



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

VÂNIA SILVA OLIVEIRA

***ARA-ÌTÀN:*
A DANÇA DE UMA RAINHA, DE UM CARNAVAL E DE UMA MULHER...**

Salvador
2016

VÂNIA SILVA OLIVEIRA

ARA-ÌTÀN:

A DANÇA DE UMA RAINHA, DE UM CARNAVAL E DE UMA MULHER...

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Dança.

Orientadora: Profª Dra. Gilsamara Moura.

Salvador
2016

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Oliveira, Vânia Silva.

Ara-Itàn: a dança de uma rainha, de um carnaval e de uma mulher... / Vânia Silva Oliveira. - 2016.

182 f.: il.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Gilsamara Moura.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2016.

1. Dança - Salvador (BA). 2. Danças afro-brasileiras. 3. Negros - Identidade racial - Salvador (BA). 4. Mulheres - Identidade - Salvador (BA). 5. Blocos carnavalescos - Salvador (BA). 6. Evolução social. I. Moura, Gilsamara. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.3098142

CDU - 793.3(813.8)

VÂNIA SILVA OLIVEIRA

ARA-ÌTÀN:
A DANÇA DE UMA RAINHA, DE UM CARNAVAL E DE UMA MULHER...

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Dança e aprovada pela seguinte banca examinadora:

GILSAMARA MOURA (Orientadora)
Doutora em Comunicação e Semiótica
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo

DANIELA MARIA AMOROSO
Doutora em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia, Salvador



NADIR NÓBREGA OLIVEIRA
Doutora em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia, Salvador

Salvador
2016

Dedico este trabalho a Ana Maria Silva Oliveira – Mainha (in memoriam), por ter sido minha principal referência de mulher negra, sonhadora e batalhadora que construiu junto a mim esta e outras trajetórias, que esteve e permanecerá presente em todas as minhas conquistas.

AGRADECIMENTOS

À Osun, Deusa das águas doces e dona da minha cabeça, que me concedeu a capacidade de refletir e discernir quais os melhores caminhos a ser trilhado para seguir a minha vida com a dança, por iluminar os meus caminhos já percorridos e os que ainda vou percorrer.

À minha família, em especial ao meu filho Filipe, ao meu pai José Bonfim, aos irmãos Joilson e Joseilson, a minha irmã Patrícia e à minha prima Urânia pelo incentivo e amor incondicional.

À minha família do Ilê Asè Luandêi pela solidariedade e compartilhamento nas reflexões.

À minha orientadora, Dr.^a Gilsamara Moura, pelo modo com que conduziu as orientações e pelo incentivo e credibilidade prestados não apenas neste, mas em outros trabalhos por mim desenvolvidos.

Às professoras Dras. Nadir Nóbrega, Daniela Amoroso, Inaycira Falcão, Suzana Martins e Amélia Conrado referências para mim, enquanto educadoras, pesquisadoras e multiplicadoras da dança e cultura negra.

Ao corpo docente, discente e funcionários do PPGDANÇA – Universidade Federal da Bahia, em particular, as professoras Lúcia Matos, Adriana Bittencurt, Lenira Rengel, Ledha Muhana, Carmem Paternostro, Jussara Setenta e Fátima Daltro que durante os encontros das disciplinas me apontaram caminhos possíveis para a realização da pesquisa.

À importante colaboração das amigas e amigos Deny Neves, Thiago Assis, Leda Ornellas, Tânia Bispo, Edileuza Santos, Lauana Vilaronga, Edeise Gomes, Marilza Oliveira, Mariana Desidério, Sueli Santos, Elivan Nascimento, pelo incentivo e por terem me ensinado as várias formas de expressão da amizade. Em especial, agradeço a Yara Santiago, Verônica Oliveira, Jucy Silva e Regina Lúcia dos Santos, por terem sido grandes parceiras e aliadas na reta final deste trabalho, me estimulando e ensinando a transformar em degraus os obstáculos encontrados ao longo desta trajetória.

Ao Instituto Cultural Steve Biko por ter me apresentado que a melhor forma de combate ao racismo é reconhecer os personagens das histórias de lutas de resistência negra e a valorização de nossa cultura, sendo estes os responsáveis pelo sentimento de orgulho e a elevação da autoestima por ser mulher negra.

Àos Blocos Afro Ilê Aiyê, Malê Debalê e Muzenza. Em especial às irmãs e irmãos: Mãe Hilda (*in memoriam*), Baco (*in memoriam*), Mundão, Carlos Eduardo Santana, Dete Lima, Arany Santana, Sandro Teles, Shido Silva, Tonho Matéria, Jany Sales, Jaci Trindade, e Luciane Neves, pelos momentos de ensinamentos, de envios de materiais e de escuta.

Às *ara-itàns* Lucimar Cerqueira, Sueli Conceição, Larissa Oliveira, Daiana Ribeiro, Gisele Matamba, Alexandra Amorim, Claudia Mattos, Jedjane Mirtes. Rainhas dos Blocos Afro Ilê Aiyê, Malê Debalê e Muzenza, por permitirem a realização deste estudo e por sonharem comigo a possibilidade da equidade social.

*Óh minha rainha!
Vem dançar para mim,
Hoje é seu dia, vem dançar pra mim,
Vem no gingado todo esse bailado que outras não tem,
Chegou chegando, ela chegou pesado não tem pra ninguém,
Sua naturalidade, sua liberdade me conquistou,
Levou a galera ao delírio gritando bem alto: já ganhou!
Me chama que eu vou cantar pra você,
Estrela negra que brilhou na noite,
Rainha do Malê.¹*

¹Canção Estrela Negra, composta por Shido, para o Bloco Afro baiano Malê Debalê em 2007.

RESUMO

Ara-itàn: a dança de uma rainha, de um carnaval de uma mulher... apresenta temas pertinentes aos aspectos da historiografia do negro no Brasil, especificamente em Salvador – Bahia, em suas dimensões socioculturais e, principalmente, acerca da mulher negra e a sua relação com a dança. A pesquisa está amparada por autores como: Oliveira (1992, 2008, 2013), Munanga (1993, 2006), Santos (2002) e Santos (2010), com o objetivo de apresentar questões que podem problematizar e ampliar discussões sobre o empoderamento da mulher negra e as possibilidades que se ampliam em instituições como os Blocos Afro de Salvador Ilê Aiyê, Malê Debalê e Muzenza. Revela em seu escopo o questionamento norteador: Como a Dança se apresenta como potência de empoderamento e transformação a partir de experiências de mulheres que se tornaram Rainhas de Blocos Afro da cidade de Salvador? Pretende-se, assim, permear as tramas desta dissertação, desenhando caminhos como os trançados de cabelo num penteado labiríntico. A partir de questões observadas nos contextos da pesquisa, apresento a hipótese de que a dança como pensamento do corpo seja a grande catalizadora e propulsora de transformações e empoderamento da mulher negra, sejam elas individuais ou coletivas, transformando efetivamente comportamentos, atitudes e tomadas de decisão.

Palavras-chave: Identidade negra. Mulher negra. Blocos Afro – Salvador. Dança de matrizes africanas Transformação social.

ABSTRACT

Ara-itàn: the dance of a queen, a carnival of a woman” presents issues relevant to aspects of the history of black people in Brazil (specifically in Salvador, Bahia) and their socio-cultural dimensions, especially with regard to black women and their relationship with dance. The research is supported by authors OLIVEIRA (1992, 2008 e 2013), MUNANGA (1993, 2006), SANTOS (2002) AND SANTOS (2010), and aims to present issues that will problematize and deepen discussions on the empowerment of black women and the possibilities that are extended to them in institutions such as the African Carnival Blocks of Salvador Ile Aiye, Malê Debalê and Muzenza. The guiding question of the paper is: how does dance present itself as a form of empowerment and transformation in the experiences of the women who became queens of African Carnival blocks in Salvador? The aim is to permeate the plot of this work, drawing paths as hair braided into a labyrinthine-like style. From issues observed in the contexts of research, I present the hypothesis that the dance, as a body's thought, is the great catalyst and drives the transformation and empowerment of black women, whether individual or collective, effectively changing and revolutionizing behaviors, attitudes and decision making.

Keywords: Black identity. Black women. Afros blocks – Salvador. Matrix African dance. Social transformation.

LISTAS DE FIGURAS

- Figura 1: Penteadado concebido e realizado por Mariana Desidério. Modelo: Vânia Oliveira. Fonte: Arquivo pessoal. 31
- Figura - 2: Penteadado concebido e realizado por Mariana Desidério. Modelo: Vânia Oliveira. Fonte: Arquivo pessoal. 66
- Figura 3: Fubica: primeiro trio elétrico baiano, criado em 1950 por Dodô e Osmar. Fonte: <<http://redeglobo.globo.com/redebahia/aprovado/noticia/2015/02/veja-todos-os-episodios-da-serie-sobre-o-surgimento-e-evolucao-do-trio.html>>. 91
- Figura 4: Matéria do Jornal A Tarde, divulgada no dia 13 de fevereiro de 2015, sob manchete: “Deusa do Ébano se purifica antes do desfile do Ilê Aiyê”. 100
- Figura 5: Matéria publicada pelo Jornal A Tarde, em fevereiro de 1975. Fonte: Acervo Museu Digital Ilê Aiyê. 105
- Figura 6: Matéria do Jornal A Tarde de novembro de 2010, referente aos 36 anos do Bloco Afro Ilê Aiyê. Fonte: A autora. 106
- Figura 7: Matéria do Jornal “Massa!”, publicada em fevereiro de 2011, que divulga a eleição de Lucimar Cerqueira como Deusa do Ébano do ano de 2011. Fonte: A autora. 114
- Figura 8: Convite da III Noite da Beleza da Beleza Negra, realizada no Clube Fantoche - 1982. Fonte: Museu Digital do Ilê Aiyê. 115
- Figura 9: Lucimar Cerqueira – Deusa do Ébano 2011, durante o desfile individual do concurso na Noite da Beleza Negra, em 2011. Foto: Rita Barreto. 118
- Figura 10: Alexandra Amorim – Deusa do Ébano 2015 em apresentação com o Bloco Afro Ilê Aiyê em Brasília. Fonte: arquivo pessoal. 119
- Figura 11: Deusa do Ébano Daiana Ribeiro durante o Desfile do carnaval 2013. Fonte: Arquivo pessoal. 122
- Figura 12: Sueli Conceição Deusa do Ébano – 1999, em apresentação com o Bloco Afro ilê Aiyê. Fonte: Arquivo Sueli Conceição. 123
- Figura 13: Gisele Matamba-Deusa do Ébano 2010, recebendo o manto da Deusa do Ébano 2009, Edilene Alves, na Noite da Beleza Negra. Fonte: arquivo pessoal. 129
- Figura 14: Deusa do Ébano 2016, Larissa Oliveira durante o desfile do carnaval de Salvador-2016. Foto: Cleber Sandes. 130
- Figura 15: Relação das Deusas do Ébano do Bloco Afro Ilê Aiyê e seus respectivos anos. Fonte: Direção do Bloco Afro Ilê Aiyê. 134-136

Figura 16: Desfile do Bloco Afro Malê Debalê, na orla marítima do bairro de Itapuã [s.d.]. Fonte: acervo do Bloco Afro Malê Debalê.	139
Figura 17: Imagens do desfile das alas de danças do Bloco Afro Male Debalê durante o carnaval de Salvador, em 2000. Fonte: Acervo Bloco Afro Malê Debalê.	140
Figura 18: Matéria sobre a exposição fotográfica virtual, realizada pela fotografa Margarida Neide, referente ao desfile do Bloco Afro Malê Debalê, durante o carnaval de 2000, tendo como uma das imagens: Vânia Oliveira – Negra Malê 2000. Fonte: Revista Neon - arte, cultura e entretenimento. Ano 2, nº 17, maio de 2000.	142
Figura 19: Candidatos ao título Negra e Negro Malezinho – 2016, durante a apresentação individual do concurso. Fotografia: Evandro Santos.	147
Figura 20: Desfile do Malezinho para a comunidade de Itaupã, em 2016. Fotografia: Evandro Santos. Fonte: < https://www.facebook.com/BlocoMaleDebale/photos/pb.472542652809767.-2207520000.1463885034./1063859440344749/?type=3&theater >. Acesso em: mar. 2016.	151
Figura 21: Alexandra Amorim – Negra Malê 2008, durante o desfile do carnaval do Bloco Afro Malê Debalê, ano 2008. Fonte: Diário Oficial do Estado, de 07 de fevereiro de 2008.	152
Figura 22: Jedjane Mirtes, após sua apresentação durante o concurso para a escolha da Negra Malê 2015. Fonte: Arquivo pessoal.	153
Figura 23: Gisele Matamba em apresentação com o Bloco Afro Malê Debalê em Brasília. Fonte: Arquivo pessoal.	155
Figura 24: Matéria que destaca a dança no Bloco Afro Malê Debalê, tendo como imagem: Vânia Oliveira, Negra Malê 2000. Fonte: Revista Informativa da Bahia – Carnafolia, ano 3, n. 5, abr. 2000.	156
Figura 25: Claudia Mattos durante apresentação com o Bloco Afro Muzenza. Fonte: arquivo pessoal.	160
Figura 26: cópia da Carteira Nacional de Habilitação de Claudia Mattos, após autorização para uso do turbante. Fonte: Arquivo pessoal de Claudia Mattos.	162
Figuras 27: imagens da produção das crianças e realização do concurso Rei e Rainha Azeviche, na Escola Municipal Consul Schindler.	163
Figura 28: Daiana Ribeiro Durante defile do Bloco Afro Muzenza, no carnaval de Salvador. Fonte: arquivo pessoal.	164

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
1.1	É DIFÍCIL CHEGAR, ULTRAPASSAR OBSTÁCULOS DESSA EXCLUSÃO	18
2	QUE BARATO O CABELO DA NEGA, TRANÇADO NAGÔ	33
2.1	SOMOS DIFERENTES, MAS IGUAIS	42
2.2	NEGRO É SEMPRE VILÃO, ATÉ MEU BEM PROVAR QUE NÃO, QUE NÃO. É RACISMO MEU? NÃO!	49
2.3	FORAM TANTOS DOUTORES E BISTURIS CORTANDO E SORRINDO PRA MIM DEPOIS DE GRANDES OMISSÕES	55
2.4	SE VOCÊ TÁ A FIM DE OFENDER É SÓ CHAMÁ-LA DE MORENA, <i>PODES CRÊ</i>	59
2.5	SOU PRETO DA COR DE CARVÃO. E DAÍ?	66
2.6	O VENTRE DO MUNDO ESPERA	71
2.7	NO MUNDO ESPALHOU NOSSA SEMENTE, DIÁSPORA	72
2.8	SEU CORPO NÃO FICA MAIS INERTE	83
3	NA RESISTÊNCIA, O AFRO FAZ A FESTA COM TODA FORMA DE INSUBMISSÃO	89
3.1	ESSE É O NOSSO BLOCO AFRO. VAMOS CURTIR AGORA O NOSSO SOM, A NOSSA LEVADA, QUE É A NOSSA CULTURA	95
3.2	QUE BLOCO É ESSE?	102
3.3	OH! MINHA DEUSA DO ÉBANO, CULTURA NEGRA ILÊ AIYÊ	113
3.4	MALÊ PEGUE O TAMBOR E GANHE A RUA	137
3.5	ESPETÁCULO, MALÊ CHEGA NA PASSARELA E FAZ O SHOW DA VIDA	139
3.6	ÓH MINHA RAINHA! VEM DANÇAR PARA MIM!	151
3.7	MUZENZA, GUERRILHEIROS	157
3.8	MUSA LINDA TÃO BELA, DEUSA CANÇÃO SINGELA: MUZEMBELA	160
3.9	BAILA NEGRA, BAILA. BAILA NEGRA, NEGRA BAILA	164

4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	172
	REFERÊNCIAS	175

1 INTRODUÇÃO

As palavras yorubas **ara** e **itàn**¹ significam corpo e história. Um corpo é constituído por sua história e suas memórias e não podem ser isoladas de seu contexto. Contextualizar, interpretar, refletir e criticar fatos de nossa história, visitar o passado-presente e ressignificar o presente-futuro são os trajetos seguidos por esta pesquisa. São histórias que, construídas no imaginário humano e que compõem a ancestralidade do povo negro e, portanto, sua afirmação, é que serão tratadas e problematizadas aqui. Uma tentativa de traduzir, no *corpus* deste trabalho, estas palavras e, quem sabe, atribuir um novo sentido vocabular para tudo que contenha a palavra 'negro'.

De mercadoria explorada durante o período escravista e até os dias atuais no Brasil, para território de afirmação dentro dos Blocos Afro de Salvador, é esse o percurso seguido pelos corpos-histórias que compõem este processo, articulando a minha experiência com as experiências de outras atrizes sociais. Esta pesquisa propõe lançar novos olhares para nós indivíduos corresponsáveis por nossas próprias transformações e a transformação da nossa sociedade, por meio da revisão de alguns conceitos, de autoconceitos e de preconceitos.

Neste trabalho acadêmico, estão integradas bibliografias estudadas no Programa de Pós Graduação em Dança-PPGDança, cuja orientação é da Prof^a Dr^a Gilsamara Moura, nas quais os estudos sobre a invisibilidade social e cultural são parte do desenvolvimento do trabalho como disparadores de problematizações sobre a temática, com o objetivo de investigar mulheres que têm em seus corpos as marcas causadas pelo racismo e passaram pelo processo de reconfiguração identitária após terem sido Rainhas de Blocos Afro da cidade de Salvador.

Trata-se de uma pesquisa qualitativa de tipologia etnográfica:

A prática da pesquisa de campo etnográfica responde, pois a uma demanda científica de produção de dados de conhecimento antropológico a partir de uma inter-relação entre o(a) pesquisador(a) e o(s) sujeito(s) pesquisados que interagem no contexto recorrendo primordialmente as técnicas de pesquisa da observação direta, de conversas informais e formais, as entrevistas não-diretivas, etc. (ROCHA; ECKERT, 2008, p.1)

¹ Segundo o Vocabulário Yorúba, para entender a linguagem dos orixás de Eduardo Napoleão, a palavra **ara** é traduzida para a língua portuguesa como: corpo ou corpo físico e a palavra **itàn** como: história, mito ou lenda.

A partir do pensamento de interdisciplinaridade que constitui a área de conhecimento Dança, realizo revisão bibliográfica analítica e reflexiva das literaturas relacionadas aos temas desta pesquisa. Os métodos foram: análise documental, observação participativa e entrevistas semi-dirigidas realizadas com as atrizes sociais da pesquisa, com o objetivo de investigar como ocorreu o processo de reconfiguração identitária de mulheres negras, Rainhas de Blocos Afro, que apresentam em seus corpos as marcas e registros do racismo.

A escolha dos Blocos Afro Ilê Aiyê, Malê Debalê e Muzenza como campo de observação justifica-se por serem instituições, que após o mapeamento feito, foram identificadas como as mais antigas e que permanecem realizando concursos para escolhas de rainhas negras. As *aras-itãs* escolhidas para construir esta pesquisa foram as que através de suas diversidades historiográficas me possibilitaram a ampliação de um debate onde pontos como intolerância religiosa, autorreconhecimento identitário, processo de embraquecimento, autonegação e invisibilização produzem o marcador racismo.

Os títulos dos capítulos e subcapítulos foram extraídos de canções de Blocos Afro de Salvador por serem referenciais de como as verdadeiras histórias da população negra e africana e seu legado são representados através de versos e prosas, reafirmando que a arte é uma das maiores formas de expressão política e resignificação histórica. Em entrevista cedida para esta pesquisa o compositor e cantor Tonho Matéria em entrevista para esta dissertação afirmou que “sem a intervenção do Bloco afro e suas músicas não haveria o Axé Music. Nossa música é a maior e melhor do mundo porque fala a verdade, incomoda, critica, fala de amor, de dor, ódio e somos felizes. Esta música tem um conceito literário próprio e que não se deve perder de vista esses conceitos” (Fevereiro, 2016). O cantor e compositor e compositor Shido Silva corrobora com esta pesquisa dizendo que as canções dos Blocos Afro favorecem para o “reconhecimento, valor histórico que é cantado em versos para a elevação da autoestima da população negra para que esta seja dia após dia fortalecida.” (Fevereiro, 2016).

As canções compostas para os Blocos Afro cumprem um papel fundamental no que tange ao acesso as informações que constituem a história do negro e da cultura afrobrasileira na construção da sociedade. “Tal como nas narrativas míticas, a história do povo africano é recontada nas letras das canções. Todos os Blocos Afro realizam pesquisas sobre a história da África. Vovô do Ilê Aiyê

afirma que: esta pesquisa é transformada em tema de música e reescrevemos a história sobre a nossa ótica e não à ótica dos colonizadores” (GUERREIRO, 2000, p.51). Ainda para Tonho Matéria: “toda musica tem um papel fundamental na vida de qualquer ser humano e em especial a música do bloco afro que canta e conta a realidade tanto de um povo, como de uma mulher negra ou homem negro isolados” (Fevereiro, 2016). Como possibilidades pedagógicas as composições propõem aos indivíduos informações que irão aguçar os seus senços críticos e reflexivos em torno de temas políticos, históricos, culturais e sociais.

Inicialmente esta pesquisa analisa em seu tema central as identidades política e social, configura-se como uma apresentação panorâmica de como se deu a construção da identidade negra no Brasil, da época da colonização por meio das teorias racialistas, traçando um breve percurso pelo racismo, com o aporte teórico de Rodrigues (1933), e suas teorias que condenam a mistura das raças, e inferiorizam a raça negra. A análise avança aos dias atuais permeando pela mestiçagem e a propagação do mito da democracia racial, a partir de reflexões sobre a obra de Freyre (1933), apresentando algumas formas depreciativas pelas quais o corpo negro foi representado e algumas ações empreendidas por movimentos sociais de apresentação da negritude que passam a criar ações que exaltam a beleza negra, tendo como referencial o corpo, contrapondo os conceitos racistas e colonizadores, recontando a história do negro numa perspectiva atualizada de noção de identidade negra, sob a ótica contemporânea de conceito de identidades, num trânsito ininterrupto entre corpo e ambiente, através do diálogo com autores como Bauman (2005), Gilroy (2009), Hall (1992, 2006) e Oliveira (2013).

A opção de iniciar por este caminho deve-se ao fato de acreditar ser necessário conhecer um pouco do meu passado para compreender o que sou no presente. Autores que me levaram a refletir que a minha história nas Américas “escreve-se numa narrativa de migrações e travessias, nas quais as vivências do sagrado, de modo singular, constitui um índice de resistência cultural e de sobrevivência étnica, política e social...” (MARTINS, 1997, p.24), como Munanga (1988, 1993, 2006), Santos (2002) e Santos (2010) me levaram a afirmar que o tratamento desumano dedicado à população negra africana não foi aceito de forma passiva como me disseram no período da infância e até parte da minha juventude. Sob este aspecto evidencia-se a importância do acesso às histórias, pois a falta delas torna a todos reféns, passíveis de acreditar em uma verdade absoluta

impossibilitando criticar, questionar, refletir e construir as nossas próprias verdades, nos tornando incapazes de compreender as nossas identidades e as dos indivíduos que nos cercam.

O Capítulo 3 irá apresentar os quilombos contemporâneos, os Blocos Afro, que realizam a importante ação de valorização e projeção da mulher negra no contexto artístico, cultural e social. A discussão será dedicada à identidade social a partir das experiências de movimentos militantes negros no Brasil no século XX, movimento *Black is Beautiful* nos EUA, nos anos 1960, e que se repercutiu influenciando as criações dos Blocos Afro de Salvador, sendo estes construtores de identidade a partir de argumentos fenotípicos em que se evoca a noção de raça. "Do ponto de vista dos negros o carnaval não dramatiza a existência da igualdade entre os homens; o que dramatiza é o desejo desta igualdade e o reconhecimento de que ela não existe". (RISÉRIO, 1981, p. 97).

Neste capítulo também será apresentado como o corpo negro feminino tem se colocado como referência na diáspora negra brasileira. Analisarei a tendência de algumas mulheres negras baianas em busca de referências de beleza de uma estética africana idealizada como forma de compensar os estigmas depreciativos que têm sido impostos historicamente às mulheres negras, reescrevendo e reinventando uma África em nossos corpos e restaurando nossas dignidades. Além dos autores apresentados neste capítulo, elegi como referências de Rainhas de Blocos Afro de Salvador, entre elas, Lucimar Cerqueira – a Deusa do Ébano 2011, Daiane Ribeiro – Deusa do Ébano 2013 e Muzembela 2006, Gisele Matamba – Deusa do Ébano 2010 e Negra Malê 2015, Jedjane Mirtes – Negra Malê 2014, Alexandra Amorim – Negra Malê 2008 e Deusa do Ébano 2015, Cláudia Matos – Muzembela (Rainha do Bloco Afro Muzenza) e Larissa Oliveira – Deusa do Ébano 2016. Estas serão as outras *Ara-itàns* que, com suas experiências articuladas às minhas, apresentarão os processos que denotam hábitos cognitivos de comportamento traduzindo, na dança, a potência de reconstrução de corpos que historicamente estavam na linha da invisibilidade e que podem transcender quando do acesso às informações e aos elementos culturais como a própria “Dança da Rainha”.

O reconhecimento destas mulheres como principais referências desta pesquisa é reafirmado por Demartini (1988), quando diz que a história de vida enquanto técnica metodológica é importante no acesso à realidade, quando se faz

necessário aprofundar a pesquisa sobre o passado, recorrendo a fontes vivas de informação.

Este capítulo também será dedicado a uma análise das danças das Rainhas de Blocos Afro, os símbolos e signos presentes nesta expressão. Suscitando perguntas como: Que dança é essa? Onde ela surge? Por que ela surge? Para que ela surge? São estes questionamentos que tentarei dar conta ao longo desta pesquisa, embasada por Oliveira (1992, 2007, 2008), Falcão (2002), Conrado (1993, 2006), Martins (2008), Martins (1997) e Ligiéro (2011).

Embora esta pesquisa apresente uma carga histórica relevante, é importante ressaltar que as transmutações que ocorreram nas Danças de Motrizes Africanas (a palavra motrizes é referendada do termo ‘motriz’ do pesquisador Ligiéro (2011), a partir de sua pesquisa realizada entorno das performances brasileiras) se apresentarão com potencial central na articulação dos elementos que tradicionalmente as constituem, apresentando recriações constantes e outros elementos da contemporaneidade, não as configurando como linguagens estáticas e obsoletas, assim como o próprio termo motriz sugere: como uma *dança motor*, em constante movimento e, por consequência, dialoga com diversos elementos, linguagens e contextos.

Sem negligenciar o fato de que esta pesquisa “acaba criando novos mitos, ou reforçando mitos antigos, que aprisionam o grupo a uma naturalização com base na ‘raça’” (PINHO, 2004, p. 161), as considerações serão resultados da análise executada na pesquisa, bem como a sinalização da importância de um estudo voltado para as danças desenvolvidas pelas Rainhas de Blocos Afro de Salvador, apresentando-as como reveladoras de uma linguagem capaz de reafirmar as identidades dos indivíduos que as vivenciam.

Desta feita, as considerações provisórias, à guisa de conclusão, direcionam para a continuidade da pesquisa de Doutorado a fim de sanar possíveis lacunas e direcionar novos horizontes.

As referências, os anexos, as entrevistas realizadas e fotografias, ampararam esta produção, na construção da hipótese e desenvolvimento deste e que continuarão a nutrir nossas investigações na área.

Esta pesquisa não pretende ter um caráter conclusivo; é porosa e passível de novas formulações. Por este motivo, na esteira da pesquisa, serão apresentadas articulações iniciais de uma pesquisa inacabada, sugerindo ao leitor

percepções de ideias aqui empreendidas como pontos de ignição para a ampliação de uma discussão que, mesmo em seu estado embrionário, já faz perceber a potência de uma reflexão mais aprofundada, possível de diagnosticar que ainda são necessários estudos sobre as Danças das Rainhas de Blocos Afro, seus elementos e seus simbolismos e assim contribuir para a valorização desta linguagem artística, no qual o corpo fala sobre o cotidiano, inventando e reinventando outra(s) realidade(s).

1.1 É DIFÍCIL CHEGAR, ULTRAPASSAR OBSTÁCULOS DESSA EXCLUSÃO²

Eu sou uma das *Ara-itàn* que construíram esta narrativa. Sou mulher, negra, mãe de Filipe Oliveira da Silva, filha de Ana Maria Silva Oliveira e José Bonfim Oliveira, nascida em Salvador-Bahia, num bairro quilombola, atualmente conhecido como Estrada das Barreiras - Cabula³. Tive o primeiro contato com a dança em 1984, através da igreja católica onde também recebi a primeira educação religiosa. O então pároco Padre Genival Bartolomeu, da Comunidade “A Volta do Senhor”, igreja católica situada no bairro da Estrada das Barreiras, na cidade Salvador-Bahia, que veio se tornar meu compadre, de uma forma ousada para a estrutura e tempo, buscava ensinar através da dança os princípios do evangelho.

Havia algo diferente do que conhecíamos nas práticas de dança das igrejas tradicionais. Pe. Genival, sempre que podia, inseria em suas pesquisas em dança e propostas coreográficas, elementos de expressões de matrizes africanas como: o ritmo e movimento das religiões de matrizes africanas, o ijexá, e, as amarrações típicas da estética negra baiana. É lógico que naquela época não tinha a consciência (ou sentido da consequência) e, apesar de ver que para os cristãos, nossos trabalhos provocavam inquietações e insatisfações, achava normal os

² Da canção “Exclusão” composta por Adailton Bispo, para o Bloco Afrobaiano Ilê Aiyê, em 1995.

³ A sociabilidade do Cabula foi implantada por povos guerreiros de Angola e do Congo, primeiros povos escravizados e trazidos ao Brasil para trabalhar na lavoura da cana-de-açúcar no final do século XVI. O Cabula foi um dos lugares de Salvador que possibilitou a criação e expansão desta forma social, em 1826 houve a rebelião do quilombo Orobó, próximo às matas de Plataforma. Como responsáveis pelo início de socialização do lugar, é possível apontar os povos bantos, oriundos do Congo e Angola, como autores do nome do lugar Cabula, quer dizer em língua banto quicongo lugar de afastamento dos males, pelo menos é este o significado atribuído ao toque que abre as cerimônias litúrgicas das comunidades de Angola, o toque musical tem o nome de Cabula. Disponível em: <http://www.artebagacodeart.art.br/page_3.html>. Acesso em: 22 set. 2015.

trabalhos deste pároco, e sempre me senti estimulada a fazer parte do “Grupo de Dança A Volta do Senhor”.

Esta iniciativa foi decisiva para me interessar pela arte de dançar e fui estimulada a aprender outras linguagens da dança o que me tornou estudante das oficinas de danças oferecidas pelo Projeto “Viver com Arte” da Fundação Cultural do Estado da Bahia, momento em que iniciei meu processo de “conscientização” sobre a importância de saber mais sobre os movimentos e elementos das Danças Afro e suas histórias que fui percebendo também, minhas histórias.

Durante as aulas de Dança Afro, ministradas pela professora Nadir Nóbrega, na Universidade Estadual da Bahia - UNEB, iniciei o processo de identificação cultural que me despertou para a necessidade de saber mais sobre o meu corpo e as minhas origens. A partir daí, integrei os grupos de danças folclóricas, entre eles, o Bahia Bahia⁴, dirigido pelo mestre de capoeira Dinho Topázio e Evandro Pereira, que se apresentava no Solar do Unhão e o Viver Bahia⁵, que dirigido por Rose Cristina tinha sede no restaurante do Alto de Ondina, ambos na cidade de Salvador.

Estas experiências despertaram minha curiosidade também para o Candomblé. Comecei a frequentar as festas de terreiros e, de visita em visita, de casa em casa, hoje já não sou mais católica apostólica romana e sim candomblecista, uma Ekedí⁶ do orixá Lógunède⁷ e uma filha de Òsun⁸. Passei, então, a ter outra educação religiosa, não desconsiderando a importância do catolicismo para minha compreensão do que é viver em comunidade, do trabalho coletivo e colaborativo, mas foi no Ilê Axé Luandêí, situado no bairro do Arenoso e regido pela Mãe Elza do Carmo, que passei a encontrar sentido para meu jeito de ser e agir.

Este lugar passou a ser a extensão dos ensinamentos e valores que recebia de casa: sempre me dirigia com reverência pedindo “a benção à mainha e a

⁴ O “Bahia Bahia” foi um grupo de Dança Folclórica que atuou na década de 80, no Restaurante Solar do Unhão, na Baía de Todos os Santos, na cidade de Salvador do estado da Bahia.

⁵ Atuando na década de 80, o Grupo de Dança Folclórica “Viver Bahia”, realizou apresentações no restaurante Alto de Ondina, situado no bairro de Ondina, na cidade Salvador, no estado da Bahia.

⁶ Ekedí é um cargo que a religião do Candomblé dá a uma pessoa do sexo feminino, pré-destinada a ser zeladora dos orixás.

⁷ Lógunède. Orixá masculino, que na maioria dos mitos, costuma ser apresentado como filho de Oxum Ipondá e Oxóssi. Segundo as lendas, vive seis meses nas matas caçando com Oxóssi e seis meses nos rios pescando com Oxum.

⁸ Òsun Oxum. Orixá feminino das águas cultuada no curso do rio Òsun, na Nigéria. Foi uma das três esposas de Xangô.

painho” se transformou no kolofé (expressão utilizada em terreiros de candomblés que simboliza o pedido de benção) aos mais velhos e irmãos do axé (pessoas que são iniciadas a partir dos princípios candomblecista); o baixar a cabeça quando ouvia reclamações, passou a ser o baixar o **orí**⁹ para receber os ensinamentos; as feijoadas e ou cozidos de verduras que reuniam as famílias aos sábados e domingos, se traduziam nos carurus e ‘feijoadas de Ogun’ que reúnem não só os filhos do terreiro, mas a comunidade vizinha. E assim, como o ritual do batismo me iniciou na igreja católica, o rito de iniciação ao candomblé me fez renascer.

Outras grandes escolas foram os Blocos Afro de Salvador. O primeiro foi o Malê Debalê, instituição sociocarnavalesca situada no bairro de Itapuã, no Parque do Abaeté. Comecei a conhecer como funcionava outro sistema de organização comunitária que assim como os terreiros de candomblés realizam ações em prol do fortalecimento, projeção e manutenção dos costumes e valores do legado negro-africano. Mergulhei profundamente em minha história, revi conceitos e compreendi mais um pouco da minha cultura. Porém, a maior transformação foi a elevação da minha autoestima enquanto mulher negra. Deu-se a partir do momento em que passei a participar do concurso de beleza realizado pelo bloco, o Negra Malê.

Foi neste espaço em que ouvi falar pela primeira vez que poderia participar de um concurso de beleza. Imaginem, só: desde criança sonhei, mas nunca consegui ser uma rainha: do milho, da pipoca ou quiçá do amendoim (concursos que elegiam as crianças mais bonitas das escolas de ensino fundamental no período junino), pois nunca fui considerada a mais linda da turma. Por que seria? Mas, quem diria que depois de chegar à fase adulta, de ter parido, de já trazer no corpo as marcas deixadas pela gestação, me falaram e sou estimulada por minha família e amigos a participar de um concurso que escolheria a mulher representante da beleza e cultura afro de um bloco carnavalesco e da comunidade¹⁰ que ele representa, e, como fazia parte da comunidade de Itapuã, não pensei duas vezes: eu me inscrevi e concorri ao título de “Negra Malê”, que é um concurso de dança, política, cultura e estética negra que elege a rainha da instituição. No ano

⁹ Segundo o Vocabulário Yorúba, para entender a linguagem dos orixás de Eduardo Napoleão, a palavra **orí**, traduzida para o idioma português, significa: cabeça, destino ou parte de cima.

¹⁰ O conceito de comunidade que emprego nesta pesquisa está baseado a um grupo de pessoas que compartilham algo em comum, como uma história comum, um objetivo comum, uma determinada área geográfica ou práticas comuns, como as comunidades quilombolas, as comunidades virtuais e as comunidades escolares

2000 eu venci. Produzida por Valdemar do Santos - Baco, amigo, figurinista, eleito “Negro Malê” em 1998, 2002 e 2009 e referência na produção de mulheres negras candidatas a rainhas de Blocos Afro.

Uma vez eleita, passei a assumir, junto à instituição, a responsabilidade de propagar e desmistificar a minha cultura e história, o grande legado deixado por meus ancestrais. No Malê e em outros lugares, realizei palestras e oficinas, integrei-me à organização dos concursos para “Negra Malê” e “Negro Malê”,¹¹ comecei a conhecer e frequentar outras instituições e fazer parte de outros concursos que tenho hoje, também como referências, especialmente o “Beleza Negra”, para a escolha da “Deusa do Ébano”, do Bloco Afro Ilê Aiyê.

Concomitantemente, conheci pelo noticiário de uma emissora de TV local, o Instituto Cultural Steve Biko, que tem sede na Rua do Carmo, no Centro Histórico de Salvador – Pelourinho, com a oferta de curso de pré-vestibular, participar como aluna no Steve Biko potencializou o meu senso crítico, reflexivo e político por meio de informações fundamentais que recebia em que enfatizavam a importância de conhecer, entender e valorizar minha cultura e o quanto este conhecimento nos empoderava, despertando o senso de liderança e transformação social, provocando-nos à cobrança social por acesso a espaços da sociedade que para nós, negras e negros, foram vetados pelos preconceitos raciais e sociais.

Foi no Instituto Cultural Steve Biko que idealizei e realizei o “I Festival de Cultura e Arte Negra”. Este evento reuniu as mais variadas expressões de arte negra: dança, culinária, música, teatro e da estética. Todas elas reafirmando que é preciso conhecer, projetar e valorizar nossa história. O festival continua acontecendo todos os anos e envolvem artistas, estudantes e professores da instituição com seus familiares, sendo um momento de confraternização e manifestação política.

A Biko não só me preparou para o vestibular do curso de dança da Universidade Federal da Bahia, UFBA, como também me preparou para a vida, para um mundo que já não enxergava com o olhar alienado, alheia aos problemas e questões raciais pelo qual era submetida perante a minha sociedade. Não foi uma trajetória fácil, pois, *“o sistema tenta desconstruir, lhe afastar de suas origens, pra*

¹¹ Fundado em 23 de março de 1979, com sede na Lagoa do Parque Metropolitano do Abaeté, na cidade de Salvador, o Bloco Afro Malê Debalê, realiza desde 1984 concurso para escolhas de reis e rainhas da instituição intitulados: “Negro Malê” e “Negra Malê”.

que você não possa interagir. Construir.”¹², mas sempre recorrendo às minhas referências, consegui reunir forças para seguir nesta trajetória: como multiplicadora da cultura afrobrasileira e consciente de que é preciso retornar para sua comunidade e como referência fortalecê-la.

De estudante passei a ser colaboradora do Instituto Cultural Steve Biko ministrando aulas no Módulo “Cidadania e Consciência Negra” no curso preparatório pré-vestibular e no Projeto Oguntec, projeto de iniciação à Ciência e Tecnologia, ambos oferecidos para adolescentes negros oriundos das comunidades marginalizadas de Salvador e, também, em um projeto do Instituto em parceria com a empresa de telefonia Nextel, que realizava a qualificação profissional de adolescentes e jovens negras e negros de escolas públicas de Salvador. Ministrei aulas de expressão corporal a partir dos elementos da cultura afrodescendente, colaborando com a quebra e criação de novos paradigmas, reconstrução de conceitos e empoderamento destes adolescentes e jovens.

Após o curso de preparação para o vestibular, participei do processo seletivo para o curso de Licenciatura em Dança da Escola de Dança da UFBA. Na primeira tentativa não obtive aprovação, mas fui provocada à várias reflexões em torno na inexistência de referências e elementos das Danças Afro em seleção para estudantes de uma escola de dança situada no estado onde acontecem diversas expressões de danças de matrizes africanas, a Bahia. Recordo-me que ao final da prova prática do vestibular me sentei na escada da escola, consciente de que não tinha agradado a banca examinadora e fui interrogada pelo então professor daquela instituição, David Iannitelli, sobre qual era o motivo da minha tristeza. Prontamente eu respondi: é impossível compreender um processo seletivo que tem como etapa a pesquisa de movimento para a criação e apresentação de uma célula coreográfica tendo como estímulo uso das referências pessoais de cada candidato, e, quando o resultado desta pesquisa é apresentado, a análise crítica feita pelo avaliador do processo é a de que: “é preciso se libertar dos seus vícios!”. Resultado: fui reprovada. No meu entendimento, o conhecimento que tinha referente à dança não era o suficiente para que a banca julgadora me aprovasse e assim eu pudesse ingressar num curso de formação profissional, mas para além disso, o que

¹²Da canção “Alienação” composta por Mário Pam e Sandro Teles, em 2010, para o Bloco Afrobaiano Ilê Aiyê.

reconheço como identidade foi entendido como vício, mas este entendimento ser um vício eu considero que parte de um conceito de dança com bases eurocentricas.

Indignada por não ter sido aprovada na segunda fase do vestibular, mas, entendendo e transformando tal experiência em um possível degrau a ser galgado, ingressei como estudante na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia - FUNCEB, com a intenção de agregar mais informações às que já tinha adquirido enquanto Rainha do Bloco Afro Malê Debalê. Dei continuidade à minha formação em dança, inicialmente como estudante dos Cursos Livres (projeto destinado a pessoas com idade a partir dos 16 anos, com ou sem experiência em dança)¹³, depois, em 2002, ingressei como estudante do Curso Profissionalizante de Dança desta mesma instituição.¹⁴

Como multiplicadora e facilitadora da cultura e arte afrobrasileira, atuei no mesmo projeto que proporcionou a minha inserção no mundo da dança, o Viver Com Arte, coordenado pelo professor e produtor cultural, Sergio Sobreira. Em 2003, ministrei aulas de dança no Cine Teatro Solar Boa Vista, na cidade de Salvador, e logo após esta experiência, passei a atuar na Escola de Dança da mesma Fundação, com uma proposta direcionada para o estudo das danças criadas no contexto dos Blocos Afro de Salvador, dando início a um estudo para sistematização de um método para ensino destas danças.

Com esta mesma proposta fui professora dos Cursos Livres da Escola, projeto destinada para jovens e adultos interessados em experienciar a dança. E foi nesta mesma instituição que em 2006 prestei concurso para o quadro temporário de professores, sendo aprovada. Adquiri uma experiência significativa que foi a de compartilhar informações com adolescentes e jovens do Nordeste de Amaralina,

¹³ Os Cursos Livres da Escola de Dança da FUNCEB são noturnos e voltados para adultos – iniciantes ou profissionais – que desejam praticar e conhecer o universo da dança. A equipe de professores é formada por profissionais qualificados em diversas áreas da dança e as aulas são oferecidas semanalmente, com dias e horários variados. Disponível em: <<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/2016/02/12273/Escola-de-Danca-da-FUNCEB-inscreve-para-Cursos-Livres-.html>>. Acesso em: 19 mar. 2016.

¹⁴ Com duração de dois anos e meio e carga horária total de 1.932 horas, o Curso de Educação Profissional Técnico de Nível Médio em Dança é reconhecido pelo Ministério da Educação (MEC) e já formou 26 turmas de novos profissionais, que vêm contribuindo para o cenário da dança da Bahia. O Curso de Educação Profissional Técnico de Nível Médio em Dança foi criado em 1988 com o objetivo de capacitar jovens com conhecimentos e habilidades gerais e específicos na área da dança, visando à formação de profissionais aptos a uma ampla atuação, como dançarinos, intérpretes, produtores, coreógrafos-criadores e multiplicadores em dança. Disponível em: <<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/2016/01/12262/Inscricoes-para-cursos-tecnicos-da-Escola-de-Danca-da-FUNCEB-comecam-dia-18.html>>. Acesso em: 19 mar. 2016.

outra comunidade da cidade de Salvador, no Centro Social Urbano, local que sedia um dos núcleos da Escola de Dança da FUNCEB.

De professora passei a ser coordenadora do núcleo e durante os dois anos de atuação tive a oportunidade de conhecer um grupo de jovens ávidos em conhecer e se aprofundar mais nos estudos sobre as Danças dos Blocos Afro. Dentre os integrantes, destaco: Elivan Nascimento e Sueli Santos, a Negra Sul, que hoje trilham seus caminhos na dança nestes espaços e são multiplicadores das ideologias e as danças criadas pelos atores sociais dos Blocos Afro de Salvador, tendo adotando como princípios a afirmação da identidade negra, propagação da cultura negra ancestral e a elevação da autoestima, através das aulas de danças que eles ministram para os jovens e adolescente desta e de outras comunidades.

A minha persistência fez com que realizasse novamente a prova para ingresso no curso da Escola de Dança da UFBA e em 2002 fui aprovada. Na instituição, tive acesso a informações que apesar de conflitantes ampliaram meu conceito referente ao fazer-pensar-dança, a exemplo das novas tecnologias aplicadas nas produções em dança e o pensamento contemporâneo que em alguns aspectos se contrapunham ao contexto histórico e social em que a escola esta inserida, como a inexistência de um estudo específico para a historiografia e produções em dança na Bahia, sejam estas de expressões negras, indígenas e ou populares, como parte do conteúdo obrigatório da formação discente.

Este fator foi prejudicial por um determinado momento da minha formação acadêmica, por não ter sido oferecido referências nesta temática que pudessem ser agregadas ao conhecimento que construí durante a minha experiência como Rainha de Bloco Afro, sendo que foi esta vivência que me estimulou a busca de um estudo aprofundado das danças criadas e recriadas nestes espaços, a exemplo da “Dança da Rainha”, que contribuiu para a minha reconfiguração e ressignificação de corpo, reanimando, conseqüentemente, a minha consciência e senso ético de pertencimento histórico-racial-social. A minha atuação como rainha do Bloco Malê se repetiu em 2006, quando fui candidata e reeleita mais uma vez para o cargo.

Esta experiência me impulsionou a conhecer outras instituições que realizassem ações em prol da valorização da mulher negra e, assim, motivada e mais uma vez produzida por Valdemar dos Santos - Baco, conheci e concorri ao título de “Deusa do Ébano”, do Bloco Afro Ilê Aiyê, do qual fui a vice-campeã em

2001 e após treze anos me recandidatei ao título e em 2014 fui reeleita a princesa da instituição.

A graduação em dança em 2005, não encerrou o compromisso que assumi de disseminar e potencializar a dança que aprendi nos Blocos Afro reconhecendo-a como mola propulsora de processos cognitivos de mulheres negras marginalizadas racialmente. Pois, estas danças, imbuídas de seus elementos: estéticas, valores, ideologias, historiografias negro-africanas, possibilitam processos de autorreconhecimentos de indivíduos que as experienciam, despertando o pertencimento a esta cultura, reconhecendo a diversidade cultural que constitui a nossa sociedade. Em 2007 dei início aos cursos de Especialização em História Social e Cultura Afrobrasileira, pela União Metropolitana de Educação e Cultura – UNIME, em parceria com a Associação dos Professores Licenciados do Brasil – APLB-BA e em Estudos Contemporâneos em Dança pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia – UFBA, me tornando Especialista em 2008 e foi também em 2007, que ingressei na Escola de Dança da UFBA como professora substituta do curso de Licenciatura em Dança, onde ministrei aulas de Danças de Motrizes Africanas ('motriz' é um conceito que também irei apresentar ao longo deste trabalho), no Módulo "Estudos do Corpo" e na disciplina optativa "Dança de Caráter", inserir os conteúdos específicos das Danças de Motrizes Africanas.

Fazendo jus ao papel de transformadora inerente a qualquer ser humano, como professora, dei prosseguimento a trabalhos já desenvolvidos por professores, pesquisadores e grupos de pesquisas que ao longo da história de resistência e multiplicação das Danças Negras na Bahia, realizaram ações de estímulo e produções de pesquisas em dança que abordassem os elementos e historiografia negro-africana.

Se sozinhas já somos fortes, juntas seremos inquebrantáveis. Neste sentido a criação de obras coreográficas com a inserção de elementos das danças negras em espaço de resistência branca foi um ato de extrema ousadia e muito significativo para a história da Dança Negra na Bahia. O professor, bailarino e coreógrafo norte americano, Clyde Wesley Morgan, provocou mudanças significativas na estrutura pedagógica e artística, no período de 1971 a 1978, da Escola de Dança da UFBA, atuando como professor da instituição e diretor e intérprete do Grupo de Dança Contemporânea da Escola, o GDC.

Artista e pedagogo afro norteamericano, Morgan, propôs outro olhar e novos estímulos para a pesquisa em dança tendo como mote inspirador elementos de culturas africanas e manifestações culturais baianas, alguns destes destacados na pesquisa de Nóbrega (2007), que considerou a atuação de Morgan “como uma ruptura com as práticas artísticas e pedagógicas na Escola de Dança da UFBA neste período, por diversos motivos” (OLIVEIRA, 2007, p.16):

d) Convidou para atuarem no grupo capoeiristas e atores, assim deu visibilidade a performers anônimos da dança como Vadinho do Gantois, Edson Elias, Mário Gusmão, Edson Emetério, Armando Visuete, Ana Mary, Sebastian Sabatt e outros;...f) Proporcionou ao elenco, as práticas africanas do cantar, do dançar e do tocar durante um evento; ...g) Para os processos criativos do espetáculo *Porque Oxalá usa Ekodidé e Oxóssi N' Aruanda*, levou para a escola pessoas detentoras da cultura do candomblé, como: Sicinha de Iansã, Reginaldo Flores, Ivan Machado e Edson Elias; (OLIVIERA, 2007, p.17).

A atuação de Morgan foi para além dos muros da universidade e deixou registros marcantes na História da Dança na Bahia, pois: “contribuiu, a partir da década de 1970 e atualmente, para a discussão da questão do negro na sociedade baiana e brasileira, o que continua fazendo com determinação.” (OLIVEIRA, 2007, p.141-142).

Outro fato a ser registrado nesta pesquisa foi a criação do Grupo de dança *Odundê* que foi criado pela então professora Maria da Conceição Castro Franca Rocha. Mestre em Educação, que pertencia ao quadro docente do Departamento de Teoria e Criação Coreográfica da Escola de Dança da UFBA. O Grupo *Odundê* reuniu estudantes negros e negras que faziam parte de grupos de Danças de Rua, dos Blocos Afro e Afoxés de Salvador e que estavam inseridos em ações na cidade de Salvador que buscavam expressar e assumir negritude baiana, que pode nesse contexto ser interpretada por diversas formas: como uma formação mitológica, como um movimento ideológico, pois seu conceito reúne diversas definições nas áreas cultural, biológica, psicológica, política e em outras (MUNANGA, 1988, p.5). Porém deve ser compreendida como um processo dinâmico sujeito a várias transformações.

O surgimento do Grupo de Dança *Odundê*, na década de 1970 provocou desconforto não sendo aceito de forma pacífica, pois em sua composição estava corpos que contrariavam os padrões eurocêntricos da dança. Traduzindo do

idioma loruba para a língua portuguesa *Odundê* significa: *Odun* - o destino de um povo, ano novo – e *dê* significa: tempo, vida nova, novidade.¹⁵

Considero que essa noção básica assumida pelo Grupo *Odundê* foi fundamental para o seu resultado estético vitorioso, para o impacto de sua produção coreográfica, para o avanço que gerou como conhecimento e, na sua efetiva contribuição para a luta da resistência negra baiana. (MOTTA, 2009, p. 54).

E assim deu-se seguimento à era na Escola de Dança da UFBA, marcado pela resistência da arte e cultura negra ancestral, foi construída também por: Mestre King, Nadir Nóbrega, Edileuza Santos, Neuza Saad, Tânia Bispo e Leda Ornellas¹⁶

¹⁵ Significado extraído do Vocabulário Yorùbá: para entender a linguagem dos orixás, escrito por Eduardo Napoleão em 2011.

¹⁶ Raimundo Bispo dos Santos, o Mestre King, foi o primeiro homem negro a entrar através do processo seletivo, vestibular, no Curso de Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Sua passagem pela escola foi marcante pelo fato de ter associado aos conteúdos programáticos apreendidos durante sua formação elementos das religiões de matrizes africanas, propondo assim um novo conceito de dança. Este feito lhe garantiu o título de mestre da Dança Afro.

