



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

BRUNO NOVAIS DIAS

**(RE)VIVENDO AMORES PRETOS: MAPEAMENTO DOS
AFETOS NAS DANÇAS D'QUEBRADAS
CONTEMPORÂNEAS**

SALVADOR

2024

BRUNO NOVAIS DIAS

**(RE)VIVENDO AMORES PRETOS: MAPEAMENTO DOS
AFETOS NAS DANÇAS D'QUEBRADAS
CONTEMPORÂNEAS**

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

Orientador: Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz

SALVADOR

2024

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

Dias, Bruno Novais.

(Re)vivendo amores pretos: mapeamento dos afetos nas danças d'quebradas contemporâneas /
Bruno Novais Dias. - 2024.
295 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz.

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

1. Artes cênicas. 2. Dança moderna - Salvador (BA). 3. Dança moderna - São Paulo (SP). 4. Dança moderna - Aspectos sociais. 5. Negros na arte. 6. Negros - Identidade social. 7. Afetividade. 8. Identidade social na arte. 9. Mapeamento dos afetos - Metodologia. I. Ferraz, Fernando Marques Camargo. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.3

CDU - 793.3

TERMO DE APROVAÇÃO


Bruno Novais Dias

(RE)VIVENDO AMORES PRETOS: MAPEAMENTO DOS AFETOS NAS DANÇAS D'QUEBRADAS CONTEMPORÂNEAS


Trabalho de Conclusão do Mestrado Acadêmico de Dança apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Salvador, 12 de junho de 2024.


Banca Examinadora

Documento assinado digitalmente
 **FERNANDO MARQUES CAMARGO FERRAZ**
Data: 12/05/2025 12:07:37-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz
Orientador (PPGDANÇA/UFBA).
Doutor em Artes pelo Instituto de Artes da Unesp de São Paulo.

Documento assinado digitalmente
 **VICTOR HUGO NEVES DE OLIVEIRA**
Data: 09/05/2025 16:47:24-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Victor Hugo Neves De Oliveira
(PROF-Artes/UFPB; PPGArC/UFRN; PPGPC/UFG)
Doutor em Ciências Sociais pela UERJ.

Documento assinado digitalmente
 **THIAGO SANTOS DE ASSIS**
Data: 09/05/2025 19:30:22-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Thiago Santos de Assis
(PPGDANÇA/UFBA).
Doutor em Artes Cênicas PPGAC-UFBA.

AGRADECIMENTOS

São tantas pessoas que compõem essas escritas, histórias e afetos, que fica até difícil organizar. Início pedindo licença e agradecendo a Exú – *Laroyê* – por abrir os caminhos dessa pesquisa. Peço a benção e muita gratidão aos meus pais, Maria Marcia dos Santos Novais Dias e Adilson Pereira Dias, por sempre me incentivarem a estudar e por sempre acreditarem em mim. Sabemos que não é fácil ser artista no Brasil, e desde os dez anos de idade que pronunciei que seria ator/dançarino, eles nunca se opuseram, pelo contrário, não só me incentivaram em momentos difíceis –por exemplo em minha ida e morada em Salvador por seis anos por conta dos estudos – como sempre quando possível estiveram - e continuam - presentes em minhas apresentações. Agradeço a minha vó materna Ana Maria dos Santos, por ser a matriarca que me incentiva inconscientemente – ou não – a pesquisar sobre o *amor preto*, por sempre enfatizar em suas falas a importância desse sentimento para vivermos em comunhão. Meus avós que já partiram desse plano, Maria dos Anjos e Rosalvo Pinheiro por serem também referências de pais e avós amorosos, que mesmo passando por diversas dificuldades, sempre zelaram pela felicidade do meu pai e tios. Ainda neste contexto de laços sanguíneos, faço uma menção honrosa para minha irmã/prima Priscila Bueno Novaes, pois foi a pessoa na qual eu mais dancei e criei coreografia na infância/adolescência, sempre me incentivando a seguir esse meu sonho.

Seguindo o fluxo da pesquisa, sou muito grato por Exu ter cruzado o meu caminho com o meu amigo/irmão Eduardo Guimarães, pois ele sempre – e continua - sendo uma pessoa que me tira da zona de conforto e acredita muito na minha força. Eduardo foi fundamental para o ponta pé inicial dessa pesquisa, pois na época, como eu era mais tímido, talvez eu não tivesse me jogado tanto nas escritas de editais e ter conquistado essa bolsa de extensão para criarmos uma obra. *O Experimento Negras Utopias* – performance em dança que criamos em conjunto – foi um divisor de águas em minha vida, me possibilitando tratar questões tão caras e complexas pra mim na época, como raça, sexualidade e afeto, de uma maneira mais leve, e principalmente, trocando com outras Bixas Pretas. No mesmo ano que passo a trabalhar com Eduardo, conheço também

Vinicius Revolti, meu noivo atualmente que acompanhou – e acompanha – todo o processo de pesquisa e produção dessa dissertação, me auxiliando diversas vezes com revisões, opiniões e transcrições das entrevistas. Foi muito lindo durante esta pesquisa, poder vivenciar uma relação afrocentrada, pois me mostrou que é possível construir relações conjugais com muito diálogo, cumplicidade e carinho. Vinicius também é um dos idealizadores e integrantes nos dois núcleos independentes que fazemos parte – Núcleo EUS e Bando Undirê. E por falar neles, sou eternamente grato pelas trocas e parcerias dos meus amigos do Núcleo EUS, Jordan Alves e Leonardo Luz, que além de me mostrarem diariamente o que é cumplicidade, foram também os responsáveis por hoje eu acreditar que é possível existir uma organização horizontal em coletivos pretos independentes. Agradeço aos integrantes do Bando Undirê também, – Daniel Alves, Jaqueline Barreto, Gleice Kelle e Hianna Camilla - que seguem comigo nessas construções de novas narrativas poéticas/políticas em nossas produções, e por serem tão profissionais em um cenário tão competitivo e difícil de São Paulo.

Sou grato a parceria que estabeleci com o meu orientador Fernando Ferraz desde dois mil e dezessete, que acompanhou e me incentivou em todos os meus processos, mostrando que era possível esse caminho como docente/pesquisador. Importante ressaltar que essa pesquisa recebeu o apoio de políticas públicas como a CAPES, com uma bolsa remunerada que foi essencial para a minha permanência na Universidade. Reverencio também a todas/os mestras e mestres negras e negros que ministraram aulas na graduação e pós-graduação da UFBA para as turmas que integrei, que foram – são – de extrema importância para a minha formação enquanto professor preto e gay, sendo eles - em ordem alfabética - Amélia Conrado, Bruno de Jesus, Dandara Baldez, Edileuza Santos, Jair Bispo, Lau Santos, Maria de Lurdes Paixão, Marilza Oliveira, Sueli Ramos, Tânia Bispo e Thiago Assis¹. Inclusive, Thiago integrou minha banca junto com o Doutor/professor Victor D' Olive com contribuições que semearam novos olhares para a minha pesquisa.

¹ Nesta lista possui docentes efetivos, professores substitutos e servidores técnicos.

Agradeço também aos quatro entrevistados para essa pesquisa, Eduardo Almeida, Flip Couto, Kleber Lourenço e Thiago Romero, que me proporcionaram momentos de muitas trocas e reverberações para essas escritas. Todos foram muito disponíveis desde o começo e foram essenciais para as “fexações” alcançadas nessa dissertação.

Nessas formações de *Quilombos de Afetos*, conheci muitas/es/os amigas/ues/os parceiras/es/os em Salvador e São Paulo, que foram essenciais para essa pesquisa nascer. Em Salvador, essas parcerias surgiram principalmente por conta dos encontros na Escola de Dança da UFBA, mas também por outras *quebradas* da cidade. Em destaque trago os integrantes do Núcleo Diáspora, por ser a minha primeira formação política/artística que participo, sendo elas/eles, Telma Amorim, Uiliane Monteiro, Raquel Souza, Riam Santos, Katheleen Evelyn, Jordan Alves, Eduardo Guimarães e Vinicius Revolti, sendo que esses dois últimos eu já referenciei neste agradecimento. Para além desse grupo, agradeço à Allan Fradique, Daniel Dias, Eduardo Almeida, Patrick. C. de Jesus e Willian Gomes pela confiança e parceria do elenco de *POC: Pretas, Ousadas e Contemporâneas* que dirigi em dois mil e dezenove. Aprendi tanto com essa experiência e amizades, sendo muito bonito ver a formação desse coletivo movido pelas mesmas ignições. Obtive também tantas outras parcerias com pessoas que trabalhamos juntos, seja em meus projetos ou vice-versa, como Marina Vasconcellos que foi a diretora artística do meu solo *Amargo: Uma reflexão performática sobre afetividade negra* e Juliana Mendonça que fez as concepções das luzes de quase todas as obras que criei na UFBA.

Em São Paulo, sou muito grato a parcerias antigas como Ivan Montanari que foi um dos meus primeiros professores de teatro, e que posteriormente foi se tornando um grande amigo e uma das minhas maiores referências de ator, produtor e curador. A todos os integrantes da Comunidade Cultural Quilomba que me acolheram quando cheguei em Perus-(SP), e seguem como parceiros de trabalho, sendo atualmente o lar do Bando Undirê. Sou grato também a todos os atuais integrantes da Cia. Sansacroma, na qual faço parte desde o final de dois mil e dois, por tornar esse ambiente de trabalho tão gostoso e potente. Em especial a diretora Gal Martins, pois ela já era uma referência para mim antes de eu conhecê-la, e depois quando eu participo de dois *Fóruns de criação convival*

sob sua mediação e posteriormente sou convidado a integrar a cia, só me reforça a admiração e respeito por essa pesquisadora preta, gorda e periférica. Destaco também os intérpretes-criadores Alma Luz Adélia, Claudiana Honório, Cristiano Saraiva, Lua Santana e Manuel Victor, que se tornaram minha matilha do Capão Redondo. Ao Marcus Groza, revisor desta dissertação, que realizou um trabalho impecável e minucioso.

Por fim, - e não menos importante – agradeço a mim, exercendo o poder do autoamor (hooks, 1993), por persistir nesse caminho tão árduo enquanto pesquisador preto/dissidente, com todas as dificuldades e tropeços que passamos por querermos registrar as nossas histórias em novas criações epistêmicas acadêmicas e e/ou artísticas. Sei que esta produção é apenas um início de muitas pesquisas pelo corpo que desejo produzir, sempre nessa encruzilhada com parceiros que compartilham com minhas ideologias poéticas/políticas.

DIAS, Bruno Novais. (Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas. Orientador: Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz. 295f. il. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2024.

RESUMO

Esta pesquisa referiu-se ao estudo sobre os processos pretos afetivos nas construções dramáticas e metodológicas de alguns artistas negros dissidentes de São Paulo e Salvador, em diálogo com as produções do autor desta escrita. Foi discutido o entendimento do que é *afeto*, *amor* e *identidade* atravessado pela intersecção das questões raciais e sexualidade. Apresentou-se a estruturação de uma metodologia nomeada de *Mapeamento dos Afetos* que propõem a criação de um mapa coletivo grafado no corpo (MARTINS, 2013) como potencializador em processos criativos. A obra ainda discutiu sobre a cena das Danças D'quebradas Contemporâneas dessas regiões em destaque, a partir de entrevista com quatro artistas negros e gays que atuam nessas áreas, a improvisação como tecnologia de criação, a escrita de si e estratégia de sobrevivência (DIAS, 2021) e a importância das histórias pessoais como criação de novas epistemes (EVARISTO, 2020). Dentro do arcabouço teórico foi destacado os livros *A Dança da Indignação* (MARTINS; MOURA; REIS, 2015) da Cia. Sansacroma; *O Espírito da Intimidade* (SOMÉ, 2003); o texto *A Escrivência e seus subtextos* (EVARISTO, 2020); *Performance do tempo espiralar* (MARTINS, 2022); *Racismo estrutural* (ALMEIDA, 2019); *O Quilombismo* (NASCIMENTO, 2019) e *Beatriz Nascimento: Quilombola intelectual* (NASCIMENTO, 2018). Elaborou-se com essa pesquisa a estruturação do *Mapeamento dos Afetos* a partir dos atravessamentos dos entrevistados, autores e desse coletivo dissidente que permeia toda a produção. Além disso, apontou uma direção para construção de *Quilombos de Afetos*, com o intuito de contribuir para discussões sobre as corpos negras em redes de afeto como estratégia de sobrevivência e novas vivências.

Palavra-chave: Histórias de amor. Mapeamento dos Afetos. Dança D'quebradas. Identidade. Quilombos de Afetos.

DIAS, Bruno Novais. (Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas. Orientador: Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz. 295 f. il. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2024.

ABSTRACT

This research refers to the study of black affective processes in the dramaturgical and methodological constructions of some dissident black artists from São Paulo and Salvador, in dialogue with the productions of the author of this writing. The understanding that affection, love and identity are crossed by the intersection of racial issues and sexuality will be developed. The structuring of a methodology called Mapping of Affects is presented, which proposes the creation of a collective map written on the body (MARTINS, 2003) as an enhancer in creative processes. The work also discusses the Contemporary D'quebrada Dance scene in these highlighted regions, based on interviews with four black and gay artists who work in these areas, improvisation as a creation technology, self-writing and survival strategy (DIAS, 2021) and the importance of personal stories as the creation of new epistemes (EVARISTO, 2020). Within the theoretical framework, I highlight the books *A Dança da Indignação* (MARTINS; MOURA; REIS, 2015) by Cia. Sansacroma; *The Spirit of Intimacy* (SOMÉ, 2003); the text *A Escrivência* and its subtexts (EVARISTO, 2020); *Performance of spiraling time* (MARTINS, 2022); *Structural racism* (ALMEIDA, 2019); *Quilombismo* (NASCIMENTO, 2019) and *Beatriz Nascimento: Intellectual Quilombola* (NASCIMENTO, 2018). This research is expected to structure the Mapping of Affections based on the intersections of interviewees, authors and this dissident collective that permeates the entire production. Furthermore, we aim for a direction for the construction of Quilombos of Affection, with the aim of contributing to the discussion about black bodies in networks of affection as a strategy for survival and new experiences.

Keyword: Love stories. Mapping of Affections. D'quebradas Dance. Identity. Quilombos of Affections.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: Avós com o autor/pesquisador em sua formatura da graduação de Publicidade em Propaganda.....	37
FIGURA 2: Logotipo do <i>Núcleo Negras Utopias</i>	39
FIGURA 3: Primeira apresentação do <i>Experimento Negras Utopias</i>	40
FIGURA 4: Apresentação do <i>Experimento Negras Utopias</i> na 3ª Edição do Fórum Negro de Arte e Cultura (FNAC).....	50
FIGURA 5: Ensaio fotográfico <i>Experimento Negras Utopias</i>	52
FIGURA 6: Logotipo <i>Diáspora núcleo negro de pesquisa artística</i>	54
FIGURA 7: Primeira foto do núcleo <i>Diáspora</i> na Residência Universitária R1 da UFBA.....	55
FIGURA 8: Arte de divulgação da oficina Experimento Negras Utopias: Construindo danças e escritas poéticas (in) possíveis.....	77
FIGURA 9: Bastidor da apresentação da fala do autor/pesquisador no XI Seminário PPGDança da UFBA.....	88
FIGURA 10: Foto de infância do autor/pesquisador junto com o seu pai.....	101
FIGURA 11: Apresentação do espetáculo <i>VALA: Corpos negros e sobrevidas</i> , da Cia. Sansacroma.....	117
FIGURA 12: Bastidores pós-espetáculo <i>Sociedade dos improdutivos</i> , da Cia. Sansacroma.....	118
FIGURA 13: Estreia do espetáculo <i>AMARGO: Uma reflexão performática sobre afetividade negra</i> no Casarão Barabáda.....	125
FIGURA 14: Apresentação do espetáculo <i>AMARGO: Uma reflexão performática sobre afetividade negra</i> na 3ª edição do FNAC.....	125
FIGURA 15: Bastidores da <i>Mostra Etnografia Urbanas Subversivas 2+2=5</i> , do Núcleo EUS.....	130
FIGURA 16: Bastidores pós-apresentação do trabalho <i>7 voltas para lembrar</i> na Casa de Cultura Brasilândia do <i>Bando Undirê</i>	132
FIGURA 17: O autor/pesquisador com os seus pais em foto de infância.....	143
FIGURA 18: O autor/pesquisador com os seus pais em sua formatura da graduação de Publicidade e Propaganda.....	143
FIGURA 19: Esquema de legendas do primeiro <i>Mapa de Afetividade</i>	149
FIGURA 20: Logo do espetáculo <i>POC: Pretas, Ousadas e Contemporâneas</i>	161

FIGURA 21: Processo de criação do espetáculo <i>POC: Pretas, Ousadas e Contemporâneas</i>	165
FIGURA 22: Processo de criação do espetáculo <i>POC: Pretas, Ousadas e Contemporâneas</i>	166
FIGURA 23: Allan Fradique nos bastidores da Semana Inaugural da Escola de Dança da UFBA, com a apresentação de <i>POC: Pretas, Ousadas e Contemporâneas</i>	173
FIGURA 24: Pré-estreia de <i>POC: Pretas, Ousadas e Contemporâneas</i>	174
FIGURA 25: Final do espetáculo <i>POC: Pretas, Ousadas e Contemporâneas</i> na Pré-estreia	174
FIGURA 26: Primeiro <i>workshop</i> do <i>Mapa de Afetividade</i> no evento Desmonte do Grupo de Pesquisa PORRA.....	176
FIGURA 27: Card de divulgação da <i>II Mostra Etnografias Urbanas Subversivas (in) rede</i>	187
FIGURA 28: Card da oficina <i>Mapeamento dos Afetos em cena</i>	187
FIGURA 29: Registro da dinâmica <i>desfile fexativo</i> no processo de criação do espetáculo <i>POC: Pretas, Ousadas e Contemporâneas</i>	193
FIGURA 30: Registro da dinâmica <i>desfile fexativo</i> no processo de criação do espetáculo <i>POC: Pretas, Ousadas e Contemporâneas</i>	193
FIGURA 31: Registro da dinâmica <i>desfile fexativo</i> no processo de criação do espetáculo <i>POC: Pretas, Ousadas e Contemporâneas</i>	194
FIGURA 32: Registro da dinâmica <i>desfile fexativo</i> no processo de criação do espetáculo <i>POC: Pretas, Ousadas e Contemporâneas</i>	194
FIGURA 33: Página de layout de uma apresentação visual sobre o <i>Mapeamento dos Afetos</i>	200
FIGURA 34: Card da residência artística do <i>Mapeamento dos Afetos</i> no Festival Pangéia.....	204
FIGURA 35: Foto do espetáculo <i>7 voltas para lembrar</i> do Bando Undirê, apresentado no Seminário Performático Undirê.....	205
FIGURA 36: Card da residência artística do <i>Mapeamento dos Afetos</i> na Ginga de Saberes.....	206

