela é o maior exemplo a ser seguido, sabe? A Lu Paludo também, uma pessoa, mesmo, que eu tenho paixão, é uma profissional assim, incrível. E muita gente, talvez quando essas palavras, esse desabafo que eu tô fazendo, que as pessoas vão ler, elas não vão concordar. E acho que as que não vão concordar são as pessoas brancas. Porque quando a gente não está nesse lugar de dor, quando a gente não está nesse lugar de ancestralidade, que vem desde os nossos antepassados, elas nunca vão entender. Elas nunca vão entender. Foi preciso a Emily sair daqui do Rio Grande do Sul e ser aceita numa companhia de fora pras pessoas olharem pra ela. E ela é tão boa quanto várias pessoas, e melhor até, no que ela faz. E a Eva foi a única pessoa que valorizou a Emily, a única pessoa que deu a oportunidade, e a Emily está onde está hoje porque a Eva abriu o coração. Então por isso eu sempre vou citar Eva. Sabe? E é muito triste. A gente vê poucas pessoas pretas nos lugares de representatividade. E parece que a gente tem que se contentar com as migalhas. Não só historicamente, mesmo, quando a gente fala aqui no Rio Grande do Sul na questão do racismo, mas na arte mesmo, na cultura em geral, as pessoas têm uma dívida muito grande com a gente, muito grande mesmo.

Luciano: Uhum. É este um fato assim, de que a Eva ela abraça todos. Eu também me senti muito bem recebido por ela. Ela me abriu vários horizontes. É uma pessoa incrível, muito generosa, assim. É uma mãe, né? Ela é uma mãezona, assim. Ela é muito carinhosa. E ela tem esse olhar sensível né, pras pessoas. Ela não tem essa questão de discriminação. Realmente são questões que nós negros e pretos a gente sabe muito, a gente sabe na pele como é que é, essa questão de racismo e apagamento. Então, são lugares que ainda a gente está buscando e tentando encontrar espaço pra gente poder mostrar nossa arte, né? Porque a nossa arte tem um potencial incrível, assim, de arte, né? Arte é arte. E com relação a isso, como que tu era chamado dos lugares que tu dançou? Tinha algum apelido?

Flow: É, o pessoal me conhece como FlowJack, né? Que foi o nome que eu adotei, que eu ganhei esse apelido do Patrick Schen, que é um americano que coreografou o matrix dois e três, né? As cenas de batalhas ele que coreografou. Eu conheci ele no Festival Internacional

de Hip Hop. Daí ele falava que eu tinha muito fluxo, muito flow quando me movimentava. E ele tentou meu nome, ah, "como é que é o teu nome, é Jackson?" e Ele falou "Flow Jack". Porque tem um americano chamado Flowmaster, que é um b-boy. Daí ele pegou e falou assim "tu e o Flowmaster são muito parecidos. A questão da identidade, do jeito, a maneira como tu fala, como tu caminha, como tu respira, isso aí é da tua dança. Tu é 100% autêntico no que tu faz". Daí ele pegou e deu esse apelido, FlowJack, daí eu uso até hoje. E sabe o que, que é incrível? Vários trabalhos que eu já participei aqui no fórum das danças urbanas, quando eu entrei por esse universo de dança contemporânea, se for fazer uma analogia, mesmo, de como me senti em cena, todos os outros trabalho que eu participei, é como se eu tivesse nos anos oitenta saindo com a minha tia no shopping e as crianças olhando, e aquele comentário "ó o neguinho passando ali, o neguinho de cabelo duro". É assim que eu me sentia nos outros lugares que eu dançava. Com a Eva, eu me sentia com quatro, vinte, trinta metros de altura. Eu me sentia valorizado, eu me sentia bem, onde eu estava, porque a Eva, ela vai te formando e ela vai te transformando de acordo com a tua personalidade. Claro, dentro da técnica dela. Mas ela sabe direcionar a gente. Pra um caminho, mesmo, muito bacana. Ela vê todo o teu potencial e consegue evoluir isso. Mesma coisa, um exemplo, antes de dançar meu sonho sempre era ir morar na China e estudar com no templo do Shaolin, entendeu? Era o meu sonho. Então eu vejo a Eva como essas mestras desses tempos. Sabe aquela pessoa que tu escuta que é uma lenda? Sabe quando ela se movimenta, tu vê a áurea, o poder dela. Ela faz isso contigo. Ela é como se tu chegasse um discípulo numa escola de kung fu, e ela elevasse teu nível a tu chegar ao nível de monge. Então, é o que eu vejo com ela. Então, quando eu participei desse trabalho com ela no *Acuados* foi assim que eu me sentia. Também nos intensivos, das questões que ela trabalha, das provocações, das coisas que ela traz pra gente. Então, é isso. Infelizmente ela é muito pouco valorizada aqui no nosso estado. Mas as pessoas que valorizam ela são pessoas que estão em vários lugares trabalhando, são professores universitários, como a Lu Paludo, a Mônica Dantas, a Cibele, e assim vai, entendeu? Mas só que ela deveria ser mais valorizada aqui no nosso estado. Porque ela é uma lenda viva.

Luciano: E assim, tu vê alguma diferença desde quando tu começou a dançar para os dias atuais, as questões relacionadas ao racismo e preconceito?

Flow: Mudou muita coisa, mas ainda tem ainda. Só que conforme o tempo vai passando e a gente vai amadurecendo, né. Então a gente acaba apontando. A gente não deixa passar. Eu muito mais ainda. Eu não estou deixando passar nada. Qualquer situação que eu vejo eu já falo na lata na hora. Tem muitas pessoas que ficam muito incomodadas comigo, mas a gente precisa falar. Já deu, né? Anos 80, 90, 2000. Estamos 2021, né? Então, não dá mais.

Mas eu acredito que as coisas estão evoluindo, mas ainda está muito lento, ainda tem muita coisa ainda pra melhorar. Principalmente nessa questão de representatividade. Acredito que tem uma geração nova aí também e muita coisa está mudando. As pessoas não estão ficando mais caladas, né. Mas ainda, a representatividade preta na cultura aqui no Rio Grande do Sul, ainda falta muita coisa. Infelizmente também, pessoas, mesmo nossas, também se corrompem, e acabam fazendo cacaca, né? Que eram pra dar exemplo e acabam fazendo cacaca.

Luciano: Sendo o ensino da dança artística de cena considerada uma arte elitista, qual a importância social do negro nas artes? Considerando que grande parte da população não tem acesso a teatro e escola de dança especializada.

Flow: Então, a questão de qual é a importância das pessoas negras na arte? Primeiro, pela representatividade. Não tem como a gente querer fazer algo, e a gente buscar essa representatividade, de ter esse olhar, de se ver como um homem negro, ou como uma mulher negra, ou como um adolescente, ou como uma criança no meio da arte, se a gente não tem representatividade. Feminina, masculina e LGBT. Então a gente precisa ter essas três representatividades. Representatividade preta, preta masculina, preta feminina, preta LGBT. Essas três. Sem isso não tem como. Porque daí nós vamos estar trazendo coisas com relação a nossa ancestralidade, porque a África é o berço da civilização, e principalmente o berço da arte, né? Música, dança, artes plásticas, tudo vem da África. Então, quando a gente tem essas representatividades pretas as coisas se tornam mais naturais. Pensando desde a base, das crianças, pré-adolescentes, adolescentes, até chegar na fase adulta. Então, tem que ter, e muito mais ainda. Um exemplo: Nova Iorque a gente tem aquela companhia de balé, do Alvin, que é uma companhia só de pessoas pretas. Isso aí é incrível. Tanto é que a audição mesmo, é só para pessoas pretas. Eles não aceitam pessoas brancas. Assim como é muito difícil pessoas negras vingarem no balé de uma companhia extremamente branca, pra ser corpo de baile, nunca vai ser bailarino principal ou bailarina principal. Me diz o nome de uma bailarina de uma companhia dessas famosas de balé clássico, que é a primeira bailarina. Geralmente é japonesa, italiana, naqueles ainda latina, mas sempre geralmente é o estereótipo da mulher branca, ou do homem branco.

Luciano: Sim, tem toda aquela cultura do padrão de corpo, né? Qual é os corpos que estão, que podem ocupar aquele espaço.

Flow: Principalmente na Europa, né?

Luciano: Sim, mas a gente tem uma exceção aqui, brasileira né? Que é uma mudança no Brasil, mas está dançando fora. Que é a Ingrid Silva, né? Ela é a primeira bailarina lá no Dance Theater ofe Harley. Lá em Nova Iorque. Não é no Brasil porque no Brasil ela não teve espaço pra dançar. Então qual é o lugar, né? Um dos corpos pretos poderem dançar também balé clássico. É uma coisa que é muito visível e marcante, né? O racismo e o preconceito que tem, né? Nessa sociedade, né?

Flow: E é extremamente uma burrice sem tamanho essas companhias que não priorizam corpos pretos, que são os corpos que mais se adaptam a qualquer ritmo. Até pela questão da genética cultural, e pela ancestralidade africana. Então, corpos na questão de ritmo, eles se adaptam ao rápido, eles são maleáveis. É que nem a água. Então, não são aproveitados, e que bom essas companhias que dão essa importância mesmo essa visibilidade pra esses corpos, né?

Luciano: Sim. Agora tem uma outra questão, que envolve a questão de gênero. Que ela começa assim: Isso é coisa de menina. Tu já teve alguma experiência com essa expressão? Como tu vê essa relação?

Flow: A questão do balé clássico até pelo meu falecido pai que falava que isso é coisa pra menina, e várias outras coisas mesmo que ele falava. A questão também de seguir como bailarino clássico, que alguns anos atrás eu fazia aula, tinha facilidade. Tanto é que eu tenho a rotação da coxa, né? Que eu tenho já natural, eu já caminho em "en dehors". Eu não quis seguir com o balé clássico. A minha preocupação era de eu estar em algum lugar usando as malhas e coisas relacionadas ao balé clássico, e preocupado com o que que os meus amigos iam falar. Entende? Não era nem por mim. Era a questão da preocupação com a imagem. Hoje em dia eu já não tenho mais isso, entendeu? Não tenho mais essa preocupação. Isso eu tinha acho que dezenove, vinte anos mais ou menos nessa época. Mas se eu pudesse voltar no passado... o problema de tudo é a gente não ter boas referências, alguém que oriente a gente com relação a essas questões. Principalmente aqui no Rio Grande do Sul. Mas nunca deixei de dançar. Mas a questão do balé clássico, talvez eu perdi muitas oportunidades, ou perdi de fazer muitas coisas por causa disso. Isso aí era até pessoas da dança mesmo, que tinham esses tipo de comentário, esses tipo de brincadeiras. Aí foi bem difícil, assim, pra mim. Então eu tinha o cuidado mais pelas danças urbanas mesmo, que era uma coisa mais popular, né? Mas depois com o tempo eu fui me ligar. Daí eu comecei a mudar a postura e pensamento com relação a isso. Olha quantas pessoas que desistem do balé clássico por causa dessa preocupação.