Nadir Nóbrega Oliveira, Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, é coreógrafa, dançarina, pesquisadora, escritora e analista de assuntos culturais, atualmente é professora do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Alagoas - Maceió. Em sua passagem pela Escola de Dança da UFBA, onde realizou a graduação em dança, Nadir Nóbrega, militou em prol do reconhecimento e da valorização do corpo negro na dança, sua estética e a valorização das expressões afrobrasileiras, provocando reflexões e a revisão de conceitos sob o corpo negro na dança.

Edileuza Santos, "... faz o vestibular na Universidade Federal da Bahia -UFBA, passa, mas não se reconhece no currículo formal da universidade, que não abre espaço para a cultura negra, o que a faz procurar e criar outros espaços dentro da própria faculdade. Em 1983 entra no Grupo *Odundê*, marco importante na sua trajetória, e depois cria o Núcleo de Estudo da Dança Afro-Brasileira, ambos na UFBA, onde depois se torna professora. Integra o *Dance Brasil*, sediado em Nova York, mas com base de criação em Salvador, primeiro como bailarina e depois como coreógrafa. Faz residência na Flórida e realiza oficinas e workshops em várias partes do país e no exterior. Realiza trabalhos com crianças e adolescentes, pesquisa a cultura dos orixás e propõe um novo olhar sobre o tambor." Disponível em: <<http://www.centroculturalvirtual.com.br/conteudo/edileuza-santos-entrevista>>. Acesso em: 14 out. 2015.

Leda Maria Ornelas de Santana, "... Ingressou na Faculdade de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 1982, onde participa do Grupo Experimental de Dança e do Núcleo de Pesquisa Afro-Brasileira. Através de um concurso interno, se torna, ainda em 1982, funcionária da Escola de Dança da UFBA como Assistente de Direção e Produção, cargo que exerce até hoje." Disponível em: <<http://www.memorialdeartescenicadas.com.br/site/danca-menu/201-leda-danca.html>>. Acesso em: 14 out. 2015.

Pesquisadora de Danças Populares Brasileiras e professora efetiva da Escola de Dança da UFBA, Neuza Saad, integrou do Grupo de Dança *Odundê*, onde interpretou e dirigiu trabalhos com a temática negro-africana.

Tânia Bispo, dançarina e diretora coreográfica, com experiência acumulada em quinze anos de atuação no Grupo *Odundê*, Núcleo de Pesquisa da Dança Afrobrasileira, desenvolvido pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, projeto de pesquisa o "O estudo do movimento na Dança Afro-brasileira. A essa rica experiência somam-se as vivências advindas da prática docente da autora, no Serviço Social do Comércio- SESC, num trabalho voltado a valorização das tradições da cultura regional, através de aulas de dança afro, folclórica, criações e execuções de espetáculos. Cursos: Pós Graduação em dança contemporânea e Especialização em coreografia ministrada pela

que realizaram trabalhos de afirmação do corpo negro com um corpo-negro-político-provocado-transformador.

É assim. Não é mesmo? “Nem tudo que reluz é ouro, nem tudo que balança cai”¹⁷ Assim como estes mestres, mestras, grupos e instituições são exemplos de resistência e inspiração, as histórias de meus antepassados também conduzem a minha trajetória.

[...] na concepção filosófica nagô/iorubá, assim como na cosmovisão de mundo das culturas banto, a encruzilhada é o lugar das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimentos diversos, sendo frequentemente traduzida por um cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmos e do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de intersecção. (MARTINS, 2006, p. 65).

A encruzilhada é o lugar onde se cruzam duas ou mais ruas, estradas ou caminhos. E embasada por Martins (2006) que considero que as encruzilhadas traduzem a minha história: Candomblecista, Rainha de Bloco Afro, Princesa de Bloco Afro, Professora, Estudante, Pesquisadora de Dança, Dançarina, Policial Militar, Mulher, Negra, Mãe, estou eu, Vânia Oliveira.

Policial? Sim. Esta é uma parte da história que não posso deixar de contar, mas farei um resumo: tive a experiência de integrar esta instituição e não diferente dos outros ambientes, não fiz, desta experiência, apenas uma passagem; provoquei rupturas, conflitos e instabilidades. Foram, aproximadamente, 16 anos de serviço (entre 1997 e 2013), prestados para a Polícia Militar do Estado da Bahia (PMBA).

Ao longo desta trajetória participei na fundação do Grupo de Teatro da PMBA, onde atuei como intérprete, coreógrafa e diretora do grupo formado por policiais militares. Neste grupo, participei na produção de alguns espetáculos que deram um grande destaque para a instituição, entre os quais destaco: “Ópera da Cidadania”, um espetáculo musical que trabalha a alegria, o colorido, a magia e a musicalidade do povo baiano e os convida a conhecer algumas das principais manifestações populares baianas, criado em 2000, “A peleja de João para ser um cidadão” que é um cordel musical que tem como tema o fortalecimento da cidadania

Universidade Federal da Bahia. Psicologia Analítica Junguiana, ministrado pela Psique, Centro de Estudo Junguiano e Faculdade Helio Rocha. Outro fator relevante e a concepção religiosa individual da profissional, visto que a mesma integra uma comunidade da religião afro (candomblé). Disponível em: <http://africanidadenabahia.blogspot.com.br/p/tania-bispo_2.html>. Acesso em: 14 out. 2015.

¹⁷Trecho da cantiga das rodas de Capoeira “Nem tudo que reluz é ouro” de domínio público.

e respeito às diferenças, criado em 2009, ambos concebidos e dirigidos por Regina Lucia Portela, não policial, Atriz, Diretora, Pedagoga e Mestre em Artes Cênicas pela UFBA.

Destaco aqui o espetáculo “Ópera da Cidadania”, pois provocou insatisfações e reflexões em torno do que é ser Policial Militar, sua relação e integração com a sociedade e a humanização dos integrantes do grupo, versus as ideias tradicionais e que permeou o meu curso de formação de soldado, realizado em 1997, pois a partir do momento em que escolhemos servir a corporação não poderíamos mais chorar e sentir dor, ou seja, teríamos que agir como se fôssemos robôs. Através do espetáculo, era apresentada a religião de matriz africana por meio de releituras do Caboclo e dos Orixás Exú e Iemanjá, divindades das religiões de matrizes africanas, assim como, a danças como: o Maculêlê, o Samba de Roda, a Capoeira e o Samba Reggae, várias formas de resistência e reinvenção da cultura africana no Brasil e da identidade negro baiana.

A “Ópera da Cidadania” se destaca por ter em um de seus quadros a coreografia intitulada “Dança da Tropa”. Coreografada por mim, este trabalho teve como base o ritmo e as movimentações dos Blocos Afro, o samba-reggae. Fazendo uma breve descrição: começávamos a cena realizando a marcha militar e cada PM utilizava uma farda que representava núcleos e ações da Polícia Militar; ao final da marcha, dava-se início a uma canção cuja parte da letra era: “É também sou cidadão, sou do povo, sou da comunidade...”. Enquanto isso, estávamos em posição de sentido (posição de respeito e subordinação, onde o militar fica em pé com o olhar voltado a frente em paralelo ao chão, o pés juntos e braços direcionados às pernas com uma leve flexão nos cotovelos) e prestando a continência (saudação militar). No decorrer desta canção que era entoada, os tambores, tocados também por policiais militares, inciam o ritmo samba-reggae e todos nós dançávamos, sambávamos, realizando a coreografia fardados. Eu interpreto este ato como uma proposta de reintegração do(a) policial militar à sua própria sociedade.

A minha participação no Grupo de Teatro da Polícia Militar da Bahia foi encerrada em 2011 de uma forma violenta, pois fui transferida para uma unidade operacional que estava sendo criada para atender a comunidade de Itinga, bairro da Região Metropolitana de Salvador, após ter debatido pelo então coordenador institucional do grupo, o Capitão Thiago Garcês, que utilizou como alegação que não

estava atendendo a sua determinação para produção de novas montagens coreográficas e assim estaria ferido os princípios da disciplina militar.

Esta ação, debater com um superior hierárquico de uma instituição militar, é interpretada como indisciplina e, sendo assim, compreendi que a forma de punição utilizada pelo então capitão foi a transferência. Mas, a semente foi plantada e o intento ainda tem se mostrado positivo, o grupo continua seu trajeto e através de relatos que expressam as constantes reflexões que extrapolam os muros do grupo de teatro e atingem os demais colegas policiais militares.

Educar através da dança e provocar transformações sociais, tem sido algumas das ações que desempenho em meus espaços de atuação. Através das aulas de dança que ministro, onde são abordados temas transversais como cidadania, direitos humanos, identidades individuais, culturais, coletivas, política, respeito às diversidades religiosa e ideológica, e, além disso, promovo a inclusão artística e acesso aos bens culturais nas comunidades que visito, em sua grande maioria, comunidades negras. Por meio da dança, estímulo a criticidade e a reflexão, levando ao entendimento de que somos indivíduos portadores de saberes e de ignorâncias, segundo Santos (2010) de direitos e que temos o dever e a capacidade de nos transformar e de transformar nosso ambiente e a sociedade em que vivemos.

Um dos mais importantes trabalhos estimuladores tem sido fruto do resultado da minha experiência como Rainha e Princesa de Blocos Afro. A transformação significativa provocada por esta vivência me impulsionou a realizar aulas específicas para preparar mulheres negras para os concursos dos Blocos Afro de Salvador; por acreditar nestes espaços reconfiguradores de nossos conceitos enquanto corpo-história, espaços que nos representa e nos apresenta como protagonistas de uma história que é recontada através da dança, uma dança que carrega os símbolos, os signos e registra a história da comunidade negra, uma dança política, uma dança motriz, dança que devolve a dignidade e que nos dá o poder de representar nossas culturas, nossos valores, nossos ideais, nossas crenças, nossas ideologias.

ARA-ÌTÀN: a dança de uma rainha, de um carnaval e de uma mulher... é atravessado pelas informações que dizem o contrário do que ouvi de professores, de parte de sua sociedade e que li em livros didáticos; uma mulher que reconta a sua história a partir do prisma de seus referenciais, uma mulher que, em constante

transformação, transforma a todos e a tudo em seu entorno, é o que pretendo trazer nesta dissertação.

O desejo de registrar e apresentar esta história me fez com que retornasse à Escola de Dança da UFBA, ingressando no Programa de Pós-Graduação em Dança - PPGDança, no ano de 2014, desta vez com a responsabilidade de realizar uma pesquisa que resulte numa obra que possa se tornar referência, haja vista a carência de publicações com esse intuito dentro da academia, e que represente a força da mulher negra através da dança. Uma obra que contribua com o acervo da história da dança da Bahia, uma dança de resistência e política que revela indivíduos que a sociedade tenta subjugar e apagar há séculos. Afinal, foi por isso *“que o negro lutou, o negro lutou e acabou invejado e se consagrou.”*¹⁸

E, quem passa pelas experiências de Deusa do Ébano, de Negra Malê e de Muzembela, apresentam transformações: processos de desenvolvimento autopessoal, projeções da autoimagem, enfim, tudo ocorre acompanhado pela elevação da autoestima, pelo empoderamento e pelo orgulho de ser parte da cultura afrodescendente. Mostram-se mulheres oportunizadas a despertar os seus pertencimentos e, desta forma, se tornarem referências de sujeitas ativas, reflexivas e críticas.

O título de rainha de Bloco Afro é alcançado por apenas uma das candidatas, porém, considero que o fato de sermos estimuladas a pesquisar sobre nossas histórias, nossa cultura e passarmos a ter visibilidade e sermos referências para nossa comunidade, nos torna vencedoras. Todo processo que antecede o concurso para a escolha da rainha de um Bloco Afro é acompanhado por vários setores da mídia, cada comunidade passa a se sentir representada pela candidata que é moradora local e com isso esta mulher passa a ser reconhecida como símbolo de beleza do seu bairro.

A importância destes concursos está dentre outros fatores, na elevação da autoestima da mulher negra, provocando uma reflexão na nossa sociedade entorno do conceito de beleza que levam em consideração os padrões europeus. Mas, ao mesmo tempo, em que eles chamam a atenção para esta beleza negada e exotizada historicamente, constroem e apresentam para a sociedade um novo

¹⁸Da canção “O Negrume”, composta por Paulinho do Reco, em 2006, para o Bloco Afro Ilê Aiyê.

padrão que não dar conta da diversidade da beleza das mulheres negras de Salvador, e assim, apresentam novos estereótipos (positivos), mas que podem contribuir para a limitação do conceito sobre o que é ser mulher negra. Esta crítica não tira o mérito destes concursos que nos tornam protagonistas de nossas histórias e que podem ser lidas através das nossas danças.

2 QUE BARATO O CABELO DA NEGA, TRANÇADO NAGÔ



Figura 1: Penteado concebido e realizado por Mariana Desidério. Modelo: Vânia Oliveira.
Fonte: Arquivo pessoal.

Riscam-se os caminhos com o pente, realizando traçados que demarcarão os trajetos que serão percorridos, divide-se o cabelo em mechas e destas, surgem três “pernas”. A partir daí começa-se a arte do trançado em direções variadas como verdadeiros labirintos sem fim, onde se torna difícil saber onde começa e aonde vai terminar a caminhada feita pelas mãos, quiçá a porta de saída; são encruzilhadas onde os cabelos crespos se encontram, cruza-se e nascem outros desenhos que seguem em percursos infinitamente diferentes. "O significado social do cabelo era uma riqueza para o africano. Dessa forma, os aspectos estéticos assumiam um lugar de importância na vida cultural das diferentes etnias." (GOMES, 2003). É inspirada pela trama do trançado que darei início a uma viagem, que ao me transportar para o passado irá me possibilitar “aproveitar o que cada um já fez antes para melhorar, pai, avô, bisavô, tataravô, tatatataravô, até perder de vista... Estudar o futuro, já imaginou? Muito melhor do que ficar sempre amarrada no passado” (MACHADO, 1982, p.40). Analisando cada entrelace que se sobrepõe deixando a história complexa e com caminhos tortuosos, mas, possíveis de serem desbravados.

Quem sou eu? “[...] uma trança de gente, igualzinho a quando faço uma trança no meu cabelo, divido em três partes e vou cruzando uma com as outras, a parte de mim mesma,” (MACHADO, 1982, p.40). Sou um recorte da minha sociedade cuja história é composta por fatos que, após serem narrados irão colaborar para a compreensão de como se deu o processo de construção da consciência da minha identidade negra feminina (no sentido sistêmico, contemplando o movimento que este conceito abarca) e sua constante reconfiguração, eu sou o corpo-história “Cada vez melhor. Para cada um e para todo mundo. Trança de gente.” (MACHADO, 1982, p.40). E te convido para que façamos um passeio através do túnel do tempo onde será traçado resumidamente o percurso

que gerou as minhas noções de identidades sendo estas, algumas vezes construídas, mas muitas vezes impostas, mas sempre transitórias.

Um dia ouvir falar que existe uma diferença entre o significado das palavras “estória” e “história”. A primeira está relacionada à ficção ou conto, não tem veracidade; já a seguinte, equivale a fatos reais. O que proponho é um olhar historiográfico, com uma análise crítica dos fatos que serão apresentados. Como estava dizendo, estas estórias estiveram presentes nos livros didáticos e foram replicadas por meus professores; estórias estas que permeavam não só minha escola, mas minha comunidade como um todo: bairro onde até hoje moro, locais onde frequentava, etc. As marcas destas contrainformações foram traduzidas em sentimentos de autonegação, baixa autoestima e invisibilização de uma história que me devolveria, posteriormente, o senso de pertencimento social e cultural. Durante anos, acreditei que a Princesa Isabel¹⁹ merecia o meu respeito e a minha devoção por ter sido a “Rainha dos Escravos”. E uma educação correta faria com refletisse da seguinte forma:

[...] a escravidão foi abolida, mas os negros foram marginalizados, expulsos, diminuídos. O fato de hoje a maior parte dos pobres ser negra é por ocasião dessa história tenebrosa. O fato de a história do negro ser ocultada é por ocasião dessa história vã. A desigualdade social se fortaleceu aí. Ainda se orgulha da data da assinatura da Lei Áurea pela princesa Isabel? Não há o que comemorar. Os negros foram formalmente libertos, mas na prática, foram postos à miséria, foram marginalizados e se estão hoje em posição menos favorecida é por culpa dessa "abolição" meramente interesseira da qual a Corte nos submeteu. Se ainda existe preconceito racial é por culpa da forma com que a escravização foi "abolida". Aboliu-se a Lei da Escravidão, mas se manteve a marginalização do negro. O que mudou? Ainda estamos no tronco. (Disponível em: <http://painelbrasil.tv/site/videos/juliana/2012/maio/16_abolicao_escravatura.pdf>. Acesso em: 15 maio 2015).

Anos e anos, do meu Ensino Fundamental, me fantasiaram de escrava para comemorar o dia 13 de maio gritando: Viva a Princesa Isabel! Viva a abolição da escravatura! Ela me libertou! Esta é mais uma estória sem a história da falta de

¹⁹Isabel Cristina Leopoldina Augusta Micaela Gabriela Rafaela Gonzaga de Bragança e Bourbon nasceu no Rio de Janeiro, em 29 de julho de 1846 e faleceu em Eu, na França, em 14 de novembro de 1921. Filha do Imperador D. Pedro II e da Imperatriz Dona Teresa Cristina, a Princesa Isabel exerceu a regência do Império do Brasil durante três períodos. Foi a primeira Chefa de Estado das Américas e uma das nove mulheres a governar uma nação durante o século XIX e em 13 de maio de 1888, assinou a Lei Áurea, abolindo o processo de escravidão. (Disponível em: <http://painelbrasil.tv/site/videos/juliana/2012/maio/16_abolicao_escravatura.pdf> Acesso em: 15 maio 2015).

políticas públicas destinadas aos povos africanos e afrobrasileiros que, no dia 14 de maio, eram jogados à margem da sociedade sem emprego, educação, saúde e moradia, tendo apenas opção o retorno à condição de escravos/escravizados para que, assim, pudessem sobreviver. Não seria mais significativo ter a comemoração ou atos de reflexões entorno do dia 20 de novembro, dia destinado para manifestações políticas referentes à “Consciência Negra”, e/ou uma análise crítica do que foi o 13 de maio? Pois,

Por outro lado, o crescimento da importância do dia 20 de novembro é decorrente, principalmente de um questionamento quanto às reais mudanças ocorridas na situação do povo negro e seus descendentes no Brasil em relação ao usufruto da cidadania, portanto um questionamento em relação ao que o dia 13 de maio de 1888 tem simbolizado. Essa comemoração do dia 20 de Novembro é uma tentativa de se resgatar uma História não oficial, marcada pelas lutas de resistência à escravidão, travadas pelos próprios escravos. É também um rompimento com a ideologia do embranquecimento e da democracia racial. É a luta no sentido de se cultivar valores da cultura negra tão reprimidos em outras épocas. (Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/princesa-isabel-e-a-ideologia-do-branqueamento-zumbi-dos-palmares-e-o-movimento-negro/#ixzz3gBXf6VIJ>> Acesso em: 15 maio 2015).

Há um longo caminho a ser trilhado para que nós negros e negras alcancemos a meta de sermos parte uma sociedade igualitária, ou talvez, este desejo não passe de uma utopia, mas é preciso considerar que a destruição de mitos como o da democracia racial, comemorado no dia 13 de maio, representam. Esta desconstrução fragiliza elementos que reproduzem o racismo no Brasil. A ideia sustentada por uma concepção eurocêntrica da história, de que existe uma superioridade da raça branca, reforçando a ideologia do embraquecimento, nesses últimos anos, já história para compreender que esta foi uma das estratégias de dominação utilizada e que persiste nos dias atuais. Recordo-me ainda, da certeza que tinha de que quem descobriu o meu Brasil foi Pedro Álvares Cabral e que, como se não houvesse outros povos aqui, a população indígena teria contribuído apenas com uma parcela ínfima da construção desta nossa “pátria mãe”. Mais uma forma, dentre tantas, de desconsiderar e desconhecer nossas comunidades como capazes e competentes no processo de construção civilizatório da nação. Estórias contadas e recontadas de forma que não possibilitaram indagações, questionamentos, críticas e incertezas e que, por muitos anos, me alienou, não permitindo que enxergasse o potencial e importância de meus ancestrais e que não me provocou orgulho de ser parte das culturas negro-africanas, nem com que me sentisse representada pelos

heróis que sofreram com a invisibilidade e inferiorizados por uma epistemologia ocidental dominante. Boaventura de Souza Santos²⁰ afirma que:

A epistemologia ocidental dominante foi construída na base das necessidades de dominação colonial e assenta na idéia do que designa pensamento abissal. Este pensamento opera pela definição unilateral de linhas que dividem as experiências, os saberes e os atores sociais entre os que são úteis inteligíveis e visíveis (os que ficam do lado de cá da linha) e os que são inúteis ou perigosos, ininteligíveis, objetos de supressão ou esquecimento (os que ficam do lado de lá da linha). (SANTOS & MENESES, 2010, p.20).

Ao me reportar ao passado, tenho a nítida impressão de que estou falando de um passado-presente, e, assim como Santos (2010), considero que em pleno século XXI o pensamento abissal ainda vigora. Esta é “uma iniciativa epistemológica que assenta na ecologia dos saberes”²¹.

Além desta perspectiva epistemológica, estou propondo que o olhar para este estudo seja referendado pela filosofia dos *adinkras* africanos, o Sankofa²², como uma proposta de entendermos o que o pensamento abissal significa, quais as linhas de invisibilidades causadas e quais são as minhas reflexões sobre elas. Ainda embasada por Santos (2007), chamo a atenção para que “a característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha. Este lado da linha só prevalece na medida em que esgota o campo da realidade relevante. Para além dela há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não-dialética”.

A falta de conhecimento de nossa história nos faz acreditar na incapacidade de sermos construtores da nossa sociedade. Acredito na potência da educação de um modo geral; porém, neste momento, irei me ater na educação

²⁰ Boaventura de Souza Santos é professor da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra (Portugal) e Diretor do Centro de Estudos Sociais. (SANTOS & MENESES, 2010, p. 7).

²¹ A **ecologia de saberes** assenta na ideia pragmática de que é necessária uma reavaliação das intervenções e relações concretas na sociedade e na natureza que os diferentes conhecimentos proporcionam. Centra-se, pois, nas relações entre saberes, nas hierarquias que se geram entre eles, uma vez que nenhuma prática concreta seria possível sem estas hierarquias. Contudo, em lugar de subscrever uma hierarquia única, universal e abstrata entre os saberes, a ecologia de saberes favorece hierarquias dependentes do contexto, à luz dos resultados concretos pretendidos ou atingidos pelas diferentes formas de saber.” (Disponível em: <file:///B:/Documentos/Mest%20Dan%C3%A7a/textos/Para_alem_do_pensamento_abissal_RCCS78.PDF>. Acesso em: 28 mar 2015).

²² *Adinkra* é o conjunto ideográfico, concebido pelos Akan, povo da antiga Costa do Ouro, a atual Gana. No Adinkra, o princípio Sankofa tem o significado de “voltar e apanhar de novo aquilo que ficou pra trás”, ou seja, “voltar às suas raízes e construir sobre elas o desenvolvimento, o progresso e a prosperidade de sua comunidade em todos os aspectos da realização humana” (GLOVER *apud* LARKIN, 2008).

formal e nas consequências geradas por uma educação que não atende às necessidades de projetar na sociedade, um indivíduo com senso crítico, reflexivo e criativo, fomentando a sua consciência da corresponsabilidade no processo da transformação pessoal e da transformação e construção de sua sociedade. Para Nilma Lino Gomes:

Enquanto dois processos densos, construídos pelos sujeitos sociais no decorrer da história, nas relações sociais e culturais, a educação e a identidade negra estão imersas na articulação entre o individual e o social, entre o passado e o presente, e são incorporadas, ao mesmo tempo em que incorporam, à dinâmica do particular e do universal. Nessa perspectiva, quando pensamos a escola como um espaço específico de formação inserida num processo educativo bem mais amplo, encontramos mais do que currículos, disciplinas escolares, regimentos, provas, testes e conteúdos. Deparamo-nos com diferentes olhares que se cruzam, que se chocam e que se encontram. A escola pode ser considerada, então, como um dos espaços que interferem na construção da identidade negra. O olhar lançado sobre o negro e sua cultura, no interior da escola, tanto pode valorizar identidades e diferenças quanto pode estigmatizá-las, discriminá-las, segregá-las e até mesmo negá-las. (GOMES, 2002, p. 2).

Esta distância da nossa história não nos permite reconceituá-la:

O "distante" é selecionado, renovado e, sobretudo justificado. Paradigmático, neste sentido, é o que aconteceu com Zumbi. A figura do herói da luta antiescravista no Brasil foi submetida historicamente aos mais diversos tipos de leitura. Nos anos que antecederam a implantação da ditadura do Estado Novo, quando tendências filo-germânicas e filo-italicas se disseminaram pelo país, inclusive em meio às "frentes negras", houve uma leitura nazi-fascista do mito. Zumbi foi visto como uma espécie de fuhrer de ébano. Com a redemocratização de 1945, transformou-se em líder liberal. Mais recentemente, com a "abertura" dos militares, a leitura se deslocou para a órbita do pensamento de esquerda, onde se concentrou a movimentação política dos negromestiços brasileiros. Luta armada, socialismo etc., tudo se projetou no "supersignon chamado Zumbi". (RISÉRIO, 1981, p. 98).

Ter tido como referência a Princesa Isabel contradizendo ou negando a importância de Zumbi dos Palmares, Ganga Zumba, Dandara, Luíza Mahin, grandes líderes de revoltas negro-africanos no Brasil que aparecem como grandes vilões, marginais e coniventes quando é retratado o processo escravagista, provocou em mim um processo caótico de compreensão e consciência identitária. Isto por que:

Nenhuma identidade é construída no isolamento. Ao contrário, é negociada durante a vida toda por meio do diálogo, parcialmente exterior, parcialmente interior, com os outros. Tanto a identidade pessoal quanto a identidade socialmente derivada são formadas em diálogo aberto. Estas dependem de maneira vital das relações dialógicas estabelecidas com os outros. Esse é

um movimento pelo qual passa todo e qualquer processo identitário e, por isso, diz respeito, também, à construção da identidade negra. (RISÉRIO, 1981, p. 98).

Se a representação de meus ancestrais negros se deu de forma negativa, como poderia assumi-los como referências ou até mesmo querer me parecer com eles? Se na história da sociedade em que vivo, os heróis sempre foram brancos e os negros sempre foram vilões, com quem iria me identificar? Tendo geneticamente traços que me distanciam da Princesa Isabel, e sendo induzida a interiorização, o que me restou foi render-lhes graças e veneração por ter sido benevolente e ter libertado os escravizados, mesmo que estes, segundo a estória, não tenham merecido tal ato de generosidade. Não é mesmo? Será que é possível uma criança, uma adolescente e ou uma jovem negra diante do que foi exposto, estabelecer alguma relação de pertença étnica? O resultado é o distanciamento e a negação de seus pares junto à necessidade de se homogeneizar, adotando os princípios colonizadores ideológicos, culturais e estéticos. Chamo este ato de queima de arquivo (apagar os registros, adequar-se as ideologias e culturas do Ocidente), muito semelhante à tentativa de fazer com que os africanos escravizados apagassem de suas memórias, costumes e crenças, quando foram traficados para o Brasil.

Vindos para o Brasil de diversos países do Continente Africano, os africanos escravizados foram levados ao sul do Benim (país africano), onde existia o mercado de escravos de Uidá (LARANJEIRAS, 2010).

O tráfico a partir de Uidá chegou a atingir cerca de dez mil escravos por ano até a década de 1690, estimativa próxima daquela realizada por Bosman no final da década de 1690, de mil escravos por mês. Entre 1700 e 1713, o tráfico no local alcançou o seu maior número, aproximadamente quinze mil escravos eram exportados anualmente do porto de Uidá. De acordo com Robin Law, “neste período Uidá pode ter sido responsável por cerca da metade de todas as exportações transatlânticas de escravos africanos”. (LARANJEIRAS, 2010, p.41).

As viagens até o porto eram feitas a noite, como uma estratégia utilizada pelos traficantes para manter vivos os escravizados que submetidos ao calor certamente não iriam resistir, assim como, para que eles não memorizassem o trajeto percorrido entre suas terras natal até o mercado e pudessem, enfim, fugir. Durante este trajeto, muitos morreriam de fome, sede, cansaço e de doenças como o banzo – a saudade de casa, das suas famílias e culturais. Mercadoria? Sim. Para os dominadores, eram vistos assim os africanos: um objeto ou uma moeda de troca. Expostos em praça

pública, em Uidá, eram leiloados e vendidos por comerciantes para os traficantes europeus. Os escravizados que não eram vendidos eram conduzidos a armazéns, um dos mais conhecidos era o Zomaï.

Do mercado até o porto, os africanos escravizados eram obrigados a parar e dar voltas em torno de uma árvore, a “Árvore do Esquecimento”. Os homens eram obrigados a dar nove voltas, e as mulheres, sete. Cada volta dada representava para os traficantes a morte das suas memórias e a garantia de que sem memória, os africanos traficados, durante o trajeto à América, iriam esquecer suas terras, suas origens, histórias, identidades, crenças, valores, culturas e não iria amaldiçoá-los.

Árvore do esquecimento? As voltas dadas por homens e mulheres em torno da árvore seriam responsáveis pelo esfacelamento da memória como se ela fosse capaz de anular as lembranças e tornar essas pessoas suscetíveis ao trabalho escravo para que não se rebelarem. Mas os resultados das lutas e a resistências do povo africano e de nós afrodescendentes, ao contrário do que acreditavam os opressores, podem ser percebidas por meio das diversas formas de expressão e concretização, ou seja, de manutenção dos valores e práticas que trouxeram para o Brasil no processo da diáspora.

A diáspora africana prevê movimento, mistura de povos, de culturas, prevê a interculturalização. Esse movimento e essa diferença entre o conceito de identidade nacional pré-determinado e a busca pelo conhecimento de outras identidades fazem da diáspora africana um conceito relevante. A diáspora tenta unir diferentes culturas negro-africanas em diferentes lugares para não cristalizá-la em uma cultura única. (AMOROSO, 2009, p.66).

As violências religiosa, social, cultural, intelectual, física e moral, somada ao desejo dos colonizadores/escravistas de enfraquecer e erradicar as culturas de meus ancestrais não passou de uma grande utopia. Fora de seu território de origem, a população africana criou outras identidades: culturais, políticas, coletivas e pessoais, contrariando as ideias eurocêntricas de homogeneização e atraso cultural e sem desconsiderar os registros ancestrais, mas reeleborando-os através de suas memórias criativas despertou em nós, seus descendentes, o sentimento de pertença.

Apesar dos avanços e conquistas que tivemos e tendo atualmente uma lei que torna obrigatório o ensino da história e cultura afrobrasileira, a Lei

10.639/2003²³, que aporta tendo como um dos intuitos tornar equivalente a importância das histórias e culturas que fizeram parte da construção da identidade cultural brasileira, ainda não está garantido a desmistificação dos estereótipos construídos em torno do homem e da mulher negra e de práticas e crenças culturais que foram feridas pela inversão de valores, presentes em exercícios pedagógicos e sociais, e da reedição da inferioridade de negros.

E quais são as consequências do conto de uma única história e das estórias acompanhadas pela interiorização de um indivíduo e da sua cultura? É referendando Nilma Gomes que respondo:

Não é fácil construir uma identidade negra positiva convivendo e vivendo num imaginário pedagógico que olha, vê e trata os negros e sua cultura de maneira desigual. Muitas vezes os alunos e as alunas negras são vistos como “excluídos”, como alguém que, devido ao seu meio sociocultural e ao seu pertencimento étnico/racial, já carrega congenitamente alguma “dificuldade” de aprendizagem e uma tendência a “desvios” de comportamento, como rebeldia, indisciplina, agressividade e violência. Essas concepções e essas práticas pedagógicas, repletas de valores e representações negativas sobre o negro resultam, muitas vezes, na introjeção do fracasso e na exteriorização do mesmo pelos alunos e alunas, expresso numa relação de animosidade com a escola e com o corpo docente. Diante de uma estrutura e de práticas excludentes não é de se estranhar que muitos alunos e alunas negras introjetem o racismo e o preconceito racial. (GOMES, 2002, p.6).

É possível afirmar que para que os estereótipos de pessoas e lugares sejam construídos, basta apresentar uma perspectiva distorcida de construção cultural e de identidades; basta apenas oferecer ao indivíduo uma única fonte de referência; basta contar-lhe a história sob uma única ótica; basta considerar como verdadeiras, a primeira e a única informação sobre algum aspecto. E por um por um longo tempo

²³Altera 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. Art. 1º A Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar acrescida dos seguintes arts. 26-A, 79-A e 79-B:

"Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinente à História do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e Histórias Brasileiras.

"Art. 79-B. O calendário escolar incluirá o dia 20 de novembro como 'Dia Nacional da Consciência Negra'." (Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm>. Acesso em: 17 maio 2015).

o absolutismo imperou em nossa história, gerando injustiças e desigualdades sociais.

Da era colonial do século XIV e perdurando até os tempos atuais, as histórias apresentadas aos multiplicadores e descendentes do legado negro/africano foram, em parte, apresentadas através da ótica excludente e marginal, acompanhadas por propostas homogeneizadoras, imersas em estigmas e estereótipos permanentes de discriminação das identidades culturais inferidas pelos inúmeros instrumentos de controle pessoal e, por vezes, coletivo, contribuindo para a replicação desta prática etnocêntrica e alienadora que cria, no “outro”²⁴, a imagem de um indivíduo que possui características e crenças semelhantes, mas que, no fundo, é rebaixado. E é com o sentido de compreendermos este processo que insisto com as minhas indagações: Por que contar uma única história? De que forma, atos como este, influenciam o processo identitário? A quem ela interessa?

O sujeito é uma produção cultural e social, assim é possível compreender os efeitos dos discursos sejam eles, psicológicos, biológicos, pedagógicos, políticos, etc. Tais discursos são pronunciados segundo os interesses concepções culturais e características particulares a cada um desses campos do saber. Um sujeito ideal, universal e normatizado que parece não ter cor, raça, sexo, moradia, religião circula por uma ordem de discurso que acaba atribuindo neutralidade para suas ações. Assim, nem o conhecimento ensinado é posto a prova, pois seus agentes, os professores, ou seja, o que vale é o que o professor diz e o que ele ensina é a verdade absoluta e ponto final.

A importância do acesso às histórias de pessoas e de diversas culturas nos permite estabelecer relações de pertença, entendimento de valores culturais, estéticos e históricos. As histórias entorno da origem da população africana desconsideram sua existência antes da escravização. A forma como são apresentadas não permite a identificação dos valores culturais que possuem e induz que a população negra descende de escravos e com isto são impressos todos os estigmas que vigoram até hoje e alimentam o racismo. A estigmatização do “outro” é o grande perigo de um olhar colonizador lançado para o diferente de maneira

²⁴Seguindo a ótica etnocêntrica o “outro” é uma invenção do Ocidente. Verdade que a sua base é universal. São muitos os povos que se autodenominam “os seres humanos”. Mas foi a expansão ocidental sobre a superfície terrestre que produziu a sistematização dessa figura da alteridade. Foi preciso que o planeta se planetarizasse para que o outro fosse construído como problema, objeto inquietante para a reflexão sistemática. (RISÉRIO, 2002, p. 22).

brutal. Neste sentido a diáspora negra se apresenta acompanhada pela exclusão e marginalização, historicamente exercida pelo Ocidente gerando prejuízos de cunho social e racial. Trata da construção da imagem de pessoas ou lugares e como isto, no que se refere a estereótipos, podem ser apresentados e reproduzidos através de um conceito verbal, simbólico e imagético. Por isso, há urgência pelo conhecimento e entendimento do 'outro' considerando a sua plena trajetória, o alerta para a necessidade da fuga do senso comum, da informação pronta, da história única sobre qualquer pessoa, lugar ou aspecto e desta forma será um mecanismo importante nos processos de compreensão e afirmação identitária. Pois,

[...] a colonização da África, a transmigração de escravos para as Américas, o sistema escravocrata e a divisão do continente africano em guetos europeus não conseguiram apagar no corpo/*corpus* africano e de origem africana os signos culturais, textuais e toda a complexa constituição simbólica fundadores de sua alteridade, de suas culturas, de sua diversidade étnica, linguística, de suas civilizações e história. (MARTINS, 1997, p. 25).

A partir desta assertiva tive a oportunidade de rever conceitos e de reconstruir a noção de identidade, posta aqui como algo mutável, de acordo com os acontecimentos que me atravessou. Refiro-me a um processo de transformação permanente, relacionado ao tempo e espaço em que o indivíduo se insere; é uma visão pós-colonial que desconstrói a ideia cristalizada sobre identidades, “responsável pela perpetuação da imagem dos negros como tribais, primitivos e atrasados” (NASCIMENTO, 2008, p. 31).

2.1 SOMOS DIFERENTES, MAS IGUAIS²⁵

A cultura é que regula normativamente as nossas ações, mas esta vem sofrendo influências no processo de globalização. Por isso a importância de compreender as relações que são estabelecidas entre os indivíduos e o modo como elas são definidas e marcadas. Para Hall (2002), a cultura tem a ver com os significados partilhados, num conjunto de práticas; a linguagem é o meio privilegiado com que se dá sentido a tudo isso. Sustenta que o diálogo possibilita a construção de uma cultura de entendimentos partilhados, por conseguinte, a interpretação do mundo. Neste

²⁵ Da canção “*Diferentes, mas iguais*”, composta por Sandro Teles e Mário Pam, para o Bloco Afrobaiano Ilê Aiyê no ano de 2006.

sentido, é interessante acompanhar a reflexão de Hall (2002) acerca da construção de representações sociais, de como se materializam no mundo das ideias, pois, para o autor, há uma associação direta entre representação, cultura e linguagem.

Na Idade das Trevas, período medieval (entre os séculos V e XV), a identidade de um sujeito era baseada, exclusivamente, pelas relações estabelecidas naquela conjuntura. Em termos de hierarquia social, estas relações oscilaram ao longo da história. Primeiro como senhor *versus* servo; na relação coletiva, a distinção era entre vassalo e suserano; e nas relações de fidelidade existia o mestre e o aprendiz. Tudo era estabelecido a partir do “eu” e do “outro”; o etnocentrismo como uma visão do mundo no qual o próprio grupo social é tomado como central e todos os outros ao seu redor são inferiores e têm as suas culturas consideradas como culturas minoritárias. (HALL, 2002, p.07).

O etnocêntrico é aquele que encara o mundo pelo prisma de sua cultura e o etnocentrista é quem absolutiza as práticas e os valores da cultura a que pertence; é quem cria o “outro” ditando as diferenças entre ele. (RISÉRIO, 2002, p.20) Segundo o autor, o “outro”, que não pertence a cultura europeia, é visto como um problema, é o extraocidental. Esta visão vem acompanhada de ações discriminatória, onde o que prevalece é a superioridade. A imposição do Ocidente, na história da construção de sociedades como o Brasil, pode-se dizer que resultou na divisão de classes sociais onde as ditas minorias como os homossexuais, os negros, os indígenas, os pobres e os portadores de deficiência, entre outros, são marginalizados e menos favorecidos, pela composição do próprio sistema que tenta mantê-los eternamente subservientes. Esta relação de subserviência continua sendo a cumeeira que sustenta as casas grandes, apenas ganhando outra roupagem, a partir do que chamamos de pensamento moderno ocidental.

O pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal. Consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que as invisíveis fundamentam as visíveis. As distinções invisíveis são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo “deste lado da linha” e o universo “do outro lado da linha”. A divisão é tal que “o outro lado da linha” desaparece enquanto realidade torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível. Tudo aquilo que é produzido como inexistente e excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção aceita de inclusão considera como sendo o Outro. A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha. Este lado da linha só prevalece na medida em que

esgota o campo da realidade relevante. Para além dela há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não-dialéctica. (SANTOS, 2010, p.32).

Essas linhas verticais estabelecem relações de subalternidades que dialogam diretamente com o sistema capitalista colonial, consistindo em um paradigma hegemônico com correntes que dominam os poderes e os saberes, estabelecendo um sistema assimétrico, muito bem apresentado em uma série de estudos organizados por Santos e Meneses nos quais denominam de Epistemologias do Sul. Estas epistemologias se configuram em um conjunto de práticas cognitivas que têm como critério a validação de conhecimento originado das experiências de grupos injustiçados pelo colonialismo capitalismo e patriarcalismo, os indígenas e os negros. Para os etnocentristas, isto se torna um problema social, político, cultural e também epistemológico, pois, para eles, o “sul” não teria conhecimento suficiente para pleitear uma justiça ou equidade social. O desejo que tenho é de ser transportada para o passado e falar para alguns etnocentrista: “se você soubesse o valor que o negro tem, tu tomavas banho de pinche pra ficar negão também.”²⁶ Mesmo sabendo que seria retaliada e iria ser levada ao tronco, estaria certa de que esta mensagem se multiplicaria assim outras que foram ditas por meus ancestrais negros e ngras.

O “outro” estabelecido em cada grupo cultural é tido como a diferença e a identidade só podem ser compreendidas como conexão imediata por meio da produção da diferença. A identidade está sempre em processo isso ocorre por que a identidade e a diferença só podem ser concebidas dentro de um processo de diferenciação linguístico que defina seus significados e este processo de significação é definido por lutas de vontades e verdades que tentam fixar o significado das coisas que estão em jogo.

Por serem produzidas em um processo discursivo e simbólico a identidade e as diferenças, estão sujeitas as relações de poder expressas em ações que oprimem certa parcela de indivíduos, e neste caso estou falando de nós negras e negros. Cujos efeitos são a desvalorização das nossas histórias e o calar de nossas vozes. O objetivo das relações sociais é o de estabelecer limites entre “um” e “outro”, podemos compreender a identidade como sendo a norma e o correto e a diferença como o “outro” que é marcado pela negação.

²⁶Da canção “O Negrume”, composta por Paulinho do Reco (1978), para o Bloco Afro Ilê Aiyê.

É na luta por imposições e sentidos que ocorre um dos processos mais sutis pelos quais o poder acontece no campo da identidade e das diferenças, a partir disso afirmo que a discussão em torno da identidade e da diferença concentra aspectos e reivindicações sociais e políticas de certos grupos: quem pode acessar alguns bens culturais e quem não pode.

Afirmar a identidade e marcar a diferença tem haver com questões de poder. Em situações de dominações, por exemplo, o grupo ou indivíduo posicionado em uma assimetria social de poder estigmatiza uma identidade negativa para o outro. Assim é possível perceber que a identidade é que esta em questão nas lutas sociais, pois o poder de definir o significado das coisas depende do lugar que se ocupa no sistema de relações que liga os diversos grupos dependem das relações de poder.

A diferença aqui pode se compreendia como um conjunto de princípios que organizam as seleções, inclusão e seleção de sujeitos em qualquer espaço social. Conjunto que informam como mulheres e homens marginalizados são posicionados e constituídos em teorias sociais dominantes, políticas sociais e agendas políticas. Não se olha para um indivíduo sem levar em consideração os seus marcadores sociais: raça, gênero, classe social, etc. e assim são estabelecidas as diferenças, onde os que não se encaixam ao padrão eurocêntrico são inferiorizados, classificados como o “outro”.

A identidade e a diferença precisam ser marcadas, ou seja, o processo de afirmação da identidade e marcação da diferença ocorre por meio do sistema simbólico e por meio de forma de exclusão social impostos pelo sistema classificatório. O processo de classificar as coisas no mundo é vital numa organização social, o que chamo a atenção é que por meio do sistema classificatórios que a sociedade pode se organizar e ordenar as coisas do mundo, dar significados a elas e dividi-las por características em pelos ao menos dois grupos opostos.

Cada grupo social tem sua forma de classificar e é pela maneira que se constrói o sistema de classificação que a cultura nos fornece a possibilidade de darmos sentido ao mundo social que vivemos e estabelecermos significados. A construção da identidade e da diferença depende do modo como as sociedades produzem suas classificações, quem detém o poder de classificar tem o privilégio de atribuir valores e hierarquizar as coisas classificadas.

As marcas que diferem uma identidade de outra aparecem geralmente em sistema de oposições binárias, em todo o sistema de classificação social encontramos destas oposições como: razão e emoção, o bem e o mal, homem e mulher, branco e negro, em todos os casos ocorre uma valorização de um em relação ao outro, uma relação de poder que determina quem esta dentro e quem esta fora, quem é visível e quem é invisível. Sendo assim, a diferença é estabelecida culturalmente.

A constituição social das identidades pode ser compreendida na análise dos comportamentos de indivíduos que formam vários grupos distintos em nossa sociedade, essa constituição social indica que a produção da identidade é relacional, apesar das nossas semelhanças, somos diferentes isso significa que a identidade é produzida como algo em função da sua distinção em relação ao que ela não é, assim, a ilusão de uma identidade coerente e única se constitui associada a diferença. Essa não é uma simples percepção de características diferentes, mas a percepção do outro numa relação nós versus eles.

A identidade se constrói de modo que o sujeito se percebe como não tendo nada com a outra identidade. Ele nega a validade das características do outro por que são opostas à sua e para ele apenas uma das identidades pode ser correta, excluindo os indivíduos que não seguem as suas ideologias, crenças, valores e princípios.

No entanto, mesmo para os grupos vistos com uma determinada identidade pertencente a diferença há uma hierarquia específica para cada local e situação onde alguns tipos de identidades são mais importantes e geram mais conflitos do que outros o que Souza Santos determinou como as diferenças dentro das diferenças: "Temos o direito a ser iguais quando a nossa diferença nos inferioriza; e temos o direito a ser diferentes quando a nossa igualdade nos descaracteriza. Daí a necessidade de uma igualdade que reconheça as diferenças e de uma diferença que não produza, alimente ou reproduza as desigualdades." (SANTOS, 2003, p.56).

Entre os aspectos que marcam a diferença esta a classe social, a raça, o gênero, a sexualidade, etnia, nacionalidade, preferência musical e tudo que constitui o nosso meio simbólico de viver. Ao tomar por foco um desses marcadores a noção de pertencimento do sujeito apaga temporariamente em certos espaços e tempos históricos as diferenças que existem entre cada um deles.

A constituição simbólica de identidade se refere ao fato de que os grupos de pertencimento a cada identidade são sempre marcados pelo uso de termi-

nados tipos de símbolos, tantos materiais e rituais: roupas, modos de cuidar do corpo, músicas, adesões a crenças e práticas religiosas e etc. Estes símbolos criam o pertencimento e a diferença por que implicam a criação de fronteiras que sinalizam quem esta dentro e pode participar e quem esta fora do grupo.

A identidade ao ser marcada por recursos materiais gera efeitos sobre esta materialidade o grupo da diferença em relação a identidade dominante sofre exclusão e tem nesta relação desvantagem econômicas e sociais sentidas de formas diferenciadas isso depende da identidade que esta em luta pela significação.

Na concepção do iluminista o sujeito nasce com uma identidade que pouco se desenvolve ao longo da vida, pois ele possui um núcleo e independe de qualquer experiência pública e pessoal. É no tempo das "luzes" (século XVII), que surge outro conceito de identidade e, na esteira desta discussão, encontra-se Stuart Hall, que descreve esta concepção de identidade como uma identidade iluminista, onde o sujeito do iluminismo,

[...] estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo "centro" consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo - contínuo ou "idêntico" a ele - ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa. Direi mais sobre isto em seguida, mas pode-se ver que essa era uma concepção muito "individualista" do sujeito e de sua identidade (na verdade, a identidade 'dele': já que o sujeito do Iluminismo era usualmente descrito como masculino). (HALL, 2002, p. 11).

O perfil desse sujeito era a ambição, individualismo e a rebeldia, mas, com o passar do tempo, começam a surgir os novos valores culturais e, por consequência, essa identidade começa a ser reconfigurada. Outro ponto, é que antes de ter sido elaborada a noção de raça (no século XV), estabelecendo diferenças entre nós indivíduos, os filósofos iluministas, definiam raça a partir da classificação de grupos cujos membros possuíam características físicas comuns.

Para os iluministas, a raça não era apenas definida física, mas também moralmente. Assim, a distinção do mundo em raças correspondia à divisão do mundo em culturas, e o comportamento do indivíduo era definido pelo grupo racial ao qual ele pertencia. Além disso, um sistema de valores universal classificaria as raças em superiores e inferiores. Santos (2002), nos mostra como o branco europeu concebia os negros e índios brasileiros:

Em todos os tempos esta cor [a cor negra] parece estar revestida de valores negativos nas línguas indo-européias. É assim que em sânscrito o branco simboliza a classe dos brâmanes, a mais elevada da sociedade. Em grego, o negro sugere uma impureza tanto moral quanto física e revela, igualmente, no homem as intenções sinistras. Os romanos não acrescentaram nenhuma significação nova a este vocábulo: para eles, ele é signo de morte e corrupção, enquanto que o branco representava a vida e a pureza. Os homens da Igreja, sempre a procura de chaves e símbolos que revelassem o sentido secreto da natureza, fizeram do negro a representação do pecado e da maldição divina. (COHEN, 1980, p. 39).

E assim,

As ideologias deterministas dos colonizadores portugueses, que associavam as características do povo com as da terra, contribuíram para a formação do racismo existente hoje no Brasil. As imagens negativas da negritude que permeiam o senso comum ocidental originaram-se no século 16 durante os primeiros encontros europeus com os povos que eles passaram a explorar e subjugar. As primeiras imagens dos africanos difundidas na Europa, que os representavam como seres primitivos e monstruosos estavam associadas a imagens que representavam a própria África como uma terra nebulosa, repleta de magias e fetiches, o que revelava, em última instância, a ignorância dos europeus diante de terra e povo desconhecido. (PINHO, 2004, p.111).

O racialismo, teoria científica das raças, foi o primeiro passo para o surgimento do racismo, que desponta quando as teorias políticas racialistas são praticadas.

[...] em características hereditárias possuídas por membros da mesma espécie, que permitem dividi-los em pequenos conjuntos de raças, de tal modo que todos os membros destas raças compartilham entre si certos traços e tendências que eles não têm em comum com membros de nenhuma outra raça. (APPIAH, 1997, p. 57 *apud* OLIVEIRA, 2013, p. 109).

Alguns de seus fatores são elencados por Santos (2002): a) a doutrina racialista que defendia a afirmação da existência de grupos humanos com membros que possuísem características físicas semelhantes, se configurando como a “existência da raça”; b) a definição da raça não se dá apenas fisicamente, para os racialistas há uma continuidade entre o físico e o moral; e c) no mundo, a divisão das raças é condicionada à divisão por culturas.

“Das diferenças físicas decorrem diferenças mentais que são transmitidas hereditariamente” (SANTOS, 2010, p. 46). Esta é a proposta da “continuidade entre o físico e o moral”. O indivíduo se comporta de acordo com o grupo sociocultural pertencente. É a “ação do grupo sobre o indivíduo”; é através de juízos de valores que acontece a superioridade das raças, classificadas em inferiores e superiores pelos racialistas, ou seja, a “hierarquia única de valores”.

Por fim, Santos (2010) diz que as proposições anteriores “são uma descrição do mundo, como uma constatação de fato.” Mas a levam concluir que é uma doutrina que estabelece uma política engajada em que o mundo viva em harmonia com a descrição precedente. Esta é a configuração de uma linha abissal existente até os tempos atuais.

2.2 NEGRO É SEMPRE VILÃO, ATÉ MEU BEM PROVAR QUE NÃO, QUE NÃO. É RACISMO MEU? NÃO!²⁷

O estigma, presente no verso musical acima, lançado para a população afrodescendente, sua geografia e suas culturas, foi repassado de geração para geração, até a nós os seus descendentes. Nesta fase do estudo encontrei com Gislene Aparecida dos Santos que realizou uma grande pesquisa entorno da identidade e inferioridade negra neste e em outros períodos da história. Em sua pesquisa, Santos (2002) aponta que, para o Europeu, o continente africano era um território do primitivo e do selvagem contrapondo às ideias de razão e civilização, que definiram a tão sonhada supremacia racial e intelectual caucasiana. A diáspora africana é um resultado de um processo imposto aos africanos, que foram retirados brutalmente do continente africano e levados a outros espaços. Como afirma Martins (1997) os africanos

[...] transplantados à força para as Américas, através da Diáspora negra, tiveram seu corpo e seu corpus desterritorializados. Arrancados 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 códigos lingüísticos, 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 por um olhar alheio, o do europeu. (MARTINS, 1997, p.24-25).