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I:	
Rascunhando com afetos	
1.1 Tudo começa com uma boa história de amor... Mas, em qual canal?.....	22
1.2 Experimento Negras Utopias: Dançando histórias de amor de Bixas Pretas.....	37
1.3 Amor de cor escura que causa rachaduras.....	56
1.4 Bixas Pretas se afetam!.....	79
 CAPÍTULO II:	
Por que essa dança tem cor? Um movimento de (Re)existência	
2.1 Tecendo sobre Danças Pretas	93
2.2 Danças D'Quebradas Contemporâneas	105
2.3 Improvisação é SOBRE viver	122
 CAPÍTULO III:	
Quilombos de Afetos: Mapeando possibilidades	
3.1 Nossas histórias, nossas memórias	140
3.2 POC - Pretas, Ousadas e Contemporâneas: O início de uma metodologia dos afetos.....	160
3.3 Mapeamento dos Afetos: Estruturação espiralar de uma metodologia realizada em Quilombos de Afetos.....	177
Fexações Lacrativas.....	216
Referências Bibliográficas.....	226

APENDICES:

APENDICE A- Entrevista com Flip Couto.....	231
APENDICE B - Entrevista com Thiago Romêro.....	241
APENDICE C - Entrevista com Kleber Lourenço.....	250
APENDICE D - Entrevista com Eduardo Almeida.....	260
APENDICE E - Declarações de uso de imagem.....	266

Introdução

Esta pesquisa intitulada *(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos pretos nas danças D'quebradas contemporâneas*, busca refletir, pelo corpo os processos afetivos negros de sujeitos dissidentes marginalizados², tendo como base alguns artistas e produções dramatúrgicas no cenário da dança contemporânea de Salvador e São Paulo. Além disso, almejo estabelecer um diálogo entre minhas produções artísticas – enquanto um corpo pertencente dentro desse recorte estabelecido – afim de estruturar uma metodologia em desenvolvimento intitulada de *Mapeamento dos afetos*, a qual elaboro desde dois mil e dezoito. Neste percurso de encontros e trocas pensando no coletivo como essa força ancestral, venho também, por meio dessas escritas, apontar para um movimento de tecer *Quilombos de Afetos*³, baseado nos estudos de Abdias Nascimento (2019) e Beatriz Nascimento (2018) com foco em pensar esses territórios afetivos como potência de produção artística e de vida.

Como ponto de partida dessa pesquisa, necessito apresentar um pouco da minha trajetória e como cheguei nesse tema, já que o foco é valorizar as histórias e experiências de vida dessas *corpas*⁴ marginalizadas como critério de significado e criação de novas epistemes (COLINS, 2019). É importante ressaltar que por esse motivo essa escrita é feita em primeira pessoa, pois a partir do momento que vivemos em um país que foi colonizado, silenciando diversas vozes negras e indígenas, apagando os seus feitos e conhecimentos, necessitamos registrar essas antigas e novas histórias, como um processo de reparação histórica. Além disso, informo que mesmo sendo uma produção na qual estou vinculado com uma instituição formal de ensino, este texto terá manifestações de *gírias e expressões informais*, afim de estimular o diálogo com

² Essa expressão foi utilizada aqui no sentido de “sujeitos que estão a margem”, relacionando com a proposta de se refletir sobre Danças D'quebradas Contemporâneas.

³ Trago um aprofundamento sobre essa metodologia e esse conceito no último capítulo.

⁴ A discordância de gênero é utilizada propositalmente nessas escritas, tomando como exemplo o livro “Memórias da Plantação” de Grada Kilomba (2019), para protagonizar o feminino em meio as normas machistas que colocam os homens sempre em primeiro. Além da palavra “corpa”, quando for necessário aponta diversos gêneros em um parágrafo, optamos por dar preferência aos pronomes femininos, em seguida não-binária e depois aos masculinos.

os espaços e sujeitos participantes dessa pesquisa, apoiado nos ensinamentos do *pretuguês* de Lélia Gonzalez (2020).⁵

Sou artista da dança, produtor, ator, poeta, publicitário e professor, nascido em Guarulhos, mas também criado – até então – pelos territórios de Bragança Paulista, Salvador e São Paulo capital. Início nas artes através do teatro, aos dez anos de idade, por cursos de projetos sociais, mas danço desde a barriga da minha mãe. Escolho a dança como profissão em dois mil e dezesseis, quando ingresso na Escola de Dança da UFBA para realizar a licenciatura, e acabo fazendo o curso de bacharelado e uma especialização em dança contemporânea pela mesma instituição. Consequentemente, ingresso no mestrado, a fim de sistematizar os conteúdos assimilados e construídos até então.

Em Salvador integrei o *Grupo de Dança Contemporânea da UFBA* (2017-2019) sob direção de Daniela Guimarães e a *Cia. Reforma de Dança* (2017-2019) com direção de Guego Anunciação. Além desses grupos participei de coletivos pretos autônomos de dança, como o *Diáspora* (2016) e o *Núcleo EUS* no qual atuo até hoje desde dois mil e dezoito. Volto para São Paulo em dois mil e vinte dois e sou convidado, no final deste ano, a integrar o elenco fixo da *Cia. Sansacroma*, dirigida por Gal Martins e fundo em coletivo com artistas independentes de Perus (SP) o *Bando Undirê*, no qual buscamos produzir obras e eventos a partir da dança, teatro e poesia. Dentre os meus trabalhos autorais destaco a obra *Pódio* (2016); *Garra* (2017); o *Experimento Negras Utopias* (2017) criado em parceria com Eduardo Guimarães; o solo *Amargo: Uma reflexão performática sobre afetividade negra* (2018); o espetáculo no qual atuei como diretor intitulado *POC: Pretas, Ousadas e Contemporâneas* (2019); e a performance *7 voltas para lembrar* (2022), produzido com o Bando Undirê. Possuo também algumas produções de videodanças como *Deus te abençoe* (2021); *Cuecas Pretas no varal* (2021) em parceria com Vinicius Revolti,

⁵Em seus trabalhos é possível encontrar simultaneamente citações de referências clássicas da filosofia e das ciências sociais convivendo com o linguajar popular, do latim ao banto, passando pelo que ela chama de “pretuguês”, uma espécie de africanização ou criouliização do idioma falado no Brasil(LIMA; RIOS, 2020, p. 6).

Transmutação Serpente (2022) dirigido por Leonardo Luz e *Afetos anônimos* (2022) com o Bando Undirê.

É importante trazer essa cronologia, pois todas essas vivências tornam-se parte de uma confrontação reflexiva de minhas escolhas dramatúrgicas e processos criativos, junto com os questionamentos dialogados com os interlocutores da pesquisa.

Esse tema dos *afetos pretos* torna-se um eixo nas minhas pesquisas desde dois mil e dezessete, quando realizo uma investigação com Eduardo Guimarães colhendo histórias de amor de estudantes negros e gays da Escola de Dança e Teatro da UFBA. Desperto uma curiosidade latente a partir do momento que percebo como diversas histórias protagonizadas por essas corpos se cruzam com as minhas. Desde então, este tema permeia todas as minhas obras autorais artísticas e acadêmicas, com intuito de trazer aprofundamento utilizando a dança como motriz de reflexão e elaboração de novas narrativas dramatúrgicas.

Uma das primeiras referências que alicerça essa pesquisa, são os textos da autora *bell hooks*, principalmente os que refletem sobre como a experiência da colonização e diáspora interferem diretamente na maneira como lidamos com os nossos processos afetivos até hoje. O texto intitulado *Living to Love* (1993) prioriza o amor como sentimento necessário entre as pessoas pretas, entendendo o mesmo como um processo autônomo e de fortalecimento dessa comunidade; colaboram também nessa discussão os livros *Tudo sobre amor* (2021), que traz vários textos mais aprofundados de hooks falando sobre esse sentimento e *Olhares negros: Raça e representação* (2019), que analisa como a mídia influencia os nossos pensamentos e contribui para diversas sistematizações do racismo e machismo. Além de bell hooks, como dito anteriormente, o ator, dramaturgo e ativista Abdias Nascimento com o livro *O Quilombismo* (2019), sistematiza o conceito que carrega o nome da obra, mostrando a possibilidade de um mundo mais justo a partir do reconhecimento e respeito das diversas culturas; a obra *Quilombola e intelectual: Possibilidades nos dias de destruição* (2018), de Beatriz Nascimento, organiza diversos textos, entrevistas e depoimentos da autora e ressalta o pensar sobre o quilombo como poder e o território como sagrado; o psicólogo Lucas Veiga com o texto *Além de*

preto é gay: Diáspora da Bixa Preta (2019), aponta esse segundo processo diaspórico que ocorre para muitas *manas*, quando são expulsas de seus lugares seguros por conta da sexualidade; já Silvio Almeida, com o livro *Racismo Estrutural* (2019), colabora na compreensão da edificação do sistema racista.

Também são referências orientadoras da pesquisa o livro *Performance do tempo espiralar* (2021), de Leda Maria Martins, que sistematiza o pensar sobre o tempo não linear e nos aponta o conceito de *Performance da oralitura*, o qual aborda sobre uma grafia registrada no e pelo corpo. Outras obras importantes são *A Dança da indignação* (2017) da Cia. Sansacroma, que além de trazer a estruturação da metodologia da *Dança da Indignação*, também possui pontuações importantes sobre as danças negras contemporâneas e o texto *A Escrivência e seus subtextos* (2020) de Conceição Evaristo, que nos oferta caminhos para pensarmos em escritas pretas, protagonizando narrativas a partir de nossas vivências.

Essas escritas, além de dialogar com diversos outros autores, entrelaçam e gingham com as contribuições de quatro artistas que foram entrevistados para esse estudo, sendo eles o dançarino e diretor *Flip Couto*, dançarino, diretor, coreógrafo e produtor cultural de São Paulo, que possui uma obra chamada *Sangue* (2016) que aborda a questão do HIV, sendo uma Bixa Preta⁶ Soropositiva; Kleber Lourenço, diretor, dançarino, professor e coreógrafo, intérprete-criador do espetáculo *Negro de estimação*, com o qual circula por mais de quinze anos e adapta oito contos do livro *Contos Negreiros* (2015) do autor Marcelino Freire; o ator, diretor, *drag queen* e doutor Thiago Romero que dirigiu a obra *Madame Satã*, interpretada por Sullivan Bispo; e o dançarino e educador Eduardo Almeida, dançarino, produtor, professor de dança do estado da Bahia e diretor, integrante do Coletivo das Liliths, que trabalha com simbologia de Exu em algumas obras, dialogando com sua vivência enquanto Bixa Preta periférica.

Utilizei metodologias de pesquisa que me auxiliaram nas coletas de histórias, experiências que potencializaram a forma de redigir e elaborar essa

⁶ Termo utilizado com “x” pelos ativistas homossexuais negros como transgressão da linguagem formal e ação política que intersecciona raça e sexualidade. E nessas escritas irei utilizar Bixa Preta com letras maiúsculas como estratégia subversiva para destacar esta expressão, no intuito de exaltar e celebrar as existências das minhas manas que me fizeram estar aqui.

dissertação. Utilizei do método *Bricolagem* que se refere “[...] à capacidade de empregar abordagens de pesquisa e construtos teóricos múltiplos (KINCHELOE; BERRY, 2007, p.10)”, pensando nessa fusão de diversas metodologias de pesquisa para auxiliar na análise das entrevistas mencionadas. Faço uso de uma abordagem *Qualitativa* (Pesquisa-ação) que considera “[...]a descrição de situações concretas por meio de observações e ações em meios sociais, sem, contudo, desprezar a pesquisa teórica, sem a qual não teria sentido. (ALMAGRO; CAMPOS; CORRÊA, 2018, p.63)”. A Pesquisa-ação que, trazendo as falas e trocas entre os artistas entrevistados, as quais possibilitaram a construção dessas tessituras de afetos entre artistas LGBTQIAPN+; A pesquisa (Auto)biográfica que “[...] consiste num estudo do sujeito, no qual visa conhecer a trajetória de vida pessoal e profissional do indivíduo e as significações que o próprio sujeito constrói sobre si. (ALVES, 2016); também a *Cartografia* (Pesquisa-intervenção) que “[...] é sempre uma pesquisa-intervenção com direção participativa e inclusiva. (KASTRUP; PASSOS, 2013, p. 266)”, ação que permitiu ao mesmo tempo que eu entrevistasse os artistas convidados para a minha dissertação, que eles também tivessem espaço para me entrevistar, gerando a possibilidade de intervenções que transformaram o meu trajeto de pesquisa, entendendo que a mesma foi construída por várias mãos. Além disso, o próprio *Mapeamento dos Afetos* parte desse método cartográfico como ação de pesquisa, registro e provocação criativa.

Essas escritas foram divididas em três capítulos, sendo que o primeiro intitulado *Rascunhando com afeto*, consiste em trazer uma discussão sobre o poder das mídias na construção de nossos afetos, a trajetória de como cheguei nesse tema, uma reflexão sobre o que são os afetos pretos, e como o amor se instaura como um sentimento movente e subversivo, um debate sobre identidades e a construção do termo Bixa Preta como empoderamento dessas corpos negras e *viadas*.

O segundo capítulo denominado *Por que essa dança tem cor? Um movimento de (Re)existência*, começa a se aprofundar na relação da dança como fundamental para discussão desse tema. Nesta parte trago uma reflexão sobre o que são essas *Danças Pretas*, e provoco a reflexão sobre *Danças D’quebradas Contemporâneas* a partir de minhas experiências como Bixa Preta

periférica e de outros artistas e coletivos, trazendo uma reflexão sobre a improvisação como procedimento e/ou linguagem de sobrevivências para sujeitos pretos dissidentes.

O último capítulo nomeado *Quilombos de Afetos: Mapeando possibilidades*, consiste na organização dos materiais e métodos utilizados na criação do espetáculo *POC*⁷, alicerçado pela metodologia em construção do *Mapeamento dos Afetos*, enfatizando a importância da oralitura (MARTINS, 2021) como uma tecnologia ancestral e ressaltando a importância das histórias de amor na vida dos sujeitos pretos. Ao final, provoco os leitores com a ideia de *Quilombos de Afetos*, sendo um movimento coletivo de reconhecimento de nossas potências afetivas como poder ancestral (NASCIMENTO, 2018).

Por fim, da mesma forma que inicio a criação dessa metodologia através de histórias, registros e *post-its*, quando na reflexão de como utilizar histórias tão pessoais, potentes e fortes doadas para a criação do meu solo *Amargo*, eu começo a pontuar frases, palavras e entendimentos que me atravessam formando um mapa afetivo através desses papéis colantes. Desde então os *post-it* me acompanham diariamente em meus processos, pois me remetem a *fragmentos de saberes*, diversificando através de suas inúmeras cores e formatos, essas experiências plurais. Nestas escritas, terão *post-its virtuais* espalhados, sendo utilizados para destacarem *pistas poéticas* através de músicas, vídeos, textos e fotos, movendo os leitores – que desejarem – a se conectarem com essa pesquisa com outras linguagens e formatos. Eles estarão nas laterais das folhas, e clicando em cima deles abrirá uma aba no seu navegador padrão ou de algum aplicativo específico necessário para a execução do *hiperlink* para visualizar, ouvir ou ler as referências.

O trabalho apresenta diversos *hiperlinks* que direcionam para uma plataforma virtual em formato de *site*, com a finalidade de criar um espaço de acervo afetivo, possibilitando através de fóruns virtuais a participação dos

⁷ Como o nome do espetáculo irá ser mencionado muitas vezes nessas escritas, usaremos essa abreviação para facilitar a leitura. Esta ação se repetirá com o espetáculo *Amargo: Uma reflexão performática sobre afetividade negra*.

leitores/provocadores. O intuito é posteriormente transformar essa obra em um livro atravessado por essas opiniões, críticas e pensamentos plurais.



Capítulo:
01

Vasculhando com afetos



Registro do espetáculo: **AMARGO: Uma reflexão sobre afetividade negra**, apresentado no Teatro do Movimento da Escola de Dança da UFBA. Interprete-criador: Bruno Novais. (Autoria: Carol Amorim) Acervo pessoal.

Capítulo 1: Rascunhando com afetos

1.1 Tudo começa com uma boa história de amor... Mas, em qual canal?

Minhas primeiras lembranças de pensar criticamente sobre o amor foram ainda na infância, quando passei inocentemente a analisar as relações conjugais dos meus pais e tios. Ficava observando as trocas de afetos cotidianas, palavras que eram sempre utilizadas, ações de carinho em público e, principalmente, quantas vezes a frase *eu te amo* era mencionada.

A ênfase nessa frase clássica surge devido aos meus pensamentos ideológicos sobre esse sentimento que foram extremamente influenciados pela televisão. Amante de novelas, filmes, séries e desenhos, eu acreditava naquelas narrativas e idealizava quando esse amor romântico, certo, arrebatador iria me dominar. A partir disso, passei a comparar o que eu assistia com as relações a minha volta, e tinha dificuldade em achar semelhanças. Só fui perceber que o número de pessoas negras que estavam de fato nessas dramaturgias era quase nulo, aos onze anos de idade, quando falei alto em um almoço de família que um dia eu seria ator principal de uma das *novelas das oito* da Rede Globo⁸, e um primo me respondeu “- *Só se você virar o Lazaro Ramos*”⁹, percebi que de fato eu só conhecia Lazaro Ramos e Thais Araújo¹⁰ como representatividades de protagonistas nas telenovelas e filmes.