Luciano: Impressão social né, que está aí.

Flow: Quantas meninas deixam de dançar Hip Hop, de fazer outras danças, porque ela é vista como estereótipo masculino, ou coisa de maloqueiro. Tem sempre os dois lados, né?

Luciano: Uhum. Né? Essas depreciações que acabam influenciando a pessoa, né? E conforme a situação anda, acaba pendendo pra um lado ou pro outro, né.

Flow: Assim como eu já escutei de uma professora de ballet que a aluna, né? Que a galera tem essa questão de ter posses nos corpos, parece que mandam, que a pessoa não pode fazer um outro gênero de dança ou estilo, que elas se acham donas delas. Falava que Hip Hop não era futuro pra ninguém, que a guria não ia ser nada dançando no Hip Hop. Eu falei "Não, beleza, daí são escolhas. Mas ela aprendeu a ter ritmo quando começou a fazer minhas aulas. Coisa que na tua aula de balé clássico ela não aprendeu. Ela não tem ritmo, ela não sabe quebrar essa estética que vocês passam. Ela tem um corpo duro, ela não sabe trabalhar com o fluxo. Ela não sabe trabalhar com ondulações. Ela não sabe caminhar no ritmo. Ela não sabe tempo, contratempo."

Luciano: Uma outra visão, né? De lidar com essa perspectiva de dança e de corpo. Que as danças urbanas trazem, né? Que tem uma outra noção, né? De como lidar com o ritmo e com o corpo. A próxima: Como que tu vê essa relação do homem negro na dança nessa sociedade patriarcal racista em que a masculinidade branca não precisa ser nomeada, não precisa ser categorizada, como masculinidade branca. Como que tu vê essa relação?

Flow: Como é que eu vou te dizer... Vou te dar um exemplo. A questão da cultura das danças urbanas, principalmente quando a gente fala de Hip Hop, a maneira como eu me movimento, a maneira como eu me expresso, é o mesmo jeito como eu respiro, como eu falo, como eu caminho, como eu sou com as pessoas que eu interajo. Eu só em cena como eu sou vinte e quatro horas por dia. Uma vez, eu me lembro que a gente estava falando sobre isso, né? Essa questão da identidade, no Dança Bagé. Eu estava falando com o Aldo [Gonçalves] sobre isso, da questão da identidade, né? Que eu no palco eu sou o que eu sou no dia a dia. Aí ele questionou "então a pessoa vai andar com roupa de balé o dia todo porque é bailarina clássica" e eu falei "Não Aldo, tu não entendeu. Quando a gente está falando da questão do urbano, principalmente a cultura Hip Hop, isso é uma coisa que a gente é vinte e quatro horas por dia. É diferente de uma bailarina clássica que ela vai no estúdio, faz as aulas dela, mas ainda sim, ela tem aquela coisa do balé clássico impregnado no dia a dia dela. Isso, na cultura Hip Hop, é vinte e quatro horas por dia. A maneira como tu

me vê na rua caminhando, ou quando eu estou conversando com as pessoas. A maneira como eu me comporto na minha casa ou no meu dia a dia, em cena é a mesma coisa, não muda nada. Então, não é um personagem, eu sou isso vinte e quatro horas por dia. E sou isso já a mais de trinta anos. Entende?".

Na questão mesmo do homem branco pro homem preto, como é que eu vou te dizer? Tem muitas coisas que a gente acaba fazendo e não é valorizada. Aí quando um homem branco faz, parece que é algo novo. Parece que tem mais valor. Tem mais visibilidade. Entende? Principalmente, quando a gente fala na questão das redes sociais, por exemplo, no Instagram. E quantas pessoas pretas que dançam, principalmente homens negros, quantos tem destaque? E bota um cara de olho azul, de cabelo lisinho, estereótipo tipo um surfista e faz uma dancinha zoada e estoura. Ou seja, para um cara branco, ele precisa utilizar 30% do potencial dele pra ele ser incrível ou parecer muito bom no que ele faz. E eu, não basta ser bom, eu tenho que ser o melhor no que eu faço. O meu nível tem que ser mais alto, a minha dedicação tem que ser maior. Esse ano quando a gente fala na questão de dança, eu não preciso fazer muita força pra mostrar que eu tenho dança, entendeu? É só um gesto parado a pessoa já vê isso. Enquanto um homem branco vai ter que fazer o dobro. Tipo dez vezes mais do que eu faço. De energia, de dança mesmo. De quando a gente fala de ancestralidade. Então a cobrança pra nós é maior, muito maior. A questão do comportamento, da postura. Parece que a gente tem que falar sim, senhor não, senhor.

Luciano: São os traços do colonialismo, né? São questões que aos poucos está se conseguindo abrir a cabeça das pessoas em função de alguns debates sobre esse colonialismo que a gente ainda vive. Eu vejo que é movimento de ações de formiguinha, mas a gente não pode baixar crista, né? A gente tem que estar sempre naquela atitude de enfrentamento pra essas questões.

Flow: Meter os dois pé na porta. Infelizmente é assim.

Luciano: Então, obrigado por essa etapa, tem mais uma etapa ainda. A gente volta a conversar outro dia.

### **Entrevista Flow parte 2 realizada em 15 de janeiro de 2021**

Luciano: Então, a gente estava conversando sobre as questões do homem negro na sociedade branca e patriarcal. Agora a próxima questão, ela tem a ver com a representatividade. A representatividade do Homem Negro, né? Então, desde o início da tua

carreira na dança até os os dias de hoje, tu percebe alguma diferença de representatividade do homem negro na dança?

Flow: Comparado à época que eu comecei pra agora muita coisa mudou, né? Mas ainda vejo poucos, na verdade, mesmo. A gente vê mais ali nas danças urbanas, que é uma dança mais popular. De comunidade, de bairro, né? Na Dança Contemporânea eu vejo bem pouco ainda. No ballet clássico então, nem se fala, né? Aí também é uma série de questões, né? Que é como a gente falou, né. A questão da pessoa se identificar, do lugar onde a pessoa tá sendo recebida, quem tá direcionando essa pessoa. Como professora ou como professor, como um mestre, e assim vai. Então, eu acredito, mesmo, que a representatividade preta na dança, a evolução, a demanda, a procura e a quantidade de pessoas pretas, é de acordo com os lugares. E também se esses lugares querem pessoas pretas nesse locais, né. Porque hoje em dia como está essa enxurrada de edital, né? Que é uma coisa muito boa até pro mercado da dança, né. Da arte no geral... Mas ao mesmo tempo é engraçado que nunca se procurou tantas pessoas preta e LGBTQs como agora. Por causa que a maioria dos editais, os projetos, tem como pontuação ou alguma cláusula algumas regras de ter pessoas pretas e LGBTQIA+. Então, né? Tem preto pra tudo que é lado, pretos e pretas pra tudo que é lado. Tem cultura LGBT pra tudo que é lado também. Meu questionamento, daí é uma crítica construtiva, né? Não negativa. Porque não foi assim do início dos anos 2000 pra trás? Principalmente, aqui no Rio Grande do Sul. E também tem aqueles fatores, também, né? Porque a gente sabe que é bem difícil a gente conseguir viver de dança aqui no Brasil, né? Principalmente no Rio Grande do Sul. A gente acaba perdendo muito talento, pessoas, mesmo, que tem um baita de um potencial pra fazer muita coisa e acaba ter que pegar um trabalho fora da arte, né. Porque, também, as pessoas falam que arte não é profissão, né? Então é um trabalho fora da arte. A arte também trabalho. Ou se não as pessoas acabam indo pra outros lugares, né. Indo pra outros países, tentando a sorte, fazendo outras coisas. Mas está bem melhor. Assim, bem melhor não. Não digo “bem melhor”. Está uma demanda maior, né. Mas eu ainda não consegui visualizar isso em outros lugares assim, sabe? De dez pessoas num coletivo, duas ou três no máximo são negras. Fora o Afrosul, os coletivos, mesmo, de trabalhos de diáspora preta, mas fora isso, por exemplo, eu nunca vi uma direção, uma companhia [de dança], aqui no Rio Grande do Sul, de uma pessoa preta ser um diretor ou uma diretora. Eu não vi e gostaria de ver. Ou também, que bom se tivesse uma companhia de dança só de pessoas pretas. Desde a direção, o elenco todo de bailarinos. Enfim, a maioria. Era o que eu queria ver. Eu não vi isso ainda. Mas que bom que a gente tem bons exemplos, né? De pessoas, mesmo, que sabem valorizar o potencial independente da cor da pele, né? Que é o caso da Eva, e assim vai.

Luciano: E aproveitando aquela questão que tu falou, né? Que a dança não é considerada uma profissão, tem uma questão que se refere a isso. Que havia uma mentalidade de que a dança não era considerada uma profissão, que era entretenimento. Pois não dava retorno financeiro, tampouco reconhecimento social. Por exemplo, e eu falo isso no meu caso assim, né? Quando eu comecei a dançar, quando ia abrir uma conta em banco perguntavam sua profissão, e não havia. O que que tu pensa sobre isso?

