



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

VIVIAN DA CUNHA SANTOS DA SILVA ELISEU

***DANCEHALL: CORPO, MEMÓRIA E CONSTRUÇÃO DE
IDENTIDADES***

Salvador
2024

VIVIAN DA CUNHA SANTOS DA SILVA ELISEU

DANCEHALL: CORPO, MEMÓRIA E CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES

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

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lurdes Barros da Paixão.

Salvador
2024

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Eliseu, Vivian da Cunha Santos da Silva.

Dancehall: corpo, memória e construção de identidades / Vivian da Cunha Santos da Silva

Eliseu. - 2024.

122 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lurdes Barros da Paixão.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2024.

1. Cultura - Jamaica. 2. Cultura - Brasil. 3. Brasil - Civilização - Influências africanas. 4. Negras - Identidade social. 5. Negras - Identidade racial. 6. Dancehall (Cultura popular). 7. Danças afro-brasileiras. I. Paixão, Maria de Lurdes Barros da. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.3

CDU - 793.3


VIVIAN DA CUNHA SANTOS DA SILVA ELISEU

DANCEHALL: CORPO, MEMÓRIA E CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES


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

Salvador, 18 de Junho de 2024.


BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **MARIA DE LURDES BARROS DA PAIXÃO**
Data: 19/08/2024 17:57:27-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profª. Dra. Maria de Lurdes Barros da Paixão – Orientadora
Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Documento assinado digitalmente
 **FERNANDO MARQUES CAMARGO FERRAZ**
Data: 19/08/2024 18:34:29-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz – Membro Interno
Doutor em Artes pelo Instituto de Artes da Unesp de São Paulo
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Documento assinado digitalmente
 **CIBELE VERRANGIA CORREA DA SILVA**
Data: 14/08/2024 08:50:06-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profª. Dra. Cibele Verrangia Correa da Silva – Membro Externa
Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Às minhas ancestrais que ousaram sonhar e que me guiaram por este caminho, para que hoje eu pudesse estar aqui. A todas as pessoas que vieram antes de mim e construíram a história das danças negras, que sustentaram e promoveram essas manifestações culturais que possibilitam a negras e negros não apenas processos de resistência, como cura e afetos!

AGRADECIMENTOS

À minha bisá Dona Léia (*in memoriam*) e à minha avó Marlene, pelo afeto e conhecimentos que me foram dados.

À minha mãe, Jupiara Silva, e a meu pai, Marcos Silva, por todo o amor incondicional, esforços e ensinamentos que me foram passados ao longo de toda a minha vida, os quais contribuíram para que eu alcançasse meus sonhos e me tornasse a mulher que sou. Vocês são minhas maiores referências.;

Ao Juliano, vulgo Chapolin, meu companheiro de vida, por todo o amor, cuidado e por ter sonhado junto comigo desde antes de eu entrar no mestrado. Pelo companheirismo, paciência nos momentos em que estive ausente e pelos compartilhamentos sobre a dança ao longo desses quinze anos juntos. Aprendi e aprendo muito com você.

Aos meus irmãos, Fernanda, Felipe, Tiago e Glauce, pelo companheirismo e por estarem sempre comigo.

À minha orientadora, Profa. Dra. Maria de Lurdes Barros da Paixão, pelo cuidado, orientação, paciência, incentivo e escuta ao longo desse processo acadêmico. Pelo acolhimento, que foi fundamental para que esta pesquisa se desenvolvesse.

À Capes, por proporcionar os subsídios necessários para o desenvolvimento desta pesquisa e para minha permanência em Salvador.

À banca examinadora, composta pelo Prof. Dr. Fernando Ferraz e Profa. Dra. Cibele Verrangia, por aceitarem o convite para a leitura e avaliação deste trabalho. Gratidão pela disponibilidade, afeto e contribuições a esta pesquisa.

A todas e todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Dança, por nos guiarem neste caminho do mestrado, proporcionando trocas durante as aulas que fortaleceram o aprendizado e colaboraram de alguma maneira para a construção deste trabalho.

Ao Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas e Repertórios Afro-Brasileiros e Populares (GIRA), pelos diálogos potentes e pelas prazerosas trocas de saberes, com afeto e leveza.

A Fabi Silva, Jhey Oliver, Lory Nascimento e Sulamita Costa, mulheres com trajetórias de muita potência, minha gratidão e admiração, por aceitarem o convite e por contribuírem com suas histórias de vida, movimentos e afetos para esta pesquisa.

Aos meus professores e mestres ao longo da minha trajetória na dança, pelo conhecimento transmitido, inspiração e confiança. Por acreditarem em mim, toda a minha gratidão a vocês: Eduardo Bboy (Dudu), Alex Fagundes, Foquinha (*in memoriam*), Gil Mendes, Elidio Netto, Ng Coquinho, Jonax Souza, Fabi Silva e Jhey Oliver.

Ao meu amigo irmão Geovanni Lima, que desde que conheço é uma inspiração de vida, que me ajudou a entender que era possível entrar na universidade e que me fortaleceu para que eu estivesse nela, sou grata pelo acolhimento, afeto e escuta ao longo dessa jornada.

À Lory Nascimento, minha amiga na vida e nessa jornada de estudo e pesquisa da cultura *Dancehall*, por sonhar junto, movimentar, fortalecer e topar as loucuras que propomos no Dancehall 027.

Às minhas amigas Ana e Natália, que conheci no mestrado e com quem fui morar em Salvador, criando um intenso laço de amor, afeto e sustento durante esse período de convivência que se estende para toda a vida.

Às minhas amigas e amigos pelas conversas, reflexões e trocas durante todo esse processo de pesquisa, em especial Leu Fagundes, Luciana Dornelles e Maicom Souza, pela escuta e contribuições frutíferas para esta pesquisa. E a todos pelo acolhimento nos momentos que foram mais difíceis, em que os sorrisos e palavras de afeto me fortaleceram para continuar.

Aos colegas do mestrado, pelos compartilhamentos dentro e fora do ambiente de aula sobre nossas pesquisas em desenvolvimento. Os laços de afeto e trocas foram muito valiosos para a construção desta pesquisa.

À *Dancers Clash Movement* e a toda a comunidade *Dancehall* do Brasil, pelos compartilhamentos, trocas, celebrações, por tudo o que desenvolvem e fortalecem a respeito da cultura no país. Que esse movimento cresça e seja ainda mais difundido na sua mais fiel autenticidade. *Big Up!*

ELISEU, Vivian da Cunha Santos da Silva. ***Dancehall: corpo, memória e construção de identidades***. Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lurdes Barros da Paixão. 2024. 122 f. il. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo compreender como a dança *Dancehall* fortalece a afirmação de identidades para mulheres negras e o sentimento de pertencimento em comunidade. Estabelece, pela apresentação e análise das próprias vivências da autora e de quatro mulheres que compõem esta escrita-dança, uma reflexão sobre a construção e elaboração de suas subjetividades, práticas e identidades por meio dessa manifestação cultural. Dessa maneira, abordamos a cultura *Dancehall*, sua historicidade, e como se articula esse movimento cultural na Jamaica e no Brasil, perpassando pelas principais referências e as mulheres nessa cultura. Como metodologia, propomos a escrevivência, de autoria da escritora Conceição Evaristo (1995), em articulação com os materiais da própria pesquisadora, dos relatos das entrevistadas e a base teórica. A escrevivência permite a percepção do pesquisador sobre suas experiências, que perpassam pela coletividade, dando um novo sentido às narrativas como uma maneira de ecoar nossas histórias e deslocando o lugar de invisibilidade imposto às culturas e aos corpos negros em diáspora.

Palavras-chave: *Dancehall*. Corpo. Escrevivência. Identidades.

ELISEU, Vivian da Cunha Santos da Silva. **Dancehall: body, memory and construction of identities**. Advisor: Profa. Dra. Maria de Lurdes Barros da Paixão. 2024. 122 f. il. Dissertation (Master's Degree in Dance) – School of Dance, Federal University of Bahia, Salvador, 2024.

ABSTRACT

This research aims to understand how Dancehall dance strengthens the affirmation of identities for black women and the sense of belonging in a community. By means of the presentation and analysis of the author's own experiences and those of four women who make up this writing-dance, this research reflects on the construction and elaboration of their subjectivities, practices, and identities through this cultural manifestation. In this way, we explore the Dancehall culture, its history, and how this cultural movement is articulated in Jamaica and Brazil, touching the main references and women in the culture. As a methodology, we propose the “*escrevivência*”, coined by the writer Conceição Evaristo, in articulation with the researcher's own materials, the interviewees' accounts and the theoretical basis. “*escrevivência*” allows the researcher to perceive their experiences, which traverse the collectivity, giving new meaning to narratives as a way to echo our stories and shifting the place of invisibility imposed on Black bodies and cultures in the diaspora.

Keywords: Dancehall. Body. *Escrevivência*. Identities.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Foto tirada no Dia das Mães, cabelo alisado com pente quente.....	24
Figura 2 – Registro do grupo de dança da igreja.....	30
Figura 3 – Registro de apresentação do grupo Atos Crew, no Teatro Carlos Gomes. Vitória/ES	33
Figura 4 – Registro final da classe do dançarino e coreógrafo jamaicano Rollex Hectidyndond	37
Figura 5 – Registro no Congresso Dancehall Brasil, São Paulo	38
Figura 6 – Registro da primeira formação Dancehall 027 em Vitória/ES.....	39
Figura 7 – Espetáculo <i>Negro de Todas as Cores</i> . Cia NegraÔ. Apresentação no Teatro Carlos Gomes.....	42
Figura 8 – Registros dos participantes da formação no ritual matinal	46
Figura 9 – Registro do Alophoo – sala de areias, onde são ministradas as aulas de danças tradicionais	47
Figura 10 – Registro em uma árvore Baobá, na École des Sables	48
Figura 11 – Registro de oficina realizada no retorno do Senegal, no Circuito Cultural, mesmo local onde iniciei meus estudos em dança no ano de 2007	53
Figura 12 – Registro de oficina realizada no retorno do Senegal, no Coletivo Emaranhado, grupo em que estou como bailarina e atriz atualmente	54
Figura 13 – Festa de Bruckins em Mello-Go-Round em 1978, que ocorreu durante a celebração de um festival	56
Figura 14 – Imagem de montagem de <i>sound system</i> , Jamaica	60
Figura 15 – Gerald Bogle Levi (Bogle).....	63
Figura 16 – Dancers Clash Movement, apresentação no Dia Municipal do <i>Reggae</i> (SP)	69
Figura 17 – Encontro de danças urbanas no evento Reconecta Infinitas	72
Figura 18 – Registro de aula da Fabi Silva (SP) no evento Dancehall 027: imersão nas manifestações afro-diaspóricas.....	74
Figura 19 – Registro de roda de conversa com Ng Coquinho (SP) e Jonax Souza (SP), com mediação do artista capixaba Elidio Netto	74
Figura 20 – Registro do evento Dancehall 027: Kimiko em Vix	75
Figura 21 – Registro do evento Dancehall 027: Kimiko em Vix, com as pessoas participantes	75
Figura 22 – Carlene Smith.....	80

Figura 23 – Latonya Style	82
Figura 24 – Kimiko Versatiles	83
Figura 25 – Entrevistada Fabiana Rodrigues Silva (Fabi Silva)	86
Figura 26 – Entrevistada Jheniffer Batista (Jhey)	87
Figura 27 – Entrevistada Lorena Nascimento (Lory Nascimento).....	88
Figura 28 – Entrevistada Sulamita Costa	89

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 RAÍZES: REVISITANDO AS MEMÓRIAS.....	18
1.1 SENEGAL: UMA EXPERIÊNCIA DE RETORNO	46
2 <i>DANCEHALL</i>: CONTEXTO HISTÓRICO	55
2.1 <i>DANCEHALL</i> : CONEXÃO E MOVIMENTO	61
2.2 UM BREVE HISTÓRICO: A CULTURA <i>DANCEHALL</i> NO BRASIL	66
3 <i>FEMALE DANCEHALL</i> E <i>DHQ</i>: REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES NA CULTURA <i>DANCEHALL</i>.....	77
3.1 ENTRANDO NA RODA: AS ESCRIVIVÊNCIAS DE QUATRO MULHERES NO <i>DANCEHALL</i>	84
3.2 A BASE ESTÁ NO COMPARTILHAR.....	91
REFLEXÕES FINAIS E DESEJOS FUTUROS.....	114
REFERÊNCIAS	116

INTRODUÇÃO

[...] a gente nasce preta, mulata, parda, marrom, roxinha dentre outras, mas tornar-se negra é uma conquista (Gonzalez, 1988, p. 2).

A dança sempre fez parte da minha vida, de diversas maneiras – em casa, na igreja, nos projetos sociais que frequentava –, mas digo que a minha trajetória profissional na dança começa na adolescência, quando me aproximo da cultura *Hip-Hop* e das danças urbanas. E é através dessas práticas que começo a ter uma consciência racial e entendimento do que é ser uma mulher negra, assim como saber da existência de culturas pretas, dos movimentos negros e da história dos negros no Brasil para além do que era apresentado a mim, ainda na infância. Esses foram movimentos educadores, que despertaram em mim o desejo pela pesquisa e pela compreensão do que abarca a minha negritude.

Assim, esta pesquisa propõe uma reflexão sobre os processos de reconhecimento, pertencimento, construção de identidades e potencialidades para as mulheres pretas acionados pelas práticas da dança *Dancehall*. O interesse pela pesquisa se pauta na minha vivência como mulher preta e periférica e nos diálogos com outras mulheres negras ao longo dessa trajetória.

Além disso, a escritora Conceição Evaristo (2007) apresenta que a escrita empreendida por mulheres negras sobre suas próprias histórias é um ato de insubordinação. Portanto, compartilho por estas linhas a minha própria história, a minha voz, em uma escrita-dança que também perpassa pela coletividade, pois se entrelaça às histórias de tantas outras mulheres que, como eu, possuem experiências com essas danças que reafirmam existências. Nos movimentamos por essas linhas, resgatando as memórias e histórias vivenciadas, em muitos momentos marcadas pela dor da experiência com o racismo, mas também pela (re)existência.

E o ato de contar esta história não está atrelado ao que mostra o espelho de Narciso, à escrita de um eu sozinho, mas, como propõe Conceição Evaristo, está mergulhado na ancestralidade e coletividade, a partir do espelho de Oxum e Iemanjá, do abebé, que também se apresenta em forma de leque ritual, permitindo nos observarmos e observar o que vem atrás de nós, isto é, quem veio antes, a nossa ancestralidade e de onde viemos. Nesse sentido, “quando lançamos nossos olhares para os espelhos que Oxum e Iemanjá nos oferecem é que alcançamos os sentidos de nossas escritas. No abebé de Oxum, nos descobrimos belas, e contemplamos a nossa própria potência” (Evaristo, 2020, p. 39). E “o abebé de Iemanjá nos revela a nossa potência coletiva, nos conscientiza de que somos capazes de escrever a nossa história de muitas vozes. E que a nossa imagem, o nosso corpo, é potência para acolhimento de nossos outros corpos” (Evaristo, 2020, p. 39).

No primeiro capítulo, trago as experiências vividas, construindo essa narrativa como possibilidade de ecoar as minhas e as nossas histórias, proporcionando um outro lugar para além da invisibilidade imposta aos nossos corpos e saberes negros. Deslocando o lugar da dor a que somos ainda hoje submetidas, a escrita surge como denúncia e desvela a possibilidade de falar de si e se impor no mundo. Trata-se de uma experiência viva, por um corpo de mulher negra que é interseccionalizado por identidades sociais, raciais e de gênero. Nesse sentido, dialogamos aqui com o termo “interseccionalidade”, cunhado por Kimberlé Crenshaw, advogada e professora (UCLA/Columbia), que o define como:

[...] uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras (Crenshaw, 2002, p. 117).

Em nossa pesquisa, escolhemos como recurso metodológico a *escrevivência*, um termo cunhado por Conceição Evaristo em sua dissertação de mestrado, de 1995, na busca de um corpo que não seja apenas representado, mas vivido.

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também (Evaristo, 2020, p. 30).

Essa categoria tem se ampliado na reflexão e pesquisa em diversas áreas de conhecimento, como, por exemplo, a Psicologia, a Educação, as Ciências Sociais, dentre outras, e vem se estabelecendo como metodologia de pesquisa. Afinal, “para um povo cuja voz foi e é constantemente sufocada, a *escrevivência* se torna um recurso de emancipação” (Melo; Godoy, 2017, p. 1289). Além disso, para as pesquisadoras Paula Machado e Lissandra Soares (2017), a *escrevivência*, como recurso metodológico na Psicologia, vem como possibilidade de provocar:

[...] uma subversão da produção de conhecimento, pois, além de introduzir uma fissura de caráter eminentemente artístico na escrita científica, apresenta-se por meio da entoação de vozes de mulheres subalternas e de sua posicionalidade na narração da sua própria existência (Machado; Soares, 2017, p. 5).

Nesse percurso, como modo de fazer, de ser um corpo vivido e em movimento nesta pesquisa, a escrevivência permite olhar para minha trajetória e, de maneira crítica, refletir sobre a reconstrução e elaboração das minhas subjetividades e identidades por meio da dança. E também reconhecer que as nossas experiências são individuais e, ao mesmo tempo, apontam para uma coletividade. Escre(vi)ver borra as fronteiras estabelecidas de um padrão nas escritas acadêmicas, “pois estamos vivendo um momento em que a ebulição de experimentos escritos já não pode mais ser amputada para caber dentro da roupa justa que um texto acadêmico pode se tornar” (Felisberto, 2020, p. 180). Isso corrobora a narrativa de Grada Kilomba (2019) sobre a necessidade de descolonizar o conhecimento, o que significa fazer com que as histórias das identidades negras sejam contadas pelos próprios autores, e não pelas perspectivas do colonizador.

Diante dessas noções a respeito da escrevivência, como correlacioná-la à dança? Ao refletir sobre essa pergunta, percebo que, ao cunhar esse termo, Conceição Evaristo aponta para uma reflexão sobre a vivência na condição de pessoas negras brasileiras que eram apagadas das histórias contadas na literatura, em que os corpos eram constantemente invisibilizados; então, a autora propõe uma escrita e vivência, uma escrita e existência, a escrevivência, uma construção que visibilize e humanize as pessoas negras, para que possam fazer parte das suas histórias. As práticas culturais negras – e, aqui, as danças negras para nós, pessoas pretas em diáspora – têm sido esse lugar do discurso proferido através do corpo, um corpo negro que é um corpo político meramente ao adentrar qualquer espaço. Quando dançamos, estamos contando e reescrevendo as nossas histórias, e trazemos as nossas subjetividades e percepções sobre o que experienciamos. Além disso, denunciemos todas as dores e opressões que nossos corpos e comunidades vivenciam cotidianamente. As pessoas negras sempre criaram os seus próprios espaços de reflexão e de memória coletiva, seja para a preservação dos saberes, para a resistência a violências ou para a preservação da existência humanizada da população negra. A nossa dança, assim como Conceição Evaristo propõe sobre a escrevivência, “não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos” (Evaristo, 2020, p. 30). É para mexer nas estruturas e criar possibilidades de vida para nosso povo.

No segundo capítulo, realizo uma abordagem que apresenta a cultura *Dancehall*, uma cultura de celebração, apresentando seu percurso histórico, elementos fundamentais, atravessamentos, principais dançarinos e grupos jamaicanos. Abordo, nesse capítulo, as danças urbanas que, juntamente com diversas outras expressões culturais, foram criadas por pessoas

pretas com o objetivo de comunicar e expressar as experiências negras em diáspora¹. Tais manifestações surgem em contextos nos quais os povos que foram sequestrados dos territórios do continente africano, durante o período da escravização, chegam com memórias corporais de suas culturas, que são reelaboradas e transformadas nas comunidades em que foram inseridos. Assim, o *Dancehall* e demais culturas afrodiaspóricas dizem das experiências vividas, de como as pessoas enfrentam e respondem ao mundo. Através delas, os sujeitos podem reafirmar sua existência, as memórias inscritas em si e a sua ancestralidade.

No terceiro capítulo, realizo uma abordagem centrada nas experiências das mulheres na cultura *Dancehall*; entram nessa *cypher*², para contar suas histórias, mulheres negras que, assim como eu, encontraram, através do *Dancehall*, possibilidades de construção de suas identidades, realizando, assim, uma inter-relação entre o corpo que “é documento, de diversas travessias forçadas ou não e das experiências urbanas que ficam inscritas, em diversas escalas de temporalidade, do próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente” (Jacques; Britto, 2008, p. 79), as memórias inscritas nele e a reconexão com a sua ancestralidade. Desdobram-se, dessa forma, as experiências que nos possibilitam reafirmar nossa existência no mundo e elaborar identidades que nos empoderam. Cabe observar que, quando tratamos de empoderamento nesta pesquisa, fazemos uma relação com o lugar de autoconhecimento e autovalorização que as pessoas em grupos socialmente considerados minoritários passam a ter, conforme as reflexões da psicanalista, escritora e feminista Joice Berth, que aponta o empoderamento “como um instrumento de emancipação política e social, e de enfrentamento à opressão para eliminação da situação injusta e equalização de existências em sociedade” (Berth, 2018, p. 19).

As quatro mulheres negras que participaram desta pesquisa são artistas, educadoras e pesquisadoras da cultura e, especificamente, da dança *Dancehall*. Nos cruzamos nos movimentos que celebravam essa cultura no Brasil, e tê-las comigo escrevendo esse caminho é uma grande honra. Realizei entrevistas com elas na busca de compreender suas histórias e o modo como essa dança promoveu um lugar de visibilidade e compreensão das suas identidades e negritudes.

¹ “[...] Por afrodíspora se deve entender toda região fora do continente africano formada por povos africanos e seus descendentes, seja pela escravização entre os séculos XV e XIX, seja pelos processos migratórios do século XX. Ou seja, considerando a divisão do continente africano em cinco regiões – África Setentrional, África Ocidental, África Oriental, África Central e África Meridional –, podemos nomear aqui a reorganização em outros continentes como a sexta região, a afrodíspora: a África fora do continente, sua cultura e sua história” (Nogueira, 2014, p. 40).

² Termo em inglês para denominar a roda de dança, muito utilizado na cultura das danças urbanas. Os dançarinos e dançarinas entram na *cypher* para executar suas performances de dança e interagir com outros dançarinos.

Diante disso, peço a bênção à ancestralidade e licença a todas as pessoas que abriram o caminho para que pudéssemos, hoje, escrever e contar as nossas histórias. *Big Up!*³

³ Uma forma de expressão que tem raízes na cultura jamaicana do *Reggae*, popularizada globalmente através da música. É considerada uma gíria, que expressa respeito, apreciação ou um elogio a alguém. Neste estudo, é utilizada como manifestação do meu respeito a todos os jamaicanos, criadores dessa cultura, e a todas as pessoas brasileiras que estudam e se dedicam à difusão do autêntico *Dancehall* no Brasil.

1 RAÍZES: REVISITANDO AS MEMÓRIAS

Um povo sem o conhecimento de sua história passada, origem e cultura é como uma árvore sem raízes (Garvey, 2014).

Lembro-me de que, quando criança, corria no quintal da minha casa em Nilópolis, uma cidade periférica na Baixada Fluminense do Rio de Janeiro. Morava com a minha família paterna, e estávamos todos ali, minha bisavó, avó, tios e meu pai. Esse espaço comportava uma casa, tipo um sobrado e um quarto nos fundos, que ficava em frente ao quintal. A natureza estava muito presente nesse período da minha vida: era um quintal grande com muitos pés de frutas – tínhamos manga, amora e pitanga, e essas últimas eram as minhas prediletas. Nesse quintal, tomava os banhos que minha bisa paterna me dava, em uma bacia de metal, com água gelada que me refrescava do calor cotidiano. Lá também sentávamos à tarde, debaixo do pé de manga, para que ela trançasse os meus cabelos. Eram momentos de afeto e intimidade. Lody, em *Cabelos de Axé* (2004), dialoga sobre a identidade e a resistência presentes no cabelo crespo:

Cuidar dos cabelos é antes de tudo cuidar da cabeça, um espaço profundamente simbólico. É por extensão cuidar da pessoa. Pentear os cabelos é um momento ritualizado de vivenciar tudo o que a cabeça representa para a pessoa e para o seu grupo. E, no sentido coletivo, é vivenciar o que cada penteado comunica em relação ao reconhecimento social, a identificação de uma festa, um ritual religioso, da condição social, econômica e também sexual (Lody, 2004, p. 100).

Durante esse processo, eu e minha bisa conversávamos por horas; me lembro de que em alguns momentos ficávamos ali até a noite chegar. Eu sempre perguntava tudo, porque era bem curiosa. Era nesse lugar com terra e mato que a gente se conectava. Ouvia os cantos do beija-flor, som característico da cidade, sentia o cheiro das plantas, e os meus pés sempre tocavam o chão.

Consigo sentir a conexão que tínhamos ali. Minha bisa adorava ouvir músicas e dançá-las do jeito dela, amava se movimentar. Eu adorava ouvir as histórias que ela contava e que me aproximavam dela e de suas experiências vividas. De quem ela era, de quem foi sua mãe, sua avó, bisavó, o pouco que ela sabia e que também tinham lhe contado, e, assim, ouvia sobre a história das minhas ancestrais.

Dona Léia, minha bisa, era benzedeira. Quem são as benzedeadas? Segundo Elda Oliveira:

As benzedeadas são profissionais de cura cuja técnica essencial de trabalho é a bênção, a benzeção, o benzimento, seja através da possessão, seja através de

invocação de entidades associadas ao domínio do sagrado e reconhecidas como adequadas a esse fim. Mesmo que operem com outros recursos de cura da natureza (receitas, banhos, massagens), o que as caracteriza é que elas se reconhecem enquanto agentes situadas entre a religião e a medicina popular (ou só de religião), cujo ato básico de cura provém do exercício da bênção: benzeção, imposição de mãos, benzimento, passes (Oliveira, 1983, p. 24).

A benzeção é um saber passado de geração em geração. Há séculos as benzedadeiras, com essa tecnologia ancestral, praticam a medicina popular e a cura espiritual, usando ervas, orações, rituais e outros métodos para tratar doenças e dar uma orientação espiritual. Em muitas comunidades, as benzedadeiras são primordiais como cuidadoras e fonte de apoio, sendo altamente respeitadas pelas suas capacidades de cura e sabedoria espiritual.

Minha bisa era praticante da Umbanda, religião de matriz africana, e me recordo das pessoas falando no nosso bairro sobre ela: “é espinhela caída, mau-olhado, quebranto, vá em dona Léia, ela vai rezar você”. Dentre muitas motivações, fossem problemas físicos ou espirituais, sempre a chamavam. Ela era bem conhecida lá no nosso bairro. A imagem que tenho desses momentos era dela com seu cachimbo na boca, das ervas sempre presentes – arruda, aroeira, palo santo, espada-de-são-jorge –, de suas mãos e as rezas. Ela dizia que tinha aprendido o ofício com sua mãe, um conhecimento aqui passado de geração em geração. Contava também que sua avó tinha sido sequestrada em Angola, África, e relatava: “ela havia me contado que foi pega no laço” para ser escravizada no Brasil. Sua mãe veio ainda criança, e seu pai era baiano, filho de escravizado que ainda trabalhava na fazenda com seu pai, embora fosse livre. Na juventude, ele havia ido para o Rio de Janeiro “tentar a vida”, como ela dizia.

Dentre todos os momentos que vivíamos, o preparo da comida para as refeições era bem especial. Me recordo de ficar ao lado dela no fogão, vendo-a preparar tudo e apreciando cada movimento realizado ali. Como ela morava em um cômodo no nosso quintal, a mesa da cozinha e o fogão eram bem pertinho da sala. Eu a observava descascando legumes, catava o feijão e o arroz. Eram movimentos que me remetiam a uma dança ou mesmo a um ritual.

Era em todos esses momentos com minha bisa que me sentia conectada à história da minha família, e percebo que ela tinha a preocupação de que eu soubesse que seus pais, meus tataravós, haviam vindo antes de mim. A esse respeito, Munanga nos apresenta que:

[...] o essencial para cada povo é reencontrar o fio condutor que o liga a seu passado ancestral o mais longínquo. A consciência histórica, pelo sentimento de coesão que ela cria, constitui uma relação de segurança mais certa e a mais sólida para o povo. É a razão pela qual cada povo faz esforço para conhecer sua verdadeira história e transmiti-la a futuras gerações. Também é a razão pela qual o afastamento e a destruição da consciência histórica era uma das

estratégias utilizadas pela escravidão e pela colonização para destruir a memória coletiva dos escravizados (Munanga, 2020, p. 12).

Foram sete anos que vivi com minha bisavó, e esse ciclo ficou marcado em minhas memórias. Revisitando minha história, vejo-a marcada por mulheres pretas: minha bisa, que foi lavadeira e empregada doméstica; minha avó, que era servente na escola e costureira; minha mãe, costureira. E todas elas eram denominadas fortes, reflexo de um sistema racista, que há séculos incute nos indivíduos negros, principalmente nas mulheres negras, a condição de “objetos ruins” (Kilomba, 2019), retirando as identidades e negando-lhes a humanidade. Nesse sentido, Sueli Carneiro (2003) traz uma abordagem sobre o mito da fragilidade feminina, que ao longo dos anos justificou a proteção masculina sobre as mulheres, e que não é uma experiência vivida historicamente por mulheres negras. Estas eram vistas como fortes, justificando a escravização. E, quando converso, ainda hoje, com minha mãe e minha avó paterna, elas relatam sobre como precisaram trabalhar bem cedo, pegando o trem lotado ainda na madrugada e voltando bem tarde para suas casas. Tiveram que abandonar os sonhos de ir para a escola e até fazer uma faculdade, pelo sustento delas e a complementação da renda de casa.

Ainda assim, meu primeiro contato com a dança foi ali, com a minha família, nessa primeira infância. Minhas bisa e avó ouviam músicas e dançavam com frequência, nos mais variados estilos, porém o samba era o mais tocado ali. Elas pegavam nas minhas mãos pequenas, pediam para eu colocar os meus pés sobre os seus, e, no dois pra lá, dois pra cá, dançávamos. Meu pai também sempre amou música e dança. Ele tocava trompete na banda do exército, e dançou uma boa parte da juventude. Nas festas de família, nos mostrava alguns passos, e pedia para que a gente repetisse com ele. E eu amava todos esses momentos. Era algo de família mesmo, o movimento.

Meu pai participou, na década de 1970, dos bailes *soul* ou bailes *black*, no Rio de Janeiro. Esses bailes eram espaços nos quais as juventudes negras e periféricas performavam suas negritudes, lugares de tensionamento sobre questões que permeavam a vida da sociedade em geral, como as relações raciais, sociais e territoriais. E eram, principalmente, um movimento de resistência para as pessoas negras, em que existia a manifestação das culturas negras por meio da música e da dança, possibilitando pertencimento, autoafirmação e construção de suas identidades. Elas viam seus pares e celebravam suas existências.

De forma que o próprio corpo indumentado no estilo *Black* passa a ser o suporte da construção da etnicidade daquele grupo, revelando diferenças e

construindo fronteiras. A “moda” *soul* se afasta do costume dominante que impõe um modelo de beleza ou imagem (cabelo alisado, roupas no estilo *surfwear* da zona sul), e dialoga com a “tradição”, no caso a “invenção” da negritude moderna pan-africana dos povos da diáspora (Braga, 2015, p. 89).

Em conversas com meu pai, ele fala com orgulho e muita paixão sobre como ele e os amigos colocavam suas melhores roupas, lustravam seus sapatos, acertavam seus cabelos *black power* e se preparavam para o grande dia, o do baile *soul*, que acontecia em Madureira. A estética visual se contrapunha à invisibilidade imposta àqueles corpos negros, com as roupas coloridas, a calça boca de sino, os cabelos grandes e volumosos, os vestidos apertados, dentre outros elementos. Ele me relata que comprava um disco novo do cantor americano James Brown e entregava ao DJ na festa para que tocasse, e todos ficavam “loucos”. Eram raridades os discos. Os passinhos dançados nas músicas eram bem marcados com os pés no chão, com movimentos rápidos e em diversas direções. O balanço do quadril dava a agilidade e o *swing* que faziam mexer a cabeça, o tronco e os braços. O corpo todo dançava.

Essas memórias continuaram incrustadas em mim e foram também importantes para o processo de construção da minha identidade negra, uma vez que:

[...] a identidade negra se constrói gradativamente, num movimento que envolve inúmeras variáveis, causas e efeitos, desde as primeiras relações estabelecidas no grupo social mais íntimo, no qual os contatos pessoais se estabelecem permeados de sanções e afetividades e onde se elaboram os primeiros ensaios de uma futura visão de mundo. Geralmente este processo se inicia na família e vai criando ramificações e desdobramentos a partir das outras relações que o sujeito estabelece (Gomes, 2012, p. 5).

Em relação aos processos de aprendizado de leitura e escrita, iniciei ainda bem nova com minha avó e minha bisavó, em casa mesmo. Eu amava e estava ansiosa para entrar na escola. Me lembro da felicidade no dia em que meu pai me matriculou: era uma escola particular pequena de bairro, como chamávamos, e no Rio essas escolas primárias eram acessíveis financeiramente, naquela época. Mesmo assim, a maioria das crianças que frequentavam eram brancas. Além das matérias regulares, existiam outras que faziam parte do currículo, como musicalização, *ballet*, natação, dentre outras atividades.

E então começaram as aulas. À medida que as semanas passavam, percebi que as outras crianças me tratavam de forma diferente, algumas não queriam muito papo e não brincavam comigo, e logo pensei que era por ser nova naquele ambiente. Mas então fui sentindo, com o passar do tempo, pelas falas, exclusões, risadas, brincadeirinhas, que o tempo todo me tratavam diferente por ser negra. Diziam, através desses atos, mas muitas vezes também diretamente,

“que eu era escurinha, neguinha...”. Mas o que era isso, ser negra, que me apontavam ainda criança? Comecei a indagar por que parecia tão ruim ser negra, quando chegava em casa. E as pessoas diziam: “não liga! criança é assim mesmo”, “as pessoas são preconceituosas, você é linda!”. Mas, mesmo com o afeto recebido em casa, eu queria ser aceita e também participar junto com as outras crianças das brincadeiras. Parecia que tinha um defeito, que até entrar na escola eu não conhecia. Me lembro de que frequentemente era chamada de “neguinha do cabelo duro”, e cantavam para mim a música “neguinha do cabelo duro, qual é o pente que te penteia?”, além de atribuírem diversos outros apelidos a mim no dia a dia.