Quando ocorre esse choque de realidade ao percebemos indícios de que os nossos corpos pretos podem ser lidos diferentemente socialmente, estamos exercitando a nossa reflexão crítica e leitura de mundo. Acredito ser importante antes de nos aprofundarmos nos meus devaneios epistemológicos sobre os

⁸ Famoso horário nobre da Emissora Rede Globo no qual normalmente são as detentoras dos maiores números de audiência.

⁹ Ator, produtor e diretor que integrou por vários anos o Bando de Teatro Olodum, dirigido por Marcio Meirelles em Salvador. Ficou famoso através de novelas transmitidas pela Rede Globo e filmes como *Madame Satã* (2002), *Carandiru* (2003) e *O Homem do Ano* (2003) entre outros. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-75459/>> Acesso em: 04/out/2021

¹⁰ Atriz, apresentadora e designer de produção, iniciou sua carreira no teatro aos 11 anos, mas ganhou destaque depois que protagonizou a novela *Xica da Silva* (1996) na extinta rede Manchete. Já interpretou diversos papéis na Rede Globo, séries e filmes nacionais, com destaque para a novela *Da cor do pecado* (2004) e a série *Aruanas* (2020). Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-191669/biografia/>> Acesso em: 04/out/2021

processos afetivos influenciados pelas mídias, apresentar uma breve contextualização do racismo no Brasil.

Diferente do que sempre nos venderam de que o “nosso” país foi *descoberto* pelos portugueses, já faz algum tempo que estudos nos apontam que o nosso país – assim como vários outros países latinos, africanos entre outros -, passaram por um processo de colonização causado por países europeus e da América do norte. O Brasil, sendo um dos piores casos com os maiores números de importação de escravos, além do processo de catequização dos indígenas que aqui moravam – e muitos ainda sobrevivem – foram brutalmente roubados, estuprados e escravizados. Depois de muitas resistências dos quilombos que se formavam com escravos fugidos e os indígenas que se rebelavam, e a pressão dos países que já haviam abolido a escravidão, em 1888 foi assinada a abolição da escravidão no Brasil, porém, sem nenhuma estrutura de reparo e acolhimento para essas pessoas.¹¹

Esse processo de colonização, junto com um projeto político de criação e hierarquia de raças, colocou em nossos imaginários que os brancos são seres superiores e exemplos a serem seguidos, e os negros, indígenas, quilombolas, judeus entre outros, como seres inferiores e exemplo de rejeição. Adilson Moreira em seu livro *Racismo recreativo* (2019), nos aponta que os termos “branco” e “preto” também fazem parte dessa construção de violência:

Não há, portanto, brancos e negros, mas sim mecanismos de atribuição de sentido a traços fenotípicos para que a dominação de um grupo sobre outro possa ser legitimada. Assim, devemos entender a raça como uma construção social que procura validar projetos de dominação baseados na hierarquização entre grupos com características físicas distintas. (MOREIRA, 2019, p.30)

Silvio Almeida, em seu livro *Racismo Estrutural* (2019), nos informa as consequências dessas ações, que até hoje afetam todas as esferas sociais do povo negro, pois ainda vivemos sobre uma cultura, na qual a exploração do corpo preto permanece, provando que o *racismo estrutural* nos assombra até hoje:

¹¹ Para um aprofundamento sobre esse tema sugiro as obras: *Racismo Recreativo* de Adilson Moreira (2019); o livro *Escravidão – Volume 1: Do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares* de Laurentino Gomes (2019); além das obras já mencionadas nesta escrita como *Racismo Estrutural* do Silvio Almeida (2019) e *O Quilombismo* de Abdias Nascimento (2019).

Podemos dizer que o racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertencem. (ALMEIDA, 2019, p.32)

Precisamos entender isso, pois todas as discussões aqui debatidas nessas escritas são perpassadas por essa lógica, pois me identifico enquanto um homem negro. Além de a grande maioria dos sujeitos que aqui serão mencionados, também se identificam com esse marco, influenciando todas as nossas vivências, histórias e pesquisas. Abdias Nascimento, ator, poeta, escritor, dramaturgo, artista plástico, professor entre outras profissões, em seu livro *O Quilombismo: Documento de uma militância Pan-africanista* (2019), nos faz refletir a importância de não esquecermos desse processo da escravidão:

Evocar o tráfico, lembrar constantemente a escravidão, deve constituir para os brasileiros uma obrigação permanente e diária, sem que isso represente nenhuma forma de autoflagelação patológica e muito menos o extravasamento de um pieguismo lacrimogênio. Essa hipótese está muito distante da minha proposição. O que quero dizer é que tráfico e escravidão formam parte inalienável do ser total dos afro-brasileiros. Erradicá-los da nossa bagagem espiritual e histórica é o mesmo que amputar a nossa potência de luta libertária, desprezando o sacrifício dos nossos antepassados para que nosso povo sobrevivesse. Escravidão quer dizer raça negra, legado de amor de ancestralidade africana. (NASCIMENTO, 2019, p. 113)

Trago o enfoque nas questões midiáticas nessas escritas, pois foi a primeira esfera social na qual percebi que o racismo me atravessa diretamente, mas será nítido perceber que devido a regência e manutenção constante dessa estrutura, *absolutamente tudo* será afetado por essa violência. Perceber que Tais Araujo e Lazaro Ramos, eram as minhas únicas referências de celebridades negras em protagonismo, foi um primeiro despertar de um pesadelo real que até hoje invisibiliza as pessoas semelhantes a mim, e favorece um padrão específico de beleza e ideologia branca.

Apesar do baque dessa percepção tão cedo, isso me motivou, pois eu sentia que faltavam pessoas como eu naquele espaço. Com isso, início no teatro aos dez anos e depois não paro mais. Me envolvi com teatro, dança, performance, edição de vídeo, circo, poesia e cada vez explorando mais coisas. Quando fiz dezessete anos, pronto para iniciar uma graduação, como morava no interior de São Paulo – Bragança Paulista – eu não tinha nenhuma instituição por perto que oferecesse o curso de Artes Cênicas; por isso, resolvo fazer

publicidade e propaganda. Consequentemente, começo no segundo ano da faculdade a trabalhar em uma empresa de comunicação visual como designer gráfico e, nesse lugar, iniciou um outro movimento importante da minha vida.

Ao iniciar o curso e trabalhar na área, comecei a perceber que a falta de representatividade negra estava além das novelas, séries e filmes. Diversas vezes, passei por situações nas quais os clientes das empresas onde trabalhei me pediam para alterar o *layout* e colocar uma “diversidade maior de pessoas”, engraçado que isso só acontecia quando eu colocava apenas pessoas negras no arquivo. Um outro fator muito evidente do racismo estrutural (ALMEIDA, 2019) existente nos meios midiáticos, são os algoritmos dos sites de pesquisas, que ao escrever, por exemplo, “homem feliz” em um buscador de imagens, percebemos a quantidade de homens brancos em total desproporção com a de homens negros que aparecem, e evidenciam essa discrepância de igualdades.

No artigo *Visão computacional e racismo algorítmico: Branquitude e opacidade no aprendizado de máquina* (2019) o autor Tarcísio da Silva aponta a ampliação de inteligências artificiais interagindo conosco em nosso cotidiano, com a justificativa dos desenvolvedores que elas são fabricadas para nos entenderem, acompanharem e otimizarem o nosso dia a dia:

Mas o problema desses agentes artificiais que tomam decisões de visibilidade, acesso, classificação e processamento de matérias digitais também são frequentes, muitas vezes ligados a vieses de raça, gênero, classe, localidade, neuroatipicidade e outros. (SILVA, 2019, p.431)

O autor indica que refletir sobre *algoritmos racistas*, retira essas tecnologias de uma certa neutralidade, como se as informações apresentadas por essas plataformas, estivessem isentas de erros que seguem uma lógica colonial, patriarcal, sexista e, principalmente, racista. (SILVA, 2019). É sempre importante lembrar que esses desenvolvimentos são criados e geridos por sujeitos, que possuem nome, endereço, classe, gênero e principalmente *cor*.

Essa criação negativa da imagem das pessoas pretas nas mídias resulta de um longo processo histórico que ressoa das contradições e desigualdades elaboradas desde antes da abolição da escravidão, no qual construíram a ideia da “libertação do povo negro”, mas sem oferecer nenhum auxílio para esses “novos cidadãos”, importando inclusive, mão de obra europeia para a edificação projetada para o Brasil.

Moreira dialoga sobre essa questão da importação de mão de obra estrangeira, abordando como a igreja católica colaborou neste processo para a criação dessa imagem negativa dos negros e indígenas, estimulando essa política migratória:

A ideia da inferioridade moral do negro e do indígena estava por trás das doutrinas religiosas que foram utilizadas para legitimar a escravidão; a noção da indolência dos membros desses grupos era referendada por teorias científicas que motivaram políticas migratórias que procuravam substituir o trabalhador nacional pelo trabalhador estrangeiro; a associação entre feiura e negritude preocupava as autoridades que promoveram políticas eugênicas destinadas à eliminação da influência africana na nação brasileira, o que era visto como condição para o progresso nacional. (MOREIRA, 2019, p.64)

Percebe-se que essa ideia de “Brasil” que temos hoje foi totalmente projetada, pois havia uma estética, política, religião e sociedade desejada – e ainda existe - e para justificar isso, diversos aportes teóricos “científicos” eugenistas, foram utilizados para essa manipulação sutil. Quando acontece a abolição da escravatura, isso não ocorre porque os portugueses tiveram uma tomada de consciência e se arrependeram, e sim, porque havia uma pressão política de outros países que já haviam abolido, devido a massificação de movimentos pretos, indígenas e quilombolas reivindicando o nosso lugar como humano. Tanto que quando o evento acontece, logo vemos que não havia suporte nenhum para cuidar desses ex-escravizados, gerando ainda políticas de extermínio a partir de leis inventadas para a manutenção do privilégio dos portugueses:

A partir das relações raciais, surgem outras categorias sociais: continuam as antigas formas de servilismo escravocrata e constroem-se novas formas de dominação, baseadas no trabalho informal, braçal e temporário. Os que se recusam a participar são considerados pela sociedade *vadios*, sendo criada a categoria da *vadiagem* como delito social e estando sujeitos à punição policial todos aqueles que não tivessem emprego fixo. Além disso, nessa categoria de *delito público*, estavam a prática dos cultos afro-brasileiros, a capoeira e a música africana; assim, por exemplo, se alguém fosse surpreendido carregando um berimbau, era detido pela polícia (SILVA, 2011, p.19).

Neste trecho que autora Dilma de Melo Silva aponta no *livro O negro nos espaços publicitários brasileiros: Perspectivas Contemporâneas em diálogo*, mostra que tudo que era atrelado à cultura africana, era tido como ilegal e criminoso. Esse pensamento ainda perpetua em vários contextos, justamente por conta do *racismo estrutural*, que na visão de Silvio Almeida como já mencionado, é essa organização sistemática na qual o racismo opera,

influenciando diretamente nas nossas relações institucionais, políticas, culturais, artísticas, econômicas e históricas (ALMEIDA, 2019). Inclusive, o mesmo aponta sobre essa questão da interferência do racismo em nossas construções midiáticas e educacionais:

O racismo constrói todo um complexo imaginário social que a todo momento é reforçado pelos meios de comunicação, pela indústria cultural e pelo sistema educacional. Após anos vendo telenovelas brasileiras, um indivíduo vai acabar se convencendo de que mulheres negras tem uma vocação natural para o trabalho doméstico, que personalidades de homens negros oscilam invariavelmente entre criminosos e pessoas profundamente ingênuas, ou que homens brancos sempre têm personalidades complexas e são líderes natos, meticolosos e racionais em suas ações. E a escola reforça todas essas percepções ao apresentar um mundo em que negros e negras não tem muitas contribuições importantes para a história, literatura, ciência e afins, resumindo-se a comemorar a própria libertação graças a bondade de brancos conscientes. (ALMEIDA, 2019, p. 65)

Dilma de Melo (SILVA, 2011) contribui com esse debate afirmando que:

Como consequência, até 1980, o negro só aparecia na mídia em papéis subalternos ou coadjuvantes. A partir dessa década, o panorama foi se alterando, principalmente, pelo avanço dos movimentos reivindicatórios, mas o otimismo é pequeno, uma vez que ainda ocorre a manutenção de um imaginário negativo sobre o negro: estereótipo em relação à mulata, atleta, artista, carente social. Os trabalhos de pesquisa que consultamos mostra-nos que, na publicidade atual, perpetua o mesmo tratamento marginalizante e subalternizante historicamente reservado ao negro no espaço midiático. (SILVA, 2011, p.3)

O documentário *A negação do Brasil* dirigido por Joel Zito Araújo (2000), que aborda a construção do negro nas telenovelas brasileiras, é um dos melhores exemplos para entendermos a dimensão do racismo midiático em nossas produções. Por longos anos os poucos personagens destinados para os atores negros e atrizes negras contratados na época transitavam entre os estereótipos da “mãe preta” como na novela *O direito de nascer* (1964) interpretada por Isaura Bruno¹², os “jagunços”, por exemplo, em *Terras do sem*

¹² Isaura Bruno ficou muito famosa ao interpretar a Mamãe Dolores na novela *O Direito de Nascer* (1965), que até hoje detém o título de o maior sucesso das telenovelas brasileiras. Além desse papel, participou de filmes como *Luar do Sertão* (1949), *Simão, o Caolho* (1952), *O Vendedor de Linguíça* (1962) e *O Rei Pelé* (1962) e nas telenovelas *Quando Menos se Espera* (1963), *Banzo* (1964) entre outras. Disponível em: <https://www.memoriascinematograficas.com.br/2018/06/isaura-bruno-ficou-muito-famosa-ao.html> Acesso em: 05/out/2021

fim (1982) encenado por Milton Gonçalves¹³, “o guarda-costas” como o papel de Tony Tornado¹⁴ em *Roque Santeiro* (1985), e muitos outros como ladrão, empregada debochada e o clássico escravo.

Na telenovela *Pecado Capital* (1975), foi a primeira vez que colocaram um ator negro no Brasil interpretando um personagem com um alto status social, sendo um papel de médico psiquiatra renomado representado por Milton Gonçalves. Mesmo assim, o ator tinha poucas cenas, e quando passam a sugerir um relacionamento interracial, o público manifestou o seu descontentamento enviando várias cartas. Hoje é muito comum usarmos a expressão *haters* para nos referirmos às pessoas que semeiam o ódio atacando outros sujeitos nas redes sociais, mas desde antes os telespectadores expressavam suas opiniões para as emissoras através de cartas e telefonemas.

Um exemplo, foi a novela *Corpo a corpo* (1985) uma produção a frente do seu tempo que discutia temas como a ascensão da mulher, machismo, racismo e inclusive tentou discutir a questão da homoafetividade, sofrendo censura. Zezé Motta¹⁵ que interpretou uma arquiteta de classe média, em entrevista ao documentário mencionado há pouco, ao falar sobre a recepção do público sobre a relação interracial de sua personagem com o papel do ator Marcos Paulo - galã branco da época - a atriz aponta que:

[...] o que causou mais impacto foi a discussão racial, porque foi feita uma pesquisa na rua sobre o que a população achava daquele casal e as respostas foram muito violentas. Eu me lembro de ter lido no jornal

¹³ Milton Gonçalves (Monte Santo, Minas Gerais, 1934). Ator. Integrante do Teatro de Arena de São Paulo, participa da definição das bases da companhia, tanto no que diz respeito à linha interpretativa quanto na fundação do Seminário de Dramaturgia, atuando em seus mais importantes espetáculos. Hoje mais assíduo no cinema e na televisão, é frequentemente convidado para debates, demonstrando preocupação com questões políticas e sociais, do teatro e do país. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349546/milton-goncalves>> Acesso em: 05/out/2021

¹⁴ Antônio Viana Gomes, mais conhecido como Tony Tornado é cantor, ator e compositor. Iniciou sua carreira artística no final dos anos 1950, cantando rock no programa “Hoje é dia de rock”, da Rádio Mayrink Veiga, atuando com o nome artístico de Tony Checker. Depois apareceu nas telas das televisões e dos cinemas interpretando vários papéis. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/tony-tornado>> Acesso em: 05/out/2021

¹⁵ Atriz. Cantora. Transferiu-se com a família para o Rio de Janeiro aos dois anos de idade. Estudou no Tablado, curso de teatro de Maria Clara Machado. Começou sua carreira como atriz em 1967, estrelando a peça “Roda-viva”, de Chico Buarque. Possui no seu portfólio diversos trabalhos nas telenovelas, filmes e séries, tendo como destaque os filmes Xica da Silva (1976) e Tieta (1996), e telenovelas como “Corpo a corpo” (1984), “Pacto de sangue” (1989), “A próxima vítima” (1995) entre outras. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/zeze-motta/biografia>> acesso em: 05/out/2021



do Brasil com um homem dizendo assim: “- Se eu fosse ator e a televisão me obriga-se a beijar uma negra feia e horrorosa daquela, se eu tivesse precisando de dinheiro eu chegaria em casa todo dia e desinfetaria minha boca com água sanitária”, uma coisa absurda. Teve uma empregada doméstica que toda vez que o casal se beijava ela trocava de canal, pois ela não acreditava naquele amor. (A NEGAÇÃO DO BRASIL, 2000)

Naquela época, a maioria das relações afetivas/sexuais que os personagens negros tinham era só entre eles, posteriormente passaram a investir em relações interracialis, no intuito de vender o *mito da democracia racial*. Este termo que foi cunhado por Abdias Nascimento surge em crítica à noção de *democracia racial* disseminada na obra de Gilberto Freyre no livro *Casa-Grande & Senzala* (1933), que aponta o processo sorrateiro de branqueamento da população brasileira, tendo como trilha de fundo um discurso no qual não existia racismo no Brasil pós-abolição da escravidão, pois todos tinham ganhado os “direitos iguais”:

No quadro de correlações de forças raciais pós-abolicionista, supomos que a saída pela teoria da democracia racial era providencial por três motivos. Primeiro, desarticulava e/ou evitava a luta de qualquer movimento de retaliação dos mantidos contra os ex-senhores, uma espécie de acerto de contas derivado do acúmulo de ódio racial. Segundo, minou qualquer possibilidade de o Estado brasileiro implementar políticas compensatórias em benefício dos ex-escravos e seus descendentes, como forma de reparo às atrocidades, aos danos e à expropriação causados pelo regime escravista. Terceiro, isentava o ex-senhor de qualquer responsabilidade sobre o destino dos manumitidos, nas condições em que se construiria um mercado livre de trabalho. (DOMINGUES, 2005, p.118)

Abdias Nascimento no livro *O genocídio do negro brasileiro* (2016), conta que a partir dos processos de estupros das mulheres negras e a migração de muitos Europeus – em sua maioria italianos – aqui no Brasil, surge a terminologia “mulato” que retrataria a “nova população” brasileira, sendo a mistura do sujeito preto com o branco. O plano era simples, engravidando as mulheres negras e matando a população retinta, em pouco tempo o Brasil seria um lar feliz de brancos e pardos, que em suas visões era uma “evolução” do povo negro com o sangue branco prevalecendo em suas veias (NASCIMENTO, 2016).