Este processo de escravização dos negros africanos na diáspora negra, apresentado por Martins (1997), descreve que os africanos escravizados foram tiveram seus corpos física e simbolicamente a aculturação e sua consequente significação foi sob a perspectiva dos europeus. Os europeus, trataram homens e

²⁷Da canção “Ilê de Luz”, composta por Suka e Carlos Lima para o Bloco Afrobaiano Ilê Aiyê.

mulheres negras como mão de obra, “corpos” para serem usados. Corpos objetos, máquinas de produção de riquezas.

Este é o início do racismo que começa a ganhar consistência no século XIX, porém foi formatado no século XVII, como já havia enunciado. O termo raça surge acompanhado por ideias de diferenças físicas, hereditariamente transmitidas, já que não eram aceitas as diferenças entre os indivíduos e, neste contexto, nós negras e negros, éramos inferiorizados, tendo esta inferioridade comprovada biologicamente e defendida pelos *darwinistas sociais* que fomentavam o preconceito racial como forma de eugenia (SANTOS, 2002, p.51).

Conceitualmente, a categoria “raça” não é científica. “Raça” é uma construção política e social. É a categoria social em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e de exclusão - ou seja, o racismo. [...]. Daí que nesse tipo de discurso, as diferenças genéticas (supostamente escondidas na estrutura dos genes) são “materializadas” e podem ser “lidas” nos significantes corporais visíveis e facilmente reconhecíveis, tais como a cor da pele, as feições do rosto [...] (HALL, 2006, p.66-67).

Paul Gilroy, em seu ensaio A crise da “raça” e da Raciologia, afirma: “A consagração da “raça” colocou essas tradições [dos povos conquistados] à margem das histórias oficiais da modernidade, relegando-as aos espaços atrasados do primitivo e do pré-político. (GILROY, 2007, p.30). Assim, segundo Hall (2003, p. 69-70),

[...] nesse tipo de discurso [o racismo] as diferenças genéticas (supostamente escondidas na estrutura dos genes) são “materializadas” e podem ser “lidas” nos significantes corporais visíveis e facilmente reconhecíveis, tais como cor da pele, as características físicas do cabelo, as feições do rosto (por exemplo, o nariz aquilino do judeu), o tipo físico e etc., (HALL, 2006, p.66-67) Com estes artifícios e supostas “materializações”, a hierarquia racial foi construída e naturalizada, tornando essa hierarquização irreversível.

Junto à eugenia, a teoria da seleção natural ganhou um caráter radical pautada nas ideias dos darwinistas sociais que acreditavam na existência de uma “raça pura”, sob um controle social que poderiam melhorar ou empobrecer as qualidades raciais das futuras gerações seja física ou mentalmente, sendo esta a responsável pela extinção das raças consideradas por eles como inferiores.

Este pensamento é contraditório a época anterior, no sentido de que acreditavam que a natureza produzia um número limitado de indivíduos de “raças puras primordiais” e estes seriam extinguido na medida em que fossem se miscigenando. Para alguns darwinistas sociais esta degeneração não existia uma

vez que as raças consideradas fracas e inferiores seriam eliminadas pelas “raças puras”, ou seja, não era uma extinção gradativa e natural e sim uma eliminação, motivando ideias eugenistas, racistas e imperialistas acreditando que “O fato do negro ser o tipo inferior poderia ser comprovado biologicamente, ora pelo tamanho de seu crânio ora pelo desenvolvimento de suas sociedades” (SANTOS, 2002, p.52), estes estudos eram apresentados no intuito de reforçar ideias como a de que a separação das populações capacitando as mais “emergentes” possibilitaria a evolução, ou seja, o preconceito era sinônimo de desenvolvimento social.

“Há povos tão selvagens que mal sabem falar, tão sujos que eles comem as entranhas de animais cheias de imundos sem lavar, e tão brutos que mais se parecem com cães famintos do que com homens que se utiliza a razão.” (LE BLANC *apud* COHEN, 1981, p. 28 *apud* SANTOS, 2002, p.54).

Outros “patrocinadores” do racismo foram os viajantes que buscavam terras para povoar; foram criadas, assim, várias facetas com o intuito de uma descrição “perfeita” e justificável para o legado social a que nos era creditado. Cada um se dedicou a buscar respostas para a existência de uma população que consideravam de “cor” tão “estranha” conotando-nos sempre com múltiplos e pejorativos conceitos. Tendo como maior referência a Europa “civilizada”, os europeus não mediram esforços para depreciar qualquer tipo expressão que viesse da população africana ou de seus descendentes.

Parte das práticas aplicadas tinha total relação com o que Santos (2010) chama de “epistemicídio” que é a negação de um conhecimento local a partir de uma ciência alienígena provocando, por consequência, a morte de conhecimentos alternativos e acarretando, assim, a subalternidade dos grupos sociais cujas práticas assentavam em tais conhecimentos:

Trata-se do conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam a supressão dos saberes levada a cabo, ao longo dos últimos séculos, pela norma epistemológica dominante, valorizam os saberes que resistiram com êxito e as reflexões que estes têm produzido e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos. A esse diálogo entre saberes chamamos ecologias de saberes. (SANTOS & MENESES, 2010, p. 7).

Este colonialismo “foi também uma dominação epistemológica, uma relação extremamente desigual de saber-poder que conduziu à supressão de muitas formas de saber próprias dos povos e nações colonizados, relegando muitos outros saberes

para um espaço de subalternidade.” (SANTOS & MENESES, 2010, p. 7). A inferiorização da raça negra permeou inclusive o campo da arte. Os artistas do século XIX eram orientados durante as concepções e produções de suas obras a trabalharem as cores a partir de orientações em que o estereótipo físico passa a ser fator explicativo de capacidade e inteligência (SANTOS, 2002), conforme fica explícito no manual para artistas, publicado por Jacques Montaber em 1837, onde consta a seguinte classificação de branco/negro:

O branco é símbolo da divindade ou de Deus. O negro é o símbolo do espírito do mal e do demônio. O branco é o símbolo da luz...O negro é o símbolo das trevas, e as trevas exprimem simbolicamente o mal. O branco é o emblema da harmonia... O negro, o emblema do caos. O branco significa a beleza suprema. O negro a feiura. O branco significa a perfeição. O negro significa o vício. O branco é símbolo da inocência. O negro da culpabilidade, do pecado ou da degradação moral. O branco, cor sublime, indica a felicidade. O negro, cor nefasta, indica a tristeza. O combate do bem contra o mal é indicado simbolicamente pela oposição do negro colocado perto do branco. (COHEN, 1980 *apud* SANTOS, 2002, p. 58).

Contrariando estes pressupostos os versos de Dona Ivone Lara²⁸ nos enaltecem e me fazem refletir sobre o que é ser negro no Brasil de hoje: “Negro é a raiz da liberdade”: O meu orgulho em ser negra esta nas lutas de meus ancestrais, que escravizados, muito resistiram a opressão, inventando um modo de viver e deixando como legado a consciência de que é preciso continuarmos lutando por uma sociedade igualitária e justa, livre de opressões, onde possamos nos libertar desta estrutura desumana e desigual e caminhar sem sermos apontados como suspeitos ou culpados em uma sociedade que somos reféns de vários tipos de violência: policial, moral, verbal, intelectual, cultural e histórica.

“Negro é uma cor de respeito”: no Minidicionário Ediouro da Língua Portuguesa (2000), os significados atribuídos à palavra negro são: de cor escura, preto, escurecido pela sujeira, sombrio, ameaçador, funesto, melancólico. Os conceitos pejorativos da palavra negro acompanham a nossa história e esta em todas as camadas e ações da nossa sociedade. Souza (1983) nos diz que ser negro no Brasil, é tornar-se negro, “é tomar posse dessa consciência e criar uma nova consciência que reassegure o respeito às diferenças e que reafirme uma dignidade alheia a qualquer tipo de exploração”. E é entendendo o racismo que embasa e

²⁸Yvonne Lara da Costa, nasceu na cidade do Rio de Janeiro, no dia 13 de abril de 1921, mais conhecida como Dona Ivone Lara, é cantora e compositora brasileira, a matriarca do samba, também chamada de “A Rainha do Samba”.

apoia a nossa sociedade, que poderemos confronta-lo de forma consciênte que ultrapasse as barreiras sociais de existência do indivíduo e atentos a todas manifestação de repúdio que sejamos submetidos.

“Negro é silêncio, é culto, negro é a solução”: A resistência negra pode ser traduzida por uma das formas de reinvenção cultural, as religiões de matrizes africanas. Os cultos aos orixás foram um dos costumes que os colonizadores acreditaram ter silenciado, porém este foi um dos problemas solucionados por meus ancestrais.

Oh, povo resistente! Oh, povo persistente! Oh, povo inteligente! Oh, povo ascendente! Oh, povo criativo, que em “*cada pedaço do chão, cada pedra fincada*”²⁹ ergueu e inaugurou uma nova forma de continuar seus costumes e crenças. E assim foi. Se pensas que adoro Santa Bárbara, te digo seu moço, que reverencio é Iansã, o orixá dos raios e trovões. Se pensas que rendo graças à Nossa Senhora da Conceição, se enganas, pois é de Oxum, a “dona” da minha cabeça, orixá da beleza e da riqueza de quem sou serva e, se até hoje moço, não sabes se o que faço é uma dança ou luta não serei eu a te dizer menino, pois é assim que sobrevivemos e sobreviveram meus ancestrais para os quais multiplico o seu legado. Balançando para um lado e para o outro, mas sem cair, como acontece quando gingamos na capoeira.

“Negro que já foi escravo, negro é a voz da verdade”: a escravidão não acabou. Ela é atemporal e se renova a cada dia, com formas e estruturas sofisticadas, com a tentativa de nos manter no lugar de onde supostamente não deveríamos ter saído: a margem e na invisibilidade da nossa sociedade. Mas, continuaremos lutando e enfrentando as barreiras e os transtornos sociais que estão postos subjulgando a nós negras e negros, que nos impõem a viver no submundo, em nos manter no subluger.

“Negro também é amor, negro também é saudade”³⁰: compartilhar, resistir, amar, respeitar e ser respeitada, foram os ensinamentos deixados por minha saudosa mãe, Ana Maria Silva Oliveira e por minhas também saudosas avós, Edite Celina Oliveira, Dona Celina e Maria José Silva Santos, a Dona Lili. Lembro-me das

²⁹ Da canção “Heranças Bantus”, composta por Paulo Vaz e Cissa, em 1974 para o Bloco Afrobaiano Ilê Aiyê.

³⁰Da canção “Sorriso Negro”, composta em 1982, por Adilson Barbado, para o Bloco Afrobaiano Ilê Aiyê.

feijoadas e das trezenas de Santo Antônio³¹, promovidas por Dona Lili, todos os anos, onde cada um colaborava com um pouco de cada coisa que tinha em casa e assim era composta uma mesa farta, reunindo grande parte da família ao redor dela. “A gente fala a mesma língua, mas tem horas que nem parece, porque tem umas coisas que mudaram muito, fica até difícil entender...” (MACHADO, 1982, p.18). E, ao mesmo tempo em que brigávamos celebrávamos a nossa união e diferenças.

Dona Celina, com a produção dos seus famosos e deliciosos pirulitos de caramelo, reunia os netos ao seu redor, e lá estava eu, para ouvir os seus “causos” e só após pedir-lhe a bênção é que ganhava de presente o pirulito. Sem contar que era ela a responsável “benzer” (termo popular que significa abençoar) e em rezar toda família e vizinhança contra o mau olhado.

As rezadeiras, em sua maioria, são católicas, embora, suas ações não correspondam às exigências da Igreja Católica. Isso porque elas pertencem ao que chamamos de catolicismo popular. Esse completamente tomado de símbolos e comportamentos criados e adaptados a partir das crenças e experiências de vida, também se configuram em uma grande força de resistência. (SILVA, 2009, p.2).

Este gesto foi ensinado de geração para geração e atualmente vem sendo realizado por sua filha e minha tia, Maria Josenita Oliveira, que esta multiplicando com muita competência os costumes que a ela foi ensinado.

Ana Maria, minha saudosa “Mainha”, nos ensinou a compartilhar o que temos através do significativo gesto de tirar seu próprio prato “bolinhos de comida” e colocava na boca de cada filho durante o almoço. Aquela refeição tinha um gosto especial, pois estavam ali incutidos os gestos de carinho, partilha, solidariedade e amor ao próximo que sustentam muitas comunidades e que muitas vezes são sucumbidos pela violência que existe em nossa sociedade.

Hoje, compreendo a necessidade dessas grandes mulheres estarem sempre, de alguma maneira, nos reunindo e transmitindo estes ensinamentos: era uma estratégia utilizada para a manutenção e disseminação de parte da cultura, dos valores ancestrais e manutenção da nossa memória. Pois, “juntas somos invencíveis, de trança em trança.” (MACHADO, 1892, p. 40).

³¹ Esta um costume religioso que acontece durante o mês de junho, em que durante treze dias as famílias e amigos adeptos a Santo Antonio se reúnem perante a um altar artesanalmente criado para sua imagem e cantam e rezam em adoração e agradecimentos ao santo católico.

2.3 FORAM TANTOS DOUTORES E BISTURIS CORTANDO E SORRINDO PRA MIM DEPOIS DE GRANDES OMISSÕES³²

Retomando alguns aspectos históricos, outro agente fortalecedor do racismo no Brasil, que teve seus estudos considerados como um grande avanço da medicina da época foi Raimundo Nina Rodrigues³³. Nina Rodrigues “recuperava o argumento dos imigrantes que viam enorme perigo no enegrecimento do Brasil. O mestiço era um ser decaído por natureza.” (SANTOS, 2002, p.130). Seus estudos insistiam no não reconhecimento do indivíduo negro como um cidadão pleno, desconsiderando nos inferiorizando e *coisificando*. Para Rodrigues, simbolizávamos o atraso da nação brasileira e, com esta preocupação, ele sugeria medidas judiciais específicas para nós, negras e negros, africanos e descendentes de africanos:

Se negros, índios e mestiços não são capazes de desenvolver uma civilização, não são potencialmente perigosos, o que se deve fazer é tratar todas suas manifestações “sociais”, “culturais” como signos de anormalidade, sinais de doença e demência. Não são ou criminosos ou loucos, são criminosos e loucos, pois o crime é o mal gerado pelas e nas raças inferiores. Incapazes de correção, os criminosos deveriam ser excluídos da sociedade, recolhidos ao exílio. (RODRIGUES *apud* SANTOS, 2002, p.148).

Tendo como base, a *Antropologia Criminal*, de Cesare Lombroso, professor universitário e criminologista italiano, que se tornou mundialmente famoso por seus estudos e teorias no campo da caracterologia – a relação entre características físicas e mentais, Rodrigues se baseou na análise sobre a civilização brasileira, passando a avaliar o ato da criminalidade por meio dos caracteres hereditários que iriam incidir na tendência ao crime por parte do indivíduo.

Os negros africanos são o que são: nem melhores nem piores que os brancos: simplesmente eles pertencem a uma outra fase do desenvolvimento intelectual e moral. Essas populações infantis não puderam chegar a uma mentalidade muito adiantada e para esta lentidão de evolução tem havido causas complexas. Entre essas causas, umas podem ser procuradas na organização mesma das raças negriticas, as outras

³² Da canção “Exclusão” composta por Adailton Bispo, para o Bloco Afrobaiano Ilê Aiyê, em 1995.

³³Nina Rodrigues foi um dos introdutores da antropologia criminal, da antropometria e da frenologia no país. Em 1899 publicou *Mestiçagem, Degenerescência e Crime*, procurando provar suas teses sobre a degenerescência e as tendências ao crime dos negros e mestiços. Os demais títulos publicados também não deixam dúvidas sobre seus objetivos: “Antropologia patológica: os mestiços”, “Degenerescência física e mental entre os mestiços nas terras quentes”. Para ele, negros e os mestiços se constituíam na causa da inferioridade do Brasil. (Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Nina_Rodrigues>. Acesso em: 08 abr. 2015).

podem sê-lo na natureza do habitat onde essas raças estão confinadas. Entretanto, o que se pode garantir com experiência adquirida, é que pretender impor a um povo negro a civilização européia é uma pura aberração (RODRIGUES, 1957, p.114).

A partir destes conceitos, Nina Rodrigues sustentou que os crimes cometidos por indígenas, negros ou mestiços só poderiam ser analisados a partir de um ponto de vista racial que levasse em conta os valores morais e as noções de justiça vigentes nos seus respectivos grupos. As ciências Antropometria e Frenologia, que eram utilizadas para determinar, por meio de estudos sobre o corpo humano, o caráter e características de personalidade, inclusive graus de criminalidade, são parte de um estudo de Rodrigues publicado na obra “Os africanos no Brasil”, publicada em 1976. Tendo como base o estudo do crânio humano ele defendeu inúmeras teses que desqualificavam intelectualmente indivíduo negro, olha o que diz um de seus estudos:

Se o cérebro é órgão mais importante do homem, seu formato determina as qualidades inatas de cada um. E se pelo formato do crânio podia-se descobrir a forma do cérebro, bastava medi-lo para saber a capacidade de cada raça. Daí as avaliações das cabeças de negros, brancos e índios para se constatar que as dos africanos possuíam dimensões menores que as dos europeus e por isso eram inferiores intelectualmente. (RODRIGUES *apud* SANTOS, 2002, p.59).

Tais considerações são totalmente contraditórias à capacidade intelectual negra comprovada pelas grandes ações incutidas nas elaborações de projetos para rebeliões contra o sistema escravista da época, para a manutenção das práticas culturais negras, representadas pelas religiões de matrizes africanas, artes e movimentos sociais.

Segundo os legados de nossos ancestrais negros e, contrariando o que apresentou Rodrigues, a cabeça exige cuidados e tem grande importância tanto física como simbolicamente, para os adeptos das religiões de matrizes africanas. Revestido pela cabeça, esta no cérebro a capacidade de ressignificar o mundo excludente que o ocidente nos legou, capaz de sermos responsáveis pelas maiores revoluções científicas, como a primeira cirurgia cesariana que foi realizada no continente africano, capaz de devolver o sentimento de pertença e consciência de nossa participação na construção da nossa sociedade. O nacionalismo e o etnocentrismo eram as marcas deste pesquisador. É esta, para um brasileiro patriota, a evocação dolorosa do contraste maravilhoso entre a exuberante

civilização canadense e norteamericana e o barbarismo guerrilheiro da América Central. E o eurocentrismo estava presente em suas ideias:

Os extraordinários progressos da civilização europeia entregaram aos brancos o domínio do mundo, as suas maravilhosas aplicações industriais suprimiram a distância e o tempo. Impossível conceder, pois, aos negros como em geral aos povos fracos e retardatários, lazeres e delongas para uma aquisição muito lenta e remota da sua emancipação social (RODRIGUES, 1976, p. 264).

Em sua crença nacionalista estava a importância do Brasil determinar o quanto de inferioridade lhe advém da dificuldade de civilizar-se, por parte da população negra que possui e se toda essa inferioridade está compensada pela mestiçagem; na sua visão, era o processo natural pelo qual os negros se integravam ao povo brasileiro, justificando a grande massa da população “de cor”.

Para traçar estratégias para que o país pudesse alcançar a civilização, mesmo carregando o fardo da mestiçagem, era imprescindível compreender a sua realidade racial e a influência da mestiçagem para o futuro nacional em harmonia com as civilizações ditas adiantadas.

As participações africanas no Brasil eram vistas de forma negativa ou primitiva seja em qualquer âmbito cultural. Segundo o pesquisador acima citado, só a mistura étnica poderia dissolver as raças inferiores até que suas impressões e marcas se tornassem menores. Mas, ao diferenciar a capacidade civilizatória de cada grupo de negro escravizado, Rodrigues acreditava que estaria auxiliando na compreensão das origens e da influência da miscigenação: “Em torno desse fulcro – mestiçamento – gravita o desenvolvimento de nossa capacidade cultural, e no sangue negro havemos de buscar, como em fonte matriz, com algumas das nossas virtudes, muitos dos nossos defeitos” (RODRIGUES, 1976, p. 13).

Como vimos, os estudos e as sistematizações de teses da origem dos povos africanos escravizados durante o período de colonização do Brasil e a sua suposta inferioridade foram influenciadas pelos pensamentos iluministas e positivistas o período cujos intelectuais inauguraram seus estudos que transitaram entre as ciências biológicas e sociais, passando pela Medicina Legal até a construção do racismo propriamente dito.

Assim, foi apresentado, a partir dos pensamentos de Rodrigues no qual se baseiam conceitos sobre a raça, principalmente a partir de estudos e teorias

biológicas que legitimaram a superioridade branca em relação aos negros. A partir da classificação, sua análise utilizou uma escala cultural, objetivando explicar o que ele considerava um atraso brasileiro. Para Rodrigues, a resistência negra, percorrendo desde a resistência física à cultural, foi interpretada como algo esperado de povos ainda em estágio de evolução.

Racista, eugenista, conservador, Nina Rodrigues acreditava piamente que os povos africanos eram retardados e que isto era por consequências biológicas, e, assim, duvidava da possibilidade dos negros alcançarem o topo da evolução, nos qualificava como inferiores em comparação aos brancos. Mas, a mestiçagem, apesar de ser vista de forma negativa por Nina Rodrigues e pelo continente europeu, seria uma das soluções para um país em que a miscigenação foi crucial para sua formação social.

Se compararmos aos estigmas anteriores, pesquisas e conceitos de palavras e expressões veremos que atualmente carregam os mesmos sentidos dos séculos passados: câmbio negro: comércio ou transação ilegal, caixa-preta: falta de transparência, lista negra: relação de coisas ou pessoas consideradas prejudiciais, humor negro: humor que choca pelo uso de elementos mórbidos ou macabros, magia negra: bruxaria, peste negra: doença que assolou a Europa na Idade Média, ovelha negra: pessoa ou entidade que se destaca pelo mau procedimento, denegrir: tornar negro, enegrecer, no sentido metafórico, significa manchar; macular; desacreditar; desabonar; difamar.

Partes de um vocábulo preconceituoso, estas metáforas, expressam as associações pejorativas que são feitas utilizando o “negro” como palavra e seu derivado para acentuar as conotações. Transferindo estes exemplos para o contexto de construção de senso de pertencimento e sentidos identitários, veremos os prejuízos e conflitos pessoais, sociais e culturais. Estas expressões estabelecem conceitos e preconceitos lançados para a população negra.

O pensamento humano procede de forma metafórica. [...] a verdade é sempre relativa a um sistema conceptual que é, em grande parte, definido pela metáfora. As maiorias de nossas metáforas evoluíram em nossa cultura através de um longo período, mas muitas nos foram impostas pelas pessoas do poder — líderes políticos, religiosos, comerciantes, publicitários, etc., e pelos meios de comunicação em geral. (LAKOFF & JOHNSON, 2002, p.159-160).

A forma como significamos as nossas experiências, também é a forma com a qual determinamos nossos pensamentos e ações. Isto porque nos relacionamos com o mundo a cada instante e este vínculo que imbrica organismo-ambiente é o que constitui nossos significados. Por sermos seres altamente relacionais, cabe-nos entender os significados como processos de significação, nos quais não há fins absolutos. Sendo assim, tanto nossas significações quanto nossas relações com o mundo são provisórias, isto é, são reconstruídas constantemente.

A cor da pele ainda é um dos fatores utilizados pelo senso comum para considerar um indivíduo pertencente a esta ou aquela raça, e muita vezes utilizada para inferiorizar as pessoas. Estes são resquícios de uma erva daninha chamada racismo, que ainda irá continuar brotando e que não será facilmente erradicada. O sufixo “ismo” designa doença, e esta doença que ainda assola a nossa sociedade nos condiciona a desvalorizar nossas características específicas e replicar modelos estéticos que desestruturam aspectos ligados à autoestima e à nossa existência social.

Sigo este estudo refletindo e reafirmando minha autoestima e encorajada pelo Bloco Afro Ilê Aiyê que no trecho da sua música afirma: “Todo mundo é negro de verdade. É tão escuro, que percebo a menor claridade. E se eu tiver barreiras? Pulo não me iludo, não. Com essa de classe do mundo, sou um filho do mundo, um ser vivo de luz...”³⁴

2.4 SE VOCÊ TÁ A FIM DE OFENDER É SÓ CHAMÁ-LA DE MORENA, *PODES CRÊ*³⁵

Moreno, pardo, mulata, escurinho, chocolate são algumas expressões que, nos tempos atuais, são utilizadas por algumas pessoas para se remeterem ou falar sobre assuntos referentes ao homem negro ou mulher negra. Trata-se de mais um dos legados da história da formação da população brasileira cujos pesquisadores, estudiosos e cientistas, como Rodrigues (1957, 1976) e Freyre (1992) não mediram esforços para classificar e definir o que conhecemos hoje como povo brasileiro e,

³⁴Da canção “Ilê de Luz”, composta por Suka e Carlos Lima para o Bloco Afrobaiano Ilê Aiyê.

³⁵ Da canção “Alienação” composta por Mário Pam e Sandro Teles, em 2010, para o Bloco Afrobaiano Ilê Aiyê.

por consequência, sugerir que tipo relação deveria existir entre os brancos e negros brasileiros.

A literatura também se incumbiu deste papel através do escritor e sociólogo Gilberto Freyre, apresentando como ocorreram as relações entre homens e mulheres negras com os donos dos engenhos, das senzalas e das chamadas *casas grandes*. Enquanto isso, para Rodrigues, a mistura entre raças era considerada um risco para o progresso nacional em que, “negava a mistura das raças por considerar que cada uma das raças estava em um grau de desenvolvimento e evolução, que conferia uma capacidade intelectual distinta a cada uma delas.” (GOMES, 2009, p.94).

A partir do final século XIX, a mestiçagem passa a ter grande valor na ótica socioantropológica. A ideia de que o branqueamento da raça seria a melhor alternativa para ascensão da sociedade brasileira passa a existir daí para frente, como uma reinvenção das ideias do racismo e a partir deste período passa a ser propagado que no Brasil vivemos em uma democracia racial, que comungando com as ideologias evolucionistas e liberalistas é uma falsidade e eugenia³⁶, é a exaltação à brasilidade mestiça, mas orgânica e unitária (MUNANGA, 2006).

A análise da produção discursiva da elite intelectual brasileira do fim do século XIX ao meado deste deixa claro que se desenvolveu um modelo racista universalista. Ele se caracteriza pela busca de assimilação dos membros dos grupos diferentes na “raça” e na cultura do segmento étnico dominante da sociedade. Esse modelo supõe a negação absoluta da diferença, ou seja, uma avaliação negativa de qualquer diferença, e sugere no limite um ideal implícito de homogeneidade que deveria se realizar pela miscigenação e pela assimilação cultural. A mestiçagem tanto biológica quanto cultural teria, entre outras consequências, a destruição da identidade racial e étnica dos grupos dominados, ou seja, o etnocídio. (MUNANGA, 2006, p.55).

A existência negra passa a ser vista como um avanço; a sociedade brasileira, a classe artística e os intelectuais se valem da ideologia da brasilidade, tornando positiva a mistura entre povos que compuseram a formação da nação brasileira, apresentando assim as misturas culturais, artísticas e religiosas. A partir de um discurso positivo sobre a presença de negros na sociedade, sendo este valorizado

³⁶“Eugenia: construção da nacionalidade, aperfeiçoamento da população. Oliveira Vieira foi o padrinho oficial desta idéia”. (SANTOS, 2002, p.129). Trata-se da Negação do homem negro e da mulher negra na participação da configuração do povo brasileiro – início da falsa democracia, nesta época surge a ideia do negro degenerado, porém de forma camuflada para que o negro não se rebelasse.

como ser social, em contrapartida ao eurocentrismo existente que caminhava na via oposta das teorias racistas e etnocêntricas que nos consideravam atrasados e culpados pelo atraso nacional.

Casa-Grande e Senzala, de Freyre (1992), um grande clássico da literatura brasileira, ao descrever como exitoso o processo de formação nacional apoiado não numa base racial homogênea, mas na constituição de uma cultura nacional, uma brasilidade mestiça, pode ser lida como momento fundamental do movimento de “construção narrativa” da nação brasileira. O nome “Casa-Grande” é usado para traduzir as relações entre proprietários e escravos no período colonial, e não como residência ou ambiente físico das grandes fazendas. O termo foi criado por Freyre (1933) e a designação referente a espaços físicos apresenta como sinônimo os vocábulos *morada*, *casa de morada* ou *casa* (CASTRO, 2005, p. 56-60).

Apresentando novas teorias, Freyre interpreta a formação do país sob a visão do processo colonizador, pelo qual foi concebida a sociedade e apresenta o indivíduo negro como protagonista na transformação desta, assegurando-lhe distinções, considerando fundamental diferenciar o conceito de raça e de cultura; a discriminar entre os efeitos de relações puramente genéticas e os de influências sociais, de herança cultural e de meio” (FREYRE, 1992, pref. à 1ª ed. XLVII e XLVIII). Sua obra desestabiliza teorias que via a miscigenação de povos como uma ameaça a pureza e intelectualidade humana, sendo validado por darwinistas sociais como Nina Rodrigues que considerava que era um atraso para o Brasil, sobretudo em relação aos países em ascensão industrial e tecnológica.

Transformando-se para a sociedade intelectual brasileira em um dos mais respeitados intelectuais brasileiros, Freyre apresenta uma análise e discussão sobre raça, a partir de um novo aspecto, considerando como um resultado da comunhão entre meio social e cultura, não aderindo às formas de racismo dominantes no meio intelectual brasileiro. Trata-se de um hibridismo social que, para ele, precisava ser valorizado. Nesse sentido, o português é apresentado como um ser capaz de interagir com qualquer sociedade como o autor apresenta:

A singular predisposição do português para a colonização híbrida e escravocrata dos trópicos, explica-a em grande parte o seu passado étnico, ou antes, cultural, de povo indefinido entre a Europa e a África. Nem intransigentemente de uma nem de outra, mas das duas. A influência africana fervendo sob a europeia e dando um acre requieime à vida sexual, à alimentação, à religião; o sangue mouro ou negro correndo por uma grande população branca, quando não predominando em regiões ainda hoje

de gente escura; o da África, um ar quente, oleoso, amolecendo nas instituições e nas formas de cultura as durezas germânicas; corrompendo a rigidez moral e doutrinária da Igreja medieval; tirando os ossos ao cristianismo, ao feudalismo, à arquitetura gótica, à disciplina canônica, ao direito visigótico, ao latim, ao próprio caráter do povo. A Europa reinando mas sem governar; governando antes a África (FREYRE, 1992, p. 5).

Este é um raciocínio que sugere uma relação harmoniosa entre portugueses, índios e africanos. Uma contradição aos fatos já apresentados que se configura no mito da democracia racial, que camufla a subjugação dos negros e negras, e é reafirmado por Gilberto Freyre, quando diz que:

[...] a sociedade brasileira é de todas da América, a que se constituiu mais harmoniosamente quanto às relações de raça: dentro de um aproveitamento de valores e experiências dos povos atrasados pelo adiantado; no máximo de contemporização da cultura adventícia com a nativa, da do conquistador com a do conquistado (FREYRE, 1992, p. 91).

Vale lembrar que, em 1933, imperava entre nós as teses científicas de superioridade racial do branco e inferioridade do negro. Apesar dos pensamentos de Freyre não seguirem a ótica do liberalismo, do Iluminismo e nem do evolucionismo “sua leitura culturalista, antropológica da sociedade pretende inaugurar uma nova forma de pensar a formação do povo brasileiro”. A miscigenação é parte deste processo e satisfazia a raça dominante que, aqui no Brasil, tinha muito interesse no branqueamento da população. (SANTOS, 2002).

Para Munanga (2006), somente com o fim da escravidão, a formação da identidade nacional brasileira se tornou crucial para os seus pensadores, pois a partir da abolição precisaram incluir os novos “cidadãos”, os ex-escravizados negros, como elementos da composição nacional do país, o que obviamente era um problema, em razão das teorias racistas vigentes da época.

O que estava em jogo, nesse debate intelectual nacional era, fundamentalmente, a questão de como saber transformar essa pluralidade de raças e mesclas, de culturas e valores civilizatórios tão diferentes, de identidades tão diversas, numa única coletividade de cidadãos, numa só nação e num só povo.

O projeto elitista brasileiro embasou-se no que Munanga (2006) classificou como modelo racista universalista, que tem como principais características, a negação absoluta das diferenças, por meio de uma avaliação negativa delas e a sugestão de um ideal de homogeneidade, construído por meio da miscigenação e da assimilação cultural. Sendo assim, o processo de mestiçagem

brasileiro teve como uma das suas consequências “a destruição da identidade racial e étnica dos grupos dominados, ou seja, o etnocídio” (MUNANGA, 2006, p. 55) construindo uma identidade nacional homogeneamente branqueada.

Quanto à diferença de Freyre com os demais pesquisadores, está em que ele afirmava que a inferioridade e perversão do negro em relação ao branco, era uma consequência do meio em que estava inserido e que, particularmente a escravidão, lhe impunha características indignas, contrapondo-se novamente à ideia de que tais adjetivos fossem consequência da raça como componente físico. Ele atribuía, aos negros, vícios inerentes à sua condição de escravo, como cita: “Diz-se geralmente que a negra corrompeu a vida sexual da sociedade brasileira, iniciando precocemente no amor físico filhos-família. Mas essa corrupção não foi pela negra que se realizou, mas pela escrava” (FREYRE, 1992, p. 316).

Para a casa grande, subia da senzala o serviço mais íntimo e delicado dos senhores, uma série de indivíduos – amas de criar, mucamas, irmãos de criação dos meninos brancos. Indivíduos cujo lugar na família ficava sendo não o de escravos, mas o de pessoas de casa (FREYRE, 1992, p. 352). Este era outro tipo de violência em que os negros se branqueavam, passando a assimilar como cultura a cultura branca, ocorrendo uma aculturação indissociável desse convívio. O negro assimilava a cultura branca, aprendia a língua portuguesa (fator preponderante de dominação em qualquer colonização), transmitida pela cristianização, sem passar despercebido pelo senhor de escravo que se beneficiava com tal fato.

Podemos considerar que esta seja mais uma forma de discriminação? Talvez a diferença esteja no ponto de partida, em ação, da universalização da raça em detrimento das diferenças que conferiam aos grupos dominantes o *status* de superioridade, legitimando a dominação e exploração das “raças inferiores” pois, ao invés de se opor à mestiçagem, esta foi utilizada como um meio de neutralizar a diferença ameaçadora dos povos negros aqui presente (MUNANGA, 2006). Estas misturas raciais e culturais ocorridas no Brasil e modificadoras de toda a história do país relatam o domínio e subordinação, reforçando a desigualdade racial e étnica em nosso país.

A violência permeia toda obra de Freyre, que demonstra seu grau e inerência ao sistema escravista que, muitas vezes, chegava a ultrapassar a senzala e chegava à casa-morada, onde o negro era o alvo principal da barbárie cometida pelos senhores ou senhoras. Como cita em sua obra: “Quanto à maior crueldade

das senhoras que dos senhores no tratamento dos escravos é fato geralmente observado nas sociedades escravocratas” (FREYRE, 1992, p. 337), tanto por questões trabalhistas quanto nas questões sexuais, que o autor evidencia com maestria, violência essa última que provavelmente era a mais sofrida por negros e negras escravizados dizendo que: “Não há escravidão sem depravação sexual. É da essência mesma do regime” (FREYRE, 1992, p. 316).

Se considerarmos os pensamentos de Freyre, chegaremos a conclusão de que a população negra foi passiva em relação à dominação. Isto é um grande equívoco. Em busca incessantemente uma identidade nacional, a mestiçagem, dissimulou a desvalorização do negro, disseminando a ideia de da existência de um convívio harmônico entre brancos e negros. O fato é que a mestiçagem foi influente para a formação da sociedade brasileira, garantindo particularidades a nós brasileiros.

Por isso, a mestiçagem como etapa transitória no processo de branqueamento, constitui peça central da ideologia racial brasileira, mesmo que reconheçamos que todos os intercursos sexuais entre brancos e negros não foram sugeridos por essa ideologia. (MUNANGA, 2006, p.55). Quanto a democracia racial, este mito já caiu por terra, mas ainda a persistência de considerar que o problema da sociedade brasileira é de ordem socioeconômica, e não racial, faz com que ainda subsista e tenha força, apesar das incessantes ações dos movimentos sociorraciais já terem resultado na consciência de que não vivemos em uma democracia racial.

No contexto sociológico, a relação entre o “eu” e a sociedade era fundamental para a afirmação de uma identidade. Seus valores são construídos a partir desta interação, em que a identidade é um processo sempre negociável e renegociável, de acordo com os critérios ideológico-políticos e as relações de poder.” (MUNANGA, 2010, p.453). Concebida através de significados, valores e símbolos:

A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com "outras pessoas importantes para ele", que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos - a cultura - dos mundos que ele/ela habitava, G.H. Mead, C.H. Cooley e os interacionistas simbólicos são as figuras-chave na sociologia que elaboraram esta concepção "interativa" da identidade e do eu. (HALL, 2002, p. 11).

Na identidade sociológica, o núcleo interior do sujeito sofre influências com interações que realiza com o mundo externo. Esta perspectiva liga o sujeito ao seu meio, mas estabiliza identidades em conformidade com a cultura em que está inserido de um modo permanente.

Do ponto de vista social, as identidades são construídas em um contexto marcado pela relação de poder: a identidade legitimadora é introduzida pelas instituições dominantes; tal identidade se expande e racionaliza sua dominação em relação aos atores sociais; na identidade de resistência, os atores, em posição desvalorizada ou estigmatizada pela lógica de dominação, constroem trincheiras de resistências e sobrevivência com base em princípios diferentes ou opostos dos que permeiam as instituições da sociedade; já na identidade de projeto, tomemos como exemplo o movimento feminista, cujos atores sociais utilizam qualquer material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade.

Mas, para a compreensão destas concepções de identidades é importante distinguir identidade de papéis sociais como: ser mãe, trabalhadora ou vizinha; as identidades são fontes de significados mais importantes do que os papéis sociais; a identidade organiza os significados e os papéis organizam as funções.

Na pós-modernidade, o conceito de identidade torna-se complexo e é compreendido como um processo inacabado, em constantes modificações que varia e se reconstrói a partir das informações recebidas do meio em que estou imersa, segundo Hall (2002, p. 13):

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas.

O sujeito pós-moderno está relacionado às condições da sociedade em que vivemos que criam incessantemente novas formas de representação, novos grupos identitários e valores completamente diferentes das antigas estruturas sociais e que ao mesmo tempo modificam-se constantemente. A soberania dar espaço para múltiplos

grupos com valores disputados em meio a relações de poder mediante aos processos que participam. Não se trata de uma unidade de identidade estruturada que produz o “eu”, o sujeito, ou o *self*. Trata-se de uma identidade transitória e contraditória assim como é a nossa sociedade.

O descentramento do sujeito pós-moderno desconstrói a visão de identidade única em cada indivíduo de uma racionalidade poderosa que conseguiu unificar os vários elementos constituintes do sujeito e torná-lo coerente. Feito a centralidade da cultura o sujeito tem a possibilidade assumir e largar múltiplas identidades e muitas vezes, ela indica que não há uma identidade, pelo contrário o sujeito é composto por várias que são estimuladas, mantidas, reprimidas, suprimidas, em função do discurso em que o sujeito esta imerso. A identidade por tanto é discursiva, é contraditória, produzida e associada a diferença esta em constate processo de construção e reformulação. Isto significa que esta cada vez mais difícil definir os modos de ser das pessoas.

2.5 SOU PRETO DA COR DE CARVÃO. E DAÍ?³⁷



Figura - 2: Penteado concebido e realizado por Mariana Desidério. Modelo: Vânia Oliveira.
Fonte: Arquivo pessoal.

Trabalhando a nossa autoestima através da estética e da conscientização, as *tranças* são possibilidades ideológicas de legitimação da cultura africana e da Diáspora Africana, presentes nos afrobrasileiros, reafirmando a visão positiva diante da diversidade étnico-racial. “O negro quando assume o seu cabelo de negro, assume também o seu papel na sociedade como pessoa negra” (LODY, 2000, p.58). Para Gomes (2000, 2001, 2003) e Lody (2000), traços como os cabelos crespos são “memoráveis símbolos corporais distintivos de identidade étnica, de inserção e mobilidade social, além de mecanismo de reconhecimento pelo direito à identidade pela diferen-

³⁷Da canção negritude, composta por Guiguiu, para o Bloco Afro Ilê Aiyê em 2012.

ça”. E são como teias de trançados que se cruzam e que delas nascem os vários caminhos, é que entendo as minhas identidades.

De posse do costume negro ancestral, a arte de trançar cabelo³⁸, seguirei oferecendo pistas que poderão nos levar à compreensão de que os cruzamentos e reverberações causadas pelos fatores históricos, sociais, culturais, artísticos e educacionais influenciaram nas construções das minhas identidades. Também que, atravessada por informações, experiências e ambientes vivenciados, tal compreensão é uma identidade que se reconfigura dia após dia.

Como atriz social, entendo o coletivo, o pratico e posso ter identidades múltiplas. Essa pluralidade é fonte de tensão e contradição tanto na autorrepresentação quanto na ação social. Com ideias pós-coloniais, Bauman³⁹ apresenta também a visão do mundo a que pertenço, chamado por ele de “época líquido-moderna”, onde o “mundo em nossa volta está repartido em fragmentos mal coordenados enquanto às nossas existências individuais são fatiadas numa sessão de episódios fragilmente conectados” (BAUMAN, 2005, p. 18).

Neste mesmo contexto, a identidade pessoal surge com um conceito avesso à ideia de essência: nada é seguro nem sólido; é na fluidez e liquidez que as coisas acontecem; não há uma identidade-em-sí e sim um horizonte, um movimento em direção a algo indeterminado.

Se você fica instigado a declarar a minha identidade (ou seja, o meu “eu postulo”, o horizonte em direção ao qual eu me empenho e pelo qual eu avalio, censuro e corrijo os meus movimentos), esse é o máximo a que me pode levar. Só consigo ir até ai... (BAUMAN, 2005, p.21).

Ancorado na metáfora do jogo de quebra-cabeça Bauman (2005, p. 65), diz que essa identidade é formada por peças ou ainda pedaços, porém impossível de ser comprado numa loja e apenas compreendido se for aceita como algo inacabado “ao qual falem muitas peças (e jamais se saberá quantas)”. Como num quebra-cabeças

³⁸ O corpo é um espaço de manifestação artística, especialmente a cabeça, de modo que, "os cabelos e os penteados assumem para o africano e os afro descendentes a importância de resgatar, pela estética, memórias ancestrais, memórias próximas, familiares e cotidianas." (LODY , 2004, p.65).

³⁹ Zygmunt Bauman, sociólogo polonês, iniciou sua carreira na Universidade de Varsóvia, onde teve artigos e livros censurados e em 1968 foi afastado da universidade. Logo em seguida emigrou da Polônia, reconstruindo sua carreira no Canadá, Estados Unidos e Austrália, até chegar à Grã-Bretanha, onde em 1971 se tornou professor titular da Universidade de Leeds, cargo que ocupou por vinte anos. Responsável por uma prodigiosa produção intelectual, recebeu os prêmios Amalfi (em 1989, por sua obra Modernidade e Holocausto) e Adorno (em 1998, pelo conjunto de sua obra). Atualmente é professor emérito de sociologia das universidades de Leeds e Varsóvia.

comum, tentamos unir as peças e podemos deduzir qual será a imagem final porque as peças foram criadas e formatadas para atingir tal imagem. Se, ao abrirmos a embalagem do brinquedo e for constatada a ausência de alguma peça poderemos retornar a loja para realizarmos a troca do produto, ou seja, o resultado final do jogo está pré-acordado e é imprescindível a montagem final. Ocorre muito diferente com a nossa identidade pessoal: ela é o resultado da junção de peças irregulares com diferentes imagens conflitantes e sem unificação, ela é um jogo inacabado, que não é possível ser comprado em lojas. A missão do jogo de quebra-cabeças é “direcionada para o objetivo” que é a montagem de uma imagem prevista; já na identidade, o trabalho é “direcionado para os meios” (BAUMAN, 2005, p.55).

É nesta via que segui a construção da noção da identidade negra, pautada no reconhecimento e identificação racial, que surge a partir da segregação imposta pela colonização, mas que se reveste de sinônimos que contrariam todos os adjetivos atribuídos a minha população, tornando-se mesmo uma ação política. É também uma identidade em constante ebulição e transformação, que se relaciona e dialoga. É “motriz”, que contamina e é contaminada pelo contexto onde nós, mulheres e homens negros, estamos imersos. Cunhado do Antropólogo Zeca Ligiéro, o conceito motriz, pretende dar conta de entender as dinâmicas que até então têm sido vistas como algo vago de um passado pesquisado, tendo como referência a chamada "matriz africana", como legitimadora da identidade africana na diáspora. Por isso, é:

[...] nesse sentido que entendo a identidade negra como uma construção social, histórica e cultural repleta de densidade, de conflitos e de diálogos. Ela implica a construção do olhar de um grupo étnico/racial ou de sujeitos que pertencem a um mesmo grupo étnico/racial, sobre si mesmos, a partir da relação com o outro. Um olhar que, quando confrontado com o do outro, volta-se sobre si mesmo, pois só o outro interpela a nossa própria identidade. (GOMES, 2002, p.2).

Identidade negra que é também abordada por Gilroy (2012) como construção política e histórica marcada pelas trocas culturais através do Atlântico, na qual o que mais interessa são as trocas de experiências, gerando conhecimento e uma nova criação cultural. Estas experiências produziram, desde o tráfico negreiro, trauma original, até as mais diversas experiências de encantamento e estranhamento em viagens e exílios entre América, Europa e África.

Do ponto de vista social, a identidade negra é construída em um contexto marcado pela relação de poder. Porém, há uma significativa mudança ocorrida ao longo do tempo que preciso apresentar: é que hoje, o outro que se mantinha em sua própria casa, distante, subalterno, seguramente controlado, desde o século XVI, integra a aquarela étnica e cultural, não só no Brasil, mas em outros países. Eles enriqueceram com o colonialismo e têm de administrar o encontro cotidiano com o ex-colonizado nas ruas e praças, mercados e igrejas, escolas e cinemas. É o início de uma problemática para os etnocêntricos: Como conviver com a diversidade cultural que emerge na sociedade?

O “outro” ainda é o vizinho; só que agora está mais próximo, seja do poder de consumo ou nas relações que estabelecem diferentes nichos sociais. A “outra” que diz o que sente, enuncia sua palavra, critica a sociedade que a colonizou. Será que o homem ocidental, que sempre convivera com o “outro” como o outro que sou eu mesmo refletido ou o outro que serve a mim, conseguirá conviver com uma novidade, no mínimo desconcertante? Será que este homem branco, de hábitos, gostos e convicções burguesas se percebe também como o outro do outro?

Os registros históricos deixado em meu corpo possibilitam a identificação de diferenças culturais, manifestações étnicas e físicas que me individualiza e me torna visível num coletivo. O meu corpo expressa as culturas que são incorporadas como parte legítima de constituição integral de mim enquanto sujeito e em minha comunidade negra.

[...] a relação de tempo e lugar, onde este corpo se manifesta social e historicamente, bem como da subjetividade que compõe este corpo, suas crenças e ritos de viver. Neste sentido, para o corpo ficar forte e fechado, conforme manda a tradição africana, especialmente no candomblé, é feito a “Cura”, que são cortes, marcas, estigmas produzidos em algumas partes sagradas do corpo, como ombros e costas, com o fio afiado de uma navalha, esterilizada e banhada em folhas sagradas, pelo Babalorixá ou por uma lalorixá, tornando, assim, possível esta dinâmica do corpo ficar forte, tal como o faço metaforicamente em minha fala explicativa da materialidade de um espetáculo de dança afro ou não. (OLIVEIRA, 2008, p. 4).

Ao assumir a identidade negra, eu sou este outro, uma vizinha que passa a ser um problema para uma parcela da sociedade, ou seja, aquela sociedade que segrega e separa. Assim, mantenho minhas relações com o espaço-tempo, onde os eventos que acontecem, em determinado lugar, me impactam e atravessam lugares

localizados a uma longa distância. Sou um ser em constante autocriação, como o Don Juan, de Molière, apresentado por Bauman:

Esse “herói da modernidade” não poderia ser um colecionador, já que para ele só contava o “aqui e agora”, a fugacidade do momento. Se de fato colecionasse alguma coisa, faria uma coleção de sensações, emoções, *Erlebnisse*. E as sensações são, pela própria natureza, tão frágeis e efêmeras, tão voláteis quanto as situações que as desencaderam. A estratégia da *carpe diem* é uma reação a um mundo esvaziado de valores que fingem ser duradouro. (BAUMAN, 2005, p. 59).

Trata-se de uma identidade em coesão, fluida, que não se priva de transformações, onde o que importa é o processo e não o fim, onde não há caminhos traçados e sim descaminhos: “as identidades flutuam no ar, algumas de nossa escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas” (BAUMAN, 2005, p.19).

Lançar um novo olhar sobre a identidade de um indivíduo não é uma tarefa fácil, pois, “as pessoas em busca de identidade se veem invariavelmente diante da tarefa intimidadora de “alcançar o impossível”: essa expressão genérica implica, como se sabe, que não podem ser realizadas no “tempo real”, mas que serão presumivelmente realizadas na plenitude do tempo – na infinitude...” (BAUMAN, 2005, p. 16-17).

Em se tratando de identidade negra, é impossível debatê-la descolada da relação de poder que é estabelecida pelo olhar colonizador-colonizado, principalmente no âmbito educacional, promovendo possibilidade de acesso às várias histórias com diferentes protagonistas, garantindo que outras “verdades” apareçam. Por meio de um equilíbrio historiográfico onde o mediador do processo de aprendizagem, ofereça informações histórico-sociais que proporcionem ao sujeito a identificação, reflexões e análises destas.

Assim, é possível termos indivíduos conscientes dos elementos que os constituem, sem negar ou se sobrepor ao “outro”. Prefiro pensar que ainda “temos o direito a ser iguais quando a nossa diferença nos inferioriza; e temos o direito a ser diferentes quando a nossa igualdade nos descaracteriza. Daí a necessidade de uma igualdade que reconheça as diferenças e de uma diferença que não produza, alimente ou reproduza as desigualdades.” (SANTOS, 2003, p. 56).

Seguindo a ideia de Bauman, estou me propondo montar um quebra-cabeças com fragmentos e lacunas, onde dificilmente terei peças para encaixe.

Encontrarei também uma variedade de figuras e posso até me arriscar a dizer aonde chegarei: na construção de uma figura, inacabada, totalmente fora dos padrões pré-estabelecidos sócios e historicamente. Mas, não se trata de algo desconhecido, e, certamente, ao olhar para um espelho, saberei lhe dar a resposta: estou eu-sujeita-negra-líquida-pós-moderna, marcada geneticamente pelos traços de meus ancestrais negros, cujas histórias assinaladas pela escravidão, intolerâncias, preconceitos e discriminação racial, não foram capazes de destruir as memórias, culturas, crenças, costumes e valores, deixados para mim como legado.

2.6 O VENTRE DO MUNDO ESPERA⁴⁰

Não estranhem o fato de uma pesquisa que tem como foco o corpo da mulher negra na dança da rainha de Blocos Afro e suas transformações tenha dedicado apenas este momento do estudo para tratar do universo fememimo. É que apesar de termos feito parte efetivamente do processo de construção de nossa sociedade, a população negra foi inferiorizada e jogada a margem da história, como podemos constatar através do percurso histórico traçado por esta pesquisa, e, em se tratando de recorte de gênero, a mulher negra, é quem ocupa grande parte da cadeia de inferiorização e invisibilidade. Isto pode ser notado através da carência de referências bibliográficas que retrate especificamente da participação da mulher negra no mapa historiográfico brasileiro. Poucas foram as obras encontradas durante minhas andanças para compor este momento da narrativa, mas, isto não significa que não produzimos conhecimento e que não haja obras científicas que abordem o assunto. O grande problema é estas obras não têm a mesma visibilidade que as bibliografias que ocupam o quadro das referências que tratam sobre a história geral do negro no Brasil.

Hooks (1995) afirma meu pensamento sobre o conceito que é atribuído a mulher negra no qual não é considerada a nossa capacidade intelectual e nos mostra algumas estratégias que são utilizadas para silenciar as vozes de quem prova que esta é mais um ato de negação da inteligência da mulher negra. Para Bell Hooks:

⁴⁰Da canção “Forte como o existir” composta por Tonho Matéria, para o Bloco Afrobaiano Ilê Aiyê, em 1980.