A esse respeito, Ana Célia da Silva, no livro *Superando o racismo na escola* (2005), organizado por Kabengele Munanga e editado pelo Ministério da Educação, propõe maneiras para se trabalhar a desconstrução de estereótipos atribuídos às crianças negras nas escolas, apontando o seguinte:

Os cabelos crespos das crianças afrodescendentes são identificados como cabelo ‘ruim’, primeiro pelas mães, que internalizaram o estereótipo; e, na escola, pelos coleguinhas, que põem os mais variados apelidos nas tranças e nos cabelos crespos ao natural. Trabalhar a razão de ser dos diferentes tipos de cabelo, ensinar como tratá-los, realizar concursos de penteados afros, trazer trançadeiras para trançar na sala de aula, são algumas atividades que podem desconstruir a negatividade atribuída à textura dos cabelos crespos (Silva, 2005, p. 28).

No entanto, naquele momento, para mim, se não havia nada de bom em ser negra, eu não queria mais ser assim. Comecei a pedir à minha avó para alisar meu cabelo para que ele pudesse “mexer”, como o das outras meninas. E assim, toda semana, eu tinha orelhas e testa queimadas por causa do pente de ferro, chamado de pente quente, ou da chapinha de ferro, esquentados no fogão de casa. E era sempre esse movimento: o pente ia ao fogo, passava no pano e depois no meu cabelo. E eu sentia um cheiro de queimado, mas tinha a certeza de que ficaria bonita com o cabelo liso.

bell hooks, em “Alisando o nosso cabelo” (2005), relata esses momentos entre as mulheres de sua família, que se reuniam na cozinha para arrumar o cabelo, ou melhor, alisá-lo, com o pente quente e alisantes, como um ritual de compartilhamento. Enquanto criança, ela entendia esse momento como um rito de passagem, de deixar de ser percebida como uma menina que poderia ter seu cabelo trançado para ser quase uma mulher. Ela não via como um processo de aproximação para parecer branca e aderir aos padrões vigentes de beleza. Para outras mulheres, era um lugar de descanso.

A autora dialoga com o contexto estadunidense, em que esses momentos de alisar os cabelos eram ocasiões de intimidade, troca de saberes, acolhimento e afeto, além de serem um encontro exclusivamente entre mulheres. O fato de ser um espaço seguro coletivo era mais significativo do que a violência de alisar os cabelos. No entanto, essas conotações positivas não transformavam as questões negativas que o ato de alisar o cabelo carregava, como apresenta bell hooks:

Dentro do patriarcado capitalista – o contexto social e político em que surge o costume entre os negros de alisarmos os nossos cabelos –, essa postura representa uma imitação da aparência do grupo branco dominante e, com frequência, indica um racismo interiorizado, um ódio a si mesmo que pode ser somado a uma baixa autoestima (hooks, 2005, p. 2).

Na realidade brasileira, alisar os cabelos chega como uma tentativa de apagar os atributos físicos que nos remetem à negritude e de nos aproximar do padrão imposto em todos os lugares – revistas, televisão, filmes, dentre outros – que formaram o imaginário brasileiro do que era considerado beleza e do ideal a ser seguido na sociedade racista em que vivemos. Portanto, esse espaço se estabeleceu a partir da dor, sofrimento e negação de si.

Os alisantes, que eram altamente tóxicos e feriam a cabeça, também fizeram parte da minha vida durante a infância até a juventude, além de outros procedimentos, como os pregadores que colocava no nariz para tentar afiná-lo. Essas eram diversas formas de violência, que não eram escolhidas por mim ou pelas mulheres da minha família com consciência, mas, como enxergo hoje, eram tentativas de aproximação do que era considerado bonito e aceitável.

Figura 1 – Foto tirada no Dia das Mães, cabelo alisado com pente quente



Fonte: arquivos pessoais | Nilópolis, RJ | 1996.

No entanto, chegava na escola com o cabelo alisado, e, ainda assim, não brincavam comigo. As falas violentas continuavam, o que se relaciona diretamente com o conceito proposto por Patricia Hill Collins de “imagens de controle”: ideias aplicadas às pessoas negras, sobre seus corpos, cabelo, aparência, cor da pele, além dos lugares que são colocados para que elas ocupem na sociedade, dentre outros aspectos. Collins (2019) estabelece esse conceito sobre as mulheres estadunidenses, mas Winnie Bueno (2020) apresenta as imagens de controle no contexto brasileiro. Ela relata que a imagem da *Mammy* “sustenta a lógica de fixação das mulheres negras no trabalho doméstico, naturalizando essa função à cor das mulheres negras que a desempenham” (Bueno, 2020, p. 89). Para a autora, a intencionalidade é “manter as mulheres negras submissas ao trabalho doméstico e ensinar seus filhos a apresentarem o mesmo comportamento, o que também é articulado a partir de imagens destinadas às crianças negras” (Bueno, 2020, p. 89).

Trago esse conceito a partir da compreensão de que esses estereótipos atribuídos às pessoas negras são resultado de um controle e contribuem para a forma como nós somos lidas na sociedade. São diversas as representações que são impostas a nós, mulheres negras, as quais se transformam em uma verdade que será internalizada e refletida na forma como nos relacionamos com o mundo à nossa volta e com nós mesmas. Essas imagens interferem nas nossas subjetividades e em nossa autoestima.

O controle pode ser externo quando pessoas enxergam mulheres negras por meio dessas lentes das imagens de controle ou podem ser internos quando as mulheres negras chegam a acreditar nessas imagens sobre si mesmas, fazendo que se sintam diminuídas e menores do que todas as outras pessoas (Jesus, 2022, p. 2).

Mudei de escola, estava num novo lugar, com novos colegas de turma, mas as supostas “brincadeiras” eram as mesmas e se perpetuavam. E esse processo se repetiu diversas vezes: estudei em cinco escolas diferentes, entre particulares e públicas, do jardim de infância até o sexto ano. E assim continuava na tentativa de aceitação: fazia as tarefas dos colegas de classe e os trabalhos que deveriam ser feitos em grupo; compartilhava o lanche que levava; buscava sempre estar ao lado de todos na tentativa de ser vista, aceita e de fazer cessar as brincadeiras que me machucavam. O compartilhar dessas lembranças evidencia a escola:

[...] como uma instituição em que aprendemos e compartilhamos não só conteúdos e saberes escolares mas, também, valores, crenças e hábitos, assim como preconceitos raciais, de gênero, de classe e de idade. É essa visão do processo educativo escolar e sua relação com a cultura e a educação – vista de uma maneira mais ampla – que nos permite aproximar e tentar compreender melhor os caminhos complexos que envolvem a construção da identidade negra e sua articulação com os processos formativos dos professores e das professoras (Gomes, 2003, p. 171).

Importante lembrar que o Brasil se constituiu a partir do mito da democracia racial, que alegava publicamente que não existiam “raças” e que todos eram iguais. Era o orgulho nacional ter um país formado por diversas cores, e ser brasileiro substituía todas as identidades. Diante disso, não existia a raça negra, nem o racismo. Esse apagamento da “negritude” como categoria política possibilitou que práticas racistas contra pessoas descendentes de africanos acontecessem em diversas dimensões, como na educação e na busca de emprego, silenciando a discussão sobre as desigualdades e violências que pessoas negras sofriam cotidianamente e, conseqüentemente, impedindo a criação de políticas públicas para a promoção da igualdade de direitos e oportunidades em relação às pessoas brancas (Collins; Bilge, 2021).

Ressaltamos esse processo no Brasil, pois as identidades sociais são uma parte relevante da construção da nossa autoimagem e podem ser influenciadas por inúmeros fatores, como raça, gênero, classe, sexualidade e outros aspectos de nossa vida. Elas podem ser fluidas e transitórias ao longo do tempo, à medida que aprendemos mais sobre nós mesmos e vivemos experiências que contribuem para nos tornarmos sujeitos. O sociólogo jamaicano Stuart Hall nos apresenta que, no contexto da pós-modernidade, “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, 2006, p. 12-13).

A identidade negra é um exemplo de uma identidade que pode ser construída ao longo do tempo, gradativamente, e que “consiste em assumir plenamente, com orgulho, a condição de negro, em dizer de cabeça erguida: sou negro” (Munanga, 2020, p. 50). A maneira como uma pessoa se vê enquanto negra e como se sente em relação a essa identidade pode ser influenciada por sua educação, pelas experiências familiares e em sociedade, bem como pelo contexto em que transita. Nilma Lino Gomes (2005) explica 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 (Gomes, 2005, p. 5).

Partindo desse pressuposto, como construir uma identidade positiva em uma sociedade que, há muitos séculos, incute no negro uma negatividade a respeito da sua origem e atributos físicos, por exemplo? E, entendendo a escola como um local de suma importância e que interfere na construção da identidade do sujeito negro, “o olhar lançado sobre o negro e sua cultura, na escola, tanto pode valorizar identidades e diferenças quanto pode estigmatizá-las, discriminá-las, segregá-las e até mesmo negá-las” (Gomes, 2003, p. 171-172).

Nesse percurso, os negros deparam-se, na escola, com diferentes olhares sobre o seu pertencimento racial, sobre a sua cultura, sua história, seu corpo e sua estética. Muitas vezes esses olhares chocam-se com a sua própria visão e experiência da negritude. Estamos no complexo campo das identidades e das alteridades, das semelhanças e diferenças e, sobretudo, diante das diversas maneiras como estas são tratadas pela sociedade (Gomes, 2003, p. 172).

Considero relevante reconhecer que as identidades são complexas e únicas para cada indivíduo. Entretanto, é crucial compreender que a sociedade ocupa um papel significativo na forma como as pessoas percebem a si mesmas e são percebidas pelos outros.

Atualmente, existem ações e leis que promovem formação para professores e diálogos sobre a educação para as relações étnico-raciais nas instituições de ensino formais, tais como a Lei n. 10.639/2003 e a Lei n. 11.645/2008, que instituem nos currículos das redes de ensino a obrigatoriedade do ensino da História e Cultura Africana, Afro-Brasileira e Indígena. Essas leis determinaram a mudança do art. 26-A da Lei n. 9.394/96, a Lei de Diretrizes e Bases da

Educação Nacional (LDB), e ampliam os debates sobre a história e as culturas tradicionais africanas e negro-brasileiras⁴, promovendo ferramentas para o combate ao racismo e contribuindo para a construção da autoestima e de identidades negras positivas.

A rica cultura africana, quando trazida para a sala de aula, não só reconstrói nos alunos e nos professores uma imagem positiva daquele continente, como também eleva a autoestima dos alunos afrodescendentes, os quais, apesar de viverem no seu dia a dia a cultura africana, ao chegar à sala de aula se deparam com conteúdos pedagógicos que revelam outra realidade, isto é, uma realidade voltada para os conteúdos de fundo eurocêntrico (Pereira, 2013, p. 50).

Infelizmente, na época em que frequentava a escola, não vi em nenhum momento processos em que eram abordados temas sobre as relações étnico-raciais e o combate ao racismo. A escola era um local onde as crianças negras sentiam, de diversas maneiras, as violências raciais. Entendo que ainda hoje, mesmo com as leis abordadas anteriormente, o racismo se faz presente na realidade vivida, mas um passo foi dado para que esses assuntos sejam discutidos, gerando uma consciência, mesmo que mínima, a respeito dessas violências, principalmente nas primeiras fases da vida.

Aos oito anos de idade, minha família e eu começamos a frequentar a Igreja Evangélica. Era uma igreja grande, localizada no centro de Nilópolis. Recordo-me de que a família pastoral era composta por pessoas negras retintas e que a maioria das pessoas eram negras. E, nesse lugar, as mesmas coisas aconteciam. Eu não era escolhida para fazer os anjinhos da cantata de Natal, e as pessoas que sempre participavam eram as poucas brancas que havia nesse local. As pessoas negras que estavam inseridas eram filhos dos pastores ou diáconos da igreja. Eu não era chamada para participar dos grupos, nem era considerada bonita quando, nas rodas de amigos, faziam questão de apontar as mais lindas da igreja. Eu, mais uma vez, não existia, não era lembrada. A invisibilidade era imposta ao meu corpo preto. E, de novo, recorria a diversas formas de ser aceita: alisava o cabelo, comprava roupas bonitas e sandálias da moda que apareciam na revista *Capricho* e, mesmo assim, não era aceita.

Dessa forma passei a infância e grande parte da juventude. Ao longo do tempo, a escola e a igreja, nossos principais espaços de convívio, passaram a ser espaços de violência racial, que faziam meu corpo preto sofrer.

⁴ Neste trabalho, buscamos nomear as culturas que surgem em diáspora como negro-brasileiras, de acordo com o conceito cunhado por Cuti (2010) no campo da literatura. O autor aponta que atrelar a literatura negro-brasileira à literatura africana tem o efeito de reafirmar a posição de não questionar a realidade, e não confronta o racismo na sociedade brasileira, além de negar a diversidade e pluralidade das manifestações culturais que compõem o continente africano. Para o autor, “a palavra ‘negro’ lembra a existência daqueles que perderam a identidade original e construíram outra, na luta por suas conquistas [...]” (Cuti, 2010, p. 37).

Em 2000, com quatorze anos, minha família e eu nos mudamos para o estado do Espírito Santo. Continuávamos na igreja e escolhemos uma perto de casa, onde existia um ministério de dança, o que chamou muito a minha atenção. Era denominado ministério, pois ali estavam pessoas que haviam recebido um direcionamento espiritual de Deus para estarem juntas naquele grupo, formado em sua maioria por adolescentes e jovens que entravam na igreja e queriam exercer funções naquele espaço. Não eram todas as igrejas que possuíam essa linguagem corporal nas celebrações. A princípio, não havia necessidade de ter o domínio de técnicas ou de um estilo de dança; as pessoas eram selecionadas para participar do grupo por afinidade, ou procuravam a pessoa que exercia a liderança e demonstravam interesse na dança.

Comecei a dançar nesse ministério, em que acreditava que teria maior aceitação e passabilidade⁵. Na igreja, os levitas, cantores e dançarinos têm a responsabilidade de conduzir a igreja na adoração a Deus, por meio dos louvores. Ao entrar nesse espaço, desejando aceitação e menor violência racial, percebi que ainda havia exclusões disfarçadas de amor e que o racismo sutil continuava a me violentar. Meu corpo continuava invisibilizado.

Conheci, ainda na igreja, a dança de rua, com um grupo de dança evangélico chamado Cia Tribus, de Praia Grande/SP. O grupo sempre vinha a Vitória para ministrar aulas e participar dos festivais de dança que o ministério de dança de que eu participava promovia, e também de outros festivais. Não eram discutidas ali as origens dessas danças, somente as movimentações e o que nossos corpos podiam ou não ao se movimentarem. Eu sempre fiz essas aulas e, em 2005, criei um grupo de dança de rua na minha igreja com o nome *Revolution Dance Crew*. Ele era composto por adolescentes e jovens, meninos e meninas. Geralmente, dançávamos nos cultos de jovens e realizávamos participações em eventos maiores do estado, ou naqueles conduzidos pela igreja que eu frequentava.

Considero necessário tratar aqui, de maneira sucinta, sobre esse corpo que dança na igreja, já que isso fez parte da minha vida durante 21 anos e interferiu na construção das minhas subjetividades e identidades. A ideia que se remete ao corpo dentro da igreja e na tradição cristã está relacionada à impureza e ao pecado. Assim, são estabelecidos acordos para que essa dança aconteça nesse contexto, e o descumprimento deles gera punições. Então, se você os desrespeita, vai “para o banco”, termo que se usa quando você fica um tempo sem exercer a função que executa no ministério de louvor ou dança. Dentre esses acordos, não podiam ser

⁵ Utilizamos o conceito de passabilidade discutido no livro *Passing and the fictions of identity* (1996), utilizado no contexto norte-americano, historicamente, para caracterizar a capacidade de uma pessoa transitar como membro de um grupo ou categoria identitária distinta da sua. Nesse contexto, pode-se incluir identidade racial, gênero, orientação sexual, religião e/ou classes sociais.

realizados movimentos circulares, que envolvessem mexer o quadril ou fazer ondas com o peito, por exemplo – movimentos que trouxessem, segundo as lideranças, uma sensualidade/sexualidade. Nos grupos de que participei, a maioria eram mulheres, e em diversos momentos percebi que eram impostas ações coercitivas ao corpo feminino, através de falas ditas por pastores e líderes que enfatizavam o pecado, como, por exemplo, a recomendação de cuidar das roupas que usávamos para que não expusessem partes dos nossos corpos. Em relação à dança, deveríamos evitar movimentos que mexessem o quadril ou que de alguma maneira fossem parecidos com um rebolado. Então eram utilizadas muitas movimentações nas coreografias com os braços, mãos e pernas, sem mobilizar o quadril ou o “bumbum”.

Destacamos que esses movimentos proibidos se relacionam com as corporeidades negras em diversas instâncias, seja no andar cotidiano, nas danças que trabalham os quadris e estão presentes como base nessas manifestações culturais, seja no jeito de falar, evidenciando o racismo estrutural presente na sociedade em geral e dentro desses espaços. Nesse sentido, Simas e Rufino (2018) retratam esse lugar de ataque do colonialismo que é o território corporal, “Seja através da morte física, genocídio, objetificação, sequestro, tortura, estupro, ou da morte simbólica, regulação do corpo através das instâncias do pecado e da conversão” (2018, p. 94). E eram os nossos corpos femininos que eram constantemente regulados e reprimidos. As roupas que utilizávamos eram sempre largas, não podendo ser justas ao corpo. É importante destacar também que os poucos homens que participavam do ministério precisavam reafirmar e performar sua masculinidade.

Figura 2 – Registro do grupo de dança da igreja



Fonte: arquivos pessoais | Vitória, ES | 2008.

No início de 2006, fui a um festival de dança cristã em Goiânia. Nesse festival, pude fazer aulas de algumas danças mais específicas, como dança contemporânea, *break dance*, *jazz* e dança de rua. Os profissionais trabalhavam secularmente⁶ com dança, mas eram cristãos evangélicos, e as músicas utilizadas também eram cristãs. Entendo que, nesse espaço, houve o despertar para as práticas artísticas, mas também compreendo que muitas questões transpassaram o meu corpo nessa reprodução violenta do racismo, pois, mais uma vez, não me foram apresentadas as raízes dessas danças, suas histórias e princípios, mas somente as movimentações práticas e contextos relacionados à igreja cristã.

Ao retornar do festival, quis me aprofundar no estudo, na época, das chamadas danças de rua. Então, soube da inauguração de um espaço cultural, o Circuito Cultural, espaço público na região periférica de São Pedro, na cidade de Vitória. Me matriculei para fazer aulas regulares das oficinas de dança de rua e *breaking*, com os professores Eduardo Bboy e Alex Fagundes, grandes referências na cena da dança no território capixaba. Nesse espaço de educação não formal e de disseminação cultural, comecei a conhecer a cultura *Hip-Hop* com seus fundamentos e a ter contato com artistas que vivenciavam esse universo cultural.

⁶ Termo usado pelos cristãos evangélicos para designar qualquer tipo de atividade ou ação realizada fora da igreja.

A cultura *Hip-Hop* é um movimento cultural e político que se originou nas comunidades negro-americanas e latinas em Nova York, no bairro Bronx, no início dos anos 1970.

O *Hip-Hop* incorpora os tambores africanos, as rodas faladas (Griot), sua musicalidade e os subvertem, dando lugar a algo novo e recriando uma história que nunca foi contada para as culturas da diáspora. Essa ancestralidade, mesmo que desprovida de uma intencionalidade, é contactada pelos agentes e incorporada na cultura *Hip-Hop*. Configura-se como uma tentativa de recriar as raízes, há muito tempo cortadas com a Mãe África. Neste sentido, as rodas de canto falado são extremamente importantes nas culturas africanas e a dança *breaking*, em muitos momentos, remete a passos ancestrais (Fonseca, 2021, p. 11).

A primeira manifestação da cultura *Hip-Hop* se inicia com o jamaicano Kool Herc, DJ e produtor de festas, que cria um evento especial para comemorar o aniversário de sua irmã Campbell e “decide mostrar o estilo de som tocado na Jamaica com seus *Sound Systems*, na festa chamada de ‘*Back to School Jam*’, organizada por Cindy Campbell. Este episódio ficou conhecido como o dia do nascimento do *Hip-Hop*” (Fonseca, 2021, p. 10).

Essa cultura teve uma expansão global, fundamentando-se em quatro elementos:

a) *Breaking* (*Bgirl* ou *Bboy*): um estilo de dança que surge na cultura *Hip-Hop*. As pessoas que dançam o *breaking* ou *breakdance* são conhecidas como *bboys* e *bgirls*. A dança acontece na batida da música e possui alguns movimentos que são a sua base: *top rock* (movimentos realizados em pé, geralmente na introdução da performance da *bgirl* ou *bboy*); *foot works* (maior ênfase nas movimentações realizadas com os pés); *power moves* (movimentações acrobáticas, parecidas com as executadas na ginástica); *freezes* (poses ou movimentos congelados, que geralmente acontecem na finalização da entrada dos dançarinos); *dropes* (movimentos de queda, que são utilizados nas transferências dos movimentos executados em pé para os que serão realizados no chão). O *breaking* é um elemento fundamental da cultura *Hip-Hop*;

b) MCs (Mestres de Cerimônias): usam rimas e ritmo para transmitir mensagens e contar histórias. O *rap* é uma forma de expressão artística através da palavra falada, executada pelos MCs. As letras cantadas podem ser previamente desenvolvidas pelos artistas ou executadas em tempo real, e podem abordar diversas temáticas, desde política, amor, até a realidade social vivida pelo seu executor;

c) DJs: são responsáveis por mixar as músicas para os dançarinos e MCs. Geralmente usam toca-discos e *mixers* para criar ritmos e padrões musicais únicos. O *scratching*, que

envolve mover um disco de vinil para frente e para trás para produzir sons distintos, é uma técnica utilizada pelo DJ;

d) Grafite: é uma forma de arte visual que é parte integrante da cultura. Os grafiteiros usam *sprays* aerossóis para criar obras de arte em paredes e superfícies urbanas, muitas vezes refletindo as identidades e a criatividade da comunidade *Hip-Hop*.

Ressaltamos que, além desses quatro elementos fundamentais, o *Hip-Hop* abrange uma ampla gama de expressões artísticas, e tem tido um impacto significativo na música, moda, arte e política, influenciando diversas culturas e movimentos ao longo dos anos. Possibilitou que muitas pessoas partilhassem suas experiências e perspectivas, e continua como uma grande força cultural no mundo todo.

Retornando à minha trajetória, um tempo depois, tive a oportunidade de entrar no grupo de dança Atos Hip-Hop Crew, liderado pelos artistas e educadores Fagundes e Foquinha (*in memoriam*). Era um grupo de grande referência da dança *breaking* na capital, Vitória, através do qual muitos jovens de regiões periféricas da Grande Vitória tiveram o primeiro contato com a cultura *Hip-Hop* e encontraram oportunidades outras para (re)construção de realidades de vida, para além das impostas e colocadas para seus corpos; conheceram uma cultura de resistência, encontraram seus semelhantes, conheceram espaços físicos em que não circulavam anteriormente, como teatros e espaços de arte, além de outras possibilidades de atuação profissional dentro da dança, como dançarinos e educadores de dança dentro de projetos sociais.

Figura 3 – Registro de apresentação do grupo Atos Crew, no Teatro Carlos Gomes. Vitória/ES



Fonte: arquivos pessoais | Vitória/ES| 2011.

Nos estudos das danças que foram apresentadas nesses dois espaços de formação, construí o entendimento de que tanto a “dança de rua” como o *breaking* eram danças criadas por pessoas pretas e que eram movimentos negros de resistência. Comecei, então, a desenvolver outra perspectiva sobre ser uma mulher negra, diferente das que foram apresentadas a mim, ainda na infância, e que diziam que o povo negro era “escravo”, “mercadoria”, sem que nada de positivo fosse atribuído a nós. Nesse espaço, comecei a entender “o perigo da história única”, que, como apresenta Chimamanda Ngozi Adichie, “cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história” (Adichie, 2009, p. 13).

Conheço, uns anos depois, na mesma cidade, o Centro de Referência das Juventudes (CRJ), espaço de educação não formal para as juventudes no qual existe a prática da educação social, que “consiste em um modo de educação voltado aos interesses e necessidades dos educandos, respeitando sempre o seu saber, cultura, seu cotidiano vivido e experienciado e seu meio social. Consegue, assim, compreender de forma integral o indivíduo, como este pensa em sua formação, e realiza o fazer aprendizagem social, em que o olhar atento para a pessoa e seu capital social se torna condição essencial” (Paiva, 2015, p. 80). Ali, comecei a ter contato com

outras mulheres que praticavam as danças urbanas e que integravam o grupo feminino de danças urbanas Conexão Flow. A maioria delas eram negras, com cabelos cacheados ou crespos. Nos primeiros contatos, elas destacaram o quanto eu era linda, esteticamente falando. No início, estranhei, pois a imagem que tinha de mim era o oposto. Mas, a partir do convívio com elas e com outras pessoas que eram parte dessa comunidade, e que destacavam o melhor de mim, comecei a me perceber nesse lugar de pessoa e a entender que havia algo de bom em mim.

Nesse momento, também comecei um estudo mais profundo sobre a história das danças e, conseqüentemente, do povo preto. Foi um processo de aprendizado da minha história, de conhecimento dos processos que perpassam o meu corpo e também das minhas subjetividades enquanto mulher e negra, descobrindo as potencialidades de ser eu. A descoberta de ser negra, como nos aponta Neusa Santos Souza (2021), vai muito além de constatar o que é óbvio e visível, vai além dos fenótipos. É uma experiência de comprometimento e reconexão com sua própria história, de se recriar e redescobrir nas suas potencialidades.

Alguns anos depois, entro no grupo Underground Funkers, composto também, em sua maioria, por jovens negros. É uma *crew* de *breaking* muito importante no cenário do *Hip-Hop*, e um dos primeiros grupos a participar de eventos de grande relevância no cenário brasileiro do *breaking*, além de produzir eventos e participar em projetos que levaram as danças urbanas para galerias de artes, em festivais de artes visuais realizados em Vitória/ES.

Ao longo desse processo na caminhada da dança, conheci pessoas que eram referência e praticavam todos os elementos da cultura *Hip-Hop*. Pude aprender e vivenciar os diversos contextos e possibilidades desse movimento negro que potencializa, principalmente, as juventudes negras periféricas. E como diz o MC, educador popular e pedagogo Thiago Elniño, na música “Pedagoginga”,

Nem todo livro, irmão, foi feito pra livrar
Depende da história contada e também de quem vai contar
Pra mim contaram que o preto não tem vez
E o que que o *Hip-Hop* fez? Veio e me disse o contrário
A escola sempre reforçou que eu era feio
O *Hip-Hop* veio e disse: Tu é bonito pra caralho
O *Hip-Hop* me falou de autonomia
Autonomia que a escola nunca me deu
A escola me ensinou a escolher caminhos
Dentro do quadradinho que ela mesmo me prendeu.

(Pedagoginga, 2017)⁷

⁷ Videoclipe da música completa disponível em: <https://youtu.be/1EM-zYi7hcs?si=Ecf3A5WsvaVdD-PT>. Acesso em: 15 abr. 2024.

O que pude experienciar ao longo dessa trajetória, não só na minha história, mas na de tantos outros companheiros e companheiras que vivem essa cultura em qualquer que seja o elemento, é que o “*Hip-Hop* salva!”, aproxima você da sua história, de pessoas semelhantes, e promove a vida.

Nessa mesma época, no ano de 2012, entendo a relevância do estudo da dança e profissionalização enquanto dançarina, e começo os meus estudos na Escola Técnica de Teatro, Dança e Música (FAFI), também localizada em Vitória. Faço a prova para o curso de qualificação em dança e outros cursos de formação. No ano de 2014, sou selecionada e começo a Qualificação em Dança Contemporânea. Os conhecimentos sobre outras danças para além das que já praticava foram ampliados e potencializados através do convívio com diversos profissionais e artistas já conceituados em terras capixabas e nacionais, no aprendizado de outras vertentes da dança, como a dança moderna, a dança contemporânea, a dança afro-brasileira, dentre outras que pude experimentar no meu corpo. Através da FAFI, foi possível dar um grande passo na minha carreira, ao tirar o DRT⁸ como bailarina profissional, registro junto ao Ministério do Trabalho requerido para exercer profissões regulamentadas por lei. Foram dois anos de estudos para a conclusão desse ciclo, que trouxe como produto final a apresentação de *Impulsos*, espetáculo nascido das quatro mulheres que compõem o Coletivo Corpus Kardia.

Os primeiros contatos com a dança *Dancehall* se deram no Circuito Cultural, a partir das oficinas que fazia no espaço, quando os professores apresentavam os estilos de danças urbanas e alguns dançarinos que as praticavam. Em 2010, tive contato novamente, quando comecei a frequentar o Encontro de Danças Urbanas e vi algumas dançarinas que praticavam a dança quando entravam na roda e executavam sua performance, que então todos conhecíamos como *Ragga*⁹ *Jam*, sobre o qual trarei melhores informações no próximo capítulo. Dessa época me lembro das dançarinas Yuriê Perazzini e Thais de Luca. Em 2011, durante o Festival ES de Dança, tive a oportunidade de fazer diversas aulas de danças urbanas, e uma delas era de *Dancehall*, com a dançarina, arte educadora e coreógrafa Karla Mendes, que fazia parte do grupo Ragga Jam Brasil. Foi um momento em que consegui, mesmo com receio, me permitir dançar, aprender sobre essa dança e cultura. Porém, devido à vivência na igreja, não me sentia

⁸ Registro profissional e regulamentado emitido pela Delegacia Regional do Trabalho (DRT) para profissionais que atuam na área cultural. Conforme a Lei n. 6.533, de 1978, que regulamenta as profissões de artista e de técnico em espetáculos de diversões, para a contratação de profissionais para trabalhar em TV, cinema, teatro, publicidade, shows de variedades e dublagem, é necessário ter o registro profissional emitido por uma DRT (SATED RJ, c2018).

⁹ *Ragga* é abreviação da gíria *raggamuffin*, usada pela juventude dos guetos de Kingston para se referir a alguma pessoa “maloqueira”, traduzindo para o português.

próxima desse estilo, visto que as movimentações de base principais usam o quadril, os joelhos flexionados, as ondulações no tronco e ombros, bem marcantes nas danças que possuem uma matriz africana, ou seja, tudo o que era reprimido totalmente na igreja, que ainda frequentava nessa época. Me sentia desconfortável dançando, pois acreditava que estava em pecado, e, ao mesmo tempo, sentia de alguma forma uma aproximação e um pulsar no corpo. Então, até esse período, era um processo de observação e de saber que esse estilo existia, pois frequentava os encontros de dança, acompanhando as apresentações ali realizadas, e as pessoas comentavam que tinham aulas do estilo nas escolas de dança particulares em Vitória; porém, meu interesse ainda era no *breaking*, na participação em batalhas e nas apresentações que realizava junto ao grupo Atos Crew.

Em 2015 me desvinculo da Igreja Evangélica e, em 2016, ainda na busca de profissionalização, me aproximo das pesquisas sobre a cultura jamaicana *Dancehall*, mais especificamente da dança dessa cultura. O primeiro evento a que pude ir nessa nova fase foi o Congresso *Dancehall* Brasil, realizado em São Paulo por Lucas Migliorini, tendo participado dessa formação com profissionais de todo o Brasil. Nessa ocasião, fui sozinha a São Paulo – a primeira vez que fui a um evento sem conhecer ninguém – e costumo dizer que foi um divisor de águas para mim, pois senti um acolhimento naquele espaço e uma liberdade do meu corpo que não sentia há um tempo. Eu dançava o *breaking* e a dança contemporânea na época, e não estava me sentindo bem com o meu corpo – vivia o momento da transição capilar, deixando de alisar os cabelos – e, quando cheguei ao lugar do congresso, a sensação que tive foi de um reencontro comigo mesma e com a minha própria dança. Eu me joguei de uma forma inexplicável e, quando revisito as memórias para escrever aqui na pesquisa, revivo um pouco a sensação que tive e escrevo muito emocionada, porque ali redescobri o poder que existia no meu corpo, entendi que poderia mexer os quadris e como era importante esse movimento. Era eu quem decidia sobre o meu corpo, e tinha a liberdade de ser quem eu quisesse, de fazer o que eu quisesse.

Quando retorno para Vitória, naquele momento não havia ali aulas de *Dancehall*, então comecei a procurar tudo o que conseguia na internet e a trocar com pessoas de fora do estado que havia conhecido no congresso, na busca de adquirir conhecimento e me aprofundar nos estudos que envolviam essa cultura. Ao conversar com alguns dançarinos sobre essa jornada, eles expressaram o desejo de treinar e conhecer mais da cultura, então iniciamos os treinos de *Dancehall* em espaços públicos em Vitória, compartilhando nesses momentos tanto movimentações corporais quanto aspectos teóricos.

Em 2018, movida por essas pesquisas, me inscrevi para ir a Lima, no Peru, para o evento internacional Dancehall Master World Latina, ao qual consegui ir através de um edital de locomoção da Secretaria de Cultura do Estado do Espírito Santo. Essa formação contemplou aulas com professores de alguns países da América Latina (Peru, Colômbia, Chile e Argentina) e também com os professores jamaicanos Chuky Xqlusiv, Queen Latesha e Rollex Hectidynd. Foi a minha primeira viagem internacional, sozinha e sem conhecer ninguém, sendo também a primeira oportunidade que tive de fazer aulas de *Dancehall* com dançarinas/os jamaicanas/os e entender melhor sobre a corporeidade da dança na execução dos movimentos e sobre como a cultura é desenvolvida na Jamaica. Foram quatro dias de imersão, celebração, batalhas de *Dancehall*, solo coreografado, grupo coreografado e *Dancehall Queens* (DHQ), aprendendo na prática com as aulas, com as festas que frequentávamos, nos espaços onde dançávamos todos juntos, bem como durante as rodas de conversa sobre a cultura jamaicana.

Figura 4 – Registro final da classe do dançarino e coreógrafo jamaicano Rollex Hectidynd



Fonte: Martín Castillo Quispe | Lima, Peru | 2018¹⁰.

Quando retorno para o estado do Espírito Santo, tenho a alegria de multiplicar esses conhecimentos através de atividades relacionadas à cultura, junto a outras mulheres que tinham

¹⁰ Disponível em: https://www.instagram.com/p/BqQkHxdg8W6/?img_index=5. Acesso em: 5 set. 2023.

o desejo de estudar essa manifestação cultural. Em 2018, ainda, escrevemos um projeto para outro edital junto à Secretaria Estadual de Cultura, contemplando três dessas mulheres que estudavam comigo para que fossem ao congresso em São Paulo e experimentassem o que vivi lá. Fomos eu, Ada Koffi – grande potência e referência como artista da música e da dança capixaba e produtora cultural –, Magrela – *bgirl* capixaba referência na cultura *Hip-Hop* (mais especificamente no breaking/danças urbanas), produtora cultural e coordenadora do Conexão Flow, grupo feminino que citei anteriormente – e Lory Nascimento – coreógrafa, produtora cultural e dançarina referência nas danças urbanas capixabas e no trabalho com juventudes, desenvolvendo uma pesquisa no *Dancehall Female*; é também uma das entrevistadas nesta pesquisa. Consideramos importante dizer quem são essas mulheres e o que elas têm produzido no território capixaba, mesmo que de maneira breve, pois são mulheres pretas e que movimentam o cenário cultural capixaba, sendo referência para tantas outras crianças, jovens e mulheres.