Flow: É, eu também, quando eu passava por isso, perguntavam "ah, qual é a tua profissão?" e eu falava assim "ah, sou profissional de dança, sou arte-educador." Aí eles ficavam viajando, assim, olhando. Mas o bom, também, quando eu trabalhei como arte-educador, quando eu voltei pra Porto Alegre, eu acho que em 2011, 2012. Eu fui trabalhar na Pequena Casa da Criança, daí eles assinavam a carteira. Aí na época de início do meu salário era mil e trezentos, ou mil e quatrocentos. Ai o gerente lá do banco quando me atendeu, ele foi ver, ele já se apavorou. Só que ele já era mais cabeça aberta. Aí ele "Tu é profissional de dança, né?". Ele disse, "ah minha filha faz ballet". Acho que a filha dele fazia aula lá na Vera Bublitz, algo assim. Então era uma pessoa em um milhão, né. Que pelo menos tinha esse contato, assim. Mas às vezes é meio chato mesmo, tem que estar explicando isso pras pessoas. Na verdade, às vezes, dependendo, eu nem perco tempo explicando. "Ah, dança é profissão?", eu nem respondo. Dependendo eu só falo "é profissão" e ponto. Mas é bem complicado mesmo. Acho que o pior de tudo são as pessoas que já estão naquele ritmo, né? Naquela rotina cultural, né? De tu estudar, fazer um curso e trabalhar numa empresa. Entendeu? Como todo mundo faz. Isso é um pouco da mentalidade da onde a gente vive, né? Talvez em Santa Catarina seja um pouco diferente, ou não. No Rio já é visto de outro jeito. São Paulo. Depende muito do lugar onde a gente está, né? E também isso aí é um conjunto de coisas, como as pessoas, mesmo, da arte se posicionam, como é que elas se organizam, né? Pra mudar essa mentalidade. Mas acredito que hoje em dia está mais tranquilo, né? Com relação a alguns anos atrás. Eu acho que hoje em dia já deve estar mais claro pro pessoal que dança é uma profissão. Mas ainda não se assina carteira, ainda, né? Ou talvez alguns lugares... eu não sei. Eu acho que a Dullius talvez assina a carteira das pessoas como profissional de dança, algo assim. Mas acho que sim, tem algumas escolas dessas que já assinam carteira.

Luciano: Acho que sim, até porque é isso, também já é regulamentado, né, pelo SATED/RS, que dança é uma profissão. Só que a nível social ainda falta um pouco desse reconhecimento. A gente está caminhando a passos lentos, mas estamos tentando encontrar espaço, né. E nós, pretos e pretas, a gente tem que fazer com que a nossa dança seja valorizada cada vez mais. Então, a outra questão se relaciona com matemática social,



né? Com o período da escravidão. E que assim, durante muito tempo, desde a escravidão, houve um apagamento de quem somos, da nossa cultura, dos nossos costumes, das nossas tradições. Tentaram fazer com que não existissem mais. Assim como nós mesmos. Como você vê esses fatos relacionados com os dias atuais?

Flow: Concordo com essa frase que tu acabou de ler, que isso é verdade. Partindo de mim, do que eu faço, né? Desde a questão da identidade, quando se fala em diáspora preta, tudo que eu faço em termos de movimento, e até de criação, é tudo voltado a cultura preta. Então, é muita influência de Capoeira, de Samba, da religião Umbanda. Então, eu sou preto, e eu vou continuar mais cem por cento preto na minha movimentação. Então isso é o que eu deixo bem claro. Uma das coisas, mesmo, que eu amo trabalhar com a Eva, e adoro estar na companhia dela. Eu não pretendo sair tão cedo, né? E eu vou chegar até os meus noventa anos de idade, né? A gente não sabe quanto tempo a gente vai ter a Eva com a gente, mas a Eva, ela respeita isso. E ela, cada vez, vai mais a fundo na questão da pesquisa. Isso que é muito bom dela. Né? Então ela dá essa liberdade e ela refina esse material que a gente tem. Isso aí pra mim é muito importante. Desde que eu comecei a fazer aula com ela, vim fazer parte da companhia dela, eu comecei a ter mais consciência das coisas que eu faço. Das minhas raízes, do lugar onde eu pego toda essa informação. Eu consigo refinar, com tudo que a Eva vem passando pra gente, né? Pro pessoal do Ânima, né? E no Hip-Hop também é a mesma coisa. É a influência brasileira, principalmente preta, né? A questão da capoeira, do samba, daquela coisa de ser leve, da malandragem. É que nem quando falam, qual é a diferença da Dança Afro-brasileira, da dança afro-afro mesmo. A brasileira é mais leve. Ela é mais alegre. Não que a dança africana, que são várias, ela tem outra maneira de dançar, e outro significado, mas o peso da nossa afro-brasileira aqui, ela é diferente, o peso é mais leve. Já as outras danças africanas, mesmo, lá da África, do continente africano mesmo, ela já tem um outro .... Então é bem diferente. E trazer isso aí à tona, mesmo, e sempre pontuar isso, é muito legal. Porque se não a gente acaba reproduzindo o que os colonizadores de cultura fizeram. Então, a gente acaba fazendo a mesma coisa que eles. Então, a partir do momento, mesmo, que a gente coloca toda a nossa identidade cultural, étnica, da nossa movimentação, aí faz sentido. E isso aí a gente tem que sair. De não ficar só no movimento, né? A gente precisa fazer pesquisa, ver outras coisas, estudar, ler muita coisa também. Dialogar, conversar com as pessoas também. Pra fazer sentido o que a gente está fazendo. E cada vez mais buscar mais coisas pra acrescentar, pra evoluir esse material.

Luciano: Ótimo. E com relação ao teu processo de criação e a temática do homem negro. Tu chegou a abordar esse tema em alguma das suas criações? E como é o teu processo de educador nos projetos que tu participa?

Flow: Geralmente, um exemplo: se eu vou trabalhar com adolescente, eu converso com eles, a gente traz várias ideias. Então o meu trabalho parte de acordo com o que as pessoas que estão comigo ali tem vontade de fazer, o que que elas querem falar. Eu não posso impor pra elas ideias, eu não posso chegar com a coisa pronta, que é o que a maioria das pessoas fazem, entendeu? Porque a partir do momento que tu vai propor uma coisa pronta, é um tiro no pé. Porque tu não sabe se vai ser bem aceito, ou se o que que a gente faz se as pessoas não gostarem do que tu propôs, né? Como é que a gente se vira? Qual é o plano A, plano B disso. Isso quando trabalha com adolescente, né? Que adolescente é muito imprevisível. Agora quando já vai trabalhar com pessoas, que até com pessoas da dança mesmo, também é complicado. Elas fazem, mas reclamam também. Isso aí faz parte. Então a gente vai largando pequenas coisas, e aí vai fazendo a galera participar. Eu geralmente crio dinâmicas, né. Pra primeiro quebrar o gelo. Porque de dez pessoas, se seis fazer tua atividade, é muito. Ou quatro. Né? Isso quando tu vai fazer trabalho como arte-educador. Agora numa escola de dança, que já tem uma regra, quando tu está na sala tu tem que fazer aula. Mas tu pode fazer, mas não quer dizer que tu vai gostar. Então, é legal tu ter esse diálogo, e tu destacar, ver qual é a reação das pessoas que estão naquele espaço ali contigo aprendendo.

Agora, quando é questão de performance, de trabalho de palco, essas coisas assim... Um exemplo, aquele trabalho que eu fiz de solo, que era *Indigente Invisível*. Que seria a função de um morador de rua, né? Como ele é um ser invisível. Como ele é tratado como nada. As pessoas vê, mas não vê ao mesmo tempo. E isso tu vê no trem, tu vê num ônibus, tu vê na rua. Né? Quando a pessoa está toda suja, com a roupa toda rasgada, né? Naquelas condições, mesmo, de um indigente. Isso homens e mulheres.

Eu estava nas redes sociais, e eles estavam falando a diferença de um morador de rua preto, e um morador de rua quando é um homem branco. Ainda assim, quando é homem branco indigente, ele tem privilégios. E não é a mesma coisa que o homem negro. Isso tu vê no Estados Unidos. Tem vídeos lá, já mostrando a diferença de como é um morador de rua branco e um morador de rua preto. E aqui no Brasil também é a mesma coisa. Baseado nisso, né? E outras coisas também, experiência de vida que eu já tive. Eu já cheguei a dormir na rua, já. Entendeu? Então, eu sei o que que é isso. As pessoas passarem por ti e te ignorar. Ou acharem que tu vai roubar elas. Ou a pessoa está com fome, mas as pessoas

não se importarem com isso, né? Teve vários colegas meus, amigos meus, amigos também que eram adolescentes na época que eu fiquei um tempo na rua, e passaram pela mesma situação. Então, o que eu trouxe é uma coisa real, mesmo. Até, sabe, o que foi engraçado, o dia que eu fiz esse solo, eu dancei em um festival de dança lá de Torres. Acho que umas oito coreografia antes de eu entrar com o solo eu fiquei na plateia, né? Com a roupa que eu já estava, era uma calça toda rasgada. E eu fiquei, acho que uns quatro ou cinco dias antes de ir pro evento sem tomar banho, pra, tipo, ir no real personagem. E eu sentei do lado de uma mulher na plateia, que ela estava toda arrumada, né. Eu acho que a filha dela ia dançar e tal. E quando eu sentei do lado dela, eu sentei acho que umas duas ou três poltronas próximo dela. A mulher simplesmente pegou a bolsa dela e botou pro lado. Como se eu fosse roubar ela. Mas ali eu já estava no personagem, né? Aí quando vê me chamaram. Daí estava todo mundo esperando. Aí quando apagaram a luz do teatro eu estava no meio do corredor, aí foi ligando aos pouco e eu comecei a descer. Aí teve gente que mandaram chamar o segurança pra me tirar da plateia. Aí quando eu subi no palco, daí ficou todo mundo olhando, assim, né? Porque eu sentei na ponta do palco, né? Daí eu fiz aquele rolo de costa, né? Tu passa pelo ombro, isso a gente chama de mata-borrão. Aí fiz aquilo ali e já parei de pé. Quando eu parei de pé todo mundo ficou em silêncio, né? Já estava um silêncio, daí ficou um silêncio dentro de silêncio. Aí quando largou a música, aí sim o pessoal entendeu que era eu que ia dançar. E resumindo, eu sei que no final que eu tinha dançado aquele solo, essa mesma mulher que segurou a bolsa achando que eu ia roubar ela, a mulher estava em pranto chorando. Porque ela se sentiu mal. Daí quando eu vi eu falei assim "esse era o resultado que eu queria." Que é trazer essa reflexão pras pessoas, né? Na verdade mesmo, até nós mesmos, quando a gente está na rua, a gente já passou pela situação de tratar uma pessoa, de tornar aquela pessoa invisível. Às vezes, mesmo, ou porque a gente não está legal no dia, ou porque a gente se sente incomodado com a situação, não ter como ajudar, também. Então, não é que o tratar alguém invisível é que a gente vai ser, ser ruim, entendeu. Claro, né, tem diferenças. Mas na maioria das vezes, mesmo, as pessoas, mesmo, ficam invisíveis. Ninguém quer ajudar, ninguém quer se importar. "Não é problema meu então não vou me meter". É mais ou menos isso. É trazer a questão real, mesmo. Mas a maioria, os outros trabalho também, tudo o que eu faço, mesmo, é tudo voltado pra diáspora preta, né? Com a questão da capoeira, a questão da religião umbanda. A questão, mesmo, da respiração. De a gente ir pra outro plano quando a gente está se movimentando. E deixar bem claro esse discurso.