Nos círculos políticos progressistas o trabalho dos intelectuais raramente é reconhecido como uma forma de ativismo na verdade expressões mais visíveis de ativismo concreto (como fazer piquetes nas ruas ou viajar para um país do Terceiro Mundo e outros atos de contestação e resistência) são consideradas mais importantes para a luta revolucionária que o trabalho intelectual. E essa desvalorização do trabalho intelectual que muitas vezes torna difícil para indivíduos que vêm de grupos marginalizados considerarem importante o trabalho intelectual... (HOOKS, 1995, p.01).

Não somos consideradas propulssoras de processos cognitivos e esta condição me remete ao trecho desta pesquisa em que resaltei a importância de termos referências negras em todos os setores da sociedade: na política, esporte, arte, educação, etc. Para que não sejamos replicadores de uma história que não é nossa e assim não possamos contestar, criticar ou refletir sobre elas. Referente ao âmbito intelectual, não se trata de desconsiderar a importância das obras que tratam com seriedade e veracidade as nossas temáticas, mas é preciso considerar, que será sempre um olhar estrangeiro relatando experiências que apenas nós vivemos. De posse algumas referências de mulheres negras farei um breve paralelo da situação da mulher negra no período colonial do Brasil até o tempo atual, para possibilitar uma análise da situação em nos encontramos e as influências da história e da diáspora em nossa constituição feminina. Para tanto, será necessário apresentar o conceito de diáspora negroafricana apresentadas por alguns pesquisadores.

2.7 NO MUNDO ESPALHOU NOSSA SEMENTE, DIÁSPORA⁴¹

A discussão contemporânea sobre a diáspora negro africana teria surgido como uma resposta direta "aos ganhos trans-locais advindos do movimento *Black Power* durante a Guerra Fria" (GILROY, 2012, p. 17) mas, teria rapidamente evoluído para uma contestação das formas essencialistas de pensar as culturas e identidades negras no mundo ocidental.

Dirigindo a atenção repetidamente às experiências de cruzamento e a outras histórias translocais, a ideia do Atlântico negro pode não só aprofundar nossa compreensão sobre o poder comercial e estatal e sua relação com o território e o espaço, mas também resume alguns árdus problemas conceituais que podem aprisionar e enrijecer a própria ideia de cultura. (GILROY, 2012, p. 15).

⁴¹ Da canção "Genocídio a terra natal", composta por Marcos Boamorte, para o Bloco Afro Ilê Aiyê, no ano 2015.

Para Gilroy (2012) e Hall (2009), a diáspora africana provocou interações entre contextos que, além de agregar seus traços afrodescendentes, se modificam mutuamente, possibilitando conceber a cultura negra como algo não linear. Isto também se dá, porque é uma expressão que agrega vários aspectos, políticos, éticos, estéticos e históricos, que se conectam e re-conectam ao contexto em que está inserida. Esses autores nos levam a conceituar a diáspora como algo mais do que êxodo ou deslocamento. Paul Gilroy considera parecer “imperativo impedir que a diáspora se torne apenas sinônimo de movimento” (GILROY, 2012, p.22), sendo assim, há que se ter cuidado para não considerar que o fenômeno da colonização africana no Brasil foi um resultado de um trânsito comum, retirando seu aspecto violento e conflituoso. O conceito de diáspora para Stuart Hall “está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um “Outro” e de uma oposição rígida entre o dentro e fora” (HALL, 2009, p.32). Esta construção estabelece a diferença entre indivíduos e culturas que numa visão eurocêntrica está centrada na inferiorização. “A ideologia eurocêntrica está situada numa concepção histórica que permeia campos específicos de poder dos brancos produzindo “a diferença e o contraste” (BACELAR, 1989 p.54 *apud* OLIVEIRA, 2013) na sociedade baiana.” (OLIVEIRA, 2013, p.99).

Se considerarmos a historiografia, poderemos considerar que as populações indígena, africana e a diáspora africana são quem dão origem ao Brasil e direcionando nosso foco para a diáspora africana, a escravidão gerou o capitalismo, as oligarquias, a classe operária. Ou seja, o Brasil é fruto de um movimento dos povos africanos que o torna continental. A expansão territorial do Brasil contemporâneo não pode ser entendida sem compreender o movimento diaspórico que oferece ao país elementos culturais para sua constituição e estar sempre se atualizando por manter trocas constantes entre culturas.

No Brasil, a cultura da diáspora é a chave para o entendimento da modernidade num país colonial e, pós-colonial. Trata-se de uma compreensão voltada para os países-colônia do Atlântico Sul e não da aplicação de conceitos de outras sociedades mais antigas ou menos desenvolvidas do que a brasileira. (AMOROSO, 2009, p.61).

Na fluidez da diáspora negra africana acontecem as misturas de povos e culturas, um diálogo entre movimento e diferença que desestabiliza o conceito de identidade nacional e segue a procurar do conhecimento de outras formas de identidades

(AMOROSO, 2009). Essa definição nos permite localizar nas ações sociais do cotidiano tanto os processos de dominação de fixação da identidade como os mecanismos de resistência cultural e ao mesmo tempo a flexibilidade que há entre os encontros culturais durante o movimento diásporico.

“E aí chegaram os negros, com toda a sua beleza, com toda a sua cultura, com toda a sua tradição, com toda sua religião⁴²” E por que não dizer: E aí chegaram as negras, com todas as suas belezas, com todas as suas culturas e tradições? Mas “ao mesmo tempo em que a mulher negra é considerada a mãe da cultura brasileira, ela é ao mesmo tempo invisível.” (DAVIS, 2011, p.01). Na verdade já sabemos que não chegamos, fomos violentamente transportadas para o Brasil e passamos a fazer parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos nas lavouras, ou nas ruas como vendedoras, quituteiras, prostitutas, etc. Ao contrário das mulheres brancas nunca fomos tratadas como frágeis e desde o período escravocrata fomos obrigadas a realizar os serviços domésticos e este foi seguido das violências psicológicas, morais e físicas, muitas vezes entendida e propagada pela história como uma permissividade, mas facilmente esse mito foi reconceituado pela historiografia, possível de ser observada a partir de Sueli Carneiro, que diz:

No Brasil e na América Latina, a violação colonial perpetrada pelos senhores brancos contra as mulheres negras e indígenas e a miscigenação daí resultante está na origem de todas as construções de nossa identidade nacional, estruturando o decantado mito da democracia racial latino-americana, que no Brasil chegou até as últimas conseqüências. Essa violência sexual colonial é, também, o “cimento” de todas as hierarquias de gênero e raça presentes em nossas sociedades, configurando aquilo que Ângela Gilliam define como “a grande teoria do esperma em nossa formação nacional”, através da qual, segundo Gilliam: “O papel da mulher negra é negado na formação da cultura nacional; a desigualdade entre homens e mulheres é erotizada; e a violência sexual contra as mulheres negras foi convertida em um romance”. (CARNEIRO, 2011, p.01).

Há uma diferença histórica no processo de construção da identidade da mulher negra em comparação a construção identitária da mulher branca. Tratadas como objetos, na era colonial vivemos a serviços das “sinhás” e senhores de engenho e hoje com uma nova roupagem ainda atuamos como serviçais e somos apresentadas como “mulata tipo exportação” (CARNEIRO, 2011). Cito por exemplo a “Mulata Globeza” o ícone carnavalesco da Rede Globo de Televisão. Durante o carnaval o corpo negro feminino é exportado pela mídia televisiva de uma forma que reforça a

⁴²Da canção Macuxi Muita Onda (Eu Sou Negão), Composta por Gerônimo, em 1987.

ideia de que somos objeto sexual que vem acompanhada dos estereótipos que nos coloca como subalternas sujeitas a qualquer tipo de violência, subtraindo nossa dignidade e humanização.

A luta pelo nosso reconhecimento e pela conquista de espaços em nossa sociedade é legítima uma vez que fomos apagadas pela história através do racismo. Isto é fruto de uma história colonial que ainda está presente na diáspora negro africana, onde nós mulheres negras, no passado e no presente, vivemos sobre condições marginais. A questão da mulher na diáspora não pode ser vista de uma forma universal, é preciso ser considerada as diferenças entre raças, opções sexuais e classes sociais, sem negar o direito a reivindicação pela existência. Trata-se de uma questão de gênero vinculada a questão racial que precisa ser discutida tendo sempre em vista o contexto histórico – Brasil Colônia e o contexto atual – Brasil – diáspora negro africana, onde nesta pesquisa adoto os conceitos que apresentam a diáspora como um deslocamento, onde de forma indireta nos transmite ideia de continuidade e trocas, ou seja, de mobilidade entre os territórios onde os sujeitos não estão fixos nos lugares de pertencimento envolvendo um conjunto complexo de componentes que constituem esse fluxo.

As lutas pela garantia dos direitos para as mulheres ganharam maior força com a criação dos movimentos feministas⁴³, porém, apesar de sua importância, as ações empreendidas por estes movimentos por serem projetadas a partir de estudo generalizado sobre a situação da mulher na sociedade, não garantiram a equidade à mulher negra na luta para ocupação de espaços de poder, de visibilidade social e estabilidade econômica. Por este motivo, surge a proposta de

⁴³A chamada primeira onda do feminismo aconteceu a partir das últimas décadas do século XIX, quando as mulheres, primeiro na Inglaterra, organizaram-se para lutar por seus direitos, sendo que o primeiro deles que se popularizou foi o direito ao voto, conquistado no Reino Unido em 1918. No Brasil, o feminismo também se manifestou mais publicamente por meio da luta pelo voto liderada por Bertha Lutz, bióloga. Este direito foi conquistado em 1932, quando foi promulgado o Novo Código Eleitoral brasileiro. Nesta mesma época, acontece o movimento das operárias de ideologia anarquista, reunidas na “União das Costureiras, Chapeleiras e Classes Anexas”. Em manifesto de 1917, proclamam: “Se refletirdes um momento vereis quão dolorida é a situação da mulher nas fábricas, nas oficinas, constantemente, amesquinhas por seres repelentes” (PINTO, 2003, p. 35). Este feminismo inicial, tanto na Europa e nos Estados Unidos como no Brasil, perdeu força a partir da década de 1930 e só aparecerá novamente, com importância, na década de 1960. No decorrer destes trinta anos um livro marcará as mulheres e será fundamental para a nova onda do feminismo: O segundo sexo, de Simone de Beauvoir, publicado pela primeira vez em 1949. Nele, Beauvoir estabelece uma das máximas do feminismo: “não se nasce mulher, se torna mulher”. (Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n36/03.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2016).

um movimento que apresentou ações que levassem em consideração a realidade histórica e atual da mulher negra a partir do recorte de raça, gênero e classe social.

O movimento feminista negro foi o grande responsável por levantar questionamentos e propor que a situação da mulher negra seja debatida e estudada de forma diferenciada para que sua especificidade venha garantir reparações das perdas causadas pela história racista e machista, alertando que a democracia racial sempre foi um mito. No que diz respeito à luta pela vida, compreendida na resistência cotidiana que acolhe,

[...] é a mulher negra anônima, sustentáculo econômico, afetivo e moral de sua família, aquela que desempenha o papel mais importante. Exatamente porque, com sua força e corajosa capacidade de luta pela sobrevivência, transmite a suas irmãs mais afortunadas, o ímpeto de não nos recusarmos à luta pelo nosso povo. Mas, sobretudo porque, como na dialética do senhor e do escravo de Hegel – apesar da pobreza, da solidão quanto a um companheiro, da aparente submissão, é ela a portadora da chama da libertação, justamente porque não tem nada a perder. (GONZALEZ, 1982, p. 104).

Considero legítima a luta do movimento feminista, porém o universalismo não garante nossas questões por isso foi preciso “enegrecer o feminismo” Carneiro (2003) emprega a expressão “enegrecendo o feminismo” para designar a trajetória das mulheres negras no interior do movimento feminista na perspectiva de visibilização feminista negra. O êxito desta “estratégia”, segundo a autora, é notória na nova plataforma feminista, adotada durante a Conferência Nacional de Mulheres que foi realizada em 2002, em Brasília. Podendo ser vista na plataforma a diversidade de mulheres presentes no encontro (mulheres negras, indígenas, brancas, lésbicas, urbanas, rurais, quilombolas, jovens, dentre outras).

Collins (1991) corrobora dizendo que:

As feministas negras há muito reivindicavam o direito de falar por si mesmas, ao invés de ter outras falando por elas. Neste sentido, elas desafiaram as falsas afirmações dos cientistas sociais tradicionais, pesquisadores progressistas (negros) e feministas (brancas) de que representavam as preocupações de toda a humanidade, comunidades negras e mulheres respectivamente e afirmaram a validade de seus pontos de vista específicos como mulheres negras. (COLLINS, 1991, p.27 *apud* OLIVEIRA, 2013, p.114).

O pioneirismo da inclusão do tema das diferenças considerando suas diversas abordagens: raça, gênero, e classe, como elementos representativos das diferenças nas experiências das mulheres, é mérito das feministas negras norte-americanas. (SILVA

& BARBOSA, 2008 *apud* BARBOSA 2010). Ativistas como: Sojourner Truth, Maria W. Stewart, Anna Julia Cooper, Ida B. Wells-Barnett, Angela Davis, Bell Hooks, Audre Lorde e Patricia Hill Collins, foram fundamentais para a criação de críticas feministas negras fundadas nas experiências das mulheres que viveram na sociedade escravocrata e na época da escravização, aprofundando a análise e a compreensão da marginalização social, econômica e política das mulheres negras nos EUA.

O pensamento feminista negro consiste em teorias ou pensamentos especializados produzidos por intelectuais afro-americanas, desenhados para expressar o ponto de vista das mulheres negras. As dimensões deste ponto de vista incluem a presença dos temas centrais característicos, a diversidade das experiências das mulheres negras em encontrar estes temas centrais, a variedade da consciência feminista afrocêntrica das mulheres negras em relação a estes temas centrais e suas experiências com eles, e a interdependência das experiências, consciências e ações das mulheres negras. Este pensamento especializado deve buscar infundir nas experiências e pensamentos cotidianos das mulheres negras novos significados ao rearticular a interdependência das experiências das mulheres negras e a consciência. (COLLINS, 1991, p. 32 *apud* OLIVEIRA 2013, p.114).

Este pensamento influenciou o movimento negro feminista⁴⁴ brasileiro é representado por mulheres como: Lélia Gonzalez, Luíza Bairros, Sueli Carneiro, Matilde Ribeiro, Edna Roland, Fátima Oliveira, Jurema Werneck e tantas outras que tem construído a história do feminismo negro no Brasil. Para Gonzalez (2000), é imprescindível a discussão de gênero no movimento feminista. Considera também que são várias as questões que revelam aspectos simbólicos do racismo e sexismo que apresentam a mulher negra como servas e faz uma síntese das dificuldades pelo movimento negro feminista:

[...] de um lado, o viés (*sic*) eurocentrista do feminismo brasileiro, ao omitir a centralidade da questão de raça nas hierarquias de gênero presentes na sociedade, e ao universalizar os valores de uma cultura particular (a ocidental) para o conjunto das mulheres, sem as mediações que os processos de dominação, violência e exploração que estão na base da interação entre brancos e não-brancos, constituísse em mais um eixo articulador do mito da democracia racial e do ideal de branqueamento. Por outro lado, também revela um distanciamento da realidade vivida pela mulher negra ao negar toda

⁴⁴ O Feminismo Negro é um movimento social e um segmento protagonizado por mulheres negras, com o objetivo de promover e trazer visibilidade às suas pautas e reivindicar seus direitos. No Brasil, seu início se deu no final da década de 1970, a partir de uma forte demanda das mulheres negras feministas: o Movimento Negro tinha sua face sexista, as relações de gênero funcionavam como fortes repressoras da autonomia feminina e impediam que as ativistas negras ocupassem posições de igualdade junto aos homens negros; por outro lado, o Movimento Feminista tinha sua face racista, preterindo as discussões de recorte racial e privilegiando as pautas que contemplavam somente as mulheres brancas. (Disponível em: <<http://revistaforum.com.br/digital/135/feminismo-negro-sobre-minorias-dentro-da-minoria/>>. Acesso em: 16 abr. 2016).

uma história feita de resistências e de lutas, em que essa mulher tem sido protagonista graças à dinâmica de uma memória cultural ancestral – que nada tem a ver com o eurocentrismo desse tipo de feminismo. (GONZALEZ, 2000 *apud* BAIROS, 2000, p. 57).

As opressões se inter cruzam no passado-presente e funcionam de formas combinadas, na vida das mulheres negras. Reafirmo que a luta pela equidade e empoderamento das mulheres negras têm que partir de estudos que considerem todos os fatores que culminaram na nossa marginalização. Um estudo realizado de forma isolada não irá possibilitar compreender que a raça indica a classe e neste sentido o racismo coloca a mulher negra em uma situação desfavorável. Também não é possível pensar a classe no Brasil sem considerar a feminilização da pobreza que coloca as mulheres negras na classe econômica mais pobre. “Apesar das melhoras econômicas e das políticas públicas afirmativas, o problema da permanência nas categorias mais baixas da estratificação social não é apenas do negro, mas acentuam-se os problemas raciais quando ele tem que disputar posições com outros contingentes humanos.” (OLIVEIRA, 2013, p. 100). E se direcionarmos o foco deste debate para as mulheres negra iremos constatar que sempre se apresentaram em situação desigual.

A partir de Carneiro (2011) irei propor mais um jogo reflexivo para que possamos compreender que existem especificidades que tornam diferente a luta da mulher negra:

Se na diáspora negro africana não entendemos “nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar!” (CARNEIRO, 2011, p. 01). Foi porque no Brasil Colônia já estávamos familiarizadas com o trabalho há muito tempo: foram as mulheres negras, que na época em que a sociedade escravocrata matava, violentava, mutilava e as afastava de suas famílias, que assumiram a criação e a alimentação dos filhos das mulheres brancas colonizadoras. Então o que nos interessa agora são direitos trabalhistas e não o direito a trabalhar. Se na diáspora consideramos importante a criação de espaços que nos devolva a dignidade, elevem a nossa autoestima, nos apresentando como símbolo de beleza. É por que no Brasil Colônia e no Brasil presente, nos mulheres negras fazemos parte de um contingente de mulheres retratadas como antimusas da sociedade brasileira, porque o modelo estético de mulher é a mulher branca (CARNEIRO, 2011). Se na diáspora negro africana é parte

de nossos pleitos a criação de políticas que nos possibilite estar em pé de igualdade com homens e mulheres brancas, na disputa por uma vaga no mercado de trabalho. É porque não atendemos as exigências de empresas que colocam como critério de contratação que tenhamos a “boa aparência”. E este é um resquício do Brasil colônia e de todo processo de escravização.

A etapa final deste jogo consiste em propor esta reflexão: a mulher sendo ela negra ou branca sempre foi considerada sombra do homem, lembremos da máxima de que “atrás de um grande tem sempre uma grande mulher”. Este pensamento reforça a ideia de que somos inferiores, mas se observamos a partir dos princípios do cristianismo poderemos notar não só que a mulher negra é considerada subalterna, mas também a violência a que somos submetidas quando assumimos sermos adéptas e zeladoras das religiões de matrizes africanas, isto por que:

Fazemos parte de um contingente de mulheres originárias de uma cultura que não tem Adão. Originárias de uma cultura violada, folclorizada e marginalizada, tratada como coisa primitiva, coisa do diabo, esse também um alienígena para a nossa cultura. (CARNEIRO, 2011, p. 02).

Enquanto guardiãs e multiplicadoras das crenças negro ancestrais no passado e no presente, as mulheres negras, foram também vítimas de violências religiosas.

A comunidade-terreiro é a guardiã dos segredos do axé, da sua força cósmica, e dos ensinamentos do xirê, existindo nestes elementos-símbolos uma evidente dimensão estética de beleza. Marco Aurélio Luz, no seu livro *Agadá* (1992, p. 565), fala do “sentimento estético” dessa “linguagem peculiar” que realiza comunicação entre os *orixás* e os habitantes desse mundo, expresso no “conceito nagô de *Odara*, que significa bom, útil e bonito, concomitantemente”. (OLIVEIRA, 2013, p.113).

As religiões afrobrasileiras são na sua grande maioria regidas por mulheres. São as *Yalorixas*, as matriarcas e protetoras do fundamentos dos Terreiros de Candomblés, Umbandas, etc. que vêm ao longo da história sendo perseguidas pela intolerância religiosa e a demonização dos cultos afrobrasileiros que são práticas do passado, lembremos da passagem da “árvore do esquecimento” e ainda persiste na atualidade deixando ao longo de sua existências muitas vítimas.

Um dos inúmeros casos de morte por intolerância religiosa aconteceu em outubro de 1999, quando o jornal “Folha Universal” publicou a manchete “Macumbeiros charlatões lesam o bolso e a vida dos clientes” onde expôs a foto de

Gildasia dos Santos e Santos, Yalorixá do Terreiro de Candomblé Axé Abassá de Ogum, trajando as roupas típicas de guardiãs das religiões de matrizes africanas. Além de ter tido sua idoneidade moral ofendida pelas acusações expostas pela Igreja Universal do Reino de Deus, a casa da Mãe Gilda foi invadida, seu marido foi agredido verbal e fisicamente, e seu Terreiro foi depredado por evangélicos. Mãe Gilda não suportou os ataques e, após enfartar, faleceu no dia 21 de janeiro de 2000⁴⁵.

Em 2007 foi sancionada a Lei nº 11.635 que faz do 21 de janeiro o Dia Nacional de Combate à Intolerância Religiosa. Neste e em todos os dias refletimos e somos motivados a continuar a luta pela liberdade do culto religioso e combate ao racismo. As religiões de matrizes africanas, incorporadas a cultura brasileira são uma das formas de manutenção das tradições, idiomas, conhecimentos e valores dos africanos escravizados e trazidos para o Brasil, sendo também uma das características da identidade nacional brasileira. E assim, finalizo este jogo proposto para percebemos que há diferenças históricas que tornam a luta pela igualdade negra feminina algo de muita importância.

É fato que o racismo estabelece a inferioridade da população negra em geral nas diversas camadas da sociedade, porém além da importância de considerar a diferença racial no debate e nas ações que buscam a valorização da mulher no sistema social, é preciso levar em consideração a diferença de gênero que é um fator preponderante para a assimetria social da mulher negra.

Nesse sentido, o racismo também superlativa os gêneros por meio de privilégios que advêm da exploração e exclusão dos gêneros subalternos. Institui para os gêneros hegemônicos padrões que seriam inalcançáveis numa competição igualitária. A recorrência abusiva, a inflação de mulheres loiras, ou da "loirização", na televisão brasileira, é um exemplo dessa disparidade. (CARNEIRO, 2003, p.119).

Este é um pensamento histórico que nos elege como mulheres subalternas e incapazes de construir conhecimento, reforçando o mito da fragilidade feminina que não condiz com a realidade da mulher negra que sempre assumiu o papel de aglutinadora e provedora da família, e, eu pude constatar isso através do convívio com minhas avós e com minha mãe. Então este é um pensamento que não se enquadra na realidade da mulher negra, mas reflete profundamente em nossa realidade, o sexismo e

⁴⁵ Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/?p=31374>>. Acesso em: 16 abr. 2016.

o racismo se combinam e refletem aspectos negativos nas relações familiares, profissionais, acadêmicas e nas instituições, o que permite afirmar serem dimensões que estimulam a atual estrutura desigual, ora simbólica, ora explícita, mas não menos perversa, da sociedade brasileira.

Observemos o resumo sobre a situação da mulher negra no mercado de trabalho, apresentado através de um estudo do Instituto Geledés em março de 2010:

"As mulheres - principalmente as mulheres negras - possuem rendimentos mais baixos que os dos homens e, ainda que em média tenham níveis de escolaridade mais elevados, seguem enfrentando o problema da segmentação ocupacional, que limita seu leque de possibilidades de emprego", afirma o estudo da OIT, ligada à Organização das Nações Unidas (ONU).

Entre 1998 e 2008, aumentou a proporção de mulheres que são "chefes de família", ou seja, que são as principais responsáveis pelo sustento do lar. Essa porcentagem subiu de 25,9% para 34,9%, que equivale a mais de um terço das famílias brasileiras. Aumentou também a parcela de núcleos formados por mães que cuidam sozinhas dos filhos: de 4,4% para 5,9%.

O exame da taxa de desemprego evidencia com clareza a marca da desigualdade. Para mulheres negras, a taxa em 2008 alcançou 10,8%, em comparação a 8,3% para as mulheres brancas, 5,7% para os homens negros e 4,5% para os homens brancos, que foram menos afetados.

Para advogados brancos, o salário médio de admissão nos últimos seis meses foi de cerca de R\$ 3 mil. Neste período, informa o Salariômetro, houve 150 contratações com o mesmo perfil, na localidade informada. No caso das advogadas negras, o salário médio de admissão no último semestre foi de R\$ 1,48 mil. Durante este período, houve registro de apenas duas contratações com este perfil na capital paulista.

"As mulheres e os negros são mais presentes nas ocupações informais e precárias e as mulheres negras são a grande maioria no emprego doméstico, uma ocupação que possui importantes deficits no que se refere ao respeito aos direitos trabalhistas", completa o documento da OIT. (Disponível em: <<http://arquivo.geledes.org.br/areas-de-atuacao/questao-racial/afrobrasileiros-e-suas-lutas/4882-trabalhadoras-sofrem-com-desigualdade-de-genero-e-de-raca>>. Acesso em: 14 abr. 2016).

Já tivemos significativas mudanças em nosso cenário social atual em comparação ao passado: um crescimento econômico, a ampliação da escolaridade e a redução da pobreza resultante do êxito de políticas sociais como as ações afirmativas, que garantem espaços especialmente no campo da educação, produzindo evidente melhoria nas condições de vida da população afrobrasileira. Mas esta realidade não dar conta da exterminação dos mecanismos que estabelecem a reprodução de hierarquias e desigualdades sociais e não provoca uma significativa redução nas desigualdades raciais e de gênero. É necessário reconhecer os resultados positivos das ações que vêm sendo implementadas pelos movimentos sócios-raciais que provocam debates em torno de temas como racismo, cultura, raça e identidade negra e

propõem implementações de políticas reparatórias e ações em combate ao racismo, mas “ainda são vigentes os discursos e comportamentos que desmoralizam e recalcam em relações antagônicas: racional/ irracional, feio/bonito, preto/branco, fazendo com que segmentos da sociedade vissem com desprezo o que se considerava como atraso.” (OLIVEIRA, 2013, p. 102). E neste processo nós, mulheres negras, somos as mais penalizadas, limitadas entre muros sociais e estagnadas sobre os estereótipos.

Falar de diáspora é considerar a desigualdade dentro das diferenças. É falar de memória, de uma memória atual que se retroalimenta das práticas coletivas: exercício das manifestações tradicionais (artes, crenças religiosas, etc.). É repaginar no presente as lutas realizadas pelos movimentos do passado em busca da igualdade de direitos e oportunidades de conquistas a espaços em nossa sociedade independente da nossa raça e gênero, onde a diferença seja vista como equivalência e não como inferioridade.

O que me impulsiona a seguir acreditando no alcance da equidade de gênero, de raça e da melhora das condições sociais. É o fato de ter reconhecido nas histórias de meus antepassados negros os esforços que empreenderam para a manutenção da memória, as histórias das revoltas, as resistências que tiveram para que hoje eu pudesse estar escrevendo esta pesquisa.

E por isso acredito ser preciso fortalecer os mecanismos de empoderamento criados para combater as formas de opressão e exclusão da comunidade negra. Alguns destes mecanismos são as práticas africanas que foram reinventadas na diáspora e são representadas por movimentos negros organizados, como os movimentos negro feminista e os Blocos Afro de Salvador que no mesmo processo dinâmico diaspórico vêm ganhando outras formatações. E são estas práticas que possibilitam a criação deste território chamado diáspora que nos conecta simbolicamente ao território africano a partir de uma África idealizada, fazendo reivindicações políticas, históricas e sociais dando origem a esta diáspora negro africana chamada Brasil, escrevendo uma nova história e inaugurado outro jeito de viver.

2.8 SEU CORPO NÃO FICA MAIS INERTE⁴⁶

O século XX tem sido a emergência de uma nova dança, utilizada com objetivos novos, movimentos revolucionários e abertura para novos conteúdos, juntamente com a música, a pintura e a literatura. Sua proposta essencial é revelar algo especial sobre um povo, é comunicar a cada indivíduo um estado emocional, uma idéia ou uma situação e que este possa se identificar com sua própria experiência (MILLER, 1978, p.105).

É nesse contexto de mudanças e novas configurações que proponho o pensar a dança. Esta liquidez e trocas nos permite analisar a dança a partir do estudo do corpo levando em consideração que somos compostos por identidade de gênero, de classe, de raça, de nacionalidade, de religião entre tantas outras, todas são móveis que se transmutam conforme as influências das culturas e dos espaços em que estamos inseridos. Não é possível pensar a dança sem considerar o corpo que dança e seus contextos, “não existe dança se não houver primeiro o corpo.” (MILLER, 2005, p. 68).

A dança está constantemente diante de processos que tentam fixá-la, normatizando um modo de ser e não outro. Este pensamento está ligado ao tecnicismo que tem como meta formatar o corpo para atender um determinado fim. Mas no contexto dança, acredito na técnica “como o corpo, respira e se move. Cabe a uma técnica ser suficientemente madura para poder se adaptar as mudanças, as necessidades do homem, e nunca ao contrario. A técnica é um 'meio', e não um 'fim'⁴⁷”. (MILLER, 2005, p.59). Recorrer à ideologia, por exemplo, para explicar a dominação masculina sobre as mulheres ou a essencialismo de tradições culturais para estabelecer uma identidade nacional ou lutas políticas, são exemplos de mecanismos fixação, mas,

[...] se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento, original, singular e diferenciado, e a partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma forma de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana. (VIANNA, 1990 Apud MILLER, 2005, p. 25).

Nessa coletividade serão considerados os fatores que estão presentes no corpo que dança e interferem no modo de fazer e pensar a dança, quando consideramos que a

⁴⁶ Da canção “Ladeira do Pelô”, de autoria do cantor e compositor Lazineho para o Bloco Afrobaiano Olodum.

⁴⁷ Texto de Klaus Vianna, retirado do material didático da Escola Klaus Vianna.

dança é um reflexo do corpo que dança e por tanto é atravessada pelos fatores sociais em que este corpo esta imerso.

A ótica das diferenças pautadas na inferiorização também pode ser percebida na dança onde são diferentes aqueles ou aquelas que por suas características, físicas, condições de moradia, relações raciais, não estiverem adequadas as normas de competitividade da padronização. A História da Dança é marcada por uma dominação cultural eurocêntrica do Balé Clássico em detrimento as Danças de Matrizes Africanas:

A ideologia que acompanha o Balé é forçada pelo fato da Dança Afro ser exercida por pessoas de menor poder aquisitivo e negras, por isso arte menor. A ideologia do mundo europeu é reforçada através de bibliografias, filmes e espetáculos, forçando qualquer criancinha, negra ou branca, a querer ser bailarina. (OLIVEIRA, 1992, p.28).

Estes fatores raciais, sociais e econômicos que permeiam a forma de pensar a dança estabelecem um olhar estagnado e limitado e por que não dizer excludente nos conceitos de dança. Concordo com Jussara Miller quando diz que:

Dança é aquela palavra que, para cada um terá um significado diferente e todos estarão corretos. Cada resposta terá o seu lado verdadeiro, mas nenhuma pode se fechar como a mais verdadeira. Fica muito em evidencia a realidade e a individualidade de cada um para interpretar um mesmo conceito. O que é dança? Se eu desse varias definições aqui, sempre estaria faltando alguma colocação mais precisa. Concluo que é pessoal e depende do momento em que você esteja. Dança para mim, hoje, é sentir a verdade do movimento cada um terá a sua verdade, cada um terá a sua dança. (MILLER, 2005, p. 107).

Os Estudos Culturais possibilitam também compreender a dança a partir da diversidade e diferença. Para Armand Mattelart e Érik Neveu, autores do livro Introdução aos Estudos Culturais⁴⁸: Interprete designado para revelar e representar a moderna ideia divina do mundo, o homem de letras é investido de uma missão de pregador. Por sua palavra e por seus atos, ele assume a função de despertador que cabia nas eras precedentes ao profeta, ao sacerdote, e a divindade. (MATTELART & NEVEU, 2004, p. 23). Assim há uma supervalorização da figura do intelectual.

⁴⁸ Os Estudos Culturais ou “Studies Culture” é uma linha de pensamento desenvolvida na Inglaterra por volta dos anos 60. Teve como teóricos fundadores Richard Hoggart, Raymond Williams e Edward Thompson. A escola de Birmingham passa a ser a Instituição básica para a eclosão dos Estudos Culturais. Nessa instituição é interessante perceber como o CCCS (o Centre for Contemporary Cultural Studies) torna-se um centro constituído por debates. (ITABAIANA: GEPIADDE, Ano 5, Volume 9, jan.-jun. de 2011).

Os Estudos Culturais surgem como uma proposta de repensar a cultura, o processo e redescobrir as culturas nacionais e as formas novas de articulação dessas culturas. Embora, já se tinha voltado o olhar para as questões culturais em vários momentos da história, seu eixo central fundava-se inicialmente no entendimento dos processos de organização e reorganizações das sociedades, as tensões nacionais, vindouras de uma nova visão intelectual a partir da segunda guerra mundial. Permitindo observar “a cultura em sentido amplo, antropológico, de passar de uma reflexão centrada sobre vínculo cultura-nação para uma abordagem da cultura dos grupos sociais.” (MATTELART & NEVEU, 2004, p. 14). Mesmo que ela permaneça fixada sobre uma dimensão política, a questão central é compreender em que a cultura de um grupo, e inicialmente a das classes populares, funciona como contestação da ordem social ou, contrariamente, como modo de adesão às relações de poder (MATTELART & NEVEU, 2004, p. 13-14).

Ao se debruçar numa proposta de pesquisa que considera o corpo em toda sua completude, favorecem a ampliação da pesquisa sobre corpo e movimento no âmbito da dança, dando espaço manifestações populares e étnicas e propõem a não linearidade dos estudos sobre o corpo na dança considerando o contexto em que esta imersa levando a uma percepção da dança associada ao contexto social que gera um corpo-contexto em evolução constante.

Ao ampliar nossos estudos sobre os “textos” corporais para incluir a dança em todas as suas formas – entre elas a dança social, performances cênicas e movimentos rituais –, podemos ampliar nossa compreensão de como as identidades sociais são sinalizadas, formadas e negociadas através de movimentos corporais. Podemos analisar como as identidades sociais são codificadas em estilos performáticos e como o uso do corpo na dança reproduz, contesta, amplifica, excede ou relaciona-se com as normas de expressão corporal não dançada em contextos históricos específicos. Podemos traçar mudanças históricas e geográficas em sistemas cinestésicos complexos, e podemos estudar comparativamente sistemas simbólicos baseados em linguagem, investigações de textos verbais e as baseadas em objetos visuais, que atuais representações visuais e movimento. Podemos afastar a polarização entre mente formam o cerne das análises ideológicas nos estudos culturais britânicos e na América do Norte. (DESMOND, 2013, p. 94).

Realizando um estudo que considere a dança em todas as suas vertentes permitindo:

[...] uma maior atenção ao movimento como um texto social fundamental, de imensa importância e tremendo desafio. Se quisermos expandir as humanidades para incluir “o corpo” como texto, certamente devemos incluir tam-

bém essa nova percepção da textualidade dos corpos em movimento, da qual a dança representa uma das dimensões mais altamente codificada, generalizada e intensamente emocional. E porque muitas das nossas categorias mais explosivas e mais tenazes de identidade são mapeadas na diferença física, incluindo raça e gênero, mas em expansão através de um deslizamento contínuo de categorias para incluir etnia e nacionalidade, e até mesmo sexualidade, não devemos ignorar os modos com que a dança assinala e encena identidades sociais em todas as suas configurações em contínua mudança. (KAEPLER, 2013 *apud* CAMARGO, 2013, p.117).

Um estudo que dê conta da diversidade existente no campo dança, sem a homogeneização e ou inferiorização das expressões terá que contemplar as análises de cada movimento relacionando-os aos corpos-intérpretes e contexto. Ao ser considerado o corpo e contexto a dança passa a ser considerada como propulsora de processos cognitivos de um indivíduo. A ampliação da pesquisa em dança sugere a substituição da pergunta “O que é dança?” “Para quem a dança?” Onde será necessário considerar o indivíduo com seus marcos culturais e por consequência a sua diversidade e diferença. Considerando o corpo, a intenção, os detalhes, a expressão, a dança como um reflexo simbólico que expressa e constrói sentidos através de movimentos corporais e “pode ser definida mais propriamente como um comportamento humano, composto, do ponto de vista do dançarino, de sequências voluntárias, que são intencionalmente rítmicas e culturalmente estruturadas.” (KAEPLER, 2013 *apud* CAMARGO, 2013, p.118).

Como fenômeno humano a dança não pode ser entendida isolada do seu contexto de uso e dos mundos conceituais dos praticantes, isso exige que seu estudo seja realizado através das “linguagens” cotidianas de cada cultura. Sem a universalização para uma melhor compreensão das práticas dos “outros”, pensar a dança é pensa-la como “seu significado situa-se tanto no contexto de outras maneiras socialmente prescritas e socialmente significativas de movimento, quanto no contexto da história de formas de dança em sociedades específicas.” (DESMOND, 2013, p. 95).

A dança é uma forma cultural engendrada pelos processos criativos de movimentação dos corpos humanos no tempo e no espaço. A forma cultural produzida, apesar de seu caráter efêmero, possui um conteúdo organizado. Manifestação visual das relações sociais... (KAEPLER, 2013 *apud* CAMARGO, 2013, p.98).

Para esse entendimento é preciso compreender as relações entre intérpretes e sociedade, levando em consideração os diversos grupos sociais. Repensar a dança

atrelada a cultura, como um processo de redescobrir as formas novas de articulação entre elas. Ampliar e imaginar ambas num sentido plural.

A abordagem da cultura como identidade das nações se fragmenta para subdivisões culturais de pequenos grupos: negros, homossexuais, portadores de necessidades especiais, dentro de um determinado espaço. Um espaço, embora político, com contestações sociais, a partir da não aceitação de grupos marginalizados em aderir às relações de poder estabelecidas por uma padronização da “cultura-nação”. E, a possibilidade de que a dança seja um tipo especial de atividade social que não pode ser reduzida a nenhuma outra categoria, e que a invocação de seus símbolos pode comunicar e gerar certos tipos de experiências que não podem ser vivenciadas de nenhuma outra forma.” (BLACKING, 2013 *apud* CAMARGO, 2013, p.84).

Sendo a identidade e a diferença construções culturais e não uma essência que acompanha o sujeito desde o seu nascimento ou que são internalizadas do meio externo. E as relações entre a forma e o sentimento são quem permitem analisar de forma coerente a dança em relação aos seus significados levando a compreensão que tanto a formas de dança quanto a expressão dos sentimentos são fatos sociais e que eles oferecem diferentes conjuntos de significados em diferentes contextos sociais e culturais. Podemos interrogar quais as estratégias utilizadas em nossa sociedade que marcam o sujeito e colam identidades onde eles carregam estas marcas para o resto da vida.

É preciso entender que estamos diante da diversidade cultural que constitui a sociedade, sendo assim, é um fator complicador adotar qualquer postura que valide um modo de ser e de se expressar em detrimento de outro. Do mesmo modo é necessário atentar de que não estou propondo vale tudo, trata-se da necessidade de reconhecer a todos na sua diferença, na sua capacidade de participação e tomada de decisão para a construção de um bem coletivo, trata-se da necessidade de rever os significados atribuídos aos sujeitos, às suas formas de expressões, para que possamos alcançar uma sociedade mais democrática. E entendendo que esta mesma proposta pode ser aplicada a dança tanto no modo de expressar, quanto no modo de ensinar, pesquisar ou apreciar a partir de uma análise que considere “o contexto, juntamente com as noções dos dançarinos e dos espectadores a respeito do que eles estão fazendo, do que eles experimentem e de como eles o compreen-

dem” (BLACKING *apud* CAMARGO 2013, p.82), e são atravessados pelas informações que compõem a obra coreográfica, o espetáculo ou a experiência em dança.

Pensar a dança a partir das diferenças é ampliar as possibilidades de conceitos que podem ser atribuídos a ela saindo do virtuosismo e do acúmulo de habilidades técnicas corporais, dando espaço à “escuta” do corpo, suas sensações e seus contextos. Compreendo que estes fatores também constroem o movimento, possibilitando um autoconhecimento e uma pertença de si mesmo que irá reverberar no seu modo de pensar, agir e estar na sociedade. Os resultados serão corpos criativos que estarão sempre buscando caminhos para acessar o próprio corpo que é diferente do outro corpo (MILLER, 2005), mas igual na capacidade de dançar. O corpo dar o lugar para o “corpo-ser”, na perspectiva dos estudos culturais. É o resultado das reivindicações identitárias, partidas de manifestações simbólicas. Essa cultura por não constituir um todo unitário, pode ultrapassar fronteiras e se firmar em suas diferenças, de forma a assumir sua alteridade.

Na esteira dessa proposta/ação não há certezas, mas, sim, possibilidades para se desviar de uma pedagogia intitulada como tradicional em dança. Desse modo, sigo de uma forma respeitosa, chamando a atenção para os equívocos epistemológicos, políticos e metodológicos trazidos por uma "pedagogia tradicional em dança" que não considere a diversidade cultural, o corpo e suas múltiplas referências e, por conseguinte, considerando que as novas visões sobre o corpo e sobre os processos educacionais nos possibilitam novas ações, metodológicas, para ensinar a dança articulada a conceitos como corpo, cultura e sociedade. Tendo como compromisso social e pedagógico o trabalho referendado pela LDB 10639/03 (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional) que preconiza por intervenções pedagógicas, sobretudo nas áreas da História e Arte, ligadas a valorização das "motrizes africanas". Desse modo, considero que as minhas reflexões têm como intenção colaborar com essa questão educacional.

3 NA RESISTÊNCIA, O AFRO FAZ A FESTA COM TODA FORMA DE INSUBMISSÃO⁴⁹

[...] os africanos que cruzaram o Mar Oceano não viajaram e sofreram sós. Com nossos ancestrais vieram as suas divindades seus modos singulares diversos de visão de mundo, sua alteridade linguística, artística, étnica, religiosa, cultural, suas diferentes formas de organização social e de simbolização do real. (MARTINS, 1997, p. 26).

O conceito de identidade negra imposto pelo pensamento etnocentrico é reelaborado pela diáspora negra africana, o invisível passa a ser visível e apesar de não termos nascido no território africano o senso de pertença étnica racial é despertado e alimentado através do elo que é estabelecido por meio de uma “África imaginada” e representada nas das artes, estéticas, crenças religiosas e ideologias negro africanas. “A estética da diáspora está, dessa forma, relacionada com as questões da identidade, oralidade e musicalidade.” (AMOROSO, 2009, p. 72). “Esses fatores conduzem os negros para criarem associações de cunho político e cultural, que são os blocos afro” (OLIVEIRA, 2013, p.100), que representam em um só contexto todas essas expressões. Mas, para falar dos Blocos Afro de Salvador farei um breve histórico do carnaval, a festa popular que dá origem a estas agremiações afro carnavalescas.

Tendo sua origem no entrudo português, uma festa pagã europeia, o carnaval, chegou ao Brasil com os colonizadores, a princípio entre pessoas amigas e familiares, e em seguida ganha as ruas envolvendo a população que era atingida por baldes de água, farinha, cinzas e lama. Com o significado de liberdade praticado até os tempos atuais, a festa chegou ao Brasil por volta do século VII e era realizada 3 dias antes da quaresma.

Carnaval é uma tradução da palavra italiana *carnevale*, que significa “abster-se da sensualidade ou da carne e para outros é a combinação de duas palavras *carrus navalis* (LIMA, 2005, p. 36 *apud* OLIVEIRA 2013), sugerindo a permanência da festa dionisíaca e a contestação prometeica⁵⁰, tal qual o mito que tapeia e provoca ira em vários segmentos da sociedade.” (OLIVEIRA, 2013, p. 79). Neste período de introdução à quaresma era permitido o prazer, a alegria, a

⁴⁹Da canção Exaltação Quilombolas, composta por Adailton Poesia e Valter Farias, para o Bloco Afrobaiano Malê Debalê, em 2003.

⁵⁰Resumidamente, na mitologia grega, foi Prometeu que, desafiando a ordem divina roubou a fagulha do fogo que estava no carro do deus Apolo para dar aos homens.

brincadeira, o uso da bebida alcoólica, a prática sexual, mas logo em seguida, segundo os dogmas cristãos, os 40 dias após o entrudo estaria destinado para que os fiés fizessem abstinência total. Em países como a Itália e a França a festa ocorria em forma de desfiles urbanos e os carnavalescos usavam máscaras e fantasias. Influenciada pelos carnavais europeus a festa incorporava deste continente os personagens colombina, pierrô e rei momo que passaram, então, a fazer parte do carnaval brasileiro.

No Brasil, no final do século XIX, começaram a aparecer os primeiros blocos carnavalescos, cordões e os corsos (cortejo de carros, comum nos carnavais antigos). E, é na década de 1890, que é composta a primeira marchinha carnavalesca do carnaval, pela cantora e compositora Chiquinha Gonzaga⁵¹, para o cordão carnavalesco Rosa de Ouro do Rio de Janeiro:

Ó abre alas que eu quero passar
 Ó abre alas que eu quero passar
 Eu sou Lira não posso negar
 Eu sou Lira não posso negar
 Ó abre alas que eu quero passar
 Ó abre alas que eu quero passar
 Rosa de Ouro é quem vai ganhar...
 (em domínio público).

O surgimento dos corsos, no início do século XX, foi outro fator que marcou a história e a nova estética do carnaval brasileiro dando uma dimensão maior e propondo uma nova forma de brincar a festa. Os carros comuns decorados carregavam pessoas fantasiadas e desfilavam pelas ruas da cidade. Assim, se deu a origem dos carros alegóricos das escolas de sambas cariocas e paulistas e dos trios elétricos de Salvador que teve como marco histórico a “Fubica” (carro alegórico), criado em 1950, pelos músicos, cantores e compositores baianos Dodô e Osmar.

⁵¹Francisca Edwiges Neves Gonzaga, mais conhecida como Chiquinha Gonzaga foi uma compositora, pianista e maestrina brasileira e também a primeira mulher a reger uma orquestra no Brasil. Chiquinha participou ativamente da campanha abolicionista, por conta da revolta que sentia por seus ancestrais maternos terem sido escravos e sofrido muito, e da proclamação da república do Brasil. Também foi a fundadora da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Ao todo, compôs músicas para 77 peças teatrais, tendo sido autora de cerca de duas mil composições em gêneros variados: valsas, polcas, tangos, lundus, maxixes, fados, quadrilhas, mazurcas, choros, serenatas. (Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Chiquinha_Gonzaga>. Acesso em: 12 abr. 2016).



Figura 3: Fubica: primeiro trio elétrico baiano, criado em 1950 por Dodô e Osmar.

Fonte: <<http://redeglobo.globo.com/redebahia/aprovado/noticia/2015/02/veja-todos-os-episodios-da-serie-sobre-o-surgimento-e-evolucao-do-trio.html>>.

O carnaval passa até novas configurações estéticas, ao longo do tempo e se tornando também uma zona de conflitos e denúncias da realidade social e cultural da cidade. A população passa a ocupar o espaço das ruas, espaço público que antes era destinado apenas para os blocos, bailes e clubes carnavalescos elitistas.

A história do carnaval em Salvador apresenta uma diversidade de expressões negras, desde o século XIX. Lody (1976, p. 5) afirma que os primeiros 7 grupos surgiram em público no Carnaval soteropolitano no ano de 1895, ano das primeiras publicações de notas e notícias nos jornais da presença do Clube Uniformizado Negro, Embaixada Africana. Junto a estes os Batuques, e diversos tipos de rodas-de-samba, desfilavam pelas ruas da cidade emitindo sons e apresentando danças que provocavam insatisfações às elites brancas que saíam às ruas da cidade produzindo uma infinidade de sons e danças horrorizando as elites que sugeriam os divertimentos com um cunho mais europeizado para as populações.

Os pesquisadores Lody (1976) e Querino (2010), por exemplo, defendem a ideia de que a influência do *Damurixá*, uma festa mascarada que se realizava em Lagos, na Nigéria, no mês de janeiro, participou da configuração do carnaval da Bahia. Segundo Querino (2010), já em 1897 acontecera, na Bahia, o mesmo carnaval negro, com a "reprodução exata" do que se passava na África.

Na cidade de Lagos, no mês de janeiro, há uma diversão pomposa, em que se exibem indivíduos mascarados, diversão que designa pelo vocábulo *damurixá*, festa da rainha. Nesta, apenas tomam parte os indivíduos filiados ao clube que se encarrega da festa, não sendo facultativo a quem quisesse mascarar-se. O Soberano com os seus ministros participam daquele divertimento, recolhendo-se antes de terminar para, com as formalidades régias, agradecer. (QUERINO, 2010, p. 88).

Além do Damorixá, Querino (2010, p. 88) acrescenta que: “Em 1897, fora aqui [Salvador, BA] realizado o carnaval africano, com exibição do Clube Pândegos de África, que levou a efeito a reprodução exata do que se observa em Lagos. Falando sobre o período, em sua obra “Os Africanos no Brasil”, hoje clássica da antropologia brasileira, Rodrigues (1988) enfatizou o caráter africano da festa baiana. A insatisfação de Rodrigues pela presença negra neste espaço pode ser percebida através de sua narrativa:

Refiro-me à grande festa do Carnaval e ao abuso que nela se tem introduzido com a apresentação de máscaras mal prontas, porcos e mesmo maltrapilhos e também ao modo por que se tem africanizado, entre nós, essa grande festa da civilização. Eu não trato aqui de clubes uniformizados e obedecendo a um ponto de vista de costumes africanos, como a Embaixada Africana, os Pândegos da África, etc.; porém acho que a autoridade deveria proibir esses batuques e candomblés que, em grande quantidade, alastram as ruas nesses dias, produzindo essa enorme barulhada, sem tom nem som, como se estivéssemos na Quinta das Beatas ou no Engenho Velho, assim como essa mascarada vestida de saia e torço, entoando o tradicional samba, pois que tudo isso é incompatível com o nosso estado de civilização. (RODRIGUES, 1988, p. 157).

Esta é uma explícita manifestação racista contra os elementos da cultura afrobrasileira; Rodrigues (1988) faz críticas contra as manifestações ligadas aos elementos simbólicos afrobrasileiros, onde mais uma vez o autor cita o racismo científico, considerando a presença negra na sociedade brasileira como uma ameaça a ordem pública e ao progresso da civilização, e este mesmo pensamento passa a fazer parte dos clubes e agremiações carnavalescas da elite branca brasileira.

Porém é possível confirmar nos escritos de Rodrigues que as manifestações culturais negras já faziam parte do carnaval soteropoliano desde o século XIX apresetavam as diversas formas de expressão cultural e de brincadeira negro africana como: os Clubes Uniformizados Negros, os Batuques, os Candomblés, e os Grupos de Mascarados vestindo saia e torço. Na verdade, nada mais natural que, tendo permissão para fazer a festa, a população negra se voltasse para o repertório estético-cultural africano. E foi justamente aí, nas últimas décadas do século XIX, que se deu a africanização do carnaval da Bahia. (RISÉRIO, 1981, p.92).

Os batuques se incorporaram ao entrudo modificando-lhe e garantindo a “civildade” desta festa popular. Para Risério (1996), a forma de participação dos negros nos carnavais na Bahia encontrou duas atitudes distintas da elite branca:

cooptação, quando a participação era *ordeira* e conforme o caráter imposto à festa, e de **exclusão** quando comportava a algazarra dos batuques, vistos como primitivos e bárbaros. Nota-se um processo de africanização do carnaval, mesmo que a referência tenha sido a civilizar, motivo da repressão ao entrudo e incentivo ao carnaval.

O fato é que as duas últimas décadas do século XIX vão balizar o surgimento do carnaval como substituto do entrudo, sendo marcante a presença dos negros com seus batuques, incentivados a participarem dos desfiles com suas organizações, seguramente um reforço importante no combate da elite branqueada à algazarra do entrudo, que desejava riscar da vida social de um país que aspirava chegar à civilização. (RISÉRIO, 1996, p. 66).