A viagem para o congresso foi um momento marcante e uma experiência coletiva potente, que mobilizou e fortaleceu o movimento *Dancehall* no território onde vivíamos e a nós, enquanto mulheres que dançam!

Figura 5 – Registro no Congresso Dancehall Brasil, São Paulo



Fonte: arquivos pessoais | Vitória/ES | 2018.

No retorno, começamos a fomentar juntas mais intensamente os treinos de *Dancehall* e formações em que atuávamos como instrutoras, trabalhando também com profissionais de São Paulo, como, por exemplo, no evento Dancehall 027, promovido por mim e pela artista Lorena Nascimento, em parceria com a Dancers Clash Movement¹¹, gerida pelo artista e estudioso da cultura *Reggae Dancehall* Ng Coquinho (SP).

Figura 6 – Registro da primeira formação Dancehall 027 em Vitória/ES



Fotografia: Paula Barbosa | Vitória/ES | 2019.

Costumo dizer que o estudo da cultura *Dancehall* me possibilitou refletir mais, para além da estética, sobre a mulher negra e a artista que havia me tornado. Na prática dessa dança, pude conhecer o meu próprio corpo, compreendendo as possibilidades que o abarcavam, e digo que foi um ato de libertação mexer o quadril, por exemplo, que durante a minha vida foi reprimido por conta da religião e que comecei a utilizar e explorar nas movimentações. Afinal, o uso do quadril reflete uma identidade marcante nas danças de matrizes africanas.

Os caminhos que segui e vivenciei até aqui proporcionaram para mim uma elaboração das memórias que meu corpo carrega, além de me reconectarem com a minha história, me

¹¹ A Dancers Clash Movement é a antiga Academia Dancehall de São Paulo, que passou pela mudança de nome em 2024.

permitindo ver quem veio antes de mim. Esses processos vivenciados durante a juventude contribuíram para o entendimento dos “valores culturais do mundo negro, exprimidos na vida” (Munanga, 2020, p. 50). Foi um movimento de tomar consciência, como propõe a professora pesquisadora Maria de Lourdes Paixão (2022)¹², “dos caminhos que estamos percorrendo e que estão nos nossos corpos, estão em nós”, e que me possibilitaram meios de construção das minhas identidades.

Esse processo corrobora o conceito de repertório¹³ de Diana Taylor (2013), que implica “um sistema não arquivar”, uma vez que não se trata de uma documentação escrita de maneira formal, mas de um processo de observação da execução das práticas realizadas pelas pessoas do convívio familiar e social ao qual pertencemos. Taylor nos apresenta que “as performances¹⁴ incorporadas têm sempre tido um papel central na conservação da memória e na consolidação de identidades” (Taylor, 2013, p. 21, 46-47). Por isso, trago aqui os processos vivenciados com minha família, com minha bisavó Dona Léia, ainda na primeira fase da infância, e, posteriormente, no convívio com os grupos sociais e as práticas das danças negras.

A historiadora negra e militante Beatriz do Nascimento, no filme *Ôrí* (1989)¹⁵ – um trabalho colaborativo entre ela e a socióloga e cineasta Raquel Gerber que traz a história dos movimentos negros no Brasil e apresenta uma reflexão sobre a busca pela visibilidade enquanto lugar de existência para pessoas negras brasileiras –, utiliza sua própria experiência para falar sobre quão traumática é a perda da autoimagem e da identidade, e aponta a necessidade dessa construção. Em um momento da narração do filme, a historiadora apresenta que “é preciso imagem para recuperar a identidade, tem que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade [...]”. Esse pensamento nos faz refletir sobre como as culturas negras nos proporcionam o lugar de existência, bem como um conhecimento sobre nós, nossa ancestralidade e um encontro com nossos pares. As coletividades negras são

¹² Fala da Profa. Dra. Maria de Lourdes Barros da Paixão, na disciplina Dança e Africanidades, UFBA, em 4 out. 2022.

¹³ Este conceito se situa pela autora numa relação com as produções eurocêntricas que se utilizam da escrita para armazenar seus conhecimentos, o que é denominado por ela como “arquivo”.

¹⁴ Recorremos, neste trabalho, ao contexto colocado por Schechner sobre o que é performance. Para ele, a performance pode ser realizada “nos negócios, nos esportes, e no sexo, ‘realizar performance’ é fazer algo no nível de um padrão – ter sucesso, ter excelência. Nas artes, realizar performance é colocar esta excelência em um show, numa peça, numa dança, num concerto. Na vida cotidiana, ‘realizar performance’ é exhibir-se, chegar a extremos, traçar uma ação para aqueles que assistem. No século XXI, as pessoas vivem pelos meios da performance como nunca viveram antes” (Schechner, 2006, p. 29).

¹⁵ *Ôrí* documenta os movimentos negros brasileiros entre 1977 e 1988, passando pela relação entre Brasil e África. Tem o quilombo como ideia central de um contínuo histórico, apresentando como fio condutor a história pessoal de Beatriz Nascimento, historiadora e militante negra, falecida prematuramente no Rio de Janeiro em 1995.

estratégias de emancipação para o povo preto. Ainda em *Ôrí*, Beatriz do Nascimento fala da importância da reconexão com as origens, as raízes, a terra, o quilombo e com o que nos conecta com a nossa própria existência.

As vivências pessoais que tenho contado aqui, assim como faz Beatriz do Nascimento, são extremamente relevantes para a construção desta pesquisa, e apontam as narrativas e experiências de vida como lugares epistemológicos e campos de conhecimento, que mobilizam uma tomada de consciência individual e coletiva quanto às opressões e invisibilidades impostas às pessoas negras.

Desde o meu envolvimento com o *Dancehall*, então, diversas oportunidades surgiram de participar de grupos, eventos, workshops, e de ter contato com outras pessoas que eram referências. Dentre outros, recebi, em 2018, o convite para fazer parte do elenco do Grupo de Dança Afro NegraÔ, que, formado e protagonizado por pessoas negras, em seus 33 anos de existência tem preservado e difundido a cultura negro-brasileira no estado do Espírito Santo. O NegraÔ foi fundado em 8 de maio de 1991 pelos dançarinos e professores Ariane Meireles, Valter Santos, Cecília e Renato Santos, que já possuíam uma relevante trajetória no cenário cultural em território capixaba. Sua criação se deu a partir da passagem da bailarina e coreógrafa Mercedes Baptista no estado, em 1980.

Mercedes Baptista, primeira mulher negra a fazer parte do corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e participando como bailarina e coreógrafa do Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado por Abdias do Nascimento, trabalhou muito para o reconhecimento e afirmação dos artistas negros na dança. A artista marcou uma nova era para a dança afro-brasileira, coreografando e levando para os palcos a dança dos orixás, fazendo uma releitura das manifestações das culturas populares para o palco, sem que a origem fosse perdida.

Jordan Fernandes (2021), pesquisador e bailarino que passou pelo grupo NegraÔ, aponta o seguinte:

A dança negra no estado ganha força com a difusão da Cia de Dança NegraÔ. Os integrantes, além de levarem a arte da dança a inúmeros lugares, incentivaram a criação de Cias de Dança, trabalhos em Escola de Samba, Grupos Teatrais, Projetos Sociais, entre outros. Corpos negros foram se multiplicando e se expressando a cada lugar onde se instalavam e comunicavam. A Cia de Dança NegraÔ tem sua importância não só no teor artístico, mas social e político, onde pôde formar cidadãos ativos e propagadores de cultura e de pensamento. O bater do tambor ecoa no espaço e ao contato com o corpo gera movimento, expressão, pensamento, vida e arte e foi por meio do ecoar desse pensamento que hoje podemos desfrutar desse legado e da pluralidade da dança negra (2021, p. 144).

Trago a relevância do NegraÔ no território capixaba, pois é um movimento negro que proporcionou não só para mim, mas para tantas outras artistas, a representatividade e o reconhecimento das culturas negras. A dança afro é tida no grupo como arte de resistência, que fortalece os laços de pertencimento positivando uma história. Nesse grupo, o meu entendimento do que é ser uma mulher negra se ampliou, bem como as discussões referentes às identidades e autoafirmação. O corpo preto abarca memórias ancestrais e múltiplas corporalidades, que foram acentuadas e ainda mais compreendidas. Além de ampliar os moveres, bebendo de minhas próprias ancestralidades, despertei o desejo pela pesquisa das danças negras do continente africano e da diáspora.

Figura 7 – Espetáculo *Negro de Todas as Cores*. Cia NegraÔ. Apresentação no Teatro Carlos Gomes



Fonte: arquivos pessoais | Vitória/ES | 2018.

Na mesma época, dei início à trajetória como educadora social no Núcleo Afro Odomodê¹⁶, espaço público de educação não formal afrorreferenciada para adolescentes e jovens, que fica localizado em Vitória, no Espírito Santo. O educador social é um profissional fundamental nesses espaços, pois “atua em uma comunidade nos marcos de uma proposta socioeducativa, de produção de saberes a partir da tradução de culturas locais existentes, e da reconstrução e ressignificação de alguns eixos valorativos, sistematizados segundo o que existe,

¹⁶ Núcleo Afro Odomodê. Disponível em: <https://www.vitoria.es.gov.br/noticia/nucleo-afro-odomode-esta-de-portas-abertas-para-a-juventude-19565>. Acesso em: 5 set. 2023.

em confronto com o novo que se incorpora” (Gohn, 2009, p. 34). Com sua atuação, auxilia na construção de espaços de cidadania nas comunidades em que desenvolve seus trabalhos e estabelece um diálogo participativo junto aos educandos, respeitando a cultura local, as experiências e vivências de cada um, sem impor algo de fora, proporcionando, assim, um espaço de trocas em que ele ensina e aprende, atuando como mediador do processo educativo.

A vivência e convivência cotidiana entre educadores sociais e educandos, faz com que estes tenham uma visão ampliada sobre as comunidades onde atuam, uma vez que os espaços socioeducativos permitem um aprendizado com o outro, de forma compartilhada, para além da educação formal, fortalecendo a identidade e o pertencimento. O educador proporciona, através das atividades propostas, uma forma de perceber a realidade e projetar um futuro, de um modo dinâmico e interativo, desenvolvendo novas perspectivas, sonhos e os anseios do grupo.

Inaugurado em novembro de 2006, o Núcleo é um projeto da Prefeitura Municipal de Vitória realizado pela Secretaria de Cidadania, Direitos Humanos e Trabalho (SEMCID). Visa atender mensalmente 120 adolescentes e jovens, de 15 a 29 anos, por meio de atividades socioeducativas, tendo como princípios e diretrizes o Estatuto da Juventude, Lei n. 12.852, de 2013, e o Estatuto da Igualdade Racial, Lei n. 12.288, de 2010.

O Odomodê trabalha a ressignificação étnico-racial, a autonomia, o conhecimento da história negro-africana, além de promover o entendimento dos valores afrocentrados, processos de reconhecimento recíproco e a valorização das culturas negras brasileira e capixaba, contribuindo para a elaboração de uma identidade negra positiva para as juventudes. Através das atividades desenvolvidas, esse espaço discute os problemas enfrentados pelas juventudes negras socialmente e apresenta ferramentas para o enfrentamento do racismo e da discriminação racial e social.

Como educadora social nesse espaço, pude compreender ainda mais profundamente a importância da representatividade e a dança como lugar de formação que abrange as dimensões cognitivas, físicas e emocionais, contribuindo com novas possibilidades de percepção do indivíduo sobre si e o mundo e gerando autonomia para adolescentes e jovens participantes desses espaços. Ao entrar nas escolas para desenvolver rodas de conversa ou oficinas de dança, pude ouvir as adolescentes contarem suas histórias e perceber como eram semelhantes às que eu havia vivenciado dez, quinze anos atrás. E quando elas olhavam para mim e diziam “tia, você é tão linda”, “seu cabelo é tão lindo”, dentre outras falas que evidenciam um lugar de representatividade, elas se viam e se identificavam comigo.

Ao final, recebia relatos que falavam da importância de terem descoberto e conhecido mais sobre as histórias negras, para além das apresentadas até então, por meio das aulas de dança *Dancehall*, das rodas de conversa sobre a história dessas danças, e de poderem se reconhecer nessas histórias. Diversas atividades foram realizadas nesse espaço, com a apresentação das culturas e danças negras, promovendo o conhecimento de sua história, de referências brasileiras e do próprio território capixaba, “[...] trazendo a arte, a corporeidade, o cabelo crespo, as cores da África para o campo da estética, da beleza, do reconhecimento e da representatividade” (Gomes, 2017, p. 18).

Algo relevante para trazer aqui é que, em 2018, começou também a minha trajetória no cinema, como atriz, a partir de convites que chegaram através das práticas de dança que desenvolvo. Desde então, tenho participado de diversas produções que abordam as relações sociais e políticas que atravessam os corpos negros. Os filmes trazem no elenco, e também na equipe de direção e produção, pessoas negras.

É importante colocar como a televisão, as novelas e os filmes foram e ainda são um espaço importante nesse processo identitário e de representatividade. Durante muitos anos, não tínhamos pessoas negras nas produções exibidas na TV, e, quando apareciam, eram retratadas em posições de subserviência e marginalização – não eram produzidas imagens positivas sobre elas. Isso foi extremamente utilizado para minar nossa autoestima e autoimagem, e fez parte da minha infância e juventude também. Por isso, estar nesse local hoje, na tela do cinema, representando as diversas possibilidades de ser e estar no mundo, é muito significativo para a desconstrução de uma história negativa, para a reconstrução de uma identidade positiva e o fortalecimento da autoestima de tantas outras pessoas negras.

No ano de 2022, fui aprovada no mestrado na UFBA. Foi a realização de um sonho, depois de ter acreditado, a cada etapa, que não seria possível. Não tive a oportunidade de adentrar em uma universidade pública na graduação, era algo realmente muito distante. Assim, entrei na graduação em uma faculdade particular, no curso de Administração, e me formei. Para entrar no mestrado, imaginava que tinha que ser muito inteligente, escrever bem, conhecer gente influente – era o que ouvia de muitas pessoas. No entanto, no decorrer das minhas pesquisas sobre a cultura *Dancehall* e conversando com outras mulheres, compartilhando as nossas experiências, surgiu o desejo pelo estudo e compreensão dos processos de construção de identidades para mulheres negras que estudam e praticam essa cultura. A necessidade de contar essas histórias se tornou ainda mais intensa, e as leituras, feitas por conta própria, de autoras negras como Neusa Santos Souza, Nilma Lino Gomes, bell hooks, Conceição Evaristo, Djamila Ribeiro e Chimamanda Ngozi Adichie contribuíram nesse processo. Encaminhei, então, a

minha candidatura para o processo seletivo do Mestrado em Dança do PPGDança UFBA e fui aprovada. Desde então, tenho desenvolvido essas pesquisas como discente no mestrado e como artista da dança nas performances e oficinas, em que tenho a oportunidade de compartilhar os conhecimentos adquiridos. No mestrado, socializo também com outras mulheres negras o caminho que trilhamos na pesquisa e na escrita. Escrever é um processo doloroso para muitas de nós, mas também é um processo de emancipação.

Na mesma época, fui convidada para atuar no Coletivo Emaranhado, grupo localizado em Vitória que reflete sobre e desenvolve as danças negras em uma interação com outras linguagens das artes negras. Dirigido pelos artistas e coreógrafos Maicom Souza e Ricardo Reis, o coletivo é composto por um elenco negro, em sua maioria de mulheres. Na ocasião, fui convidada a viver Iemanjá no espetáculo infantil *Kalunga*¹⁷, que fala sobre o mar que banha a Ilha do Mel, nome popular dado à capital Vitória pelos moradores. Nessa história cantada, dançada e tocada, o mar possui a energia de Iemanjá, força vital que nos aproxima da nossa ancestralidade e das culturas negras capixaba e brasileira.

Essa experiência proporcionou um contato e aprendizado a respeito das religiões de matriz africana e saberes negros capixabas de maneira lúdica para diversas crianças de escolas municipais e estaduais de Vitória. O grupo foi convidado em 2023 para se apresentar no Omodé: Festival Sesc de Arte e Cultura Negra para a Molecada, no Sesc Bom Retiro, em São Paulo, e no 17º Festival Nacional de Teatro de Duque de Caxias, no Rio de Janeiro.

Esse breve relato que faço da minha história é para dizer que, muito cedo, descobri da forma mais pesada, cruel e dolorida que era negra, mas também trago um processo longo e libertador, que quebra as correntes do racismo imposto pela sociedade. Por meio da dança, percebi e entendi a potência do que é ser mulher negra e de participar de movimentos negros educadores, que:

[...] como uma coletividade onde se elaboram identidades e se organizam práticas através das quais se defendem interesses, expressam-se vontades e constituem-se identidades, marcados por interações, processos de reconhecimento recíprocos (Gomes, 2017, p. 47).

¹⁷ Projeto Dia Emaranhado, no qual as escolas visitam o espaço cultural, e acontece a apresentação de um fragmento do espetáculo infantil *Kalunga*. Na ocasião, recebemos as crianças da EMEF Deolino Perim. Vídeo disponível em: <https://www.instagram.com/reel/Cy4JTEwv9TR/?igsh=c3R4NTVnb3h5cmcy>. Acesso em: 5 set. 2023.

Tenho consciência de que o caminho exposto não é único e exclusivo meu, mas perpassa a história de muitas outras mulheres negras. Utilizamos como fio condutor as minhas vivências, mas que também são partilhadas em comunidade. Nesse sentido, a escrevivência é trazida como modo de fazer nesse trabalho, por que elucida as experiências de pessoas negras valorizando as subjetividades e nos permite refletir sobre nossas percepções a respeito, processos de construção de identidades e reconexão com as nossas ancestralidades, potencializadas ou acionadas a partir das práticas das danças negras, e aqui mais especificamente o *Dancehall*.

1.1 SENEGAL: UMA EXPERIÊNCIA DE RETORNO

Figura 8 – Registros dos participantes da formação no ritual matinal



Fonte: arquivos pessoais | Praia de Toubab Dialaw, Senegal | 2023.

Nesses movimentos em busca de conhecimento em relação às danças negras que compõem o meu fazer artístico, cruzei o “Atlântico Negro” (Gilroy, 2001). Em abril de 2023, vivi umas das experiências mais marcantes e impactantes da minha trajetória de vida e de artista da dança: tive a oportunidade de ser selecionada e participar de uma formação para profissionais da dança na École des Sables, no Senegal.

A École des Sables, “escola das areias”, está localizada em Toubab Dialaw, uma vila de pescadores a 50 km da capital Dakar. Criada em 1998 pela bailarina e coreógrafa Germaine Acogny, considerada a “mãe” da dança africana contemporânea, e pelo seu marido Helmut Vogt, é referência no mundo em relação às danças africanas.

A escola é localizada em um terreno com grande extensão de terras, de onde temos uma incrível visão do mar, com rochas vulcânicas e muitas árvores. Dentre elas estão os baobás, de diferentes formas, novos e mais antigos.

Dignificados enquanto marco identitário, os Baobás confirmam um mandato repassado por gerações que habitam o reino dos antepassados, ciosamente resguardado em nome da tradição. Assim, bem mais do que uma árvore, o Baobá é, por excelência, o guardião de sentidos e significados endossados pelos povos da África, pelas suas sociedades e culturas, seus modos de ser, suas aspirações, expectativas de vida e religiosidade (Waldman, 2012, p. 225).

A estrutura da escola reúne alojamentos, espaço para alimentação, para conferências e palestras, escritório, zeladoria, além de dois estúdios – um com linóleos, o Henriette, com salas de dança convencionais, e outro com areias, o Aloopho. “Aloopho foi uma sacerdotisa no antigo Daomé, da comunidade religiosa de Yao Orisa que, na língua Yorubá da Nigéria e do Daomé, significa ‘esposas do poder total e do ser sagrado, da divindade’” (Acogny, 2022, p. 12).

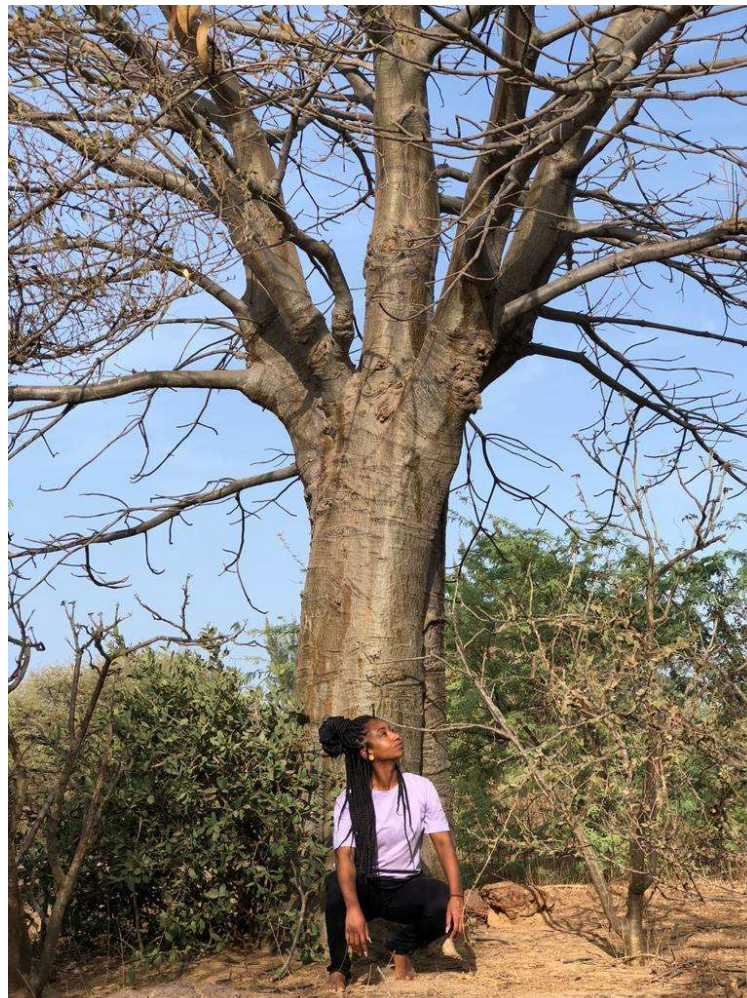
Figura 9 – Registro do Aloophoo – sala de areias, onde são ministradas as aulas de danças tradicionais



Fonte: arquivos pessoais | École des Sables, Sénégal | 2023.

Trata-se de um centro internacional de formação e criação em danças africanas tradicionais e contemporâneas, uma escola de ensino teórico e prático, um laboratório de investigação e um local de encontros e intercâmbios, conferências e residências artísticas. Nesse espaço são regularmente organizados cursos de formação profissional reunindo bailarinos e coreógrafos da África, da sua diáspora e de todo o mundo, em que se trabalham danças tradicionais e contemporâneas africanas. Seu objetivo é promover a profissionalização dos bailarinos africanos e permitir que vivam da sua profissão; encorajar a comunicação e a colaboração entre bailarinos, coreógrafos e companhias de África e de todo o mundo; e finalmente desenvolver e promover a dança africana contemporânea.

Figura 10 – Registro em uma árvore Baobá, na École des Sables



Fonte: arquivos pessoais | École des Sables, Sénégal | 2023.

Na ocasião, pude participar do Workshop de Formação Profissional Dance Afrique Experimental Flow, um intensivo de duas semanas para cerca de trinta bailarinos, professores e coreógrafos da África e sua diáspora e do restante do mundo que foram previamente selecionados e puderam participar de um encontro e de estudos sobre diferentes técnicas de danças urbanas contemporâneas, danças tradicionais do continente e das diásporas africanas. Vivemos cerca de oito horas diárias de formação prática das danças na École des Sables, nos estúdios abertos, além de discussões em formato de rodas de conversa. A vivência contemplou aulas da técnica Acogny, da dança *House dance*, da dança tradicional senegalesa Sabar e de danças e músicas da Costa do Marfim. Uma experiência completa de formação sobre as danças e culturas senegalesas.

Pés no chão. Chego aqui com um misto de sensações, presenças e afeto. Acordo bem cedo, e ao sair do alojamento sinto a energia vital presente naquele lugar. Cercado pela natureza, árvores e canto dos pássaros. Me faz lembrar algo que não vivi. Mas sinto como se tivesse vivido, algo familiar e que me faz sentir o sentimento de pertencimento, de lar, de casa. Me sinto em casa (Diário de campo, abril/2023).

Todas as manhãs realizávamos uma saudação antes do início do dia. Nos reuníamos, olhávamos uns para os outros e desejávamos um ótimo dia, cada um em sua língua natal. Depois, éramos direcionados para os rochedos presentes no terreno, cada um subia em um deles, e então fazíamos uma saudação ao sol e à natureza. Nos posicionávamos em pé, de frente para o horizonte ou o sol, com os braços ao longo do corpo e as palmas das mãos viradas para frente, fechávamos os olhos e sentíamos com todo o nosso corpo a energia que o sol e a terra nos ofertavam. Um estado de presença e de conexão consigo mesmo, com a natureza e com todos que iriam juntos realizar as práticas ali.

Nessa formação, praticamos a técnica Acogny, desenvolvida por Germaine Acogny e que tem como base as danças do Oeste Africano. Essa técnica, como nos apresenta a artista da dança e antropóloga Luciane Ramos Silva (2017):

[...] produz um pensamento consolidado em dança a partir da síntese entre danças do Oeste Africano, sobretudo das regiões do Senegal e Benin, associadas à dança clássica e à dança moderna, neste último caso, a técnica Graham. O elemento condutor dessa relação entre culturas parece ser a ligação expressa com as forças da natureza e com uma percepção do universo enquanto energia integrada ao corpo – uma noção de um corpo considerado globalmente e cuja energia circula em si e no universo, premissa presente em diversas culturas africanas e que segue mal compreendida nos diversos contextos não africanos, quando reduzida ao misticismo. Trata-se da

percepção fundamental do corpo como cosmos e como mobilizador de energias vitais de maneira muito concreta (Silva, 2017, p. 201).

A prática é perpassada pela vibração dos tambores, que são característicos nas culturas africanas, possuindo um poder ritualístico. O tambor não é apenas um instrumento musical, mas uma divindade que promove a comunicação e conexão com a espiritualidade, com as tradições de uma comunidade. Assim se compõe o caminhar marcado, como a marcha para uma missão. Dançar é uma missão. Estabelece-se a conexão com o chão e os pés, que são as nossas raízes, a partir do toque dos tambores.

A pulsação dos pés no chão. Ondulações, conexão do cóccix, passando pela coluna vertebral e até a cabeça. Coluna vertebral (serpente da vida) tem vida e não trava. Deixar a energia circular no corpo. Dos pés à cabeça. Andar e ondular. Mãos ao lado do corpo, deixando a energia passar entre os braços. Perpassa todo o corpo que vem da terra, a cabeça, até o céu e volta. Dar e receber. Recebe e devolve. Os tambores marcam o início das movimentações, as mudanças de ritmo de lento para rápido. É necessário estar atenta, presente e observar não com os olhos, mas com todo o corpo. Perceber o grupo, o coletivo, olhar nos olhos, movimentar o corpo, respiração e se conectar com todos os elementos presentes naquele momento (Diário de bordo, abril/2023).

Essas práticas diárias me remeteram ao outro lado do Atlântico, no Brasil. Às experiências que vivi e senti e, mais precisamente, às vivências que tinha no quintal da minha casa, com minha bisavó. Às experiências que foram negadas ao meu corpo, no período que passei na igreja, e à reconexão com a minha ancestralidade ao me aproximar das práticas das danças negras urbanas e, mais especificamente, do *Dancehall*.

Ancestrais estão conosco em vida. Nós somos as melhores representações dos nossos ancestrais. Temos a missão de cumprir o que nossos ancestrais não conseguiram. Nós temos e levamos conosco, tudo o que nossos ancestrais fizeram, cumpriram, criaram, tudo o que eles fizeram com a gente. No Senegal quando alguém morre, os gestos dessa pessoa são repetidos. É uma maneira de mantê-la ainda viva, se não ela é esquecida. Neste momento pensamos em três gestos que representam algum ancestral nosso, alguém que é parte de nós e que se foi. Pensei na minha bisa, trouxe três movimentos: o banho na bacia de metal, lavar a roupa e ensaboar o rosto com os olhos abertos. Criamos todos naquele momento uma partitura de dança, com movimentos dos nossos ancestrais e compartilhamos de três em três, com o grupo (Diário de bordo, 7 abr. 2023).

Essa experiência na École des Sables me mobilizou enquanto dançarina e pesquisadora da dança, em diversos lugares, principalmente ao parar, possibilitando perceber novamente meu corpo, como acontecia a respiração e o meu fazer em dança, a partir de todos os meus sentidos.

Os treinamentos intensivos, a percepção do corpo como cosmo, universo, e da potência interna desse corpo, como ele ondula, o pisar no chão e como utilizo esse chão como energia vital e pulsação na minha dança, foram pontos que me fizeram perceber o automático em que estava vivendo e que, conseqüentemente, reverberava no meu dançar. Perceber a dança com todos os sentidos, ver, ouvir, sentir o gosto e a sensação na pele, o cheiro, o que ela provoca, desde o respirar até os movimentos mais expansivos que posso desenvolver, ampliaram a compreensão da cosmopercepção da pesquisadora e professora nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí (2021), privilegiando sentidos que não são apenas visuais. Alessandra Seutin, que guiou grande parte dos encontros práticos e das rodas de conversa, sempre dizia: “a coluna vertebral tem vida, não trava, deixe a energia circular no seu corpo. Dos pés à cabeça”. E as movimentações que eram trabalhadas nas danças do Oeste Africano, na técnica de Acogny, se assemelhavam muito às bases do *Dancehall* – as ondulações do tronco e o uso do quadril são algumas que posso destacar.

Em um dos dias de atividades desenvolvidas na formação, fomos direcionados bem cedo para a praia, que fica próximo à escola. Contemplando a imensidão azul do mar, iniciamos o ritual matinal de saudação ao sol e à natureza. E logo após tivemos as aulas, ao som dos tambores tocados ali, dançamos em círculo e marchamos na técnica Acogny.

Para finalizar aquela manhã, os tambores continuaram a ser tocados, e fomos direcionados a uma experiência de ser conduzidos no espaço por uma outra pessoa, experimentando as sensações que perpassavam os nossos corpos. Guiados com os olhos fechados, sentimos o som das ondas. O cheiro. O toque na areia, nas rochas e na água extremamente fria. Logo depois, conduzimos o outro, na mesma experiência. E em seguida fomos orientados a dançar juntos essas sensações. Os nossos pés, mãos e todo o corpo tocavam um ao outro, a areia e a água do mar. Nos movimentamos durante cerca de 40 minutos, em diversas intensidades, que me provocaram sensações múltiplas.

No penúltimo dia na escola, fizemos uma visita à Ilha de Goré e ao Museu das Civilizações Negras, como parte das formações da escola. Acordamos bem cedo, tomamos café, e logo um carro bem antigo nos buscou na entrada da escola e nos levou para a estação mais próxima de trem, em Rufisque. De lá seguimos até a estação de Dakar. Foi a primeira vez que fiz esse percurso durante o dia, e pude contemplar todo o longo caminho até a capital senegalesa. Chegamos a Dakar e entramos na estação marítima para pegar um barco, parecido com um *ferryboat* que pegamos em Salvador para irmos à ilha de Itaparica.

Entramos no barco, e me sentei no andar de cima com os amigos do Benin. O barco saiu e, após um tempo, avistamos, no meio da imensidão esverdeada do mar, uma ilha linda,

colorida, com muitas árvores e construções. Era a Ilha de Goré. Chegamos. Desembarcamos ali, e um guia nos acompanhou em um passeio pelo lugar, repleto de baobás e turistas.

Ao chegar à ilha, observamos primeiramente a beleza do mar e de toda a estrutura do local. Fomos caminhando pelas ruas estreitas, que carregam histórias de dor e lamento. E chegamos à “Maison de Los Escravos”, para a qual as pessoas raptadas de suas famílias e aldeias eram levadas durante o período de escravização. Ao transitarmos pelo espaço pequeno, o guia nos mostrava os lugares minúsculos onde as pessoas ficavam. Havia celas separadas para mulheres, jovens meninas, homens, crianças. Ele nos mostra um espaço bem apertado, no qual os escravizados mais rebeldes ficavam. Era um espaço em que a pessoa não podia sentar nem ficar em pé – ela ficava agachada durante longas horas do dia. Experimentei fortemente, durante todo o percurso, uma sensação que perpassava todo o meu corpo como se estivesse sufocada. Me faltava o ar à medida que o guia ia nos relatando tudo o que acontecera ali. Então, chegamos a um lugar chamado porta do não retorno. Uma espécie de buraco retangular, semelhante a uma porta bem pequena. Como uma fresta, avistamos a imensidão do mar. Ali os navios atracavam, e todas as pessoas que saíam por aquela porta, para as Américas, eram marcadas com um carimbo de ferro. Isso significava que nunca mais poderiam retornar à África. Repito, as pessoas marcadas ali não poderiam retornar para suas casas. “Goré” significa porto bom. Milhares e milhares de pessoas saíram daquele lugar.

Quando chego nesse ponto da visita, ouço toda a história que marca esse ambiente. Sou acometida por um sentimento de que eu havia retornado – eu era a única do grupo na formação que era da diáspora, do lado de cá do Atlântico, da América do Sul, do Brasil. Para cá, milhares de pessoas traficadas foram trazidas. Durante o percurso, o guia relembra esse fato. Em minha mente, em meu coração e com todo o meu ser, senti que aquela era uma experiência de retorno. Tenho a certeza de que meus ancestrais foram raptados no continente africano, pois, conforme relato da minha bisavó paterna, sua mãe veio de Angola. Os outros lados dessa minha ancestralidade desconheço, assim como a maioria das pessoas negras brasileiras, que não conhecem suas origens. Em conversa com alguns pesquisadores, estes relataram a existência da porta do não retorno nos territórios africanos que serviam como porto para os navios durante o tráfico negreiro.

Essa experiência marca, para mim, um retorno e o fechamento de um ciclo das pessoas da minha família, que foram levadas da sua casa e trazidas para o Brasil. Muitas gerações depois, eu retornei. Não estava ali sozinha – toda a minha ancestralidade, os que vieram antes de mim, a minha comunidade, estavam ali comigo.