[...] O “mulato” era aquele que ocupava um lugar intermediário entre o negro e o branco; ele não era visto como negro nem branco. Devido ao preconceito de cor, os “mulatos”, desde a Colônia até o Império, eram proibidos de ocupar vários cargos administrativos, militares e religiosos. No entanto, recebiam um tratamento diferenciado em relação à população negra, com eventual acesso a direitos civis, políticos, religiosos e militares que não eram conferidos àquela população. Possuíam suas próprias confrarias, milícias e até mesmo uma

imprensa. Com o tempo, as disputas fomentadas, de fora para dentro do grupo, passaram a ser incorporadas pelos membros do próprio grupo racial. (DOMINGUES, 2005, p.125)

Quando a mídia passa a trazer – em uma escala totalmente desproporcional – alguns exemplos de negros bem sucedidos nas telenovelas e propagandas brasileiras, esses sujeitos ocupam espaços como “cotistas”, estando isolados no meio de várias pessoas brancas. Por isso, houve um grande engajamento de relações interracialis nas produções audiovisuais, para implementar no cotidiano das pessoas o quão o nosso país era “justo”, possibilitando que algumas poucas pessoas pretas exercessem “direitos e oportunidades” similares aos das pessoas brancas.

Como decorrência desse plano de dominação executado através do processo colonial e escravagista, o *mito da democracia racial* passa a ser mais uma ferramenta importante que auxilia na manutenção dessa estrutura racista (ALMEIDA, 2019). É nítido perceber que pessoas negras de pele clara possuem mais oportunidades do que os sujeitos de pele escura, porém, continuam sendo discriminados se comparados aos privilégios daqueles pertencentes à elite branca. Vejo esse processo escuramente¹⁶ em minha família até hoje. Devido à grande miscigenação, até pouco tempo não havia ninguém da minha família – incluindo eu – que se identificava com a palavra “preta”, “preto”, “negro” e “negra”. Sempre eram utilizadas expressões como *mulatos*, *morenos*, *cor de jambo* e o clássico, *pardo* – esse termo inclusive protagoniza a minha e muitas outras certidões de nascimento do povo brasileiro.

Esse cenário em minha família – e em muitas outras – passa a se modificar, devido às lutas travadas por muitos e muitas que vieram antes da gente, que deram *a cara a tapa* para reivindicar o respeito e a reparação histórica da população preta no Brasil e em outros territórios. O avanço da internet e a possibilidade da entrada de sujeitos negros nas universidades através das *cotas raciais*, também são fatores primordiais para começarmos a entender o quão em desproporção ainda vivemos se comparado ao número de pessoas brancas que possuem acesso ao ensino de qualidade, o que consequentemente possibilita

¹⁶ Termo proposto que troca a palavra “claramente” como reivindicação política de emporecimento para ressignificar dialetos que protagonizam tudo que o que se atrela ao branco como “positivo” e o negro como “negativo”.

maiores oportunidades para uma ascensão social. Porém, infelizmente ainda é muito comum ver a utilização da palavra *pardo*¹⁷ sem uma reflexão crítica sobre a mesma, apontando como essas nomenclaturas ainda são frutos dessa estratégia de apagamento.

Quando refletimos sobre a questão da negritude na televisão, não podemos deixar de apontar para as questões de gênero impostas nessas relações, por meio das quais verificamos que a mulher negra acaba tendo uma experiência de representatividade totalmente diferente da do homem negro. Em um livro intitulado *Olhares negros: Raça e representação*, bell hooks (2019), aborda sobre a questão da construção das corpas negras nas telenovelas, séries e filmes nos Estados Unidos, e indica que, durante muito tempo, esses sujeitos foram designados apenas para a realização de papéis subalternizados.

Em seus papéis como espectadores, homens negros podiam adentrar num espaço imaginativo de poder falocêntrico que mediava a negação racial. Essa relação de olhar marcada pelo gênero tornou a experiência do homem negro um espectador radicalmente diferente da mulher negra espectadora. (hooks, 2019, p. 220)

hooks aponta a hierarquia nesses espaços no qual a mulher negra estava abaixo do homem negro, da mulher branca e do homem branco (hooks, 2019). A autora reflete sobre a questão da construção dos olhares negros a partir dessas ausências de referências e produções de estereótipos. Por outro lado, existe também as estratégias dos espectadores pretos que já entendiam o poder daqueles programas como um instrumento de manipulação, educando os seus olhares críticos para não caírem no conto da branquitude¹⁸.

Obviamente quando tentamos analisar hoje em dia todas as complexidades de gênero e sexualidade, utilizar essa divisão tão binária de homem e mulher não contempla as reivindicações e manifestações dessas corpas em maior escala do que comparado há tempos atrás. Por isso que ao

¹⁷ Para mais informações recomendo ler os artigos *Problemas relacionados a noção de “pardo” como Categoria identitária no Brasil* de Marcos Silva da Silveira (2019) e *O pardo como dilema político* de Luiz Augusto Campos (2013).

¹⁸ Nos estudos sobre a branquitude, no Brasil e em outros países, existe o consenso de que a identidade racial branca é diversa. No entanto, na busca por uma definição genérica, podemos entender a branquitude da seguinte forma: a branquitude refere-se à identidade racial branca, a branquitude se constrói. A branquitude é um lugar de privilégios simbólicos, subjetivos, objetivo, isto é, materiais palpáveis que colaboram para construção social e reprodução do preconceito racial, discriminação racial “injusta” e racismo. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/definicoes-sobre-branquitude/>> Acesso em: 05/out/2021

navegarmos mais profundamente nessas questões, precisamos refletir urgentemente sobre as corpos dissidentes pretas nesses espaços:



As representações midiáticas dos corpos dissidentes, ou dos corpos que fogem dos padrões da heterocisnormatividade por recortes de classe, gênero, raça, etnia, sexualidade e religião, possuem um longo histórico audiovisual caricato na América Latina, graças aos reflexos e aos ecos da colonização que, dentre tantas outras coisas, puseram corpos em evidência nas disputas pelo saber, pelas ideias de propriedade privada e pela territorialização das corporalidades, através da construção arquetípica de “modos de vida subalternos”. Essas caricaturas se dão, principalmente, por encenações e dramatizações propostas por canais de televisão e pelo cinema, onde a bixa, a travesti, a sapatona e as/os trans, majoritariamente, se veem representadas graficamente ora em programas humorísticos e filmes de comédia, sendo engraçadas, ora em telejornais policiais sendo criminalizadas. No entanto, essas “permissões” para aparecermos sob tais justificativas, operam numa abordagem de folclorização de nossas existências. (SOUSA, 2017, p.33-34)

Ao focar nas corpos dissidentes pretas, me refiro aos sujeitos tidos como fora do padrão hétero, cis, cristão, branco, que divergem dessa lógica patriarcal normativa e dialogam com outras formas de entender essa diversidade de corpos e ideologias sobre *ser* e *estar* no mundo a partir do recorte interseccional entre gênero, sexualidade e racialidade. O enfoque nas questões pretas se torna necessária, pois estamos tratando desse assunto em um país que foi e continua sendo regido por uma configuração social racista, influenciando todas as outras questões por meio dessa estruturação.

A autora Adri Sousa (2017), em seu trabalho final de conclusão do curso de bacharel em cinema e audiovisual pela UNILA¹⁹, intitulado: *CORPO-ESPETÁCULO: O audiovisual como ferramenta de expansão corporal das POTÊNCIAS gênerodissidentes* (2017), discorre sobre Jorge Lafond²⁰, uma *Bixa Preta* assumida que mesmo destinada a um espaço de “chacota” e “humor”, obrigava as pessoas a *terem* que lidar com sua presença no horário nobre na emissora SBT (SOUSA, 2017).

Uma dessas corpos-potência, desqualificada em seu próprio ambiente de trabalho, é o do bailarino e ator Jorge Lafond, que ficou

¹⁹ UNILA – Universidade Federal da integração Latino-Americana

²⁰ Jorge Lafon foi ator, dançarino, transformista e comediante de televisão, teatro e cinema. Foi grande personalidade do cenário artístico nacional. Formou-se em teatro pela UNI-Rio, mas foi no papel de Vera Verão no programa de humor A Praça é Nossa (1992-2002) que ganhou o seu destaque nacional. Mas antes disso chegou a participar do grupo de dança do programa “Fantástico” nos anos 80, “Viva o Gordo” (1981) “Os Trapalhões” (1990-1991) e ator na novela “Sassaricando” (1988). Disponível em: <<https://www.museudatv.com.br/biografia/jorge-lafond/>> Acesso em: 05/out/2021



nacionalmente conhecido pela persona Vera Verão, “criada” por Carlos Alberto de Nóbrega no humorístico *A Praça É Nossa*, do SBT, em 1987, permanecendo por volta de 10 anos ininterruptos “no ar”. Vera Verão foi um sucesso a ponto de se tornar iconografia do corpo bixa preta durante os anos 90 e início dos anos 2000, sendo imitada e incorporada não só por bixas e pelo seletor público LGBT da época, mas também apropriada como sinônimo de algo abjeto, que serviu de motivação para chacota, exclusão, violência verbal e, portanto, dispositivo fóbico. (SOUSA, 2017, p. 35-36)

Na dança, não podemos deixar de destacar a presença da dançarina *Lacraia*²¹, às 11h00 da manhã no extinto Programa do Gugu, junto com o seu *parça*²² *Mc Serginho*²³, além de outros canais e programas da programação aberta. A dupla de *funk* com certeza conta como um marco histórico no sentido de representatividade, pois *Lacraia* era o nome artístico da dançarina trans preta que caiu no gosto popular. Em 2004 quando viralizaram com o *hit Égua Pocotó*, a dupla estourou no Brasil todo. Obviamente, devido à época, *Lacraia* sofria muito discriminação e normalmente era mencionada quando o intuito era fazer chacota. Mesmo assim, aquele corpo registrado em nossas memórias corporais e audiovisuais, contribui para essa atual geração estar tão presente – não ainda como gostaríamos – em todos os tipos de mídias digitais. Porém, ainda em diversos processos essas construções imaginárias e estruturadas sobre nossos corpos, não estão sendo edificadas por nós.

Assim como os exemplos citados acima extraídos do documentário *A negação do Brasil*, a branquitude operou – e opera – elaborando representações imaginárias universais dessas corpos dissidentes, impossibilitando as mesmas de divergir dessas personalidades.

Recentemente, um acontecimento que pressionou uma maior presença dos negros e outras corpos dissidentes nas telas, foi o ocorrido terrível nos

²¹ *Lacraia*, foi uma funkeira e dançarina que fazia dupla com o *Mc Serginho*. Antes da fama a artista trabalhou como camareira de sauna gay, maquiadora, cabeleireira e drag queen. A artista faleceu em dois mil e onze, devido a uma pneumonia ou tuberculose (até hoje não se sabe ao certo). Disponível em: <<https://queer.ig.com.br/2021-02-17/ha-10-anos-morria-lacraia-travesti-que-marcou-a-historia-lgbt-do-pais.html>> Acessado em: 20/jun/2022

²² Parceiro, amigo.

²³ *Mc Serginho* nascido e criado no Rio de Janeiro, é cantor de *funk*. Seu hit de lançamento foi a música “*Vai Serginho*”, no qual ficou famoso com o auxílio do programa *Big Brother Brasil* daquele ano, pois tornou-se o hino que as pessoas utilizavam para um dos participantes com o mesmo nome.

Estados Unidos com o cidadão *George Floyd*²⁴, que impactou o mundo inteiro e estimulou vários levantes e manifestações antirracistas pelo mundo. Com isso, a imagem das pessoas negras começou “magicamente” a aparecer em diversas propagandas, novelas, séries, telejornais, *Reality shows* entre outros formatos de programas.

Essa *mágica*, transcrita ironicamente nessas escritas, também pode ser entendida como um *oportunismo* no qual as empresas percebem uma forma de tornar essas pautas políticas de reivindicação - como manifestações contra o racismo, LGBTfobia, machismo entre outras –em um aumento nas suas margens de lucros, criando produtos com temáticas tidas como “afroreferenciadas”, selecionando alguns sujeitos que representam identidades diversas e se aproveitando das violências cotidianas como palco sensacionalista.

O intuito dessa crítica, não é sugerir a diminuição desses sujeitos nesses espaços, e sim, de provocar uma reflexão analítica de como essas estruturas são formadas. Na maioria das vezes nunca com o propósito real de mudança e transformação social, até porque, enquanto vivermos em uma lógica neoliberal e capitalista que prioriza o dinheiro e o poder, nossas dificuldades serão sempre maiores para instaurar um lugar coletivo e de respeito a todos os sujeitos. E todos esses fatos dialogados com a minha experiência de vida me motivaram a querer falar, refletir e dançar os meus *amores e afetos*.

Se nos aprofundarmos em livros e registros que expõem como as mídias foram e são utilizadas até hoje como mecanismos de manipulação e violência, iremos perceber que talvez essa seja uma das armas mais eficazes na mão da branquitude. Talvez se não fosse o comentário do meu primo, eu demoraria para perceber que não estava sendo representado naqueles programas que eu assistia, principalmente quando o assunto era protagonizar troca de amores entre pessoas pretas – sem contar a falta de representatividade de outras diversidades de gênero e sexualidade.

²⁴ Cidadão negro de Minneapolis que foi brutalmente assassinado no dia vinte e cinco de maio de dois mil e vinte por um policial branco chamado Derek Chauvin que pressionou com o joelho o pescoço do cidadão negro George Floyd por oito segundos, durante o dia e no meio da rua com várias pessoas assistindo a cena. (SCHYMURA, 2020).

Quando passo a estudar na licenciatura em Dança da Universidade Federal da Bahia em 2016 e começo a entender melhor dentro daquele espaço sobre minhas origens, os meus iguais e *quem EUS*²⁵ *sou*, passo a perceber que as minhas angustias são coletivas. E acredito que perceber essa dor comunitária (PIEIDADE, 2017), é um dos princípios para refletir sobre experiências e referências passadas que apontam o quão de fato essa estrutura racista é construída e empurrada em nossas mentes desde os nossos ancestrais.

Hoje penso que muitas das situações as quais me revoltavam quando criança eram a percepção da ausência de trocas de afetos dos adultos da minha família no cotidiano. Nas festas e encontros, era mais comum ver alguns beijos, abraços e elogios soltos, mas no geral, sentia que existia alguma barreira invisível que os impedia de serem mais sensíveis publicamente, principalmente os homens. Conforme fui crescendo e colhendo as histórias de vida dos meus mais velhos, entendi que esse processo é histórico, pois suas criações haviam sido muito mais severas, além da falta de recursos financeiros e de direitos básicos que os mesmos não tinham em suas épocas, que os obrigavam a iniciar a trabalhar e amadurecer muito mais cedo.

Acredito que teria sido muito mais fácil elaborar uma consciência emotiva sobre si, se os meus pais e outras pessoas pretas tivessem referenciais afetivos nos locais onde sempre buscaram entretenimento e informação audiovisuais, gráficas, sonoras etc. E por isso começo a ficar fascinado em pesquisar sobre os afetos, por perceber que até hoje estas experiências de vidas estão ausentes em diversas histórias negras.

No início, eu achava que *afeto* e *amor* eram a mesma coisa, afinal, não existe nada mais verdadeiro e que impulse uma entrega ao outro do que o amor. Inclusive recentemente descobri que a pessoa que inconscientemente – ou não – me instigou a pesquisar este tema, foi a minha Vó Ana – minha avó materna – que dentro de seu entendimento de espiritualidade opta em seguir os ensinamentos da religião evangélica, trazendo suas reflexões e saberes para

²⁵ Referência ao núcleo artístico/político preto que o autor faz parte intitulado por NÚCLEO EUS (Etnografias Urbanas Subversivas), no qual o grupo surge com o propósito de respeitar as individualidades e os diversos “eus” de cada uma/um, entretanto, estando sempre em coletivo, entendendo esse *estar juntos* como uma força de potência criativa de resistência e transformação a partir/através das artes negras.

diversos outros possíveis campos. A potência de suas palavras estava em aconselhar diariamente todos em sua volta, a partir da metáfora “*Deus é amor*”, a importância de priorizarmos nossos afetos positivos com todos que sejam filhas e filhos deste ser superior. Mas essa conexão ideológica não a afastava de receber e acolher outros pensamentos religiosos e filosóficos, entendendo que para além dessa conexão com um “Deus”, o amor era um elemento construtivo em todas as línguas possíveis, sabendo acessá-lo. Esses conselhos me seguiram mesmo depois de ir morar em Salvador através de conversas e trocas de áudio com minha vó, tanto que alguns viraram trechos junto com a trilha no videodança que fiz em sua homenagem intitulado *Que Deus te abençoe*²⁶:

[...] nós tem que amar o nosso próximo, que a palavra de Deus fala: “Aquele que fala que me ama e não ama o seu próximo, o seu próximo é qualquer pessoa, não ama a mim”. Porque ele fala: “Eu sou amor, o inimigo que é ruim, mas eu sou amor” Deus fala. (QUE DEUS TE ABENÇOE, 2021)

Já minha avó Maria dos Anjos (parte paterna) me ensinou a valorizar o coletivo. Eu a chamava de “vó do sítio”, pois ela morava no interior de Minas Gerais, e por falta de recursos só podíamos visitar ela de tempos em tempos. Tenho lembranças de chegarmos lá em torno de 20 pessoas quando íamos visitar ela e meu avô, e eles amavam. Dizia que o maior presente para ela, depois de tudo que ela havia vivido, era ver as pessoas que ela amava bem e a sua volta.