Durante os anos 1883-1884, portanto final do século dezenove, o entrudo foi extinto dando espaço ao **carnaval** nas ruas de Salvador nos moldes que poderíamos conceber nos dias atuais, para “descontentamento das autoridades” (GODI, 1994). Porém, as distâncias entre negros e brancos continuavam na nova festa. Segundo Godi,

Grande parte do espaço festivo antes dominado pelos batuques passa agora a ser dominadas pelos préstitos, espécies de desfile de clubes carnavalescos organizados. Havia clubes de brancos como Fantoques da Euterpe, Cruz Vermelha, etc, e os clubes de negros como a Embaixada Africana, o Pândegos d’África, a Chegada Africana e o Guerreiro d’África. (GODI, 1994, p.101).

Apesar da participação ativa das agremiações negras, o desejo elitista de europeizar o carnaval de Salvador não cessou e como era previsto estes movimentos foram discriminados, reprimidos e rechaçados. Mas, nem por isto estas entidades que marcaram o período do surgimento de movimentos sócios culturais que reivindicam o respeito e a valorização da população negra, deixaram de cumprir seus papéis de aglutinadoras e tornaram-se referências para o surgimento de outros Blocos de Afoxés e Blocos Afro na cidade.

Na década de 1930, os préstitos passam a perder força no cenário carnavalesco. O carnaval passa agora a ser organizado nos bailes particulares, para o segmento branco, apesar dos batuques continuarem pela cidade. Então, nos finais da década de 40, surge uma nova modalidade negra nas ruas – o Afoxé.

Assim, em 1949, surge os Filhos de Gandhi, primeiro afoxé da Bahia, formado por estivadores do cais de Salvador, que com intuito de promover e divulgar o Candomblé leva para as ruas elementos oriundos dos Terreiros de Candomblé, desde os ritmos, aos instrumentos, cânticos e indumentárias. É uma recriação afri-

cana que passa a ocupar um novo lugar no contexto cotidiano da Bahia. Segundo Godi (1994), este pode ser caracterizado como primeiro ato organizado de caráter étnico no carnaval da Bahia.

Estas instituições seguem com a persistente missão de transformar nossa sociedade em uma sociedade justa e igualitária, cumprindo um papel preponderante tanto na modernização da expressão artística baiana, sendo um importante elemento na ampliação do combate ao racismo, valorização da cultura negra, bem como da autoestima da nossa população, compartilhando do desejo de outros movimentos negros de criar uma realidade na qual seja possível a valorização da população negra, sua tradição histórica e cultural em nossa sociedade. Esta é mais uma utopia? Como Ângela Davis,

[...] penso que utopia é quando a gente se move em novas direções e visões. Utopia no sentido de que necessitamos de visões para nos inspirar e ir para frente. Isso tem que ser global. Precisamos achar um modo de dar conta e saber como vamos interligar nossas lutas e visões e chegar a algumas conclusões sobre como desenvolver novos valores revolucionários e, principalmente, como desatrelar valores capitalistas de valores democráticos. (DAVIS, 2011, p.04)

Desse modo, confiar que é possível alcançar um país justo é acreditar no meu poder de transformação, e, neste eu acredito. A escrita desta parte da narrativa me fez repensar que a sensação que eu tive de que o conhecimento que construir a partir das experiências possibilitadas através das Danças Afro e dos Blocos de Salvador, que apresentei durante a segunda fase do vestibular para seleção para o curso de Licenciatura em Dança da Escola de Dança da UFBA (relatada no primeiro capítulo desta pesquisa), não foi compreendida como vício e sim como uma ameaça a estrutura eurocêntrica vigente. Esta pesquisa em dança possibilitou que longo desta narrativa se trata de assuntos que fragilizam o pensamento hegemônico da escola e assim foi também a minha atuação tanto como discente quanto como docente. Estes debates foram as possibilidades pedagógicas utilizadas para o meu fazer-pensar-ensinar a dança, e assim problematizar os conceitos universalistas da instituição. Sendo assim, acredito que somos seres com grande potencial de transformação e sigo acreditando na mudança dos pensamentos que estruturam os diversos setores da minha sociedade.

3.1 ESSE É O NOSSO BLOCO AFRO. VAMOS CURTIR AGORA O NOSSO SOM, A NOSSA LEVADA, QUE É A NOSSA CULTURA⁵²

Quem circulasse pelas ruas, becos e praças do circuito carnavalesco, ia atravessando uma série de afoxés e blocos afros, pessoas exibindo trancinhas variadas e caprichosas, vestindo panos e batas, torsos e turbantes, colares e búzios, ao som dos atabaques e cantigas baianagôs. Eram verdadeiras tribos afrobaianas, ostentando nomes [...] geralmente iorubanos: Ilê Aiyê, Araketu, Olorum Babá Mi, Malê Debalê, Obá Dudu Agoiyê, Olodum [...]. (RISÉRIO, 1981, p. 16).

A persistência e a recriação de um estar no mundo que nos chega até os dias de hoje como lembrança dos nossos antepassados africanos, estão representadas pelos Blocos Afro de Salvador que fazem do carnaval “um dos símbolos de nacionalidade, institucional, legitimado por uma continuidade histórica, criado por acontecimentos incontornáveis da sociedade brasileira e renovado das suas origens portuguesas, já que foi desenvolvido pelo “entrudo”. (OLIVEIRA, 2013, p.105)

As lembranças de uma África idealizada e a segregação racial provocam o surgimento dos Blocos Afro de Salvador, que são instituições socioculturais em que os valores e ideais da população negra são recriados e recontados cotidianamente tendo com um dos objetivos assegurar o acesso a espaços políticos e de poder sociocultural e dar visibilidade às diversas culturas da população negra.

Pinho (2004) considera que o “afro” é uma característica estética que representa o elo entre a Mãe África, significando um vínculo tanto com o “original” e o “fundamental”, representados pelas culturas ditas “tribais”, quanto com a grandeza e o brilho das grandes civilizações. Ainda sobre o assunto a pesquisadora, analisa que o que se denomina “afro” no Brasil é baseado num certo sentido de africanidade atribuída a partir de impressão ou intuição. A estética, a música e as danças representam a reinvenção da tradição africana realizada pelos Blocos Afro de Salvador e é através do acesso a estas informações que nós negros e negras nos reconhecemos, conhecemos, transformamos e reivindicamos espaços na sociedade em que estamos inseridos. Isso só é possível porque, “o homem só conhece a realidade na medida em que ele cria a realidade humana e se comporta antes de tudo como ser prático”. (KOSIK, 1989, p. 22).

⁵² Da canção “*Macuxi Muita Onda (Eu Sou Negão)*”, composta pelo cantor e compositor Gerônimo Santana Duarte, o Gerônimo, em 1987.

Para o cantor e compositor Tonho Matéria, entrevista cedida para este estudo⁵³ “o Bloco Afro é a porta de entrada para um longo projeto de vida, é o espaço sagrado onde jovens podem dialogar através da música, da dança e do entretenimento.” (Março, 2016). Estas entidades sócios carnavalescas possibilitam o acesso à informação e à apropriação, possibilitando explicitamente ao negro, a participação ativa dos bens culturais produzidos pela humanidade: obras de seus artistas, arquitetos, músicos, escritores, e sábios, monumentos, edifícios, casarões, lugares arqueológicos, conjuntos históricos, paisagísticos, e elementos naturais com árvores, espeleológico como as grutas, lagos, montanhas, literatura, teorias científicas e filosóficas, os ritos, as músicas, as danças, etc. Tonho Matéria conclui dizendo que “como função, creio que o bloco tem que informar e formar cidadãos para um novo modelo de sociedade, principalmente este aí fora que ainda se constitui como racista.” (Março, 2016). Colaborando com a participação cidadã e na construção da nossa realidade cultural.

A criação de uma África mítica “funciona como referencial para a construção da narrativa de uma identidade étnica, resultando na criação de uma África e, especificamente, dos africanismos, das tradições ditas africanas e da invenção daquilo que se considera “afro”. (PINHO, 2004, p. 34). Preservando, projetando, valorizando e expandindo a cultura afrobrasileira, estes Blocos vêm homenageando países, nações, culturas africanas e as revoltas negras brasileiras que contribuíram fortemente para o processo de fortalecimento da identidade étnica e da autoestima do negro brasileiro. É o “reconhecimento do valor histórico cantado em versos pra alto estima a cada dia ser fortalecida.” Afirma o cantor do Bloco Afro Malê Debalê, Shido Silva⁵⁴, em entrevista cedida para este estudo. (Março, 2016).

O carnaval de Salvador que é considerado uma das festas mais populares e representativas do mundo, segundo o *Guinness Book*, é também um espaço de denúncias, onde movimentos negros organizados, através de expressões artísticas e culturais reivindicam por uma sociedade igualitária, onde possamos nos tornar visíveis e protagonistas da história da construção de nossa sociedade. “É no carnaval que a população negra vem participar, tem a oportunidade de reivindicar de

⁵³ Tonho Matéria é cantor e compositor com atuação em Blocos Afro de Salvador como Olodum, Ilê Aiyê, Araketu e foi o fundador do Bloco da Capoeira, em 2013.

⁵⁴ Shido Silva é cantor e compositor do Bloco Afro Malê Debalê, situado no Parque Metropolitano do Abaeté, no bairro de Ituaipã, na cidade de Salvador.

maneira séria os seus direitos de existência através da música e da dança que, para muitos, é só considerado lúdico, festivo e espontâneo.” (OLIVEIRA, 2013, p. 79). Neste contexto os Blocos Afro são representações “cultural, étnica de identidade preta e que no carnaval (que se diz ser a festa de todas as misturas, de todas as raças), mas é quando vejo os Blocos Afro: o Ilê Aiyê, o Olodum, Muzenza, Filhos de Gandhy que trazem aquela herança ancestral da religião, que vejo acontecer essa mistura.” (Abril, 2016). Estas são reflexões feitas por Gisele Mattamba⁵⁵, Deusa do Ébano do Bloco Afro Ilê Aiyê em 2010 e Negra Malê do Bloco Afro Malê Debalê em 2015, ao ser solicitada para conceituar os Blocos Afro.

O surgimento dos Blocos Afro foi uma resposta criativa, singular e surpreendente ao processo de exclusão e discriminação que ainda nos tempos atuais somos submetidos durante o carnaval da Bahia e em muitos setores de nossa sociedade. Em depoimento para este trabalho, Jedjane Mirtes, rainha do Bloco Afro Malê Debalê 2014 – Negra Malê diz que durante o carnaval os Blocos Afro

[...] trazem o glamour desse momento, desse movimento que foi o nosso povo negro e de como eles poderiam chegar, eu acho que eles contam a história que deveriam ter sido contada: se nós não tivéssemos sofrido essa invasão e tivesse tido uma relação maior e melhor com a África. Então revela um pouco desse eu, desse glamour, dessa rainha, desse rei. Eu acho que de todas as manifestações as que mais traduzem com grandeza a nossa identidade e trajetória são os Blocos Afro. (Abril, 2016).

Corroborando Jedjane Mirtes, compreendo os Blocos Afro como “quilombismo” que inserem em seus ensinamentos a consciência que para o fortalecimento de uma comunidade parte da manutenção das memórias culturais a partir da prática coletiva dos costumes, crenças e valores, fazendo dos membros deste quilombo multiplicadores desses legados. Abdias do Nascimento define o quilombismo da seguinte forma:

O quilombismo se estruturava em formas associativas que tanto podiam estar localizadas no seio de florestas de difícil acesso que facilitava sua defesa e sua organização econômico-social própria, como também assumiram modelos de organização permitidas ou toleradas, frequentemente com ostensivas finalidades religiosas (católicas), recreativas, beneficentes, esportivas, culturais ou de auxílio mútuo. Não importam as aparências e os objetivos declarados: fundamentalmente, todas elas preencheram uma importan-

⁵⁵ Não foi necessária a utilização de pseudônimos, uma vez que os sujeitos pesquisados, por livre consentimento, autorizaram a exposição de seus nomes à luz do sentimento de pertença a temática aqui abordada.

te função social para a comunidade negra, desempenhando um papel relevante na sustentação da comunidade africana. Genuínos focos de resistência física e cultural. Objetivamente, essa rede de associações, irmandades, confrarias, clubes, grêmios, terreiros, centros, tendas, afoxés, escolas de samba, gafieiras foram e são os quilombos legalizados pela sociedade dominante; do outro lado da lei se erguem os quilombos revelados que conhecemos. Porém tanto os permitidos quanto os 'ilegais' formam uma unidade, uma única afirmação da existência humana, étnica e cultural, a um tempo integrando uma prática de libertação e assumindo o comando da própria história. A este complexo de significações, a esta práxis afro-brasileira, eu denomino de quilombismo. (NASCIMENTO, 2002, p. 264-5).

Estas instituições fazem do carnaval de Salvador um palco para a manifestação da diversidade cultural baiana, contando a história de nossos antepassados negros e africanos, expressando o anseio pela igualdade racial. O carnaval afrobaiano é uma forma lúdica de manifestação política de histórias que transcendem o cenário carnavalesco e transformam as comunidades de onde estes blocos surgem. “Esta nova realidade e existencial explica talvez a desinibição estética e cultural, a liberdade criativa e a disposição inovadora da juventude atual. Uma criatividade que se expressa em poesia, dança, música, vestuário, gestualidade, etc.” (RISÉRIO, 1981, p.26).

Para Oliveira (2013), os Blocos Afro

[...] dinamizam e renovam o carnaval baiano através de suas danças, de suas músicas, suas fantasias, suas alegorias e de seus cabelos trançados, enfim, com o seu jeito baiano de brincar o carnaval. Contraditoriamente, os dias de carnaval são especiais para estes blocos afro, pois são vistos pelos patrocinadores como manifestações expressivas que protestam contra discriminações e preconceitos raciais. Mas, ao mesmo tempo, estes mesmos patrocinadores não financiam toda a produção artística deles como fazem com aqueles blocos de classe média, considerados de elite. (OLIVEIRA, 2013, p.119).

Oliveira (2013) através de seu estudo identificou que os Blocos Afro se organizam de maneira formal e informal: as formas de organização destas instituições:

A formal poderia aproximar a ideia de “estrutura” e a informal seria o que intitula de “*comunitas*” ou antiestrutura. Ainda conforme Turner (1974), a organização formal compreende o conjunto de medidas de ordem burocrática, necessárias para a realização dos seus espetáculos/ *shows* e dos seus convênios/ parcerias [...].

Já a **organização informal** – “*comunitas*”, compreende o conjunto de relações pragmáticas para as realizações dos seus eventos e compromissos socioculturais. Nesse tipo de organização, pode ocorrer um contexto de relações de compartilhamentos de aspectos humanos universais, as aflições, as tensões entre outras questões. Estas administrações desenvolvidas sempre procuram dar um caráter “informal ao formal” nos blocos, articulando as questões burocráticas através de

amizades com artistas, assim, buscando parcerias, como, por exemplo, as coreógrafas e dançarinas Nildinha Fonseca do Balé Folclórico da Bahia e Vânia Oliveira, a cabeleireira Negra Jhô, o dançarino Macalé e eu, que sou também coreógrafa. (OLIVEIRA, 2013, p. 104-105).

Esses modelos organizacionais possibilitam que os Blocos Afro ao longo dos anos realizem ações e sobrevivam as dificuldades que muitos encontram para a sua manutenção. Diferente do que é apresentado pela mídia, os Blocos Afro realizam ações durante ao longo do ano e não apenas no período momesco. Atuam diretamente no processo de educação de crianças, adolescentes, jovens e adultos negros e negras, através das escolas que foram criadas para atender aos anseios e ideologias da comunidade negra através da criação de escolas como Escola Mãe Hilda Jitolú, criada pelo Bloco Afro Ilê Aiyê e Escola Municipal Malê Debalê, criada pelo Bloco Afro Malê Debalê que realizam ações educativas para crianças das comunidades locais tendo seus Projetos Políticos Pedagógicos direcionados para o ensino da História Social e Cultura Afrobrasileira amparado pela lei federal 10.639/2003. Estas ações serão detalhadas quando for apresentado o histórico de cada instituição.

Além das escolas os Blocos Afro promovem cursos profissionalizantes, de capacitação profissional e realizam eventos que tem como foco a valorização dos bens artísticos culturais e a elevação da autoestima do homem e da mulher negra, a exemplo dos cursos de estética negra, festivais de música e concursos para escolha de reis e rainhas que são realizados anualmente. “Acredito que os blocos afro criam os seus próprios métodos na construção da estética negra, confrontando-se com questões relacionadas ao preconceito racial e social vigente.”(OLIVEIRA, 2013, p.99), é educando para combater o racismo, exercitando a cidadania, elevando a autoestima, por meio de elementos fundamentais para a transformação – que a arte e a cultura de negra proporcionaram por meio dos Blocos Afro de Salvador, a um só tempo, a preservação, a valorização e a difusão das produções artísticas, intelectuais, bem como a elevação da autoestima em empoderamento da população negra.

Outro fator importante é observar a presença da religiosidade negroafricana nos Blocos Afro de Salvador. Através da estética com a presença dos búzios, miçangas e palhas da costa africana que compõem os figurinos, adereços e adornos utilizados pelos integrantes do Bloco; na musicalidade, através das letras das canções que apresentam nomes de orixás e expressões típicas das religiões de

matrizes africanas a exemplo da letra: “Odé comorodé, Odé Arere, Odé comorodé Odé, Odé Arerê”, trecho da canção intitulada “Negrume da Noite”, composta por Paulinho do Reco e Cuiuba, para o Bloco Afro Ilê Aiyê, em 1989. Nos ritos para proteção dos desfiles e dos integrantes da instituição, onde os “atores sociais realizam rituais e cerimoniais de preparação espiritual corporal que antecedem a época do carnaval, além do ritual de padê para o orixá Exu.” (OLIVEIRA, 2013, p.98). Esta rito se estende para a Deusa do Ébano, rainha do Bloco Afro Ilê, que antes de desfilar no carnaval passa por rituais de proteção e purificação:



Figura 4: Matéria do Jornal A Tarde, divulgada no dia 13 de fevereiro de 2015, sob manchete: “Deusa do Ébano se purifica antes do desfile do Ilê Aiyê”⁵⁶

Fonte: A autora.

As danças apresentadas pelos atores sociais dos Blocos Afro, também são carregadas de símbolos e signos das religiões afrobaianas são danças que estão "imbuída de um gestual e de um dinamismo próprios, cuja simbologia não pode ser dissociada de sua matriz cultural, em especial a africana, onde o dançar se traduz como poder de comunicação em sentidos mais profundos" (OLIVEIRA, 2005, p. 62). Alguns blocos têm zeladoras e conselheiras religiosas, são as guardiãs e protetoras que orientam as condutas e ações dos dirigentes e instituições, que como nos terreiros de candomblés pedem licença e proteção dos orixás para prosseguirem na jornada de divulgação e multiplicação do legado negro africano.

⁵⁶ Disponível em: <<http://atarde.uol.com.br/carnaval/noticias/1660021-deusa-do-ebano-se-purifica-antes-do-desfile-do-ile-aiye>>. Acesso em: 17 abr. 2016.

O Afoxé Filhos de Gandhi realiza o ritual de *padê* para o orixá Exu, no Largo do Pelourinho, oferecendo-lhe farofa de dendê, açaçá e água. Já no bloco afro Ilê Aiyê, na noite do sábado de carnaval, antes do seu primeiro desfile carnavalesco na Rua do Curuzu, bairro da Liberdade, as mulheres religiosas da comunidade do terreiro Ilê Axé Jitolu, vestidas com as suas roupas tradicionais, saem pelas ruas, carregando grandes balaies, contendo pipocas e milho branco cozido, dando início também ao ritual para Oxalá. Ao som dos tambores, as religiosas jogam estes elementos do sagrado do Candomblé sobre os espectadores, da banda e dos componentes. Depois de rezarem para o orixá Oxalá, elas soltam os pombos brancos. (OLIVEIRA, 2013, p.97).

Estas instituições representam a luta contra o racismo e atuam para a valorização da identidade negra. Caracterizam-se não só pelo espetáculo apresentado nas ruas, mas também pela promoção de ações educativas. Daiana Ribeiro, Muzembela 2012 do Bloco Afro Muzenza 2006, Deusa do Ébano do Bloco Afro Ilê Aiyê, do ano 2013, considera que os Blocos Afro,

[...] significam luta, resistência, conhecer mais a história do nosso povo. É através dos Blocos Afro que a gente passa a conhecer algumas coisas que muitas vezes não são contadas nas escolas porque no meu tempo essa história não foi contada e agora as crianças de hoje já conseguem ter essa visão tanto política quanto cultural da importância dos Blocos Afro, principalmente nas escolas politizadas e algumas não são. (Abril, 2016).

Ainda sobre a importância dos Blocos Afro. Estas instituições atuam de forma contundente para a valorização das mulheres negras seja na elevação da autoestima, no amadurecimento intelectual, pessoal e ou profissional. Ao ser entrevistada, Alexandra Amorim, Negra Malê 2008 (Rainha do Bloco Afro Malê Debalê) e Deusa do Ébano 2015, afirma que

[...] elas foram essenciais para construção da minha vida pessoal e profissional, metade das coisas da minha vida saíram delas, suporte, autoestima, conhecimento, representatividade, pesquisas, danças, modo de ver inserida nessa sociedade brasileira e de crescer como mulher, mãe, professora, ca-poeirista, pesquisadora e ser eterna amante da nossa cultura. (Abril, 2016).

Sueli conceição, Deusa do Ébano 1999 considera os Blocos Afro como:

[...] uma forma de fazer políticas aos direitos das negras e dos negros a partir da valorização de uma identidade negra. Fazem parte de um movimento de resistência de remanescentes das identidades étnicas africanas na formação da identidade afro baiana. Um movimento político que possibilitou a inserção de poucos negros baianos em alguns espaços importantes na sociedade baiana. Em algum momento da história foi diminuindo as ações direcionadas as ações políticas voltadas a renovação e ampliação de quadros nos espaços políticos baianos, com a eminência de perder o pouco que ha-

via conquistado nos últimos 15 anos os Blocos Afro voltaram as ruas no contexto político para protestar pela ocupação destes espaços. (Abril, 2016).

Nestas considerações nota-se que os efeitos das ações dos Blocos Afro: criação de escolas, realização de concursos que estimulem produções artísticas a partir da pesquisa em torno da história e cultura negro-africana, a exemplo dos concursos de beleza negra e concurso para escolha de músicas que as instituições promovem. Resultam na mudança de conceitos da população negra que internalizou a inferiorização imposta pelo racismo, servindo para que a comunidade negra se conscientizasse da condição subalterna e de invisibilidade que esta submetida, desmistificando a “democracia racial”, apresentada muitas vezes como um fator real. Oferecendo meios para a elevação da autoestima de negros e negras, provocando mudanças significativas não só no contexto educacional, mas no profissional, político e pessoal.

É fato que o racismo no Brasil se alastra há muito tempo e que não conseguiremos extingui-lo apenas com as ações realizadas pelos blocos, para isso será necessária a participação e a mobilização de toda a sociedade, para que futuramente não precisemos travar lutas para que possamos fazer uso de nossos direitos como cidadãos brasileiros. Neste sentido, os Blocos Afro de Salvador são também exemplos da resistência, da luta e da dignidade da população negra, do que solução pronta e acabada para a questão. Afinal, o racismo, o preconceito racial, bem como as desigualdades por eles geradas são construções de um sistema sócio, político e econômico e só com a reunião de esforços de todos aqueles que desejam um país verdadeiramente justo e democrático para inaugurarmos um novo modelo. Um modelo onde a democracia seja plena tanto no plano econômico, político, social e racial.

3.2 QUE BLOCO É ESSE?⁵⁷

Eu te respondo: “Somos crioulos doidos, somos bem legal, temos o cabelo duro, somos Black Power.”⁵⁸ Este é o trecho da canção que lança o Bloco Afro Ilê Aiyê no Carnaval de Salvador. Criado, em 1 de novembro de 1974, o Bloco Afro Ilê Aiyê, conhecido como o “mais belo dos belos” ou simplesmente “Ilê”. O bloco nasce no

⁵⁷Da canção “Que Bloco é Esse?” composta por Paulinho Camafeu, para o Bloco Afrobaiano Ilê Aiyê em 1975.

⁵⁸*Idem.*

Curuzu⁵⁹, bairro da cidade de Salvador, situado entre o bairro da Liberdade e a Avenida General San Martin.

O surgimento do Ilê no carnaval marca a mudança dos rumos do carnaval na década de 1970. Segundo um dos fundadores e atual presidente da instituição, Antônio Carlos – Vovô⁶⁰, a participação do negro no carnaval de Salvador era só tocando ou carregando alegorias. Para ele, o Ilê deu uma conotação política ao carnaval a partir do momento em que foi criado para ser composto por homens e mulheres que se autodeclaram negras. As lutas pela libertação na África, a influência do Movimento Black Power nos EUA e o Movimento Black Soul, foram referências para o surgimento do bloco. Esta é uma declaração de Vovô quando relata como surgiu a proposta da criação de um Bloco Afro para a população negra:

Foi uma noite lá, no Curuzu, e aí surgiu a ideia. A gente tava conversando. Batendo papo, começou a beber... Tava na época daquele negócio de poder negro, Black Power, então a gente pensou em fazer um bloco só de negros, com motivos africanos'. Macalé, mais abrangente, expõe: 'As ideias surgiram na época do soul, do Black Rio, daquelas coisas do Black Power. Tinham até matado um líder negro... Foi também quando as coisas começaram a acontecer na África. Quando a gente começou a receber, aqui, as notícias das coisas que estavam acontecendo na África. (RISÉRIO, 1981, p.38).

Além dos movimentos de libertação das comunidades africanas e dos direitos civis dos negros norte americanos, o rastafarianismo (movimento étnico-político-religioso da Jamaica), teve também influência na criação do Bloco Ilê Aiyê. (GUERREIRO, 1988).

Para Risério (1981) o surgimento do Ilê Aiyê representou a passagem do “lance black para o lance afro”, explicando assim o processo de reafrikanização do carnaval baiano, marcada pela mudança musical no cenário onde misturou o ritmo do samba duro, característico dos blocos de índios a exemplo do Apaxes do Tororó e Comanches do Pelô⁶¹, das escolas de samba soteropolitanas, com a batida

⁵⁹ O Curuzu tem uma população de 23.108 habitantes, densamente concentrados na Rua do Curuzu, ruelas e baixadas adjacentes, forma uma vizinhança com funções e usos característicos. Tanto que muitos moradores consideram o Curuzu como um bairro-distrito da Liberdade. Há uma identidade própria, marcada principalmente pelo estreitamento das relações de amizade e pela história e presença do Ilê Aiyê, o primeiro bloco afro do Brasil.

⁶⁰ Antônio Carlos dos Santos, o Vovo do Ilê Aiyê, é presidente e fundador do Bloco Afro Ilê Aiyê.

⁶¹ O surgimento de blocos de índio no carnaval de Salvador ocorreu no final da década de 1960, influenciados pela cultura cinematográfica norteamericana e seus filmes de faroeste. Durante muitos anos costumavam sair às ruas durante o carnaval ao som da bateria de percussão e com figurino repleto de referências indígenas. As baterias eram formadas por integrantes das antigas escolas de samba de Salvador que migraram para os Blocos de Índio. “O Apaxes do Tororó foi

lhexá. Com a preservação das tradições culturais africanas na Bahia, a música e a dança do Ilê Aiyê se mantém calcadas no batuque dos tambores e na potência das vozes da população negra.

Em depoimento prestado para o Projeto Documentários “Que Bloco é Esse?”⁶² Vovô do Ilê relata que em 1975, primeiro ano de desfile, o bloco não tinha trio elétrico, então, utilizaram um carro improvisado com alto-falantes (modelo Fusca) para que abrissem o desfile da instituição. No decorrer do trajeto, este carro desapareceu e os foliões começaram, com uma maneira irreverente, a entoar o hino do Ilê Aiyê: “Que Bloco é esse? Eu quero saber. É o mundo negro que viemos mostrar pra você”⁶³.

Esta canção traduz o movimento de resistência e afirmação da identidade negra que passava a ser impressa no carnaval de Salvador, compreendida pela elite branca como uma ofensa a estrutura europeia da festa e que foi potencializada pela mídia onde de forma hostil expressou a indignação e o desespero por ter tido a estrutura do carnaval baiano ameaçada pela presença marcante da população negra. Vejamos na matéria do Jornal A Tarde de 12 de fevereiro de 1975, carregando a seguinte manchete “Bloco Racista – Nota Destoante”:

uma importante referência para nós, do Ilê Aiyê. Era na quadra do Apaxes que nos encontrávamos em torno da música, do samba, que alimentou as nossas inquietações e luta. O Ilê Aiyê é fruto desse momento cultural de Salvador”, explica Arany Santana, fundadora e diretora do bloco afro Ilê Aiyê. (Disponível em: <<http://correionago.com.br/portal/tradicao-revitalizacao-e-beleza-marcam-desfiles-dos-blocos-apaxes-e-commanches>>. Acesso em: 27 abr. 2016).

⁶² O Projeto Documentários “Que Bloco é Esse?” foi produzido e realizado pela Empresa de Petróleo Brasileiro S.A. - PETROBRAS, em 2012 e teve como principal objetivo apresentar as histórias e ações de Blocos Afro de Salvador.

⁶³ Da canção “Que Bloco é Esse?” composta por Paulinho Camafeu, para o Bloco Afrobaiano Ilê Aiyê em 1975.



Figura 5: Matéria publicada pelo Jornal A Tarde, em fevereiro de 1975.
Fonte: Acervo Museu Digital Ilê Aiyê.⁶⁴

Partindo da compreensão e dos dados apresentados por esta pesquisa de que o racismo é um mecanismo de poder utilizado pela classe dominante que se beneficiam dos danos causados pelo racismo sendo eles: econômicos, políticos, psicológicos, sociais. Partindo da ótica de que o racismo incute um censo de superioridade inferiorizando o individuo que não se enquadra as normas eurocêntricas e estes são oprimidos. É possível perceber que há controvérsia na acusação acima, não acham.

Esta explicita nesta matéria a não aceitação de um bloco afro no carnaval de Salvador, o “Jornal A Tarde” é a representação dos setores dominantes da Bahia. Como se não bastasse a insistência de velar o racismo declarado na sociedade a voz da elite continua:

Não temos felizmente problema racial. Esta é uma das grandes felicidades do povo brasileiro. A harmonia que reina entre as parcelas provenientes das diferentes etnias, constitui, está claro, um dos motivos de inconformidade dos agentes de irritação que bem gostariam de somar aos propósitos da luta de classes o espetáculo da luta de raças. Mas, isto no Brasil, eles não conseguem. E sempre que põem o rabo de fora denunciam a origem ideológica a que estão ligados. É muito difícil que aconteça diferentemente com estes mocinhos do Ilê Aiyê. (SILVA in REIS, 1988).

⁶⁴ Transcrição: “Conduzindo cartazes onde se liam inscrições tais como: “Mundo Negro”, “Black Power”, “Negro para Você”, etc., o Bloco Ilê Aiyê, apelidado de “Bloco do Racismo”, proporcionou um feio espetáculo neste carnaval. Além da imprópria exploração do tema e da imitação norte-americana, revelando uma enorme falta de imaginação, uma vez que em nosso país existe uma infinidade de motivos a serem explorados, os integrantes do “Ilê Aiyê” – todos de cor – chegaram até a gozação dos brancos e das demais pessoas que os observavam do palanque oficial. Pela própria proibição existente no país contra o racismo é de esperar que os integrantes do “Ilê” voltem de outra maneira no próximo ano, e usem em outra forma a natural liberação do instinto característica do Carnaval”.

O surgimento de um bloco de negros e negras afirmando a identidade e apresentando a assimetria social e racial do país estava pondo em cheque a falácia de que vivíamos em total harmonia racial. E era essa a grande ameaça para a elite branca, em que a “senzala continuava a adentrar a casa grande”. Estávamos ocupando um espaço nosso por direito e que nos foi ceceado o direito de convivermos em igualdade. De uma forma política e criativa o Bloco Afro Ilê Aiyê provocou inquietações por apresentar as diversas expressões negro-africanas invisibilizadas e negadas durante a nossa história e por cantar e tocar os tambores para que fosse enxergada uma população que sempre existiu, tendo como um dos seus/nossos pedidos: “igualdade na cor, essa é a minha verdade. Igualdade na cor, essa é a nossa verdade”⁶⁵

Este mesmo jornal anos depois passa a noticiar as ações do Bloco Afro Ilê e de outros blocos e as reivindicações para a população negra sem explicitar o mesmo cunho racista da matéria de 1975, enaltecendo as ações que a instituição realiza e a sua importância para a população de Salvador:



Figura 6: Matéria do Jornal A Tarde de novembro de 2010, referente aos 36 anos do Bloco Afro Ilê Aiyê.

Fonte: A autora.

Ao longo desses anos de existência dos Blocos Afro, o que mudou? Será que o racismo acabou? Não. Apesar das conquistas que já tivemos muitas deles fruto das ações dos movimentos negros, ainda continuamos a ter maior destaque na mídia no mês de novembro (Mês da Consciência Negra) ou no pré-carnaval quando são noticiados os eventos que antecedem a festa ou durante o carnaval, só que neste perí-

⁶⁵Da canção *Macuxi Muita Onda (Eu Sou Negão)*, composta pelo cantor e compositor Gerônimo Santana Duarte, o Gerônimo, em 1987.

odo somos grande destaque da TV Educativa da Bahia - TVE, que tem sido o maior veículo de divulgação dos Blocos Afro de Salvador, apresentados não só os nossos desfiles, mas nossas histórias e ações. Os meios de comunicação não dando visibilidade a composição racial brasileira compactuam com embranquecimento social e com a negação da diversidade racial brasileira. A mídia absorve, reelabora e transmite o imaginário coletivo nas relações raciais, sendo assim, não dar visibilidade ao negro é corroborar para a realidade da desigualdade social existente.

O surgimento do Bloco Afro Ilê Aiyê foi compreendido por Risério (1981), como uma proposta de valorização, resistência e reação da população negra ao processo de exclusão. Olha o que é dito por ele:

Pleno carnaval de 75, a Praça Castro Alves delirando, maravilhada. Guardo até uma cena na memória, e espero que ela não vá falhar agora. Me lembro que cheguei mais, pra perguntar que bloco era aquele. Um preto, cara fechada, me respondeu: é o Ilê Aiyê. E olha que nem precisava ter perguntado. Logo reparei na música que eles vinham cantando (...): 'que bloco é esse/ que eu quero saber, ê ê/ é o mundo negro/ que viemos mostrar pra você'. Eu sabia que a palavra 'ilê' cobria uma área semântica relativa a habitações, da casa ao templo. No ouvido, a frase 'emi Omo nilê'... fiquei mais atento, e a estrofe seguinte da música era uma afirmação franca, diretíssima, da afro-blackitude: 'somo crioulo doido/ somo bem legal/ temo cabelo duro/ somo bleque pau'. Em seguida, vinha o desafio: 'branco se você soubesse/ o valor que preto tem/ tu tomava banho de piche/ ficava preto também'. (RISÉRIO, 1981, p.40).

Esta interpretação de Antônio Risério contrapõe o que foi posto pelo Jornal A Tarde e reafirma o desejo de equidade a partir de um empoderamento causado pela apropriação e divulgação da cultura negra. E lá se foram: “Pega a Rua Chile, desce a ladeira, tá na Praça Castro Alves ou Praça da Sé, fazendo seu deboche, transando o corpo, fazendo o seu fricote...”.

O Bloco Afro Ilê Aiyê reinaugura o movimento de resistência no carnaval de Salvador, contando através das canções, das danças, da estética, dos cadernos de educação e de outras ações a história da população negro africana a partir da ótica do negro, desprovida dos preconceitos eurocêntricos e etocêntricos. Ainda em depoimento para o Projeto Documentários “Que Bloco é Esse?” Vovô do Ilê Aiyê, ao contar a história do surgimento do bloco diz que seu desejo inicial era de que tivesse o nome “Poder Negro”. Mas esta era uma decisão que não poderia ser tomada a revelia, pois assim como em outras instituições negras carnavalescas (Araketu, Cortejo Afro, Okambí, entre outras), o Bloco Afro Ilê Aiyê segue as

orientações de sua Matriarca, a então Yalorixá Hilda Dias dos Santos – Mãe Hilda⁶⁶ do Terreiro Ilê Axé Jitolu. A intenção de Mãe Hilda (*in memoriam*) era a de evitar um confronto direto com a polícia uma vez que era época de ditadura militar e o nome “Poder Negro” poderia ser considerado uma provocação para o sistema. Além de matriarca e fundadora da instituição, a Yalorixá,

Era ela a zeladora do bloco e após sua passagem para o *orun*⁶⁷, em 19 de setembro de 2009, este cargo passou a ser exercido por Mãe Hildalice, atual Yalorixá do Ilê Axé Jitolu e filha biológica de Mãe Hilda Jitolú. “Yá Hilda Jitolu, Obaluaê. Meu candomblé, meu tripé. Minha Mãe Hilda adupé...”⁶⁸. Esta canção representa a base e a fonte de inspiração que foi essa sacerdotisa para a edificação do Bloco Afro Ilê Aiyê, que mesmo após a sua passagem para o ‘*orun*’ continua mantendo o seu legado.

Ações de Mãe Hilda não se restringiu a guardiã das crenças negras ancestrais, a orientadora, conselheira e zeladora do Bloco Afro Aiyê, ela com o intuito de multiplicar os valores e apresentar de forma consciente a história, os valores e a cultura negro africana criou no ano de 1988 a Escola de Ensino Fundamental Comunitária Mãe Hilda, que inicialmente teve sede no Terreiro Ilê Axé Jitolu e 14 mais tarde passa a funcionar na sede do Bloco Afro Ilê Aiyê, na Senzala do Barro Preto, no bairro do Curuzu. A mudança para a Senzala do Barro Preto permitiu a ampliação do espaço físico, a criação de uma biblioteca e um espaço para que as crianças tivessem a liberdade de brincar durante o intervalo (CONRADO, 2006, p. 108).

⁶⁶ Hilda Dias dos Santos nasceu em 6 de janeiro de 1923, no Bairro de Brotas, na Quinta das Beatas, hoje Cosme de Farias, na cidade do Salvador, na Bahia. Em 1942, recebeu o nome de *Jitolu* após passar pelo período de iniciação religiosa, realizado com orientação do *babalorixá* (significa zelador, administrador do candomblé. O feminino de *iyalorixá*). Em 1974, apoia seu filho Vovô na criação do Bloco Carnavalesco Afro, participando inclusive na escolha do nome bloco, *Ilê Aiyê*, que significa Casa de Negros, desfilando no carnaval de Salvador em 1975.

Em 1988, Hilda cria, no Terreiro, a escola que leva seu nome. Em 1995, é criado o Projeto de Extensão Pedagógica (PEP) do *Ilê Aiyê*, para o qual Mãe Hilda acolhe no seu terreiro 50 professores das escolas públicas do bairro da Liberdade para capacitação ao conhecimento da história e da cultura afrobrasileira, desenvolvendo o pensamento crítico sobre questões como: etnia, pluralidade cultural e análise do livro didático. O *ori*” ou cabeça de Mãe Hilda, é dirigido pelo orixá *Obaluaiyê* (é também o *Omolu* mais usado no *Ketu/Nagô*). (MOREIRA, 2012).

⁶⁷ Oriunda do idioma lorubá, a palavra *orun*, esta relacionada ao “mundo” onde habitam os deuses e deusas do panteon africano. Segundo a crença das religiões de matrizes africanas, os seus iniciados não morrem e sim fazem a passagem para este plano ancestral.

⁶⁸ Da canção “Comando Doce” composta por Juracy Tavares e Ulisses Castro, para o Bloco Afrobaiano Ilê Aiyê, em 2004.

A Escola Mãe Hilda atende crianças da comunidade do Curuzu e adjacências, além de oferecer aulas das disciplinas da educação escolar tradicional como: português, matemática e geografia faz parte do currículo pedagógico da escola a história social e cultura afrobrasileira, indo desde as crenças religiosas até a culinária e estética negra. A história da população negra africana é contada para estas crianças a partir de uma ótica que não a exclui dos valores e importância para a nossa formação identitária. Considero que se na época que em que iniciei minha formação escolar tivesse na escola em que estudei este mesmo formato de ensino teria tido menos conflito no meu processo de compreensão enquanto indivíduo.

Ao ter acesso a informações que dignifiquem a população negra os estudantes são estimulados a despertarem seus censos de pertença racial, tem as suas autoestimas elevadas e são multiplicadores desses ensinamentos. A singularidade e especificidade dos elementos culturais negros são tratados de forma a garantir o exercício e manutenção da história ancestral negra, ações pedagógicas pouco exercidas em escolas tradicionais e ou quando para a tender as leis 10.639/03 e a lei 11.645/08⁶⁹, que (re)constróem a história das populações negras e indígenas, cometem o equívoco de reforçar os estereótipos que nos foram lançados por meio da realização de festas em datas comemorativas como o 13 de maio ou Dia do Folclore em que o negro ou a negra ainda são apresentadas como escravos, ou não tem algum tipo de reflexão crítica em torno desses contextos históricos.

Quando falamos em uma prática pedagógica ancestral, nos referimos, a uma transmissão de conhecimento de mão dupla. Quando o educador e o educando se respeitam, o discípulo é o sujeito da história. A pedagogia do Terreiro nada mais é do que as práticas educativas de vida das sociedades africanas da África pré-colonial. (ILÊ AIYÊ, 2004, p.33).

⁶⁹ Nos parágrafos 1º e 2º do Art 26-A da Lei 10.639, de 9 de janeiro de 2003 consta a inclusão, dentro do conteúdo programático a ser oferecido nas escolas, do estudo da história da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas 416 de Educação Artística e de Literatura e História Brasileira. A referida lei complementar institui, ainda, em seu Art. 79-B o dia 20 de novembro como "Dia Nacional da Consciência Negra". No parágrafo 1º do Art 26-A da Lei nº 11.645, de 08 de março de 2008 encontramos a seguinte redação: O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil. (BRASIL, 2008, p.1).

Um dos instrumentos pedagógicos utilizados pela escola são os Cadernos de Educação. Nestes cadernos estão registradas letras de canções do bloco, histórias de heróis e heroínas negras (as perolas negras), as tradições africanas e afrobrasileiras, as histórias de rebeliões negro-africanas e o tema que será norteador das ações do bloco para o carnaval do ano seguinte que é apresentado para os estudantes de forma crítica e reflexiva. Estes cadernos são impulsionados pelo Projeto Político de Extensão Pedagógico da escola, o PEP e tiveram contribuições de alguns profissionais como: Ana Célia Silva, Arany Santana, Hildete Lima, Jaime Sodré, Gelton de Oliveira, Lourdinha Siqueira, Antonio Godi e Valdina Pinto (OLIVEIRA, 2013, p.121).

Além do material didático o saber construído pelas experiências são também possibilidades pedagógicas utilizadas pelas educadoras da Escola Mães Hilda. O respeito aos mais velhos e a hierarquia passam a ser o carro chefe do ensino, estes são ensinamentos que se estendem dos terreiros de candomblés e para as salas de aula, "Mãe Hilda Jitolu sempre acreditou e investiu na educação e segundo ela "um terreiro de Candomblé é uma casa de educação. Aqui é igual a uma escola". (OLIVEIRA, 2013, p.123). Apesar de não ensinar a religião do candomblé, são parte do ensinamento da escola a preservação e admiração pela natureza, a solidariedade, a coletividade, o respeito ao semelhante e suas crenças e a valorização veneração a natureza e os princípios da existência humana, princípios inerentes das religiões de matrizes africanas.

Trata-se de uma educação que coloca em evidência a história de heróis negras e negros invisibilizados pela história racista que fizeram e fazem parte das lutas para a valorização da população negra que construíram a identidade cultural do Brasil, contadas de forma verdadeira estas histórias empoderam crianças que passam a perceber seu potencial para ocuparem as esferas de poder de nossa sociedade seja no âmbito político, como econômico, cultural e ou social.

Ao ser apresentadas as referências negras a copreensão e a aceitação da estética negra da criança é potencializada. Esses são fatores que resultam numa educação que possibilite ao indivíduo o reconhecimento dos elementos que constituem a sua identidade, que compreenda sua diferença como algo singular e não inferior, que seja protagonista de suas histórias e de nossa sociedade e que se sinta competente e capaz de ocupar qualquer espaço da sociedade.

Outras ações realizadas pelo Bloco Afro Ilê Aiyê são aulas de canto, percussão e dança afro, promovidas pela Escola de Percussão, Canto e Dança

Band'erê, escola que eu tive o prazer de atuar como professora em 2011. Associando jogos rítmicos, a musicalidade e aos elementos da dança ministrei aulas para as crianças da Banda Erê, tendo como objetivo principal o reconhecimento dos princípios e elementos que constituem as Danças de Matrizes Africanas: religiosidade, ideologias, história, identidade, movimento, tempo, espaço, ritmo, e a afirmação da identidade negra daquelas crianças. As aulas que empreendia era a união da expressividade com as crenças e ideologias negro-africana como um propósito de manutenção e propagação da memória negra ancestral. Para Sodré:

Nas táticas de preservação da cultura negra nas Américas, a forma rítmica desempenhou papel importante. É sabido que na música negra, a riqueza rítmica relega a segundo plano a melodia, que é simples, de poucas notas e frases pouco expressiva. No contato das culturas da Europa e da África, provocada pela diáspora escravizada, a música negra cedeu em parte à supremacia melódica européia, mas preservando em sua matriz rítmica através da deslocação dos acentos presentes na sincopação. (SODRÉ, 1998, p.25).

Os estudantes eram estimulados a expressarem todas as possibilidades de seus corpos, a cognição, era a mola mestra para que eles passassem a ter consciência de si, refletirem sobre si e criarem novas possibilidades de expressão. O “corpo-ser” proposto pelos Estudos Culturais se apresenta na Banda Erê. Cantar-tocar-batucar-historiografar são ações desenvolvidas nas crianças que vivenciam dia-a-dia as atividades propostas. À princípio o maior interesse das crianças é o de aprender tocar instrumentos percussivos, mas o alcance deste “corpo-ser” é possível porque “na cultura tradicional africana, ao contrário, a música não é considerada uma função autônoma, mas uma forma ao lado de outras – danças, mitos, lendas, objetos, encarregados de acionar o processo de interação entre os homens e entre o mundo visível (o ayê, em nagô) e o invisível (o orum)”. (SODRÉ, 1988, p.21).

Minhas ações seguiam no curso da busca da sintonia entre cultura e movimento corporal e musical, de tal modo que o desejo do todo alcançasse seu ápice. Fazendo com que o pertencimento cultural se elevasse cada vez mais de acordo com a socialização de seus acontecimentos. Considero que o processo de autoconhecimento seja vital para a prática da dança na Banda Erê, pois o que está em jogo é a revalorização das matrizes estéticas negras, assim como as culturais e as sociais, o autorreconhecimento e revalorização de suas matrizes estéticas, cultu-

rais, suas matrizes sociais, suas matrizes religiosas e a dança. Por meio de seus elementos possibilitam o autorreconhecimento identitário e o empoderamento.

A Dança de Matrizes Africanas foi a possibilidade pedagógica utilizada que proporcionou vivências capazes de oferecer o preparo técnico corporal, despertar nas crianças da banda o senso criativo, colaborativo, coletivo, inferindo efetivamente na sua cognição. As ações da Banda Erê despertam os corpos unindo os batusques com a gestualidade formando um ser ciente esteticamente e apto a desenvolver suas potencialidades comportadas no pertencimento étnico-racial. Cantar/dançar, entrar no ritmo, é como ouvir os batimentos do próprio coração – é sentir a vida sem deixar de nela reinscrever simbolicamente a morte. (SODRÉ, 1998, p. 23.). Transpondo para nossa realidade, estamos matando as histórias que nos depreciaram e dando vida às nossas histórias que nos valorizam e nos tornam capazes de combater o racismo latente em nosso meio social, que muitas vezes é considerado velado, mas de fato, ele é declarado.

Jaci Trindade, produtora dos eventos institucionais do bloco e Coordenadora das Candidatas a Deusa do Ébano desde 2004, em resposta a questão sobre a importância das ações empreendidas pelo Bloco Afro Ilê Aiyê, infere que:

O trabalho do resgate de identidade étnica que o Ilê vem fazendo durante todos esses anos, através da música e da dança, tem sido muito importante, pois a Bahia mudou seu visual, seu ritmo, seu jeito de ser, falar, alguns costumes e até mesmo os modos de lazer, foi muito mais além do que o que o bloco imaginou que iria alcançar, pois ele trata da promoção de uma cultura, ou conjunto de culturas, do qual herdamos e transcende as medidas de cintura, quadris, cor de olhos e cabelos. (Abril, 2016).

A força do Ilê Aiyê está em tirar “o negro da senzala e dar liberdade⁷⁰” transpondo-nos para um cenário em que longe das algemas nos torna conscientes da nossa alteridade enquanto humanos, superando um sistema que nos aprisiona replicando no contexto atual as mazelas causadas pelo período escravocrata. Além da Escola Mãe Hilda e da Escola de Percussão Banda Erê, o bloco oferece cursos de corte-costura, estética negra, capoeira e informática, para pessoas da comunidade. Estes cursos corroboram para a manutenção da cultura, elevação da autoestima, capacitação e qualificação profissional da população negra e sua inserção na sociedade a partir dos saberes negro-africano. Porém, destaque nesta pesquisa, a realização do con-

⁷⁰ Da canção “A força do Ilê” composta por Paulinho Laranjeiras, para o Bloco Afrobaiano Ilê Aiyê, [s.d.].

curso que anualmente escolhe a rainha da instituição promovida em uma noite de encontros, celebração da autoestima e afirmação identitária – a Noite da Beleza Negra.

3.3 OH! MINHA DEUSA DO ÉBANO, CULTURA NEGRA ILÊ AIYÊ⁷¹

Ainda que para muitos, os Blocos Afro sejam vistos como espaços de exclusões e práticas segregatórias, “só os *mais velhos podem saber o que eu estou querendo dizer...*”⁷² E para contextualizar eu digo: só as mulheres negras podem saber o que eu estou querendo dizer, pois somos nós que temos a dignidade reintegrada por meio de ações dos Blocos Afro e por isso reafirmamos a importância da criação destas instituições. A maior política de ação afirmativa para as mulheres negras da cidade de Salvador é a realização do concurso de beleza negra. O primeiro a ser instituído foi o concurso da “Deusa do Ébano” promovido pelo Bloco Afro Ilê, que é realizado durante a maior festa de expressão da negritude baiana, a “Noite da Beleza Negra”.

A Festa da Beleza Negra foi criada e dirigida pelo bloco afro Ilê Aiyê. Trata-se de um concurso, criado em 1976, para a escolha de uma mulher negra, que representará o bloco durante o carnaval, como “Deusa do Ébano”, antecedendo os preparativos para o carnaval, 15 dias antes do sábado de carnaval. Este evento só foi evidenciado pela mídia, a partir de 1980. O idealizador desta personagem é o bancário Sérgio Roberto, antigo morador do bairro do Curuzu. Ele afirmou, ao ser entrevistado por mim, que a sua preocupação era “[...] destacar, no carnaval da Bahia, a beleza da mulher negra sem que, para isso, ela tivesse que se apresentar nua ou seminua, como é costume no carnaval brasileiro.” (OLIVEIRA, 2013, p.125).

A Deusa do Ébano é a representação da valorização, autorreconhecimento e elevação da autoestima da mulher negra contrapondo ao sistema excludente e racista. O corpo da mulher negra ganha outra conotação neste contexto, pois como aponta o idealizador do concurso, a mulher negra durante o carnaval, sendo esta é uma extensão da nossa história, é exposta como mercadoria e de baixo valor. Mas, “a carne mais barata do mercado⁷³” continua sendo a carne negra, porém não temos medido esforços e nossos movimentos para a mudança dessa realidade continuam.

⁷¹ Da canção “Deusa do Ébano II”, composta por Miltão, para o Bloco Afro Ilê Aiyê, [s.d.].

⁷² Da canção “Quartezala”, composta por Lazinho, para o Bloco Afrobaiano Olodum, em 2012.

⁷³ Da canção “A carne” composta por Seu Jorge, Marcelo Yuca e Ulisses Cappelletti, [s.d.], regrava pela cantora Elza Soares no ano de 2002.