Toda essa experiência me marcou de maneira profunda e me revelou uma força imensa. Já havia imaginado e desejado um dia pisar no continente africano, mas não vislumbrava como isso poderia se concretizar. No entanto, a participação nessa formação foi possibilitada via financiamento de edital público de fomento à cultura, em que fui contemplada em 2021. No retorno para o Brasil, e mais especificamente para Vitória, compartilhei as vivências do Senegal com adolescentes e jovens atendidos pelos espaços de juventude do município de Vitória, pelo Circuito Cultural, o espaço cultural na região da Grande São Pedro no qual iniciei minha formação em dança; no Centro de Referência das Juventudes, também localizado nessa região; e com artistas interessados nos estudos das danças negras, no espaço cultural do Coletivo Emaranhado.

Figura 11 – Registro de oficina realizada no retorno do Senegal, no Circuito Cultural, mesmo local onde iniciei meus estudos em dança no ano de 2007



Fonte: arquivos pessoais | Vitória/ES | 2023.

Figura 12 – Registro de oficina realizada no retorno do Senegal, no Coletivo Emaranhado, grupo em que estou como bailarina e atriz atualmente



Fonte: arquivos pessoais | Vitória/ES | 2023.

2 *DANCEHALL*: CONTEXTO HISTÓRICO

A dança é a língua da Jamaica, uma língua que serve como representação visual do pulso do povo (Small, 2012, p. 2, tradução nossa).

Para compreendermos a cultura *Dancehall*, é necessário conhecer as heranças históricas, sociais e culturais da Jamaica. Durante o período do tráfico negreiro, nos percursos realizados para as Américas, os navios negreiros aportavam, em alguns momentos, em uma ilha chamada *Xamaica*, nome dado pelos povos originários *tainos*, também conhecidos como *arawaks*, que foram exterminados no processo de colonização espanhola. Algumas histórias contadas pelos mais velhos relatam que os escravizados mais fortes aproveitavam e fugiam quando os navios paravam nesse porto, estabelecendo-se nas montanhas dessa ilha caribenha que mais tarde foi chamada de Jamaica. A Jamaica foi dominada pelos espanhóis e pelos britânicos, pois tinha uma terra fértil para as plantações, e deixou de ser colônia britânica no ano de 1962. Na condição de colônia, a ilha recebeu um grande número de negros da África Ocidental para trabalhar nas plantações.

Kingston, a capital do país, é a maior cidade e está localizada no lado sudeste da ilha. “Kingston, através de suas guarnições, é o epicentro da música e da cultura *Dancehall*. O ritmo e a alma de Jamaica vivem em Kingston através de sua música e sua estrutura social” (Small, 2012, p. 3, tradução nossa).

As danças populares jamaicanas, chamadas de *Jamaican Folk Dances*, sofreram influências dos povos colonizadores, porém, mais de 50% delas são influenciadas pelos povos africanos. Trazem, a partir deles, movimentos característicos e crenças que mobilizaram não somente a dança, mas o movimento musical na Jamaica como é conhecido pelo mundo todo (Duarte, 2021). São muitas as tradições africanas que se perpetuam na ilha: música, dança, religião, linguagem, filosofia, dentre outras.

Figura 13 – Festa de Bruckins em Mello-Go-Round em 1978, que ocorreu durante a celebração de um festival



Fonte: National Library of Jamaica Digital Collection¹⁸.

As primeiras manifestações culturais refletiam esses processos vividos pelos escravizados em terras jamaicanas. Dentre as danças tradicionais jamaicanas documentadas, podemos citar *Kuminá*, *Dinki-Mini*, *Myal*, *Ettu*, *Jonkonu*, *Quadrille* e *Gumbay*, que não conseguiremos aprofundar neste trabalho. O primeiro gênero musical registrado foi o *Mento*, na década de 1930, que é conhecido como o “avô” do *Reggae* e, de acordo com registros, se desenvolveu a partir das “*work songs*”, canções de trabalho que eram cantadas pelos negros escravizados e que ajudavam na sobrevivência dessas pessoas nos cafezais, colheitas de algodão, cozinhas e espaços nos quais eram exploradas em horas estafantes de trabalho (Cardoso, 1997). A dança estava presente nesse movimento junto com a música, que

[...] com forte influência das danças tradicionais Jamaicanas utiliza em muitas das suas músicas o tambu (tambor de madeira com pele de animal). A herança de movimentos pélvicos faz-se notar através dos movimentos pélvicos evidentes quando se dançava *Mento*, mulher e homem dançavam frente a frente (Duarte, 2021, p. 33).

Entre as décadas de 1940 e 1950, surge o *Ska*¹⁹, de uma fusão entre o *Mento*, o *Rhythm & Blues*, conhecido como *RnB*, e uma forte presença dos tambores característicos das culturas

¹⁸ Disponível em: <https://nljdigital.nlj.gov.jm/items/show/2492>. Acesso em: 3 nov. 2023.

¹⁹ Jamaica Ska, dança e música. Disponível em: <https://youtu.be/XhLjOgUXut8?si=dfO6GAqvYsRqiaCv>. Acesso em: 3 nov. 2023.

africanas. As letras retratavam críticas sobre a discriminação racial, as injustiças sociais vividas pelos jamaicanos e os sistemas de opressão, e as batidas eram rápidas e frenéticas. De fato, o *Ska* é um gênero musical que desempenhou um papel significativo na cultura e na história da Jamaica, especialmente durante o período de independência do país em 1962.

O *Ska* reflete a altura em que o governo jamaicano decidiu “dar liberdade” à Jamaica, assim sendo, a esperança de um novo amanhã, com mais condições de vida, originou uma expressão musical alegre, festiva e a expressão de movimento condizia com a música, sendo energética e muito conectada à terra. O *Ska* ganhou notoriedade em todo o mundo, crescendo muito rápido, levando consigo a herança que advém das danças tradicionais Jamaicanas, onde a herança africana é muito marcada, intensificando esta herança movimentada com as mensagens políticas e sociais das músicas [...] A versão dançada original do *Ska* recorria a movimentos muito conectados à terra (Duarte, 2021, p. 33).

Em seguida, surge o *Rocksteady*, entre 1966 e 1969, um ritmo musical mais lento e sensual, que reflete mudanças não apenas na música, mas também nas aspirações, desafios e sentimentos da sociedade jamaicana, “[...] dando maior importância ao *bass* e ao *beat*, tambores, o que mudou para sempre a música Jamaicana e, conseqüentemente, o movimento que dela nascia. Passamos de ritmos rápidos e felizes para uma música onde o *bass*, o batimento da música, o ‘*beat*’ e a melodia passaram a ter outra importância” (Duarte, 2021, p. 34). E isso influencia no surgimento do *Dub & Reggae*:

[...] nos anos 60, 70 a Jamaica vivia dias de horror, onde a violência, os tiroteios e os jogos políticos eram diários, era necessário passar a mensagem de esperança e de um mundo melhor. Alertar para a importância da união contra um inimigo comum: O Governo, nasceu então o *Reggae* em 1970/1971. O *reggae*, influenciado pelas alterações musicais do *Rock Steady* nos primeiros anos de existência, transportava na sua música mensagens de esperança, mantendo as classes sociais mais pobres animadas em relação a um possível futuro mais risonho. Continuavam a demonstrar o descontentamento social com o governo. O movimento alterou e o *Reggae* fazia com que a expressão corporal de quem o dançava fosse mais livre (Duarte, 2021, p. 34).

O *Reggae* trazia em suas letras o cotidiano e as mazelas sociais vivenciadas na ilha, abordando as ações dos colonizadores no território e um desejo de igualdade entre todos. O gênero ganha visibilidade no cenário musical no mundo, rompendo as barreiras territoriais, principalmente através das músicas de Bob Marley (1945-1981), um dos principais ícones da música jamaicana, tornando-se um elo entre a cultura rasta e o *Reggae*. Suas músicas levam a sabedoria da religião rastafári, falam de amor, valorização do corpo negro, união e igualdade. Bob Marley foi um importante símbolo político para as comunidades negras jamaicanas, e sua

música alcançava de maneira expressiva as juventudes nos guetos²⁰, que, “sem perspectivas de ascensão social [...] ingressavam na marginalidade e, desde cedo, aprendiam a defender-se das constantes brigas, a se armar com armas de fogo e, principalmente, com canivetes e praticar pequenos furtos” (Rabelo, 2017, p. 140).

Ainda como resultado do processo colonial, nas décadas de 1970 e 1980, a Jamaica vivia uma expressiva violência, incitada pelos dois partidos políticos jamaicanos. A esse respeito, Marlon James (2017) dialoga sobre o poder que a arte tem para subverter os sistemas impostos e denunciar opressões, e apresenta que, através do *Reggae*, Bob Marley ensina seus irmãos a não aceitarem e a questionarem a realidade e o poder imposto: “essa autonomia de pensamento, essa autodeterminação foram coisas novas – e não foram trabalho de intelectuais ou políticos, mas de um cantor de *reggae*”²¹.

Gostaria de trazer aqui um trecho da música “Redemption Song” (Canção de redenção), de Bob Marley (1980), que convoca as pessoas negras jamaicanas à consciência e ao entendimento do poder e da liberdade.

Emancipate yourselves from mental slavery
 Emancipem-se da escravidão mental
None but ourselves can free our minds
 Ninguém além de nós mesmos pode libertar nossas mentes
Have no fear for atomic energy
 Não tenha medo da energia atômica
'Cause none of them can stop the time
 Porque nenhum deles pode parar o tempo

(Redemption Song, 1980, tradução nossa).

Com o tempo, o *Reggae* começa a ganhar outros componentes eletrônicos, e o ritmo vai ficando mais forte. Então, desenvolve-se a partir daí uma nova cultura, um jeito de viver, a cultura *Dancehall*. As primeiras manifestações musicais do *Dancehall* foram vistas no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, tendo sua maior amplitude na década de 1990, tornando-se mais popular no mundo.

O *Dancehall* é uma cultura preta, que a motriz é África, mas a matriz é a Jamaica, diáspora negra. É continuidade do que temos como história africana. Essa manifestação é do gueto, de pessoas pobres. O país estava em colapso novamente nessa época. Surge nesse contexto um país pobre, e então as pessoas precisavam se manifestar, precisavam dançar, fazer algo para

²⁰ Essa população juvenil marginalizada e sem muita educação escolar e/ou cultura erudita ficou conhecida como *rude boys* (rapazes rudes) ou *rude bwoys* (no dialeto local) (Rabelo, 2017, p. 140).

²¹ Entrevista concedida a Ruan de Sousa Gabriel para a revista *Época*, publicada em 28 de julho de 2017.

expressar o que estavam sentindo e vivendo (Registros de roda de conversa com o pesquisador Ng Coquinho, 2018).

Mas o *Dancehall* é mais do que uma dança ou um gênero musical, é uma cultura propriamente dita, com suas próprias comidas, roupas e linguagem. O antropólogo Norman C. Stolzoff propõe que:

[...]talvez seja no corpo humano que circulam os símbolos e práticas mais significativas do *Dancehall*. Através da moda [ciclos], da fala e das técnicas corporais, os jovens do gueto marcam a sua participação no *Dancehall* e afirmam o seu controle sobre o espaço público que ocupam. Estilos de roupas, cortes de cabelo e joias usadas... passaram a significar uma posição subordinada e de oposição dentro da hierarquia de classe racial da Jamaica... Embora a cultura *Dancehall* esteja focada na música e na performance, ela também deu origem a uma estética que transcende as fronteiras da música, estritamente falando. Existem gêneros bem estabelecidos de teatro *Dancehall*, cinema, coreografia, *design* de moda e modelagem (Stolzoff, 2000, p. 2, tradução nossa).

Por meio dessa cultura, as pessoas tentam lidar com os problemas da violência, da pobreza e do racismo. Nesse contexto, ela atua como uma forma de comunicação, transmissão, um local em que as culturas negras das classes mais baixas atingem uma expressão mais profunda. Donna Hope, socióloga jamaicana, faz uma reflexão de que “[...] a cultura do *Dancehall* é um espaço para a criação e disseminação cultural de símbolos e ideologias que refletem e legitimam as realidades vividas de seus adeptos, particularmente aqueles das cidades do interior da Jamaica” (Hope, 2006, p. 27, tradução nossa). Até os dias de hoje, as músicas e danças relatam as realidades vividas, o dia a dia no ambiente em que essas pessoas estão inseridas e os desafios e problemas sociais que as atravessam.

As festas de *Dancehall* são o espaço onde as classes sociais mais pobres da Jamaica se reúnem e ainda hoje reúnem em procura da liberdade de expressão, procura de liberdade emocional, procuram o seu espaço, procuram conviver sem pensar nos problemas diários, dando-lhe uma vez mais um caráter ritualístico (Duarte, 2021, p. 35).

Dance Hall, também chamado no crioulo *patois*²² de *Bashmant* ou *session*, é o local onde acontecem as festas. O termo vem das festas realizadas nas periferias jamaicanas, as quais tinham os *sound systems* (sistemas de som) dentre os elementos principais. A cultura do *Sound*

²² Linguagem própria desenvolvida a partir do contato entre os negros escravizados na Jamaica e os traficantes que falavam inglês. A maioria dos jamaicanos falam a língua no dia a dia, apesar de o inglês ser a língua “oficial” do país.

System, popularizada no final dos anos 1940, é uma criação jamaicana, comandada por seletores, DJs e MCs. Surge como uma forma mais rentável para custear os shows das bandas de *Rhythm & Blues*, trazendo paredões de som com alto-falantes e amplificadores de som, geralmente fixados em caixas de madeiras ou nos carros. No início eram tocadas músicas americanas, o *Rhythm & Blues*, e ao longo do tempo passaram a ser tocadas as produções jamaicanas, começando pelo *Mento*, *Rocksteady*, *Reggae* e *Dancehall*.

Figura 14 – Imagem de montagem de *sound system*, Jamaica



Fonte: arquivo da página Mixdown²³.

Os sistemas de som foram fundamentais para a popularização do *Dancehall* de maneira significativa, especialmente nas comunidades urbanas. Aqui estão alguns pontos importantes sobre esse desenvolvimento: como mencionado anteriormente, os sistemas de som são sistemas de alto-falantes e equipamentos de som usados para tocar música em eventos ao vivo; os operadores de sistemas de som eram responsáveis por organizar as festas e eventos em que o *Dancehall* era tocado, oferecendo uma plataforma para cantores, DJs ou Selectas apresentarem sua música ao público (Howard, 2014). Na cultura *Dancehall*, os DJs ou Selectas produzem, cantam e tocam as músicas e os *riddims*, que são batidas ou um acompanhamento instrumental, constituindo um dos elementos principais da música *Reggae Dancehall*. *Riddim* é a pronúncia no *patois* jamaicano para o termo “*rhythm*”, que significa “ritmo”.

²³ Disponível em: <https://mixdownmag.com.au/features/we-all-love-drum-fills/>. Acesso em: 3 nov. 2023.

Os jovens não podiam ir para os centros, então criaram movimentos para poderem se expressar e se comunicar. A música e a dança *Dancehall* são, portanto, “recipientes para a história jamaicana e servem como uma forma de tradição oral e corporal, articulando a estrutura social da sociedade jamaicana e servindo como uma forma de expressão cultural” (Small, 2012, p. 6, tradução nossa).

2.1 DANCEHALL: CONEXÃO E MOVIMENTO

Conforme informações que obtive nas pesquisas, em cursos e palestras de que participei sobre a cultura *Dancehall*, os pesquisadores e dançarinos jamaicanos e brasileiros apresentam que esse fenômeno cultural se estrutura em eras, no sentido temporal, o que ajuda no entendimento da evolução musical, que consequentemente impacta nas movimentações da dança. Essas eras são datadas aproximadamente da seguinte maneira: *Old School*, dos anos 1980 a 2000/2001; *Middle School*, de 2000/2001 a 2008/2010; e *New School*, de 2011 até hoje. No *patois* jamaicano, são chamadas, respectivamente, de *Old Skool*, *Mid Skool* e *New Skool*. E são compostas por subdivisões de movimentações, como, por exemplo, *female steps*, *street vybz*, *badman style* e *daggarrim*. Essa é uma cultura que possui como base a oralidade, algo bem característico das culturas africanas do continente e de suas diásporas. O filósofo Hampâté Bâ elucida sobre a oralidade como fundamento nas tradições africanas:

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos (Hampâté Bâ, 2010, p. 167).

Na *Old School*, aproximadamente dos anos 1980 a 1999/2000, destacam-se movimentos sociais, que expressam ações do dia a dia das pessoas e trazem a base da corporalidade da dança bem marcante, como os joelhos dobrados, base baixa, quadris, ombros e ondulações. Importante ressaltar que as primeiras manifestações da dança que foram vistas eram executadas por mulheres. Conforme descreve a pesquisadora nigeriana de gênero e juventudes Bakare-Yusuf (2015), em meio à complexa situação sociopolítica na Jamaica, nos anos 1980, que abordaremos adiante, as mulheres tinham destaque na dança. Os cabelos, roupas e maquiagem integravam a personagem que era criada pela comunidade na cultura *Dancehall*, em que nascia uma nova linguagem intimamente ligada à beleza e ao visual. Há um conceito significativo de performance nesse momento, desde a entrada da mulher no local em que aconteceria a festa até

a sua saída. Incluindo a sua postura e imagem, todo o seu corpo representa a maneira pela qual ela desejaria ser vista por toda a comunidade, no máximo de sua beleza, sensualidade e com suas movimentações pélvicas (Lesser, 2012, tradução nossa).

No final dos anos 1980, começam as mudanças no ritmo musical, e passam a surgir os movimentos baseados em músicas instrucionais, nas quais os cantores falam as movimentações da dança, e os dançarinos executam durante as festas. As questões sociais existentes no país nessa década foram fundamentais para as mudanças culturais, na música e na forma como as pessoas se expressavam culturalmente. A ilha era permeada pela violência extrema e o terror, provocados pelas brigas de dois partidos políticos, o Partido dos Trabalhadores da Jamaica (PTJ) e o Partido Nacional do Povo (PNP), que disputavam as eleições para primeiro-ministro. Os apoiadores se utilizavam dos seus poderes para disseminar as ideias de ambas as legendas, provocando diversos conflitos, que resultaram em centenas de mortes (James, 2017). A isso tudo se somava a pobreza e a falta de políticas públicas para a população negra e pobre jamaicana, resultado da colonização e escravidão.

Nesse momento, em meio a mudanças musicais, “aparece o homem que revolucionou o mundo do *Dancehall* permitindo a entrada ‘oficial’ do gênero masculino na comunidade dançante, dando-lhe destaque e mudando para sempre o paradigma do *Dancehall*” (Duarte, 2021, p. 37). Gerald Levy, mais conhecido como Bogle ou Mister Wachy²⁴, é considerado o “*King*”, rei e/ou o pai do *Dancehall*, e foi membro do grupo Black Roses Crew, liderado por Willie Hagart. Bogle foi um dos grandes responsáveis pela popularização do *Dancehall* nos anos 1990, tendo participado de diversos programas de TV jamaicanos, clipes, shows e grandes eventos.

²⁴ Vídeo com Bogle na Jamaica mostra movimentações de dança criadas pelo dançarino. É possível vê-lo executando as movimentações, junto com outras pessoas que também o fazem. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jXRnAG0Xn2U>. Acesso em: 2 jan. 2024.

Figura 15 – Gerald Bogle Levi (Bogle)



Fonte: arquivo da página Urban Islandz²⁵.

Bogle é reconhecido como o criador de uma grande variedade de movimentos da dança, com passos conhecidos por todo o mundo, tendo destaque pelas movimentações expansivas e criativas. Essas movimentações tinham características corporais semelhantes e, por muitos pesquisadores e dançarinos jamaicanos, são consideradas a base da dança *Dancehall*, como, por exemplo, os joelhos bem flexionados, a utilização do quadril e da pélvis de maneira acentuada e as ondulações no peitoral. Alguns dos passos criados por Bogle são o Urkle Dance Willie Bounce, o Hottie Cotie Bogle, o Zip It Up, o Pop Di Collar, o World a Dance, o Wave, dentre outros²⁶. Em 1992, o cantor jamaicano Buju Banton criou a música “Bogle Dance”²⁷, em homenagem a uma movimentação de dança criada por Bogle na época e que fazia muito sucesso. “Foi a primeira canção de dança verdadeiramente popular dentro do *Dancehall* e deu exposição a um fenômeno que logo ganharia força internacionalmente” (Brown, 2014). A

²⁵ A imagem está disponível em: <https://urbanislandz.com/2019/08/31/dancehall-icon-bogle-mr-wacky-museum-kingston/>. Acesso em: 2 jan. 2024.

²⁶ Cf. vídeo com movimentações criadas por Bogle e executadas pela dançarina jamaicana Latonya Style, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=emT6teS9S6o>. Acesso em: 2 jan. 2024.

²⁷ Música “Bogle Dance”, criada por Buju Banton em 1992, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XAFjEV-6eiY>. Acesso em: 2 jan. 2024.

música aborda, na letra, o nome do passo “*Bogle dance*”, e dá as instruções de como deve ser feito o movimento, convocando as pessoas a dançar:

Fling your hands in di air, then you rock, then you dip
 Jogue suas mãos no ar, então você balança, então você mergulha
Move to the drum and make your body kick
 Mova-se para o tambor e faça seu corpo chutar
Step forward and come up back
 Dê um passo à frente e volte
A just the new style when the whole place a do
 Apenas o novo estilo quando todo o lugar é feito
Rock Bogle Dance 'cause music sweet you
 Rock Bogle Dance porque a música é doce para você
Bogle a run the place night and day
 Bogle e corra pelo lugar noite e dia
So just do Bogle Dance from a your tune a play
 Então faça Bogle Dance com sua música e peça
Angie and Beverley, dem a Bogle dancer
 Angie e Beverley, são dançarinas do Bogle
Dianne cyan do it, but she still wanna follow
 Dianne cyan faz isso, mas ela ainda quer seguir
Knees stiff like a what, but she nuh cater
 Joelhos rígidos como o quê, mas ela não atende
She a watch Angie dem and a move her shoulder
 Ela observa Angie dem e move o ombro
elly Ranx, the engineer who gwan like a goon
 Delly Ranx, o engenheiro que gwan como um tonto
 [...]
 Bogle, you shoulda see the youths dem a do it
 Bogle, você deveria ver os jovens fazendo isso
When Buju Banton's tunes dem a play inna the street
 Quando as músicas de Buju Banton tocam na rua
Again!
 De novo!

(Bogle Dance, 1992, tradução nossa)

Boysie, um dos dançarinos do grupo Bogle Black Roses, afirma que nesta dança os movimentos criados são denominados *Dancehall Moves* (movimentos de *Dancehall*), e não *Dancehall Steps* (passos de *Dancehall*) (Guy, 2020). Portanto, utilizaremos, neste trabalho, a nomenclatura dada pela comunidade *Dancehall*.

Em meados dos anos 2000/2001, as movimentações ficam mais enérgicas, e começa a surgir a *Middle School*. Outros dançarinos e dançarinas se destacam, como, por exemplo, John Hype²⁸ e Dansabling, que começaram a ter mais notoriedade com passos mais vigorosos nessa

²⁸ Vídeo de John Hype executando movimentações do *Dancehall* criadas por ele na era *Middle School*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kNuYu8UMBNI>. Acesso em: 2 nov. 2023.

época.

A *Middle School* está dividida em antes e depois de Bogle, visto que o dançarino é assassinado em 2005, e as pessoas se revoltam, pela representatividade que ele tinha para a comunidade. Isso causa uma mudança mais significativa nas músicas e também nas movimentações de dança, dando origem a criações mais expressivas com a ideia de tirar o que era ruim das pessoas. As músicas se aceleram, e as movimentações ficam mais rápidas e mais fortes. Como características corporais, há um uso mais intenso de movimentos com os pés, os *footworks*, e de movimentações dos braços.

Finalmente, a era *New School* (nova escola), com início aproximadamente em 2010 e se estendendo até os dias atuais, apresenta, como características principais, inovações nas movimentações corporais dos dançarinos. É possível ver movimentos com mais complexidade e que trazem mais elementos. Os movimentos começam a ser dançados em um tempo maior de música, ficam mais extensos e trazem uma maior variação de musicalidade e movimentação.

Destacando os grupos de dança ou, como são chamados, as *crews*, em cada escola temos:

Old School – Black Roses Crew | Ice (dançarino famoso)

Middle School – Jhon Hype | Ova Mars

New School – Primeiros grupos Rifical Team | Black Eagles

O *Dancehall* jamaicano, devido aos reflexos da colonização, sempre teve esse espaço bem demarcado para as movimentações realizadas por homens e mulheres. Em conversas durante os eventos de formação aqui no Brasil e quando estive no Dancehall Master World, no Peru, os pesquisadores sempre abordaram essa temática. Quando começa a tocar uma música dita “feminina”, os homens não dançam. No Brasil, existe uma flexibilização quanto a essa separação, mas na Jamaica ainda é um processo complexo e que até mesmo pode levar à violência. Como coloca a pesquisadora Stanley Niaah no documentário *Move*, na Netflix, “espera-se um padrão para a execução de movimentos na dança para os homens. Os movimentos acabam se localizando nos membros, e não nos quadris. O quadril é utilizado, mas não de maneira exacerbada”. É importante apontar aqui a LGBTQIA+fobia presente na Jamaica e as medidas violentas que são incutidas às pessoas LGBTQIA+ no país, o que também reverbera na dança. Alguns pesquisadores apontam a colonização como ponto de partida para essa violência e a necessidade, por exemplo, de exaltar a masculinidade nas músicas.

Donna Hope, no livro *Man Vibes* (2010), traz uma discussão sobre o papel da violência e agressividade como símbolos da identidade masculina jamaicana, com base nos estudos de gênero. Nesse sentido, dentre as subdivisões do *Dancehall*, temos o *badman style*, que é uma expressão do lugar da masculinidade, com músicas que retratam a violência que acontece nos

guetos e o estilo de vida dos gângsters, ou os chamados *rude boys*. Tem como características movimentações mais fortes, enérgicas, e a utilização intensa dos membros superiores.

É possível perceber que as mudanças sociopolíticas jamaicanas e os processos vividos pela comunidade na ilha impactaram diretamente na evolução da música e no surgimento de movimentações na dança. As culturas que surgem em diáspora foram forjadas em meio à violência e à dor a que os descendentes de africanos foram e são submetidos. É um processo de ressignificação e de contar as “verdades sobre suas experiências e que ganham importância como expressões de ativismo político” (Collins; Bilge, 2021, p. 216).

Outra subdivisão são os *female steps*, movimentos femininos no *Dancehall*, sobre os quais faremos uma abordagem mais específica em um capítulo próprio neste trabalho mais à frente.

2.2 UM BREVE HISTÓRICO: A CULTURA DANCEHALL NO BRASIL

No Brasil, as primeiras manifestações musicais do *Dancehall* surgiram nas periferias, e tornaram-se evidentes na cena brasileira em festas organizadas nos estados da Bahia e do Maranhão, este último conhecido como a “Jamaica brasileira” por sua relação com o *Reggae*. De acordo com os registros, a dança *Dancehall* chega como parte das danças urbanas, termo que usamos como um “guarda-chuva”²⁹, e não para designar um gênero de dança específico, porque abrange danças de diversas culturas que surgem em contextos urbanos, tendo como origem os povos do continente africano que foram trazidos forçadamente durante o período da escravidão, chegando com memórias corporais de suas culturas que foram reelaboradas e transformadas nos territórios em que se encontravam – portanto, são danças negras que surgem em diáspora.

A diáspora negra é um lugar de encontro. Complementando, Luciane Ramos Silva (2017, p. 115) toma como ponto de partida “a imagem da travessia atlântica e do conceito de *kalunga*”³⁰, tendo a diáspora negra como um lugar de ação onde foram inscritas trajetórias marcadas pela resistência, afirmação e transbordamento”. Dessa maneira, em todo o mundo foram criadas manifestações culturais como forma de comunicação; por meio da dança e da música, por

²⁹ Importante enfatizar que este é um termo guarda-chuva, como um ato político, pois as culturas em que essas danças estão inseridas acabam sofrendo um apagamento se forem reduzidas a danças urbanas como um gênero de dança. Ressaltamos a importância do estudo dessas culturas, seus criadores, contextos sociais e políticos, principalmente porque são danças criadas e protagonizadas por corpos dissidentes.

³⁰ No livro *Cosmologia africana dos bantu-kongo: princípios de vida e vivência* (2001), o filósofo Bunseki Fu-Kiau realiza uma análise sobre o conceito de *kalunga*.

exemplo, houve a resistência e o incentivo a diversos fenômenos sociopolíticos que impactaram diretamente as vidas dos envolvidos: “[...] movimentos que simbolizam não apenas resistência, mas também o engendramento de respostas, criatividades e formas ampliadas de compreender o mundo” (Silva, 2017, p. 40).

Como exemplo dessas culturas, podemos observar a cultura *Dancehall*, na Jamaica; a cultura *Hip-Hop*, nos Estados Unidos; a cultura do *Funk*, no Brasil, dentre outras. Podemos conectar aqui o conceito de “corpo-arma”, de Júlio Tavares (2012), segundo o qual apenas por meio do domínio consciente do corpo-arquivo e de sua força presencial, do encantamento e da memória ancestral, esses seres humanos, na condição de escravizados, puderam potencializar suas energias corporais como instrumento de resistência e libertação. É o corpo que está presente nessas manifestações negras, nas movimentações de resistência e lutas.

Um dos elementos primordiais para que essas manifestações aconteçam são as experiências vividas pelos indivíduos que as praticam com suas subjetividades. Ao contemplarmos as pessoas dançando, podemos perceber uma ligação direta com a realidade vivida por elas. As danças africanas da diáspora dizem de si, de como enfrentam e respondem ao mundo. Através dessas experiências, o sujeito pode reafirmar sua existência no mundo, as memórias inscritas nele e a sua ancestralidade. “Os saberes produzidos pelos indivíduos de grupos historicamente discriminados, para além de serem contradiscursos importantes são lugares de potência e configuração de mundo por outros olhares e geografias” (Ribeiro, 2017, p. 75).

Pensar em experiências negras que se dão através do corpo é “tornar possível a existência, exige-nos um domínio e uma consciência do corpo, lugar primeiro do existir, com e no qual estou no mundo apto a viver o presente vivido. É dessa maneira que dou conta do corpo como lugar que concede acesso ao meu eu [...]” (Tavares, 2012, p. 54). Isso está em consonância com a escrevivência como método de análise neste trabalho, que nos possibilita refletir a partir das experiências de um corpo negro em diáspora que revisita suas memórias e reelabora o presente, ressignifica e protagoniza a sua própria história, antes invisibilizada e contada pela ótica colonizadora.

Durante anos o povo negro, através do corpo, comunicou e comunica as questões sociais e políticas que o atravessam – comunica com o outro e consigo mesmo. E, a partir dessas manifestações, afirma sua existência.

A identidade dos afrodescendentes, na Diáspora, tem-se dado por intermédio do discurso proferido pelo uso do corpo. É pela capacidade de perceber, captar,

processar, recalcar, dizer, sentir, traduzir e enunciar mensagens pela via do corpo que, desde quando os africanos chegaram aqui, tem permitido a construção desta experiência de mundo que chamamos, hoje, de Diáspora africana. O corpo, assim, torna-se tradutor das racionalizações de experiências cósmicas [...] e cotidianas [...], que derivam em ação; transita na história dessas identidades africanizadas na Diáspora. É o que ocorre com o *Soul*, o *Funk*, o *Reggae*, o *Break*, o *Hip-Hop*, entre outros, os maiores exemplos destas marcas transistóricas, numa série infinita de expressões em várias nações do Planeta (Tavares, 2012, p. 62-63).

O *Dancehall* no Brasil, durante muito tempo, foi conhecido como *Ragga Jam*, uma técnica e marca criada pela francesa Laure Courtellemont por volta do ano de 1996, que trazia movimentos da dança *Dancehall* em uma fusão com uma técnica de coreografar criada pela dançarina. Para ensiná-lo, era necessário ter autorização, e, assim como no resto do mundo, existia a equipe *Ragga Jam Brasil*, que era composta por três dançarinos: Lucas Migliorini, Karla Mendes e Carolina Mercado. Outros dançarinos também fizeram parte do grupo, mas os que permaneceram foram os citados, que viajavam, estudavam, fomentavam e desenvolviam workshops e aulas do estilo pelas cidades do Brasil. Assim, o *Dancehall* se popularizou no Brasil com o *Ragga Jam*.

Ao longo dos anos, diversas discussões foram levantadas a respeito da marca *Ragga Jam* pelo mundo, pois o *Dancehall* é uma cultura preta que surge nas ruas e periferias da Jamaica e, na ocasião, estava sendo ensinado por uma mulher branca, detentora de uma marca, de modo que somente pessoas autorizadas e certificadas poderiam ensinar o estilo; além disso, a maioria dos lugares em que eram realizados os cursos eram estúdios de dança. Isso é algo discutido até os dias de hoje nos congressos e formações de dança no Brasil, pois muitas pessoas ainda confundem o *Ragga Jam* com o *Dancehall*, e buscam o entendimento sobre se são a mesma dança ou danças diferentes. São muitos os aspectos que deveriam ser debatidos e discutidos envolvendo essa temática e as consequências para o ensino da dança *Dancehall* no Brasil, mas que não são o foco de abordagem neste trabalho. No entanto, considero importante abordar esse assunto mesmo que de maneira sucinta, pois faz parte do percurso da dança em território brasileiro e merece ser aprofundado posteriormente em outros estudos.

Com o tempo, as pessoas que dançavam e estavam no processo de aprendizado do *Ragga Jam* começaram a entender que existia algo além do que era praticado e, através de pesquisas e formações, do contato com dançarinos jamaicanos e, em alguns casos, com a oportunidade de ir à Jamaica, puderam compreender o universo cultural que é a cultura *Dancehall*. Hoje a marca *Ragga Jam* não existe mais e, como dizem os pesquisadores, o *Dancehall*, a partir das bases e estudos dos *creators* (criadores), vem sendo propagado e estudado.

A comunidade de dançarinos do estilo no Brasil é uma das maiores da América Latina; aqui são promovidos congressos e workshops com dançarinos e estudiosos brasileiros, também jamaicanos. Aconteceu durante quatro anos o Congresso Dancehall Brasil (2016-2019), em São Paulo, com a produção de Lucas Migliorini. Inclusive, como citado anteriormente, foi nesse evento que tive o maior contato com a cultura. O foco do evento era a cultura *Dancehall* e suas vertentes, e a programação era composta por aulas práticas, *Jam*, palestras e debates, com professores brasileiros e internacionais.