Minhas avós despertaram em mim uma busca por investigar *qual é o amor que eu tenho direito*. Obviamente que não se trata de um direito, necessariamente, legislativo, mas um direito pensando no sequestro histórico da humanidade das corpos das pessoas pretas. O meu intuito nunca foi e continua não sendo encontrar nenhuma resposta concreta, o desejo é *movimentar* pensamentos e ações que instiguem pessoas pretas a descobrir *quais são e como explorar os seus afetos*. Nestas encruzilhadas, surge um encontro com um

²⁶ QUE DEUS TE ABENÇOE é um videodança dirigido e interpretado por Bruno Novais, que aborda uma reconexão com a infância, a partir de áudios de WhatsApp de sua vó, e investiga como transformar essa angústia do confinamento devido a pandemia da Covid-19, em uma dança brincante pela casa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=prurF6GnYO4&t=61s> Acesso: out/2021

experimento artístico chamado *Negras Utopias*, que passa a apontar novas formas de me relacionar comigo mesmo e com o mundo a partir dos meus afetos.



Figura 1

Minhas avós e eu na minha festa de formatura do curso de Publicidade e Propaganda - Da esquerda para direita está a minha avó materna Ana Maria, eu no meio e minha avó por parte de pai Maria dos Anjos (Autoria: Millenium Formatura / 2014)

1.2 Experimento Negras Utopias: Dançando histórias de amor de Bixas Pretas

Chegar em Salvador sem ter conhecimentos aprofundados sobre pautas raciais, de gênero e sexualidade, me deixou extremamente vulnerável para construir relações afetivas conjugais tóxicas. Como dito anteriormente, antes de me mudar para a Bahia, eu não tive acesso a reflexões sobre minha identidade preta e nem tive um processo *suave* para acolher a minha sexualidade, principalmente, devido a ideologia cristã na qual persevera até hoje em minha família. Nunca sofri preconceito dentro do meu núcleo familiar, porém, me faltava embasamento para me abrir com eles. Quando ingresso na UFBA e saio da casa dos meus pais, vejo a oportunidade de vivenciar tudo o que eu desejava, porém, estava totalmente sensível e carente, ocasionando em diversas experiências sem responsabilidade afetiva de ambas as partes. Todos esses elementos

multiplicados por diversos sentimentos de ansiedade, angustia, euforia, tédio entre outros, auxiliaram para diversas experiências traumáticas.

No meio desses devaneios afetivos, as encruzilhadas da vida me fizeram receber um convite para uma criação artística com o dançarino, ator e pesquisador Eduardo Guimarães²⁷, que depois de assistir o primeiro solo que criei dentro do módulo de *Estudos de Processos Criativos I*²⁸, se sentiu provocado para me chamar para essa parceria.

Na primeira reunião, sem saber ao certo o que queríamos fazer, começamos a *trocar uma ideia* sobre a vida, e nessas conversas surge o desabafo sobre *relações afetivas*. Coincidentemente (ou não) ambos passavam por um momento *barril*, quando o assunto era direcionado para os nossos afetos, e essa ausência ou sobrecarga instigaram nossas corpos a quererem ouvir outras *Bixas Pretas* falando sobre *suas histórias de amor*. Importante destacar que naquela época, compreendíamos esses campos – *amor, afeto, sentimento* - como adjetivos, cujo enfoque se circunscrevia às histórias pretas *homoafetivas*, como uma forma de destacarmos as vivências de homens negros e gays, no intuito de evidenciar os desafios e processos de troca com o outro²⁹.

Naquele momento, mergulhamos em diversas histórias, desabafos e denúncias de diferentes experiências de outras *manas*. Histórias marcantes como a de Thiago Cohen³⁰ que nos relatou a sua paixão na adolescência pelo vendedor de pipas da sua *quebrada*, e como esse símbolo da pipa virou uma marca de ternura e carinho a partir do jeito tranquilo e carinhoso que caracterizou

²⁷ Eduardo Alves Guimarães é pernaltista, multi-artista e educador, nascido em 9 de setembro de 1991 no bairro Perus, São Paulo - SP. Artista pesquisador, iniciou profissionalmente como ator e dançarino, atualmente já atua como preparador corporal, diretor de movimento e até na curadoria de arte. Mestrando no PPGDança da UFBA onde possui também bacharel em Dança, já fez intercâmbios internacionais e trabalha com diversos grupos na cidade de São Paulo, dentre alguns a Comunidade Cultural Quilombaque e a Irmandade Ilú Obá de Min; também foi apresentador na TV Educação e TV Cultura - Fundação Padre José de Anchieta.

²⁸ O Nome da obra se chama "Pódio" e o módulo, componente do curso de Licenciatura em Dança da UFBA, foi mediado pelos professores: Suzana Martins e Eduardo Oliveira (Edu Ó) no segundo semestre de 2016.

²⁹ No decorrer deste trabalho, aponto quais são as descobertas e as transformações de cada termo, e como alguns deles acabaram virando peças chave para pensarmos no desenvolvimento de uma rede de acolhimento e uma metodologia artística que parte dos afetos em diálogo com o amor em sua amplitude.

³⁰ Thiago Cohen é artista da dança, aprendiz de poeta, preto-indígena que pesquisa as poéticas e singularidades do cotidiano.

sua confissão para o vendedor. Um símbolo que, posteriormente, atravessaria a criação do logotipo do *Coletivo Negras Utopias*³¹.



Figura 2
Logotipo do núcleo “Negras Utopias” (Designer: Bruno Novais / 2017)
Acervo pessoal.

Nossas primeiras investigações nas danças atravessadas por essas histórias, dialogaram com a corporalidade da capoeira, através da criação de um jogo de *tentar se encostar* e, simultaneamente, procurar *sempre desviar do toque do outro*. Em uma ginga constante, utilizamos como trilha de fundo uma música instrumental no qual trazia uma carga tensa, dramática e, ao mesmo tempo, poética.

Em um determinado momento, quase que imperceptível, algo parecido como uma *dança de acasalamento* começava a dar sinais. Uma exploração com os olhos, respiração, o toque/não toque, se conectavam em um jogo de atração, repulsa e curiosidade. Um flerte com a ideia do se autodescobrir sexualmente. Até que em um determinado momento esses dois corpos se encontram em um

³¹ O Coletivo Negras Utopias foi criado a partir do Experimento Negras Utopias, e ambos são liderados por Bruno Novais e Eduardo Guimarães, tendo outros artistas como colaboradores. O grupo busca investigar experiências de vidas grafadas nas corpos pretas – em destaque as Bixas Pretas – buscando dançar, performar e refletir sobre esses afetos, lugares, desejos e prazeres dessas histórias em cena.

abraço. Eles ficam entrelaçados no silêncio, se encostando, se sentindo, se amando, até ao fundo iniciar a música de Nina Simone³²: *Feeling Good*³³.



Figura 3
Primeira apresentação do Experimento Negras Utopias na Praça das Artes da UFBA –
Da esquerda para direita Bruno Novais e Eduardo Guimarães (Autor: Dimmy Oliveira / 2017)
Acervo pessoal.

É importante dar um destaque para a ludicidade estabelecida nessa cena, principalmente a partir do uso da *ginga*. Esta cena foi de extrema importância, pois a dinâmica permitiu, repetidamente, a construção de momentos de trocas com o meu *parça* que eu estava conhecendo durante o processo. Dançar com esse jogo de olhares, buscando uma brecha do outro e, ao mesmo tempo, compartilhando suas inseguranças e desejos, possibilitou um elo entre a gente.

Em um jogo de pergunta e resposta, ação e reação, a *ginga* radiava uma esfera invisível que nos permitia estar totalmente presentes. A conexão com a capoeira, base para uma improvisação dialogada pelo corpo, transbordava para o público, os mantendo junto conosco um estado de tensão e atenção naquele jogo de *quase toques*. Naquela época eu estava fazendo aulas de capoeira com a Professora/Doutora Amélia Conrado³⁴, no módulo Estudos do corpo (ECO

³² A artista Norte-Americana Nina Simone, foi uma cantora, pianista, compositora e ativista pelos direitos dos negros na década de sessenta. Considerada uma das vozes mais importante mundialmente.

³³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oHRNrgDIJfo>> Acessado em: 04/fev. 2022.

³⁴ Doutora e Mestre em Educação pela Universidade Federal da Bahia. Especialista em Coreografia pela Escola de Dança da UFBA. Licenciada em Educação Física pela UFPE. É

III)³⁵pela graduação em dança da UFBA, e foi uma das primeiras vezes que me conectei com referências pretas que não fossem diretamente da cultura do *Hip Hop*. Deslocar a figura da *ginga* para aquele contexto de curiosidade, sedução e troca de afetos, nos permitiu acessar referências ancestrais e transformar esses símbolos em impulsos criativos e provocativos.

O *Experimento Negras Utopias* foi se reinventando em cada apresentação. Desde o começo o entendemos como algo experimental, assim como nossas vidas afetivas, que a cada dia ondulava a partir das trocas ocorridas. Pensando em um formato base que o conduziu, podemos dividi-lo em seis partes: 1 – O momento inicial de interagir com o público, convidando apenas pessoas pretas para dançar a dois, tomando como base estilos³⁶ como o forró, Rumba e Gafieira; 2 – A *ginga* em um jogo de pergunta e resposta com o gesto até um abraço apertado; 3 – A coreografia com a música *Feeling Good*, mesclando elementos de diversas danças de salão como gafieira (tango entre outras), com referências de *Lap Dance*³⁷, e outras danças que buscam movimentos advindos do erótico e sedução. A cena ainda termina com um convite para um *beijão coletivo* entre vários homens negros da plateia (nos últimos experimentos também entraram mulheres pretas); 4 – A construção da figura do *malandro*³⁸, experimentando mais elementos da capoeira, como golpes e esquivas, unindo elementos de acrobacias solos, como se fosse uma brincadeira ao mesmo tempo; 5 – O quinto momento é focado mais na sedução,

Professora Associada da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Integrou o quadro de professores da Faculdade de Educação de 1998 até 2017. Membro do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Dança (PPGDança), do Programa de Mestrado Profissional em Dança (PRODAN) e também pesquisadora do Grupo Internacional de Pesquisa RETINA - Recherches Esthétiques & Théorétiques sur les Images Nouvelles & Anciennes sob coordenação do filósofo François Soulages. É líder do GIRA: Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, repertórios Afro-brasileiros e Populares.

³⁵ Além da professora Amélia, o professor doutor Fernando Ferraz também ministrava esse módulo, trabalhando a técnica da artista Katherine Dunham.

³⁶ Entende-se estilo aqui nesta escrita, como um conjunto de elementos, signos, histórias e aspectos que configuram em um entendimento popular a nomeação daquela modalidade de dança.

³⁷ *Lap Dance*, também conhecida como “dança no colo”, é uma vertente nascida da cultura do Hip Hop, focando na sedução e no erotismo. Difundidas inicialmente pelas mulheres negras norte americanas, hoje é muito comum sua utilização em casas de strippers e academias de dança.

³⁸ A ideia do *malandro* que nos referíamos na época, é com base nos arquétipos difundidos sobre o preto malandro, aquele que é sorrateiro, galanteador e ambicioso. O intuito era trazer essa imagem do *malandro* como um lugar de excelência, *sabedoria de rua* que torna aqueles sujeitos aptos para sobreviver e revidar as mazelas desse mundo racista.

trazendo o elemento do salto alto como figura símbolo, explorando o *deboche* e a *paquera*, movidos por solos de cada integrante; 6 – E, por fim, a leitura dançada de um poema remetendo aos *Slams* e a cultura do *Rap*, bases que ouvimos e nos influenciam desde criança. Eduardo e eu somos atravessados pela poesia desde nossas infâncias. A poesia que nos moveu naquele momento se chama *Mostra-te Homem*:

Mostra-te homem, torna-te visível
 Soma no combate seja mais sensível
 Um macho machucado de corpo ralado.
 Chora e lembra-se de que fostes um ser pequeninho
 De olhos iluminados, frágil pivétinho

Ninguém é forte pra sempre,
 a todo momento e a qualquer hora
 Homem que é homem também
 desaba, desabafa, descansa.
 As vezes faz bem a fala mansa

Lágrima, rola, neca... Um dia brocha
 Nem tudo é bola, bate-boca ou ereção
 Na masculinidade pode haver a compreensão
 Para com os irmãos e as irmãs
 As mulheres, *máximo* respeito!

As manas, as minas, as monas
 Lado a lado é só riqueza
 E se amar ao outro,
 não permita que o impeçam
 Demonstrar o amor vai muito além
 do que impuseram a sexualidade
 Manter as aparências,
 só matam as vontades

Fragilidade aos carrancudos
 Banho de lágrimas aos durões



Que se podão, que se deixam

Que se vão

Lembre-se:

Que por de trás de um peito de aço

Ainda bate um Coração.

(DANIEL MARQUES³⁹, 2016; ADAPTAÇÃO GUIMARÃES 2017)⁴⁰

Quem me apresentou esse texto foi Eduardo, ele me disse que era de uma Bixa Preta *babadeira* da zona leste de São Paulo, que havia tirado a própria vida naquele mesmo ano, devido a sua depressão. O artista foi de extrema importância, para além de suas belas e potentes poesias que colocavam as vivências das Bixas Pretas em suas rimas. Também era ator, músico jongueiro, percussionista de maracatu e um grande ativista das políticas culturais, trazendo como carro chefe de seus questionamentos a ampliação de oportunidades para os artistas periféricos de São Paulo.⁴¹

Grada Kilomba nos aponta como o suicídio na vida dos negros, principalmente devido ao processo de escravidão, torna-se as vezes uma forma de transformar essas pessoas em *sujeitos*:

[...] o suicídio pode também emergir como um ato de tornar-se sujeito. Decidir não mais viver sob condições do senhor *branco* é uma performance final, na qual o sujeito negro reivindica sua subjetividade. [...] A punição à comunidade escravizada revela certamente, o interesse dos senhores *brancos* e não perder “propriedades”, mas, acima e tudo, revela um interesse em impedir que as/os escravizadas/os africanas/os se tornem *sujeitos*. O suicídio é, em última instância, uma performance de autonomia, pois somente um *sujeito* pode decidir sobre sua própria vida ou determinar sua existência. (KILOMBA, 2019, p.189)

³⁹ Veja o vídeo de Daniel Marques declamando essa poesia no programa *Manos e Minas*: Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=SGXfiBNnsWE>> Acesso em: 08/fev/2022

⁴⁰ Tudo o que está grifado em itálico no texto, representa as modificações feitas pelo artista pesquisador Eduardo Guimarães, que escolheu este ato como uma forma de homenagear Daniel Marques e trazer o seu legado para a roda, para gingarmos e registrarmos juntos.

⁴¹ Informações retiradas dos portais notícia Folha de S. Paulo, da matéria com a chamada: “Mortes: Poeta das causas sociais na zona leste de SP” Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/08/1907963-mortes-poeta-das-causas-sociais-na-zona-leste-de-sp.shtml>> e o portal Geledés com a notícia: “Morte de Daniel Marques, poeta da zona leste, comove artistas das periferias” Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/morte-de-daniel-marques-poeta-da-zona-leste-comove-artistas-das-periferias/>> Acesso em: 08/fev/2022

Não cabe aqui julgarmos a decisão de Daniel, e sim, analisarmos como isso é uma prática comum na cultura negra – e principalmente jovem – devido ao racismo estrutural (ALMEIDA, 2019). Ouvir a história de Daniel e depois ler a sua poesia em um momento no qual eu estava descobrindo minhas verdadeiras forças, me conectou automaticamente com aquelas vivências. No começo, eu não conseguia declamar o poema, apenas dançava enquanto Eduardo o fazia, por respeito à amizade dele com o poeta. Aos poucos, fui também me apropriando daquele texto, entendendo-o no meu corpo e conseguindo explorar em dupla com o meu amigo e como colocá-lo em diálogo com as minhas vivências, pois semelhanças e atravessamentos não faltavam.

Depois que apresentamos umas duas vezes o experimento, surgiu um processo de seleção do PIBExA⁴² na UFBA para criação de um processo artístico, no qual houve a integração do Doutor/Professor Fernando Ferraz⁴³ como nosso tutor no projeto. Para além do experimento performático, o projeto também contemplou o convite para alguns artistas colaboradores para realizar oficinas, como por exemplo, as aulas de dança de salão com os professores Marcos Affonso⁴⁴ de Forró, Samba de Gafieira e Rumba, e a professora Juliana Santos⁴⁵ que nos passou bases de Xaxado, Baião de dois e outras vertentes do Forró. Mergulhamos tanto nesses diversos processos de trocas, que no fim daquele mesmo ano criamos o *Seminário Performático Negras Utopias*, oferecendo junto com diversos *parças* mais oficinas, mostra e instalação artística, e uma mesa com o tema *Projetos entre poéticas artísticas e políticas educacionais*, no qual chamamos para *colar* e agregar os artistas Bruno de Jesus – Professor mestre, gestor, diretor, cantor, dançarino e coreógrafo de

⁴² O PIBExA é o Programa de Experimentações artísticas, processo de extensão da UFBA, gerido pela PROEXT (Pró-Reitoria de Extensão), que como consequência de um processo seletivo através de preenchimento de formulário de inscrição, premiam os alunos com uma quantia em dinheiro para a produção de seu processo.

⁴³ Professor da Escola de Dança da UFBA. Doutor e Mestre em Artes pelo IA/Unesp, Bacharel Licenciado em História pela FFLCH-USP. Professor do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA e do Mestrado Profissional em Dança PRODAN-UFBA, membro do Grupo GIRA (CNPq). Artista da dança move-se entre os estudos da diáspora negra, história e performance.