Para termos uma noção da diferença de como somos apresentadas durante o carnaval vamos analisar a reportagem abaixo:



Figura 7: Matéria do Jornal “Massa!”, publicada em fevereiro de 2011, que divulga a eleição de Lucimar Cerqueira como Deusa do Ébano do ano de 2011.

Fonte: A autora.

O jornal “Massa!” é um jornal de grande circulação entre a comunidade de classe média baixa da cidade de Salvador e são nestas comunidades onde está concentrado o maior contingente da população negra. Ao observar o título da matéria: “Abram alas pra ela – Orgulho de ser Ilê”, e ao ler o teor nota-se total discrepância entre ambos, pois no primeiro parágrafo a Deusa do Ébano Lucimar Cerqueira, que aparece na foto carregando o troféu recebido pela sua eleição, e demonstrando o orgulho e felicidade de ter sido eleita rainha é apresentada pelo redator, Juracy dos Anjos, como sexo frágil. Este mesmo adjetivo “cai por terra” quando nesta mesma matéria a Lucimar Cerqueira (2011) relata que sua fonte de inspiração para preparação para o concurso foi a negra Chica da Silva⁷⁴ e que além de cumprir com as obrigações com a instituição, seu maior desafio será propor ações para que seja diminuída a desigualdade entre gênero e raça no Brasil.

A partir deste censo de responsabilidade de Lucimar Cerqueira, é preciso interrogar se somos realmente sexo frágil? Se nos reportamos ao que nos diz Carneiro (2011) e às lutas do movimento feminista negro, saberemos que a resposta será, não. Outro ponto a ser observado nesta matéria é a diferença entre a erotização do corpo da mulher negra e o título da matéria, representado por uma das

⁷⁴ Francisca da Silva de Oliveira, ou simplesmente Chica da Silva, foi uma escrava, posteriormente alforriada, que viveu no arraial do Tijucu, atual Diamantina, Minas Gerais, durante a segunda metade do século XVIII. Manteve durante mais de quinze anos uma união consensual estável com o rico contratador dos diamantes João Fernandes de Oliveira tendo com ele treze filhos. O fato de uma escrava alforriada ter atingido posição destaque na sociedade local durante o apogeu da exploração de diamantes deu origem a diversos mitos. De acordo com a imaginação popular e várias obras de ficção, Chica da Silva foi uma escrava que se fez rainha utilizando sua beleza e apetite sexual invulgares para seduzir pessoas poderosas, entre as quais João Fernandes, cuja fortuna dizia-se ser maior do que a do rei de Portugal. (FURTADO, 2003).

candidatas ao título de Rainha do Carnaval de Salvador, Érica Borges (matéria ao lado), onde neste caso a mulher negra não é apresentada como frágil, mas são reforçados os estereótipos que viemos acumulando deste o período escravocrata, o da “mulata tipo exportação”, sem graus de instrução e sem capacidade intelectual (representada pela gíria “bater na trave”).

Nota-se que esta mídia não tem conhecimento do que são os Blocos Afro e das lutas que são empreendidas na valorização da mulher negra, que como já apresentadas, em nenhum momento da nossa história tivemos fragilidades pois somos, em maioria, as mantenedoras de nossos lares, as intelectuais, as trabalhadoras e atuamos em várias camadas da sociedade. Frágil é nosso sistema que não nos reconhece e quer nos manter inferiores na escala social. Nota-se ainda que esta mídia não conhece as histórias de nossos heróis, heroínas e referências negras uma vez que apresenta a Deusa do Ébano em questão como frágil.

Pior é constatar que como formador de opinião o jornal *Massa!* com esta nota que destoa totalmente da nossa realidade, presta um desfavor para a consciência política de jovens e adolescentes negras, pois ao potencializar a “força” que tem a candidata à Rainha do Carnaval, Erica Borges, em detrimento aos elementos culturais que constituem e dignificam a mulher negra representada pela Deusa do Ébano Lucimar Cerqueira, não estimula que estas jovens e adolescentes participem de concursos de beleza negra permitindo, assim, que seus corpos sejam sempre expostos como objeto de desejo e comercialização. Deste modo, estaremos sempre “batendo na trave” do desrespeito, preconceito de raça e gênero e da desigualdade social e racial. A partir desta análise, apresento a importância dos concursos de beleza negra que escolhem as rainhas de Blocos Afro.



Figura 8: Convite da III Noite da Beleza da Beleza Negra, realizada no Clube Fantoche - 1982. Fonte: Museu Digital do Ilê Aiyê.⁷⁵

⁷⁵ Disponível em: <<https://www.facebook.com/museudIA1/?fref=ts>>. Acesso em: 05 maio 2016.

Os modelos de beleza feminina foram padronizados a partir de uma ótica eurocêntrica impondo padrões e desconsiderando qualquer tipo de manifestação de beleza que não atendessem ao perfil pré-estabelecido. Assim como na história da escravização da população negra, a mulher negra, nesta ótica não atende aos critérios de um concurso de beleza tradicional. Estes padrões permanecem por muito tempo absolutos, porém passam a serem ressignificados e apresentam sua diversidade, este é processo dinâmico que acontece porque:

[...] os símbolos culturais transitam, se absorvem ou se expõem mutuamente, massificam padrões ao mesmo tempo em que os singularizam. Os conceitos de beleza construídos num determinado momento histórico se desfazem em momentos seguintes, transformam-se, carregam novos sentidos, produzem novos padrões, apresentam-se e materializam-se de modos distintos. Esse trânsito, no entanto, traz memórias e, portanto, continuidades em relação ao momento anterior. Entendemos a beleza aqui enquanto produção histórica, produto de uma memória ressignificada. Com isto, queremos dizer que os modelos de beleza de um determinado momento carregam continuidades e descontinuidades em relação a modelos anteriores. (BRAGA, 2015, p. 18).

Os modelos anteriores e ainda vigentes em alguns contextos não permitem que a beleza seja considerada heterogenia ou diversa, sendo assim, o diferente é considerado exótico. Levando em conta o perfil da população brasileira, a adoção destes padrões fere o princípio da diversidade de raças que constitui a nossa identidade nacional e cultural. O concurso para a escolha de rainhas de Blocos Afro:

[...] nasceu a partir da constatação de que não havia nenhum registro de que uma mulher negra tivesse ousado concorrer em uma competição de beleza. Apesar de a população brasileira ser majoritariamente mestiça, o biotipo de mulheres que o Brasil exportava a partir dos seus concursos de beleza não correspondia à realidade étnica nacional. (Disponível em: <<http://www.ileaiyeoficial.com/noite-da-beleza-negra/>>. Acesso em: 09 maio 2016).

A raça negra carregando vários estereótipos nunca foi e nunca será considerada o esteio da nossa sociedade e sempre teve sua imagem atrelada a farras, bebedeiras, promiscuidade, prostituição, etc., comportamentos considerados ameaçadores à “moral e aos bons costumes” da elite branca colonizadora que não aceitava dividir o mesmo espaço com o negro marginalizando-os e difamando qualquer tipo de expressão apresentada por nós.

A partir deste contexto, muitas foram as tentativas de superar os atos preconceituosos que inferiorizam a mulher negra e uma delas são os concursos de

beleza que promovidos pela população negra, desde o século XX, que apresentam conceito de beleza negra que contrapõem conceito da mulher negra-corpo-objeto, representado pela “aquela mulata fácil, vendida como objeto sexual aos caprichos do senhor” (FREYRE, 2006 *apud* BRAGA, 2015, p. 94), que se atualiza contemporaneamente, em alguns discursos que tratam sobre o corpo da mulher negra. Estes concursos unem na teoria e na prática, a afirmação e resgate da cultura brasileira de origem africana com a atuação política e denunciam a inexistência da harmonia racial em vários setores da sociedade brasileira.

O Bloco Afro Ilê Aiyê vem desde 1976 realizando concursos para a escolha de sua maior representante, a rainha do bloco. Mas foi em 1980 que estes concursos passam a maior visibilidade através da mídia e ganha o título de “Noite da Beleza Negra” que considero a maior expressão da negritude em seus diversos aspectos: estéticos, artísticos, cultural e acima de tudo político.

Trata-se de um concurso, criado em 1976, para a escolha de uma mulher negra, que representará o bloco durante o carnaval, como “Deusa do Ébano”, antecedendo os preparativos para o carnaval, 15 dias antes do sábado de carnaval. Este evento só foi evidenciado pela mídia, a partir de 1980. (OLIVEIRA, 2013, p.125).

Na Noite da Beleza Negra é eleita a “Deusa do Ébano”, a criação deste este personagem surge a partir da proposta de um dos diretores do bloco, Sergio Roberto, antigo morador do bairro do Curuzu. Ainda em depoimento para Oliveira (2013), Roberto afirma que a importância deste concurso se dar por apresentar a beleza da mulher negra durante o carnaval sem expor os corpos semi-nus que ainda são vistos durante o período momesco. O presidente da instituição - Vovô do Ilê, reafirma que o concurso da beleza negra favorece a afirmação da identidade e estética negra feminina. (OLIVEIRA, 2013, p.125).

Esta afirmativa é comprovada a partir do depoimento concedido por Lucimar Cerqueira, Deusa do Ébano eleita em 2011, moradora da comunidade de Fazenda Grande do Retiro em Salvador, para construção desta narrativa:

Logo que cogitei e decidi participar do Concurso de Beleza Negra Ilê Aiyê 2011, fui motivada a olhar com mais carinho e atenção para a minha própria beleza, meu comportamento no mundo, e minha expressão artística como dançarina. E naquele momento pude perceber que não me estimava tanto quanto gostaria, e que tinha atitudes que não valorizavam meus traços singulares, minha estética negra. Para percorrer este caminho novo que se apresentava eu necessitava reconhecer o que já trazia comigo na bagagem

da vida, minhas ferramentas e conhecimentos com os quais me empoderava para vivenciar o desafio, e também, aquilo que não estava pronto ou cuidado, que era frágil e precisava ser trabalhado, restaurado nos limites de quem eu era e almejava ser, para concorrer ao título de Deusa do Ébano. (Abril, 2016).

A negação e exclusão é um mérito de todas as mulheres negras que vivem em países racistas e por consequência excludente. E, só quem passa por estas experiências sabe a importância de ter acesso a lugares que possam devolver a dignidade humana. A importância de concursos que tornam mulheres negras representantes de beleza, propulsoras de processos cognitivos e multiplicadoras do legado negro ancestral pode ser percebida através da imponência dessas rainhas percebidos através da fotografia de Lucimar Cerqueira:



Figura 9: Lucimar Cerqueira – Deusa do Ébano 2011, durante o desfile individual do concurso na Noite da Beleza Negra, em 2011.
Foto: Rita Barreto.

Este orgulho de ser negra será também apresentado através das histórias destas mulheres que são referências que embasam este estudo. São as vozes das *Aras-itàns*, as atrizes sociais desta pesquisa, mulheres negras que por meio dos relatos de suas vivências possibilitarão compreender o processo cognitivo que é provocado no indivíduo que ao ser inserido em seus contextos histórico-culturais passam a compreender e assumir suas identidades e se reconceituam tornando-se sujeitos ativos, críticos e transformadores dos ambientes em que fazem parte. “Pensamentos como “eu não posso” ou “não consigo” gradualmente foram e continuam sendo substituídos por crenças mais positivas e edificantes. E também por ações mais conscientes do poder pessoal latente em cada ser humano, e da força ancestral que

apoia minha existência neste mundo.” (Abril, 2016). Este empoderamento de Lucimar Cerqueira permeia a vida das outras aras-itãs. Trata-se de histórias únicas e relevantes e por isso serão apresentadas na quase totalidade.



Figura 10: Alexandra Amorim – Deusa do Ébano 2015 em apresentação com o Bloco Afro Ilê Aiyê em Brasília.
Fonte: arquivo pessoal.

Alexandra Amorim, Deusa do Ébano 2015, residente na comunidade de Itapuã em Salvador, ao ser interrogada sobre a importância do concurso para a mulher negra, afirma que:

Esses concursos têm um modo de ver a mulher diferente dos outros concursos que vimos por ai... corpo belo, cabelos estereotipados, com poucas roupas. Quando fala de concurso da escolha das rainhas de bloco afro, o pensamento e o modo de ver são diferentes, esquecidos em algumas vezes pela sociedade...valores humanos, trajetória de vida, inspirações, vestimentas contextualizada no tema de cada ano da instituição, danças e concepções que retratam a sua história sem ter aquela exibição de corpo nu! (Abril, 2016).

No depoimento de Alexandra, percebe-se que ao instituir um concurso de beleza negra o Ilê Aiyê provoca transformações na forma de agir e pensar de mulheres negras em que numa sociedade racista os padrões de beleza não são aceitos e assim não se reconhecem capazes de ocupar espaços de destaque e poder por internalizarem a inferioridade e se autoanularem, rendendo-se à condição de submissão imposta pela discriminação. “A imagem da jovem mulher negra como “deusa” ou “rainha” surgiu como crítica aos concursos de beleza do carnaval, nos quais as mulheres brancas são as que representavam o modelo de “beleza ideal””.(OLIVEIRA, 2013, p.126).

Para Lucimar Cerqueira, o concurso tem grande importância pois:

Num processo de deseducação e reprodução de uma história unilateral, nossas crianças não aprendem a verdade sobre quem são e em quem podem se tornar. Essas crianças se transformam em homens e mulheres limitados na compreensão da beleza de seu ser e sua capacidade fazer bem qualquer coisa que lhe ocorra visando seu bem estar e/ou de um coletivo. A vida de um concurso dessa natureza já começa seu discurso anunciando que existe uma beleza que é negra. Ou melhor, belezas negras. Revela modos de ser, comportar-se, vestir, dançar, ampliando a possibilidade de uma parcela grande da comunidade, com referências ocultadas, enxergar-se como seres bonitos e capazes que são. (Abril, 2016).

O concurso para escolha da “Deusa do Ébano” como uma política de ação afirmativa,⁷⁶ age de forma positiva, incisiva e agressiva para remover as barreiras informais ou sutis criadas pelo racismo e impostas pelo branqueamento da raça, (BRAGA, 2015, p.214). Sendo assim a elevação da autoestima e o empoderamento, méritos atribuídos ao concurso, favorecem a ascensão de mulheres negras e a mudança de uma realidade social em que a mulher negra marginalizada, erotizada e estereotipada é rerepresentada de forma positiva, possibilitando a revelação de si mesma com todas as cargas culturais e estéticas que carregam.

O empoderamento da mulher negra é uma característica construída pela vivência de ser Deusa do Ébano e pela comunidade negra em seu entorno. Esta rainha “se exprime através da dança, da música, com o figurino, com os adereços e com cabelos do mundo afro” (OLIVEIRA, 2013, p.128), as reverberações deste concurso ultrapassam os holofotes da festa atingindo a comunidade negra e nos estimula a usar roupas com estampas, a assumir nossos padrões de beleza, buscar nosso espaço no mercado de trabalho, nos espaços de poder político, na mídia de uma forma geral, adentrar as universidades e assumir nossas identidades. Como

⁷⁶ Embora o termo *ação afirmativa* seja usado no Brasil apenas a partir do governo de Fernando Henrique Cardoso, é ainda na década de 70 que se tem um primeiro movimento rumo à aplicação dessas políticas. Trata-se da mobilização de técnicos do Ministério do Trabalho e do Tribunal Superior do Trabalho para implementação de uma lei que tivesse como objetivo a obrigatoriedade, por parte das empresas privadas, de contratar uma percentagem mínima de *empregados de cor*. No entanto, a lei não chega a ser criada. Apenas em 1983 seria formulado um projeto de lei, pelo então Deputado Federal Abdias do Nascimento, que apoiaria uma política compensatória aos negros. O projeto de nº 1.332 proporia, entre outras ações, reserva de vagas para negros na seleção de candidatos ao serviço público, promoção de uma imagem positiva dos afro-brasileiros no sistema de ensino, assim como a inserção da história da África e do africano no Brasil. Todavia, o projeto não passa pelo Congresso Nacional. (MOEHLECKE, 2002, p.199 *apud* BRAGA, 2015, p.209).

afirma Arany Santana⁷⁷, diretora do Bloco Afro Ilê Aiyê e apresentadora do concurso desde 1986, para o documentário “Ilê Aiyê – do Axé Jitolu para o Mundo”⁷⁸. Fator também presente no estudo realizado por Nadir Nóbrega(2013), que aponta realidade social de Rainhas de Blocos Afro, antes e após o reinado:

Essas mulheres, ao narrarem suas trajetórias escolares, ao se tornarem profissionais de nível superior, saíram do lugar predestinado por um pensamento racista e pelas condições socioeconômicas da maioria da população afro-brasileira – o lugar da doméstica, da faxineira, daquelas que realizam os serviços gerais, para ocuparem posições melhores de muitos dos seus familiares. (OLIVEIRA, 2013, p. 132).

Para Tonho Matéria:

São muitas vezes nestes concursos que meninas negras são descobertas para o mercado de trabalho, principalmente na área de desfile de moda ou na área de propagandas, comerciais etc. Lembro de uma música minha para o Olodum quando digo “Acredito no Deus dos Deuses Olodum, do seu dialeto, reflexo e mistério que é uma natureza maior, que dar lustre a vida de uma Deusa Negra e homens que sofrem horrores no espaço de sua grandeza. (Março, 2016).

Lucimar Cerqueira relata que “ali começava um processo de transformação sutil e profundo do meu ser integral. As cores que antes me invisibilizavam, agora eram mais vibrantes e realçavam o que havia de natural em mim.” (Abril, 2016). O concurso alavanca mulheres negras e fazem com que dêem novos sentido às suas vidas. Na semana que antecede o carnaval as rainha eleitas “executam uma série de sequências e rituais religiosos do Candomblé, os quais antecedem ao período do carnaval, seguindo os fundamentos das suas casas religiosas, podendo ser executados de forma individual ou coletiva.” (OLIVEIRA, 2013, p.130).

⁷⁷ Arany Santana desde 2011 é diretora do Centro de Culturas Populares e Identitárias (CCPI), unidade da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Entre os fatos de sua extensa trajetória, Arany Santana teve papel importante na fundação do Movimento Negro Unificado, e do Ilê Aiyê, o mais antigo movimento negro do Brasil. Tem uma ampla carreira pedagógica, sempre contribuindo para a inserção da cultura negra nas redes de ensino, e na coordenação de projetos de arte e cultura para as periferias. Foi a primeira secretária Municipal de Reparação, em 2004, e esteve à frente da Secretaria de Desenvolvimento Social e Combate à Pobreza do Estado da Bahia, no ano de 2010. Como atriz, participou de filmes como Capitães da Areia, de Cecília Amado, Pau Brasil, de Fernando Belens, Jardim das Folhas Sagradas, de Pola Ribeiro, A Guerra de Canudos, de Sérgio Rezende, e A Idade da Terra, de Glauber Rocha. (Disponível em: <<http://www2.cultura.ba.gov.br/2015/07/23/arany-santana-recebe-homenagem-no-dia-da-mulher-negra/>> Acesso em: 10 maio 2016).

⁷⁸ O documentário “Ilê Aiyê – do Axé Jitolu para o Mundo”, realizado em 2014, com direção de Valéria Lima e Márcio Santos e produção da MSTV Soluções Audio Visuais. Apresenta trajetória do Bloco Afro Ilê e ações realizadas ao longo de seus 40 anos de existência. Trata-se de uma homenagem a matriarca do bloco Mãe Hilda do Santos. (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QKGZtrsDEeg>>. Acesso em: 06 jan. 2016).

Banhos de folhas e oferendas para os Orixás são alguns dos rituais realizados para proteção e fortalecimento das Deusas. Estes rituais ainda são marginalizados por pessoas que ignoram as religiões de matrizes africanas e acreditam na demonização que atribuída a mesma durante a escravização dos povos africanos. Os resquícios desta história podem ser traduzidos através da intolerância religiosa, cujo um dos casos de violência já foi narrado nesta dissertação. O fato é que por pertencer a família em que alguns seguem os dogmas de religiões evangélicas, se tornar Deusa do Ébano é mais um desafio e barreira à ser transformada em degrau para ser subido. Neste contexto, o Bloco Afro Ilê Aiyê foi importante para revisões de conceitos e pré conceitos que existia na família de Daiana Ribeiro, eleita Deusa do Ébano 2013.

Em resposta ao questionário desta pesquisa, Daiana Ribeiro, relata que a sua transformação se estendeu para o âmbito familiar despertando em alguns as consciências políticas e desconstruindo em outros conceitos negativos e limitados pregados pela contra-história contada sobre nossos antepassados, suas crenças e práticas culturais. Daiana Ribeiro apresenta o efeito transformador que sua experiência enquanto rainha de Bloco Afro, resultando no respeito e incentivo as suas escolhas:

O Bloco Afro pôde quebrar barreiras porque minha família a maioria é evangélica, então aqui tinha uma espécie de barreiras que impedia da gente ver muita coisa, principalmente eu, que passei a curtir os Blocos Afro depois dos 16 anos quando passei a ter a liberdade de sair, de conhecer e ai essa barreira foi quebrada desde que eu comecei a insistir a conhecer a minha história e ai essa barreira que existia entre mim e minha mãe, por conta da religião, foi quebrada depois que comecei a conhecer os Blocos Afro e assim pude contar pra ela o que era, por que antes ela via os Blocos Afro como apenas uma religião, o candomblé. (Abril 2016).



Figura 11: Deusa do Ébano Daiana Ribeiro durante o Desfile do carnaval 2013.
Fonte: Arquivo pessoal.

Daiana Ribeiro conclui dizendo que “o verdadeiro significado dos Blocos Afro é quebrar barreiras, por que ele me ajudou a quebrar a barreira que existia entre a gente e hoje nós somos felizes, ela respeita as minhas escolhas e eu respeito à dela e a gente vive em comunhão. É isso.” (Abril, 2016).

A Deusa do Ébano torna-se referência em sua comunidade e agente transformador desta.



Figura 12: Sueli Conceição Deusa do Ébano – 1999, em apresentação com o Bloco Afro Ilê Aiyê.
Fonte: Arquivo Sueli Conceição.

Além da quebra e construção de novos paradigmas este concurso evidencia a competência da mulher negras em vários aspectos, desde a afirmação estética à valorização nos tornando protagonistas das nossas histórias e nos incute a responsabilidade de multiplicar o conhecimento construído por esta experiência e mudar a realidade em evidência, como afirma Sueli Conceição (fotografia acima), Deusa do Ébano do Bloco Afro Ilê Aiyê de 1999:

Houve um fortalecimento da autoestima, onde a minha afirmação enquanto mulher negra de periferia na sociedade foi consolidada. Impulsionou mais ainda o desejo de formação intelectual e política para combater o racismo institucional, mas falando do mesmo lugar em que ele está. (Abril, 2016).

Esta noção da responsabilidade de retorno as comunidades de origem para multiplicar o conhecimento construída através da experiência de ter sido rainha é um fator importante a ser destacado e pode ser percebido no depoimento de Lucimar Cerqueira:

Ao compreender que o Ilê Aiyê assume o papel importantíssimo na construção de tantos processos identitários reinventando nossa sociedade mais igualitária e bela pela diversidade, concebo a força deste movimento na re-

paração das injustiças contra o povo negro. E como fruto e representação dessa luta assumo um lugar de mais maturidade e consciência, e responsabilidade na continuação desse propósito tão nobre. Seja nas ações cotidianas simples, na multiplicação de conhecimentos, no comportamento de auto-respeito e de respeito ao outro. Sendo agente de transformação da realidade que oprime e fere nossa dignidade. E dessa forma, sendo mais um elo nessa corrente, contribuo para o fortalecimento e dinamização de uma história mais legítima e generosa que (re)vela a comunidade negra como parte integrante e tão essencial quanto os outros povos na constituição de quem somos hoje, Salvador, Bahia, Brasil. (Abril, 2016).

“Lá vem, Lá vem as negras do Ilê Aiyê, doce perfume de um sagrado amor, brotando pétalas formosas rosas, da majestade ao divino fulgor”⁷⁹ E assim são anunciadas as candidatas ao título de Deusa do Ébano do Bloco Afro Ilê Aiyê. Exaltadas através das canções elas exibem durante o concurso as danças, os figurinos, os adereços, as maquiagens e todas as expressões de belezas, identidades e diversidade que possui nossa cultura.

As candidatas inscritas recebem informações e textos sobre diversos temas, assim como são orientadas quanto às normas de condutas e à sua espiritualidade, independente do seu credo religioso. Para vencer este concurso, as candidatas devem ter pontuações suficientes nos seguintes critérios de avaliação: 1) A dança; 2) O figurino apropriado; 3) A beleza natural; 4) A postura corporal e 5) Desenvoltura cênica. (OLIVEIRA, 2013, p. 129).

Norteadas pelo tema que irá reger o carnaval do bloco produzem seus figurinos compostos principalmente por elementos das religiões de matrizes africanas: os búzios, palhas da costa, guizos, cabaças, são alguns destes elementos que compõem as roupas, materiais cênicos que carregam e que adornam as cabeças nas quais em alguns casos os cabelos alisados dão espaço para as tranças, turbantes, penteados e coroas, tudo isso sendo traduzidos como afirmação identitária.

Somos jovens mulheres negras em algumas apoiadas financeiramente apenas por suas famílias, mas que na maioria das vezes, os moradores da comunidade, amigos e familiares se unem numa corrente de solidariedade e arrecadam o valor necessário para nossas produções.

Somos jovens mulheres negras que apesar do apoio direto dessas pessoas, trançamos cabelos, fazemos faxina, somos manicures, vendemos acarajés, dançamos, somos docentes, e, no desejo de ver nosso sonho realizado,

⁷⁹ Da canção “Negras do Ilê”, composta por Guiguiu, para o Bloco Afro Ilê Aiyê [s.d.].

investimos nossa remuneração pelo exercício destas atividades no gasto que teremos durante todo processo do concurso.

Algumas de nós temos empregos fixos e investimos todo salários, para *divarmos*⁸⁰ como a mais bela da noite em que seremos protagonistas e poderemos contar com muito orgulho nossas verdadeiras histórias. Somos jovens mulheres negras, moradoras de diversas comunidades de Salvador, mulheres negras “cabeça feita, força perfeita”⁸¹ e nesta noite reafirmamos e expressamos nossas belezas. E “o que é o belo e o sentimento do belo? Acredito que o sentimento do belo é provocar emoção no espectador.” (OLIVEIRA, 2013, p.141). [...] “não se pode dizer o significado de uma obra, não se pode exprimir aquilo que há nela de outra forma, a não ser por ela própria”. (JÚNIOR, 1998, p. 49 *apud* OLIVEIRA, 2013, p.141).

Somos as *arás*, membros da comunidade negra, cujo *orís yá* para *ri* alcançar a mudança e do *ení* da manhã extraímos a força necessária para a luta por equidades de gênero, raça, financeira e profissional. Como as *okùtas* preciosas não perderemos nosso brilho e resistência e com as nossas *orís* erguidos seguiremos guerreando e transformando tudo e a todos como fazem os *èfùùfùs*⁸². Traduzindo: Somos as irmãs, membros da comunidade negra, cujas cabeças apressam-se para alcançar a mudança e do orvalho da manhã extraímos a força necessária para a luta por equidades de gênero, raça, financeira e profissional. Como as pedras preciosas não perderemos nosso brilho e resistência e com as nossas cabeças erguidas seguiremos guerreando e transformando tudo e a todos como fazem os *ventos e tempestades*.

Como *Ara-itâns*, identificamos alguns aspectos do concurso que precisam ser repensados: Como Princesa do Bloco Afro Ilê Aiyê durante os anos 2001 e 2014, considero que é importante que o corpo de jurados escolhido para julgar as candidatas ao título de “Deusa do Ébano” tenha acesso as entrevistas e ao levantamento feito da vida de cada participante do concurso. A equipe de reportagem da TV Educativa da Bahia, que faz a cobertura total do evento, realiza durante o processo do concurso entrevistas e um “mini-documentário” sobre a vida e as atuações profissionais de cada candidata, que é exibido para quem aprecia o concurso pela emis-

⁸⁰ Neste momento me utilizo da licença poética para criar a expressão *divarmos*, inspirada pelas divas, que neste caso, são mulheres empoderadas que expressam o orgulho de ser negra.

⁸¹ Da canção “*Orí Ará Okán Yá*”, composta por Caj Carlão, para o Bloco Afro Ilê Aiyê em 1996.

⁸² As palavras em itálico são iorubanas, inspiradas pela canção “*Orí Ará Okán Yá*”, composta por Caj Carlão, para o Bloco Afro Ilê Aiyê em 1996, com traduções no trecho a seguir. (NAPOLEÃO, 2011).

sora, porém este material não é acessado pelos jurados que ao acessarem conheceriam cada participante, estariam mais embasados durante as suas análises, seriam inseridos de fato no concurso e compreenderiam que o concurso não se resume apenas a “Noite da Beleza Negra”, pois somos estimuladas desde o momento em que somos selecionadas a realizar pesquisas para produções dos figurinos, compreensão do tema. A importância deste acesso é fundamental porque o diálogo da candidata com o tema e a noção de pertença são alguns dos pré-requisitos exigidos pelo concurso e que esta divulgado na pagina oficial eletrônica da instituição, apresentado abaixo:

A estética do concurso é regida pelos trançados dos cabelos, estamparias do tecido, pela graça da dança, mas, sobretudo, pela consciência da candidata no que diz respeito a sua negritude, sendo ela atuante na comunidade nesse sentido. [...]. As finalistas precisam atender aos requisitos de beleza, atitude, aptidão para dança afro e conhecimento sobre a história do Ilê Aiyê e do povo negro na Bahia. (Disponível em: <<http://www.ileaiyeoficial.com/noite-da-beleza-negra/>>. Acesso em: 09 maio 2016).

Levando em consideração os sentidos de pertença e político que é despertado e exigido pelo concurso, que reafirmo a importância dos jurados acessarem as histórias e ouvirem os seus depoimentos antes da “grande noite”, pois assim poderão escolher as deusas que atendam aos critérios exigidos pela instituição. Por já ter participado do concurso percebi que a carga histórica das candidatas, durante o dia da escolha, é substituída pela plasticidade apresentada por cada concorrente durante suas apresentações individuais. Considero que esta realidade desconsidera todo processo que antecede a “Noite da Beleza Negra”.

Além da historiografia de cada finalista outro aspecto que pode ser contemplado pelo conhecimento prévio é o fator idade, pois, uma vez que o concurso estabelece limite de idade, em muitos casos as candidatas não terão mais oportunidade a concorrer. Outras considerações são referentes à distância do corpo de jurando com a passarela/palco onde dançam as candidatas, a forma e a localização como são dispostos para o julgamento que não possibilitam que vejam os detalhes, a contextualização, a criatividade e o empenho que cada figurinista imprimiu na concepção e produção dos figurinos, que não podem ser apreciados com detalhes. Como se trata de um trabalho em equipe (pois ultimamente as participantes buscam cada vez mais a ajuda de profissionais para suas produções) é importante que estes

profissionais sejam homenageados na noite. Ainda referente à equipe julgadora que esta seja composta em sua maioria por pessoas envolvidas nas áreas da cultura negra e dança, a fim de que o virtuosismo e plasticidade não sejam preponderantes para a escolha da rainha. E por fim, que o voto do público também seja pontuado, pois a “Deusa do Ébano” será a escolhida para representá-los.

O concurso realizado na “Noite da Beleza Negra” já teve algumas mudanças significativas como: divulgação da equipe que produz cada candidata, pois até o ano de 2012 não eram divulgados os nomes dos produtores e em 2015 o corpo de jurado que é formado em média por 7 profissionais de áreas diversas, foi composto por 3 profissionais da área de dança. A minha observação sobre estes aspectos é baseada pelo fato de preparar e produzir candidatas, desde o conceito da dança e aulas, conscientização da importância do concurso para a mulher negra, através da apresentação de nossa trajetória histórica (sendo que este trabalho de conscientização se estende para as famílias e apoiadores dessas candidatas) e concepção e produção de figurinos. Ou seja, acompanho o dia a dia das candidatas, elevando suas autoestimas, incentivando-as a não desistirem de concorrer, pois muitas que enfrentam dificuldades financeiras tentam abandonar o concurso. Cada candidata que concorre ao título representa o sonho que sempre tive de ser “Deusa do Ébano” e esse também é um dos motivos que fazem com que me envolva plenamente em suas vidas. Outro dado é que em 2015, fiz parte do corpo de jurados da “Noite da Beleza Negra” e assim pude levantar os aspectos referentes este ponto destacado.

Hoje, sigo na preparação das candidatas, com um diferencial que é o de não ter apenas uma, mas realizo ações que contemplem a todas, pois me tornei uma das referências de dança dos Blocos Afro e de preparação corporal de candidatas aos títulos de rainhas de Blocos Afro. Nos anos de 2011, 2012 e 2013, ministrei aulas, a convite do Bloco Afro Ilê Aiyê para as finalistas e desde o ano de 2015, tenho dedicado as aulas de “Danças de Blocos Afro” que ofereço durante o curso de férias da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, para todas as candidatas e candidatos a rainhas e reis de Blocos Afro, por considerar importância de multiplicar o conhecimento que construir durante as experiências que tive com estas instituições e apresentar para elas e eles que a dança apresentada pelo rei ou rainha de Bloco Afro é construídas a partir de símbolos e signos das culturas negro-

africana, é a representação da história, legado negro ancestral e ideais da comunidade negra, trata-se de uma dança política.

Outras considerações foram apresentadas pelas *Ara-itãs* deste estudo: para Daiana Ribeiro, “não deveria limitar a idade das candidatas no concurso e falta um pouco de informação dos blocos afros em relação ao concurso, pois muitas meninas vão pra pré-seleção sem saber o que tem que fazer na pré-seleção” (Abril, 2016). A observação de Daiana Ribeiro sobre a limitação da idade, corrobora com a reflexão que faço sobre a realidade social das mulheres negras que já foi apresentada ao longo desta narrativa: somos mantenedoras de nossas casas e famílias, trabalhadoras de diversas classes e a nossa autoestima é constantemente rebaixada pelo racismo. Tudo isto nos afasta da possibilidade de pensarmos em participar de concursos desta natureza.

Pensando que o concurso surgiu para contemplar as mulheres negras, sem distinção, estabelecer limites de idade é contradizer alguns dos aspectos que “Com o surgimento do Ilê Aiyê, sobretudo após a criação da Noite da Beleza Negra, veio à tona a discussão acerca “de ser negro”, da negritude e do padrão de beleza diferente, mas longe de ser inferior.”⁸³

Ao ser eleita, a Deusa do Ébano reina durante 1 ano, pois “O concurso escolhe a Deusa do Ébano, que brilhará no Carnaval e participará das apresentações do bloco no Brasil e no mundo durante todo o ano”.⁸⁴ Durante o reinado, a Deusa do Ébano, ganha maior destaque na mídia, participa de eventos culturais, artísticos e políticos como uma maiores representantes da instituição. Estas questões levam Gisele Matamba a considerar que “após os seus reinados, acessória na mídia brasileira em não destacam essas mulheres considerando que terão um trono eterno, na tentativa de invisibilizar a nossa voz e fechando o caminho para a continuação de militância.” (Abril, 2016).

⁸³ Disponível em: <<http://www.ileaiyeoficial.com/noite-da-beleza-negra/>>. Acesso em: 09 maio 2016.

⁸⁴ *Idem*.



Figura 13: Gisele Matamba-Deusa do Ébano 2010, recebendo o manto da Deusa do Ébano 2009, Edilene Alves, na Noite da Beleza Negra.
Fonte: arquivo pessoal.

A crítica apresentada por Gisele Matamba é compreensível pois representa a sensação de retorno ao esquecimento, uma vez que o concurso da grande notoriedade as rainhas. Porém, esta crítica alerta para a invisibilidade que a mulher negra tem na mídia e que, apesar do esforço que o Bloco Afro Ilê Aiyê realiza para nos dar visibilidade, não contempla integralmente ou na maioria do grupo de mulheres negras, e assim, uma precisa dar espaço para outra ser também notada e reconhecida, apesar da política de cotas, que torna obrigatório que os programas e propagandas comerciais produzidas pela mídia televisa, sejam composto por 10% de negros.

Faz-se necessárias outras medidas que garantam maior visibilidade da população negra nos canais de comunicação. Ao dar espaço para a sucessora, a Deusa do Ébano torna-se integrante do grupo de dança da instituição e estas dançarinas são consideradas eternas rainhas, pois, uma vez rainha seremos referências em nossas comunidades e a qualquer momento poderemos fazer “nosso” movimento negro. Compreendo que ser rainha de Bloco Afro é estar para além do alcance dos holofotes: se estende para o nosso dia a dia no nosso fazer diário como mães, professoras, advogadas, dançarinas, chefes de órgãos públicos e privados, etc. Como mulheres negras e multiplicadoras da nossa cultura. Ser rainha de Bloco Afro, como afirma Lucimar Cerqueira, é ser:

Representante da Instituição, de sua história, e das histórias cantadas sobre nosso povo negro. Representante da beleza feminina negra tão exuberante e plural perante uma sociedade que geralmente elege padrões estéticos excludentes e discriminatórios. É ser uma rainha negra contemporânea com direito a um reinado de aprendizados e exaltação da sua beleza. Recebemos um banho de conhecimento e autoestima elevada. Brilhamos feito luzes que encantam a quem aprecia nossa dança e orienta um novo pensar sobre o ser negro ativo e consciente de seu valor humano. (Abril, 2016).

Reafirmando a importância deste concurso para nós mulheres negras, estas reflexões não desconsideram a sua grandeza. Afinal, “[...] quando o Ilê Aiyê elege a sua Deusa do Ébano, a entidade está fortalecendo a cultura baiana através da afirmação da consciência negra e da manutenção das suas raízes.”⁸⁵ Sendo assim, as críticas aqui apresentadas têm o intuito de valorar e afirmar a potência que este tem em nossas vidas, tanto como rainhas ou como candidatas. Tornando-nos críticas, propositoras e reflexivas, pois após as mulheres negras que vivem esta experiência “aparecem mais consciente, com sua autoestima elevada, cabelos trançados, batom vermelho, novas amizades e cheia de atitudes que não existiam e quem não sabe dançar, procura se qualificar mais e mais até o próximo concurso”, como afirma Jaci Trindade⁸⁶, em resposta à questão referente a transformação das candidatas e rainhas do Ilê Aiyê. (Abril, 2016).



Figura 14: Deusa do Ébano 2016, Larissa Oliveira durante o desfile do carnaval de Salvador-2016. Foto: Cleber Sandes.

Larissa Oliveira, Deusa do Ébano 2016 (fotografia acima), corrobora dizendo que:

Antes de me tornar Deusa do Ébano, me considerava uma “menina pra frente”: brincalhona, extrovertida. A eleição a Deusa do Ébano foi logo após ter recebido o cargo de Mãe Pequena da minha roça, estas duas responsabilidades fizeram com que me tornasse mais centrada, observadora, me

⁸⁵ Disponível em: <<http://www.ileaiyeoficial.com/noite-da-beleza-negra/>>. Acesso em: 09 maio 2016.

⁸⁶ Jacilda Trindade de Jesus Teles dos Santos (Jaci Trindade) é auxiliar administrativa, produtora e apresentadora do programa “Tambores da Liberdade” (programa emitido pela Rádio Educadora FM, dedicado para difusão das músicas dos Blocos Afro de Salvador e divulgação das ações da comunidade negra). É produtora dos eventos institucionais e coordenadora das candidatas à Deusa do Ébano do Bloco Afro Ilê Aiyê, desde 2004.

amadureceu e referente ao Ilê Aiyê, fez com que me tornasse interessada em estar por dentro dos assuntos da entidade, vindo de que forma poderia seguir multiplicando as ações que são desenvolvidas por ela e cumprindo com meu papel de rainha que é o de elevar a autoestima da minha população negra e multiplicar a minha cultura negra. (Abril, 2016).

A Deusa do Ébano reina no bloco passando, assim, a receber uma série de orientações espirituais, emocionais e tarefas pedagógicas, como, por exemplo, não usar drogas e nem tampouco usar a violência, ministrar palestras sobre as culturas afro-brasileiras, entre outras atividades. (OLIVEIRA, 2013, p. 128). Estas responsabilidades culminam no amadurecimento pessoal e profissional destas mulheres, como afirma Larissa Oliveira, oportunizadas pela instituição que enfatiza a potência de sermos transformadores é inerente a qualquer indivíduo, mas desconsiderada nas mulheres negras.

“Dete Lima, a diretora fundadora do bloco afro Ilê Aiyê, também é responsável pela a criação dos figurinos e turbantes das dançarinas, dos mestres de cerimônia, dos cantores e das cantoras e dos músicos.” (OLIVEIRA, 2013, p. 139). Antes do desfile individual as finalistas apresentam-se ao público e jurados, produzidas com os turbantes e amarrações criados por Dete Lima que, ao ser entrevistada, apresentam em seu depoimento as reverberações do concurso que não só atravessa a vida das candidatas, mas também das pessoas que estão envolvidas na produção ou idealização do mesmo. Dete Lima diz que:

É uma sensação de vitória. Eu me coloco no lugar delas. É como se fosse eu que estivesse ali participando do concurso e toda emoção que elas sentem eu também sinto. E é muito gratificante a cada ano vestir as meninas, participar e conversar com elas e perceber a transformação que acontece na vida delas. Para mim é muito mais gratificante quando estou vestindo cada menina dessas quando ela diz: Oh! Meu Deus. Estou realizando meu sonho de ser vestida por Dete Lima, então é muita emoção, ainda mais quando você trabalha de bom coração. Em resumo é uma realização do que eu não conseguir fazer pra mim, eu hoje divido eu faço com elas, pois eu fazendo por elas estou fazendo por mim também. (Maio, 2016).

Nas suas palavras, Dete Lima enfatiza a importância das referências negras como disparadoras da autovalorização e do autorreconhecimento de um indivíduo da mesma comunidade. Além de ser referência para cada candidata a mesma às apresenta como multiplicadora de seu legado. O uso das identidades de cada candidata como base para as criações das amarrações faz com que suas produções reforçam que a cultura e arte negro-africana são formas de expressões dinâmicas que acom-

panham o tempo, são atravessadas pelo contexto, sendo dessa maneira sempre contemporâneas e atuais. Contradizendo o pensamento eurocêntrico em que,

Por muito tempo, a arte negro-africana ficou excluída da história universal de arte de tal forma como foi ensinada na Europa. Considerada primitiva como os povos que a produziram, pensava-se, de acordo com o esquema evolucionista do século XIX, que esta arte ainda se encontrava na fase infantil representada pela forma figurativa e que podia evoluir até chegar um dia a fase adulta representada por uma arte intelectual geométrica e abstrata, fase em que se encontrava a Europa “civilizada. Esta visão era apoiada sem dúvida nos preconceitos da época, na ignorância da complexidade e sofisticação da arte negro-africana, e também nos ideais da Missão Civilizadora. (MUNANGA, 2006, p.01).⁸⁷

As dobras e flocados dos tecidos são descritos de uma forma poética que resultam nos turbantes e amarrações que evidenciam a beleza de cada candidata, seus anseios e identidades,

[...] esta roupa, foi criada intuitivamente por sua mãe, a saudosa Mãe Hilda Jitolu, no carnaval de 1975, com tecidos estampados. No ano seguinte, Mãe Hilda, pegou uma toalha branca de linho da sua residência e vestiu a primeira Deusa do Ébano, Dona Mirinha, tornando assim a Capulana ou amarração uma marca do figurino tanto da primeira apresentação coletiva das candidatas ao título Deusa do Ébano, quanto da apresentadora do evento, Sr^a Arani Santana, e da estilista de cabelos, Negra Jhô, quando atuam em espetáculos e shows. (OLIVEIRA, 2013, p.225).

Dete Lima descreve o percurso que realiza durante a produção de cada candidata e suas inspirações: “Quando estou vestindo cada candidata, as vezes eu não converso muito mas eu deixo que ela vá conduzindo minhas mãos: o que ela esta pensando naquele momento, como ela esta se sentindo [...]. Eu deixo que tudo isto vá conduzindo todo meu trabalho.” (Maio, 2016).

“Do ponto de vista da etnologia, a arte africana como todas as artes ditas primitivas é uma arte que significa; ela não representa.”⁸⁸ A estética dos turbantes e amarrações produzidas por Dete Lima apresentam-se de forma singular e considero uma marca registrada do Bloco Afro Ilê Aiyê, neste contexto “[...] a estética é mais ou menos uma teoria do conhecimento a partir da apreensão do sensível” (MUNANGA, 2006, p. 8).

⁸⁷ Munanga, Kabengel. A Dimensão Estética na Arte Negro-Africana Tradicional. (Disponível em: <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/noticia/Kabengele/Kabengele.asp>> Acesso em: 01 jul. 2015).

⁸⁸ *Idem.*

Ao perguntar sobre quais as referências e inspirações para a criação destas amarrações, Dete Lima, responde de uma forma saudosa que:

Toda essa inspiração veio do terreiro, aqui com minha mãe vendo desde criança os Orixás e como ela vestia os Orixás. Então eu ficava pensando: se eu pegasse um tecido na mão o que será que eu iria conseguir fazer na cabeça e no corpo de uma pessoa? E ai ficou sempre esse pensamento. O llê surgiu e eu comecei a fazer, mas, de forma acanhada (muito simples, sem muito...). Mas ao passar do tempo eu fui conseguindo, acredito que levada pelos Orixás e o amor que sinto, a desenvolver todo esse trabalho que estar ai. (Maio, 2016).

“Sem dúvida, a arte negro-africana como todas as artes não é constituída no vazio, pois mergulha sempre suas raízes na vida profunda de suas sociedades. Através de sua arte, um povo projeta toda a sua concepção global da existência” (MUNANGA, 2006, p.3). As influências das religiões de matrizes africanas registram grande parte das expressões negras, as práticas e ensinamentos ganham novas conotações e fortalecem a manutenção da memória negro ancestral e pode ser percebida a partir de uma das experiências descrita por Dete Lima:

Ao ministrar uma oficina, no Espaço Cultural da Caixa Econômica, teve uma menina que perguntou: por que eu ensinava com os mínimos detalhes? Existem pessoas que ensinam mais ensina por “cima”. Eu respondi para ela; Eu ia guardar pra que? Tudo que a gente aprende é para ser repassado e deixar o nosso nome assinado. Muito em breve se minha neta ou bisneta perguntar ou tiver uma palestra na escola sobre estética, ela vai dizer: Ah! Foi minha avó. Então eu acho que a gente tem que ensinar de dentro pra fora, passando e explicando os detalhes e cada vai aprender de forma de sua maneira. (Maio, 2016).

Nas palavras de Dete Lima estão mais um dos valores negro africano que é o de educar a partir da cultura e formar multiplicadores, e desta forma torna-se possível a manutenção da memória coletiva da comunidade negra.

Para mim o mais difícil é isso: falar. “As minhas mãos falam muito mais”. (Maio 2016). Assim inicia os depoimentos cedidos por Dete Lima durante a entrevista, que afirma que para ela a pior parte é falar de seu trabalho. Ao entrevistá-la senti na leveza de sua voz a tamanha consciência que possui sobre sua importância na construção das identidades das candidatas e Deusas do Ébano. Cada palavra dita, cada reflexão proposta por ela durante a entrevista foi um ensinamento para mim. O carinho e o respeito que ela tem por cada mulher que produz são de tamanha importância que a torna referência de cada mulher negra que tem seu so-

nho realizado quando é tocada por suas mãos transformadoras que certamente falam e transmitem toda força e inspiração, estímulos para que não desistamos dos nossos sonhos, não só o de nos tornarmos rainhas do Bloco Afro Ilê Aiyê, mas o de sermos respeitadas por nossa sociedade. Os turbantes e amarrações são as extensões de nossos corpos, são as nossas identidades também reveladas por essa guardiã e multiplicadora da beleza e da cultura negra, Dete Lima.

“Minha crioula, vou cantar para você. Estás tão linda, no meu bloco Ilê Aiyê. Com suas tranças, muita originalidade, pela avenida cheia de felicidade. Por isto eu canto pelas ruas da cidade. Pra você minha crioula minha cor, minhas verdades”.⁸⁹ Nossos corpos ganham outro conceito através dos versos e poesias das canções criadas por compositores de Blocos Afro. Como afirma Jaci Trindade:

O trabalho do resgate de identidade étnica que o Ilê vem fazendo durante todos esses anos, através da música e da dança, tem sido muito importante, pois a Bahia mudou seu visual, seu ritmo, seu jeito de ser, falar, alguns costumes e até mesmo os modos de lazer, foi muito mais além do que o que o bloco imaginou que iria alcançar, pois ele trata da promoção de uma cultura, ou conjunto de culturas, do qual herdamos e transcende as medidas de cintura, quadris, cor de olhos e cabelos. (Abril, 2016).

Com os conteúdos, símbolos e signos de nossa história estas canções nos transmitem a importância de sentirmos o orgulho do sermos negras e negros. Os nossos corpos são textos destas histórias são representações verdadeiras das nossas culturas. Ao longo dos seus 42 anos o Bloco Afro Ilê Aiyê elegeu 41 mulheres para serem representantes dos valores e heranças negroancestral, a saber:

ANO	RAINHAS	TEMAS
1975	=====	Ilê Aiyê
1976	Maria de Lourdes S. Cruz	Watutsi
1977	Patrícia	Alto – Volta
1978	Rita	Congo – Zaire
1979	Sandra Regina Barreto	Rwanda
1980	Auxiliadora	Camerun

⁸⁹ Canção “Deusa do Ébano”, composta por Geraldo Lima, para o Bloco Afro Ilê Aiyê, em 1976.

1981	Peninha	Zimbabwe
1982	Itaguaraçira	Mali – Dogons
1983	Aída	Ghana – Ashanti
1984	Aidil Moreira de Jesus	Angola
1985	Rosimeire	Daomé
1986	Telma Menezes (In memoriam)	Congo Brazzaville
1987	Maria de Lourdes S. Cruz	Nigéria
1988	Eunice	Senegal
1989	Heide	Palmares
1990	Florisnalda Antonia Souza Calazans	Costa do marfim
1991	Rovania	Revolta dos búzios
1992	Regina Celi do Nascimento	Azânia
1993	Raimunda	América negra – o sonho africano
1994	Cátia	Uma nação africana chamada Bahia
1995	Rosilene Brito de Oliveira (In memoriam)	Organizações de resistência negra
1996	Soraya Santos Souza	Civilização Bantu
1997	Mônica Ferreira	Pérolas negras do saber
1998	Gerusa Menezes	Guine Conakry
1999	Suely Conceição	A força das raízes africanas
2000	Natalice Passos Santana	Terra de Quilombos
2001	Priscila Santos da Silva	África: ventre fértil do mundo
2002	Tais Carvalho Sacramento	Malês – a revolução
2003	Lucinete Calmon de Araujo	A rota dos tambores no Maranhão
2004	Talita Bezerra de Amorim	Mãe Hilda Jitolú – Guardiã da fé
2005	Ivana Gomes Amorim	Moçambique – Vutlari
2006	Katia Alves de Jesus	O negro e o poder
2007	Fernanda Ramos do Nascimento	Abdijan, Abuja, Harare e Dakar, Ah! Salvador, se você fosse assim
2008	Adriana Santos Silva	Candaces - Rainhas do império Meroe

2009	Edilene Alves dos Santos	Equador - Pérola negra do saber
2010	Gisele da Silva Santos	Pernambuco, Uma nação africana
2011	Lucimar Cerqueira Sousa	Minas Gerais símbolo de resistência negra
2012	Edjane dos Santos Nascimento	Negros do Sul – R.S. - Santa Catarina e Paraná. Lá também tem!
2013	Daiana dos Santos Ribeiro	Guiné Equatorial: da herança pré colonial à geração atual
2014	Cynthia Paixão de Jesus	Do Ilê Axé Jitolu para mundo – “ah, se não fosse o Ilê Aiyê”
2015	Alexandra Amorim	Diáspora Africana – Jamaica – os afro-descendentes
2016	Larissa Oliveira	O recôncavo baiano é afrodescendente – cara preta!.

Figura 15: Relação das Deusas do Ébano do Bloco Afro Ilê Aiyê e seus respectivos anos.
Fonte: Direção do Bloco Afro Ilê Aiyê.