Em São Paulo, há uma escola própria, a Dancers Clash Movement, concebida pelo artista, dançarino e pesquisador da cultura *Dancehall* Ng Coquinho, que é uma das grandes referências da cultura no Brasil, reunindo professores e pesquisadores da dança e cultura *Dancehall*, como, por exemplo, os artistas Jhey Oliver, Cahzim, Jonax Souza, Karoline Pereira, com os quais tive a oportunidade de fazer aulas. A Dancers Clash Movement é um coletivo da cultura *Reggae Dancehall* em São Paulo, sendo uma referência para o Brasil e o mundo na produção de formações na dança *Dancehall* e em toda a cultura jamaicana, com pesquisadores brasileiros e artistas jamaicanos.

Figura 16 – Dancers Clash Movement, apresentação no Dia Municipal do *Reggae* (SP)



Fonte: Cacau Brandão | São Paulo, SP | 2023³¹.

O coletivo difunde a cultura *Dancehall* em bairros periféricos de São Paulo, durante as festas *Sound System*, promovendo formações ao vivo e um espaço de celebração dessa cultura,

³¹ Disponível na página da rede social oficial da Dancers Clash Movement: <https://www.facebook.com/academiadancehallsp>.

além de atuar em espaços como o Sesc. Dentre algumas formações promovidas pela Dancers Clash Movement, temos: Conexión Dancehall, com pesquisadores e dançarinos da América Latina (2020); Conexão Jamaica #01, com o dançarino jamaicano Eric, do grupo Fusion Skankaz, e Shammi, do grupo Magnificent Dancers (2020); Especial Queens: Dancehall Queen Style e Female Steps, com artistas pesquisadoras da América Latina e Jamaica (2020); Conexão Jamaica #02, com os dançarinos jamaicanos Waze, do grupo Extreme Pushers, e Shakespear, do grupo Colo Squad (2020); a palestra e formação *Dancehall Foundation* com Ng Coquinho (SP) (2021); Conexão Jamaica #03, com a dançarina jamaicana Maria Jackhammer, do grupo Jack Hammer Girls (2021); Conexão Jamaica #04, com o dançarino jamaicano 7even Kriptic, do grupo Kriptic Klique (2021). Mais recentemente, o coletivo promoveu a vinda da dançarina e coreógrafa jamaicana Kimiko Versatiles, uma das precursoras do movimento *Dancehall* na Jamaica (2023). A turnê passou por São Paulo e pelo Espírito Santo, proporcionando aos pesquisadores da cultura aulas, bate-papos, workshops práticos e teóricos, festas e interações com a artista. Há também as aulas regulares que são oferecidas na Dancers Clash Movement, a um custo popular, trazendo o conhecimento da autêntica cultura *Dancehall*, de forma a respeitar os seus criadores e todo o seu movimento de celebração.

Outros eventos, formações, grupos, coletivos e movimentos além dos citados anteriormente e que fomentam a cultura *Dancehall* no Brasil e mais especificamente a dança são: Quarenhall³² (RJ), Jamaicaxias³³ (Baixada/RJ), Dancehall Pon Di Spot³⁴ (Campinas/SP), Projeto Jameika³⁵ (MG), Ghetto Fayah³⁶ (Fortaleza/CE) e Dancehall Brazil Weekend³⁷ (Goiânia/GO). Citamos aqui os que são de nosso conhecimento; existem muitos outros profissionais que estão em academias, escolas de dança e que dão aula de *Dancehall*, mas evidenciamos os projetos acima para que outras pessoas que desejem conhecer essa dança também possam ter acesso. E, no desenvolver desta pesquisa em outros momentos, nosso desejo é criar um mapeamento mais apurado sobre os movimentos que acontecem no Brasil.

No contexto onde estou, no estado do Espírito Santo, mais precisamente na capital Vitória, de acordo com as pesquisas que fizemos e a escuta de dançarinos capixabas, a cena das danças de rua, desde a década de 1980, é movimentada a partir do *breaking*, *popping*, dentre outros estilos de danças urbanas estadunidenses, com encontros que englobavam toda a cultura

³² Página no Instagram: <https://www.instagram.com/quarenhall?igsh=MXd0M2l1ZzdkeGp5cQ==>.

³³ Página no Instagram: <https://www.instagram.com/jamaicaxias?igsh=c3VyZGxsYzk5bng0>.

³⁴ Página no Instagram: <https://www.instagram.com/pondisapot?igsh=MTFqZXg2cThmdHpyMw==>.

³⁵ Página no Instagram: <https://www.instagram.com/projetojameika?igsh=cWFibHZzYTY5eWV6>.

³⁶ Página no Instagram: <https://www.instagram.com/ghetto.fayah?igsh=OHV5cWEyZXAzW12>.

³⁷ Página no Instagram: <https://www.instagram.com/dancehallbrazil?igsh=ODRNdjEwbTAyZWZx>.

Hip-Hop, principalmente nas imediações do Teatro Carmélia (Caratoíra) e do Parque Moscoso (Centro). Um dos principais lugares de referência de encontro dos dançarinos de *breaking* no estado era o *Pop Rio*, um baile que acontecia em Vitória. O cenário da dança *breaking*, no Espírito Santo, é de muita resistência, sendo bem amplo até os dias de hoje nas ruas e em contextos periféricos. São diversos encontros de *breaking* para treinos, além de competições chamadas de batalhas, organizadas por dançarinos em todo o estado e também em festivais internacionais, como, por exemplo, o Original Graffiti Espírito Santo (ORIGRAFFES) e o Encontro de Hip-Hop: formação e *cypher*, festivais e encontros formativos da cultura *Hip-Hop* realizados nas cidades de Serra e Vitória. No ano de 2023, para além da batalha *breaking*, o ORIGRAFFES também englobou a batalha de todos os estilos de danças urbanas, chamada de *Open Styles*.

Importante destacar a bailarina e coreógrafa Laudenir Martins, conhecida como Lalau Martins, mulher negra, que foi responsável por desbravar caminhos ainda não percorridos nas danças de rua por mulheres no território capixaba³⁸. Lalau fundou a Cia Vitória Street Dance (Cia VSD)³⁹, em 1998, a qual, desde sua criação, é um lugar de formação e profissionalização de diversos dançarinos no estado do Espírito Santo. Nos anos 2000, ela promoveu o primeiro Festival de Dança de Rua, no Teatro Carlos Gomes, localizado na capital Vitória, com o intuito de proporcionar um espaço para os grupos desses estilos se apresentarem, além de um incentivo para a continuação dos movimentos que vinham crescendo no território capixaba.

Nesses 26 anos de atuação, o grupo vem desenvolvendo trabalhos coreográficos para participação em festivais regionais, nacionais e internacionais, que perpassam pelas linguagens das danças urbanas e da dança contemporânea, e vem contribuindo para a construção da identidade da dança capixaba através de seus trabalhos, a partir da diversidade e multiplicidade de dançarinos que fazem parte da Cia VSD⁴⁰. Nas pesquisas realizadas para a construção deste trabalho de dissertação, em diálogos com ex-bailarinos do grupo, descobri que alguns deles tiveram o primeiro contato com o *Dancehall* através de pesquisas incentivadas pela direção da Cia para a construção dos trabalhos coreográficos. O grupo também promove festivais, mostras, workshops e formações voltadas para as linguagens urbanas no território do Espírito Santo.

³⁸ Entrevista de Lalau Martins para a série de *lives* “História do *Breaking* Capixaba”, realizada pelo artista Chapolin. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CCPXuvznkU2/?igsh=ZmRyamduY3ZxcjR4>. Acesso em: 2 abr. 2024.

³⁹ Página da Cia Vitória Street Dance no Instagram. Disponível em: www.instagram.com/oficialciavsd. Acesso em: 2 abr. 2024.

⁴⁰ Espetáculo *Elementos*, criado em 2016, com a direção geral e artística de Martins Lalau e produção de Camila Mendes, apresentado no Sesc Glória, em Vitória/ES. Disponível em: <https://youtu.be/CCbcnqgAigk?si=mg1JQkqyk-Ag8rxH>. Acesso em: 2 abr. 2024.

O primeiro contato que eu e muitos outros dançarinos do estado tivemos com o *Dancehall*, ainda na formatação do *Ragga Jam*, foi através da União de Dançarinos do Espírito Santo (UDES). O coletivo foi criado em 2009, com o objetivo de fortalecer o conhecimento, divulgar e atrair novos adeptos das danças urbanas no Espírito Santo, e atua na profissionalização dos praticantes dessas danças. Idealizado pelas artistas e arte educadoras Yuriê Perazzini e Zenia Cao, desde a sua criação passaram pelo grupo dançarinos e dançarinas que foram fundamentais para a realização das atividades propostas pelo coletivo, como, por exemplo, Juliano Eliseu (Bboy Chapolin), presente desde a criação até o ano de 2021, além de Alex Fagundes, Priscila Foquinha (*in memoriam*), Thais de Luca, Thor, Erick e tantos outros profissionais capixabas que passaram pela equipe e que contribuíram para o fortalecimento das danças urbanas no Espírito Santo. Eu participei de algumas ações do grupo, e tive a oportunidade de ser parte da equipe em 2016, permanecendo até 2021.

Figura 17 – Encontro de danças urbanas no evento Reconecta Infinitas



Fonte: Thayrone Hideki | Vitória/ES | 2016.

Diversos projetos foram realizados pelo grupo, como o Encontro de Danças Urbanas, que aconteceu durante 11 anos. Nesse espaço de dança e celebração, dançarinos do Espírito Santo de diversos estilos de danças urbanas se reuniam uma vez por mês para praticar e compartilhar

entre si e com o público. Esses encontros foram primordiais para que a maioria dos praticantes do *Dancehall* tivessem o primeiro contato com o estilo. O coletivo também realizou workshops e oficinas que proporcionaram formações para os dançarinos com profissionais da dança do estado e do Brasil.

Como retratado no capítulo primeiro desta pesquisa, a partir de 2017, aconteceram mais intensamente treinos voltados para o estudo da cultura *Dancehall*. E em 2019, iniciamos, Lorena Nascimento e eu, o coletivo Dancehall 027, para viabilizar formações, oficinas e treinos abertos voltados aos estudos da cultura no Espírito Santo.

Foram realizadas quatro edições de formação em *Dancehall* no Espírito Santo, duas delas de forma independente e duas com o patrocínio da Secretaria Estadual de Cultura (Secult/ES), através dos editais de fomento à cultura. Os eventos contemplaram aulas práticas, teóricas, *Jam*⁴¹ com batalha de *Dancehall* e rodas de conversa com as temáticas “As culturas afro-diaspóricas: arte, identidade, *Dancehall*: historicidade, práticas e movimento” e “As mulheres na cultura *Dancehall*”, com convidadas de extrema relevância no cenário nacional. Foram promovidos de maneira acessível financeiramente, para que todas as pessoas participassem, e as edições que desenvolvemos com editais de fomento foram gratuitas. Esses momentos potencializaram os conhecimentos sobre a cultura *Dancehall* e fomentaram o intercâmbio com artistas consolidados no cenário nacional.

⁴¹ Rodas de improvisação em dança.

Figura 18 – Registro de aula da Fabi Silva (SP) no evento Dancehall 027: imersão nas manifestações afro-diaspóricas



Fonte: arquivos pessoais | Fotografia: Janderson Passos | Vitória/ES | 2022.

Figura 19 – Registro de roda de conversa com Ng Coquinho (SP) e Jonax Souza (SP), com mediação do artista capixaba Elidio Netto



Fonte: arquivos pessoais | Fotografia: Janderson Passos | Vitória/ES | 2022.

Em 2023, o Coletivo *Dancehall 027* promoveu uma vivência com a artista jamaicana Kimiko Versatiles, que estava no Brasil. A formação foi viabilizada em parceria com a Dancers Clash Movement de São Paulo e com o Instituto Aprender Cultura, espaço de educação não formal localizado em Flexal, bairro periférico da cidade de Cariacica/ES.

Figura 20 – Registro do evento Dancehall 027: Kimiko em Vix



Fonte: arquivos pessoais | Vitória/ES | 2023.

Figura 21 – Registro do evento Dancehall 027: Kimiko em Vix, com as pessoas participantes



Fonte: arquivos pessoais | Vitória/ES | 2023.

A cena cultural da dança no estado é diversa e muito potente, e é importante ressaltar que os processos são conduzidos a partir de uma coletividade, com compromisso e respeito às culturas negras. O desejo é que o *Dancehall* em território capixaba se desenvolva ainda mais, fortalecendo-se através de todas as pessoas citadas aqui que fomentaram e fomentam a cultura e das novas gerações que chegarão.

3 FEMALE DANCEHALL E DHQ: REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES NA CULTURA DANCEHALL

Quero ver se você consegue não se entregar nessa levada
 Ao som do *ragga* quero ver você ficar parada
 Mis. Ivy na área *dancehall* é da pesada
 Pode entrar na *vibe* que aqui não pega nada
Dancehall é pra quem tem talento
 Pra quem tá ligado e acompanha o movimento
 Todas as *punannys* aqui máximo respeito
 Chega na moral que é som do gueto é som de preto
 Estilo *Rudeboy* tá fazendo o que olhando?
 Vem logo pra pista chega junto vem dançando
 Não fique esperando que o *riddim* tá acabando
 Só vou sossegar se ver seu corpo transpirando
 Pode entrar na *vibe* que aqui não pega nada
 E se você tá na festa de *ragga* então dança
 Sente o *riddim* entra na *vibe* acenda a *ganjah*
Punanny que é *punanny* desce e sobe e não se cansa
 Por favor me conceda apenas uma dança

(Ao som do Ragga, 2010)⁴²

Como abordamos no capítulo anterior, a cultura *Dancehall* é compreendida a partir da subdivisão em eras: *Old School*, *Middle School* e *New School*. Na *Old School*, temos o *Female Dancehall*, que são movimentações protagonizadas pelas mulheres na cultura, e que surgem no início dos anos 1980, conforme registros. São movimentos de dança que trazem uma corporeidade que evidencia a fluidez da pélvis e dos quadris. O *wine*, a movimentação de rotacionar o quadril, é a base para os movimentos femininos no *Dancehall*, que remetem à ancestralidade e evidenciam a potência do feminino. A socióloga jamaicana Stanley Niaah, no documentário *Move* (2020)⁴³, no episódio “Kimiko e Versatile”, compartilha que:

[...] a parte mais importante para uma dançarina de *Dancehall* são os quadris. A bunda é uma grande parte da região dos quadris, e a ênfase está na habilidade de rotar, girar, mexer ou até mesmo de parar o movimento de maneira brusca. São movimentos que remetem a um passado africano e a um contexto do ritual do parto (Move, 2020).

⁴² Música da cantora e compositora de *Reggae Dancehall* Mis Ivy, mulher preta de São Paulo e referência do movimento no país. Disponível em: <https://youtu.be/MMcOdBvTv1Q?si=oPPrsRXeX9UTY7yr>. Acesso em: 2 abr. 2024.

⁴³ Série documental com cinco episódios exibida na Netflix, que tem como temática central contar as histórias e trajetórias na dança de alguns dançarinos e coreógrafos ao redor do mundo. Um dos episódios é o “Kimiko e Versatiles”, com a dançarina e coreógrafa jamaicana Kimiko Versatiles. O documentário tem a direção de Thierry Demaizière e Alban Teurlai.

O *wine* e o toque no corpo, evidenciando o corpo feminino nas movimentações, são fundamentos que remetem ao poder interno e ancestral das mulheres no *Dancehall*. São movimentações que surgem a partir do cotidiano jamaicano e que dialogam com a sexualidade e o prazer feminino, que promovem autoconhecimento e a consciência das limitações e possibilidades que abrangem o corpo e a autoestima para as mulheres que praticam a dança. Wright (2004) vê “a performance feminina no *dancehall* como uma prática feminista decolonial de cura”, porque expressa uma prática coletiva que promove a consciência de si e um bem-estar físico e emocional, o que está em consonância com bell hooks (2023) no livro *Irmãs do inhame: mulheres negras e a autorrecuperação*, quando aborda o processo de autorrecuperação para mulheres negras como

[...] uma expressão de uma prática libertária. Vivendo – como vivemos – em um contexto patriarcal capitalista supremacista branco, que pode melhor nos explorar quando não temos uma base firme no eu e na identidade (a consciência de quem somos e de onde viemos), escolher o ‘bem-estar’ é um ato de resistência política (hooks, 2023, p. 21).

Tratamos anteriormente neste trabalho sobre as imagens controladoras (Collins, 2019) aplicadas a mulheres negras, que as objetificam e as definem pelo olhar de uma sociedade. Ao cunhar o termo “escrevivência”, Conceição Evaristo também coloca como elemento fundante a imagem da “mãe preta”, que estava na condição de escravizada na casa-grande e que, além de ser ama de leite, servir o alimento e cuidar dos filhos dos colonizadores, em dado momento, “esse corpo escravizado, cerceado em suas vontades, em sua liberdade de calar, silenciar ou gritar, devia estar em estado de obediência para cumprir mais uma tarefa, a de ‘contar histórias para adormecer os da casa-grande’” (Evaristo, 2020, p. 30). A escrevivência surge, assim, para borrar e desfazer essas imagens controladoras; como afirma a autora, “se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também”.

Para nós, mulheres negras, o *Dancehall* é também esse espaço seguro e decolonial de cura, que se constitui a partir das nossas experiências e nos permite encontrar afeto, potencializar nossa existência e borrar as imagens impostas aos nossos corpos.

Nesse sentido, destacamos a importância da autodefinição que é possibilitada através da cultura *Dancehall*. A autodefinição é abordada pela autora estadunidense Patricia Hill Collins, que evidencia o seu poder para mulheres negras como lugar de sobrevivência e de subversão das imagens de controle e estereótipos aplicados a elas. A autora dialoga sobre espaços seguros, famílias estendidas, igrejas, que possibilitam às mulheres negras se oporem a tais imagens, tendo “importância vital para o desenvolvimento de estratégias de resistência e [...] para a

expressão de suas autodefinições” (Collins, 2019, p. 206). As pesquisadoras jamaicanas Donna Hope (2006), Carolyn Cooper (2004) e Stanley Niaah (2010) assinalam a importância que tem o “tornar-se” no *Dancehall*, através da caracterização como *Dancehall Queen (DHQ)*, por exemplo, da criação de movimentos de dança, do discurso dançado e da expressão de suas experiências no mundo, possibilitadas nessa cultura.

Na comunidade *Dancehall* as mulheres assumem o poder sobre a sua identidade individual, definindo como querem ser vistas, como vão dançar, como se vão vestir, entre outros fatores físicos e psicológicos que as possam definir. Sendo que o nome através do qual serão conhecidas é também parte integrante da identidade que assumem dentro da comunidade, afastando-as da identidade social que o *Dancehall*, os ghettos e a Jamaica lhes impõem, deixando-as usufruir da sua identidade individual (Duarte, 2021, p. 82).

Dentre as referências de dançarinas jamaicanas no *Female Dancehall*, temos dois nomes que se destacam: Carlene Smith e Latonya Style. E pelas minhas pesquisas individuais e o contato que tivemos pessoalmente no ano de 2023 no Brasil, apresento ainda Kimiko Versatiles, que também é uma referência mundial. Realizaremos uma breve apresentação dessas mulheres aqui, para mostrar um pouco das suas contribuições para o crescimento da cultura.

O DHQ, ou *Dancehall Queen Style*, vertente do *Female Steps*, surgiu nos anos 1990 com os eventos de moda que aconteciam na Jamaica. Na ocasião, as mulheres se montavam com perucas e roupas bem ornamentadas e extravagantes para performar nos eventos. A primeira *Dancehall Queen* coroada foi Carlene Smith⁴⁴, no evento *Fashion Clash*, em 1992. A pesquisadora de *Dancehall* Duarte, em conversas com Carlene Smith sobre o surgimento da competição DHQ, relata que:

Depois de vencer várias edições do *Fashion Clash*, em 1992, no Cactus Night Club em Portmore, Carlene Smith ganhou de novo, sendo que no momento em que lhe foi comunicado que ganhara, mais uma vez e tendo Carlene Smith consciência que não poderia ter o título de Miss Jamaica ou Miss Jamaican Beauty Queen, disse ao apresentador para a nomearem a *Dancehall Queen*, sendo que esta sugestão foi apoiada pelo público de imediato, tendo assim nascido o estatuto e o termo: *Dancehall Queen*, e consequentemente a primeira *Dancehall Queen* de todas (Duarte, 2021, p. 49).

⁴⁴ Vídeo sobre Carlene Smith, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aePb-q9_rk0&t=21s. Acesso em: 2 abr. 2024.

Figura 22 – Carlene Smith



Fonte: arquivo da página gal-dem⁴⁵.

Carlene se destacou por sua originalidade e estilo, e por promover a autoestima, a autoconfiança e a liberdade de expressão feminina através da dança. Teve o primeiro contato com o *Dancehall*:

[...] através da sua irmã mais velha Pinkie que namorava com um cantor de *Dancehall* o que fazia com que ela tivesse acesso aos concertos, festas, ainda na sua juventude, afirma que assim que começou a fazer parte deste mundo se apaixonou pela atmosfera que se vivia nos eventos de *Dancehall*, sentiu que queria fazer parte desta comunidade, e que havia espaço para ser ela própria dentro do estilo. Frisou que foi muito fácil encontrar-se a si própria dentro do *Dancehall*. Desde jovem que ser sexy era parte do seu Eu feminino e que o *Dancehall* lhe proporciona um espaço sem regras onde poderia explorar este lado: vestir o que quisesse, dançar como quisesse e acima de tudo expressar-se como mulher da maneira que se via já desde a sua juventude, sendo que com o apoio da sua família tudo se tornou muito natural para si. Partilhou que no início foi vítima de alguma rejeição por parte da comunidade, visto que a maneira como se apresentava era totalmente diferente do que seria ‘esperado’ de uma mulher. A exposição que assumia como confortável provocou uma das maiores revoluções na moda Jamaicana e criou um novo estilo e movimento

⁴⁵ Disponível em: <https://gal-dem.com/an-ode-to-the-women-of-dancehall/>. Acesso em: 10 abr. 2024.

para as mulheres dentro da comunidade, dando-lhe oportunidade de serem quem quisessem naquele espaço e momento (Duarte, 2011, p. 44).

Carlene é criadora de diversos passos da dança, e o mais famoso dentre eles é o *butterfly*, que tem como base as seguintes características: o tronco normalmente um pouco inclinado para frente, movimentos rápidos dos joelhos para dentro e para fora, com a pélvis tendo papel fundamental nessa movimentação. Os calcanhares se levantam rapidamente quando as nádegas são colocadas para cima e para trás ao iniciar o movimento, que é feito com muita fluidez e criatividade, assemelhando-se ao bater de asas de uma borboleta.

Em seguida à coroação de Carlene Smith, começam as competições *Dancehall Queen Contest*, em que o título é concedido a mulheres que se destacam nesse movimento, não apenas por suas habilidades de dança, mas também por sua capacidade de incorporar elementos em sua performance, como a criatividade nas movimentações que misturam dança e acrobacias, além da caracterização composta pelo figurino, o cabelo e sua personalidade. Como nos explica a estudante de dança Priya Srinivasan, no *Dancehall* “o corpo não só cria efeitos físicos ou materiais, mas também produz a sua própria forma de discurso” (Srinivasan, 2012, p. 12). Existe uma preparação técnica e de movimentos específicos, os quais possibilitam que a dançarina DHQ, no ato da sua performance, corporifique o seu próprio discurso. Na Jamaica, em outros países da Europa e no Brasil, essa cultura é popular, e existe o concurso das *Dancehall Queens*, que premia a rainha do *Dancehall*.

Latonya Style nasceu na capital jamaicana Kingston, é dançarina, coreógrafa e uma das instrutoras de dança mais renomadas da Jamaica. Ela desenvolveu o próprio estilo dentro do *Dancehall* e uma série de passos de A a Z, denominados *stylish moves*, dentre os quais podemos destacar alguns movimentos: *above average*, *elastic*, *empower*, *zip code*, dentre outros. É fundadora da Dance Jamaica Academy Limited (DanceJa), uma escola que trabalha as danças tradicionais jamaicanas, além de aulas práticas e teóricas na cultura *Dancehall*. A dançarina e coreógrafa aponta, no documentário *Out there without fear: Jamaica's Dancehall* (2020)⁴⁶, que a cultura *Dancehall* contribui para que as mulheres:

[...] se sintam corajosas e fortes, mostrando feminilidade e confiança. Elas demonstram que esse é o meu corpo, posso me expressar, como eu quero e me sinto bem comigo mesma. Você pode ter a barriga grande, uma bunda gorda ou chata, tanto faz, você é aceita, amada e sentirá o amor próprio. O *Dancehall* permite isso. O empoderamento feminino! (Out there..., 2020).

⁴⁶ OUT THERE without fear: Jamaica's Dancehall. Direção e roteiro: Joelle Powe. [S. l.]: Adtelligent, 2020. 1 vídeo (44 min). Publicado pelo canal Adtelligent TV. Disponível em: <https://youtu.be/fSkx-Us3Rzs?si=d3Z-EzG6LMAQjcI9>. Acesso em: 10 abr. 2024.

Figura 23 – Latonya Style



Fonte: publicação no perfil da dançarina no Facebook⁴⁷.

Kimiko Versatile nasceu em Saint Ann, Jamaica, e desde pequena se destacou na dança. Bailarina profissional, coreógrafa e instrutora de dança, Kimiko é uma das dançarinas mundialmente conhecidas no *Dancehall*, sendo destaque no documentário *Move* (2020), da Netflix, citado anteriormente nesta pesquisa. Trabalhou com vários artistas da música *Dancehall* jamaicana, como Sean Paul, Buju Banton, Beenie Man, Vybz Kartel, Busy Signal, Stefflon Don, Spice, dentre outros. Kimiko também é coreógrafa do filme jamaicano *King of the Dancehall* (2016), dirigido por Nick Cannon.

⁴⁷ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1096079121372252&set=pcb.1096079164705581>. Acesso em: 2 abr. 2024.

No episódio que leva o seu nome artístico, “Kimiko e Versatiles”, no documentário, Kimiko fala sobre sua história na dança e sobre como o *Dancehall* a faz sentir-se poderosa enquanto mulher que domina o seu espaço, sendo uma forma de expressar seu corpo negro. Dentre alguns movimentos de dança criados por ela, podemos destacar: *sex plus tax*, *watch di pumz*, *knock it up*, *duggu dagga*, *purple touch*, dentre outros. Inclusive, ela contou, quando esteve em Vitória/ES, sobre como criou o movimento *watch di pumz*⁴⁸: a dançarina relata que, quando estava dançando, um homem não parava de olhar para ela, e então ela lhe disse “pare de olhar pra mim”, e complementa que, quando fez isso, se impôs de uma maneira que nenhum homem poderia tocá-la ou mexer com ela, se expressando através da dança. É a maneira como o discurso é proferido, através do corpo e pela dança, impondo sua existência e poder para ser e fazer o que quiser.

Figura 24 – Kimiko Versatiles



Fonte: imagem cedida pela dançarina por ocasião de um workshop realizado em Vitória/ES.

⁴⁸ Vídeo do *step* de dança *watch di pumz*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mo3fDErMWX0>. Acesso em: 2 abr. 2024.

Existe uma pluralidade e diversidade de mulheres que são parte do movimento cultural *Dancehall*. Na dança, muitas delas se destacam na Jamaica e motivam mulheres em todo o mundo a mergulharem no universo dessa cultura e no universo interno de cada uma. Quando entram nas rodas nos bailes, são rainhas e ali performam, despertando características que as tornam únicas, confiantes e corajosas. São processos a partir dessa dança que possibilitam um conhecimento do próprio corpo e dos lugares que podem ocupar. Afinal, um corpo político, como nos aponta Oliveira (2007, p. 103), é um corpo que “não é simplesmente fonte de todo movimento e ação”, mas “[...] um acontecimento que inaugura a existência”.

3.1 ENTRANDO NA RODA: AS ESCRIVIVÊNCIAS DE QUATRO MULHERES NO *DANCEHALL*

Desde que comecei a elaborar este estudo, compreendi a importância de que mulheres que pesquisam a cultura no Brasil e contribuem para fortalecer o movimento no país entrem nessa nossa roda, estando comigo nessa jornada para contar suas trajetórias de vida e suas expressões dentro do *Dancehall*. Afinal, os estudos que venho realizando, em muitos momentos, fizeram ainda mais sentido e foram fortalecidos a partir das trocas que nutrimos nos encontros que tive com essas e outras mulheres, seja presencialmente em alguma formação ou até mesmo de maneira remota. E, nesse movimento, potencializado pela escrivivência, no espelho de Iemanjá e Oxum que nos possibilita a percepção de experiências e narrativas que se conectam a esta pesquisa, convido, para compartilhar suas histórias, danças e pesquisas, quatro mulheres, artistas e educadoras que, tanto no cenário brasileiro quanto no contexto onde vivem, são referências no *Dancehall*.

As entrevistadas são arte educadoras, coreógrafas, pesquisadoras e dançarinas profissionais que vêm desenvolvendo nos territórios onde atuam a cultura e a dança *Dancehall*. Importante pontuar que todas são mulheres negras, visto que o intuito principal do estudo aqui apresentado é a reflexão de como se dão os processos de reconhecimento, pertencimento, construção de identidades e potencialidades acionados pela dança *Dancehall* para as mulheres negras que praticam e pesquisam essa cultura e dança.

Algo que quero destacar é que as entrevistadas foram convidadas em um contexto afetivo também, visto que, ao longo desse caminho de estudo, em algum momento, nos encontramos e compartilhamos nossas histórias e nossas danças. E nesse processo de pensar quem seriam elas,

desde que comecei a pesquisa, relembrei momentos e mulheres negras que são referências para mim no contexto do Brasil.

Dancehall é uma cultura de celebração, que traz a coletividade e o compartilhamento em comunidade. Me recordo da primeira vez que fui ao Congresso Dancehall Brasil, em 2017, da energia que senti e que não sabia nomear na ocasião. Hoje, a partir das práticas e pesquisas, percebo a liberdade que essa dança possibilita e a transformação no que tange à percepção de si, à admiração e ao cuidado com o próprio corpo. Na ocasião, todos dançavam juntos, sorrindo, se olhando e compartilhando aquele momento, para além da execução dos movimentos ensinados e praticados ali. Me senti parte daquele movimento, dançamos, dialogamos sobre os territórios de onde viemos, sobre nossas experiências, e celebramos juntas naquele espaço. Quero trazer uma fala da Fabi Silva, uma das entrevistadas nesta pesquisa, durante nossa conversa:

A base está em compartilhar. Não tem como, sabe? Tipo, o que fomenta, assim, do fundamento do *Dancehall*, pra mim, é o lugar de partilha, é o lugar de troca. Não é o lugar de ensino, é o lugar de troca, de partilha (Fabi Silva, entrevista realizada em 4 abr. 2024).

E seguimos nas nossas partilhas, com apresentação das potências que são essas rainhas. Para tanto, guio esse caminho conforme a ordem em que as entrevistas aconteceram.

Figura 25 – Entrevistada Fabiana Rodrigues Silva (Fabi Silva)



Fonte: imagem cedida pela entrevistada.

Fabi Silva⁴⁹ é uma mineira fazendo arte em São Paulo. É dançarina profissional, professora de dança, educadora e articuladora cultural. Pesquisa a cultura jamaicana *Dancehall* há 12 anos no Brasil, e entre suas referências mais marcantes estão Latonya Style, Kimiko, Shelly, Stacia Fya, Desha Ravers, Dancing Rebel, Fatou Tera e grupos como Black Roses, M.O.B., Elite Team, Ravers Clavers, Black Eagles e Magnificent Dancers. Traz o diferencial de priorizar um trabalho desenvolvido em regiões periféricas que potencializa mulheres e pessoas pretas, com acesso e pertencimento, conectando resistências, simbologias e significados a partir de uma cultura produzida em diáspora.

⁴⁹ Vídeo de Fabi Silva com a dançarina Fatou Tera, disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CTQTmxKAL-G/?igsh=MWRqZDE1c3gzYWR6Nw==>. Acesso em: 10 abr. 2024.

Figura 26 – Entrevistada Jheniffer Batista (Jhey)



Fonte: imagem cedida pela entrevistada.

Jhey Oliver⁵⁰ nasceu em São Paulo, onde vive atualmente e desenvolve suas práticas artísticas. É dançarina profissional, diretora de movimento, coreógrafa e pesquisadora das danças urbanas. Ex-vocacionada⁵¹ e praticante de ioga. Atualmente, dedica-se a pesquisas e práticas da dança jamaicana *Dancehall*, é professora de *Dancehall* na Dancers Clash Movement (SP), integrante e coreógrafa na *house* Casa de Serpentes e no grupo Força Queens. Além disso, atuou como dançarina de grandes artistas nacionais como Rico Dalasam, Gaby Amarantos, Monkey Jam, Panikinho com seu DVD impõe respeito, Arcanjo Ras, Pumpkillla, Elza Soares,

⁵⁰ Vídeo de Jhey Oliver, disponível em: https://www.instagram.com/reel/C5lYeqVLq_Z/?igsh=N3Y3aHJtZWc0cjN2. Acesso em: 10 abr. 2024.

⁵¹ Jhey participou como aluna do projeto Vocacional, por isso a expressão “ex-vocacionada”, por ser um espaço importante para sua profissionalização e estudo na dança. Ela não está mais no projeto como aluna, mas em 2024 retornou para ser uma das instrutoras de dança.

Pablo Vittar e Tássia Reis. Atuou como diretora de movimento do clipe *Pega bem leve*, de Rael, Fióti e Marissol, de Cris SNJ e MC Soffia, e de artistas internacionais como Yami Bolo, Queen Monika, Ras Soto, Caro Alves e Samant. Participou de campanhas publicitárias com a Riachuelo, Samsung, Cheettos, Sempre Livre e Magalu.

Figura 27 – Entrevistada Lorena Nascimento (Lory Nascimento)



Fonte: imagem cedida pela entrevistada.

Lory Nascimento⁵², natural de Vitória/ES, é profissional graduada em Educação Física – Licenciatura, bailarina profissional com registro DRT n. 1.604/ES, cofundadora do Coletivo Dancehall 027, pesquisadora de danças da diáspora negra, além de atuar como produtora cultural e esportiva na realização de eventos, festivais e formações que fortalecem o cenário cultural e a economia criativa no estado do Espírito Santo, fomentando a formação de novos agentes culturais e arte educadores. Atua na área da Assistência Social de Proteção Básica há 12 anos, como educadora social, e na gestão de projetos para crianças, adolescentes e jovens.

⁵² Vídeo de Lory Nascimento, disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CjLa6iZKDG6/?igsh=MWhyZHpocDJ3ODBvOA==>. Acesso em: 10 abr. 2024.

Atualmente, é coordenadora institucional no Centro de Referência das Juventudes, em Castelo Branco, Cariacica/ES.

Figura 28 – Entrevistada Sulamita Costa



Fonte: imagem cedida pela entrevistada.