⁴⁴ Professor de Dança de Salão que ofertava a aula como extensão universitária, ministrava diversos estilos dentro das Danças de Salão no pátio do Pavilhão IV.

⁴⁵ Juliana Santos é professora de diversas vertentes do forró, passando por xaxado, xote. Baião, entre outros. Conhecemos ela através do Seminário Performático Negras Utopias e fizemos uma parceria com ela, pois ela estava precisando de voluntários para ministrar suas aulas devido sua pesquisa.

Salvador; Onisajé, Professora/doutora, diretora da Cia. Nata de Alagoinhas e a mediação de Malayka SN, *Drag Queen* famosa em Salvador que promove a arte *Drag Monstro*⁴⁶ na cidade.

O evento ocorreu na Escola de Dança da UFBA, movimentando um público entre alunos da instituição – de dança e outros cursos – e pessoas de fora da universidade, convidadas pelos diversos colaboradores que apresentaram no evento. Foi o primeiro – de muitos – eventos que junto com amigos queridos nos aventuramos a produzir naquele espaço e que transbordou para os projetos que venho realizando atualmente fora da instituição com muitos desses companheiros. Mais para frente entrarei em mais detalhes sobre essas parcerias, quando for mencionar sobre a rede de afetos construída.

Voltando para o *Experimento Negras Utopias*, essa vontade de querer pesquisar referências de *danças a dois*, nasce do desejo de explorar essa imagem de dois homens pretos e *gays* dançando juntos, com tesão, amor e carinho. As interações com o público buscavam criar uma dança que explorava a simplicidade na troca pelo toque. Esse afeto naquele momento era entendido como aquele abraço sincero, o toque cuidadoso, os sorrisos espontâneos, a temperatura dos corpos se encontrando, entre tantos outros elementos que apontassem para uma transferência energética daquelas trocas.

Naquele momento, discutíamos muito sobre quais seriam as masculinidades que estávamos construindo? Ou replicando? Esse lugar do erótico e da sexualidade que trazíamos para o *trampo* questionava muito essas questões, a escolha de elementos que para nós eram os símbolos de feminino que nos foram desde sempre instituídos (o salto, batom, lápis de olho, entre outros), eram utilizados como uma de nossas várias identidades⁴⁷. Inclusive como um gesto de autocuidado, pois nos permitia acessar lugares que há tempos havíamos bloqueado, por conta desse patriarcado machista que nos impõem costumes e pensamentos totalmente conflitantes.

⁴⁶ Sendo uma das vertentes do universo *Drag Queen*, as *Drag Monstros* exploram em suas maquiagens, vestimentas e performance, referências de filmes de terror, seres fantásticos e diversas formas que se distanciam daquilo tido como padrão.

⁴⁷ No quinto subcapítulo iremos gingar mais sobre essas questões de identidades.

Sem contar que muitos profissionais ainda divulgam e ensinam as danças de salão como uma prática exclusivamente realizadas por casais cis e héteros, somando-se a isso muitas vezes um entendimento machista no qual o homem que fica responsável pela condução, e as mulheres tratadas como um objeto para manipulação na mão daquele condutor.⁴⁸ Atualmente, autores que se debruçam sobre este tema dialogando com perspectivas de gênero, raça e sexualidade, contestam essas abordagens, percebendo nitidamente referenciais do patriarcado nessas construções. Naquele momento, dançar com o meu amigo intimamente desbloqueava várias imagens negativas que ao longo dos anos foram construídas, enquadrando os afetos que não seguem uma lógica heterossexual, sendo considerados promíscuos, errados e obscenos.

Nosso primeiro texto que nos chega enquanto referência sobre *relações afetivas*, foi o da autora bell hooks, tendo como título original *Living to Love* (1993), sendo traduzido como *Vivendo de amor*, pelo Portal Geledés.⁴⁹ Neste texto, em um determinado momento a autora traz um trecho que se torna de extrema importância para Eduardo e eu:

M. Scott Peck define o amor como "a vontade de se expandir para possibilitar o nosso próprio crescimento ou o crescimento de outra pessoa", sugerindo que o amor é ao mesmo tempo "uma *intenção* e uma *ação*". Expressamos amor através da união do *sentimento e da ação*. Se considerarmos a experiência do povo negro a partir dessa definição, é possível entender porque historicamente muitos se sentiram frustrados como amantes. (bell hooks⁵⁰, 2010, GRIFO NOSSO)

Ler uma mulher preta falando sobre como é possível pensar em um amor autônomo, que nós possuímos a possibilidade de construí-lo a partir de *intenção* (a vontade de) e *ação* (o fazer para) como reparação histórica desses afetos

⁴⁸ Para se aprofundar nas questões que permeiam o cenário atual de pensadores que estejam discutindo sobre a Dança de Salão recomendo ler a dissertação de Jocélia Freire, *Gancho redondo, puladinho, pião: Repensando as concepções das Danças de Salão* (2020)

⁴⁹ O Portal Geledés é o espaço de expressão pública das ações realizadas pela organização no passado e no presente, e de seus compromissos políticos com a defesa intransigente da cidadania e dos direitos humanos. É também um espaço onde celebramos a contribuição de africanos/as, negros/as e/ou afrodescendentes, nas mais variadas modalidades de expressões culturais. (Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/o-que-e-geledes/>> Acesso em: 05/out/2021)

⁵⁰ (Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>> Acesso em: 05/out/2021)

roubados e violentados, transfigura a nossa dança e o nosso jeito de nos relacionarmos com o mundo.

Começamos a pensar em construir um espaço no qual no início da performance iríamos “trocar afetos” apenas com os homens negros do público. Essa escolha parte de uma atitude política de reivindicação dos carinhos que não tivemos em nossa infância e adolescência pelos homens que nos cercavam, ou quando esses sentimentos e toques ocorreram de formas sexualizadas, violentas e sem permissão. Em nossa segunda apresentação do Experimento Negras Utopias, que ocorreu no dia 15 de março de 2017 na Galeria Cañizares da Escola de Belas Artes da UFBA, o crítico Alex Simões, escreveu sobre esse momento em questão:

Esse primeiro momento da performance leva uns dez minutos e as reações são tão variadas quanto são as ações dos performers. Olhar nos olhos não chega a ser bem uma provocação numa cultura como a nossa e ainda mais no contexto em que a ação se deu. Mas o carinho incisivo de um homem com outro pode gerar algum mal estar. Claro está que fora da galeria Cañizares alguns gestos que os performers fizeram poderiam gerar agressão física e até assassinato. [...] E ainda que a ação tenha sido nesse contexto, digamos, propício, houve pelo menos duas situações de desconforto de homens acarinhados. E vejam bem, não estamos falando de nenhum carinho exagerado, desrespeitoso, sexualmente ostensivo. Estamos falando de toque, fricção, contato entre peles, estar próximo fisicamente por mais de um minuto. Risos nervosos, leves constrangimentos transpareceram para olhares mais atentos. Além do mais, quase que não havia música (em algum momento uma trilha incidental, que servia mais como música de fundo. (SIMÕES, REVISTA BARRIL, 2017) ⁵¹

Com o decorrer do tempo, o *Experimento Negras Utopias*, passa a modificar a forma pela qual me relaciono comigo mesmo e com o mundo. Primeiramente, pela questão da *autoestima*, como havia momentos nos quais dançávamos sensualmente para o público, eu precisei resolver algumas questões de como eu me enxergava depois que comecei a fazer esse experimento.

Qualquer um que sofra de baixa autoestima pode aprender com esse exemplo. Se atingirmos o sucesso sem confrontar e alterar as bases trêmulas de ódio e desprezo nas quais nossa baixa autoestima está

⁵¹ Crítica escrita pelo poeta, escritor, professor e performer Alex Simões para a revista online REVISTA BARRIL, a partir da experiência do mesmo, como público na segunda apresentação do Experimento Negras Utopia na Galeria Cañizares da Escola de Belas Artes da UFBA no dia 15 de março de 2017. (Disponível em <<https://www.revistabarril.com/critica-a-negras-utopias/>> Acesso em: 06/out/2021)

fundamentada, fraquejaremos ao longo do caminho. (hooks, 2021, p.101)

Eu sinto que demorei para chegar no meu *ápice* nesse processo, pois levei um tempo para desconstruir o que até então eu entendia como *belo*. Criado em um meio e exposto a referências midiáticas constantes, nas quais o padrão era branco, hétero, forte, loiro e dos olhos azuis, multiplicado por diversas experiências de rejeição em festas e eventos, levei um tempo para descobrir que a ideia de “beleza” é bastante relativa, principalmente quando somos criados sob uma lógica racista. Ao começar a me relacionar mais afetivamente com pessoas pretas, percebi que o fato de antes de estar cercado por muitas pessoas brancas, dificultava a minha construção sobre o que era belo pra mim, pois me faltavam referências estéticas semelhantes.

Aprender a utilizar do *deboche*, como uma ferramenta de provocação com as pessoas que estão assistindo e interagindo com a gente, também auxiliou na melhora da minha autoestima, pois para acessar esse lugar que fica no limiar entre o sarcasmo e o sincero, da provocação e sedução, das caras e bocas que são rapidamente construídas e abandonas, me provocou a prestar mais atenção em mim, no intuito de criar determinada ação de improviso no decorrer da cena, aproveitando as melhores brechas. Além disso, o deboche nos permitiu um poder *barril* em cena, pois o público fica em um misto de uma alegria descontraída e ao mesmo tempo uma tensão da interação chegar até elas/elus/eles.

No artigo *A ironia, a paródia e o riso como elementos de crítica social na dança brasileira de origem africana* (2017), Maria de Lurdes Paixão e Maria Oliveira Santos, destacam a potência da ironia, – que aqui entendemos como sinônimo de deboche - como uma ação de desestabilizar as verdades de quem é afetado por ela:

A mudança de atitude frente ao fato narrado e/ou vivenciado significa dizer que a ironia recoloca em cena um dado acontecimento e transforma o modo como o mesmo é observado pelos indivíduos. A ironia é propositiva, irreverente, pois convida os indivíduos a desestabilizar suas certezas e suas verdades sobre si mesmo e o seu contexto sócio-histórico-cultural. (PAIXÃO; SANTOS, 2017, p.166)

Esse lugar da improvisação⁵² é um outro ponto importante em nossos experimentos, pois apesar de termos uma base e um roteiro a seguir, a maioria das interações partiam do fazer naquele momento. Com isso, ficávamos totalmente no risco das trocas, podendo possibilitar momentos diversos que partiam da conexão – nossa e com o público, - estado sentimental, pulsação, energia e em qual território aquele experimento estava acontecendo. Apesar de atuarmos muito em ambientes tidos como “seguros”, por estar dentro da universidade em sua grande maioria, não estávamos ilesos a ter momentos de tensões. Como um ato de afronta e ternura ao mesmo tempo, nos colocávamos em jogo nos primeiros experimentos tentando identificar - neste momento por meio de estereótipos - quais eram os héteros da plateia para as danças de casais, no intuito de ver suas reações ao provocá-los igualmente como a maioria fazem com as *minas* nos *rolês*.

O processo foi criando várias camadas e se atualizando conforme sua existência. No início, na primeira interação com o público, tínhamos uma postura mais “incisiva”. O intuito era provocar o *masculino*, fazer principalmente homens héteros, tomar atitudes na base do susto e de um carinho proposto por um outro homem em meio a uma plateia. Convidá-los para uma roda em um beijo coletivo, ou muitas vezes apenas o “*encarar*” de uma forma mais afetuosa ou sexual, os incomodavam nitidamente. Com o tempo fomos entendendo esse lugar desse confronto mais direto – sem desmerecê-lo ou repudiar essas ações que faziam sentido pra gente naquele momento – e fomos aos poucos focando em uma abordagem cada vez mais amorosa.

Sempre entendemos o nosso trabalho como uma ação de protesto e reivindicação dos afetos negativos ou daqueles que não tivemos devido a essa estrutura violenta, nos atrapalhando a prestarmos a atenção necessária que os nossos *sentimentos* e *emoções* merecem. A busca sempre foi mostrar vários lados que temos como sujeitos moventes, mesmo estando presos a construção categóricas sociais de cor, gênero e sexualidade, não deixamos de ser seres plurais.

⁵² No subcapítulo específico sobre improvisação, iremos aprofundar sobre a sua importância em diálogo com a utilização em minhas obras e vivência.



Figura 4

Apresentação do Experimento Negras Utopias na Escola de Dança da UFBA – Eduardo Guimarães e Bruno Novais da esquerda para direita (Autor: Victor Hugo Leite / 2018) Acervo pessoal.

Depois tinha a relação com Eduardo, pois como trabalhávamos com conteúdos muito íntimos – histórias pessoais, dores, sonhos e etc - era sempre um cuidado a mais nessa troca, pois essas criações eram permeadas pelo entendimento de que haveria momentos que um não estaria muito bem, ou que o outro estaria mais empolgado, e como essas negociações vão acontecendo para além de um desenvolvimento de uma pesquisa, na verdade, *elas fazem parte da construção dessa pesquisa*.

Durante mais ou menos um ano e meio, nós tivemos a oportunidade de apresentar essa obra de diversas formas e locais. Devido aos espaços que nos eram mais acessíveis, acabamos apresentando dentro de muitos ambientes da UFBA, como a Praça das Artes, na frente da Biblioteca de Ondina, na Galeria Cañizares da Escola de Belas Artes como já mencionada, e dentro de diversas instalações da Escola de Dança. Mas também tivemos a honra de dançar nosso

experimento no Sarau da Onça⁵³ em Sussuarana, na UFPA – Universidade Federal do Pará⁵⁴ – e na frente do Teatro Gamboa Nova no centro de Salvador.

Nessas escritas ficou nítido quantas pessoas especiais trombaram com a gente nessa grande encruzilhada da vida, e enriqueceram muito os nossos processos. Uma delas que já foi mencionada, foi o nosso orientador e *parça* Fernando Ferraz, que sempre esteve muito presente e ativo nas trocas de referências teóricas e estéticas conosco nesse processo, produzindo inclusive um artigo que toma como base o nosso experimento artístico.⁵⁵

Outro agente importante nessa história foi o dançarino e cantor – e na época meu colega de turma da Escola de Dança da UFBA, - *Dimmy Oliveira*⁵⁶, que de início atuava como um provocador observando e sugerindo a partir do olhar de quem está de fora do processo, até que, em determinado momento passou a integrar o elenco e a concepção junto conosco. Dimmy vivenciava um outro lugar enquanto um corpo baiano preto, que adentrava profissionalmente em um mercado da dança e da música mais clássica. Dimmy ficou presente no coletivo durante a vigência do projeto do PIBExA que ganhamos em 2017, retirando-se posteriormente por demanda de outros trabalhos e por mudanças de foco de seus interesses profissionais na época. Sua presença nos provocou a questionar espaços mais coreográficos dentro do experimento e a fusão de passos mais marcados advindos do jogo da capoeira. Além disso, o mesmo

⁵³ “O grupo atua em Sussuarana (Novo Horizonte) há mais de 13 anos, nas dependências do Espaço CENPAH – Centro de Pastoral Afro - pertencente à Paróquia São Daniel Comboni. A partir do interesse de um grupo de amigos no bairro de Sussuarana que tomou como referência o Sarau Bem Black e o Sarau da Capoeira, o Sarau da Onça (filho da nossa terra), foi criado afim de sensibilizar as pessoas da comunidade para com os problemas que está possui ...é um evento aberto para qualquer pessoa, independente de raça, religião ou segmentação política, se mostra aberto para os convidados também participarem através de discussões e contribuindo também levando suas poesias”. Disponível em: <<https://www.facebook.com/saraudaonca/>> Acesso em: 21/jun/2022

⁵⁴ Participamos do festival ENEART – Encontro Nacional de Estudantes de Artes - na edição de 2018, no qual apresentamos o nosso experimento em um local aberto em umas das instalações externas da universidade, em frente ao um rio enorme.

⁵⁵ Texto: “Afetos cuir pretos: cartografando poéticas interseccionais”. Disponível em: <<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3877>> / Acesso em 21/jun/2022

⁵⁶ Demerson Oliveira, conhecido pelo seu nome artístico Dimmy Oliveira, é dançarino, cantor, ator, produtor e vocalista de coral, graduado pela Escola de Dança da UFBA, com passagem na EBATECA

esteve presente como monitor e auxiliou o Seminário performático *Negras Utopias*.



Figura 5

Foto conceito de divulgação do coletivo *Negras Utopias* – Da esquerda para direita: Bruno Novais, Dimmy Oliveira e Eduardo Guimarães (Autor: Fernando Ferraz - 2017)
Acervo nosso

Também vivenciamos um processo em grupo, que foi a primeira fagulha do que se tornou posteriormente o *Coletivo Negras Utopias*, sendo o *Núcleo Negro de Pesquisa Artística Diáspora*, fundado no final de 2016, formados pelos artistas pesquisadores Kathleen Evelyn⁵⁷, Telma Amorim⁵⁸, Raquel Souza⁵⁹,

⁵⁷Kathleen Evelyn possui formação Técnica e Licenciatura em Dança, atuou como bailarina em Vitória (ES) e Salvador (BA) em companhias independentes de dança contemporânea (2014-2023). Além de trabalhos individuais em performance e dança, com solos como "A mar" (2016), "Qual a mão me que mata?" (2018) e "Fluxoretina" (2020). Durante a graduação participou de programas de iniciação à docência e atualmente é professora de artes do Estado da Bahia, lecionando para turmas do ensino médio.

⁵⁸ Telma Amorim, 32, mãe, artista da dança, professora e pesquisadora das danças afro-brasileiras. Licenciada em Dança pela UFBA, Mestranda em Estudos Étnicos e africanos (UFBA). Estudante da Escola de Dança da FUNCEB. Estudante do curso livre do Balé Folclórico da Bahia.

⁵⁹ Raquel Souza mulher Preta, brasileira, arte educadora, bailarina, atriz, empreendedora e multiartista. Formada em licenciatura pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia onde atualmente cursa bacharelado. Realiza pesquisa sobre os temas; Feminismo Negro, Danças Urbanas e pelve. Entrecruzada pela Arte atua como preparadora corporal, coreógrafa, fotógrafa e diretora. Possui formação em Ballet Cubano, Dança Afro-brasileira, Funk carioca, Pagode baiano, Dança Egípcia, Dança Contemporânea, Dança Moderna, Jazz, Pole Dance e Capoeira.