A experiência de ter sido candidata à Deusa do Ébano nos anos 2001 e 2014 provocou mudanças significativas em minha forma de agir e me posicionar perante a sociedade. Essa afirmativa é acompanhada por uma reflexão que faço ao me recordar do tempo em que quando criança participei de concursos de rainhas nas festas tradicionais e nunca fui escolhida e hoje tenho consciência de que existia um padrão de beleza que norteava a escolha das rainhas eleitas: o não negro. Cresci me escondendo por trás de artifícios que me apresentassem a promessa de embaquecimento: alisando meu cabelo, usando pó compacto de tons mais claros, usando lentes de contato e vestindo roupas com tons pastéis para não ser notada. Só após perceber que poderia ser rainha, e que para isso teria que fazer o processo inverso: assumindo minha identidade e fenótipo negro, que percebi que durante muito tempo eu fui direcionada a viver na linha da invisibilidade.

Outro fator importante foi ter sido empoderada enquanto mulher-negra-herdeira de saberes ancestrais, foi ter sido motivada a mergulhar na história negro-africana e nela poder reconhecer heróis, heroínas e lutas negroafricanas que foram essenciais para a manutenção cultural e existência da raça negra e que se tornaram minhas referências. A pesquisa para concepção do figurino e de movimentos possibilitou reconhecer nas histórias de meus ancestrais negros as semelhanças dos traços físicos, estéticos e comportamentais, ideológicos que justificam quem eu sou,

de onde venho e de onde vem as informações que constituem as minhas identidades. Por isso assim conceituo o Bloco Afro Ilê Aiyê como:

Uma beleza imensa
 [...] a nota mais intensa em tom maior
 [...] a pagina da música do amor
 Ile é isso orquestração divina ao Criador...⁹⁰

E, assim sigo com meu desejo utópico de que um dia não seja necessário mais escrever sobre a importância de um concurso que destaque e evidencie a beleza negra feminina. Quando este dia chegar, os povos que compõem o mapa brasileiro estarão no mesmo nível de igualdade histórica e social, cultural e estético. Mas enquanto este dia não chega seguirei me dedicando por meio da dança à apresentar e multiplicar as ações que nos elevam enquanto mulher-negra-dançarina e nos empoderam para que possamos de cabeça erguida lutar por respeito e ter a coragem para conquistar espaços de poder e visibilidade em nossa sociedade. O Bloco Afro Ilê Aiyê influenciou a criação de outras instituições que inspiradas em suas ações seguem promovendo a elevação e valorização da população negra de Salvador. A seguir, apresentarei os Blocos Afro Malê Debalê e Muzenza que por promovem concursos de beleza negra, foram escolhidos como campos para observação desta pesquisa.

3.4 MALÊ PEGUE O TAMBOR E GANHE A RUA⁹¹

E diz meu povo Auê...
 Auêêê Diga de novo Malê Debalê
 Estou na avenida venham ver para conhecer
 Que esse é o Bloco Negro. É o Malê Debalê!
 Saudando as forças Gandhi, Ilê e Badauê
 Mas esse é O Bloco Negro É o Malê Debalê.⁹²

E foi deste jeito se apresentando e pedindo a licença aos Blocos Afro e Afoxés mais antigos que o Bloco Afro Malê Debalê realizou em 1980 o seu primeiro desfile no carnaval de Salvador. Fundado em 23 de março de 1979, o Bloco Afro Malê Debalê, está situado no bairro popular de Itapuã, localizado no litoral norte da cidade de

⁹⁰ Canção “Odara”, composta por Adailto Poesia, para o Bloco Afro Ilê Aiyê [s.d.].

⁹¹ Da canção “Aporte” composta por Juraci Tavares e Osvaldo Souza, para o Bloco Afro Malê Debalê, em 2009.

⁹² Canção “Diz meu povo”, composta por Capenga, para o Bloco Afro Malê Debalê em 1980.

Salvador-Bahia. O nome Malê Debalê é uma homenagem prestada, pelos fundadores do Bloco e moradores da comunidade local, aos “negros-sudaneses-partidários, da religião muçulmana, os Malês, que pretendiam abolir a escravidão.”⁹³ Apesar de residir na área que, no século XIX era o Quilombo⁹⁴ Buraco do Tatu⁹⁵ local onde habitava alguns líderes da Revolução Malê, mas não foi essa a primeira motivação que gerou a criação do bloco. Para Lobato (2001), a origem do bloco está intrinsecamente ligada ao sentido da festa como revelação de utopias. É inegável que havia um sentimento de grupo que desejava se afirmar como liderança em seu território. Porém, o impulso era referendar, com a prática espetacular do carnaval, existência e legitimação do grupo. Ainda sobre este assunto, a pesquisadora infere que participar de forma organizada do carnaval de Salvador, uma festa considerada “a maior festa popular da cidade”, é ser reconhecido como grupo e identificado como personagem social.

Ainda referente ao nome do bloco a palavra *Debalê* foi:

Uma criação do grupo fundador que segundo eles “bali” significaria felicidade no idioma yorubá. Segundo Josélio de Araújo, membro fundador e atual presidente, o bloco batizado com o nome Malê Debalê na intenção de traduzir “negros da felicidade” ou “negros felizes” (LOBATO, 2001, p. 26).

Segundo Lúcia Lobato:

[...] a homenagem aos malês pode ter refletido um sentimento de orgulho e identificação do grupo com o perfil altivo, insolente e insubmisso que marcou a personalidade e ação dos escravos malês que tanto convulsionaram a Bahia com revoltas ocorridas de 1807 a 1835. (LOBATO, 2001, p. 26).

Para Lopes (1988), as revoltas que aconteceram no período de 1807 a 1835, na Bahia, não objetivavam construir um estado islâmico no Brasil, e sim, reverter a favor dos negros a correlação de força e poder na sociedade baiana. A homenagem prestada aos malês foi, sem dúvida, significativa para o reconhecimento e

⁹³Da canção “Negros Sudaneses”, composta por Lazine Boquinha, para o Bloco Afrobaiano Malê Debalê, em 1985.

⁹⁴Os Quilombos representam uma das maiores expressões de luta organizada no Brasil, em resistência ao sistema colonial-escravista, atuando sobre questões estruturais, em diferentes momentos histórico-culturais do país, sob a inspiração, liderança e orientação político ideológica de africanos escravizados e de seus descendentes de africanos nascidos no Brasil.

⁹⁵Os chefes desses quilombos eram Antonio de Sousa, um capitão de guerra, e Teodoro, com suas companheiras, que tinham o título de rainhas. O Quilombo Buraco do Tatu durou 20 anos, até que a comunidade foi exterminada pelo autoritarismo colonial.

valorização da história e autoestima da população negra de Itapuã que se identificou e canta para todos os cantos que “Quem não descer de Malê vai chorar, vai chorar”.⁹⁶ A existência de um Bloco Afro, representante da comunidade de Itapuã,

[...] passou a marcar um espaço singular na construção de valores e sentidos africanos para seus fundadores e diretores, além dos moradores que passaram a freqüentar os ensaios do grupo, ou mesmo para aqueles que passaram a participar do carnaval de Salvador acompanhando as músicas e indumentárias da entidade. (SANTANA, 2006, p. 2).

O Malê Debalê integra o rol das organizações comprometidas em defender os direitos da população negra na sociedade. O sucesso do Bloco Afro Malê, junto com a valorização popular das revoltas islâmicas, criou uma espécie de mito em torno dos malês. Hoje, na Bahia, a partir do acesso a estas informações o homem ou a mulher negra orgulha-se ao afirmar ser descendente dos malês. (LOPES, 1988, p. 69).



Figura 16: Desfile do Bloco Afro Malê Debalê, na orla marítima do bairro de Itapuã [s.d.].
Fonte: acervo do Bloco Afro Malê Debalê.

3.5 ESPETÁCULO, MALÊ CHEGA NA PASSARELA E FAZ O SHOW DA VIDA⁹⁷

Outro grande motivo do sucesso foi a Dança Malê que surgiu com o próprio Malê, pois desde sua primeira apresentação neste carnaval de 1980, é um elemento diferenciador em relação aos outros blocos baianos. Até então não se via, em Salvador, desfiles com alas de dança. Os blocos eram como os conhecidos cordões de foliões que dançavam e brincavam sem nenhuma intenção coreográfica. (LOBATO, 2009, p.5).⁹⁸

⁹⁶Da canção “Quem não descer de Malê vai chorar”, composta por J.Zô, para o Bloco Afrobaiano Malê Debalê, em 2000.

⁹⁷ Da canção “Malê Fantástico”, composta por Marcos Alafin, para o Bloco Afro Malê Debalê, [s.d.].

⁹⁸In: REPERTÓRIO: Teatro & Dança, ano 12, n. 12, 2009.1. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4348/3261>. Acesso em: maio 2016.

O Malê Debalê apresenta a Salvador, a dança como expressão da diversidade cultural baiana. No carnaval do ano 2000, o jornal norte americano, “*The New York Times*” consagrou o Malê Debalê como o “Maior Balé Afro do Mundo”, isto porque ao longo de sua história, a instituição reúne, em seu desfile, cerca de 2000 dançarinos que são distribuídos em alas de danças representando diversas manifestações da cultura negra baiana. O presidente do bloco, Josélio de Araújo, se orgulha em falar da presença da dança na instituição. “Fomos nós que percebemos a força do movimento de dança que nasceu nas quadras de ensaios dos blocos. Foi o Malê Debalê o primeiro Bloco Afro a trazer para a avenida a sua ala de dança organizada com 300 dançarinos.” (GUERREIRO, 2000, p. 40).



Figura 17: Imagens do desfile das alas de danças do Bloco Afro Male Debalê durante o carnaval de Salvador, em 2000.

Fonte: Acervo Bloco Afro Malê Debalê.

Os coordenadores de alas se organizam e preparam durante um ano inteiro seu repertório de danças que são criadas dentro da quadra do bloco e nas comunidades de onde estas alas surgem. O resultado são as variedades de danças apresentadas, que têm em comum a fonte de pesquisa: as culturas africanas e culturas derivadas destas. O repertório de movimentos mistura elementos da religiosidade com elementos dos cotidianos onde surgem e elementos da cultura popular baiana. “Sua ala evoluía a partir de uma movimentação plena de gestualidade simbólica, na qual a integração do popular e do religioso resultava numa coreografia dançada de modo próprio, tradução da realidade do viver daquelas pessoas”. (LOBATO, 2001, p. 65).

A primeira ala de dança do Bloco Afro Mal Debalê, criada pelo “mestre⁹⁹” “Formigão”¹⁰⁰, foi o estímulo para que várias outras alas fossem criadas, cada

⁹⁹ Mestre é o nome dado aos líderes e organizadores das alas de dança.

¹⁰⁰ Formigão foi o mais antigo bailarino do Ballet Folclórico da Bahia, que faleceu em 2008, vítima de um infarto fulminante, após ter dançado um quadro criado por ele, a “dança do fogo”. Esta mesma performance, abria o desfile de sua ala de dança no Bloco Afro Malê Debalê, durante o carnaval.

uma contando um pedaço da história negra de Salvador. O diferencial do Malê em relação aos outros blocos afro são alas de danças que trazem como conteúdo a pluralidade artístico-cultural que contagia todos que apreciam o seu desfile carnavalesco.

Dançam com movimentos fortes, amplos, executados com energia, alegria e muito prazer. O lúdico aparece em suas coreografias que, com criatividade, exploram linhas, diagonais e círculos no espaço. Destacam-se, também, pela beleza e elegância dos figurinos. (LOBATO, 2001, p. 66).

É perceptível que a pesquisa realizada pelos mestres e organizadores das alas e o resultado é a diversidade e especificidade de cada ala que ao se juntarem em um só desfile exibem um espetáculo coreográfico de danças que resumem a cultura baiana. A estética é uma forma de apresentar a identidade negra ressignificada pelo Malê Debalê, mas é no interior de cada integrante do bloco que esta identidade se reconstrói, se reafirma.

A reunião da dança, com a estética, com a música, e a vasta expressão das manifestações culturais da comunidade de Itapuã permite que o Bloco Afro Malê Debalê, durante o carnaval, expresse o desejo de promover a população negra dentro de uma sociedade onde não existe igualdade racial. A força dos quilombos é representada de uma forma espetacular capaz de provocar reflexões em torno do reconhecimento e da participação do negro na construção da sociedade baiana.

Trazer elementos matriciais como território, ancestralidade e oralidade configuraram toda trajetória da entidade, o que poderá ser percebido em suas canções, temas, indumentária e firme resolução em representar o bairro de Itapuã, a Lagoa do Abaeté e as comunidades que compõem o cenário multicultural no entorno da Quadra do bloco – Baixa da Soronha, Nova Brasília, São Cristóvão, etc. A própria manutenção de projetos sociais para crianças de 07 a 14 anos – Projeto Malezinho – reafirma sua intenção na promoção da criança, jovem e adolescente. (SANTANA, 2006, p.2-3).

O Malê Debalê tem a dança como um principal elo com a cultura negra, a diversidade cultural presente no Malê pode ser percebida através das alas organizadas pelos dançarinos do bloco onde cada ala traz uma manifestação cultural diferente. É um espetáculo de danças, figurinos e adereços que guiados por um tema central apresentam, durante o carnaval de Salvador, elementos capazes de provocar a reflexão

de quem aprecia a festa. Estão estampados nos corpos de cada participante das alas de danças do carnaval Malê, o prazer e alegria por ser representante da cultura negra de Salvador, a exaltação da africanidade, reconstrução de uma identidade negra positiva, a criação de uma estética negra. A negritude está representada nas estampas do bloco, nos penteados, nos turbantes e nos adereços de mão e cabeças que carregam cada intérprete.



Figura 18: Matéria sobre a exposição fotográfica virtual, realizada pela fotografa Margarida Neide, referente ao desfile do Bloco Afro Malê Debalê, durante o carnaval de 2000, tendo como uma das imagens: Vânia Oliveira – Negra Malê 2000.

Fonte: Revista Neon - arte, cultura e entretenimento. Ano 2, nº 17, maio de 2000.

Esta entidade realiza em sua comunidade atividades sociais, educativas e artísticas. Funciona, em sua sede, a Escola Municipal Malê Debalê que fundada no ano de 2006, destina-se ao ensino da educação infantil. Para Eduardo Santana¹⁰¹, diretor do Bloco Afro Malê Debalê e fundador da Escola Municipal Malê Debalê,

A Escola Municipal surgiu com um diferencial por ser a única a atender a educação infantil da região e até hoje é a única que atende a este perfil. Com aproximadamente 430 alunos do ponto de vista da rede municipal a escola responde a uma demanda que antes não era atendida: a da educação infantil. As crianças do grupo 3 ao grupo 5, não tinham escola pública, tendo que ir para creche ou para escolas particulares. Neste sentido é uma realização de suma importância oferecer às mães da comunidade de Itapuã uma escola que atenda aos seus filhos. (Abril, 2016).

Embasada pelas leis 10.639/2003 e 11.645/08, a Escola Municipal Malê Debalê possibilita que as crianças tenham acesso à história de luta e resistência do povo negro e se orgulhem de descendermos de heróis e heroínas negras como Zumbi

¹⁰¹Carlos Eduardo Carvalho de Santana é Doutor em Educação e Contemporaneidade pela Universidade Estadual da Bahia – UNEB e Diretor de Educação do Bloco Afro Malê Debalê.

dos Palmares, Aqualtune, Luiza Mahin e Dandara desmistificando os estereótipos que nos são lançados desde a construção de uma estória até os dias atuais. As ações realizadas pela Escola Municipal Malê Debalê: aulas de dança, estética negra, capoeira, além da educação do então currículo oficial, colaboram tanto na autoestima de seus estudantes como no seu convívio com a sociedade, inserindo-os no contexto global sem desconsiderar o contexto local. Para Eduardo Santana o grande desafio da criação da Escola Municipal Malê foi

[...] o de transformar a leis 10.639/06 e 11.645/08 numa proposta de intervenção mais incisiva que foi a criação de uma escola municipal. A grande aposta do Malê é na formação continuada de professores, possibilitando ao acesso de toda uma bagagem que esta de fora da formação oferecida pela faculdade, mas este de fora atrelada a história do bloco, a história da comunidade de Itapuã, as composições do bloco, a estética das danças, dos adereços que são construídos e tudo isso numa construção mais pedagógica. (Abril, 2016).

“Negros sudaneses partidários, da religião muçumana. Os Malês pretendiam abolir a escravidão”. Este é um trecho da canção composta por Lázaro Boquinha [s.d.] para o Bloco Afro Malê Debalê que relata passo a passo a história da Revolta dos Malês, que ocorreu em Salvador. Esta canção corrobora para a aplicação de uma educação voltada para a diversidade histórica e cultural brasileira, pois apresenta dados negligenciados pelas histórias que não são apresentados nos livros didáticos oferecendo a população negra outra forma de identificação que possibilita o autorreconhecimento com os líderes da revolta e a valorização das lutas que foram empreendidas por eles. Eduardo Santana considera que a utilização das músicas do Malê Debalê, é um grande diferencial para na proposta pedagógica “E nos versos das canções nós falamos de heróis como: Stive Biko, Zeferina, Toussaint Louverture, Zumbi e Negro Shaka, Martin Luther King e Spike Lee”¹⁰². Estas canções são trabalhadas num contexto pedagógico e associadas com o tema do ano que rege o carnaval da instituição, tornam-se um reforço positivo na construção da identidade e do sentimento de pertença, uma vez que as crianças já vivenciavam isso na comunidade e como instrumento pedagógico, para letramento e alfabetização inicial. (Abril, 2016).

[...] através de suas canções, indumentárias e práticas cotidianas, o Bloco Afro Malê Debalê, há 30 anos vem possibilitando a aquisição de valores e sentidos que reforçam a história e a cultura do povo negro e a percepção de

¹⁰²Da canção “Aquarela Negra” composta por Marcos Alafin, para o Bloco Afro Malê Debalê [s.d.].

ser e estar no mundo. A história construída pela entidade traz em seu bojo uma prática pedagógica com base nas relações étnico-raciais, sociais, procedimentais e atitudinais, condições oferecidas para a aprendizagem, objetivos tácitos e explícitos da educação oferecida pelas escolas. (SANTANA, 2006, p.01).

Adotando o Continente Africano como uma das matrizes históricas e culturais do povo brasileiro, a escola se fundamenta em duas questões essenciais: na construção de alicerces sólidos e consistentes que sustentem um conhecimento real sobre a história, sociedade, antropologia, literatura e cultura do continente africano. Desmistificando a “folclorização” dos aspectos essenciais da nação brasileira. A outra questão é a apresentação da historiografia que embasada por autores africanos e não africanos torna perceptíveis as implicações políticas, culturais e sociais que tais movimentos históricos promoveram no Brasil e na América. A importância de uma educação que contemple estas vertentes se dar porque:

A política educacional unidimensional, totalitária e etnocêntrica, contrária, profundamente, as concepções de educação de outras civilizações. O que já identificamos é que o recalco de outras possibilidades de concepções civilizatórias sobre educação ocasiona muitos transtornos para a população, a exemplo da rejeição à escola, pela maioria das crianças ou jovens que emergem de contextos étnico-culturais distintos, e o baixo índice de aproveitamento escolar. [...] sentindo-se rejeitado em sua identidade própria, já que o sistema de ensino oficial procura destacar os valores do processo civilizatório europeu, recalco, deformando sua própria alteridade. (LUZ, 2000, p. 58 *apud* SANTANA, 2006, p.4-5).

Se a educação formal não promove a construção de um sentimento de identificação, exclui os estudantes, pois não conseguem estabelecer relações entre os conteúdos ensinados com suas histórias pessoais. A prática pedagógica da Escola Municipal Malê Debalê é transdisciplinar, uma vez que estabelece constante diálogo entre os elementos das matrizes africanas, a musicalidade, o corpo, as identidades, as festas populares, apresentado estas informações como possibilidades educacionais que atuando de forma indissociável, resultara em indivíduos conscientes, críticos e participativos de seus contextos históricos, sociais e culturais.

É preciso ficar atento com as questões relacionadas ao processo de inferiorização, desumanização e folclorização do negro, por isso é necessário que no campo da educação e das artes se reveja a lógica dicotômica, que foi construída aos longos dos anos: negro x branco, feio x bonito, rico x pobre, contemporâneo x primitivo, academia x rua, erudição x senso comum, entre tantas outras. (OLIVEIRA, 2013, p.134).

Em diálogo com as ações afirmativas voltadas para as comunidades afrobrasileiras, a Escola Municipal Malê Debalê, cumpre um papel fundamental na educação pautada na diversidade histórica e cultural, apresentando a arte como uma possibilidade pedagógica que apresenta às crianças da comunidade as histórias locais, os seus personagens e as manifestações culturais que compõem a sua comunidade. Desta forma, a instituição participa ativamente da construção do senso de pertença e compreensão identitária das crianças estudantes da Escola. E assim o que entra em vigor é “a força e o poder da nossa beleza formando uma nova geração pra que outra historia o mundo escreva. A mentira de uma falsa abolição.”¹⁰³

A multiplicação e a manutenção das expressões e valores estéticos da cultura afrobrasileira se estendem através de outros projetos realizados pelo Bloco Afro Malê Debalê, um deles é o “Malezinho”, projeto social que destina suas ações a crianças, adolescentes do bairro de Itapuã e adjacências, elevando as suas autoestima e as inserem nas áreas da música, dança e estética de matrizes africanas, tendo como objetivos: a elevação da autoestima, a valorização da beleza negra, a afirmação da identidade negra, a promoção dos valores significativos das culturas negras ancestrais e a apresentação da importância do negro na sociedade (MALEZINHO, [s.d.]).¹⁰⁴ Composto por uma banda percussiva e uma ala de dança, o projeto acompanhando os princípios do Bloco Afro Malê Debalê e da Escola Municipal Malê Debalê, realiza atividades voltadas para a conscientização de seus membros em torno da sua beleza, valores e riqueza cultural.

O Projeto Social “Malezinho” é coordenado por Jany Salles, desde o ano de 2006. Jany é auxiliar de classe da Escola Municipal Malê Debalê, instituição em que estuda parte dos integrantes do projeto, e assume com prazer a dupla função de atuar com as crianças da escola e atuar como professora de Dança Afro do Malezinho. Apesar de ser composto por banda e grupo de dança, o trabalho desempenhado pelo projeto são as apresentações de Dança de Matrizes Africanas, coordenadas e produzidas por Jany Salles.

Os ensaios preparatórios para o carnaval do Malezinho são enfatizados no período que antecede a festa, porém durante o ano inteiro o grupo de dança rea-

¹⁰³ Da canção “Ascendência”, composta por Valmir Brito e Jô Nascimento, para o Bloco Afro Malê Debalê, [s.d.].

¹⁰⁴ Disponibilizado pela coordendora do projeto, Jany Salles.

liza atividades junto a instituições de ensinos públicas e particulares. Estas atividades consistem em apresentações de dança, explicações sobre a história do Bloco Afro Malê Debalê e apresentações das atividades internas do projeto que é bem requisitado pelas instituições de ensino. Este fator é estimulante para os “Malezinhos” que exigem que a coordenação do projeto mantenha sempre uma agenda de atividades ativa, como sinaliza Jany Salles durante entrevista:

As crianças amam a Dança Afro. Amam de corpo, alma e espírito. Crianças que não sabiam nem 2 pra lá nem 2 pra cá, hoje dançam não só por conta do que eu ensino, mas por se reconhecerem, se aceitarem e sentirem paixão pelo bloco. Se inspiram também nos reis e rainhas do Malê e nos bailarinos do Malê (quando vão para o ensaio). Isso tudo ajuda no processo. Hoje em dia elas danças como adultos: com movimentos limpos. Porque há também uma dedicação e um interesse da parte delas. Eu faço o meu papel, mas digo sempre: não fiquem presas a mim, aos nossos encontros de sábados, assistam vídeos de reis e rainhas do Malê, venham para os ensaios, vejam como os dançarinos do Muzenza como dançam, do Ilê... (Maio, 2016).

“Dentro das atividades que desenvolvemos, a criança aprende a valorizar sua cor e cultura desde cedo e, com isso, compreende mais sobre sua história e valoriza o seu legado, tendo orgulho em ser como é.”¹⁰⁵ Esta afirmativa de Jany Salles, professora de Dança Afro da Escola Municipal Malê Debalê e atual organizadora do concurso Negra e Negro Malê (adulto) e também coordenadora do projeto Malezinho. Contribui para a compreensão de que a realização de um concurso de beleza negra infantil que elege através das Danças de Matrizes Africanas os representantes máximos da organização contempla a necessidade da garantia da autoestima do indivíduo negro em todas as camadas sociais e faixas etárias. Em se tratando de crianças, ao serem atingidas por esta ação compreenderão e passarão a ter orgulho dos traços estéticos e culturais que os constituem e serão parte de um conjunto de multiplicadores deste legado, como pode ser percebido na fotografia abaixo:

¹⁰⁵Disponível em: <<http://itapuacity.com.br/novos-rei-e-rainha-do-malezinho-serao-eleitos-no-domingo-10/>>. Acesso em: 16 maio 2016.



Figura 19: Candidatos ao título Negra e Negro Malezinho – 2016, durante a apresentação individual do concurso.

Fotografia: Evandro Santos.

As crianças quando entram no Malezinho apresentam aptidões para a dança e após a participação nas aulas de Dança Afro, ministrada por Jany e dançarinos convidados, transformam-se significativamente: sem timidez, comunicativas e querem mostrar para o mundo que sabem dançar a Dança Afro, que são lindas e dançam o tempo todo (com ou sem música), como relata a coordenadora do projeto.

Existem crianças que chegam ao início do projeto com complexo de inferioridade, com a autoestima baixa e quando eu vejo isto eu começo a elogiar e a valoriza a beleza dela. Houve crianças que no início eu tive que a partir dos contos africanos, mostrar os personagens: “O cabelo de Lelê, “Menina Bonita do Laço de Fita”¹⁰⁶... e apresentar as imagens personalidades negras a partir como: o presidente africano Nelson Mandela, a modelo Lupita Nyong'o, falei de Tais Araújo, Margareth Menezes, Leci Brandão. Só assim consegui resgatar a autoestima, fui conseguindo reconstruir essa identidade. (Maio, 2016).

O depoimento de Jany corrobora com o pensamento de Neusa Santos quando diz que: “a história da ascensão social do negro é, assim, a história da sua assimilação aos padrões brancos de relações sociais. É a história de uma identidade renunciada, em atenção às circunstâncias que estipulam o preço do reconhecimento ao negro com base na intensidade de sua negação”. (SOUZA, 1983, p.23). Jany continua relatando que já ouvi caso de uma criança chorar quando ouviu dizer que ela era negra. Então,

[...] reuni a turma, exibir vídeos com personalidades negras, contei ledas africanas e hoje em dia ela se ver enquanto negra e gosta do que está vendo no espelho. Eu lembro que em 2006 eu não fazia adereço de cabeça, eu fazia penteados afros, para poder se apresentarem, e, quando eu fazia “co-

¹⁰⁶ "O cabelo de Lelê" da escritora Valéria Belém e “Menina Bonita do Laço de Fita” da escritora Ana Maria Machado, são obras literárias infantis que por meio de ilustrações e linguagens simples conscientizam crianças negras a valorizem sua estética e reconhecerem suas ancestralidades.

cóis” tinham meninas que não gostavam, diziam que era feio e que não iria usar então eu peguei um livro e mostrei para elas: a gente chama de cocó por conta da nossa cultura, mas o nome deste penteado é “*birotes*”¹⁰⁷, a partir daí elas ficaram encantadas e mesmo sem ter as apresentações elas iam para a escola e andavam pelo Abaeté exibindo o penteado (maio, 2016).

“Afastado de seus valores originais, representados fundamentalmente por sua herança religiosa, o negro tomou o branco como modelo de identificação, como única possibilidade de tornar-se gente”. (SOUZA, 1983, p. 18). O confronto dessa imposta autonegação explica o “custo emocional da sujeição, negação e massacre de sua identidade original, de sua identidade histórico-existencial”. (SOUZA, 1983, p. 18). Dada aí a urgência de reparação da história do negro no Brasil para termos referências positivas de pessoas, culturas, histórias relacionadas a população negro africana em nossos livros didáticos, e assim, que desde crianças possamos nos conceber aptos a ocupar qualquer esfera de nossa sociedade e assumir nossas belezas estéticas e culturais.

Eu não passei por nenhum curso técnico de dança por uma formação de dança. O que eu sei aprendi com minha comunidade, aprendi com os bailarinos do Malê Debalê: Gilvanildo, Juliete, Gisele, Alaide, com Jajau quem me colocou no Malê Debalê. [...]. Apesar do grande desejo, não fiz um curso profissional em dança porque a minha vida é uma vida de luta... Mas o que aprendi, eu passo para as crianças, mas com um valor sentimental e de gratidão. [...] o que gostaria de ter é essa formação acadêmica ou técnica em dança para poder ensinar algo a mais para essas crianças. [...] o que aprendo treinando na frente do espelho, com o que observo dos meus reis e rainhas do Malê Debalê, ou até mesmo uma profissional da dança que eu vejo um vídeo como você, por exemplo, que me inspira demais eu passo para as crianças e digo isto o que aprendi foi de Vânia Oliveira, ela foi rainha do Malê. (Maio, 2016).

Jany se ressentem em não ter uma formação específica em dança, porém apesar da graduação em dança possibilitar a ampliação do repertório de informações, o amadurecimento e qualificação profissional na área e apresentar diversas possibilidades para pensar-compreender-fazer-ensinar dança, as Danças de Matrizes Africanas são inexistentes nas grades curriculares dos cursos de Licenciatura em Dança, a exemplo da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia – UFBA, que não abriga em seu currículo obrigatório as Danças de Matrizes Africanas como possibilidades pedagógicas para o ensino e educação do indivíduo.

¹⁰⁷ Birote é um penteado feminino que reúne os cabelos no cocuruto da cabeça; pitote. (Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/birote%20_916902.html>. Acesso em: 17 maio 2016).

E o curso de Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB, instituição em que atuo como professora, que também não possui em seu currículo obrigatório o estudo voltado para esta área.

As práticas de dança e música afro-brasileiras não fazem parte das grades curriculares dos cursos de artes universitários brasileiros, constando somente as produzidas pelo continente europeu ou pelos norte-americanos. Esses corpos negros que dançam, diariamente, transitam pelas ladeiras, pelos becos, pelas comunidades-terreiro, pelos grupos de samba e também pelas escolas públicas e privadas de ensino fundamental e médio, mas não na academia. (OLIVEIRA, 2013, p.188).

Assim como Jany Salles, existem outros profissionais cujo, “as referências culturais dos seus cotidianos, as festas, o carnaval, as religiões estão imbricados em seus corpos, criando, assim, uma cultura urbana e popular” (OLIVEIRA, 2013, p. 182). Vislumbram na formação acadêmica em dança os atributos necessários para o enriquecimento e a capacitação profissional para atuarem em suas comunidades. Esta realidade chama a atenção que a inexistência desta linguagem como área de conhecimento resulta na lacuna e deficiência na formação desses profissionais que adentram as universidades em busca de informações para serem agregadas ao conhecimento que já possuem e na compreensão desta dança e de seus elementos como linguagens formadoras em dança.

Os bens culturais legados pela humanidade não são proporcionados através da educação brasileira em condições iguais. A educação é um dos fatores determinantes em que o indivíduo concebe sua própria existência, enquanto membro de um determinado grupo social. Portanto, a despeito de sua origem étnica, ao receberem igualmente nos ensinamentos da dança, as mesmas oportunidades de compreensão das diversas expressões do povo brasileiro, irão partilhar autenticamente dos significados de uma cultura.

[...] a dança pra mim é vida e eu acredito que para estas crianças também. A dança pra mim é como o ar que respiro, é como a água que mata a minha sede. A dança é isso para mim: a cura das minhas dores e problemas, eu amo demais. Eu não me dediquei a dança desde cedo por falta de oportunidade, por ter tido uma infância carente, por ter passado por preconceito, a falta da aceitação da minha identidade... Mas hoje eu tenho a grande certeza de que a dança me ressuscita, a Dança Afro é a minha vida, a Dança Afro é o que me faz bem,... e me faz sentir uma pessoa que não tenho palavras para descrever. Eu estava guardadinha e quando eu comecei a dançar eu vim a vida, eu nasci. Então isso é a Dança Afro pra mim. (Maio, 2016).

“O corpo como construção cultural é portador de emoções, sensibilidades, sentido ético-estético resultante das relações históricas e sociais. Estes sentidos definem a forma do homem ser, pensar e movimentar-se.” (FALCÃO, 2009, p.34). Ao entrar em contato com a dança no Bloco Afro Malê Debalê, Jany Salles deu um novo conceito ao seu corpo e de maneira empoderada multiplica o conhecimento construído durante sua experiência, considerando o contato com as Danças de Matrizes Africanas um fator crucial em sua transformação.

As atividades do Malezinho culminam com a realização do concurso que elege desde 1990 a Negra Malezinho e o Negro Malezinho, a rainha e o rei do Malezinho. Estes personagens irão representar por meio da dança, a beleza e cultura negra baiana, atuando durante o ano em que forem eleitos, participando de diversas atividades da instituição e do projeto.

Considero um momento único que fica registrado na memória delas. Eu passo para elas que é um momento de celebrar, comemorar e festejar. Eu não apresento o concurso do Malezinho como uma disputa, eu faço com este momento seja para confraternizar e integrar, onde eu ensino para estas crianças que uma tem que ajudar a outra, uma tem que torcer pela outra, que ali ninguém é melhor do que ninguém, que todos nós nascemos reis e rainhas, que o Malezinho é uma família, onde temos que querer bem um ao outro, abraçar e ser feliz pela conquista da outra criança. E elas entendem desta forma, pois ouço sempre uma menina dizer para outra: amiga você está linda e ajuda a arrumar e ensaiam juntas uma ajudando a outra e assim o que impera é a união. (Maio, 2016).

Tive a oportunidade de apreciar diversas versões do concurso e percebi que apesar de terem o desejo pelo título, elas não ficam preocupadas em ganhar e sim fazer a melhor apresentação. Não há uma rivalidade entre as crianças. É um momento muito esperado pelas crianças por que querem mostrar todo seu potencial de dança e pela comunidade de Itapuã que atraída pela festa apreciam o espetáculo de beleza, autoestima e identidade negra das crianças do Malezinho que totalmente empoderadas expressam através da dança seus censos de pertença e orgulho de pertencerem a raça negra.



Figura 20: Desfile do Malezinho para a comunidade de Itaipã, em 2016.

Fotografia: Evandro Santos.

Fonte: <<https://www.facebook.com/BlocoMaleDebale/photos/pb.472542652809767.-2207520000.1463885034./1063859440344749/?type=3&theater>>. Acesso em: mar. 2016.

A atuação de Jany com o Malezinho apresenta uma possibilidade de conhecimento, pesquisa, criação e expressão artísticas, que se realizam a partir do âmago da cultura herdada dos ancestrais, mas com uma dinâmica própria, que expande pela criatividade e sensibilidade do indivíduo (FALCÃO, 2009). Este concurso que empodera e possibilita a alteridade de crianças e adolescentes do Malezinho é inspirado em outro concurso promovido pela instituição em que a dança se apresenta como fator preponderante para afirmação da identidade negra e para a eleição da rainha e rei do bloco, trata-se do concurso Negra e Negro Malê.

3.6 ÓH MINHA RAINHA! VEM DANÇAR PARA MIM!¹⁰⁸

O Bloco Afro Malê Debalê, influenciado pelo Bloco Afro Ilê Aiyê realiza anualmente a escolha do rei e rainha que ira atuar junto as ações da instituição. Este concurso acontece na semana que antecede o carnaval de Salvador. Apesar de considerar a importância do concurso para a afirmação também da identidade negra masculina e outros fatores que são apresentados pelo concurso, irei me ater ao foco desta pesquisa que é o de apresentar as vozes das *Aras-itàns* que como rainhas desta instituição apresentaram as experiências de terem sido Negra Malê e as reverberações desta vivência em suas vidas.

¹⁰⁸ Canção Estrela Negra, composta por Shido Silva, para o Bloco Afrobaiano Malê Debalê em 2007.



Figura 21: Alexandra Amorim – Negra Malê 2008, durante o desfile do carnaval do Bloco Afro Malê Debalê, ano 2008.

Fonte: Diário Oficial do Estado, de 07 de fevereiro de 2008.

A *ara-itàn* Alexandra Amorim (fotografia acima), além de ter sido Deusa do Ébano 2015, também foi Negra Malê eleita no ano 2008. A experiência como Negra Malê fez com que ela se reconhecesse como uma “representatividade das mulheres negras do Brasil e como uma referência para crianças e adolescentes das comunidades negras de Salvador” (Abril, 2016). Filha de Pescador e neta e filha de Baiana de acarajé, moradora da comunidade de Itupuã, Alexandra Amorim, por ter a presença marcante da cultura negra em seu cotidiano, foi oportunizada a se identificar e assim admirar o Bloco Afro Malê Debalê, e nutrir o desejo de ser rainha da instituição. Este desejo, a levou a procura pelo estudo e aprendizado das Danças de Matrizes Africanas e assim se deu:

Eu comecei a estudar sobre a Dança Afro e aquilo começou a me arrepiar quando eu lia sobre os orixás, a questão do chão, do ar, do fogo, da mata, eu me arrepiava. Não, eu tenho que ir mais a fundo. Aí eu comecei aprender a Dança Afro, [...] e alguma energia me dizia - continue você chega lá. Como professora na verdade eu não sabia passar para os meus alunos, o porquê ser negra e qual o motivo de usar o meu cabelo Black Power, qual o motivo de ser rainha, o sentimento que tenho de ver dali de cima as alas dançando. Depois do Malê Debalê eu conheci na verdade o quanto é importante a cultura afro na vida da gente, principalmente quem mora aqui na Bahia. (Abril, 2016).

Este depoimento apresenta as Danças de Matrizes Africanas como culturas corporais, cujos elementos possibilitam ao indivíduo um processo de identificação e autoestima. Se tornando possibilidades pedagógicas para ensino e aprendizado em torno de temas como identidades negras, estética, gênero e corpo.

As danças de uma rainha de Blocos afro são linguagens,

[...] reconhecidamente, tidas e vistas como forma de expressão da cultura baiana, mostrando as mulheres como principais responsáveis pela educação das pessoas nas suas comunidades. Esta educação se deu por intermédio da tradicional oralidade, de forma lúdica e também literária. Por isso, acredito que pelo viés (*sic*) da cultura de base africana podemos reconstruir a identidade dos negros e dos brancos das gerações atuais e das futuras gerações. (OLIVEIRA, 2013, p.134).

“Dentro do bloco eu comecei a conhecer mais a cultura afro, o Movimento Negro, porque a Dança Afro, por que o penteado que eu usava meu cabelo black power, por que toda essa trajetória, por que a cultura.” (Abril, 2016). Neste contexto, é possível perceber a reflexão provocada no sujeito ao entrar em contato com as culturas de matrizes africanas, o indivíduo é levado a conhecer e refletir sobre as bases presentes na formação da sua identidade sociocultural e sentir-se sujeito agente desta sociedade.

Descrevendo a dança que apresenta como rainha do Bloco Afro Malê Debalê, Alexandra diz: “Eu encarno ali como uma verdadeira rainha, toda poderosa. Com movimentos de Oxossi, movimentos de Oxum” (Abril, 2016). Ao se tornar Negra Malê, Alexandra Amorim apresenta as danças de rainhas de Blocos Afro como culturas corporais que traçam uma espécie de caminho para o reconhecimento das bases identitárias, pois é através dos gestos e ritmos que é possibilitada a sensação de estar junto aos antepassados.

Para a *ara-itàn* Jedjane Mirtes, Negra Malê 2014 e princesa do Bloco Afro Ilê Aiyê em 2014, ser rainha de Bloco Afro é “ser referência e levar com orgulho esse título que dura um ano mais que marca para uma vida” (Abril, 2016).



Figura 22: Jedjane Mirtes, após sua apresentação durante o concurso para a escolha da Negra Malê 2015.

Fonte: Arquivo pessoal.

O ser rainha de Bloco Afro é propor ao corpo que dança uma autonomia que torna possível a apresentação de uma identidade que se apresenta por meio de um corpo que conta a sua própria história. “... como rainha eu sou a senhora dos meus passos e tive que aprender muito com o olhar do público e escrever com o meu corpo a minha história” (Abril, 2016). Esta reflexão de Jedjane Mirtes apresenta a alteridade construída por ser Negra Malê e que se apresenta por meio da dança. O conceito da alteridade atribuída às rainhas de Blocos Afro é pincelado de Reinaldo Fleuri: “Trata-se do desafio de se respeitar as diferenças e de integrá-las em uma unidade que não as anule, mas que ative o potencial criativo e vital da conexão entre diferentes agentes e entre seus respectivos contextos” (FLEURI, 2003, p. 497). As danças apresentadas pelas rainhas de Blocos Afro tornam visíveis mulheres negras esquecidas pela sociedade, apresentando-as como seres únicas e singulares com potencialidades intelectuais, sociais e culturais. Estas danças não são homogêneas.

Elas variam pela dinâmica do tempo, pelos locais e pessoas que as criam. Essas criações artísticas precisam ser pensadas como “enraizadas historicamente” (NICHOLSON *apud* LOURO, 2004, p. 76)¹⁰⁹, pois os corpos trazem marcas diferenciadas, a partir de padrões estéticos e referências de valores e ideais da cultura afro-brasileira. (OLIVEIRA, 2013, p.134).

Gisele Matamba, Deusa do Ébano 2010 e também Negra Malê 2015, considera que ter se tornado Negra Malê, possibilitou que se apresenta “como formadora de opiniões para minha comunidade mundial negra e a visão de profissionalismo com a dança de matrizes africanas e afro brasileira” (Abril, 2016). Está presente em seus registros o orgulho de pertencer a raça negra, pois para ela ser rainha de Bloco Afro é “ser eu, é ser preta, é ser militante e líder, é reconquista de espaços que me foram tomados por ter um perfil que não se agrega para muitos mas para o meu povo eu sou N`zinga” (Abril, 2016). Pesquisar, compreender e multiplicar os elementos das suas danças é uma responsabilidade que identifiquei em todas as *aras-itâns* entrevistadas.

A valoração da estética e dos costumes negro ancestrais é veiculada através de nossos corpos pelo conjunto de movimentos que expressam nosso orgulho de pertencer a raça negra e sermos herdeiras de reis e rainhas que construíram a identidade de nosso país, este conjunto de movimentações constituem as danças

¹⁰⁹ A autora Linda Nicholson chama também atenção para as deduções generalizáveis para qualquer cultura, qualquer tempo e qualquer lugar como as de gênero e de sexo.

das rainhas de Blocos Afro de Salvador, que “trás sempre no corpo o seu gingado, negros gêge, bantos e nagôs, com o seu dialeto em lorubês que a mama África ensinou.”¹¹⁰



Figura 23: Gisele Matamba em apresentação com o Bloco Afro Malê Debalê em Brasília.
Fonte: Arquivo pessoal.

“Vem no gingado todo esse bailado que outras não têm. Chegou chegando, ela chegou pesado não tem pra ninguém.”¹¹¹ Tendo com um dos responsáveis por esta conquista Valdemar Lopes dos Santos – Baco (em memória)¹¹², que cheguei chegando, e, assim fui eleita Negra Malê durante os anos de 2000 e 2006. Esta experiência foi o meu portal de empoderamento e afirmação identitária. Pois para ser Negra Malê é fundamental que as candidatas além de assumirmos nossos cabelos crespos, tenhamos que “saber dançar o *Ijexá*¹¹³ que, para o antropólogo Fabio Lima (2005, p, 42), significa “assumir a sua identidade, respeitar o Candomblé, ter conscientização da cor e da sua ancestralidade”. (OLIVIERA, 2013, p.145).

Ao ter sido Negra Malê fui direcionada a me interessar pelas danças criadas e apresentadas neste contexto e pelos concursos de belezas que são produzidos por estas instituições. Ter sido Negra Malê, me impulsionou ao caminho

¹¹⁰ Da canção “Negro e raça”, composta por Tenga Menezes, para o Bloco Afro Malê Debalê.

¹¹¹ *Idem*.

¹¹² Valdemar Lopes dos Santos conhecido artisticamente como Baco, pela sua multituatuação neste bloco, como: coreógrafo, estilista, costureiro, aderecista e dançarino. Em entrevista realizada na sua residência, situada no bairro Nordeste de Amaralina, em 2009, frisou que gostava muito de ser chamado assim, pois a inspiração do seu nome veio do Deus grego Baco. Ele foi rei deste bloco por quatro vezes, coordenou a ala de dança, a Ala Prata, foi figurinista premiado como também o responsável de criar e confeccionar várias fantasias das Rainhas Negras Malê, entre as quais destaque a de Vânia Oliveira (2000. 2006) e de Talita Amorim a qual também foi Deusa do Ébano neste ano de 2004.(OLIVEIRA, 2013, p.146). Baco foi reeleito Negro Malê em 2014, ano que veio a falecer se tornando eterno Negro Malê.

¹¹³ *Ijexá* é uma nação africana formada por escravizados oriundos da Nigéria. Também é dança e ritmo tocado nos Afoxés e nas cerimônias religiosas das divindades Oxum, Oxalá, entre outras. Destaco este ritmo nas músicas do Afoxé Filhos de Gandhi, em *Beleza Pura*, de Caetano Veloso, *É d’Oxum* de Gerônimo e Vevé Calazans e *Filhos de Gandhi*, de Gilberto Gil.

da profissionalização e pesquisa em dança, pois foi após esta experiência que passei a ter interesse em fazer a Licenciatura e profissionalização em Dança, e, assim, poder aprofundar o estudo relacionado à história e os elementos que constituem esta expressão, e assim foi: me tornei professora, multiplicadora e pesquisadora desta linguagem.



Figura 24: Matéria que destaca a dança no Bloco Afro Malê Debalê, tendo como imagem: Vânia Oliveira, Negra Malê 2000.

Fonte: Revista Informativa da Bahia – Carnafolia, ano 3, n. 5, abr. 2000.

Descobri no Malê Debalê a dança como uma linguagem que aponta para a diversidade das expressões culturais que formam a identidade cultural da Bahia e revelam minha identidade. Enquanto rainha do Bloco Afro Malê Debalê, sentir o prazer e a alegria de estar representando a cultura negra de Salvador, a exaltação da africanidade, a reconstrução de uma identidade negra positiva, a representação de uma estética negra, e a minha dança é a tradução deste conjunto de informações. Em cima do carro alegórico pude perceber a negritude representada nas estampas do bloco, nos penteados, nos turbantes, nos adereços e na presença dos elementos *afro* trazidos pelos interpretes das alas de danças. Este conjunto de informações foram representadas por meu corpo através de movimentos que projetava uma identidade reconstruída que se transforma e reafirma cotidianamente.

O corpo, nas tradições afrodescendentes, expressa a força:

Sua ancestralidade e a relação de tempo e lugar, onde este corpo se manifesta social e historicamente, bem como da subjetividade que compõe este corpo, suas crenças e ritos de viver. Neste sentido, para o corpo ficar forte e fechado, conforme manda a tradição africana, especialmente no candomblé, é feito a “Cura”, que são cortes, marcas, estigmas produzidos em algumas partes sagradas do corpo, como ombros e costas, com o fio afiado de

uma navalha, esterilizada e banhada em folhas sagradas, pelo Babalorixá ou por uma lalorixá, tornando, assim, possível esta dinâmica do corpo ficar forte, tal como o faço metaforicamente em minha fala explicativa da materialidade de um espetáculo de dança afro ou não. (OLIVEIRA, 2008, p. 4).

Conduzido pelo som da percussão, O Malê Debalê apresentou no cenário carnavalesco, um corpo/sujeito que protagoniza sua própria história e da visibilidade às suas ancestralidades. Trata-se de meu corpo, que através da subjetividade, expressa o meu cotidiano através do imaginário simbólico. Por meio da dança, o corpo comunica e no Malê Debalê meu corpo se tornou a expressão do poder, da identidade, dos valores negros ancestrais e religiosidade. Heranças do legado africano no Brasil.

3.7 MUZENZA, GUERRILHEIROS¹¹⁴

“Eu quero ver o *Muzenza*. Novamente a desfilando pela avenida com seu grito de guerra, ver os negros tocando tambores, jogando pro lado, jogando prá cima. Vou cantando com minha alegria, trazendo amor dentro do coração.”¹¹⁵ Esse é o *Muzenza* do Reggae e eu sou *Muzenza* e não abro mão.

O Grêmio Recreativo e Cultural Muzenza surgiu no bairro da Ribeira e foi fundado em 5 de maio de 1981 por Geraldo Miranda - Geraldão e Janilson Rodrigues - Barabadá. Raimundo Souza dos Santos - Mundão¹¹⁶, relata que durante os primeiros anos da instituição os ensaios aconteciam aos domingos no bairro da Ribeira, comunidade que integra o conjunto de bairros que compõem a cidade baixa da cidade de Salvador.

No primeiro momento do Muzenza, os ensaios eram na cidade baixa, na Ribeira, e final de semana na Ribeira e as quartas-feiras na Massaranduba, já próximo ao carnaval. A Ribeira naquela época era um dos points da negritude. Era a praia que a negrada ia dia de domingo. Aí ficava vários sambas. Você encontrava todo mundo da negritude lá na Ribeira. Então foi ali o primeiro momento do Muzenza. Foi muito importante ali porque no primeiro momento era uma aglutinação muito grande de gente. (Abril, 2016).

¹¹⁴Da canção “Guerrilheiros da Jamaica” composta por Ythamar Tropicália e Roque Carvalho, para o Bloco Afrobaiano Muzenza, em 1990.

¹¹⁵ Da canção “ Muzenza Passa”, composta por Tarcisio, Ném Tatuagem, Dino e Adson, para o Bloco Afro Muzenza [s.d.]

¹¹⁶ Mundão, é compositor , dançarino, percursionista e tem em desenhista industrial. Artista Plástico, criador das estampas que compõem os tecidos dos Blocos Afro Muzenza e Ilê Aiyê, ele atua também como diretor destas instituições.

A palavra *muzenza* é de origem Bantu¹¹⁷ e está presente nos terreiros de candomblés da nação Angola, criados pelos povos bantus. Seu significado está relacionado a uma dança da iniciação na religião de matriz africana, conhecida como “Dança de *Yaô*” que faz parte do ritual de apresentação do iniciado na religião para a comunidade externa do terreiro em que este faz parte. Ao dançar a *muzenza* dar-se início a “um momento negro uma nova negritude, *muzenza* uma dança que exprime os sentimentos mais profundos, marcante presença africana impossível de ser subestimada, raça marcada tentando se libertar”.¹¹⁸

O Bloco Afro *Muzenza* após o primeiro ano de existência passou a ser marginalizado pela comunidade local e a ser perseguido pela polícia. Todos os atos que perturbavam a ordem do local eram atribuídos à instituição como diz Mundão: “no passar do tempo a perseguição foi muito grande, os moradores da Ribeira eram contra, então tudo que acontecia de ruim na Ribeira e independente de onde acontecesse era culpa do Muzenza.” (Abril, 2016). Isto levou com que em 1982, o bloco passasse a realizar seus ensaios no bairro da Liberdade, na Rua Alvarenga Peixoto. Atualmente o Muzenza tem sua sede no Centro Histórico de Salvador – Pelourinho e os ensaios acontecem todas as quartas-feiras a partir do mês setembro, até semanas antes do carnaval.

Era época da efervescência do Reggae entre a população jovem de Salvador. Inspirado por este contexto, o Bloco Afro Muzenza fundiu a cultura negra baiana através das danças e estética com o reggae jamaicano. A ideologia de Bob Marley influenciou a instituição, a partir de uma proposta libertária de seus ensinamentos que, conseqüentemente, compuseram o bojo de ações do bloco que dissemina a irmandade e fraternidade entre os povos. Tendo realizado seu primeiro desfile na tradicional Lavagem do do Bonfim¹¹⁹, a entidade deixa as marcas da cultura negro-africana no cenário das festas populares de Salvador. (Abril, 2016).

¹¹⁷O idioma banto é parte de um grupo etnolinguístico que faz parte do vocábulo de parte da população africana sobre tudo aquelas que habitam a região do Deserto do Saara.

¹¹⁸ Da canção “Jamaica, povão”, composta por Mundão, para o Bloco Afrobaiano Muzenza, em 1997.

¹¹⁹Realizada na segunda quinta-feira do mês de janeiro, a “Lavagem do Bonfim”, é uma festa que mistura os rituais sagrados e profanos, e, é considerada uma expressão do sincretismo religioso por envolver atos inerentes às religiões de matrizes africanas e do catolicismo, a exemplo do cortejo e lavagem das escadarias da igreja que são feitas por mulheres trajadas de baianas que na sua grande maioria pertencem ao candomblé. Com o tradicional eslonga “Quem tem fé vai a pé” uma das marcas desta festa é a caminhada que percorre os bairros da cidade baixa de Salvador totalizando 8km.