Luciano: E como eu tu falou né, da tua situação de morador de rua. Deve ter sido um momento bastante difícil na tua vida. A próxima questão, que é a penúltima, ela tem a ver

com a discriminação. Teve alguma situação que chegou a ser discriminado pela tua cor da pele?

Flow: Já. Várias vezes. Em várias situações, todos os dias isso aí acontece. Principalmente em supermercado. Chega a ser chato. Tu entrar pra comprar, as pessoas te conhecem, e mesmo assim ainda acontece esse tipo de coisa. Ou muitas vezes tu está caminhando na rua mesmo estando bem arrumado e as pessoas segurarem a bolsa achando que vão te roubar. Quando tu entra no trem também, tu sentar do lado de alguém, principalmente de uma mulher, mas daí também outras questões, né? Claro. Porque pra mulher em si já é complicado. Todos os dias ela sai de casa e também passa por várias coisas. Mas isso me incomoda também. Né? E quando qualquer mulher branca vê um cara negro, né. Saudável, com uma estatura forte, a gente é visto como uma ameaça, como opressor. Mas na verdade a gente não é opressor, né? Esse corpo que a gente tem, essa estrutura que a gente tem, é pra gente aguentar porrada. Então, a gente se prepara pra tudo. Muitas vezes, a gente tem não esse corpo malhado, esse corpo todo tonificado, mesmo. Não só pela dança, pelas outras coisas. A gente já se prepara pra guerra. Pra qualquer situação, né? Então isso aí incomoda. E eu sei que eu vou passar por situações assim pro resto da minha vida. A não ser que isso mude algum dia, né? Que a gente tenha esperança ainda. Mas é muito trabalho, e se depender da mentalidade das pessoas, principalmente das pessoas que falam que isso é mi mi mi, né? É complicado. Mas sempre que me pergunto, todo dia, basta ser preto ou preta, vai ser discriminado. Não tem como escapar disso. Uma vez que outra que a gente tá mais de boa. Mas é todo tempo, às vezes, a gente tem que ignorar, entendeu? Ficar de boa. E me incomoda quando as pessoas falam assim "ah, vocês dão muita bola pra isso, não dá bola". É muito fácil falar, não dar bola, quando a gente não está nesse lugar. Quando a gente não passa por isso. Pelos olhares, pelas piadinhas. Pela reação das pessoas. E ter que saber lidar com isso todos os dias, é complicado, complicado mesmo. E isso aí no geral, entendeu? Não é só no dia a dia. Tu tá caminhando na rua, tá no shopping, de tá no cinema, de tá não sei o que. No meio da dança também a mesma coisa, mesma coisa. Vou te dar um exemplo. Tu faz ali um teste de uma propaganda. Ali, do Itaú. Aí manda lá a foto. Manda isso, manda aquilo, né? E daí tu aguarda. Aí quando tu vê, tu vai ver a seleção, só pessoas brancas que foram selecionadas. Saca? Vai ver uma propaganda falando sobre não sei o que, igualdade, blá blá blá. Um monte de pessoas brancas. Tu vai ver um recurso financeiro que vai vir pra determinado projeto. Pessoas brancas contempladas. Entende? Daí chega uma hora que a gente fica desanimado também. É como se a gente tivesse que estar implorando por migalhas. Né? Então as pessoas falam de igualdade, dentro da cultura é a maior hipocrisia isso aí, entendeu? A galera fala de igualdade, mas não tem igualdade porcaria nenhuma. Dentro da cultura noventa por cento das coisas é tudo pra pessoas

brancas. Não adianta as pessoas quererem dizer que não, que é a real. E é só tu ver. Vê quantos projetos de pessoas pretas aí foram contempladas até agora. Poucos, comparado a pessoas brancas. Um exemplo. Fala de cultura, dessa tradicionalista, olha o volume de recurso financeiro que tem, e o restante da cultura tem que dividir e sobra uma merreca. Hoje em dia, dependendo, em um coletivo, cem mil tu não faz quase nada. Dá pra pagar uma remuneração boa, mas mesmo assim. Vai em dois toques. Tu vai fazer espetáculo, aí tem que teatro, daí contrata iluminador, vai luz, vai aquilo, já foi. Mas é isso.

Luciano: É toda uma cadeia produtiva que envolve, né?

Flow: É. E isso aí traz muitas coisas psicológicas na gente, né, Lu? Porque só as pessoas pretas mesmo que entendem. Um exemplo, dentro da cultura Hip Hop, se fala muito na questão, né? Que tem muito machismo dentro do Hip Hop. E as mulheres não são valorizadas. Isso aí eu concordo. Mas também tem uma coisa que me incomoda muito. Tem um monte de homens dentro da cultura, não só na cultura Hip Hop, em outras áreas da arte. Que fazem coisas não pensando só na questão de homem, mulher. Fazem ações que contemplam todo mundo, né? E muitas vezes isso aí é desmerecido com as falas pejorativas. Vou dar um exemplo, fala por mim, como se todos os homens héteros, mesmo, fossem uma porcária. Generalismo geral assim, sabe? E eu escuto muito esse discurso vindo de mulheres brancas. Né?

Tem uma amiga minha de Rio Grande que ela estava aqui, a Ariel. A gente estava conversando sobre isso, né? Sobre outras questões também. E a gente encontrou uma outra menina de São Paulo, estávamos conversando sobre isso e tal, né? Aí tá, a gente falando. Essa menina de São Paulo era uma mulher branca. Eu falei assim, "Sabe a única vez que eu que eu me senti contemplado numa fala de uma mulher?", e ela "quando?", "Quando uma mulher preta defendeu um preto, sabe por quê? Vocês falam do homem opressor, da questão da violência, disso e aquilo, mas quem trouxe essa cultura de oprimir as mulheres, isso vem da Europa, dos colonizadores. Tanto é que na África mesmo a pessoa que tem o maior respeito são as mulheres. Por isso que eu uso o termo Mãe África. Então, as mulheres dentro da tribo, que são chamadas rainhas, o título delas é mais alto, a palavra que ela tem vale mais do que o rei. Então, essa é a diferença, né? Então, quando a gente fala da questão da opressão e principalmente da questão da violência, acaba se generalizando todos os homens, né? E claro, com razão, mas também não se toma cuidado quando se fala na questão da questão cultural, né? Como isso começou, o porquê e tal. Que nem tem aquela imagem que mostra as mulheres fazendo protesto na rua, mas eram operárias na França, né? Fazendo protesto pelo direito das mulheres. E nenhuma mulher

preta, porque as pretas estavam na casa delas lá, fazendo os afazeres domésticos, né? Então se fala muito nessa coisa da militância mas não se presta atenção nesses fatos históricos, né? E acaba se distorcendo as coisas. Tem muita gente que vai numa onda e acaba generalizando todo mundo. Então, isso é uma coisa que pra mim, particular, me incomoda. Às vezes eu fico muito de cara com esse tipo de coisa. Então, isso aí é uma forma de discriminação, entendeu? Que nem eu falei pra Ariel. Ela pegou e falou assim “ah, que teve uma situação que eu estava lá, tinha dois caras estavam conversando, assim, assim, assim, eles falaram um monte de coisas eu me senti oprimida.” Daí eu assim, não, beleza. Aí quando estava ela e mais uma outra menina e eu era só eu único ali na conversa delas, o homem negro, né? Escutando ela falar as coisas. Aí chegou uma hora que ela estava começando a falar um monte de coisa, que não tinha homem que não sei o que, que homem não presta, começaram a falar, falar, falar, falar assim, aí eu peguei e falei pra ela, assim “Tá, deixa só eu faz uma colocação. Vocês falam tanto que o homem oprime a mulher, isso aí é fato, né. Vocês concordam, né? Eu concordo. Então, o que vocês estão fazendo agora não é o oposto? Não são as oprimidas sendo opressoras? Porque eu estou aqui a mais de duas, três horas com vocês, eu escuto vocês falarem que homem é tudo igual, eu vejo falarem várias coisas. E eu estou aqui só escutando vocês falando. Não é a mesma coisa? Tem várias coisas que vocês falaram que eu não concordo. Mas eu optei em deixar vocês falarem, conversarem. Abordarem essas questões que vocês estão trazendo. E optei em ficar nesse lugar de escuta. Mas também vocês precisam fazer essa reflexão. Porque muitas vezes quando a gente tá no papel de oprimido, se a gente não tomar cuidado a gente acaba virando o opressor também. Né?”. Então, são essas coisas. São várias coisas mesmo. Muitas coisas as pessoas distorcem, entendeu? Muitas coisas também o pessoal pega pesado, acaba vindo pra falta de respeito, né? Daí a questão da empatia, de se colocar no lugar do outro, da outra, também acaba não existindo. Aí toda uma luta que vai por água abaixo.

Luciano: Claro. A última questão, tem a ver com a tua relação com o mundo, assim né? Qual o teu lugar no mundo? Nesse mundo de hoje.