Sula Costa⁵³ é mulher preta africana em diáspora no Pindorama conhecido como Brasil, ativista nascida em Petrópolis/RJ, cria do bairro Madame Machado. Neta de D. Odete, filha de Zezé, cresceu num lar de mulheres pretas potentes. Desde sempre, teve a arte muito presente em sua vida, fazendo com que na juventude se desenvolvesse como multiartista, trilhando diversas áreas na arte de maneira independente, mas tendo seu foco principal na dança. Dançarina, professora, coreógrafa, arte educadora, formada em Educação Física, Sulamita também é proprietária e trancista no seu empreendimento Aya Ateliê, onde, além dos

⁵³ Vídeo de Sulamita, disponível em: <https://www.instagram.com/p/CHG7YWRghPx/?igsh=MXRvdW94M2prdm11Yw==>. Acesso em: 10 abr. 2024.

atendimentos tradicionais com as tranças, tem como prioridade conscientizar pessoas pretas a trabalharem sua autoimagem de maneira positiva e intencional.

Apresentadas as entrevistadas, trago a seguir algumas informações sobre o contexto em que se deram as entrevistas. Os encontros para o compartilhamento das histórias aconteceram individualmente, no mês de abril de 2024, de acordo com a disponibilidade das convidadas, e foram realizados de maneira remota, visto que estamos em estados diferentes. As entrevistas se desenrolaram de maneira fluida e, apesar de não ter preestabelecido um tempo cronológico para que acontecessem, elas duraram em média duas horas – etapa que, se fosse possível, com algumas entrevistadas se prolongaria por horas. Os encontros foram conduzidos de maneira espontânea, o que possibilitou uma certa liberdade para que pudessem falar de suas vivências, colocando seus pontos de vista sobre as contribuições do *Dancehall* e a percepção sobre a comunidade, e para que cada uma delas também contribuísse para a construção desta pesquisa.

As entrevistas tiveram um enfoque qualitativo e foram orientadas a partir de perguntas semiestruturadas, que estão dispostas abaixo. Estas serviram apenas como um roteiro, mas não engessaram o diálogo entre as entrevistadas e a entrevistadora, propondo uma abordagem mais dinâmica e flexível. O objetivo desse momento era conhecer as entrevistadas, suas histórias, o caminho trilhado na dança, como chegaram ao *Dancehall* e como essa cultura tem acionado e potencializado tanto individual quanto coletivamente essas mulheres. Eis as perguntas:

- a) Como conheceram a cultura *Dancehall*?
- b) Pessoas importantes nessa trajetória e suas referências?
- c) Como começaram a se perceber a partir da prática da dança *Dancehall* (o que mudou/o que potencializou, em relação a seus corpos, identidades, potencialidades)?
- d) Como está a prática do *Dancehall* em suas vidas hoje?
- e) Como percebem as mulheres na cultura dança *Dancehall*?

Neste momento da pesquisa, três pontos serão apresentados e discutidos, em busca do entendimento de como se deram os processos de construção das identidades e potencialidades dessas quatro mulheres, acionados pela prática da cultura *Dancehall*.

Os pontos a serem discutidos agora são:

- a) Os relatos sobre o primeiro contato com o *Dancehall*.
- b) As pessoas que foram importantes nesse caminho.
- c) Como elas se perceberam a partir da prática da dança *Dancehall*.

Considero importante ressaltar que as mulheres entrevistadas são sujeitas, e não objeto nesta pesquisa. Durante séculos, foi atribuído a nós, mulheres negras, o lugar de objeto de

investigação, de um corpo hipersexualizado e inviabilizado. As entrevistas propostas aqui, tendo a escrevivência como metodologia, promovem um espaço afetivo de diálogo e escuta. E, como acrescenta Camisolão (2020):

Escrevivência, conceito cunhado por Evaristo (1995), que articula três termos, escrever, ver e viver, é um elemento permanente no percurso investigativo. A escrevivência marcada na produção literária de Evaristo por sua identidade racial, social e de gênero, adota outros contornos na universidade. A produção de conhecimento a partir da presença negra, assumindo voz e temáticas negras, desde a perspectiva de sujeito, abre caminho para que a universidade se modifique ao absorver os conhecimentos, trajetórias de vida, visões de mundo, vivências e referenciais teóricos até então bastante distantes desse espaço (Camisolão, 2020, p. 11).

Portanto, em nossa pesquisa, escrevemos sobre as trajetórias e conhecimentos na dança das mulheres negras que contribuíram para que este estudo fosse uma vivência coletiva e potente.

Na segunda etapa, foram realizadas as transcrições das entrevistas, que revisei, em seguida, analisando as falas e os pontos importantes que surgiram durante os diálogos. O que para mim foi incrível em todo esse processo foi perceber como as trajetórias se cruzam em diversos momentos. Optamos por deixar as falas das entrevistadas completas, pois trazem diversos elementos sobre a trajetória de cada uma delas que consideramos relevantes para a pesquisa.

3.2 A BASE ESTÁ NO COMPARTILHAR

No momento inicial dos diálogos, pedi que elas contassem como conheceram o *Dancehall*, como se constituiu esse caminho, e que compartilhassem suas histórias e memórias. E, para começarmos, a Fabi Silva entra em nossa roda para contar como se deu esse processo:

Então, de início, eu lembro que eu sempre ia para as baladas ali em BH (Belo Horizonte), as baladinhas *Blacks*, então tem vários estilos de música que ficam rolando e tal, e tinha um determinado momento que tinha um estilo de música que eu lembro que as meninas, a gente, tipo, se jogava muito assim, né, aquele momento de jogação, de rebolar, super gostosinho, a batida era muito, muito, muito envolvente sempre, mas a gente não sabia exatamente o que que era. Então ali, sempre colavam dançarinos, era uma baladinha que a galera ia muito para dançar mesmo, e eu lembro que nesse meio aí, eu descobri lá, perguntando para as meninas, que era tipo *Dancehall*, né, algumas pessoas chamavam de *Ragga*, algumas pessoas chamavam de *Dancehall*. Beleza, e daí no meio fui pesquisando, e eu ia pesquisando assim, perguntando para as pessoas, tentando saber, joguei no YouTube, vi ali uma galerinha dançando, e

aí eu, como?, onde que aprende a dançar isso? onde é que tem isso? Como é que tem isso? E aí foi onde eu cheguei com a primeira grande referência, que eu tive no início, que trabalhava de alguma forma com as movimentações do *Dancehall*, que foi a Laure e a galera do *Ragga Jam*. Então, a primeira pessoa que eu fiz um workshop foi ela, lá em BH, em junho de 2010. E em agosto de 2010, eu estava me mudando para São Paulo, porque eu descobri que ela tinha, ela não morava no Brasil, né, vinha aqui pontualmente, mas que tinha uma equipe licenciada, porque daí o *Ragga Jam* eu descobri que era uma marca, na verdade, que englobava ali várias movimentações diversas, mas que tinha uma equipe e nela tinham pessoas que eram de São Paulo. Na verdade, na época, era só o Lucas Migliorini, que era de São Paulo, mas um pouquinho depois a Karla Mendes veio para cá também. Foram as duas pessoas que eu tive mais proximidade, neste início, de fazer workshops, e tal [...] com essa galera que eu fui aprendendo inicialmente, o que, para mim, fez muito sentido naquela época, porque em 2007, mais ou menos, eu comecei a ter mais envolvimento com a cultura *Hip-Hop* e com as *street dances*. Então, para quem está inserido nesse contexto de danças urbanas, o que o *Ragga Jam* proporcionava tinha muita conexão, muita conexão. Então, para mim, fez muito sentido e trouxe o interesse de quê? Gosto de rebolar junto ali, né? Então, tinha algo e com o algo a mais que eu gostava e que não tinha nessas danças que eu já praticava. Então, o meu início ali de contexto foi esse. Eu estava inserida no meio da cultura *Hip-Hop*, trabalhando com os elementos da cultura *Hip-Hop*. Eu já era arte educadora, trabalhava em escolas públicas, fazendo intervenções artísticas com os elementos da cultura *Hip-Hop*. Então, era um grupo de artistas que iam para as escolas, fazia parada pedagógica, enquanto os professores poderiam se reunir. A gente assumia salas, cada uma com diferentes linguagens, fazendo os trabalhos. Já tinha esse desenvolvimento, né? Já tinha interação ali com a galera que era das danças urbanas, mas descobri esse espaço, esse molho aí diferente, nas baladinhas. E fui procurar e cheguei nessa galera (Fabi Silva, entrevista concedida em 5 abr. 2024).

No relato da Fabi sobre sua história com a cultura *Dancehall*, é possível perceber pontos de contato com os outros relatos, inclusive com a minha história, pois a maioria de nós começa a dançar com as danças da cultura *Hip-Hop* estadunidenses, que não possuem o quadril como base da mesma maneira que o *Dancehall*, e sim uma ênfase maior em movimentos de braços, pernas e pés. O *Locking*, por exemplo, é um dos estilos em que é possível ver uma maior movimentação do quadril, mas não como uma base tão significativa como o *Dancehall*.

E dando continuidade, a Jhey chega para contar como conheceu o *Dancehall* e seu primeiro contato:

Olha, antes de tudo, né, eu fui pra dança [...] eu estava com 13 anos. Fazia parte de um projeto chamado Vocacional. Primeiro, antes de tudo, foi influenciada pela minha irmã. Ela tinha vontade de fazer balé, e eu ia levar ela pras aulas de balé. E ficava olhando aquilo acontecer. Até que eu falei, meu, preciso fazer aula de dança. E ela ficou sabendo que tinha um projeto aqui perto de casa chamado Vocacional Dança. Inclusive, hoje, tô inscrita como artista orientadora desse projeto, em que eu comecei. E aí, fui fazer aula de dança, mas dentro de um contexto muito mais, tentando me aceitar mesmo,

sabe? Eu falava, meu, não tô legal com o meu corpo. Isso daqui não tá da hora. Eu preciso mudar, eu preciso me movimentar pra poder emagrecer. E me sentir muito mais inserida, né? E aí, eu comecei a fazer aula de dança contemporânea nesse projeto. E lá, eu me senti curiosa pra conhecer outras coisas. E por um momento, aquele olhar de preciso emagrecer já foi meio que sumindo. Foi cessando. E eu comecei a fazer outras danças, que foi o *Hip-Hop*. Fazia meio que um intermediário na Sapopemba, né? Que é um outro lugar aqui da Zona Leste (SP). Tem dentro um outro projeto, que é a Fábrica de Cultura. E lá, eu comecei a conhecer uma galera do *Hip-Hop*. Nesse mesmo caminho, eu conheci uma galera da dança de salão. E aí, nessa dança de salão, era um estúdio, né? Eu meio que virei bolsista desse estúdio de dança de salão. E aí, fazia samba-rock, zouk, forró. Eu conheci uma mana, e ela começou a fazer parte também do núcleo ali de bolsistas. E ela falava que dava aula de *Ragga Jam*. Isso em 2015, mais ou menos, ou melhor, 2014. E 2012 foi onde eu comecei a dança contemporânea. E aí, ela falava pra mim, eu dou aula de *Ragga Jam* [...] E eu me interessei e comecei a fazer aula com ela. E através das músicas, eu ficava ouvindo, eu falava, meu, não tem só isso. Tem mais alguma coisa aí por baixo. E então eu comecei a pesquisar as músicas. Através das músicas que ela me dava ali, pra poder dançar. O que ela tinha de conhecimento naquela época. Não falava muito sobre *step*. Não tinha isso. Mas o corpo, né? Abrindo o joelho. Vendo esse contexto mais de danças do continente africano, as danças afro. Aí, eu comecei a pesquisar. E falei, tem *Dancehall*. O que é *Dancehall*? Por que estão usando esse nome *Ragga*, *Dancehall*? Até que eu me interessei. E vi que tinha aula de *Dancehall* perto da minha casa. E aí, pesquisei onde era. Quando eu fui ver, era a aula da Fabi Silva, aqui na Zona Leste de São Paulo. Em um outro projeto também, que era a Casa de Cultura, que hoje é a Casa de Hip-Hop Leste. E aí, eu... comecei a ir, frequentar. Só que, naquela época, eu também financeiramente não estava legal. Então, minha mãe falava: você quer fazer essas coisas, também tem que ir atrás. E eu meio que, tipo... Como que eu vou fazer? Com relação ao busão. O que eu vou fazer? Como que eu vou ir? Mas, eu comecei a me estruturar para poder conseguir fazer essas aulas. E essa aula... Eu e minha irmã íamos fazer essa aula. E a gente, financeiramente, meio que trocava o bilhete único. Uma pegava no busão de trás. A outra ia na frente. E assim conseguir continuar. Então, acho que foi nesse lugar. **Nesse contexto de fazer aula contemporânea. Preciso fazer dança pra poder emagrecer. E aí, depois eu pulo pra parte onde conheço novas pessoas. Novos estilos de dança.** E até que, a partir desse contexto, eu conheci a Rebeca, que me apresentou o *Ragga*. [...] Acredito muito que abriu minha cabeça inicialmente, para entender o que era o *Dancehall*. A partir do que ela acreditava ali, como *Ragga*. Como a movimentação em si, africana. Porque ela falava muito que era dança afro, ela trazia muito esse contexto da dança africana. E depois, ir para a Casa de Cultura e conhecer a Fabi. E aí, sim, entender que isso tinha um contexto, uma história, tinha os *steps*. Então, foi mais ou menos em meados de 2014, onde eu comecei a entender que tinha o *Dancehall*. Essa vivência. Mas foi através de pesquisa também. Através da música que ela me passava. Que eu fui pesquisando mais, sabe? Nossa, que incrível. E a Rebeca, inclusive, [...] passava pra mim também muitas movimentações de pelve, de quadril. E por um tempo eu comecei a perceber que ela tinha essa euforia pra poder conseguir ter a liberdade dela. Ela queria ser livre de alguma forma. E dançar e dançar. Ela ficou nessa euforia. A gente ficou muito próximo. Mas, ao mesmo tempo, fomos colegas de estúdio. Depois nos tornamos amigas. Não vamos nos desgrudar mais. Ia pro samba-rock. Ia pros eventos. Sempre levando também esse *Ragga*. Tem até um vídeo nosso de apresentação num evento de samba-rock. Que a gente juntou essas vivências junto com o samba-

rock. [...] E ainda continuei fazendo aula com ela algumas vezes. E aí fui pra Fabi. E quando eu fui pra Fabi eu levei algumas movimentações pra ela. Então ela também aprendeu comigo, eu aprendi com ela. Ela abriu o caminho pra mim. E eu também levei coisas pra ela. Isso foi muito interessante de ver. Depois de um tempo eu descobri que a Rebeca estava doente. [...] Comecei a trabalhar e depois que eu soube que ela estava doente nesse processo. E aí foi um baque pra mim. E aí ela faleceu, infelizmente. Faleceu, não resistiu. [...] E sempre que eu tenho a oportunidade de trazer Rebeca, trazer a memória de Rebeca, eu trago. Porque é uma pessoa que me proporcionou esse caminho, sabe? Por mais que, ah, é *Ragga*. Me apresentou como *Ragga*, mas apresentou, né? Abriu um caminho. [...]. Eu não consigo mais ver por esse viés, tipo, ah, apresentou como *Ragga*, e isso é negativo e ponto. Me apresentou como *Ragga* e isso foi um despertar pra mim importante. Então, eu não vou apagar essa parte da história. Não faz sentido pra mim apagar essa parte da história, sabe? Porque pra mim foi importante também. Então, acho que é isso (Jhey Oliver, entrevista concedida em 5 abr. 2024).

É necessário destacar alguns pontos da fala da Jhey que são abordados nesta pesquisa, como perceber o próprio corpo enquanto potência e merecedor de cuidado. Ela relata que inicia nas aulas de dança, na época dança contemporânea, e na cultura *Hip-Hop* em um processo de aceitação do seu próprio corpo, na tentativa de emagrecer e de se encaixar no que a sociedade coloca como corpo-padrão. Incutindo culpa sobre si, ela coloca no início do relato “eu preciso mudar, preciso me movimentar”, e diz que aos poucos, a partir das aulas, esse sentimento foi sumindo. Isso corrobora o que Neusa Santos Souza traz sobre o “corpo e a imagem corporal, como componentes fundamentais na construção da identidade do indivíduo” (Souza, 2021, p. 30).

Nos diálogos sobre como conheceu a cultura *Dancehall*, Lory Nascimento nos apresenta como se deu esse primeiro contato e o que reverberou em sua vida:

Meu primeiro contato com a dança, em geral, foi pelo balé clássico, dentro do projeto social, existente no Cajun – Projeto Caminhando Juntos, Andorinhas, um bairro da Grande Vitória. E, em primeira instância, era o balé clássico, voltado para as crianças. E, em dado momento, fui crescendo ali dentro do projeto e tendo outras experiências com outros estilos, né? E aí, dentro deles, eu tive o meu primeiro contato com as danças urbanas. E foi a partir dali que eu comecei a entender algumas identidades, voltada para a dança negra, danças periféricas, compreendendo ali de onde e como o corpo se identificava com algumas movimentações. E comecei, quando criança, a criar um gostinho desse estilo. Na época, a professora era a Lalau Martins, dentro do projeto social. E, ali, ela falava de uma forma bem ampla sobre as danças urbanas e com ênfase na cultura *Hip-Hop*, né? E, acabei sendo uma criança destaque dentro dessa oficina, e recebi um convite, da Lalau, para participar de um coletivo mirim, chamado Vitória Street Dance Kids, que era paralelo, no contraturno do projeto social, que tinha justamente essas crianças que se destacavam dentro desse projeto social Cajun. E, dentro dessa construção, na época, o meu primeiro contato de entender as nomenclaturas veio a partir do

entendimento de *street dance*. Então, o *street dance*, na época, para a gente entender quais eram as referências, para nós, como coletivo, era a competição de palco. Então, tinha toda uma estrutura por trás das criações, tinha diretrizes dentro da construção das coreografias que eram direcionadas à pontuação que a gente precisava alcançar de competições e mostras. Então, tinha muito essa questão de entrada, saída, e dentro desses níveis de coreografia, nível alto, baixo, médio, noção de espaço-tempo, um processo coreográfico que precisava contar também uma história. E, para contar essa história, era onde a gente acabava vivenciando um pouquinho de vários estilos de dança. E, dentro desses estilos, foi pela primeira vez que eu tive o contato do que, na época, conheci como *Ragga Jam*. E, para que a gente pudesse montar o processo das coreografias, a Lalau sempre nos impulsionava e sempre fazia esse fomento da pesquisa para que a gente pudesse trazer os elementos daquilo que a gente achava interessante para a composição coreográfica. Então, mesmo enquanto criança, nós já éramos bailarinos intérpretes dessa companhia. E, ao fazer essa pesquisa em primeira instância com o *Ragga Jam*, foi onde eu tive a primeira referência, a partir de uma pesquisa no YouTube, que, na época, tinha justamente um vídeo de um coletivo que, na época, chamava *Ragga Jam*, em um canal do YouTube. E tinha um corpo específico dentro desse coletivo do *Ragga Jam* do YouTube que me chamava muito a atenção e que eu me sentia muito... uma identidade com essa pessoa, que era a Fatou Tera. Então, ao pesquisar, e aí comecei a pesquisar, as pessoas, uma referência mais aproximada que a pessoa que eu senti mais representatividade. E, ao pesquisar a Fatou Tera, eu fui entender aquele movimento, a construção que tinha daquele canal, a partir da cultura do *Dancehall*. E foi no primeiro momento que eu tive contato com o *Dancehall* e comecei a fazer, a partir das minhas construções coreográficas dentro do Vitória Street Dance, como intérprete, as construções dentro da cultura *Dancehall* mesmo. [...] Foi bem antes de 2011 [...] foi em 2007. Na época, eu tinha 11 anos de idade. Então, hoje eu estou com 28 para 29 anos. Então, iniciei o meu processo com o Vitória Street Dance com 10 anos de idade. E minha primeira construção mesmo participando de movimentos de apresentação de palco foi acontecer aos 11 anos com as danças urbanas. E aí, em 2007... Quando eu estava ali com meus 14 anos, em 2010, eu comecei a ter um contato dentro da Grande Vitória com o que era chamado de danças urbanas. Como nós éramos, na época, fazia parte de um coletivo, então, a gente tinha um processo muito rígido, principalmente por ser criança, aquela questão de ter essa liberdade de ficar andando e ir em encontros. Então, eu tinha algumas limitações pela faixa etária mesmo de idade para circular. Mas, aos 14 anos, eu comecei a ter acesso ao Encontro de Danças Urbanas. Então, o primeiro que fui aconteceu na Praça dos Namorados, em Vitória. E o próprio coletivo, os mais velhos do coletivo, me levaram. E lá eu encontrei todas as danças que estão dentro das danças urbanas. E dentro deles, também vi, na época, que ainda se usava muito a nomenclatura do *Ragga*. Então, toda vez que eu soltava ali as músicas e tudo mais, eu já tinha uma noção de que era o *Dancehall*. Mas, na minha cabeça, na época, *Ragga Jam* era cultura, e o *Dancehall* era uma vertente dele. Então, ainda estava muito neste lugar. [...] E, ao ir para o encontro de danças urbanas, encontrei a Thais de Luca, que também dançava do *Locking*, que se tornou uma grande referência para mim, na época. Ela dançava *Hip-Hop Dance*, *Dancehall* e *Locking*, ela ficava mais nos três. Mas a minha paixão, da época, que era de entrada, era o *Hip-Hop Dance*. Porque, para mim, era a vertente mais completa. [...] E, também, o *house*, em dado momento, se tornou uma grande paixão também. [...] E aí, junto com o *Ragga Jam*, e quem me chamava a atenção nesse período, era a Yuriê, que também era uma referência nesse período, dessa organização. E eu peguei, também, como referência de mulheres, a Foquinha, na roda de dança

naquele lugar. E, foi um mix ali, naquele momento, de ter um espaço onde eu pudesse encontrar estilos diferentes de dança e compartilhar um pouquinho do que eu sabia. Mas, eu não entrava na roda. Porque eu era, literalmente, condicionada só para processos coreográficos. [...] E aí eu tive um workshop na FAFI com a Karla Mendes. E aí, com a Karlinha, entendi que o que a gente conhecia como *Ragga Jam* era a cultura *Dancehall*. Entendi que tinha a questão temporal, então tinha os *steps* de festa, também tinha as danças femininas, e contou um pouco da cultura *Dancehall* e como ela se configurava. E aí, ali que eu fui ter uma noção de que, opa, peraí, o que eu estou dançando, então, é da cultura *Dancehall*, e essa cultura não pertence à cultura *Hip-Hop* americana. E nesse período foi onde eu me inseri dentro desse coletivo feminino, enquanto coreógrafa, e também comecei a ser diretora do meu coletivo Art Dance. E em 2018, uma amiga, Vivian Cunha, que já participava comigo, que começamos a escrever projetos, eu participava de várias constituições juntas, né, várias propostas de projetos de editais. Ela já vivenciava um congresso e desde então enlouqueceu no *Dancehall*. Aí, começamos a falar e marcar treino aberto, pensamos... vamos compartilhar, e ela pouco a pouco começou a fazer esse fomento, já sabia que eu dançava um pouquinho, e ela tinha algumas coisas que queria compartilhar, e a gente juntou essa mulherada que já dançava um pouquinho, sem saber o que era bem o *Dancehall*, mas tinha uma noção do que era, e juntava ali e fazia os treinos abertos. E aí, em dado momento, ela falou, olha, vamos escrever um edital para a gente ir para São Paulo para viver o congresso e entender melhor essa cultura. E aí, quando eu cheguei no congresso *Dancehall* de São Paulo, em 2018, foi o divisor de águas para mim, né, porque foi uma outra sinergia, foi uma outra, um outro mundo, vi pessoas e vi propostas, formas, métodos de aula, que mesmo que eu já tinha vivenciado fora do estado, a partir de outras vivências, né, de outras participações, foi uma configuração muito diferente para mim. Eu vivenciei dois dias inteiros de aula, com, assim, imersa no *Dancehall*, imersa na cultura, com diálogos sobre como se constituía ou como era configurado nessa construção dentro do Brasil e Jamaica. E comecei a fazer essas aproximações, e a partir desse primeiro momento, foi onde a gente se democratizou mesmo enquanto coletivo de *Dancehall* dentro do Espírito Santo. Em parceria, fazendo parte como se fosse uma extensão da Dancers Clash Movement de São Paulo, que super nos abraçou e começou a nos dar todo o processo formativo, compartilhar, com artigos, pesquisas, *steps*, sempre chamando a gente para os processos de aula. E aí, se configurou o coletivo Dancehall 027. Com cinco edições. [...] E depois do período pandêmico, presencial novamente, onde a gente conseguiu escrever o edital, para uma imersão na cultura aqui em Vitória. E foi onde a gente teve a oportunidade de trazer quatro referências, assim, que a gente era o sonho de todos, trazer essas referências pra cá. E organizamos o Dancehall 027 com a presença internacional, em 2023, da Kimiko Versatiles, possibilitando o contato direto com o estilo original pela primeira vez no Espírito Santo, um estilo original diretamente da Jamaica para o Espírito Santo, onde a Kimiko esteve presente e trouxe, de fato, o que era a cultura *Dancehall* a partir, literalmente, da sua vivência, mais desse corpo feminino, dessa presença feminina e do matriarcado ali presente na dança *Dancehall*. E começou a trazer esse discurso de criação, esse discurso de críticas e reflexivas para dentro do Brasil, trazendo essa aproximação ali do que é o *funk*, esse corpo feminino, de que forma tem essa aproximação, e como isso dialoga com o *Dancehall*, com as culturas brasileiras, e esse corpo feminino, como ele traz essa representatividade dentro dessas referências. Então, eu acabei me emergindo um pouco mais dentro dessa referência [...] (Lory Nascimento, entrevista concedida em 5 abr. 2024).

A Lory é uma das mulheres que esteve comigo em 2018 no Congresso Dancehall Brasil. A partir dessa experiência, nos juntamos com mais duas mulheres que eram do grupo Conexão Flow, a Magrela e a Ada Koffi, e, a partir do contato com o Ng Coquinho, a Jhey Oliver, o Jonax Souza, que fazem parte da Dancers Clash Movement, compreendemos melhor o que era a cultura *Dancehall*, no processo de compartilhamento de informações com esses artistas consolidados na cena *Dancehall* do Brasil, que nos acolheram nesse momento e fortaleceram o surgimento do Coletivo Dancehall 027. Nesse momento, ela também retorna aos estudos da dança *Dancehall* de maneira mais aprofundada.

E percorrendo este caminho dos relatos de histórias, Sulamita chega nesta roda.

Então, eu fui chamada, né? Para fazer parte de um grupo de danças urbanas aqui na minha cidade, em Petrópolis. Para compor uma parte específica de uma apresentação que seria para a competição. E aí essa parte, esse bloco, né? Era dividido em blocos, *Heels*, *Hip-Hop*, e tinha o *Ragga*. E aí eu fui chamada para compor essa parte do *Ragga* porque eu seria uma peça-chave ali. Porque eu tinha corporalidade e tudo mais. E aí, né? Esse foi meu primeiro contato “errado”, eu despertei o interesse. E aí eu comecei a pesquisar o que era *Ragga*. Porque eu não conhecia e eu fiquei encantada naquela época, né? Eu fiquei encantada porque era próximo do que eu estava buscando dentro do meu corpo, mas também não achava o suficiente. Não achava o suficiente e não me identificava por completo. E aí me identifiquei, mas não sei... Tava faltando alguma coisa. E nessa época eu tinha um letramento racial, mas também não era aquilo tudo, né? E aí eu comecei a buscar pessoas pretas e aí eu conheci até a Fatou Tera. Não sei se você conhece. E aí, a partir dela, eu fui buscar outras coisas. E aí, depois disso, eu viajei, fui fazer um trabalho fora, na Turquia e tudo mais. Fiquei bem decepcionada com os meus processos que eu tava tendo nesse trabalho, nessa companhia que eu tava. E eu falei, cara, eu vou sair disso tudo. Quero fazer aula, quero me conhecer. Quero ver que corpo é esse, porque eu era muito fechada neste grupo. Tipo, falavam que eu não tinha... Eu não tinha a explosão que eles precisavam, a energia, a agilidade. E eu estava me sentindo muito perdida, assim. Não estava conseguindo explorar minhas potencialidades e meio que me apagando, até desistindo da minha dança.

E quando eu voltei nesse processo de começar a fazer várias aulas, veio o Congresso. E aí, quando eu fiz o Congresso, acho que foi em 2017 que a gente fez, não foi? Foi, foi, 2017. Eu falei, que... É isso, cara, é isso. Que loucura, tipo... No primeiro Congresso, eu levei uma coça. Mas, assim, foi o que entrou, bateu no meu corpo, que eu me identifiquei. E falei, esse lugar, esse lugar me comporta. Tipo, comporta o meu corpo, que é mais assim, não é do jeito que eles queriam. Eu tenho... Se eu aprofundar nisso, eu vou conseguir desenvolver. E aí, **foi uma virada de chave, tipo, em mim e na minha dança. Porque eu encontrei um lugar que me apoiasse. Não só a dança, mas também as pessoas.** É um estilo que eu senti interesse em aprofundar. Porque seria um lugar que eu ia me desenvolver, de fato. E aí, eu comecei a pesquisar o *Dancehall* a partir das referências que eles mandaram. Porque eu não conhecia nada, toda minha referência era da Laure. E aí, a partir daí que eu conheci o *Dancehall*. Ele mandou aquele... PDFzinho, né? E então, eu fui buscando mais, buscando mais. Conheci a galera toda, né? Que já era rata nisso daí.

E foi a partir daí que eu conheci o *Dancehall*. Comecei a me especializar, a estudar, né? E estudar a fundo. E tudo que eu sabia era uma mentira, né? Enfim, foi um choque também. Foi um choque (Sulamita, entrevista concedida em 5 abr. 2024).

Durante as conversas, fui percebendo como as experiências se entrecruzavam, em muitos aspectos, e gostaria de evidenciar alguns pontos que surgiram nessas jornadas. Muitas começaram ou tiveram contato com a dança em projetos sociais, iniciando no balé, na dança contemporânea, e também estavam inseridas na cultura *Hip-Hop*, nas danças urbanas ou *street dances*. Conheceram, então, o *Ragga Jam*, que situamos no capítulo primeiro desta dissertação, e depois procuraram pesquisas sobre o *Dancehall*, vendo vídeos no YouTube e dialogando com outras pessoas que pesquisam essa cultura. Os relatos perpassam pela coletividade, no momento do aprendizado e depois, quando esses conhecimentos foram multiplicados dentro dos contextos onde estavam inseridas. Falam, enfim, do viver em comunidade.

Passemos, agora, às pessoas que foram referências nesse movimento, que contribuíram e foram fundamentais para o aprendizado nessa cultura.

Então, nesse início ali que a minha vida, que divide de 2010 a 2013 e de 2013 em diante, até 2013 as minhas maiores referências eram a Laure Courtellemont, o Lucas Migliorini, a Karla Mendes e a Fatou Tera, que foi a primeira mulher preta que eu vi dançando, que eu me apaixonei, que ela tinha, ela ampliou um pouco mais as minhas referências, porque ela tinha muitas outras referências de danças da diáspora africana. Então, ela trouxe muito isso, assim, no corpo dela e eu me identifiquei muito vendo. Eu a conheci aqui no Brasil em 2012, quando ela veio. Então, isso foi muito importante, foi muito importante porque quando eu consegui, pela primeira vez, participar de um evento internacional de *Dancehall*, que seria um encontro de professores da Europa, dos Estados Unidos, onde tinha mais forte, assim, essa cultura tanto do *Reggae*, quanto de outras corporalidades ali da galera, mas que era muito próximo desse lugar de composições coreográficas, né, encaixadas ali na música com um jeito muito específico. Teria também, foram professores jamaicanos para lá também. Então, esse foi o primeiro contato que eu tive com jamaicanos, e é aí que eu fui descobrir que o *Dancehall* era uma expressão da cultura jamaicana, e eu fui ver essas pessoas dançando e, para mim, foi tanto libertador quanto, ao mesmo tempo, me deu um *bug*, assim, na cabeça, porque eu vi essas pessoas dançando e eu não reconhecia a mesma movimentação que eu fazia. Então, a gente teve festas, foram momentos de, né, foram workshops muito intensos, era o dia inteiro, à noite tinha festa. Eu lembro que, nas festas, eu não conseguia acompanhar os passos, porque eu aprendi eles dentro de composições coreográficas, então eles eram cortados, do jeito que eu aprendi, os passos eram cortados e, chegava lá, as pessoas faziam composições, os jamaicanos fazem composições coreográficas com os passos, naquela época, principalmente, com os passos inteiros. Ainda eles utilizam muito essa forma de criar rotinas coreográficas, mas, naquela época, era muito cru o passo, você visualizava o passo ali direitinho. E aí, eu fiquei assim, gente, o que eu tô fazendo? O que eu tô fazendo não é *Dancehall*, mas o que eu tô fazendo também não pode ser *Ragga Jam*, porque *Ragga Jam* é uma marca que você

precisa de autorização, licenciamento para utilizar, então eu não tô fazendo *Ragga Jam*, mesmo tendo aprendido com toda a equipe do *Ragga Jam*; minha formação até agora sempre foi com essa galera, mas eu não posso dar aula disso e não posso dizer que é *Dancehall*, porque o que eu tô fazendo não é. Deu um *bug*. Então, me deu um *bug*, tanto no lugar de profissional da dança, de uma pessoa que queria seguir nesse lugar como profissional da dança, mas também como dançarina e, principalmente, enquanto uma pessoa preta comprometida com a cultura, com a difusão da cultura e respeitando muito as culturas periféricas. Então, tinha muito essa preocupação de o que eu tava fazendo, como é que eu tava fazendo, para que o que eu fizesse não fosse mais uma das apropriações culturais que a gente sempre vivencia, e que também não anulasse a existência das pessoas que estão ali, dando a vida, dando o sangue, dando o dia a dia, para criar isso, né? Então, foi 2013, 2014, foi um grande *bug* na minha cabeça, porque daí eu fui em fevereiro de 2013 fazer esse intercâmbio, eu fui para Moscou, onde aconteceu o Dancehall International, e de lá eu fui para... passei uma semana em Moscou, participei do evento e depois eu passei uma semana no estúdio da Fatou, em Paris. Então, foi muito importante as duas experiências, né? Ver todo mundo ali dançando, pessoas de vários países diferentes, dançarinos de vários lugares diferentes, abriu muito a minha mente, né? Conhecer o espaço que a Fatou tinha, que era de danças urbanas da diáspora, então conheci várias danças ali também. Quando eu voltei em junho ou julho de 2013, a gente teve a presença do primeiro dançarino jamaicano aqui no Brasil, que foi no Rio H2K, no evento que aconteceu no Rio, e foi uma formação, assim, né? Um dia de... com várias horas de aula da LAW e do Crazy Hype, ou seja, a precursora do *Ragga Jam* com uma super referência, uma pessoa super referência na cultura jamaicana, que é jamaicano mesmo, e os dois dando aula juntos, assim. Daí você conseguia ver nitidamente esse lugar das composições, esse lugar da corporalidade, né? Essas diferenças. Aí eu entendi que é isso aqui, é isso aqui que ele tá fazendo, que eu quero aprender, que eu quero desenrolar. E daí eu comecei a estudar mais. Um pouquinho depois, no ano seguinte, a gente... o Coquinho mobilizou a vinda do Nick, do Black Eagles, para cá, e ele ficou um mês e meio. Foi super importante, assim, porque daí eu consegui vivenciar dia a dia com uma pessoa jamaicana, um dançarino que cresceu nessa cultura. Então ele mostrava para a gente vídeos, o jeito de falar, as comidas, as roupas, tudo ali. Ele foi... é isso, ele introduziu completamente a gente dentro da cultura. E aí eu super me apaixonei mesmo, assim, definitivamente, e eu defini naquele momento que eu queria trabalhar com a fundamentação de dança, ou para que qualquer pessoa que encontrasse qualquer outro dançarino no mundo conseguisse se comunicar, mesmo sem saber o idioma, através dos passos, sabe? Que não tivesse a experiência que eu tive, que bugou a minha cabeça de não conseguir acompanhar. Mesmo não sabendo falar, que as pessoas conseguissem ver a movimentação, identificar a movimentação e dançar junto, e compartilhar a dança. Livrementemente compartilhar a dança, sabe? Então eu decidi que o foco do meu trabalho seria a pesquisa de fundamentos mesmo da dança. E aí nessa nova referência, então, nesse novo lugar, as minhas maiores referências foram então o Crazy Hype, que veio, o Nick, teve o Shem também, do Magnificent, ele ficou por aqui mais de um ano. Então foi muito importante também conviver diariamente com a pessoa, compartilhar, ver como é que pensava, ver como é que com ele eu consegui ver como é que era a construção coreográfica, como é que ele pensava a construção coreográfica, né? Porque daí tinham significados e tinham sentidos também na construção desses passos. Então eu pude entender isso e foi muito importante para mim. E, como eu já estava inserida completamente no interesse de conhecer mais sobre Jamaica, sobre a cultura jamaicana, sobre valores e tal, vieram onde,

óbvio, eu mais me identifico que são os passos femininos, né? Além dos passos de festa, adoro a *vibe* de compartilhar na rua, das pessoas dançarem livremente, mas eu amo rebolar. A expressão da dança na cultura jamaicana são as mulheres que são referências, porque eles têm a questão do recorte de gênero muito forte. Então daí vieram Latonya, Kimiko, a Carlene, a Stacy, vieram, foram as mais, a Shelly, foram as maiores referências ali do início para mim, né? First Class, [...] e por fora ali a Expression Dance, que daí tem a Shelly, que para mim foi mais forte. Então foram as minhas maiores referências, assim, nesse momento eu realmente continuei seguindo. Diante de 2013, para mim a única grande referência que ficou e permanece foi a Fatou Tera, porque ela, é isso, era uma pessoa que eu me identificava muito ali nas movimentações e tinha muito desse lugar de também beber ali, da fonte, mas que tinha muitas outras referências e foi uma pessoa que também teve uma quebra, e ela saiu desse coletivo que fazia parte inicialmente também, mais ou menos nessa época. Então foi uma pessoa que eu continuei seguindo, e que hoje eu ainda tenho uma grande admiração (Fabi Silva).