Uiliane Monteiro⁶⁰, Eduardo Guimarães, Jordan Alves⁶¹, Vinicius Revolti⁶², eu e Riam Santos⁶³ como instrumentista e pesquisador de músicas de referências africanas. Este coletivo surge da indignação (MARTINS; SANTOS; 2019) desses estudantes negros e negras de dança, todos crescidos nas periferias espalhados pelo Brasil – daí o nome Diáspora do grupo, - lutando e reivindicando desde o primeiro semestre com as nossas danças e oralidades, por mais referências pretas dentro do currículo da Escola de Dança da UFBA, *empretecimento* do corpo docente e oportunidade para mais pesquisadores e pesquisadoras que estudam e atuam em frentes que nos representam, dentre outras pautas interseccionais ao tema da raça. O intuito era criar um grupo de pesquisa em diversas danças negras – pois tínhamos diversos estilos e linguagens abordadas naquela pluralidade de sujeitos – que discutisse pelo corpo nossas realidades em diálogo com as produções textuais, estéticas, dramatúrgicas e midiáticas que estávamos trocando naquele momento.

⁶⁰ Uiliane Monteiro dos Santos. Multiartista, Educadora e Produtora Cultural. Cofundadora e Educadora do Movimento Erê na Praça Formada em Licenciatura em Dança na UFBA Mestranda em dança no PRODAN/ UFBA. Conselheira Municipal de Políticas Culturais de Salvador, no segmento de dança (Biênio 2022-23).

⁶¹ Artista da dança, tendo o Popping como o seu destaque em suas pesquisas e produções. Estreou em 2016 o seu solo “(DE)Monstrando” na Escola de Dança d UFBA, sendo sua obra na qual mais circulou em Salvador. Em 2018, se tornou co-criador do Núcleo Eus (Etnografias Urbanas Subversivas) e produziram juntos cinco edições da “Mostra Etnografias Urbanas Subversivas” (2019-2022). Dirigiu Bruno Novais e Leonardo Luz em um desdobramento do seu solo, intitulado “(De)monstra-se” (2019). Também atuou como dançarino nas obras “Odé-ssi: Uma caçada interna” (2022), e fez a preparação técnica através do Popping para o solo “AMARGO: Uma reflexão performática sobre afetividade negra” (2018).

⁶² Licenciado e Bacharel em Dança pela UFBA. Atualmente atua nos coletivos independente Bando Undirê (2023) e Núcleo EUS (2018-2023). Coreógrafo desde 2009, trabalhando com gincanas e escolas de Lauro de Freitas. Trabalhou também como instrutor de Zumba Fitness e FitDance, passando 6 anos ministrando aulas em academias de Salvador e Lauro de Freitas. Foi dançarino por dois anos na Cia de Dança Juntos e Misturados, sob a direção de Melânia Adam, trabalhando também como assistente de produção. Bailarino do projeto de 5 anos da Cia de Dança Reforma, dirigido por Guego Anunciação, nos espetáculos “Em ponta de Faca” e “Sob a Superfície e o Mais Profundo”. Integrante do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA (GDC) – “Ziriguidum: Ideias para tocar e dançar” com a direção de Carmen Paternostro como intérprete-criador e produtor júnior. Conceptor/Diretor/Produtor do espetáculo “Abayomi: resistência e ancestralidade” – 2018. Disponível em: <www.nucleoeus.com.br> Acesso em: 21/mar/2023

⁶³ Riam Santos, 32, pai, baterista profissional. Administrador formado pela UFBA. Supervisor de compras (NEOJIBA). Estudante de percussão.

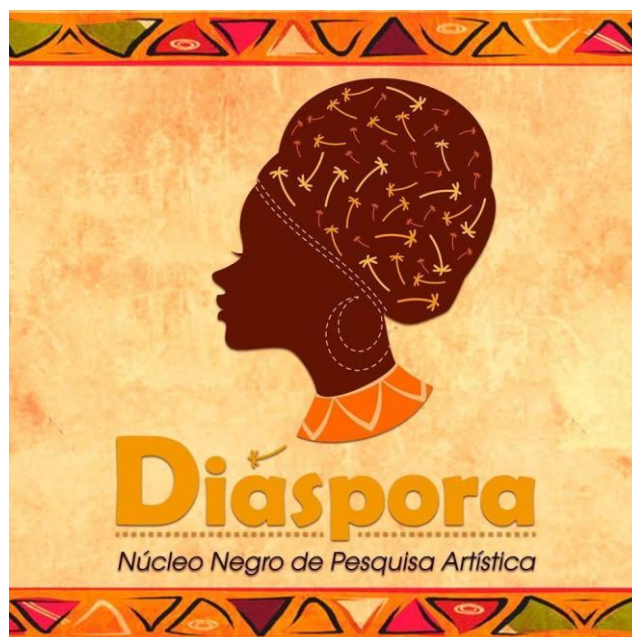


Figura 6
Identidade Visual do Logotipo do Núcleo Diáspora
(autor: Bruno Novais / 2016)
Acervo Nosso

O grupo não durou muito tempo, éramos muito diferentes, cada um queria uma coisa, muitas pessoas com senso de liderança e nos faltava a sabedoria da escuta. Escrevo isso longe de um lugar de arrependimento ou busca de culpados, e sim, com o objetivo de registrar que tivemos esse momento devido a nossa maturidade e experiências naquela época, mas que isso não anula a potência desse encontro. Brincamos que o coletivo nunca terminou, pois ainda é muito comum nos encontrarmos atuando em mesmos projetos.



Figura 7

Registro da primeira reunião oficial como Núcleo Diáspora na R1 (Residência Universitária da UFBA) – Da direita inferior para a esquerda superior: Bruno Novais, Eduardo Guimarães, Telma Amorim, Uiliane Monteiro, Raquel Souza, Vinicius Revolti, Riam Santos, Katheleen Evelyn e Jordan Alves. (autor: Eduardo Guimarães / 2016)

Acervo Nosso

Por fim, mas não menos importante, todos os artistas que participaram no *Seminário Performático Negras Utopias* - sejam oficinairos, apresentando uma obra ou trabalhando na produção, - foram essenciais para aquele movimento tão importante acontecer. A partir da dança de nossos encontros e afetos, fomos tecendo uma rede bem bonita de muita coletividade e parcerias.

Além de Ferraz (2018), outros autores mencionaram nosso experimento em suas produções, como Jadiel Ferreira Santos em sua dissertação *Òkòtò: Dança desobediente afrocentradas, caminhos para a formação em dança no*

ensino superior sob os estudos das relações étnico-raciais brasileiras (2018), que na época entrevistou Eduardo e eu interessado nesse movimento desobediente que provocamos com os nossos experimentos e produções totalmente autônomas dentro daquele território. E Leonardo Santos, com o trabalho de conclusão do mestrado intitulado *Gênero e sexualidade nas licenciaturas de dança da UFBA: Por e para uma pedagogia queer* (2019), que me entrevista para saber⁶⁴ como o *Negras Utopias* de alguma forma impactou a lógica pedagógica daquele espaço – Escola de Dança da UFBA - por meio de aulas e trocas de mediações em um formato de extensões, além do fato de estarmos quebrando a lógica de corpos nos espaços que apresentamos.

Em ambas dissertações, os autores destacam a reivindicação de nossos corpos dançando as ausências de teorias e práticas que dialogam com a nossas vivências pretas e dissidentes, Jadiel visando mais as questões de violência com o corpo negro e gay, e Leonardo examinando currículos e as construções pedagógicas com a falta de conhecimentos sobre raça, gênero e sexualidade na dança.

Todas essas memórias grafadas em nossas danças, me instigaram a querer investigar mais o que de fato é esse tal de *afeto e amor*. O intuito nunca foi achar uma resposta definitiva, e sim, tomar como base o que bell hooks aponta da importância de refletirmos sobre os nossos processos afetivos, como estratégia de cura e de resistência. (hooks, 2021).

1.3 Amor de cor escura que causa rachaduras

Para a escrita de um capítulo para o e-book do Comitê de *Dança e Diáspora Negra vol.6* da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA), o qual nomeei: *AFETOS DISSIDENTES, CORPOS VIGENTES: Reflexões sobre a homoafetividade negra na dança contemporânea* (2020), no qual abordo alguns caminhos que na época estavam me levando a entender a potência de se refletir pelo corpo a ideia de *homoafetividade negra*.

⁶⁴ Na época, Eduardo não pode participar, pois estava viajando a trabalho.

Este termo me chamava atenção, porque me sentia pertencente dentro dessa junção de palavras, especificando tanto a questão da relação de pessoas do mesmo sexo, quanto a questão da negritude. Conforme fui colhendo as histórias de amor das Bixas Pretas da UFBA, junto com Eduardo, como mostrado no subcapítulo anterior, percebi o quão importante era especificar de quais relações estamos falando quando pensamos em *afetos*. Como o meu corpo *afeta* e é *afetado* por uma sociedade que condena a minha existência? Na época, fui entendendo que nomear e refletir sobre esses temas era importante, principalmente em um espaço acadêmico.

No decorrer do mestrado, fui buscando autores que trouxessem uma definição do que seria afeto, tendo muita dificuldade de achar pares que discutem esse tema com aprofundamento em corpos pretos e dissidentes. A partir de indicações da minha banca de qualificação e de autores que fui conhecendo nesta encruzilhada, encontrei as escritas de Geni Núñez, ativista indígena Guarani, psicóloga e doutora pelo programa de pós-graduação interdisciplinar em Ciências Humanas pela Universidade Federal da Santa Catarina, que publicou o livro *Descolonizando afetos: Experimentações sobre outras formas de amar* (2023), que nos aponta sobre os afetos sobre os quais estamos refletindo:

Quando falo em afetos, não estou aludindo a algo similar a carinho ou a um sinônimo para se referir a alguém com quem se tem vínculo afetivo-sexual, mas um processo mais amplo, no qual afeto é compreendido no sentido de afetação (que não necessariamente é positiva). (Nuñez, 2023, p. 25).

Nuñez discorre trazendo uma perspectiva indígena, mostrando como o processo de colonização no Brasil moldou os nossos afetos, a partir de uma monocultura cristã, que precisa destruir o “outro”, ou seja, todos aqueles que são diferentes da ideologia europeia cristã. Importante quando a autora destaca “*que não necessariamente é positiva*”: os afetos também fazem parte de uma produção social, então se vivemos sob uma lógica que determina quais corpos são ou não corretas, automaticamente esses outros sujeitos que não se enquadram nas características construídas terão sentimentos advindos dessa experiência de exclusão.

Quando busco uma relação com essa palavra *afeto* em minha vida, percebo que, antes de iniciar uma pesquisa sobre isso, não era uma expressão que estava no meu cotidiano. Isto é um reflexo de como esses temas não são uma pauta do dia a dia da grande maioria das pessoas pretas dissidentes, sendo muitas vezes mais demonstrados em atitudes, ou às vezes – e muitas vezes – sendo considerado algo dispensável de se pensar cotidianamente.

O projeto de colonização sempre quis nos tornar bichos irracionais, braços de ferro e amas de leite, deixando o amor, os sentimentos para os brancos. Importante quando Geni destaca a questão do cristianismo nesse processo, já que muito desse processo de *desumanização* das pessoas não brancas parte desse lugar dos seres que “possuem” alma. Só pode ser afetado, só pode amar quem possui uma conexão direta com Deus, e com isso, todas as religiões e cultos que não seguiam essa lógica foram – e continuam sendo – crucificados. No artigo *Artesanato narrativo e as teias da palavra: Perspectivas Guarani de resistência* (2022), em resposta à pergunta ontológica dos jesuítas para os indígenas se eles possuem alma, Geni Nuñez e Natanael Cáceres, apontam:

[...] sim, temos alma, mas também tem o milho, a terra, os rios. Nossa contribuição das perspectivas indígenas busca apresentar e estender a noção de parentalidade, afeto e cuidado para horizontes relacionais, recíprocos e não hierárquicos. (Cáceres; Nuñez, 2022, p. 7).

Com o domínio das igrejas e posteriormente com o avanço do capitalismo, fomos manipulados para não refletirmos sobre a importância das nossas construções afetivas. Nos estudos sobre a escravidão, é muito comum apontarem sobre a violência física, as mortes, a apropriação das terras, mas pouco se fala da devastação psíquico-emocional desses corpos colonizados:

A invasão não se deu nem se perpetua apenas com a invasão do território-terra, mas também precisou contar com uma invasão emocional, psíquica e ideológica. A Bíblia tem sido a bússola moral das caravelas e todos os dias mulheres e pessoas LGBT são assassinadas por não serem “direitas aos olhos de Deus”, morrem por não terem uma prática sexual que não é tida como a “natural” cristã. A monocultura é o eixo da colonização, ela admite como única sexualidade possível a

hétero, como único Deus o cristão, como único amor o monogâmico. (Cáceres; Nuñez, 2022, p. 8).⁶⁵

Quando passo a me aprofundar sobre esse tema, vou entendendo que é impossível desassociar minha pele, gênero e sexualidade para discutir sobre qualquer coisa, principalmente os afetos.⁶⁶ Então quando me deparo com a ideia de *homoafetividade negra*, esse termo me soa familiar e me serve por um bom tempo como um lugar possível de diálogo respeitando minha experiência, enquanto uma Bixa Preta.

Chego neste processo do mestrado, com enfoque nessa expressão da homoafetividade negra, mas, quando começo a *trocar uma ideia* com os entrevistados chamados para essa *roda*, começo a repensar a mesma. Convidei três Bixas Pretas da dança e uma do teatro, que atuam em São Paulo e Salvador para esse diálogo, que são: Flip Couto⁶⁷ (SP), Thiago Romero⁶⁸ (BA), Kleber

⁶⁵ Indico a leitura do livro “Antropologia das emoções” das autoras Claudia Barcellos Rezende, Maria Claudia Pereira Coelho (2010), quando elas abordam sobre como cada sociedade constroi suas práticas de sentir e trocar afetos, tornando impossível a implementação de uma forma de construir afetos universais. (Coelho; Rezende, 2010)

⁶⁶ Indico a leitura da dissertação da autora Renilza Ramos intitulada “Diário de afetos: uma proposta de ensino-aprendizagem da dança na escola pública” (2022) e o seu artigo “Dança e modos de implicações de afetos: por processos emancipatórios na escola pública” (2021), que abordam sobre a ideia de afetos políticos pensando no ensino artístico/pedagógico nas escolas públicas de Salvador, com enfoque na questão racial e territorial.

⁶⁷ Artista interdisciplinar formado em dança, atua na cena Hip Hop há mais de duas décadas e é um grande fomentador da cultura Ballroom no Brasil, realizando importantes eventos como Ball Vera Verão, Pajuball, Caliente Ball e outras. É o idealizador do Coletivo AMEM, diretor criativo da Agência Voadoras e co-fundador da Aliança Pró-Saúde da População Negra. Como uma bixa preta vivendo com HIV, o artista provoca discussões profundas sobre raça, classe, gênero e saúde por meio de suas performances e palestras. Um dos trabalhos mais notáveis de Flip Couto foi a performance “Sangue”, em 2016, e, em seu mais recente trabalho, explorar masculinidades plurais e corpos em diáspora com o projeto “Okó: Masculinidades Transatlânticas”.

⁶⁸ Diretor, figurinista, maquiador, ator, arte-educador; licenciado em Arte Educação com habilitação em História da Arte pela UERJ e bacharel em Artes Cênicas com habilitação em Direção Teatral. É mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia, com a pesquisa intitulada “Atlânticas Narrativas em busca do teatro da bixa preta”. Atualmente, é doutorando do mesmo programa. Fundador do Teatro da Queda, grupo que há 15 anos se dedica ao estudo da abordagem de corpos com diversidade de gêneros na dramaturgia norteador pelo conceito da Afro-fabulação; e integrou da Cia NATA. Idealizador da plataforma artística DAN – Território de Criação, juntamente com Daniel Arcades e Laíse Castro.

Lourenço⁶⁹ (SP) e Eduardo Almeida⁷⁰ (BA) e percebo que a maioria não se identifica com esse termo em questão. Flip Couto aponta como acha limitador hoje em dia pensar em *homoafetividade*, mesmo entendendo a importância do termo como “enfrentamento do hétero”, para reivindicar direitos e garantir representatividades. Couto menciona que hoje o que faz mais sentido é pensar em uma *multiafetividade* ou *pluriafetividade*.⁷¹

Flip Couto, em outubro/2021

“Quando eu olho pra minha afetividade, para afetividade da minha comunidade, tem muita coisa imposta. Eu acho que o homo muitas vezes não é homo, é multi...”

O artista ainda pontua sobre a construção de obras artísticas que cada vez mais questionam esses padrões afetivos e propõem novas formas de relação:

⁶⁹ Kleber Lourenço é artista da dança e do teatro, educador e pesquisador em artes da cena. Doutor em Artes pela UERJ e Mestre em Artes pela UNESP. Dirige o Visível Núcleo de Criação (SP), é integrante do grupo de pesquisas MOTIM/RJ e da Capulanas Cia de Arte Negra (SP). Seus trabalhos concentram-se nas linguagens da dança e do teatro em cruzamento com as culturas populares, atuando nas áreas da coreografia, encenação e formação pedagógica. Foi bailarino do Grupo Grial de Dança e da Compassos Cia de Dança, ambas em Pernambuco, e trabalha com vários artistas de diferentes regiões do Brasil. Atualmente, é docente convidado da Escola Superior de Artes Célia Helena e Escola Itaú Cultural, onde atua nos programas do Mestrado Profissional e no Curso de Especialização em Gestão Cultural, respectivamente.

⁷⁰ Eduardo Almeida é arte-educador, dançarino, ator e pesquisador, que busca relações de aprendizagem antirracistas nas danças negras. Professor de dança, licenciado e bacharelado pela Escola de Dança UFBA. É integrante do Coletivo das Liliths, plataforma multiartística de criação e pesquisa em Artes Cênicas que se desdobra nas questões das existências LGBTQIAPN+ na história do Brasil e América Latina. Tem experiência em danças urbanas e negras, como o hip-hop, funk, samba, pagode, dança afro e outras manifestações afrobrasileras e indígenas, além de contato-improvisação e dança contemporânea. Atualmente, é professor de dança do estado da Bahia, onde desenvolve o trabalho de dança para pessoas com deficiência intelectual e múltiplas.