Flow: Meu lugar nesse mundo de hoje... é uma boa pergunta. Eu já me fiz essa pergunta várias vezes. Falando por mim, entendeu? Primeiro, ter a consciência limpa. De não prejudicar ninguém, né? Tem muitas coisas, mesmo, muitos assuntos ou determinado tipo de comportamento, às vezes não vale a pena gastar energia, também, discutir com pessoas, mesmo. Principalmente quando essas pessoas já são bem mais antigas, que já tem seus valores predeterminados. Não adianta dialogar que a pessoa não vai mudar. Né? Principalmente se a pessoa tem uns cinquenta, sessenta anos de idade. Já tem toda uma

questão, né? Já tem pessoas ou partidos que eles acreditam, né? Que eles seguem. Então, é não discutir com pessoas, assim, entendeu? Quanto menos atrito, mesmo, a gente tiver, melhor ainda. Procurar ajudar as pessoas conforme as nossas condições. Parar também de abraçar o mundo, né? Porque às vezes a gente se coloca nesse papel de salvador, né? E a gente acaba não ajudando a nós mesmos. Acaba se preocupando com o próximo, fazendo coisa pros outros, a gente acaba não fazendo. Então aprendi isso da pior maneira, né? Já passei muito sufoco, mesmo. Principalmente financeira, estou passando alguns problemas financeiros por causa por me preocupar com os outros, de querer ajudar os outros e não fazer por mim.

Outra coisa também é não criar expectativa. Eu sempre espero o pior das pessoas, porque a hora que acontecer eu não vou me decepcionar. Eu não crio expectativa do melhor delas, né. E também saber não guardar as coisas, entendeu? A pessoa pode te aprontar, te prejudicar, enfim. Aí um dia, tu dá um tempo, deixa passar, baixar poeira. Conversar com a pessoa, perdoar. Não quer dizer tu vai ser amigo dela, né? Mas tu não guardar, que é a melhor coisa que tem. E aproveitar tudo ao máximo, né? Tipo, se puder viajar, vai. Se puder ir pro outro país, vai. Também aproveitar disso, né? Dar valor as coisas simples. Né?

Eu acredito que essa pandemia aí, foi uma baita reflexão pra gente começar a valorizar mesmo as coisas simples. Eu aproveitei pra fazer bastante coisa. E acredito que algumas coisas, mesmo, que eu me dediquei na pandemia, é o que está me ajudando financeiramente, né? Que eu estou trabalhando com customização de design de roupa e de tênis, essas coisas assim. Então, né? E ter foco, né? Procurar sempre ter um tempo pra gente, pra gente poder mandar uma respirada, meditar. A gente cuidar do nosso corpo, a gente cuidar da nossa alimentação. Fazer uma coisa simples que é a gente está em casa, olhar um filme, um seriado.

A questão também pra mim que é um grande aprendizado, que eu tenho um grande amadurecimento com isso, com relação às relações afetivas. A gente sempre ter o certo que as pessoas têm liberdade de ir e vir, né? Que se tu está com uma pessoa hoje, vai ser normal amanhã ela se apaixonar por outra pessoa. Que a gente não pode achar que a nossa vida vai acabar por causa disso. Porque as pessoas tem esse direito, né? De gostarem de ti hoje e amanhã gostarem de outra pessoa. E a gente não levar isso pro coração faz parte. Olha quantos milhões de pessoas tem no planeta, né? E a gente fixar a nossa vida a uma pessoa só, entendeu? E achar que o nosso mundo vai acabar, mesmo. Respeitar o tempo de cada indivíduo, né? Saber lidar com as manias, com as coisas que cada pessoa tem, né? E a questão do respeito, a questão da confiança. Que a partir do momento mesmo que tu quebra a confiança com uma pessoa, não vai ser a mesma coisa.

Então, ou seja, um exemplo, se uma pessoa tem uma relação fechada com alguém e tu assume esse compromisso, de estar só com ela, então isso vai dos dois lados. A relação só vai dar certo mesmo quando a gente não pensa em outra pessoa, só naquela que está com a gente, né? Mas ao mesmo tempo a gente tem que pensar que se não der certo, vida que segue, né? Então a pessoa que está ali com a gente é pra somar. Se não der, beleza. Então, principalmente, a gente aprender também a viver sozinho. Porque culturalmente a gente nasce nessa cultura que a gente precisa encontrar alguém, fazer uma família, ter filhos... essa coisa toda. Mas também a gente pode viver sozinho, por que não? Né? Então, quando a gente não tem isso bem resolvido, aí é que começa a vim vários problemas, né? Principalmente, a questão de depressão, né? As pessoas acabam ficando deprimidas por causa disso. E eu acredito também que o maior índice de violência, mesmo, nessa coisa das relações afetivas, é por causa disso. Porque nós somos ensinados da maneira errada. É como se a gente tivesse a obrigação de ter alguém e de criar uma família. O certo mesmo era a gente ser ensinado a viver sozinho. E compartilhar a vida com uma pessoa ser uma opção de escolha. É uma coisa pra assim, tu compartilha a tua vida com uma pessoa, é a mesma coisa quando tu convive com as pessoas na tua volta, ou convive com a tua família, ou convive com as pessoas do teu município, ou com as pessoas do teu país, é a mesma coisa. E a gente também sacar que isso não vai ser infinito, não vai ser pra sempre. Isso tanto nas relações afetivas, tanto na dança, e qualquer outra coisa. A gente sabe que o que a gente faz não vai ser pra sempre. Então a gente estar preparado, a gente está maduro pra isso. Então, como é que a gente faz isso? Desde a base, desde criança, na educação, com arte, com diálogo, tanto com a família, com pessoas diferentes, né? Então, a saída pra violência, até pra acabar com esse mar de ignorância, de pessoas ignorantes que a gente tem, a saída é essa a gente começar a fazer essa reflexão, né? Aí entra a resposta pra qualquer pessoa. Qual é o nosso lugar nesse mundo? Porque a partir do momento, mesmo, que a gente evolui, a gente tem essa reflexão, a gente já sabe. Porque o que acontece, a gente só vai ter isso quando a gente chega numa certa idade. Mas quem diz que a gente não pode preparar desde a pré-adolescência quando a gente começa a raciocinar. Porque a nova geração está vindo cada vez mais rápida, mais evoluída. Então, a gente pode preparar já. Desde criança já, pra quando chegar na fase adulta, já está tranquila. Né? Então acredito que o caminho pra acabar com a violência, a ignorância das pessoas, é isso. Botar mais informação, mesmo. Sair um pouco desses pensamentos, dessas filosofias retrógradas, de mil novecentos e quarenta, mil novecentos e cinquenta. Essa galera que é muito conservadora, né? E a gente está em outro tempo, né? Então está na hora de evoluir. Porque daí o mundo vai ser mais leve, aí a gente vai saber onde é o nosso lugar do mundo. Sem pensar muito. A gente já vai falar reto. Porque é natural. Não precisa pensar pra falar.



## APÊNDICE B – Termo de Uso de Imagem

### TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Rui Moreira dos Santos portador da Cédula de Identidade nº 13.348.123-2, inscrito no CPF sob nº 049.054.608-08, residente à Rua/Av. Burum, nº 200, na cidade de Porto Alegre/Rio Grande do Sul, AUTORIZO o uso de minha imagem (sob minha responsabilidade) em fotos, entrevistas ou filme, unicamente para documentação e divulgação científicas do projeto de pesquisa MASCULINIDADES NEGRAS NA DANÇA: CORPO, GÊNERO E MEMÓRIA, a cargo do doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, LUCIANO CORREA TAVARES pesquisador responsável pelo projeto.

A presente autorização é concedida a título gratuito. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro.

Porto Alegre, 30 de abril de 2020.




Nome por extenso: Rui Moreira dos Santos

Telefone para contato: +55 51 9.93605855

Eu, **Jackson Jones Fonseca da Conceição**, portador da Cédula de Identidade nº **1076306958** inscrito no CPF sob nº **80387993053**, residente à **Rua/Av. Mauá 2366 bairro Centro, nº 2366**, na cidade de **Sapucaia do Sul / RS**, AUTORIZO o uso de minha imagem (sob minha responsabilidade) em fotos, entrevistas ou filme, unicamente para documentação e divulgação científica do projeto de pesquisa MASCULINIDADES NEGRAS NA DANÇA:SUBJETIVIDADES DOS CORPOS NO CAMPO DO SENSÍVEL, a cargo do doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, LUCIANO CORREA TAVARES pesquisador responsável pelo projeto.

A presente autorização é concedida a título gratuito. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro.

24/01/ 2024.

 Documento assinado digitalmente  
JACKSON JONES FONSECA DA CONCEICAO  
Data: 24/01/2024 18:03:47-0300  
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Nome por extenso: **Jackson Jones Fonseca da Conceição**

Telefone para contato: **51 985236805**

## APÊNDICE C – Microglossário Preto

# A

**Alice Walker:** escritora norte americana, ativista feminista. Integrou o Movimento pelos Direitos Civis. Dentre suas publicações estão, *Once*, seu primeiro livro de poesia, lançado em 1968. Publicou diversas edições de contos e romances, entre elas *A cor púrpura*, de 1983, livro vencedor dos prêmios *Pulitzer* e *National Book Award*. O livro foi adaptado para o cinema e teve imenso sucesso. *Em busca dos jardins de nossas mães*, lançado nos anos 1980, é seu primeiro livro de não-ficção publicado no Brasil.

**Aldair Rodrigues:** Por meio do seriado *Fama*, em 1987, que Aldair começa a dançar, pois trabalhava como *office boy*, assim como todos os jovens negros brasileiros. Aldair Rodrigues inicia a dança com a prática do pelo Jazz, por meio das aulas do professor Cláudio Soares. Dança, após um ano de aulas de Jazz, no Ballet Phoenix, na qual permanece por quatro anos. De 1988 a 1995, trabalhou com coreógrafos como Edison Garcia, Anette Lubisco, Ivan Motta, Heloísa Perez e Carlota Albuquerque. A atuação em *Lautrec fin de siècle* o consagrou como melhor bailarino no Prêmio Açorianos de 1995. Aldair foi um dos integrantes do grupo de bailarinos criadores de *Axé, Zumbi*, espetáculo realizado em 1993 na Usina do Gasômetro. Em 1995, Aldair foi para a França na caravana da Secretaria da Cultura para a cidade de Sanary, e por lá decidiu ficar. Realizou trabalhos com o coreógrafo Roland Petit e atuou como bailarino na Disney France. Hoje trabalha como maquiador em Paris.

**Ana do Rosário:** artista plástica. Participou de eventos em Curitiba/PR no Salão Paranaense, no Museu de Arte Contemporânea de Curitiba/PR.

**Afrosul Odomodê:** O grupo Afro-Sul de Música e Dança é uma instituição cultural que funciona como movimento de valorização da cultura negra e do direito a livre expressão da pessoa humana, com objetivo de lutar contra o racismo e divulgar a história e a música negra através de seus espetáculos. Foi criado por jovens negros, integrantes de uma banda, em Porto Alegre em 1974. Formado inicialmente apenas por instrumentistas, o grupo resolveu inserir bailarinos em seu elenco para melhorar seu desempenho.