Uma reflexão na fala da Fabi é sobre a questão do trabalho com as culturas pretas, periféricas e, no caso do *Dancehall*, com uma cultura que não é nossa, não é brasileira, mas de um outro país, o que exige o estudo com respeito pelo conhecimento, para que as informações sejam multiplicadas de uma maneira responsável. Algo que é recorrente no mundo da dança, principalmente em se tratando das danças urbanas, de matrizes africanas e periféricas, é o ensino de movimentos de diversas danças, sem que se fale sobre as culturas, as histórias dessas danças, seus criadores e contextos culturais. Isso resulta na invisibilização e apagamento desses movimentos culturais e das pessoas que vivem deles, que em sua maioria são pessoas pretas.

E, no contínuo compartilhamento nesta roda, a Jhey aponta as pessoas que foram importantes nessa trajetória para ela:

Eu acho que Rebeca já é uma delas, já fica aí, quando pesquisa de corpo, de pelve. Até porque, nossa, eu preciso muito mostrar pra você como que ela era. E eu acho que eu preciso até documentar isso. Você me deu uma... Tem que documentar a história da Rebeca, falar da Rebeca, quem foi Rebeca. Né? A Fabi foi uma pessoa muito importante no meu caminho. Até mesmo no contexto de me entender como mulher preta. Tipo, quando eu cheguei na aula, foi, assim, um despertar muito grande, sabe? Me colocar como mulher preta mesmo. Ah, por que você fala que você é mulher preta? Então, a Fabi foi uma pessoa muito importante nesse processo também, tanto com a dança, como também na oralidade de falar, assim, Jhey, você precisa se firmar como mulher preta, sabe? Da vivência, assim, com Fabi. E aí, conforme eu fui conhecendo mais sobre *Dancehall*, a Héliida, eu acho que você já ouviu falar da Héliida, né? Ela é uma mana que é daqui de São Paulo. E ela dançava antigamente. Meu, se você vê o corpo dela dançante com as pessoas que dançam *Dancehall* agora, é um outro corpo. Eu vou te mandar. [...] Nossa, é muito bom a gente conhecer outras mulheres, outras histórias, outras corporeidades. E tipo assim, ela dançava *Dancehall* também. Era literalmente uma das pessoas que também fazia o *Dancehall* acontecer na mesma época que Fabi. E teve uma outra mana que se não me engano é Paula. [...] Mas foram essas mulheres que eu fui conhecendo. E aí conforme eu fui fazendo aula com a Fabi, e ela me passando

já o contexto mais teórico dos *steps*, quem eram as criadoras, de onde, como o *Dancehall* aconteceu. E aí foi vindo Latonya, Mad Michelle, Carlene Smith, Keiva Diva. Acho que são essas mulheres as que eu mais me senti representada. A Stacia Faya. São essas mulheres que pra mim mais marcaram assim. E eu acho que agora na atualidade Dance Rebel, Kayti Insanity, que é uma mana, assim, que pra mim eu visualmente falando é um corpo que eu me identifico porque é um corpo gordo. Na Jamaica, fazendo *Dancehall*, virando de ponta-cabeça, fazendo tudo, né? É, fazendo tudo. E pra mim isso não era possível. Porque a sociedade ficava, né? Como assim? Assim, você precisa emagrecer. Você precisa emagrecer. Aqui, força aqui, fazer não sei o que e tal. É, você não vai conseguir aguentar o seu corpo e aí isso é uma ruptura, assim, porque eu colocava isso como uma verdade absoluta. Antes de saber a possibilidade de dançar e ter a liberdade do meu corpo e desenvolver mesmo a dança como uma potência pra mim e pra vida, assim, né? (Jhey Oliver).

É relevante ressaltar a fala da Jhey sobre ter a dançarina jamaicana Kayti Insanity⁵⁴ enquanto referência, pois isso rompe com o pensamento perpetuado ao longo da história da dança do “corpo ideal” para se dançar, que perceptivelmente correspondia a modelos eurocêntricos de corpo. Além disso, corrobora a importância da representação e representatividade, do “corpo como um dos componentes fundamentais na construção da identidade do indivíduo. A identidade do sujeito depende, em grande medida, da relação que ele cria com seu corpo. [...] Para que o sujeito construa enunciados de sua identidade, é necessário que o corpo seja predominantemente vivido e pensado como local e fonte de vida” (Souza, 2021, p. 30). E a Jhey complementa:

Porque quando você dança, você está expandindo a sua vida. Você tá assim, se... Mano, isso aqui é literalmente viver, poder ter a possibilidade de viver, de respirar, de se entender, sabe? Então a Kate foi uma pessoa que eu olho assim e falo, putz, velho, olha essa mulher dançando. A Latonya também, né? Estruturalmente falando do corpo, assim. Acho que são essas mulheres que eu me identifico. **Como é importante se ver, né?** (Jhey Oliver)

Então, de início, Fatou Tera. Não tive muito contato, mesmo que já me respondeu uma mensagem pelo Instagram, mas pra mim foi a pessoa que abriu o caminho, foi a minha primeira referência dentro do *Dancehall*, e onde eu escutei pela primeira vez a nomenclatura *Dancehall*. Lalau Martins foi uma pessoa que, literalmente, abriu o caminho, acredito que até mesmo antes de Fatou Tera, que eu só conhecia a partir dessa indagação e direcionamento de Lalau pra que eu pudesse fazer as pesquisas. E Lalau já me fazia vivenciar o *Dancehall* sem saber que era *Dancehall*. Então, Lalau é uma pessoa que abriu todos os caminhos pra que eu pudesse estar hoje dentro da estrutura *Dancehall*, Fatou Tera. E Yuriê, a partir dessa vivência dos Encontros de Danças Urbanas, então foi uma referência que trouxe também, inclusive

⁵⁴ Vídeo de um *showcase* da dançarina e coreógrafa Kayti Insanity no Dancehall Challenge 2019, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E7i-UOhnXxA>. Acesso em: 10 abr. 2024.

quando a pesquisa do *Ragga Jam* fazia também parte desse coletivo na época. Ai, qual é o nome dela? Carolina Mercado, foi uma das grandes referências que traduziu pra mim de uma forma mais clara, porque Fatou Tera, né? Por ter a questão da língua de fora, eu tinha essa dificuldade do inglês, então a Carolina Mercado, a partir dessas pesquisas no YouTube, me traduziu o que era *Dancehall*. E a Karla Mendes foi a pessoa que demarcou que o *Dancehall* era uma cultura, e não algo que eu achava que era um outro lugar, né? E aí vêm as minhas referências atuais mesmo, que é a Kimiko Versatile, que se tornou uma grande referência, a Fabi Silva, a Jhey, Vivian, obviamente, né? Vivian Cunha foi a pessoa que abriu grandes caminhos pra mim. Jonax, Ng Coquinho, né? Então, essas são as pessoas que se tornaram uma grande referência e que estão presentes na minha trajetória, né? Que me marcaram pra essa referência do *Dancehall* (Lory Nascimento).

A dançarina Fatou Tera é uma das artistas citadas pela maioria das mulheres entrevistadas, como referência no *Dancehall*, principalmente no início, ainda quando ela fazia parte da equipe *Ragga Jam*. Fatou é uma mulher preta, natural de Bamako, fundadora do estúdio de dança MRG, localizado em Paris.

Cara, a maioria, sim, Brasil. Porque no início dessa minha pesquisa, obviamente, né? Fui nas referências jamaicanas. Mas eu fiquei muito focada no que a galera fazia aqui. Então, assim, pouquinho Jonas, Jay... Bastante gente. Tanta gente, a Fabi... O que é esse nome dela, que está meio parada agora? A Nice [...]. Cara, as meninas, peraí. Tanta gente que foge da cabeça. Mas, assim, eu posso mandar depois o nome da galera que eu vou lembrar com certeza. Mas essa galera BR, sim. Porque eu bebia deles para poder buscar fora. Porque acho que quando a gente começa a estudar algo, a gente fica muito perdido. E eu tinha muito medo de estar estudando coisas erradas. Então, eles eram as minhas referências para poder ir nos locais certos, sabe? De pesquisa. Para poder, sei lá, aprofundar, sabe? Então, foi muita galera daqui. Sim, sim. Eu também enfio muito nesse contexto, assim. A partir da galera daqui, eu comecei a pesquisar, olhar o que eles olhavam na cadeia. E eles foram falando com outras pessoas. E aí, quando você vai vendo, você já consegue entender o caminho de procurar, assim. De saber, de se conectar com a cultura real, né? Com as pesquisas. E até porque é uma questão linguística, né? Eu não falo inglês. Então, era um facilitador para eu entender. Porque, às vezes, mesmo com legenda, parada traduzida, não é a mesma coisa. Então, foi um facilitador. Sim, sim. Sim, com certeza. Eu também fui muito por esse caminho, assim. Porque, às vezes, você jogava na internet, você falava... Não entendi nada. Não entendi nada, não achei nada. E aí, a partir das conexões com Coquinho, assim, ele falava, ó, aqui, procura aqui. Esses cursos que ele, do nada, desbalança. Sim, eu não entendi também. Sim, também. E aí, ele foi conectando a gente, né? Nas palestras que ele dava, assim. Tipo, ah, procura aqui. É isso, é isso. Aí, a partir disso, você vai entendendo qual é as ramificações. E falar, ah, aqui eu preciso pesquisar. Porque aí você conversa também. No Instagram, por exemplo, né? Quanto mais você procura uma coisa, mais aparece para você. Então, por exemplo, agora, o que aparece de coisa, para mim, é surreal de *Dancehall*. Porque anos procurando a mesma coisa, se conectando com as pessoas desse lugar. Então, acaba vindo, né? É, o algoritmo é tenso. E aí, eu queria saber também, assim, quais são as

motivações, influências culturais relevantes, assim. Que foram relevantes nessa trajetória, assim (Sula).

Outra questão abordada com as entrevistadas e que contribui para o objetivo de nossa pesquisa sobre como se dão os processos de reconhecimento, pertencimento, construção de identidades negras e potencialidades acionados pelas práticas da dança *Dancehall*, para as mulheres pretas que estão inseridas nessa cultura, diz respeito a como essas quatro mulheres se perceberam a partir da prática da dança *Dancehall*. O que mudou, como se sentiram e o que se potencializou nessa trajetória? Neste momento, deixo as falas delas em sequência, grifando alguns pontos focais que se repetem e que serão analisados posteriormente.

Na hora que a gente começou a falar, eu lembrei que tinha esse lugar, assim, né? E a gente tava falando muito de identidades. E eu comecei no meu trabalho de pesquisa falando também muito... Eu comecei também no meu trabalho falando muito de identidades. Mas daí, eu conheci bell hooks, né? Nesse trabalho de pesquisa. E aí, bell hooks muda a vida das pessoas, assim. De mulheres pretas, então, é outro lugar, assim, sabe? Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Carolina Maria de Jesus, enfim. Tem muitas mulheres muito incríveis falando coisas muito potentes. Mas eu tive uma identificação com o trabalho da bell hooks, assim, com as reflexões, muito maravilhoso. E ela tem esse livro aqui, que é um dos livros dela, né? *Erguer a voz*. Nossa! Tem um capítulo aqui que fala sobre autorrecuperação. Mas ela também desenvolve esse lugar, no livro dela *Irmãs do inhome*. Mas só lembrando aqui, né? O que você está falando, daí eu lembrei desse... [...] Mas ela fala que, assim, o mais importante do nosso trabalho, o trabalho da libertação, demanda que criemos uma nova linguagem. Que criemos o discurso oposto à voz libertadora. Fundamentalmente, a pessoa oprimida que se move de objeto para sujeito fala com a gente de um jeito novo. Esse discurso, essa voz libertadora, só emerge quando o oprimido experimenta a autorrecuperação. Aqui ela chama o ato de se tornar sujeito, que ainda é outra maneira de falar do processo de autorrecuperação. É sempre nesse lugar de se tornar sujeito, se tornar protagonista da própria história. Porque quando a gente fala de identidade ou de identificação, é sempre a partir do outro. E aí, como é que a gente se autorrecupera? Como é que a gente pega isso que está dentro? Como é que a gente visualiza isso que está dentro, assim? E percebe isso como o que somos, o que nos compõe, sabe? Porque, às vezes, a gente vai olhando tanto para fora, é sempre, principalmente pessoas pretas, assim, né? Tem muito, assim, todo mundo tem um processo de desejo de aceitação e tal. De processo de valorização. Mas, para a gente, isso é ainda pior, assim. Porque a gente tem uma referência que não nos cabe. Uma referência que não é nossa. A gente tem uma história contada e criada que também não diz respeito a nós. São como, literalmente, as pessoas imaginam como elas desejam, como elas veem. Enfim, é tudo a partir do outro, assim, sabe? E como é que nós, aqui, pegamos isso que é nosso e criamos esse discurso e criamos esse lugar que é libertador para nós, assim? O *Dancehall* foi exatamente esse lugar para mim. **Foi um lugar de libertação e de liberdade. Foi o lugar que eu encontrei isso. Que eu encontrei isso na minha identificação enquanto mulher preta. Que eu encontrei isso no que o meu corpo gosta de fazer. Então, eu entendi que eu gosto de rebolar. Que é gostoso rebolar.** E que daí, para você entrar

também num lugar de debate, porque daí as pessoas, né, e sobretudo mulheres, também vão dizer que você está fomentando o machismo e está fortalecendo uma estrutura patriarcal. Quando você rebola, para mim, é um lugar que, assim, já me negam tantas coisas. Já me negam tantas coisas nessa vida que eu preciso também negar pela minha segurança. Mas sempre pensando no outro, né? Se eu rebolar, eu vou estar estimulando o outro. Se eu rebolar, eu vou estar fazendo ou nutrindo que o outro seja violento comigo. **Mas é algo que já é nos dado. Esse lugar de ter o nosso corpo violado, violentado, de ter o pensamento hipersexualizado sobre o nosso corpo, já está dado. Já é da estrutura, já é da construção social, da construção moral, entendeu? Da construção, enfim. Que seja, já é. E aí, desejam que a gente esteja nesse lugar, mas você está exatamente onde desejam que você esteja, fazendo o que querem que você faça. Sobre isso, não teremos discussão. Pode ser. Mas eu não estou exatamente como querem que eu esteja. Posso estar onde posso estar. Mas não estou como. Não está como, exatamente. Porque eu estou ali para o meu próprio prazer. Eu não estou para poder gerar prazer para o outro. Não estou para satisfazer a visão do outro. Eu estou porque eu entendi que o meu corpo se satisfaz. Isso me faz bem. Isso reverbera positivamente e gera potência, porque a libido é potência de vida, em vários aspectos da minha vida, sabe?** E eu posso entender que, ocidentalmente, isso é uma grande merda, né? E como a mulher está aqui localizada e tal, é muito violento. Mas que eu tenho, ainda, outras culturas que valorizam e que geram espaços para que a pélvis seja viva e se movimente. Simples, sabe? É claro que eu vou contextualizar isso. Eu não vou sair como uma *Dancehall Queen* da própria casa dela, com shortinho, e ir para o baile, né? Mas eu tenho espaços aqui que eu posso encontrar, ainda, ou que eu posso promover esses espaços, que foi também o que eu comecei a tentar fazer nas minhas aulas, que são espaços de liberdade, ou que são espaços que facilitem a libertação de vontade, de desejos, de contato consigo mesma, de pensar que tantas mulheres não se tocam, não conhecem o que gera prazer e tal, e de perceber que, nesses lugares, **eu posso movimentar o meu corpo até entender que o meu corpo é uma potência de prazer e tal.** Você reconhece, né? De olhar para si. **Então, é sobre mim. Eu acho que isso é o mais libertador do *Dancehall*. É sobre você. Não é sobre o outro, sabe? Você é protagonista. E existe uma construção mesmo do *Dancehall* nos espaços da cultura, onde a mulher tem esse valor, tem essa potência, consegue ter essa liberdade, assim, sabe?** Você vai para as festas, isso me admira muito, né? Ver as meninas nas festas lá, e que os caras não chegam. Não chegam por vários motivos. Não chegam porque é o momento que é das mulheres. Não chegam porque são músicas que são feitas de mulheres para mulheres. São feitas, então tem todo, várias camadas ali que é para elas, assim, sabe? Que é da potência do feminino, assim, que é para estar nesse momento mesmo de vai, se joga, se expresse, dance e tal. E eu acho que isso, de tantas problemáticas que também nos ajudam, assim, entender que somos um corpo político, que a gente precisa entender os contextos, a gente precisa entender o contexto de lá, o contexto daqui, né? Os valores, e como esses valores atravessam aquilo que me pertence, aquilo que eu não desejo, e como é que eu vou nutrir aqui de outras formas, né? Então, lá é para mulheres. Aqui é para a potência do feminino. Quem quer potencializar o feminino em si. Vem para cá, se joga e joga o tanto que quiser, entendeu? Então, como é que a gente vai ressignificando isso que para a gente tem tanto significado, né? Então, para mim foi muito importante, assim, **definiu o Fabi Mulher Preta, definiu mulher enquanto protagonista da própria vida, definiu eu entender que eu poderia fazer, trabalhar com uma coisa que eu gosto, né? Com arte, que eu poderia compartilhar isso, que eu poderia criar outras formas de**

ensino. Então, sempre nas minhas aulas, foi muito nesse lugar de ensino e aprendizagem, espaços de troca, né? Faz sentido para muitas pessoas, mas para tantas outras não fazem. Porque por muito tempo eu não fui vista como professora. Porque eu não fazia correção, porque eu não tinha, né? Um lance de composição coreográfica que eu estava ali pegando várias linhas... Eu não estava dentro do moldezinho do que todo mundo encontrava. Mas quando eu vi que um jamaicano vindo para o Brasil e ensinando *Dancehall* também não era considerado alguém que estava ensinando *Dancehall* porque *Dancehall* não era aquilo, aí eu entendi que o problema não era comigo, o meu jeito de fazer, o meu jeito de ver as coisas e de querer trocar com as pessoas. É exatamente com a experiência que essas pessoas tiveram. Eu tive outras. Então, a gente precisa entender e respeitar também esses lugares de... Meu, não vale o meu tempo de embate, sabe? Quando tiver algum lugar, quando tiver algum espaço, a gente vai lá, cada um defende as suas ideias, seus ideais, entendeu? E uma coisa que eu tenho dito muito hoje em dia é isso, né? Um outro livro da bell também, que ela fala sobre o pertencimento como espaço de cura, que eu falo de... Se é para se sentir, faz sentido, para mim, só vai fazer sentido quando todas as pessoas forem livres para sentir. Então, se não é um espaço acolhedor, se a gente não está vendo diversidade dentro desses espaços construídos, se a gente não gera o acesso das pessoas e a permanência das pessoas dentro desses espaços, não existe, entendeu? A gente volta só para fortalecer a ideia de que a arte não é neutra, assim como a educação também não é neutra. Então, todo mundo está a serviço de algo, mesmo que não tenha tanta consciência disso. A estrutura está posta. Se eu não me abro para entender que existe um sistema estruturalmente racista no Brasil que privilegia pessoas brancas, e eu estou sempre em espaços onde pessoas brancas transitam com facilidade e pessoas negras não, ou eu cobro valores onde pessoas brancas normalmente têm mais condições de pagar e pessoas pretas não, eu estou fortalecendo, sim, esse espaço, entendeu? Essa estrutura, né? Fortalecendo essa estrutura. Então, foram várias reflexões que, assim, foram confluindo aí na vida, foram confluindo no meu corpo também, porque isso teve um alto preço para mim, falar sobre questões raciais, trazer recorte racial, numa época em que as pessoas só queriam sentir e só queriam viver a arte e viver a parte gostosinha que é se encontrar e dançar, teve um alto custo para mim, assim, de convivências, de amizades, de saúde mental também, de não me sentir bem e pertencente dentro desses espaços onde a maioria das pessoas frequentavam e tal, né? Eu fui entendendo também com esse lugar de quando a bell hooks fala de pertencimento, o que para nós, muitas vezes eu escuto a gente falando, aí, nós somos espíritos livres, somos do mundo, então a gente se adapta, a gente está nos lugares, a gente não gera um lugar de raiz, assim, e tal, a gente é muito livre para viver mesmo, principalmente a galera da arte, assim, né? E aí, quando eu vejo pessoas pretas, assim, falando isso, e esse livro da bell hooks me confrontou muito nesse lugar, que é quando que a gente tem o direito de permanecer, de estar, de decodificar, de conseguir permanecer, né? Então, o espírito livre e o fluir é simplesmente uma consequência da realidade que não... que não valoriza a nossa presença mesmo, né? Que não possibilita que a gente crie raízes, que a gente fique. É sempre um lugar de jogar, sabe? De vai, de dispensar as pessoas, né? Não tem esse lugar, assim, de acolher, a gente não é acolhido, assim, né? O nosso corpo é muito desvalorizado mesmo, então, enfim... É porque a gente não se sente pertencente nesses lugares. E existe essa dispersão, porque quando a gente consegue fazer isso daqui, olha o que que mobiliza. Imagina outras mulheres ouvindo isso, imagina outras mulheres pretas discutindo isso, porque o nosso lugar é bem demarcado para muitas questões da sociedade. A gente se potencializa, a gente compartilha e, a partir

disso, a gente domina tudo. A gente já tem dominado tantos lugares e parece que a gente não tem essa consciência (Fabi Silva).

Em sua fala, Silva aborda sobre a hipersexualização, uma imagem de controle incutida sobre o corpo das mulheres, sobretudo o das mulheres negras, principalmente quando se fala da performance feminina no *Dancehall* e em outras danças, como o *funk*. E a reflexão que ela traz como ponto central é sobre não estar lá pelo prazer do outro, e sim pelo próprio prazer, no lugar onde quiser estar, a partir do entendimento e conhecimento sobre si mesma. Nesse sentido, a fala da Fabi corrobora o texto da escritora, filósofa, poeta e ativista feminista estadunidense Audre Lorde, “Os usos do erótico: o erótico como poder” (1984)⁵⁵, visto por ela como “um recurso intrínseco a cada uma de nós, localizado em um plano profundamente feminino e espiritual, e que tem raízes no poder de nossos sentimentos reprimidos e desconsiderados” (Lorde, 2019, p. 67), levando em conta também a perspectiva de que, em uma sociedade racista e patriarcal, o erótico foi sendo esvaziado do seu lugar real e utilizado apenas para a satisfação masculina, conferindo o lugar de objeto às mulheres, e não de sujeitas de suas próprias histórias. A autora possibilita uma percepção do erótico como força motriz para o autoconhecimento e como fonte de poder para as mulheres nessa estrutura patriarcal em que estamos inseridas, para a libertação e resistência frente às opressões. Audre Lorde aponta ainda que, ao falar do erótico, o faz “como uma declaração da força vital das mulheres, daquela energia criativa fortalecida, cujo conhecimento e uso estamos agora retomando em nossa linguagem, nossa história, nosso dançar, nosso amar, nosso trabalho, nossas vidas” (Lorde, 2019, p. 69).

O Dancehall, ele vem como uma expressão de liberdade, assim, muito grande, porque eu venho de família evangélica, minha mãe é evangélica, meu pai era evangélico, um pouco mais tranquilo, mas ainda assim era evangélico, então eu sempre me senti muito retraída, até mesmo isso da gente falar sobre a nossa história, sempre foi colocado muito como um lugar de não humildade, você não tá sendo humilde, e aí a gente acaba que, tipo, se fecha, né? Não quer falar, mas hoje eu fico muito feliz que a arte, a dança, me possibilita exatamente esse lugar, porque... e aí é um outro ponto da construção de identidade, para poder falar, eu senti que a garganta, o falar, o se expressar, botar isso pra fora, a minha história, era uma questão, eu não fazia, então olha que potência que é a arte para criar esses caminhos, para criar quem a gente é, pra poder abrir o ressignificado de quem a gente é, a gente poder resgatar isso é muito importante, sabe? Eu fico muito feliz. Entender essa potencialidade do falar, eu aqui nesse processo de escrever, parece que eu tô parindo, porque cada vez que eu escrevo eu falo, não tá bom, não tá suficiente, tem coisas muito melhores do que essas, como que eu vou falar, meu Deus, é um sofrimento. Exatamente, né? Porque são lugares que nunca colocaram pra nós, principalmente nós mulheres negras, do falar, do expor aquilo que a gente

⁵⁵ Texto do livro *Irmã outsider*, de 1984, traduzido no Brasil em 2019 pela Autêntica Editora.

sente, de contar a nossa história, de dizer pela voz, por isso que muitas expressões nossas são pelo corpo, são pelo toque. [...] E sutilmente ver o quanto que não tem como não ficar feliz com um passo dado, com a possibilidade de estar falando. Né? Meu, eu vou vibrar, eu fico muito feliz com a oportunidade que eu tô tendo aqui agora com você. Sabe? De estar falando sobre a minha história, então eu vou vibrar com isso. Porque pra mim é uma grande conquista. Então o *Dancehall* me possibilita isso. A dança me possibilita isso, não só com relação ao *Dancehall*, mas eu sinto que quando vem o *Dancehall* fez assim, ó. Uma facada, foi uma facada, assim, de tipo, é exatamente isso que você tem que fazer. Você tem que romper com a estrutura, você tem que romper com o racismo, você tem que romper com o machismo, sabe? E trazer essa identidade. E aí também pra mim é um aprendizado de trazer literalmente as coisas positivas, mas também trazer o que pra mim eu vejo também o caminho da dor. Porque é isso, né? A nossa história também tem dor, mas vai entrelaçando a dor com as potencialidades de isso aqui foi muito positivo, isso aqui me impulsiona, sabe? E eu falo isso porque eu tava lendo um livro, e aí meio que veio na minha cabeça assim, que é o livro da bell hooks, *Raça e representação*. E aí tem uma parte que ela fala da história das mulheres negras dentro do contexto de troca de ideias e comunidade e tudo mais. E eu percebo que antes eu falava muito só da dor, muito só da dor, muito num lugar de dor. E aí são histórias de mulheres que elas tão falando, né? De um contexto no qual viveu em comunidade, onde a comunidade sempre ressaltou a importância do amor, do afeto, da continuidade, da potencialidade. Então, são mulheres negras que tiveram ali a oportunidade de ser compreendida e vista e potencializada de uma outra forma, porque abriram caminho para elas. E de um outro contexto, mulheres que só viveram pela dor, né? Mas querem falar da sua história e falam muito mais num viés da dor. E isso, eu olho pra isso e percebo o quanto que eu já fui essa pessoa também, mas que hoje eu quero também trazer um contexto mais do que tá sendo positivo pra mim de construção, sabe? Oi? De celebração, né? **De celebração.** Eu sinto... E é muito louco, porque eu acho que isso se entrelaçam de alguma forma. As histórias vão se entrelaçando e eu tenho certeza que mulheres na Jamaica também leem bell hooks, também falam sobre bell hooks. Eu acho que também tem essa construção de identidade através de bell hooks. E se tratando de África também, porque eu acho que está ali tudo se entrelaçando, então não tem como não trazer. E no livro ela também fala, tipo, eu falo que isso tem potencializado cada vez mais. Eu sempre fiquei muito nesse lugar de preciso ser humilde, não falar muito sobre mim. E aí, quando ela... Na leitura do livro *Raça e representação*, ela traz exatamente isso. **A importância de a gente reafirmar o nosso lugar.** Eu olho pra isso e falo, gente, cada vez mais eu vou ficar reafirmando o meu lugar. E se eu puder falar cada vez mais da minha história, eu vou falar sim. Se eu tenho a oportunidade de estar ali falando sobre isso, então é isso que eu vou fazer. É isso que eu vou fazer. **E uma coisa que eu coloquei numa poesia que eu postei esses dias que estamos fazendo acontecer, e a gente é o acontecimento. Estamos fazendo acontecer, e vocês são o acontecimento. A gente é o acontecimento, aqui no agora. Aqui no agora.** E isso foi também pela possibilidade e caminhos abertos de outras pessoas também, de outras mulheres. Se não fosse elas, a gente não estaria aqui. Entendeu? Então elas também são o acontecimento em um outro tempo. Entende?