“O negro segura a cabeça com a mão e chora. E chora sentindo a falta do rei”. Naquele momento os negros apresentavam o orgulho de ter mais um herói que lutou em defesa das causas negras. Seus cantos apresentam um misto de lamento, protesto e resistência construído a partir do legado e da certeza de que “Bob Marley para sempre estará nos corações de toda raça negra”.

O primeiro desfile no carnaval em 1982 da instituição teve como tema um Tributo a Bob Marley, importante artista jamaicano que morreu no ano anterior em 11 de maio de 1981. Neste ano o bloco desfilou com cerca de 4.000 foliões. Desde esta época o bloco se consolidou como um importante difusor do artista e do ritmo jamaicano o Reggae, que tem sido sua maior fonte inspiração até os dias de hoje e o seu maior símbolo. (GUERREIRO, 2000, p. 45).

Alguns temas nortearam o carnaval do bloco como: "Crepúsculo da Natureza", "Dança de Iaô", "Quênia", "Mensageiro do Amor", "Rastafári", "Guerrilheiros da Jamaica", "Um canto Latino", "Reggae, Futebol e Paz", "Nordeste Negro", "História da Dança Afro da Bahia", entre outros. Como afirma Mundão (abril, 2016). Este último tema foi uma homenagem e reconhecimento a importância de um grande bailarino, coreógrafo, professor e pesquisador em Danças de Matrizes Africanas, Augusto Omolú¹²⁰.

Uma das referências da Dança Afro na Bahia, Augusto Omolú, que em 1985 passa a integrar o Bloco Afro Muzenza propondo uma nova estética na apresentação do carnaval Muzenza a partir da inserção de uma ala de dança composta por uma média de 300 bailarinos profissionais de diversas companhias de dança de Salvador: Balé do Teatro Castro Alves, Balé Folclórico da Bahia, Grupo Chama, da Escola de Dança da FUNCEB, dentre outras.

¹²⁰ Augusto José da Purificação, conhecido artisticamente como Augusto Omolú, nasceu em Salvador, Bahia, em 1962. Em 1976, começa a estudar dança no Balé Folclórico do Sesc, dirigido por Mestre King. Em 1978 trabalhou com o “Viva Bahia”, grupo dirigido pela professora Emília Biancardi. Em 1979 ingressou na Escola de Dança do Teatro Castro Alves, focando seu treinamento em balé clássico. Criou o grupo de dança “Chama”. Foi um dos fundadores e professor da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, diretor artístico e coreógrafo do grupo anfitrião do Carnaval de Nice (França), em 1991, com Gilberto Gil. Professor e coreógrafo do Balé Folclórico da Bahia. Fundou o projeto IAO, criado para atender crianças de rua, em Salvador. Foi membro colaborador da Ista (International School of Theatre Anthropology), dirigido por Eugenio Barba. Desde 2001 foi ator/bailarino nos trabalhos de pesquisa conduzidos por Eugenio Barba, do Odin Teatret, participando de diversas montagens. Estas experiências inspiraram a sua pesquisa em dança direcionada para Antropologia dos Orixás, que realizou durante os Cursos de Férias da Escola de Dança da FUNCEB, até 2013. Contribuiu para a formação de diversos atores/bailarinos e grupos de pesquisa em dança. (Disponível em: <http://teatropedia.com/wiki/Augusto_Omol%C3%BA>. Acesso em: 03 abr. 2016).

“Muzenza passa balança a massa, muzenza passa mim faz balançar, muzanza passa balança a massa, muzenza passa e mim faz balançar.”¹²¹ Este balanço foi provocado a partir da passagem de Augusto Omolú, pelo bloco, que marca a história das Danças Afro no Bloco Afro Muzenza e dar maior visibilidade tornando o carnaval da instituição, que já carrega em seu nome a dança negro ancestral, um espetáculo da expressão da negritude baiana. (Abril, 2016).

O Muzenza desde sua fundação desenvolve ações sociais, junto à comunidade, como forma de retribuição social. Vários cursos já foram ministrados, como corte e costura, projetista de moda, canto, percussão e dança, e foram oferecidos gratuitamente, beneficiando pessoas de diversas idades.

3.8 MUSA LINDA TÃO BELA, DEUSA CANÇÃO SINGELA: MUZEMBELA¹²²

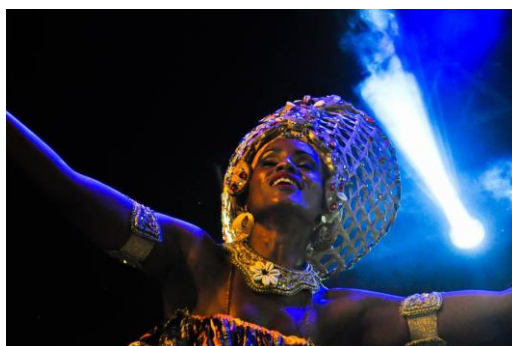


Figura 25: Claudia Mattos durante apresentação com o Bloco Afro Muzenza.
Fonte: arquivo pessoal.

Esta bela musa que inspira a criação dos versos da canção de Tonho Matéria é a Muzembela, título dado à rainha do Bloco Afro Muzenza. Compreendo que o significado deste nome, está relacionado a beleza da mulher negra, sua dança e sua relação com a instituição e com a cultura negra, uma vez que a palavra “*Muzem*” indica ter sido extraída da palavra iorubana *muzenza* que significa dança de ritual do Candomblé na nação Angola e nomeia o bloco. E, é neste contexto que apresento as *aras-itâns* do Muzenza que constroem este estudo.

Cláudia Mattos (fotografia acima) foi eleita rainha do Bloco Afro Muzenza em 2009 e até os tempos atuais reina na instituição representando com muita dignidade o título conquistado, considerando que o concurso que elege uma mulher negra como rainha objetiva exaltar a importância e a beleza da mulher negra, valori-

¹²¹ Da canção “ Muzenza Passa”, de Tarcisio, Ném Tatuagem, Dino e Adson, para o Bloco Afro Muzenza [s.d.].

¹²² Da canção “Muzembela II” composta por Tonho Matéria, para o Bloco Afro Muzenza, [s.d.].

zando a dança e os movimentos que ela traz sem vulgariza-la, afirmando o seu lugar e seu poder na sociedade. (Abril, 2016). Antes de se tornar Muzembela Claudia Mattos concorreu ao Concurso de Deusa Ébano do Bloco Afro Ilê Aiyê, foi esta experiência que desencadeou toda transformação que será apresentada.

Claudia Mattos, moradora da comunidade do Barbalho em Salvador, candidata ao título de Beleza Negra, ressalta em seu depoimento os censos crítico e de pertença racial que foi despertado após ter participado do concurso em 2004:

Inicialmente, eu não me aceitava enquanto negra do cabelo crespo. Filha adotiva de uma família “branca”, eu tinha que me vestir e tratar dos cabelos de uma forma que não fosse percebível a minha identidade. Alisantes e chapinhas que resultavam em feridas na cabeça ou muitas vezes cabelo estilo “Joãozinho” para facilitar na hora de pentear. Até então, eu não achava ruim, pois desconhecía a minha identidade e o valor das minhas origens. (Abril, 2016).

O relato de Claudia Mattos permite apresentar que o processo de embranquecimento é uma tentativa violenta de negar os rastros estéticos que possuem as mulheres descendentes da raça negra. Com um objetivo de apresentarmos com “aparências agradáveis para si e para os outros, associando os cabelos lisos à elegância e à beleza”. (OLIVEIRA, 2013, p.134). O cabelo crespo, o nariz largo, os lábios grossos, são traços herdados de ancestrais negro-africanos que não podem ser apagados, nem negados.

Claudia Mattos ao seguir relatando sua experiência, corrobora a minha consideração de que as escolas têm um papel fundamental na formação da identidade negra, sendo positivo a partir da apresentação de aspectos históricos e culturais que possibilite a identificação dos indivíduos com os mesmos e assim estabeleçam relações que possam compreender e afirmar as suas identidades. E de forma negativa a partir do momento que reforça estereótipos ou realizam práticas de inferiorização da população negra:

Na escola, lembro que uma vez íamos dramatizar uma peça teatral e fui escalada para ser a EMPREGADA. No dia seguinte, minha mãe foi na escola reclamar e perguntar o porquê fui escolhida para tal papel. Minha mãe não gostou da atitude da professora, mesmo assim tinha atitudes parecidas dentro de casa. Cresci e com 24 anos conheci uma Ex-DEUSA DO ÉBANO: a rainha TELMA (em memória) que me convidou pela primeira vez para concorrer ao mesmo título por ela almejado. A partir daí minha vida mudou...! Foi como “vestir uma roupa nova”! Tirei uma roupa apertada que já me incomodava e vesti uma mais confortável. Foi quase isso!!! As coisas começaram a ficar mais claras pra mim. (Abril, 2016).

Ao acessar o concurso para escolha de rainha de Bloco Afro, Claudia Mattos afirma:

Passei a ver a beleza que eu sou por fora e por dentro, o valor do meu cabelo crespo e do meu nariz achatado, da minha boca grande e do meu quadril largo. Aprendi a valorizar as minhas origens e com isso passei a ensinar o que aprendi levando para a sala de aula toda a minha vivencia. Foi uma verdadeira transformação: DA CHAPINHA AO TURBANTE! (Abril, 2016).

O empoderamento de Claudia Mattos pode ser representado também por uma de suas conquistas, que foi a de conseguir, judicialmente, retirar a Carteira Nacional de Habilitação – CNH, turbantada. Impedida no primeiro momento de ter o registro com a foto usando turbante, Claudia recorreu à justiça e conseguiu a autorização para retirar o documento turbantada.

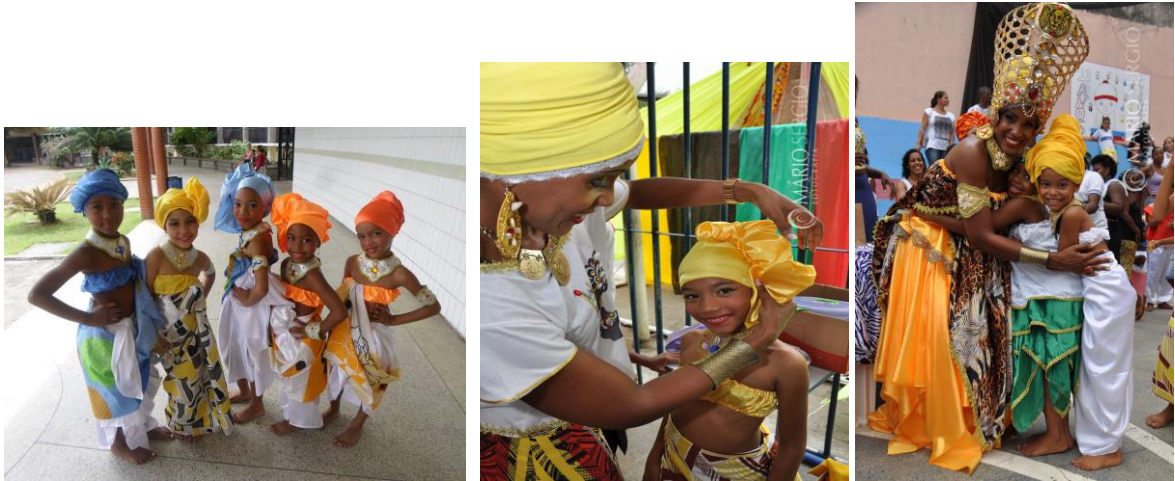


Figura 26: cópia da Carteira Nacional de Habilitação de Claudia Mattos, após autorização para uso do turbante. Fonte: Arquivo pessoal de Claudia Mattos.

Simone de Beauvoir, feminista francesa, escreveu em sua obra “O Segundo sexo” que: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1980, p. 9). Com toda ousadia, afirmo que aos olhos do “outro” a gente nasce preta, mulata, parda, marrom, chocolate, etc., mas tornar-se negra, numa sociedade racista, é uma conquista. E esta foi a conquista de Claudia Mattos, é o anúncio de um processo social de construção identitária, de resistência política, amparado na recusa de se deixar definir pelo olhar do “outro” e no rompimento com o embranquecimento. Trata-se da autodefinição, da valorização e da recuperação da história e do legado/herança cultural negra, traduzida por um posicionamento político de estar e transformar a sociedade para exercer o papel de protagonista de um devir histórico comprometido com o enfrentamento do racismo. “A partir da Dança Afro eu posso dizer que me encontrei. Me encontrei como pessoa, como mulher, como mãe e como profissional. Hoje sei que estou pronta para multiplicar todo o meu aprendizado de uma forma mais consciente. (Abril, 2016).

Esta dança é a dança da rainha de Bloco Afro que apresenta um corpo reconceituado, ressignificado e divulga os elementos culturais e estéticos que os

constitui. O fruto de sua transformação está sendo disseminado na Escola Municipal na Escola Municipal Consul Schindler, instituição em que atua como professora da educação infantil e onde idealizou e produz o Concurso Rei e Rainha Azeviche, elevando a autoestima e despertando o senso de pertença racial de crianças negras da comunidade de São Caetano, bairro da cidade de Salvador.



Figuras 27: imagens da produção das crianças e realização do concurso Rei e Rainha Azeviche, na Escola Municipal Consul Schindler.

“Impera entre todos os negros a crença no nosso poder de criar. Um novo universo, um novo universo. Que faz vibrar no meu corpo com respostas múltiplas aos múltiplos sons, momentos intensos da negra ascensão”, esta canção composta por Mundaão, para o Bloco Afro Muzenza em 1982, foi inspirada pela teoria da autocomparação que lhe foi apresentada pelo bailarino, coreógrafo e professor Clyde Morgan. (Abril, 2016). Esta teoria pode ser compreendida como o sentimento de pertença que é despertado na Muzembela que ao se relacionar com informação culturais, sociais e histórica, identifica-se e reage ao sistema excludente de opressor, passando a compreender os traços culturais que a constitui. A palavra *àfòse* interpreta por ele como um encantamento que cada dançarino tem que ter ao dançar (Abril, 2016) é iorubana e significa “dispositivo impregnado coma força do àse. O poder de realização”¹²³ Esta foi a realização de Daiana Ribeiro que eleita Muzembela em 2006, compreendi que ser rainha de Bloco Afro é “ser uma pessoal responsável, ser uma mulher envolvida com os assuntos da comunidade negra, pois a rainha é a repre-

¹²³ Significados extraídos do Vocabulário Yorùbá: para entender a linguagem dos orixás, escrito por Eduardo Napoleão em 2011.

sentante do bloco e tem que tá preparada pra atuar junto à comunidade.” (Abril, 2016).



Figura 28: Daiana Ribeiro Durante desfile do Bloco Afro Muzenza, no carnaval de Salvador.
Fonte: arquivo pessoal.

Daiana Ribeiro, Sueli Conceição, Lucimar Cerqueira, Gisele Matamba, Alexandra Amorim, Jedjane Mirtes, Claudia Mattos, Larissa Oliveira e Vânia Oliveira. O trajeto até aqui apresentado foi o destas mulheres negras que através da dança multiplicam de forma positiva a história negracestral e a herança que recebemos de povos negro africanos. O corpo de uma rainha de Bloco Afro fala sobre o seu cotidiano, recria outra realidade e , “por meio da arte, da dança, da vivência e da tradição, o artista retomar sua história pessoal, suas raízes e sua auto-estima.” (FALCÃO, 2002, p.16). A representação social e a história de vida das aras-itãs são construções de símbolos dados pela dinâmica da sociedade e esta construção se dá também através da interação estabelecida com outros sujeitos históricos. A importância dos Blocos afro que apresenta uma imagem positiva da África e realizando os concursos de belezas negras contribuiu para a emancipação do discurso de mulheres negras em Salvador, que empoderadas subvertem um discurso colonial e apresenta um discurso ante colonial e eminentemente negro.

3.9 BAILA NEGRA, BAILA. BAILA NEGRA, NEGRA BAILA¹²⁴

Para abordar a Dança Afro, sendo esta uma linguagem dentro do universo da dança, em cuja as classificações encontram-se a “popular”, a “moderna”, a “contemporânea”, a “clássica”, entre outras especificações. Na referência “Afro” ela será plural pelas diferentes formas de sua existência e manifestação, constituindo uma diversidade cultural em todos estados, o que é, uma riqueza das riquezas do patrimônio imaterial afro-brasileiro. (CONRADO, 2006, p.232).

¹²⁴Da canção “Negra Baila” composta por Guiguiu em 2008 para o Bloco Afro Ilê Aiyê.

“Os afros espalharam suas danças ao tempo, ao vento, aos lugares” (CONRADO, 2006, p. 251). Assim como as indumentárias, as músicas, os cantos, as Danças de Matrizes Africanas fazem parte da configuração os Blocos Afro de Salvador. Essas danças são representações da existência da comunidade negra de Salvador, que na representatividade corporal, se visualizam a integridade do homem e da mulher e sua cosmologia, juntamente com a relação harmoniosa que têm com o seu corpo. São representações corporais do negro e suas várias expressões, são releituras de ritos do cotidiano, em que manifestam todos os aspectos de suas vidas: de indivíduo ao coletivo, das crenças ao mito.

Como multiplicadora deste legado, considero que as danças criadas no cenário dos Blocos Afro de Salvador além de ser a reelaboração de gestos ancestrais dos orixás, revividas em um contexto diferenciado do espaço ritualístico refletindo a concepção do corpo, a relação com a natureza e a sociedade, são também uma forma de manifestação política e histórica que se integram, dialeticamente, em nossa sociedade.

O corpo negro coabita como um sistema próprio de identificação quer seja individual ou grupal, sendo um referencial básico para as compreensões das questões sociais. Apesar de nós, negras sermos na Bahia, a maioria na população habitacional, a nossa cor de pele ainda tem servido como marca para dominação e sujeição. (OLIVEIRA, 2013, p.99).

Uma rainha de Bloco Afro estabelece uma relação íntima entre o corpo em movimento, através da dança, e a visão de mundo por parte de seus agentes, que no caso, são integrantes da cultura afrobrasileira. Com uma base etnocêntrica, “a colonização e a escravidão praticada pelos europeus impuseram valores éticos e morais que consideravam o corpo impuro e pecaminoso” (ASSIS, 1993, p.23) e os “valores introduzidos pela cultura ocidental no Brasil foram o de interdição do corpo, da fala, da liberdade de ser, de fazer e de existir” (CONRADO, 1993b, p.2). Neste sentido os corpos das Deusas do Ébano, das Negras Malê, das Muzembelas e de rainhas de outros Blocos Afro contradizem e subvertem estas imposições que negam e coisificam a estética e compreensão corporal da mulher negra.

Os nossos gestos, posturas e olhares transgridem, afirmam e resistem ao tempo. Se para as danças, o corpo é o principal comunicador, então, nossos corpos expressam o poder, a identidade, linguagem e a reflexão sobre as culturas, valores, religiosidade, heranças do legado africano no Brasil. Nossos movimentos

corporais criam e recriam estas danças a partir das influências dos elementos das culturas africanas (religiosidade, estética, ideologias), cumprindo um trajeto de afirmação de identidade e reconstrução de identidade social, distorcidas pela colonização, sendo a Dança, a representação ética e estética que contraria a visão da cultura ocidental que desconsidera a integridade humana. Sendo sempre reelaboradas e identificando a reelaboração do conhecimento mítico.

Deoscoredes dos Santos e Juana dos Santos (1985) afirmam que mediante, uma reorganização simbólica da linguagem entre os diversos grupos étnicos que esse estabelece na Bahia, a presença do mito foi fundamental naquilo que se pode um reconhecimento plural das tradições africanas aqui estabelecidas. Estas estruturas definiram e estabeleceram uma espécie de “pacto semântico”, proporcionando uma união identitária das etnias africanas estabelecidas especialmente na Bahia. Desta forma, de acordo com os autores, seus integrantes passaram a se reconhecer com sujeitos sociais pertencentes a uma comunidade capaz realmente de falar sobre si mesma. (FALCÃO, 2009, p. 15).

Amélia Conrado (2006) corrobora este pensamento ao dizer que:

Os valores impregnados à moderna sociedade em relação ao mito, banido na sua importância e seu significado, às vezes, substituído por caráter pejorativo, valores falsos, impossíveis, somente não se perdeu de todo, porque entre as sociedades que o colocam numa posição fundamental de orientação para sua vida pessoal e coletiva. [...]. Os mitos são absolutamente verdadeiros – não como fatos, mas como metáforas, não como física mas como metafísica. Porque a reflexão mitológica começa onde para a investigação científica. (FOORD, 1999, p. 32 *apud* CONRADO 2006, p. 235).

A diversidade de informações que preenchem nossos corpos nos permitem apresentar as danças de rainhas de Blocos Afro, a partir de óticas diferentes mas que se completam. Sueli Conceição, Deusa do Ébano do ano de 1999, considera que é “a dança do encantamento, sedução, reverência aos ancestrais e mais velhos e agradecimento. Os princípios norteadores é a resistência, com movimentos de força trabalho e luta eu a considero como uma dança política.” (Abril, 2016).

Estas danças têm um papel político-social dentro da organização econômica, social e cultural na diáspora africana no Brasil, que é o de integração de elementos culturais que foram negados e continua a ser, historicamente, na sociedade atual. São Danças de Matrizes Africanas que representam como as identidades dos povos africanos se reconfiguraram aqui no Brasil; a trajetória histórica também é contada através delas que, como elementos de uma cultura de expressão corporal, veiculam um sistema de significação, cuja expressão simbólica

tem se apresentado na diáspora e faz-se presente nas diversas representações sociais de corpos negros.

Para Gisele Matamba, Deusa do Ébano 2010 e Negra Malê 2015, trata-se de uma dança “de empoderamento que faz alusão às rainhas: Dandara, Makeda, Nefertite e a nossa mãe Oxum, centro inspirador de grande importância. É dança de resgate cultural e afirmação identitária.” (Abril, 2016).

As Religiões de Matrizes Africanas estabelecem grandes influências nas criações das nossas movimentações. A ondulação de nossos braços que simboliza o empoderamento e a autoestima elevada são inspiradas na imponência das Ayabás (Orixás femininas) que é apresentada através dos mitos e tradição oral nos terreiros de Candomblés. Além disto a postura de altivez é uma proposta de reconstrução de nossos corpos a partir destas referências. Sobre isto Amélia Conrado (2006) compreende que,

[...] dentro da dimensão da Dança Afro, encontra-se as *danças sagradas*, realizadas como fundamento da comunicação religiosa; as *comunitárias não sagradas*, realizadas por membros de grupos culturais e seus familiares em comemoração ao trabalho, ao nascimentos, as promessas, a memória de guerra entre outros; as cênicas extraídas do conhecimento tanto das tradições sagradas, das não sagradas, ou junto a outras técnicas e códigos de dança, reelaboradas para a obra artística cênica, por processo artístico criativo; as públicas que são de grande domínio da rua, principalmente, as de carnaval. (CONRADO, 2006, p.251).

Corroborando este pensamento, considero, apesar destas serem nossas principais referências, a importância em diferenciar a arte da religião pois:

Existe uma linha tênue de separação, de forma que estas duas linguagens se realimentam, mas o conhecimento dos contextos ajuda a definir as diferenças. Pressupondo que o mito presentificado nos eventos ritualísticos pode exercer influência na criação artística, essa distinção do contexto artístico e do religioso possibilita ao artista ter a clareza do sentido dos seus gestos no processo analítico e criativo da sua obra de arte. (FALCÃO 2009, p.35).

Esta arte composta por um conjunto de movimentos, signos e símbolos, representam também, a sobrevivência e resistência sociocultural e propõem a conscientização da importância da trajetória dos povos africanos no Brasil defendendo a valorização da diversidade cultural aqui existente e a manutenção de suas memórias, pois as “tradições africanas na diáspora sobreviveram graças aos seus mestres que, mesmo quando as religiões foram duramente perseguidas,

puderam transmitir os seus conhecimentos aos mais jovens.” (LIGIÉRO, 2011, p. 132).

Esses conjuntos de símbolos e signos, eles e elas constroem uma África imaginada, que constituem “raízes”, que celebram e narram histórias de reinos, de vitórias e de lutas. As estamparias coloridas com motivos zoomorfos, em conjunto com as palhas da costa, os búzios, os panos da costa, as cores das “vestimentas litúrgicas de cada orixá”, destacados por Suzana Martins (2008 p. 102), na sua literatura sobre Candomblé, são elementos fundamentais nas narrativas que tecem e compõem este universo mítico/festivo. (OLIVEIRA, 2013, p.205).

Trata-se, também, das efetivas transformações individuais e coletivas, que corroboram processos que minimizam as linhas abissais, presentes na história social, política, estética, cultural, ética e, até mesmo, econômica. Esta dança não pode ser aprendida a partir de parâmetros técnicos ou através dos estilos artísticos que marcaram épocas da história da civilização ocidental. “É uma dança herdada, assimilada organicamente pelo corpo a partir de sua história, sua inter-relação e intervenção no meio sócio-cultural.” (LOBATO, 2001, p. 62).

Lucimar Cerqueira, Deusa do Ébano 2011, conceitua a dança de uma rainha de Bloco Afro como:

Uma dança de matrizes afrodescendentes que se ocupa de signos e símbolos que contam as histórias de nossos ancestrais através dos movimentos das danças dos orixás, e também inspirada nas figuras do Maracatu com a nobreza de seus reis e rainhas. Caracterizando assim uma dança fluída e cheia de assunto. Carregada de narrativas com passos assertivos na qualidade mas também cheios de swing e ginga para manter o equilíbrio. Uma comunicação direta com a terra, com a ancestralidade, pelos pés que tocam o chão encantados pelo ritmo do tambor. É uma Dança Absolutamente política. Dança negra feita por negros num contexto onde ainda impera um racismo ‘burro’ nas relações. (Abril, 2016).

Neste sentido, ousou a conceituá-la como uma dança motriz por não carregar em seu cerne as ideias de essência ou de pureza, por possuir uma diversidade de elementos e informações que a constituem e por não negar a tradição, mas por apresentar possibilidades de articulações e contextualizações e pelo fato de que definir as expressões negras africanas a partir do prisma de uma matriz “tem se mostrado insuficiente para conceituar a complexidade dos processos inter-étnicos e transitórios verificados nas práticas performativas ou performances culturais. Não poderíamos falar em uma única matriz africana, pois incontáveis e díspares são as culturas daquele continente.” (LIGIÉRO, 2011, p.130; 133). É essa dança motriz que

nos move, nos projetam para nossa sociedade e apresenta um corpo que reescreve a sua verdadeira história e, estou me referindo não somente a uma força que provoca ação como também a uma qualidade implícita do que se move e de quem se move. (LIGIÉRO, 2011, p.132).

Nossos corpos expressam a existência da força, da

[...] ancestralidade e a relação de tempo e lugar, onde este corpo se manifesta social e historicamente, bem como da subjetividade que compõe este corpo, suas crenças e ritos de viver. Neste sentido, para o corpo ficar forte e fechado, conforme manda a tradição africana, especialmente no candomblé, é feito a “Cura”, que são cortes, marcas, estigmas produzidos em algumas partes sagradas do corpo, como ombros e costas, com o fio afiado de uma navalha, esterilizada e banhada em folhas sagradas, pelo Babalorixá ou por uma lalorixá, tornando, assim, possível esta dinâmica do corpo ficar forte... (OLIVEIRA, 2008, p. 4).

Assim um corpo de uma rainha negra “é seu texto. Nele se corporifica uma literatura viva, desenvolvida a cada apresentação, refletindo o conhecimento que se tem da tradição.” (LIGIÉRO, 2011, p.132). As identidades estão escritas em nossos corpos. Estas marcas possibilitam a identificação de diferenças culturais, manifestações étnicas e físicas que nos individualizam num coletivo. Trata-se de um corpo de resistência que guerrilha contra o status quo que define e molda um corpo de mulher negra.

As danças que apresentamos são as manifestações de nossos desejos e de nossos ancestrais, expressam as culturas que são incorporadas como parte legítima da nossa constituição integral e de nossas comunidades. Estes sentimentos se apresentam no depoimento de Alexandra Amorim, Negra Malê 2008 e Deusa do Ébano 2015, quando diz que:

A rainha baila, lança seu charme para contagiar o público, é soberana, é suprema perante todos, ela é única, comanda todos, dança da maneira que lhe faz bem e que lhe é concedida por cada música tocada e sentida pelo seu próprio corpo, movimentos sutis mas marcantes, sorriso nos lábios e olhar determinados, gestos delicados mas vibrantes e bater no peito e dizer eu sou a rainha de 2015 do Bloco Afro Ilê Aiyê. (Abril, 2016).

Jedjane Mirtes, Negra Malê 2014 infere que por meio da dança uma rainha de Bloco Afro tem a responsabilidade de:

Defender com seus movimentos a estética do bloco, dançar fazendo a composição com a percussão, a ala de canto e os demais dançarinos com atitu-

de e respeito ao espaço de todos (no caso do *Male Debalê*) a busca da perfeita harmonização com o Rei eleito e também como já citado acima: (Sincronização de movimentos com a percussão, ter como referência movimentos afros e brasileiros, ter cuidado no uso de elementos trazidos no corpo bem como símbolos sagrados, ter um olhar forte, movimentos mistos, deslocamento, compor a apresentação do bloco e ter como referência pessoal a estética de valorização da raça negra, o entendimento desta mulher e homem negro e transpor o compromisso desta dança.) (Abril, 2016).

Este pensamento se coaduna com o que vem a ser a Dramaturgia da Dança¹²⁵ que “[...] já anunciavam o entendimento de que uma peça de dança é composta por um tecido de relações coerentes, estabelecidas por necessidades circunstanciais, não se tratando, portanto, da simples adição de materiais” (HERCOLES, 2005, p.04). Essas formulações conceituais acerca do corpo que dança, encontram-se algumas reflexões que carregam a proposição de que a dramaturgia não é uma instância central em torno do qual as ações se realizam, mas sim, o entendimento do tipo de configuração que emerge do processo de implementação de algum conceito **no e pelo** movimento. Conseqüentemente, isto está relacionado com a descoberta do tipo de instrução que é passível de adquirir existência formal no corpo.

A partir do que venha a ser a dramaturgia da dança, é possível o entendimento das condições que possibilitaram a existência de nossos corpos como mídia das informações que o configuram. [...] a dança *do Ilê Aiyê*, e outras, espalhadas danças, ajudam a soprar os sonhos transformando mitos em realidade. (CONRADO, 2006, p.264-265). Sendo assim, as danças das *ara-itàns* desta pesquisa, são reinvenções de suas realidades, “é um conjunto de uma série de fatores que envolvem o físico e o filosófico” (MARTINS, 1998, p. 27), que apresenta nos palcos de nossas vidas outro corpo. Um corpo de uma rainha, que por meio do carnaval apresenta para a história excludente toda a potência que existe em uma mulher.

A dança está inscrita em nossos corpos cingidos por diversos marcadores de desigualdades e que se utiliza como estratégia de um movimento ocidental (o conceito de beleza utilizado pelo concurso) para subverter essa ordem, apresentando um corpo de mulher negra que dança. Uma dança que subverte também, pois não é uma dança institucionalizada pelo que determina a cultura colonizadora, mas uma dança que descoloniza o conceito de corpo de mulher negra que é colonizado

¹²⁵ A dramaturgia na dança se relaciona a um processo de produção significa que se estabelece pela tradução de um conceito ou de uma ideia para a ação cênica, bem como, diz respeito à exploração do que é passível de tradução através de protocolos investigativos particulares. (HERCOLES, 2005, p. 2).

como mercadoria (sexual e para o trabalho) para apresentar pela dança um corpo empoderado pela ancestralidade de rainhas e deusas que passam a marcar esse corpo como um lugar de luta, que luta para desvencilhar das armadilhas impostas pela égide do machismo e colonialismo que subjugarão (e continuam) durante muito tempo o corpo da mulher negra.

Dançamos a resistência de um corpo que, ao evocar as mulheres ancestrais por meio dos movimentos, inaugura uma outra coreografia que inscreve dimensões políticas, social e de autoconhecimento, fortalecendo a identidade e reconhecimento de um outro corpo de mulher negra, estabelecendo um vínculo com outras mulheres que como eu tornam-se multiplicadoras de vida para a resistência e para a luta contra o que é determinado pelo colonizador).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo apontou que temos no Brasil uma conjuntura histórica que objetifica e ultrassexualiza a mulher negra. Este processo de desumanização coloca a mulher negra como objeto e indigna de ser referência de beleza e além disso estabelece uma escala social onde fazemos parte da última camada.

Foi empreendida uma análise discursiva sobre os conceitos de beleza negra a partir da ótica dos Blocos Afro Ilê Aiyê, Malê Debalê e Muzenza: uma leitura dos signos da estética negra abordada por meio da dança. Dos reflexos da beleza castigada pela escravidão, passando pelo alinhamento moral oferecido pelos concursos que elegem estas mulheres negras como rainhas de Blocos Afro, até chegar às transformações promovidas por esta ação apresentando a dança como comunicadora deste processo.

Esta análise rastreia pistas que reflitam um conceito estético atribuído ao corpo da mulher negra, bem como o modo como essas pistas vão assumindo novas configurações por meio da dança. Trata-se, portanto, do desejo de revelar mais sobre a forma como historicamente se leu os signos presentes nas danças de rainhas de Blocos Afro, fazendo vir à tona um enredo que envolva memórias, exclusões e retomadas.

A pesquisa constatou que as *ara-itâns* veiculam o conhecimento elaborado através de suas expressões corporais denotando sentido simbólico, reinventando a tradição da cultura negra baiana e as suas realidades sociais. A reinvenção da tradição negra no Brasil, através da dança, foi se transformando a partir de inúmeras tentativas populares e acadêmicas, no sentido de instrumentalizar a realidade étnico-cultural do brasileiro nos aspectos de outra concepção estética do movimento humano, se firmando no interior da prática artística, acadêmica e religiosa.

A análise das histórias de vidas das *ara-itâns*, como técnica para acessar as suas realidades, através da liberdade de expressão, me permitiram o exercício da memória e a apresentação destas histórias, que enquanto cultura oral tornam visíveis traços da cultura negra a partir das manifestações corporais que se fazem presentes na sociedade baiana.

Os depoimentos colhidos apontam a capacidade que as Danças de Matrizes Africanas possuem de potencializar a elevação da autoestima de seus praticantes e de que forma ela é expressa. Os significados simbólicos representados

pelos gestos descritos indicam que foram revisitados e legitimados através das representações das intérpretes e das histórias das entrevistadas.

Os resultados da investigação feita com as *ara-Itàns*/sujeito/objeto da pesquisa contribuíram para analisar como a identidade e consciência social/política de um indivíduo são construídas a partir do contato com elementos presentes nas Danças de Matrizes Africanas, sendo esta representada através das danças. Danças de rainhas: Daiana Ribeiro, Sueli Conceição, Lucimar Cerqueira, Gisele Matamba, Alexandra Amorim, Jedjane Mirtes, Claudia Mattos, Larissa Oliveira e Vânia Oliveira. Que se apresentam como culturas corporais que traçam uma espécie de caminho para o reconhecimento das bases identitárias, pois é através dos gestos e ritmos que é possibilitada a sensação de estar junto com os antepassados. Traduzindo e reinventando a tradição negra na Bahia e, através da dança apresentam o espetáculo de realidades que permitem veicular valores e conceitos próprios das culturas negras.

“[...] uma dança que exprime os sentimentos mais profundos, inexplicáveis, inconfundíveis. Marcante presença africana impossível de ser subestimada.” Esta canção que traz como título “Áfossè (Rituais de Negros)” composta por Mundão, para o Bloco Afro Muzenza em 1982. Define muito bem as danças das rainhas de Bloco Afro que nos possibilitam uma construção de identidade individual e social. Para entender a dança como um fator responsável pela afirmação ou reconstrução de identidade é preciso levar em consideração a dimensão atribuída pelo conceito *lato sensu*, onde a dança é “reflexo da vivência espontânea que particulariza o comportamento humano social e de trabalho”. (LOBATO, 2001, p. 61).

“Com seu gingado nagô, simbolizando para sempre a cultura, a bendita criatura a África nos enviou”¹²⁶, é com todo este empoderamento que nós, rainhas dos Blocos Afro, transformamos a sociedade em um grande palco, onde representamos papéis e contamos nossa própria história, construindo uma nova realidade e refletindo sobre a mesma. Temos diversas formações socioeducacionais, ligadas por uma atividade comum, a dança, que carregada do sentido histórico confere uma identidade sociocultural. “A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundo

¹²⁶ Da canção “Negra Linda”, composta por Lazineho para o Bloco Afro Malê Debalê, em 1985.

culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis.” (HALL, 2002, p.12).

Os Blocos Afro representam um sistema artístico marcado por aspectos da cultura corporal negra, que com gestos simbolizam nossas histórias e valores ancestrais. Com o vigor de nossas danças seguiremos nossas trajetórias rumo à valorização das manifestações das culturas negras, rememorando a consciência de indivíduos e grupos, que através da memória coletiva continuarão reverberando junto ao som dos tambores o ideal de viver em uma sociedade igualitária.

As obras que referendaram esta pesquisa foram fundamentais para a o estudo desta expressão, seus elementos e seus simbolismos e assim contribuíram para a valorização desta linguagem artística, onde o “corpo fala” sobre o seu cotidiano, recria outra realidade. O corpo que habita em mim, foi reconfigurado. Cada história foi composta por emaranhados de experiências que transcendem o espaço vivido e imaginado. Essas experiências se refletiram em palavras chaves, mas íntegras eu mulher negra em movimento.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, C. N. **Sejamos todos feministas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

AMOROSO, D. M. **Levanta mulher e corre a roda**: dança, estética e diversidade no samba de roda de São Félix e Cachoeira. 2009. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, UFBA, Salvador.

ANCHIETA, J. **Ginástica afro-brasileira**. [s.l.: s.n.], 1985. (mimeo).

ARAÚJO, R. B. de. **Guerra e Paz**: Casa Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

ARANHA, M. L. O corpo. In: ARANHA, M. L. **Filosofando**: introdução à filosofia. São Paulo: Moderna, 1991.

ASSIS, I. de. Dança: uma forma de captar a própria vida e traduzi-la em movimentos. **Nova Escola**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 71, p. 18-31, 1993.

BAIRROS, L. Nossos Feminismos Revisitados. In: RIBEIRO, M. (Org.). **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, CFH/CCE/UFSC, v. 3, n. 3, p. 458-463, 1995. (Dossiê Mulheres Negras).

_____. Lembrando Lélia Gonzalez. In: WERNECK, J. Outras. **Livro da Saúde das mulheres Negras**, Rio de Janeiro: Pallas e Crioula, p. 42-61, 2000.

BARBOSA, L. M. de. **Feminismo negro**: notas sobre o debate norte-americano e brasileiro. Salvador: [s.n.], 2010. (Diásporas, Diversidades, Deslocamentos).

BAUMAN, Z. **Identidade**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BASTIDE, R. **As religiões africanas no Brasil**: contribuição a uma Sociologia das interpretações de civilizações. Vol. 1. São Paulo: EDUSP, 1971.

BRAGA, A. B. **História da beleza negra no Brasil**: discursos, corpos e práticas, São Paulo: Edufscar, 2015.

CAMARGO, G. G. A. **Antrologia da dança I**. Florianópolis: Insular, 2013.

CARNEIRO, S. <<http://arquivo.geledes.org.br/em-debate/sueli-carneiro/17473-sueli-carneiro-enegrecer-o-feminismo-a-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-a-partir-de-uma-perspectiva-de-genero>>.

CARNEIRO, S. Identidade feminina. **Cadernos Geledés**, São Paulo, n. 4, p. 1-6, 1993. (Mulher Negra).

_____. Gênero, raça e ascensão social. **Estudos Feministas**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p.544-552, 1995.

_____. Mulheres em Movimento. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 49, n. 17, p.117-132, 2003.

CASTRO, S. De olho nas casas da colônia. **Revista Nossa História**, ano 2, n. 16, p. 56-60, fev. 2005.

CARVALHO, J. Princesa Isabel e a ideologia do branqueamento: Zumbi dos Palmares e o Movimento Negro. **Bimensal**, Maringá, ano I, n. 02, 2001. Disponível em: <<http://www.urutagua.uem.br//02jairo.htm>>.

COSTA, R. G. 94 SOCIOLOGIAS, Mestiçagem, racialização e gênero. **A DOSSIÊ, Sociologias**, Porto Alegre, ano 11, n. 21, p. 94-120, jan./jun. 2009.

CONRADO, A. V. de S. **Situação da dança afro-brasileira: um pré-requisito para a modernidade**. 1993a. Monografia (Especialização em Coreografia) - Universidade Federal da Bahia, Salvador.

_____. **Dança negra no contexto social brasileiro e na educação**. 1993b. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal da Bahia, Salvador.

_____. **Capoeira angola e dança afro: contribuições para uma política de educação multicultural na Bahia**. 2006. (Tese) - Universidade Federal da Bahia, Salvador.

DEMARTINI, Z. de B. F. História de vida na abordagem de problemas educacionais. In: VONSIMSOM, O. de M. (Org.). **Experimento com história de vida**. São Paulo: Revista dos Tribunais. 1988.

DURKHEIM, E. **As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ESCOLA de Percussão, Canto e Dança Band'erê. Disponível em: <<http://www.ileaiye.org.br/escolabandaere>>. Acesso em: 27 dez. 2010.

FALCÃO, I. dos. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. Salvador: EDUFBA, 2002.

FERRAZ, F. M. C. **O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento**. 2012. 291 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Unesp. São Paulo.

FLEURI, R. M. Intercultura e Educação. **Revista Brasileira de Educação**, Santa Catarina, n. 23, maio/jun./jul./ago. 2003.

FREYRE, G. **Casa Grande & Senzala**. 34.ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

GILROY, P. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: 34; UCAM; Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GODI, A. J. V. dos S. De índio a negro, ou o reverso. **Cadernos CRH – Cantos e Toques – Etnografias do espaço negro na Bahia**, Salvador: Fator, 1994.

GOMES, N. L. **Educação e identidade negra**. Belo Horizonte: UFMG; Aletria, 2002, Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/poslit>>.

_____. Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo. **Educ. Pesqui.**, São Paulo, v. 29, n. 1, jan./jun. 2003. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1517-97022003000100012>>.

GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS GRADUAÇÃO E PESQUISA EM CIÊNCIAS SOCIAIS, IV., 1980, Rio de Janeiro. **Anais...** Grupo de trabalho Temas e Problemas da População Negra no Brasil. Rio de Janeiro: ANPOCS, 1980.

GUERREIRO, G. Um mapa em preto e branco na música da Bahia: territorialização e mestiçagem no meio musical de Salvador (1987/1997). **Ritmos em Trânsito – Sócio-antropologia da Música Baiana**, São Paulo: Dynamis, 1998.

_____. **A trama dos tambores a música afro-pop de Salvador**. São Paulo: 34, 2000.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. A questão multicultural. In: _____. **Da diáspora, identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

HERNANDEZ, L. L. **A invenção da África**: História viva - temas brasileiros. São Paulo, Duetto, 2005.

HOLANDA, S. B. de. **Raízes do Brasil**. 10.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

HOOKS, B. Intelectuais Negras. **Estudos Feministas**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p.464-478, 1995.

ILÊ AIYÊ. A Revolta dos Búzios, 200 anos. **Cadernos de Educação**, Salvador, v. 7, 1999.

_____. Abidjan, Abuja, Harare e Dakar. **Cadernos de Educação**, Salvador, v. 15, 2007.

_____. África, Ventre Fértil do Mundo. **Cadernos de Educação**, Salvador, v. 9, 2001.

_____. Candaces: rainhas do Império Méroe. **Cadernos de Educação**, Salvador, v. 16, 2008.

_____. Mãe Hilda Jitolu, Guardiã da fé e da tradição Africana. **Cadernos de Educação**, Salvador, v. 12, 2004.

_____. Malês, a revolução. **Cadernos de Educação**, Salvador, v. 10, 2002.

_____. Projeto de Extensão Pedagógico. Disponível em: <<http://www.ileiye.org.br/pep.htm>>. Acesso em: 17 out. 2010.

KOSIK, K. **Dialética do concreto**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

LABAN, R. **The mastery of movement**. Great Britain: Macdonald & Evans Limited, 1980.

LARANJEIRA, L. D. **Representações sobre o culto da serpente no Reino de Uidá**: um estudo da literatura de viagem europeia – séculos XVII e XVIII. 2010. Dissertação (Mestrado) - Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

LIGIÉRO, Z. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro, Garamond, 2011.

LOBATO, Lucia. **Malê Debalê**: um espetáculo de resistência negra na cultura baiana contemporânea. 2001. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador.

LODY, R. G. Afoxé. **Cadernos de Folclore**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1976.

_____. **Coleção culto afro-brasileiro**: um documento do candomblé na cidade de Salvador. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia; Rio de Janeiro: Minc; FUNARTE; INF, 1985.

LOPES, N. **Bantos, malês e identidade negra**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

LUZ, M. A. **Cultura negra e ideologia do recalque**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

MACHADO, A. M. **Bisa Bia, Bisa Bel**. Ilustrador: Mariana Newlands, Salvador: Salamandra, 1982.

MALÊ conta a sua história. **Revista Informativa da Bahia – Carnafolia**, ano 3, n. 5, abr. 2000.

MALEZINHO: projeto social do Malê Debalê. [s.l.: s.n., s.d.].

MARTINS, L. M. **Afrografias da memória**: o reinado do rosário no jatobá. Belo Horizonte: Mazza Produções, 1997.

_____. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (Orgs.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

MARTINS, S. **A Dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva do corpo**. Salvador: EGBA, 2008.

MATTELART, A.; NEVEU, E. **Introdução aos estudos culturais**. São Paulo: Parábola, 2004.

MEDINA, J. P. S. **O brasileiro e seu corpo**. Campinas: Papyrus. 1991.

MILLER, J. C. **A escuta do corpo: abordagem da sistematização da técnica Klaus Vianna**. Campinas: [s.n.], 2005.

MONTEIRO, M. F. M. Dança afro: uma dança moderna brasileira. **Húmus 4**.

MORAES, D. **A dança afro é coisa nossa**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Suplemento domingo, p.10-13, 22 maio 1994.

MOREIRA, A. **Escola Mãe Hilda: um estudo sobre a pedagogia da (re) construção da identidade negra**. 2012. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação do Instituto de Educação da Universidade Lúsofana de Humanidades e Tecnologias, Lisboa.

MOTTA, M. S. T. **Odundê: as origens da resistência negra na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia**. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador.

MOURA, C. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1998.

MUNANGA, K. **Negritude: usos e sentidos**. São Paulo, Ática, 1988.

_____. África: trinta anos de processo de independência. **Revista USP**, São Paulo, n. 18, p.110-113, jun.-jul.-ago. 1993.

_____. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Petrópolis: Vozes, 2006.

NAPOLEÃO, E. **Vocabulário Yorùbá**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

NASCIMENTO, E. L.; GÁ, L. C. (Orgs.). **Adinkra: sabedoria em símbolos africanos**. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

NORA, S. (Org.). **[sem título]**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011.

OLIVEIRA, N. N. **Agô Alafiju, Odara! A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, 1971 a 1978**. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2007.

_____. **Corpo negro; dança; identidade**. Salvador: UFBA. 2008.

_____. **Dança afro: sincretismo de movimentos.** Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1992.

_____. Deusa do Ébano: um gestual herdado das Danças Afro brasileiras. **Diálogos Possíveis**, Salvador: Faculdade Social da Bahia, 2014. Disponível em: <<http://www.faculdadesocial.edu.br/revistas/index.php/dialogospossiveis/article/view/File/121/84>>.

_____. **Sou negona, sim senhora!** Um olhar nas práticas espetaculares dos blocos afro Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma no carnaval soteropolitano. 2013. 254 f. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAIVA, V. L. M. O. Metáforas negras. In: _____. (Org.). **Metáforas do cotidiano.** Belo Horizonte: UFMG, 1998.

PIRES, G. M. R. **O corpo da multidão aprende a se comunicar:** políticas públicas para dança em Araraquara de 2001 a 2008. 2008. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - PUC, São Paulo.

PINHO, P. de S. **Reinvenções da África na Bahia.** São Paulo: Annablume, 2004.

PRIORE, M. D. **Ao sul do corpo:** condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil colônia. São Paulo: Unesp, 2009.

QUERINO, M. **Costumes africanos no Brasil.** 2.ed. Salvador: EDUNEB, 2010.

RAMOS, A. **O negro brasileiro:** etnografia religiosa. Vol.1. 5.ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2003.

_____. **As culturas negras.** Vol. III. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1975. (Coleção Arthur Ramos - Introdução à Antropologia Brasileira).

RAMOS, G. O problema do negro na sociologia brasileira: o pensamento nacionalista. **Cadernos de Nosso Tempo:** Biblioteca do Pensamento Brasileiro, p. 39-69, 1981. Disponível em: <<http://www.schwartzman.org.br/simon/negritude.htm>>. Acesso: 23 maio 2007.

REIS, J. J. **Rebelião escrava no Brasil:** a história do levante dos malês. São Paulo: Brasiliense, 1986.

ROBATTO, L. **Passos da dança:** Bahia. Salvador: FLJA, 2002.

ROCHA, E. Etnografia: saberes e práticas. In: PINTO, C. R. J.; GUAZZELLI, C. A. B. **Ciências humanas:** pesquisa e método. Porto Alegre: Universidade, 2008.

RODRIGUES, R. N. **As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil.** Salvador: Progresso, 1957.

_____. **Os africanos no Brasil**. 7.ed. São Paulo: Nacional; Brasília, DF: Universidade de Brasília, 1988.

RISÉRIO, A. **Carnaval Ijexá**, Salvador: Currupio, 1981.

_____. Carnaval: as cores da Mudança. **Revista do CEAO**, Salvador: EDUFBA, n. 16, 1996.

_____. Em defesa da semiodiversidade. **Galáxia**, n. 3, 2002. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/download/1263/766>>.

SANTANA, C. E. C. de. Carnaval, identidade e educação: um olhar sobre os blocos afros. **SEMENTES - Caderno de Pesquisa**, Salvador: UNEB, n. 5 e 6, 2002.

_____. S. Lajes dos negros: quilombo da liberdade. **Coletânea de Textos – Educação na Bahia**, Salvador: UNEB, 2001.

_____. Malê Debalê: lugar de negro. lugar de aprender. **Revista África e Africanidades**, ano 2, n. 5, maio 2009. Disponível em: <www.africaeaficanidades.com>.

SANTOS, B. de S. Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, v. 78, p. 3-46, out. 2007.

_____. **Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitanismo multicultural**. Introdução - para ampliar o cânone do reconhecimento, da diferença e da igualdade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. (Org.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, G. A. dos. **A invenção do “ser negro”**. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

SANTOS, I. F. dos. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arteeducação (sic)**. 2.ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

_____. **Da tradição africana brasileira a uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 1996. 220 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Educação, USP, São Paulo.

SANTOS, J. E. dos. **Os nãgó e a morte**. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

_____. **Os nagô e a morte**. 9.ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

SCHWARCZ, L. M. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil: 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SODRÉ, M. **Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos**. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. **Samba, o dono do corpo**, 2.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, E. F. de. **A dança afro primitiva**. 1991a. TCC (Especialização em Pedagogia do Movimento Humano) - Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras de Arapongas, Rio de Janeiro.

_____. A dança afro primitiva. **Sprint**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 53, p. 31-33, 1991b.

_____. A dança afro primitivo: uma proposta humanista. In: ENCONTRO NACIONAL DE RECREAÇÃO E LAZER, 1991. Brasília, DF. **Anais...** Brasília, DF: GDF; SCE, 1991.

SILVA, C. S. da. Rezadeiras: guardiãs da memória. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA - ENECULT, V., 27 a 29 de maio de 2009. **Anais...** Faculdade de Comunicação, UFBA, Salvador, 2009.

SILVA, M. J. **Racismo à brasileira**: raízes históricas. 3.ed. São Paulo: Ática, 1995.

SILVA JR., P. M. da. **Mercedes Baptista**: a criação da identidade negra na dança. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2007.

VERGER, P. F. **Orixás**. 10.ed. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

XIMENES, S. **Minidicionário Ediouro da Língua Portuguesa**. São Paulo: Ediouro, 2000.