Ver <https://afrosulodomode.wordpress.com/ancestralidade/sobre/>

# B

**BainaSystem:** o BaianaSystem é um projeto musical formado em 2009 com o objetivo de encontrar novas possibilidades sonoras para a guitarra baiana, instrumento criado em Salvador – Bahia nos anos 1940 e que foi responsável pela criação do trio elétrico. O nome vem da junção de “guitarra Baiana” com “sound system”, que são sistemas de som criados e popularizados na Jamaica. A ideia inicial era a utilização de bases novas e/ou conhecidas onde a guitarra pudesse assumir o papel de “canto” nesse sistema, dividindo e dialogando com a voz. Idealizado pelo guitarrista Roberto Barreto, o BaianaSystem começa – já em 2009 – a experimentar e gravar as músicas inéditas que dariam forma ao primeiro disco lançado no início de 2010. Essa produção foi feita ao lado do baixista e produtor Seko Bass, e já com a presença e criação de Russo Passapusso, que representa a linguagem “sound system” desse projeto. Junto com essa construção musical, o conceito visual também se agrega com a direção visual de Filipe Cartaxo.

Ver: <https://baianasystem.com.br/bio/>

**Balé da Cidade de São Paulo:** é uma companhia de balé contemporâneo existente na cidade de São Paulo e um dos corpos estáveis do Theatro Municipal de São Paulo. [...] o grupo é formado por 34 bailarinos de sólida formação artística e atua na programação do Theatro Municipal.

Ver site da Cia em <https://theatromunicipal.org.br/pt-br/bale-da-cidade-de-sao-paulo/>

# C

**Cia. Sansacroma:** A Cia Sansacroma é um grupo de dança contemporânea da cidade de São Paulo, criado em 2002 pela atriz, dançarina e coreógrafa Gal Martins. Desenvolve trabalhos utilizando, além da dança contemporânea, elementos de poesia e teatro. A companhia tem como foco de seus trabalhos temas sociais polêmicos. Atua na região do extremo sul da cidade de São Paulo, propondo descentralizar e difundir a dança contemporânea na cidade. Sua sede, o Ninho Sansacroma, oferece para a região uma programação de espetáculos de diversas companhias, buscando um elo entre a produção central e a local.

Ver <https://spcd.com.br/es/verbete/cia-sansacroma/>

**Cia. de Dança Daniel Amaro:** É uma companhia de Dança Afro sediada na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul. Surgiu em dezembro de 1999, após o retorno do

coreógrafo, homônimo ao nome da Cia, a Pelotas de sua estada de Montevideu e Buenos Aires. Tem como objetivo de dar visibilidade a dança negra no RS. De maneira inesperada e, certa forma, coincidente, o professor de dança chega à cidade no momento em que estava sendo organizado um grande evento de cultura negra, denominado Cabobu, em que foi convidado para apresentar um trabalho. A partir daí, nasce a Cia. de Dança Afro Daniel Amaro, que inicialmente foi chamada de Grupo de Dança Afro. A Cia. trabalha, com oficinas de Danças de Matrizes Africanas ( Dança afro-brasileira - Dança dos Orixás, Samba e Afoxé), Dança afro de Benin, Dança afro contemporânea, Dança afro do Senegal ), Montagens de espetáculos, Consultorias nas áreas de dança e teatro, Capacitação e coordenação em Julgamento de carnaval, Preparação e consultoria para cortes de Carnaval e Palestras sobre danças negras. Desde de 2013, desenvolve trabalho de ressignificação dos prédios históricos de Pelotas.

**Calixto Neto:** performer, bailarino, coreógrafo. Estudou música na Universidade Federal de Pernambuco, e concluiu o mestrado em dança no *Centre Chorégraphique National de Montpellier*, França. Durante 7 anos foi integrante da Lia Rodrigues Cia de Danças e dançou na Escola Livre da Maré, Rio de Janeiro.

**Cie Azanie:** dirigida pelo coreógrafo franco-camaronês Fred Bendongué e de seu parceiro, o músico de origem franco-argelina, Areski Hamitouche, propunha um hibridismo cultural do hip-hop com o teatro e o butoh. Fred Bendongué, nos anos 1990, integrava um diversificado conjunto de criadores de danças da contemporaneidade francesa. Suas criações tinham como foco os conceitos de Negritude e a exaltação de personagens políticos negros no mundo. Encerrou sua atuação em 2010.

**Cisne Negro Cia de Dança:** é considerada uma das melhores companhias contemporâneas do país como é considerada pelos críticos e pelo público. Atua na cena brasileira há 45 anos. A diversidade e a inovação são seus traços principais.

Ver: <https://cisnenegro.com.br/a-companhia/>

**Churrasco:** Mestre Churrasco vivenciou a capoeira desde a infância nas ruas de Porto Alegre, observando esta arte com marinheiros e no aprendizado com o Mestre Cau, com quem se iniciou na prática. É, também, um grande criador de instrumentos musicais artesanais, especialmente o berimbau. Ele se identifica como “Berimbauzeiro” para apresentar suas experimentações, estéticas e sonoras, com berimbaus diferenciados que cria com conhecimento da flora nativa gaúcha.

Ver <https://www.brasildefatores.com.br/2021/09/24/documentario-berimbauzeiro-retrata-o-mestre-churrasco-e-tem-pre-estreia-neste-domingo-26>

Ver documentário em <https://www.youtube.com/watch?v=EkC1b2Hswvs>

# D

**Daniel Amaro:** bailarino, coreógrafo, professor e pesquisador de Dança Afro. Atua na cidade de Pelotas, RS. Desenvolve projetos sociais junto a crianças da Vila Castilho, onde nasceu, se criou e vive até os dias de hoje. O mundo das artes cênicas entrou na vida de Daniel Amaro desde muito cedo, aos 7 anos de idade, em meados dos anos 1980. Influenciado por tendências vivenciadas pelos moradores da vila naquela época, danças como o funk, o reggae e o samba são inspirações para a Dança Afro desenvolvido pelo professor há mais de 30 anos.

**Daniel Cavalheiro:** bailarino, b-boy, multiartista, performer. Participou de alguns comerciais veiculados nas mídias digitais e televisiva. Teve aulas no Afrosul Odomodê, fez parte do espetáculo Patas Arriba, coreografado e dirigido por Rui Moreira. É estudante de Educação Física na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

# E

**Eva Schul:** coreógrafa, professora e dançarina, nascida em Cremona na Itália em 1948, chega ao Brasil em 1956. Aos 9 anos inicia seus estudos de Ballet com a professora Maria Julia da Rocha. Aos 16 anos forma-se no Ballet muda-se os Estados Unidos para estagiar no corpo de baile do New York City Ballet. Após retornar para o Brasil realiza o curso superior de Artes Plásticas, porém não o conclui. Teve seus conhecimentos com a Dança Moderna em 1963 no 1º Congresso Nacional de Dança em Curitiba (PR). Estuda dança moderna com Elsa Vallarino e Hebe Rosa, em 1972, no Uruguai, e, em 1973, com Renate Schottelius e Ana Itelman, na Argentina. Atua como professora, diretora, coreógrafa e solista do Grupo de Dança Moderna Landes e da Escola de Artes Landes, até 1973. Em 1975, retorna a Nova York e estuda dança moderna com os norte-americanos Alwin Nikolais (1910-1993), Hanya Holm (1893-1992), Martha Graham (1894-1991) e Merce Cunningham (1919-2009). Foi uma das fundadoras do Curso de Dança na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Em 1991, criou a Ânima Cia de Dança em Porto Alegre, onde atualmente, atua como coreógrafa e professora.

Ver verbete Eva Schul em:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109084/eva-schul>

Ver <https://spcd.com.br/verbete/eva-schul/>

**Emily Chagas:** é artista independente e residente em Lisboa. Atua na área da performance e dança contemporânea. Iniciou sua trajetória na dança contemporânea em 2012 no Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre. Em

2013 e 2014, foi integrante do Coletivo Moebius. No período de 2015 até 2019 fez parte do elenco da *Ânima - Companhia de Dança Contemporânea*, dirigida pela mestra Eva Schul (GER/BR). Em 2019, ingressou na PERA - School of Performing Arts (CY) onde aprofundou sua exploração em performance, técnica, improvisação e composição em dança contemporânea. Em 2020, apresentou a performance “A rock on my way” em colaboração com a artista Marta Ruszkowska (PL) no Colab Festival em Nicósia. Neste mesmo ano, participou do Festival Dança Em Trânsito com a videodança “Técnica para Acordar”, dirigido por Renata de Lélis (BR). Em 2022, participou da exposição/performance “Panamérica, lavro e dou fé! Ato 1 – Haiti o Ayiti”, realizada em Lisboa na Galeria da Boa Vista, e dirigida por Cecilia Lisa Eliceche (AR) e Leandro Nerefuh (BR). Em julho de 2022, em colaboração com as artistas Gabriela Clavería (CL) e Victória Bemfica (BR), estreou “HOTPARKo”, performance duracional apresentada durante o evento Picnic Sessions no Museu CA2M, em Madrid. Em 2023, participou do evento Inside Out Culturgest integrando o elenco da performance/site-specific “POOF” dirigida por Connor Scott (UK). Neste mesmo ano, como artista residente do programa TERRA BATIDA apresentou a peça “Aeromancia” dirigida por Alina Ruiz Folini (AR), dentro da programação do Alcantara - Festival Internacional de Artes Performativas, em Lisboa. Atualmente, é artista residente convidada pela Companhia [www.performanceart](http://www.performanceart.com) para desenvolver processos criativos relacionados à performatividade.

## F

## G

**Gatto Larsen:** Foi companheiro de Rubens Barbot por mais de 40 anos e trabalharam juntos na Companhia Rubens Barbot Teatro de Dança. É argentino, diretor cinematográfico, diretor e roteirista, iluminador, cenógrafo. Foi com Barbot que desenvolveu um trabalho que fazer a convergência com suas experiências profissionais, na dança-teatro afro-contemporânea carioca. Trouxe para a Cia sua experiência em direção cinematográfica na Escuela Superior de Cinematografia de Buenos Aires e também cursos de direção teatral com David Goc (NY/EUA) e Robert do Actor’s Studio (EUA).