Eu sempre fui uma criança muito retraída. É bom a gente voltar de novo para essa pergunta, porque vai vindo coisas que a gente acabou que não fala, e vai percebendo depois. Eu sempre fui uma criança muito retraída, mas ao mesmo tempo minha mãe falava que dentro de casa, que eu acho que tem esse lugar de conforto dentro de casa. Eu sempre fui muito agitada de dançar e mexer,

mas na rua era uma questão muito grande para mim. E quando eu vou para o *Dancehall*, eu sinto que me rompo nesse sentido, de ver a possibilidade de mexer esse corpo sem que eu tenha que mudar. Porque quando eu fui fazer aula de dança contemporânea, eu fui com esse pensamento, como eu falei. Eu fui com esse pensamento, eu queria emagrecer, eu queria... Não, preciso mudar esse corpo, essa estrutura. E aí chegar e ver a Fabi como referência, sendo uma mulher gorda e dançando também. Eu olhei para aquilo e falei, gente, eu preciso mover esse corpo independente de... Sabe? Então... Eu sinto que foi uma ruptura aos pouquinhos. Me tornando isso possível, sabe? De ser livre mesmo, de entender que tudo que falaram em algum momento para mim, nem tudo era verdade. Nem tudo era verdade. E aí é uma luta interna, você faz um trabalho físico, mas não só um trabalho físico também, faz um trabalho mental. Então... Ver a liberdade das mulheres jamaicanas botando a roupa que elas querem, botando a roupa que elas querem, dançando do jeito que elas querem, foi assim, para mim... Eu olhei para aquilo e falei, gente, é isso, eu quero ser essa pessoa também. Eu quero ser essa pessoa. E ao mesmo tempo, percebendo que Jay podia ter várias personalidades. Porque é isso, né? Muitas vezes você não tem a liberdade, você tem que ter uma personalidade só. Você tem que ser aquela do lar. É... Aqui. Tem que ser a do lar. Com a perna arreganhada. Sendo que você pode passar por várias personalidades, assim. E eu vi essa possibilidade de transitar por várias personalidades. Eu quero ser a gata que dança de short curto. Eu quero ser a gata que usa saia longa. Eu quero ser a gata que tá ali, ó, dançando horrores em vários lugares, na praia. Sabe? Em qualquer lugar. Eu quero ser essa pessoa que tem a possibilidade de estar fazendo várias coisas ao mesmo tempo, sabe? Porque eu acho que limitam a gente quando a gente fala de usar short curto, usar saia longa, usar só calça. E aí eu fico assim, gente, não. Eu posso ser todas essas pessoas. Eu posso ser o que eu quiser ser, sabe? Então, o *Dancehall*, ele me dá essa liberdade pra poder ser outras pessoas. Outras pessoas. Outras Jheys. Várias Jheys que eu quiser ser. Entendeu? Escolher ser quem você quiser ser. E quando você não quiser, é isso, não quero mais. Quero viver só nisso agora. Aí daqui a pouco eu quero usar e tá tudo bem. Eu acho que isso é uma coisa que nunca nos permitiram quando mulheres pretas. Que a gente tivesse pessoas brancas permitindo o tempo inteiro voltar atrás. Ai, não quero. Ai, quero. Ai, tô tão cansada, não vou fazer isso. E a gente tem que poder escolher, né? Porque a gente tem que estar sempre no alerta ou sempre sobrevivendo ou sempre sendo aquilo que for menos pra chamar atenção, menos pras pessoas olharem pro nosso corpo, nos perceberem. É. E aí você vive com medo, né? Você vive com medo de ser você, de não poder... Eu mesmo falo que antigamente eu usava e aí até usava roupas que não mostrasse o meu corpo, não mostrasse. E não é sobre um lugar hipersexualizado de ai, preciso me mostrar porque senão os caras não vão me querer. Tem que ser mostrado nesse lugar. Eu acho que não é isso, mas antes eu vestia só camiseta. Hoje eu visto camiseta, mas com uma outra postura. **Eu andava pra dentro. Andava literalmente pra dentro. E aí, quando a gente acende, quer acender, parece que fica assim, né? Você fica em guerra, mas o seu corpo faz isso aqui. Eu quero abrir, expande, cresce. Cabeça lá em cima. Pescoço alonga. Tem que olhar pra frente. Olhar a mesma altura que as pessoas olham também pra você. E isso foi uma possibilidade que eu vi. Então eu andava muito pra dentro. Se você vê, se você pudesse ter a possibilidade, porque antes eu não gravava muito. Quando eu fazia dança contemporânea, os meus joelhos eram pra dentro. Então eu acho que o *Dancehall* também me ajudou tanto, a dança contemporânea, a entender a minha caminhada. Fisicamente também foi uma estrutura que me ajudou. Eu andava com os meus joelhos pra dentro. O pé, tudo pra dentro. O corpo pra dentro. Tudo pra dentro. E eu**

olho pra isso e falo, gente, olha o quanto que eu tava... Como que eu vou viver pra dentro? Só em mim. Só em mim. Sendo que essa possibilidade pode ser expansiva pro mundo. Então a dança me fez entender isso. Como eu posso usar a pisada. Como eu posso abrir os dedos. E era um medo antes, onde eu moro, todo mundo falava de pé. Falava, nossa, a pessoa tem pé grandão. O dedo aberto. Pé feio. Olha o pé de pato. E eu fico olhando pra isso. Isso também é ancestral, velho. Pra mim, pisada. E isso não me possibilitou conhecer essa ferramenta. Que é uma ferramenta. O nosso pé é uma ferramenta. E o *Dancehall* me possibilitou isso. De crescer, de abrir. De entender que eu posso no meu corpo, na estrutura do meu corpo, também trazer uma presença. Onde eu chegar... Ah, isso é presença, né? Isso. E que presença, né, bebê? O mundo ou surta ou surta. Exatamente. E você começa a perceber o quanto isso incomoda. Nossa! (Jhey)

O *Dancehall* foi uma divisão de águas, não só para a minha construção profissional em dança, mas quanto ao corpo político e social. E isso foi de uma forma tão brusca para mim, um rompimento tão brusco, principalmente no quesito social, que **o *Dancehall* me empoderou.** O *Dancehall*, ele literalmente **despertou este lugar onde eu posso**, como eu coloquei, sobre essa motivação, **me permitiu ser eu.** E em dado momento da minha vida, principalmente nos meus primeiros momentos, a partir do congresso, até mesmo para que eu pudesse ir no congresso, já começou a gerar algumas questões sociais para mim de proibicionismo. Então, na época, eu era casada, então o marido, na época, falou que eu não podia ir. Eu fazia parte da igreja, então a igreja super condenava eu estar nesse movimento, eu estar indo, porque eu só podia dançar para a igreja. Quanto ao trabalho, eu trabalhava dentro de um espaço social, então era ainda tudo aquela coisa muito no seu quadradinho, não podia rebolar, não podia fazer nada. E, ao ter esse contato com o *Dancehall*, quando eu me percebi que eu poderia fazer o *Dancehall* a partir de 2018, eu percebi que, literalmente, a caixa que eu estava, que eu me sentia nesse lugar, a caixa que eu estava, eu não conseguiria mais voltar. Então, foi justamente esse lugar de empoderamento mesmo onde eu chutei. Foi esse o momento da minha vida. Eu chutei o pau da barraca e eu falei assim, eu vou começar a minha vida do zero. E esse lugar para começar do zero veio comigo a construção do *Dancehall*. **Então, desde 2018, que eu venho justamente nesse lugar de me empoderar, foi onde eu me aceitei.** Aceitei a minha cor, aceitei o meu cabelo, aceitei o meu jeito de ser, a minha forma de ser, aceitei esse lugar onde a mulher pode fazer e deve fazer o que ela bem entende. Então, foi um lugar de grande envolvimento e me potencializou de todas as formas. **Onde me potencializou assumir lugares de liderança, que antes eu tinha um pouco de receio por não me achar competente, não me achar capaz. Assumir lugar de corpo, que se eu quisesse balançar a raba, se eu quisesse subir no palco e vou bater pepeca no chão, eu vou e ninguém tem nada a ver com isso.** Até mesmo algumas questões de nomenclaturas que foram envolvidas nessa época, de me colocar num lugar bem ruim, eu assumi também. Se você quer me ver de uma forma ruim, eu vou ser ruim. E se quiser de uma forma boa, também vou ser de uma forma boa. E o *Dancehall* foi a minha ferramenta de confronto nesse período. Minha ferramenta de confronto. Então, era o *Dancehall* que eu respondia à altura porque eu gravava vídeos e postava na internet com roupas extremamente curtas, se eu quisesse, com roupas longas, rebolando, esparcando, mostrando a raba, fazendo *daggarim*, fazendo o que for, rebolando em outras pessoas, aquela coisa toda, porque era um lugar que eu me sentia bem, era isso. E era isso. Então, **o *Dancehall*, por**

bastante tempo, se tornou essa ferramenta de diálogo onde a minha voz não alcançava, o *Dancehall*, a partir da minha vivência, chegava. E chegava de uma forma que incomodava muita gente. Porque me colocaram nesse lugar de ser a moça recatada do lar. **Eu nunca disse que eu era. As pessoas que me colocaram lá.** Então, foi o *Dancehall* que me tirou desse lugar, de falar assim, vocês que estão desenhando a Lory da maneira que vocês querem. Eu nunca disse que era desse jeito. Então, pra mim, o *Dancehall*, ele foi... A partir de 2018, eu me percebi neste lugar, dançando e vivendo o *Dancehall*, **que eu entendi que o *Dancehall* seria minha ferramenta de construção crítica, literalmente, essa ferramenta de confronto e de construção também.** Então, foram esses dois lugares (Lory).

Eu acho que o primeiro de tudo foi um recomeço. Porque a dança sempre esteve presente na minha vida. Minha mãe sempre incentivou a minha arte de maneira geral. Queria me botar pra fazer comercial. Falava que eu ia fazer novela. Estou até pra falar disso também, escrever sobre isso. Porque a gente não tinha condição de nada. Grana, nada. Mas ela sempre foi uma pessoa que falava, não, tu vai fazer comercial, tu vai fazer novela, tu vai viajar, tu vai fazer isso, tu tem que dançar. E o incentivo dela não foi financeiro. Foi de incentivo, de fazer eu acreditar. E eu achava até que era exagero dela, porque às vezes ela me colocava acima das outras pessoas. E hoje eu entendo por quê. Cara, eu acho minha mãe muito sagaz. Ela foi muito sagaz. Ela faleceu. Porque ela sabia que a nossa autoestima, mesmo ela sem saber, não sei, ela estava incorporada. A nossa autoestima é uma parada muito frágil. Então ela me coloca às vezes acima das coisas das pessoas, mas não pisando na cabeça das pessoas. Foi pra quando eu chegasse nessa fase, igual eu cheguei, que alguém falou que a minha dança não era ok, eu não ouvi aquilo. Então alimentava aquilo em mim. Mas o fato de eu não ter aceitado, porque essa humildade excessiva que a gente tem, que faz a gente se foder, porque a gente é muito humilde, enfraquece a gente. Então **o *Dancehall* entrou nesse lugar da pessoa que eu sou, porque a dança é tudo pra mim. Sem dança não existe, sem arte não existe. E eu poder ter estado em algum lugar, numa cultura, envolvida com pessoas muito parecidas comigo.** Não fisicamente pessoas pretas, mas pessoas com uma mentalidade muito parecida, porque eu estava num grupo onde tinham muitas pessoas pretas, mas eram muito embranquecidas. Então, preto embranquecido e nada é a mesma coisa. Sem ter letramento racial nenhum. É a mesma coisa. **Então, pra mim foi um recomeço de mim mesma de entendimento do que eu era, do que eu poderia ser, que eu era potente, sim, que o que eu estava fazendo era o caminho, era o certo. Então, eu sempre falo que foi um divisor de águas mesmo. Mesmo, mesmo, mesmo. Porque a dança sempre existiu na minha vida, mas ela nunca existiu como ela passou a existir a partir do *Dancehall*. Assim, no meu corpo, na minha cabeça, o *Dancehall* me ajudou a aprofundar mais essa questão de correr atrás sobre a nossa cultura.** Eu estava começando a fazer uns estudos mais voltados para a nossa história, mas no lugar, como é que eu vou explicar? Mais histórico mesmo. Envolve o nosso corpo, a nossa arte, mas em outro lugar, sabe? De entendimento do zero. O que foi isso, o que foi aquilo, por que você está aqui. Mas o *Dancehall* entrou nesse lugar da subjetividade, sabe? Daquela coisa mais interior. Então, foi muito potente para mim, sim. Muito, muito, muito mesmo, mesmo. **Porque me devolveu minha autoestima, sim. Eu quase perdi o total. Me devolveu a minha autoestima, a minha vontade de estar nos lugares, de me sentir confortável, de ter autonomia sobre as coisas, sabe? De chegar nos**

lugares. Conseguir me envolver com as outras pessoas, porque eu também sou muito tímida. Me senti confiante, sabe? Porque é muito ruim você estar nos lugares, você ver outras pessoas foda, e aí você fica se diminuindo, sabe? E o *Dancehall* me deu essa coisa viva. Bora, filha, vamos querer você também. Te reconectou, né? Te reconectou, né? Sim. Com você, sim. E com outras pessoas também, nesse sentido. É uma coisa muito pesada, né? A gente sabe da nossa potência, mas quando a gente tá num lugar onde tem muita gente que é aqui também, né? E a gente sabe que tem *mainstream*, tem aquela que tem tudo, né? Porque a gente tá no meio de uma galera massa que a gente não sente que... A gente sabe que existe isso. E aí, como não se deixar pra baixo nesse espaço e entender que você é potente também dentro do seu limite, dentro do seu lugar, assim? Você também estuda. Porque tem as pessoas, né? Chaves desse lugar, desse espaço. Como dizer assim, não, mas eu também tô nesse processo, tá tudo bem. Do mesmo jeito que eu estou. Tipo, eu moro em Petrópolis e aqui é uma cidade extremamente embranquecida, racista, cidade imperial. E as pessoas aqui da cultura carregam isso nelas, né? Então, eu cresci nesse lugar, meio que querendo romper, mas sem saber muito o caminho. Me sentindo muito deslocada. Então, o *Dancehall* me deu essa coisa de chegar aqui com o pé na porta, sabe? Gente, tem que ser muito padrão. Todo mundo dentro da caixinha. Então, me deu essa sagacidade mesmo, de chegar aqui com o pé na porta e romper com o que as pessoas estavam fazendo aqui e até fortalecer outras pessoas, né? Assim, sabe? Outras pessoas pretas. Porque branco eu não fico perdendo muito tempo, não. Não dá. Não perco. Vocês que lutem, galera preta, venham comigo. É legal, porque eu acho que é um antirracismo meio seletivo, sabe? Mas é um lugar... Antirracismo pra mim é pra proteger o branco. Porque o antirracismo ainda é sobre os brancos. Porque você tem que letrar eles, você tem que ajudar eles a não serem racistas. [...] Então, assim, antirracismo e qualquer coisa, pra mim, é a mesma coisa (Sula).

“Eu acho que isso é o mais libertador do *Dancehall*. É sobre você. Não é sobre o outro, sabe?” (Fabi Silva). Nesse sentido, as experiências vivenciadas por elas apontam para o *Dancehall* como ferramenta de “libertação e de liberdade”, e de poder se autodefinir não a partir do outro, mas a partir do seu olhar sobre si e sobre o seu próprio corpo. São tantas as violências e limitações infligidas ao corpo preto, e encontrar um espaço seguro e de afeto para se mover e ser no mundo, enquanto mulher preta, é um ato de emancipação. Retomamos aqui a reflexão sobre o poder da autodefinição, que tratamos no início deste capítulo, em que Collins (2019) atribui um significado político poderoso a esse processo para mulheres negras, pois só a jornada de se definir permite a libertação das imagens estereotipadas e depreciativas impostas aos nossos corpos, promovendo a autoconfiança e validando o “poder das mulheres negras como sujeitos humanos” (Collins, 2019, p. 226), deslocando o lugar de invisibilidade e impondo a nossa existência. Outro ponto é a reflexão sobre suas histórias e o poder para “recriar-se em suas potencialidades” (Souza, 2021, p. 46), para se projetar para o mundo. Como a Lory Nascimento percebe em sua trajetória, “o *Dancehall*, por bastante tempo, se tornou essa ferramenta de diálogo onde a minha voz não alcançava [...] me potencializou assumir lugares

de liderança, que antes eu tinha um pouco de receio por não me achar competente, não me achar capaz”.

“Porque me devolveu minha autoestima, sim. Eu quase a perdi totalmente. Me devolveu a minha autoestima, a minha vontade de estar nos lugares, de me sentir confortável, de ter autonomia sobre as coisas, sabe? De chegar nos lugares. Consegui me envolver com as outras pessoas, porque eu também sou muito tímida. Me sentir confiante, sabe?” (Sulamita). O racismo é um sistema de dominação, “uma realidade violenta” (Kilomba, 2019, p. 71) que destrói a autoestima de pessoas pretas, incutindo no negro um lugar de inferioridade em relação ao sujeito branco, fragmentando as nossas identidades, em todas as dimensões – individual, política, social e cultural. Compreendo, a partir da fala da Sulamita, do que ouvi nos documentários e também de outras mulheres, que suas experiências com o *Dancehall* possibilitaram um lugar que provocou a elaboração da sua autoestima, devolvendo a elas a autonomia e o lugar de pertencimento. No prefácio do livro *Tornar-se negro*, de Neusa Santos Souza, a psicóloga e psicanalista Maria Lúcia da Silva coloca que “essa é a nossa tarefa: ampliar processos que produzam identificação positiva e laço social, facilitadores de transformação pessoal e coletiva” (Souza, 2021, p. 19). Compreendo que o *Dancehall* é um desses processos, que possibilita espaços de cura e de transformação individual e coletiva.

Rufino (2019), no livro *Pedagogia das encruzilhadas*, nos fala que o corpo nunca se dissociou da palavra, e que ele produz discursos verbais e não verbais, além de ser uma esfera de saber que transgride regras e a violência incutidas no corpo negro, inscrevendo novas maneiras de luta e possibilidades de reinventar a si para viver. Diante disso, quero finalizar esta seção, onde as trajetórias dessas grandes mulheres foram contadas por elas, com uma poesia de uma das entrevistadas, a Jhey Oliver, que trata da liberdade e potencialidade que a dança trouxe para o seu corpo e sua fala, seja através da dança ou da poesia falada. Apreciem sem moderação!

Eu não sou só corpo
 Eu não sou mercadoria
 Eu tenho a força dos meus ancestrais, por isso minha pelve gira
 E sabedoria, desejo, é alimento, conhecimento.
 Meu corpo estremece jogando o jogo dos movimentos.
 Minha dança não é pra te seduzir, se não tem afeto e acolhimento,
 Eu busco a força da *kundalini*, se eu sentir de fato, pertencimento.
 Ele diz: Neguinha, joga a raba em cima do preto,
 A, lá. Presta atenção se tá merecendo, se tiver de fato eu jogo e sento, te sinto e me entrego no movimento.
 Mas aí, não vem achar que aqui é bagunça, que tô de bobeira pra qualquer hora, tenho meu corre, e não dou bola, mas na troca de papo nós desenrola.
 Pensa que é toma lá dá cá.

E se brincar, tem que aguentar, mas se for demais, vou me retirar, não quero me estressar.
Agora vários ditado virou moda, pra disfarçar a frustração, trate ficante como ficante,
e nem abre o que tá no coração.
Ê mundão, não precisa disso, eu já fui assim, não quero mais isso não, age na sinceridade, pra não faltar disposição.
Sou bonita, inteligente, não mereço pouca coisa, faço morada no meu corre, cuido de mim não é à toa.
Eu eu não mereço pouca coisa aaaaa
Cuido de mim não é à toa,
Vou repetir mais uma vez, pra não achar que eu sou trouxa
euuu eu não mereço pouca coisa,
Cuido de mim não é à toa
Preta gorda livre, gata, ela quer ser amada e desejada, tem sido só desejada, acham que não merece ser respeitada.
O seu desejo tira tua máscara, com um papinho que tu acha, que vou cair na tua lábia.
Enquanto isso, menino, eu tô cortando sua língua na navalha.
(Poesia criada pela entrevistada, Jhey Oliver, 2024)⁵⁶

⁵⁶ Poesia disponibilizada pela autora.

REFLEXÕES FINAIS E DESEJOS FUTUROS

No decorrer desta pesquisa, apresentei os processos que perpassam o meu corpo, as experiências que vivenciei e como foram fundamentais para a elaboração das minhas subjetividades. Falei de experiências assentadas em processos de dor que foram reelaborados a partir do afeto, do conhecimento sobre as negritudes e potências que compõem o ser negro, acionadas pelas danças negras urbanas e aqui, especificamente, o *Dancehall*.

Para tanto, este estudo investigou memórias, arquivos pessoais da autora e o contexto histórico dessa manifestação cultural que é o *Dancehall*, apresentando seus elementos, criadores e a potência coletiva que abarca essa cultura, com o intuito de promover uma reflexão sobre as mulheres no *Dancehall* e como suas identidades foram construídas a partir da prática dessa dança. Portanto, nessa busca, foram apresentadas as trajetórias de quatro mulheres atuantes na dança e como esses processos se deram com cada uma delas. Através de suas histórias, elas evidenciaram a liberdade e a libertação, a mudança da percepção sobre suas imagens corporais, processos de reconhecimento e pertencimento, além da tomada de consciência de quem são, a partir de si e não pelo olhar do outro.

O caminho dessa pesquisa se iniciou antes da entrada no mestrado e foi ganhando camadas ao longo desses anos. Comecei com um foco e um objetivo, e fui compreendendo como esse trajeto se liga a diversas possibilidades, e também o desafio que é falar de nossas subjetividades e das histórias que nos constituem. Pesquisar sobre a cultura *Dancehall* também é desafiador, pois a maioria dos materiais são em inglês, e principalmente em *patois* (patoá), que é a língua falada na Jamaica. Além disso, é uma cultura diferente da brasileira, que, embora tenha aspectos parecidos, surge dentro de um outro contexto social.

Para a pesquisa, foram revisitadas escritas dos estudos que desenvolvi antes do mestrado, e muitos diálogos, formações e aprofundamentos realizados sobre o *Dancehall*, com pessoas pesquisadoras brasileiras e jamaicanas com quem tive contato. Ainda não fui à Jamaica, por questões financeiras, assim como a maioria dos pesquisadores brasileiros da dança, mas é algo que pretendo a longo prazo para a continuação e o aprofundamento das pesquisas que não foram possíveis neste trabalho. Há um desejo meu de ir mais a fundo nas pesquisas e refletir sobre as aproximações e distanciamentos que existem entre a Jamaica e o Brasil, no que tange às produções e práticas de mulheres negras jamaicanas e brasileiras no *Dancehall*.

À medida que dançamos através desta escrita, buscamos promover e fortalecer as pesquisas sobre a cultura *Dancehall* na área de estudos que é a dança, pois entendo a necessidade de compreensão não apenas dos movimentos práticos que compõem a dança dessa

manifestação cultural, mas de todo o contexto que abarca o seu surgimento e como ela vem se fortalecendo no Brasil, através de pessoas que pesquisam e se dedicam ao seu fortalecimento, principalmente mulheres negras.

O meu desejo é que esta pesquisa seja importante para outras pessoas negras artistas que estudam o *Dancehall* ou que desejam estudá-lo, e que possibilite uma compreensão de suas construções e do modo como essa potente manifestação cultural jamaicana tem revolucionado e fortalecido mulheres para que possam ampliar seus conhecimentos sobre si, seus corpos e a potencialidade de ser mulher negra.

REFERÊNCIAS

- ACOGNY, Germaine; AMOROSO, Daniela Maria (org.). **Dança africana**. Trad. e org. Roberta Ferreira Roldão Macauley. São Paulo: Giostri, 2022.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- AO SOM do Ragga. Intérprete: Mis Ivy. Compositores: Mis Ivy. *In*: AO SOM do Ragga. Intérprete: Mis Ivy. [S. l.]: Mango, 2010. 1 CD, faixa 1.
- ÁVILA, Carla Cristina Oliveira; CORTÊS, Gustavo (org.); SANTOS, Inaycira Falcão (org.); ANDRAUS, Mariana Baruco Machado (org.). **Itinerâncias e inter-heranças**: matrizes do corpo e ancestralidade e seus desdobramentos rizomáticos. Curitiba: CRV, 2012.
- BAKARE-YUSUF, Bibi. Clashing interpretations in Jamaican Dancehall culture. **Small Axe**, v. 10, n. 3, p. 161-173, 2006.
- BAKARE-YUSUF, Bibi. Fabricating identities: Survival and the imagination in Jamaican Dancehall culture. **Fashion Theory**, v. 10, p. 461-483, 2015.
- BERTH, Joice. **O que é empoderamento?**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- BOGLE Dance. Intérprete: Buju Banton. Compositores: Buju Banton. *In*: BOGLE Dance. Intérprete: Buju Banton. [S. l.]: Mango, 1992. 1 vinil, faixa A1.
- BRAGA, André Garcia. **A cena Black Rio**: circulação de discos e identidade negra. 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.
- BROWN, Jodee. Top 10: Best dance songs in Dancehall history. **Dancehall USA**, 3rd Sept. 2014. Disponível em: <https://dancehallusa.com/top-10-best-dance-songs-in-dancehall-history/>. Acesso em: 12 jan. 2024.
- BUENO, Winnie. **Imagens de controle**: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- CAMISOLÃO, Rita de Cássia dos Santos. **Cartografia do acolhimento**: escritórias do estudante negro na UFRGS. 2020. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.
- CARDOSO, Marco Antônio. **A magia do reggae**. São Paulo: Martin Claret, 1997.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *In*: ASHOKA EMPREENDEDORES SOCIAIS (org.). **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano, 2003. cap. 7. p. 49-58.
- COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Tradução de Rane Souza. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política de empoderamento. Trad. Jamille Pinheiro Dias. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

COLOMBERO, Rose Mary M. P. **Danças urbanas**: uma história a ser narrada. São Paulo: FEUSP, jul. 2011.

COOPER, Carolyn. **Sound Clash**: Jamaican Dancehall culture at large. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002.

CUTI, Luiz Silva. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DUARTE, Diana Cristina Reis. **Naany never go ah war fi me sidung inna 2020 slavery**: contributo para uma definição do papel da mulher no *Dancehall*. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas, Especialização em Interpretação e Direção Artística) – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Porto, 2021.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Conceição Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). **Escrevivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Ilustrações Goya Lopes. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos A. (org.). **Representações performáticas brasileiras**: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 16-21.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Bahia: Edufba, 2008.

FELISBERTO, Fernanda. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Conceição Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). **Escrevivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Ilustrações Goya Lopes. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FERNANDES, Jordan. Dossiê: história e historiografia da educação capixaba. **Revista do Arquivo Público do Estado do Espírito Santo**, ano 5, n. 10, jul./dez. 2021. Disponível em: https://ape.es.gov.br/Media/ape/PDF/Revista_APEES_numero_10_ISSN2763535X.pdf. Acesso em: 7 abr. 2023.

FONSECA, Gabriel de Lima. **Pedagogia Hip-Hop**: a cultura como ferramenta educacional. 2021. Trabalho de Conclusão (Licenciatura em Ciências Sociais) – Universidade Federal do

Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/234162>. Acesso em: 7 abr. 2023.

GARVEY, Marcus. **Tag Archives:** Marcus Garvey. Disponível em: <http://www.reggaepeloreggae.com/tag/marcus-garvey/>. Acesso em: 23 jan. 2024.

GILROY, Paulo. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GINSBERG, Elaine K. **Passing and the fictions of identity**. Durham, EUA: Duke University Press: New Americanists, 1996.

GOHN, Maria da Glória. Educação não formal, educador(a) social e projetos sociais de inclusão social. **Meta: Avaliação**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 28-43, jan./abr. 2009.

GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. **Ação Educativa**, 2012.

GOMES, Nilma Lino. **Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil**: uma breve discussão. Brasília: Ministério da Educação, 2005. (Coleção Educação para Todos)

GOMES, Nilma Lino. Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo. **Educação e Pesquisa**, v. 29, n. 1, p.167-182.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador**: saberes construídos na luta por emancipação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

GONZALEZ, Lélia. A importância da organização da mulher negra no processo de transformação social. **Raça e Classe**, Brasília, ano 2, n. 5, p. 2, nov./dez. 1988.

GUY, L. C. **The inside of black roses**. Prague: Wah Gwan Prague, 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomas Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (coord.). **História geral da África**. 2. ed. Brasília, DF: Unesco, 2010. v. 1. p. 167-212.

HOOKS, bell. Alisando o nosso cabelo. Tradução Lia Maria dos Santos. **Revista Gazeta de Cuba**. Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 2005. Disponível em: <https://coletivomarias.blogspot.com/search?q=bell+hooks>. Acesso em: 18 maio 2024.

HOOKS, bell. **Irmãs do inhamé**: mulheres negras e autorrecuperação. Tradução de Floresta. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2023.

HOPE, Donna P. Dancehall: Origins, history, future. **Groundings**, issue 26, p. 7-28, July 2011.

HOPE, Donna P. **Inna di Dancehall**: Popular culture and the politics of identity in Jamaica. Kingston 7, Jamaica: University of the West Indies Press, 2006.

HOPE, Donna P. **Man Vibes: Masculinities in the Jamaican Dancehall**. Kingston: Ian Randle Publishers, 2010.

HOWARD, Dennys. **Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World: Genres: Caribbean and Latin America**. New York: Bloomsbury Publishing, 2014. v. 9.

JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dutra (org.). Paisagens do corpo. **Cadernos do PPGAU/UFBA**, Salvador, ano VI, n. especial, 2008.

JAMES, Marlon. Marlon James: “Bob Marley ensinou os pobres a questionar o poder”. [Entrevista concedida a] Ruan de Sousa Gabriel. **Época**, Paraty, Rio de Janeiro, 28 jul. 2017. Disponível em: <https://epoca.oglobo.globo.com/cultura/noticia/2017/07/bob-marley-ensinou-os-pobres-questionar-o-poder.html#:~:text=Bob%20Marley%20ensinou%20os%20jamaicanos,Por%20qu%C3%AA%3F%E2%80%9D>. Acesso em: 20 jul. 2024.

JESUS, Lavínia Rodrigues de. **Imagens de controle, racismo, sexismo e pobreza: autodefinição, luta e resistência de mulheres negras**. 2022. 13 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Gênero, Diversidade e Direitos Humanos) – Instituto de Educação a Distância, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, São Francisco do Conde, 2022.

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

LESSER, Beth. **Rub a Dub Style: The roots of modern Dancehall**. Ed. David Kingston. Jamaica: Beth Kingston, 2012. v. 1.

LODY, Raul Giovanni da Motta. **Cabelos de axé: identidade e resistência**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2004.

LORDE, Audre. **Irmã outsider: ensaios e conferências**. Tradução de Stephanie Borges. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MACHADO, Adilbênia Freire. **Ancestralidade e encantamento como inspirações formativas: filosofia africana mediando a história e cultura africana e afro-brasileira**. 2014. 240 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

MACHADO, Paula Sandriane; SOARES, Lissandra Vieira. “Escrevivências” como ferramenta metodológica na produção de conhecimento em psicologia social. **Revista Psicologia Política**, São Paulo, v. 17, n. 39, maio/ago. 2017. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-549X2017000200002. Acesso em: 5 fev. 2023.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. (orgs). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, 2002.

MEIRELES, Maximiano Martins de. Sujeito(s), representações, discursos e identidade(s) polifônica(s): entrelaçando conceitos. In: SIMPÓSIO NACIONAL DISCURSO, IDENTIDADE E SOCIEDADE, 3., 2012, Campinas, SP. **Anais Eletrônicos**. Campinas, SP: IEL/Unicamp, 2012. Disponível em: http://www.iel.unicamp.br/sidis/anais/pdf/MEIRELES_MAXIMIANO_MARTINS_DE.pdf. Acesso em: 19 fev. 2023.

MELO, Henrique F.; GODOY, Maria C. (Re)tecendo os espaços de ser: sobre a escrevivência de Conceição Evaristo como recurso emancipatório do povo afro-brasileiro. In: SIMPÓSIO MUNDIAL DE ESTUDOS DE LÍNGUA PORTUGUESA, 5., 2015, Lecce. **Atas**. Lecce: Università del Salento, 2017. p. 1285-1304. Disponível em: <http://sibaese.unisalento.it/index.php/dvaf/article/view/17900>. Acesso em: 19 fev. 2023.

MOVE. Direção: Thierry Demaizière e Alban Teurlai. [S. l.]: Netflix, 2020. 1 temporada, 5 episódios (47-59 min).

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. 4. ed. 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MUNIZ, Kassandra. Linguagem como mandinga: população negra e periférica reinventando epistemologias. In: SOUZA, Ana Lúcia Silva (org.). **Cultura política nas periferias: estratégias de reexistência**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021.

NIAAH, Sonjah Stanley. **Dancehall: from slavery to ghetto**. Ottawa, CA: University of Ottawa Press, 2010.

b

NOGUERA, Renato. **Ensino de filosofia e a Lei 10.639**. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

OLIVEIRA, Eduardo David. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Curitiba: Gráfica Popular, 2007.

OLIVEIRA, Elda Rizzo. **Doença, cura e benzedura: estudo sobre o ofício da benzedeira em Campinas**. Campinas, SP: [s. n.], 1983.

ÔRÍ. Direção: Raquel Gerber. Roteiro: Maria Beatriz Nascimento. 1989. [S. l.]: [s. n.], 1989. 93 min.

OUT THERE without fear: Jamaica's Dancehall. Direção e roteiro: Joelle Powe. [S. l.]: Adtelligent, 2020. 1 vídeo (44 min). Publicado pelo canal Adtelligent TV. Disponível em: <https://youtu.be/fSkx-Us3Rzs?si=d3Z-EzG6LMAQjcl9>. Acesso em: 10 abr. 2024.

OYĔWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Trad. Wanderson Flor do Nascimento. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PAIVA, Jacyara Silva. **Caminho do educador social do Brasil**. São Paulo: Paco Editorial, 2015.

PAIXÃO, Maria de Lourdes Barros; SANTOS, Maria Consuelo Oliveira. A ironia, a paródia e o riso como elementos de crítica social na dança brasileira de origem africana. **Urdimento**, v. 1, n. 28, p. 159-179, jul. 2017.

PEDAGOGINGA. Intérprete: Thiago Elniño. Compositores: Thiago Elniño, Sant e KMKZ. *In*: A ROTINA do pombo. Intérprete: Thiago Elniño. [S. l.]: Correnteza, 2017. 1 CD, faixa 1.

PEREIRA, Márcia Moreira. A Lei 10.639/03 no contexto das relações étnico-raciais: uma discussão sobre o currículo escolar. **Interfaces da Educação**, v. 3, n. 7, p. 49-57, 2013. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/interfaces/article/view/571/535>. Acesso em: 15 nov. 2023.

RABELO, Danilo. Bob Marley: memórias, narrativas e paradoxos de um mito polissêmico. **Revista Brasileira do Caribe**, São Luís, v. 18, n. 35, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1591/159154124010.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2024.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

REDEMPTION Song. Intérprete: Bob Marley & The Wailers. Compositor: Bob Marley & The Wailers. *In*: UPRISING. Intérprete: Bob Marley & The Wailers. [S. l.]: Island Records, 1980. 1 vinil, faixa 10.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017. (Feminismos Plurais)

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Lau. Èmí, Ofò, Asé: a Elinga e a dança das mulheres do Àse. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 3, e92149, 2020.

SCHECHNER, Richard. What is performance?. *In*: SCHECHNER, Richard. **Performance studies**: an introduction. 2nd ed. New York & London: Routledge, 2006. p. 28-51.

SILVA, Ana Célia da. A desconstrução da discriminação no livro didático. *In*: MUNANGA, Kabengele (org.). **Superando o racismo na escola**. 2. ed. rev. Brasília, DF: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005. p. 21-37.

SILVA, Luciane Ramos. **Corpo em diáspora**: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny. 2017. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2017.

SILVA, Mariliza da. **Narrativas afro-brasileiras**: resgatando a dignidade através da literatura. Curitiba: Secretaria de Estado da Educação, 2010.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SINDICATO DOS ARTISTAS E TÉCNICOS EM ESPETÁCULOS DE DIVERSÕES DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (SATED RJ). **O que é DRT**. c2018. Disponível em: <https://www.satedrj.org.br/o-que-e-drt/>. Acesso em: 25 set. 2023.

SMALL, Judene Antoinette. **Giv dem di dance**: An investigation of the Jamaican culture through the music and dance of the Dancehalls. 2012. Thesis (Master of Fine Arts in Dance) – Dance Department (Humanities), University of Cape Town, Ciudad del Cabo, Sudáfrica, 2012.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

Srinivasan, Priya. **Sweating saris**: Indian dance as transnational labour. Philadelphia, PA: Temple University Press, 2012.

STOLZOFF, Norman C. **Wake the town and tell the people**: Dancehall culture in Jamaica. Durham: Duke University Press, 2000.

TAVARES, Júlio. **Dança de guerra**: arquivo e arma (elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira). Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performances e memória cultural nas Américas. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

TOLEDO, Ana Carolina Alves. **Movimento quadril**: dos ricochetes da bunda feminina preta à articulação de subjetividades afrocentradas. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2021.

TURINO, João Pedro; FARIA, Luciana Carolina Fernandes. Geografia e música: a relação entre a migração jamaicana e a música internacional. **Colloquium Socialis**, Presidente Prudente, v. 2, n. especial 2, jul./dez. 2018, p. 885-889. DOI: 10.5747/cs.2018.v02.nesp2.s0385

WALDMAN, Mauricio. O Baobá na paisagem africana: singularidades de uma conjugação entre natural e artificial. **África**, n. especial, p. 223-235, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/102638>. Acesso em: 17 fev. 2024.

WRIGHT, B. S. Speaking the unspeakable: Politics of the vagina in Dancehall docu-videos. **Discourses in Dance**, v. 2, n. 2, p. 45-59, 2004.