Ver RAMALHO, Claudia. (Org.). **Imagens para alguma paisagem**. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

**Gelson Oliveira:** É cantor, compositor e artesão. Nascido em Porto Alegre, viveu por algum tempo na cidade de Gramado, na serra gaúcha, onde sobrevivia trabalhando como artesão, fazendo entalhes em madeira. Trabalhou na confecção dos troféus “Kikitos”, distribuídos no Festival de Cinema de Gramado, trabalhando com a artista plástica Elisabeth Rosenfeld, criadora do troféu. Quando vivia em Gramado, começou a participar de bandas que cantavam na noite apresentando-se

em bares. Em 1995, lançou o CD com uma coletânea das músicas de seus dois primeiros discos. Participou ao lado de outros artistas gaúchos como Nelson Coelho de Castro, Bebeto Alves, Paulo Gaiger, Neusa Ávila, Pery Souza, Nanci Araújo, Fernando Corona, Pedrinho Figueiredo, Everson Vargas, Jua Ferreira e Edilson Ávila do Projeto Coompor Canta Lupi, interpretando músicas de Lupicínio Rodrigues. Em 1999, apresentou-se na Europa ao lado de Júlio Rizzo com músicas de Gelson arranjadas para trombone e violão. No mesmo ano, o show “Juntos-acústico”, ao lado de Nelson Coelho de Castro, Totonho Villeroy e Bebeto Alves tendo se apresentado em Buenos Aires e Montevideu. Apresentou-se, ainda, no Festival Sud a Sul, em Sanary, na França.

Ver: <https://dicionariompb.com.br/artista/gelson-oliveira/>

**Germaine Acogny:** dançarina e coreógrafa senegalesa e francesa, nascida em 1944 em Porto Novo, atual República do Benin. Desenvolveu sua própria técnica de dança moderna africana. Desde 1998, Germaine Acogny e Helmut Vogt dirigem a *École des Sables* no Senegal, um dos mais importantes centros da dança contemporânea africana. Ela é considerada a mãe da dança moderna africana.

**Gil Amâncio:** músico, ator, bailarino e coreógrafo, nascido em Belo Horizonte em 1954 no Bairro Santa Teresa. Iniciou sua trajetória no mundo das artes em 1976. Seu encantamento pela Dança e pela música fez com que criasse, em 1997, juntamente com Rui Moreira a companhia SeráQuê?. Foi idealizador do Festival do Festival Arte Negra em 1995. Atua como coordenador do Núcleo Experimental de Arte Negra e Tecnologia (NEGA), espaço que faz uma pesquisa com a escrita do corpo, musicalidade das danças negras na contemporaneidade e tecnologias multimídia.

**Grupo Corpo:** foi fundado por Paulo Pederneiras em 1975 na cidade de Belo Horizonte (MG), com apoio de sua família, especialmente seu irmão, Rodrigo Pederneiras que mais tarde se tornou coreógrafo em grande parte de suas criações. É uma das companhias de dança com grande solidez no Brasil e uma das poucas que são patrocinadas. Seu primeiro espetáculo foi *Maria Maria em 1976* e a partir de lá tem mantido uma produção de criações quase que ininterrupta desde sua fundação. São 41 espetáculos em seu histórico, tendo viajado por muitos países do continente Europeu e da América Latina, assim como em diversas cidades brasileiras.

## H-I

**Ivaldo Bertazzo:** nascido na cidade de São Paulo em 1949. É dançarino, coreógrafo, pesquisador, terapeuta corporal, educador. Através dos estudos da dança, da fisioterapia e da educação somática, sistematiza um método próprio, que tem como propósito a reeducação do movimento. Conhecido por desenvolver coreografias com não-bailarinos, destaca-se no cenário nacional. Ivaldo trabalha,



desde os anos 70, na educação do corpo e na transformação do gesto como manifestação da própria individualidade. Viajou o mundo incorporando movimentos e a cultura gestual de diversos lugares ao seu trabalho até criar, em 1976, a Escola de Reeducação Movimento e o Método Bertazzo de Reeducação do Movimento. Hoje, trabalha diretamente com profissionais das áreas de saúde, educação, arte e do esporte com o objetivo de formar profissionais capacitados na aplicação do Método Bertazzo em suas atividades cotidianas. Para tanto, ministra cursos, oficinas e workshops pelo Brasil.

Ver verbete em:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8138/ivaldo-bertazzo>

e

<https://spcd.com.br/es/verbeta/ivaldo-bertazzo/>

## J

**Jade Bagattini:** Fez parte da “família” Gatto e Rubens a qual era a mãe, pois era uma das moradoras da casa onde o casal residiu em Porto Alegre. Trabalhava em um restaurante lacto vegetariano chamado Aroma, no início dos anos 1980, era um restaurante que reunia a classe artística da capital gaúcha. Ao saber que os dois necessitavam de um lugar para morar conversou com as outras pessoas da casa e decidiram acolhê-los. Nessa casa todas as pessoas tinham um papel, vó, mãe, pai e filhos.

**João Filho:** Iniciou na capoeira acrobática quando jovem. Já nesse tempo, decorava as coreografias de Michael Jackson e dançava entre amigos. Passou a adolescência no Bairro Jardim Do Salso, região periférica de Porto Alegre. Em 1984 conhece os irmãos Homero e João Volino que o levaram numa audição, com os irmãos Guelho e Cleber Menezes para formar o grupo Balletto Cia de Dança. O Balletto, que em seu primeiro ano de formação chamava-se Corpus 5, o primeiro grupo de dança formado só por homens no RS, que alcançou projeção nacional, graças à qualidade e inventividade de sua proposta. Teve aulas das mais variadas técnicas no Centro de Formatividade em Dança na Casa de Cultura Mário Quintana, dirigido por Andrea Druck. No projeto, tornou-se monitor de Cecy Frank nas aulas da técnica de Martha Graham. Participou de todos os trabalhos do Balletto, como “Cruz in Credo” esquete que marcou a estreia do grupo no bar Porto de Elis, até sua dissolução em 1991. A partir daí, formou com Homero Volino e Tony, o Grupo Platô. Em 1996 integrou o espetáculo “Axé Zumbi”, dirigido por Camilo de Lélis. Também dançou na Transforma Cia de Dança, de Suzana D’Avila, além de coreógrafo e dançarino, juntamente com Homero Volino, das performances das casas noturnas Ibiza. Nos anos 90, João Filho trabalha como professor de dança em espaços como a Academia do Parcão, Academia Atlética, Espaço Ativo, Bem Estar Bela Vista. Abre sua própria escola de dança, para a maturidade, em 2022, a Alchidance, conjuntamente com Elisa Catan.

# K

**Karen Santos:** foi a vereadora mais votada da cidade de Porto Alegre em 2019. É Professora de Educação Física formada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É defensora da igualdade de gênero, combate à discriminação racial e o genocídio da juventude negra. Foi articuladora para a aprovação da Lei nº 12.799/2021 em homenagem a Mercedes Baptista.

**Katherine Dunham:** coreógrafa e antropóloga norte americana, fundadora da Dunham School of Dance and Theater, situada em Manhattan, Nova York e criadora da Dunham Tecnic. Foi estudante do curso de antropologia da Universidade de Chicago, teve bolsa para fazer pesquisas aprofundadas acerca das danças negras do Caribe. Voltou-se sua atenção aos estudos das danças religiosas do culto vodum do Haiti. “O estudo coreográfico do yanvalu, dança feita para o vodum Dangbala Wedo, deu origem a um trabalho extenso de mobilização articular e exercícios de barra, solo, centro e diagonais que foram associados a um repertório próprio das danças negras afro-caribenhas.”

Ver COSTA, Erika Villeroy. Ballet Folclórico Mercedes Baptista: entre brasilidade e negritude no Rio de Janeiro das décadas de 1950 e 1960. **Arte & Ensaios**, v. 27, n. 41, jan.-jun. 2021.

**Katrina Chagas:** Mestrade em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA (PPGDANCA) sob orientação da Profa. Dra. Maria de Lurdes Barros da Paixão. Licenciade em Dança pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi bolsista do Programa Santander Andifes 2017/2 no Curso Bacharel em Dança na Universidade Federal do Ceará. É Idealizadore e Diretores Artístico do Coletivo Bixas Pretas - 2018 a 2020. Fundadore Mãe da Casa de Lanceira, local do qual fomenta a Cultura Ballroom e a Dança Voguing no Estado - 2019 até hoje. Foi professore de Heels e Voguing no Espaço n - 2018 a 2021. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança, atuando principalmente nos seguintes temas: performance, dança e bienal. Desde 2012 desenvolve trabalhos artísticos educativos que pautam gênero e sexualidade em projetos sociais atendendo públicos como jovem adolescente dos CRAS de Canoas e Casa das Juventudes.

Ver lattes em <http://lattes.cnpq.br/6187516037807517>

# L

**Lenna Bahule:** cantora, natural de Maputo, Moçambique, viveu em São Paulo desde 2012 onde fundamentou sua pesquisa sobre a música vocal e diferentes caminhos para o uso da voz e do corpo como instrumento musical e de expressão artística. Estudou com vários artistas pioneiros de diversas técnicas ligadas a prática. Participou nos álbuns Mestiça de Jurema Paes, Abrigação de Angelo Mundy, Palavras e Sonhos de Luiz Tatit, Kinjo de Vitoru, O Pequeno Milagre de Cada Dia de Benjamim Taubkin, João Taubkin e Itamar Doari, Um Corpo No Mundo de Luedji Luna, entre outros. Em 2016 lançou o seu primeiro CD intitulado NÔMADE que ficou na lista dos 100 melhores discos do ano que deu vida e nome ao seu principal projeto de música vocal inspirados na cantoria de matriz africana.

Ver: <https://centrodaterra.org.br/lenna-bahule>

# M

**Mano Amaro:** Mano Amaro nasceu no Brasil, em 1967, no município de Pelotas-RS. Estudou dança Moderna e Contemporânea com Beka Kanaan, Rubens Barbot, Newton Moraes e Eva Schul. Estudou na Escola de Dança do Estado da Bahia. Em 1996, radicou-se na Bélgica. Lá, trabalhou com vários coreógrafos como: Ann Van Den Broeck, Lu Marivoet, Agnia Sarulienne en Goele van Dijck. Estudou com diversos coreógrafos africanos, dentre eles: Vincent Hari's Do, Doudou N'daye Rose Junior, Norma Claire. Participou do espetáculo Espiral do Sul, Genebra, Suíça(2003). De 2006 a 2011 participou dos espetáculos Schaapwel e Koeiemorgen – Europa. Em 2008, foi coreógrafo convidado no desfile da Bienal de Dança de Lyon (França). Coreografou também o espetáculo de Teatro de Bonecos “Os Orixás” em Amsterdam (Teatro Munganga – 2011). Em 2012, com Leonardo Camarcio, criou a Cia. Contém Dança – Antuérpia. Em 2014, apresentou o solo Orí Dança em Amsterdam.

Ver <https://manoamaro1.wordpress.com/bio/>

**Mário Pezão:** Atou no Rap e no Funk em Porto Alegre durante os anos 80. Ele ficou nacionalmente conhecido após participar do programa Brasil Legal da Regina Casé na Rede Globo, em 2006 participou comigo do Central a Periferia onde reencontrou a Regina depois de 11 anos. Mario Pezão foi uns dos primeiros no hip hop de Porto Alegre e um dos pioneiros do movimento Hip-Hop no Bairro Restinga.

**Maiwsi Ayana:** É estilista, produtora de moda e cultura. Tem 23 anos. A vida toda teve uma relação com tênis – já foi esportista, já dançou, e tudo que faz na minha

vida é com um tênis. Então ele está envolvido em boa parte da minha rotina. A partir de uns 14 anos eu começou a fazer umas coisinhas para ganhar o seu próprio dinheiro e se inseriu dentro da cultura do Hip Hop.

Ver <https://kickstory.co/maiwsi-nike-court-force-1/>

**Mercedes Baptista:** começou a estudar dança em 1945 com Eros Volusia, considerada uma das criadoras da Dança Moderna brasileira. Em 1946 ingressa na Escola de Dança do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e por meio de um concurso interno foi aprovada para participar do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1948. Mesmo sendo um concurso interno não havia sido avisada sobre a seleção e a faz juntamente com os rapazes e é aprovada. Torna-se a primeira negra a ocupar tal espaço. Um ano anterior conheceu Abdias Nascimento em um concurso que promovia a beleza das “Mulatas” a qual foi vencedora. No 1º Congresso Internacional do Negro promovido por Nascimento conhece Katherine Dunham que a convida para estudar na Dunham School of Dance and Theater. Criou a Academia de Danças Mercedes Baptista, em 1952, situada na Gafieira Estudantina da Praça Tiradentes, no Centro da cidade do Rio de Janeiro. Um ano depois, o Ballet Folclórico Mercedes Baptista. Sua técnica tem influências do Ballet Clássico, da Dança Moderna de Volusia, da Dunham Tecnic e das danças dos orixás.

Ver VILLEROY Erika. Ballet Folclórico Mercedes Baptista: entre brasilidade e negritude no Rio de Janeiro das décadas de 1950 e 1960. **Arte & Ensaios**, v. 27, n. 41, jan.-jun. 2021.

Ver lista de Referências SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço da. Mercedes Baptista e Consuelo Rios: A presença negra e a luta antirracista no Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Marco Chagas ver **Katrina Chagas**

**Manoel Timbaí:** artista da dança, licenciado em Educação Física pela Universidade paulista, Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Doutorando pela Universidade Federal da Bahia. Professor e Coordenador da Comissão de Graduação do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pelotas. Coordena o Projeto Unificado LADAIA-Laboratório de Decolonialidade em Ações e Investigações Artísticas da UFPel (Ênfase em Extensão), é coordenador adjunto do Projeto Unificado Ensino Contemporâneo de Dança na Educação Básica: Pedagogias Possíveis (Ênfase em Pesquisa).

Ver <https://institucional.ufpel.edu.br/servidores/id/174873>

# N-O

# P

**Patrick Schen:** Diretor criativo e artístico, coreógrafo, fundador da @pandagangcollective (uma coletividade global de empreendedores multidimensionais e talentosos, criando e inspirando desde 2018), da @2Xsgroup (relacionado ao gosto por dançar) e da @urnbite.co (marca de vestuário). Coreógrafo do filme Matrix 2 e 3.

Ver <https://www.youtube.com/watch?v=bZdU8vfToYA>

**Paulo Pederneiras:** fundador, juntamente com seus irmãos Rodrigo Pederneiras, Pedro Pederneiras e Miriam Pederneiras e também um grupo de amigos, é Diretor Geral e Artístico do Grupo Corpo. Natural de Belo Horizonte inicia seus trabalhos no mundo artístico em 1967 no Teatro Mineiro. Passou também pelo Grupo Transforma, onde trabalhou como iluminador. O primeiro espetáculo da companhia *Maria, Maria* (1976) fez turnê por diversas cidades do Brasil e da América Latina.

Ver verbete Paulo Pederneiras em:

<https://spcd.com.br/verbete/paulo-pederneiras/>

**Perla Santos:** professora de dança na rede Municipal de Porto Alegre, dançarina, modelo. Mestranda em Educação no Programa de Pós-Graduação em Educação – PPGEDU/UFRGS. Ativista social, idealizadora da Lei nº 12. 799/2021 em homenagem a Mercedes Baptista.

# Q-R

**Regina Advento:** Bailarina, coreógrafa e cantora. É mineira, trabalhou com o Grupo Corpo de 1984 a 1990. Em 1995 passa trabalhar com Pina Bausch na Tanztheater Wuppertal. Recebeu vários prêmios internacionais como melhor bailarina, sendo uma das estrelas mais premiadas da companhia alemã. Estudou filosofia e fez mestrado em cultura da dança na Universidade de Esporte de Colônia.

Ver <https://www.geledes.org.br/regina-advento/>

Ver <https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/62,355,59,44/2018/09/30/noticias-teatro,235642/conheca-a-bailarina-regina-advento-estrela-da-companhia-pina-bausch.shtml>

**Robson Duarte:** Natural de Recife muda-se para Porto Alegre nos anos 90 e nesta cidade começa a se relacionar com o meio artístico por meio de sua dança. Pratica a ginástica olímpica e as danças populares de Pernambuco, ainda na infância, como o frevo, o maracatu e as danças juninas. Conhece o coreógrafo tcheco ZDenek Hampl, responsável entre por algumas aberturas do programa Fantástico com quem estabelece uma relação profissional. Em Porto Alegre começa a fazer aulas de dança com Eva Schul e participa de seu espetáculo “Caixa de Ilusões”. Ministrou aulas de sapateado no Ballet Chemale, além de participar como

ator em comerciais de TV. Entre 1993 e 1994 participou dos espetáculos “Ópera dos Tambores” e “Navio Negreiro”, ambos de Camilo de Lélis. Participa desde 1994 do espetáculo A Paixão de Cristo, no Morro da Cruz, um dos grandes eventos culturais e religiosos de Porto Alegre, onde começou como bailarino e hoje, além de atuar, faz assistência de direção. Em 1996 foi um dos cinco bailarinos negros do espetáculo Axé Zumbi, de Camilo de Lélis, além de dançar no espetáculo “Lautrec”, do grupo Terpsí, de Carlota Albuquerque, substituindo Aldair Rodrigues. Com o Terpsí, ele dançou em “Orlando 's”. Atualmente é bailarino da Geda. Cia de Dança, de Maria Waleska Van Helden, e é professor de educação física da rede pública estadual e integra também a agenda da companhia de dança e Coletivo 50+, dirigido pela pesquisadora e bailarina Suzi Weber

## S

**SeráQuê?:** inicia seu trabalho artístico em 1992 em Belo Horizonte, foi criada por Rui Moreira, Gil Amâncio e Guda. Formada por uma maioria de pessoas pretas, foi a reunião de bailarinos, músicos, atores e poetas que pensavam discutir a cena a contar de suas histórias relacionadas com a política. Em suas criações estabeleceu diálogos com a diversidade da variedade da cultura brasileira. Entre suas criações estão: *De Patangome na Cidade* (1993); Circulação nacional da performance *De Patangome na Cidade* (1994-1995); participação da *Bienal de Lyon*, França (1996); *Quilombos Urbanos* (1999); *Insólito* (2002); *Homens* (2004); *Não Digas Nada* (2005); Circulação Caravana Funarte, espetáculos *Receita* e *Não digas Nada* (2006); *Ês quis Q´eu Isse co Ês* (2007).

**Sevenlox:** É um grupo africano de Hip-Hop e R&B formado pelos músicos Bissau-guineenses Dima Dahaba. O grupo foi criado no final de 2002. O trabalho inicial era amador. Estavam aprendendo simultaneamente a produzir, mixar, arranjar, compôr e performar. Produziram, gravaram e mixaram (do jeito que dava naquela época) a primeira demo-tape em 2003 e nos meses seguintes foram para rua para divulgá-la. Tiveram ajuda de DJs e algumas pessoas do meio artístico para fazer o som e nome que se espalham pelo sul do Brasil. Iniciava-se assim uma agenda intensa de shows pelo Rio Grande do Sul. Em 2008, postaram no Youtube um vídeo amador ao som da música "Party Monster" gravado com uma câmera de celular, sem grandes pretensões e isso foi o início da abertura de portas para os outros estados brasileiros. O trabalho ganhava visibilidade e assim a pressão o que ocasionou problemas de ordem pessoal, fizeram uma pausa de três anos e fizeram nova tentativa de retornar, como o mercado fonográfico brasileira havia modificado encerram o grupo em 2018.

# T

**Theatre of Movement:** é um coletivo de Artes Performáticas e Artes Visuais liderada pela visão artística de Duane Cyrus que cria obras de artes orientadas em imagens e histórias negras norte americanas e caribenhas. O TM tem uma visão de um mundo onde a imagem da negritude seja representada de forma mais equitativa em toda a sua diversidade. Para construir uma forte apreciação, melhor compreensão e valor para a diversidade nas artes e na cultura norte americana.

**Thonny Marques:** diretor, professor e coreografo do Núcleo de Dança Teatro Ballethumano, Espetáculos, Gestos do Pensamento, K-Dentro, A Cor do Grito, Corpos que Andam. Dirige e coreografa o espetáculo *Congá*.

# U-V-X-W-Y-Z