⁷¹ Todas as entrevistas ocorreram dentro das medidas de segurança recomendadas pela OMS devido a pandemia da Covid-19. Alguns convidados foram entrevistados pessoalmente, outros via videochamada. Todas as entrevistas estarão disponíveis na íntegra nos anexos desta dissertação.

Flip Couto, em outubro/2021

“[...]trazer isso [homoafetividade] para o trabalho você quebra toda uma relação, até uma dramaturgia que é muito construída a partir da ideia do hétero - encontro do feminino e masculino, - e como a gente vai construindo o encontro do masculino com o masculino, o feminino com o feminino, o não binário... Então a gente vai tendo todas as dissidências, nessa questão da multiafetividade, pluriafetividade.”

Thiago Romero também aponta suas reflexões sobre esse tema atualmente:

Thiago Romero, em outubro/2021

“Eu tenho pensado muito nisso assim. Como essa ideia da homoafetividade negra mudou um pouco na minha cabeça, sabe. E de como eu acho que a gente precisa primeiro é entender que afeto é este que a gente tá falando, que palavra é essa? Igual quando a gente fala de amor, aí vamos cantar o amor, fazer o amor, mas que amor é esse? Porque o amor também foi um dispositivo para eu não ser inserido”

Eduardo Almeida e Kleber Lourenço discursam que se identificam com esse termo, a partir do momento que eles se entendem como Bixas Pretas, então naturalmente suas relações com outros homens serão homoafetivas. Entretanto, Lourenço salienta que a maioria de suas relações conjugais era com pessoas brancas:

Kleber Lourenço, em fevereiro/2022

“Isso também é um lugar que eu observo hoje, foram com homens brancos a maioria, aí a reflexão também do porquê, e aí provavelmente também isso acontece talvez pela minha passabilidade, que também de ser visto talvez como uma pessoa mais clara, ou também não, porque tem esse lugar que o branco busca os seus opostos e tudo mais.”

Almeida também pontua que, por morar no sudeste – região bastante embranquecida –, ele também teve muitos relacionamentos interracialis. Porém, por ser uma Bixa Preta retinta, sentia que muitas dessas relações estavam em um terreno da fetichização daquele corpo preto e, quando não era esse o caso, em algumas situações de racismo que ele sofreu, o namorado branco não o defendeu, ou sequer se posicionou.

Então, apesar de Kleber e Eduardo se identificarem com o termo homoafetividade, eles automaticamente pensaram em situações conjugais para relacionar com o mesmo. Quando Flip Couto propõem uma expansão desse termo, permite pensarmos esses afetos em um lugar mais amplo.

Hoje penso que mais importante do que buscar um termo que dê conta da amplitude dos nossos afetos, é *pega a visão* sobre como os nossos afetos estão sendo construídos? Influenciados por quem? E perguntar se nossas subjetividades estão sendo acolhidas, porque, além do caráter social, a produção dos nossos sentimentos também passa por um lugar emocional, muitas vezes subjugado.

Atualmente, o meu foco está sendo nas experiências afetivas das Bixas Pretas, estabelecendo conjuntamente com a pesquisa um processo pessoal de reconstrução e redescoberta da minha sexualidade, assim como várias histórias de minhas *irmãs* que entraram em encruzilhada com as minhas vivências e nos conectamos. Por isso, não descarto a utilização do termo *homoafetividade negra*, assim como Flip Couto menciona, ele é muito importante quando pensamos no combate direto à ideia de uma afetividade “universal” (branca e heterossexual). Porém, analisando o nosso contexto atual, acredito que esse termo possa ser um pouco limitador, tendo em vista que diversos fatores influenciam nossas vivências afetivas e que apenas focar em um grupo de sexualidade e raça talvez não seja suficiente. Mesmo que eu faça um recorte para falar de homens negros *gays*, essas trocas de relações podem acontecer em diversas camadas, como a relação de um homem negro cis com um homem preto trans, um sujeito cadeirante, um homem intersexo bissexual se relacionando com um homem cis *gay*, enfim, formas e corpos diversas que poderiam se relacionar dentro deste recorte. Isso porque estou mencionando só relações conjugais, sabendo que, quando falamos de afetividades, abarcamos todos os tipos possíveis de construções afetivas que você pode vir a estabelecer consigo mesmo ou com os outros. Mesmo que eu parta primeiramente das vivências das Bixas Pretas em minhas produções, por me ver imbricado nessa realidade, as nossas trocas afetivas são plurais.

A conversa com os entrevistados foi de extrema importância, pois refleti sobre uma alteração de escolha de um conceito no qual venho trabalhando há

quatro anos em minhas pesquisas artísticas/acadêmicas, foi fundamental para expandir as possibilidades de movimentos, ideias e estratégias de composição dessas *vivências grafadas corporalmente*.⁷² Hoje entendo os afetos como uma *grande encruzilhada*, na qual os nossos sentimentos, desejos e emoções estão em constantes trocas. Podemos dialogar com os saberes de Luiz Rufino e seu livro *Pedagogia da Encruzilhada* (2019):

A pedagogia proposta tem sua marca política em seu nome, encruzilhada. É em seu princípio um modo fiel ao movimento, ao cruzo e à transgressão. Assim, ela não nega a existência de múltiplas formas, mas a reivindicação de uma possibilidade como sendo a única credível. (Rufino, 2019, p. 83).

Rufino, em seu livro, vai apontando a importância de se pensar em uma pedagogia, que acolha, reflita e questione todo o processo de educação, levando em conta a diversidade dos sujeitos, e não apagando a violência de nossa história (Rufino, 2019). Convocar a ideia de encruzilhada, tanto para educação como para os nossos afetos, nos possibilita ampliar a discussão sobre essas construções sentimentais, considerando os saberes ancestrais que pautam a coletividade, que não anula um sujeito para erguer outro.

Atualmente, em minhas práticas enquanto docente, ao trabalhar com a metodologia que venho desenvolvendo do *Mapeamento dos Afetos*, utilizo a expressão *encruzilhada afetiva*, para me referir sobre esse espaço de encontro que é gerado a partir da encruza das histórias de amor dos participantes.⁷³ Nas práticas, como são utilizados diversos materiais e dinâmicas que tratam sobre esse tema, sem perceber, vamos trabalhando uma amplitude de nossa sensibilidade a partir da dança, identificando mais facilmente como nossas corpos são atravessadas pelo outro e por nós mesmos.

Com isso, reforço a importância de pensarmos que esse processo de descolonização passa por todas as esferas sociais, e principalmente afetiva. Rufino nos indica que:

⁷² Mais adiante aprofundarei essa questão de uma *escrita corporal*, a partir do conceito de *Performance da Oralitura*, de Leda Maria Martins (Martins, 2013).

⁷³ No subcapítulo que aborda a metodologia em questão, discorro mais sobre a ideia de encruzilhada afetiva.

[...] a descolonização deve emergir não somente como um mero conceito, mas também como uma prática permanente de transformação social na vida comum, é, logo, uma ação rebelde, inconformada, em suma, um ato revolucionário. Por mais contundente que venha a ser o processo de libertação, é também um ato de ternura, amor e responsabilidade com a vida. (Rufino, 2019, p. 07).

Para descolonizar os nossos afetos, precisamos questionar todas essas expressões que nomeiam sentimentos, e refletir sobre o quanto essas emoções são genuínas e o quanto elas são moldadas para nos impor formas de viver e se relacionar. Por isso, depois de refletirmos sobre os afetos, precisamos dar um enfoque sobre o amor, e nos questionar: Que *amor* é esse que estamos dançando?

Ensino pro moço, sem muito esforço
 Ensino pro moço, sem muito esforço
 Que o amor preto, que o amor preto
 Que o meu amor é preto...
 (Barbárie Bundi, 2021)

O que é o amor para vocês? Já pensou sobre isso alguma vez na sua vida? Minha primeira lembrança sobre uma “reflexão crítica” sobre o amor foi aos doze anos, quando uma menina por quem eu estava apaixonado, na antiga sexta série⁷⁴, me dispensou para ficar com outra pessoa. Enquanto eu ouvia repetidamente a música *Equalize* da cantora baiana Pitty⁷⁵, trancado em meu quarto, segurando aquela carta de amor que nunca foi lida por outra pessoa, eu me questionei: Para que serve o amor? Obviamente, as minhas conclusões naquela idade e naquela situação não foram tão *massas* – a ponto de nem me

⁷⁴ Em resumo, o que ocorreu foi que o Pré da Educação Infantil passou a fazer parte do Ensino Fundamental, sendo agora o 1º Ano desse ciclo. O Ensino Fundamental foi organizado com cinco anos iniciais para crianças de 6 a 10 anos e, com quatro anos finais, para adolescentes de 11 a 14 anos. Disponível em: <https://acervo.plannetaeducacao.com.br/portal/artigo.asp?artigo=815> Acesso em: 23/jun/2022

⁷⁵ Com mais de 20 anos de carreira, Pitty é uma das grandes roqueiras do Brasil. Cantora, compositora, produtora e apresentadora, a inquieta e plural artista utiliza múltiplas plataformas para a produção e a divulgação de seu trabalho. No espaço conquistado, também se posiciona em diversas causas, mantendo-se sempre bem informada e promovendo a troca de ideias. Disponível em: <https://www.pitty.com.br/bio> acesso em: 23/jun/2022

recordar -, mas eu me lembro da questão sendo pronunciada, da dúvida me devastar loucamente.

E essa mesma dúvida volta para a minha vida logo depois de me deparar com o texto *Living To Love*, de bell hooks (1993). Foi a primeira vez que li alguém se propor a escrever sobre o amor *real*. Enfatizo essa concretude, porque, como mencionei anteriormente, eu cresci rodeado de falsas narrativas brancas que moldaram o que seria o amor à sua semelhança. Como eu não me encontrava nos filmes, novelas, séries, desenhos e etc., eu entendia que qualquer relação amorosa que eu tentasse desenvolver, *naturalmente*, seria mais osso, já que era pouco comum. “Devemos encarar a confusão e a decepção em relação ao fato de que muito do que nos foi ensinado a respeito da natureza do amor não faz sentido quando aplicado à vida cotidiana.” (hooks, 2021, p. 43).

Eu utilizei o exemplo de uma tentativa de romance, mas a intenção aqui é falar de um amor mais amplo, um amor *coletivo*. Quando inicio as leituras dos textos de hooks sobre o amor, o que convoca imediatamente a minha atenção são suas diversas pontuações de que precisamos amar a nossa *pretitude* antes de qualquer coisa. Antes de ler isso, eu nunca havia pensado se eu gostava da minha cor, da minha história, do meu corpo. Era como se eu não me importasse para o que eu via na frente do espelho, e sim, para o que eu queria ver refletido.

Até aquele momento, no qual me deparo com as escritas de hooks, eu já havia estudado alguns autores que abordavam questões sobre racismo, mas até então não tinha encontrado ninguém que mostrasse como a ausência de experiências amorosas positivas faz parte desse plano maligno estrutural (Almeida, 2019).

De forma geral, era mais fácil para os escravos se envolverem emocionalmente, sabendo que essas relações seriam transitórias. A escravidão criou no povo negro uma noção de intimidade ligada ao sentido prático de sua realidade. Um escravo que não fosse capaz de reprimir ou conter suas emoções talvez não conseguisse sobreviver (hooks, 2010, Geledés).

Quando hooks aponta sobre o processo escravocrata, para explicar como o processo diaspórico exerceu um papel fundamental para essa ditadura dos afetos, percebemos quantas heranças de dor, insegurança e desamor

possuímos ainda em nossa sociedade, principalmente os sujeitos pretos. Moldamos a nossa personalidade acreditando que amar é perda de tempo, fraqueza, privilégio dos brancos e que podemos postergar essas vivências, pois o foco é garantir a nossa sobrevivência.

Quando me referi à hooks, utilizando o prefixo *real* para falar sobre o amor, quis me referir ao fato de a autora pontuar em seus textos o ato de amar como um processo autônomo. Muitas vezes ficamos na esperança do amor “acontecer”, como se não precisássemos fazer nada a respeito, que esse sentimento mágico vai chegar e solucionar todas as feridas abertas. Porém, quando buscamos essas referências em nosso cotidiano, percebemos que o que chega para gente são falsos exemplos sobre as relações cotidianas.

Quando somos provocados a pensar no poder que temos de sermos responsáveis pela construção de nossas relações amorosas, isso nos permite descobrir a potência de refletir sobre esse sentimento. Lembrando que, como o amor está dentro do campo dos afetos, ele também acontece a partir de uma *ação*. Ao querer amar ao próximo e/ou a si mesmo, precisamos buscar formas de demonstrar e gerar uma manutenção desse estado. Exemplo: se você possuía uma amiga de muitos anos, mas com o decorrer do tempo você percebe que essa amizade não está mais fazendo bem para você, uma possível atitude de amor-próprio seria tentar conversar com essa pessoa ou se afastar. Ambos movimentos geram uma *ação*, tanto para estabelecer o diálogo, quanto o movimento de se distanciar.

Quando operamos dentro de uma lógica na qual não temos muitas opções de controle, muitas vezes nos deparamos com sentimentos diversos de frustração, ansiedade, medo, baixa autoestima, entre outros, porque ficamos à espera de algo acontecer. É muito comum algumas relações já serem pré-julgadas como amorosas, simplesmente pelo seu formato. Um exemplo é o “amor de mãe”, costumeiramente já pensamos nessa relação como uma das mais poderosas, porém, em diversas situações temos mães que abandonam seus filhos ou que muitas vezes os criam de maneiras violentas. Obviamente, dentro desses exemplos, diversos fatores podem levar a figura materna a agir dessa forma, o questionamento que trago é no sentido de pensar como cada relação é única, e que pode ser uma grande armadilha estabelecer que o amor

seria inerente só por existir algum laço sanguíneo ou qualquer outro formato de vínculo que automaticamente construiria uma imagem de amor supremo e intocável, pode ser uma grande armadilha, dificultando o sujeito a exercer sua autonomia em suas construções amorosas.

Nessas buscas de escritas que abordem o amor, o livro *O espírito da Intimidade*, de Sobonfu Somé (2003), nos auxilia a pensar sobre o amor como um sentimento coletivo, que exige escuta para acolher e entender as necessidades dos outros e a sua própria (Somé, 2003). A autora critica como o pensamento ocidental entende o amor conjugal, colocando uma superatenção para o processo da paixão ao início da relação, esquecendo de cultivar esse sentimento durante a convivência; a autora fala da alienação que o casal muitas vezes cria de todo o externo da comunidade, excluindo familiares e amigos dessa construção e da falta de cuidado das pessoalidades de cada sujeito envolvido nesse amor (Somé, 2003).

Quando a autora pontua que a *escuta* é uma parte importante dessa composição, nesse processo de ouvir os outros, mas também se ouvir, - entendendo que esses “outros” dizem respeito tanto aos parceiros conjugais como também a todo o núcleo que compõem sua rede afetiva – nos conecta com o processo de autonomia que bell hooks aponta, reforçando a nossa participação consciente e ativa nas edificações de nossas trocas de afetos.

Um dos diversos males que possuímos nessa ideologia capitalista é de que não separamos um tempo para refletir sobre o amor em coletivo, pelo contrário, ainda o entendemos como uma fraqueza, afinal precisamos dar conta de tantas demandas para sobreviver que focar nisso poderia nos “atrapalhar”, diante de outros objetivos mais “concretos”. Quando Somé questiona que o amor é construído em comunidade e que mesmo um casamento necessita da participação de várias pessoas para se fortalecer, ela vai contra uma lógica de segregação ocidental, na qual a meta é constituir uma família isolada do núcleo social da comunidade.

Quando você não tem uma comunidade de amigos e familiares envolvidos em um relacionamento, baseia todas as suas expectativas de intimidade em seu casamento. O que é realmente difícil: é exigir demais de qualquer relacionamento. É claro, seu parceiro é seu amigo e sua

família, mas receber tudo dele é absolutamente impossível. (Somé, 2003, p. 40).

Se pararmos para observar, é muito comum presenciar lógicas mais comunitárias nas periferias, pois a precariedade acaba criando prioridades, nas quais se unir é a única forma de sobreviver. Além disso, quando pensamos esse processo da diáspora enquanto memórias corporais que ficam registradas, podemos arriscar em dizer que existe um pensamento, muitas vezes inconsciente, de se aquilombar com o próximo a partir das semelhanças ancestrais enquanto sujeitos pretos.

É por isso que existem todas essas pequenas comunidades aqui e acolá – grupos de voluntários em questões sociais, grupos de apoio e todos esses pequenos grupos que perseguem um objetivo comum. São tentativas de recriar uma comunidade maior, que existia e foi destruída. (Somé, 2003, p. 41).

Essa “sensação” que pulsa em nosso corpo de uma conexão e união é a mesma que move muitas vezes os nossos pés ao ouvirmos um som de atabaque, ou o *beat* de um *DJ*, uma ação de reverberação orgânica que escapa de uma compreensão totalmente racional. Unir-se também é se encontrar no outro, é conseguir um lugar seguro para expor suas fragilidades, mas também de transferir força quando necessário. Por isso que para praticarmos o amor, precisamos dançar com o outro, pra gente e por nós.

Vejo a vida passar num instante
 Será tempo o bastante que tenho pra viver?
 Não sei, não posso saber
 Quem segura o dia de amanhã na mão?
 Não há quem possa acrescentar um milímetro a cada estação
 Então, será tudo em vão? Banal? Sem razão?
 Seria, sim seria, se não fosse o amor
 O amor cuida com carinho
 Respira o outro, cria o elo
 O vínculo de todas as cores
 Dizem que o amor é amarelo.
 (Cozza; Rosário; Vieira, 2019, Amarelo)

Essa é uma parte do texto final que compõe a faixa *Principia* do cantor e compositor Emicida⁷⁶, do álbum *Amarelo*⁷⁷, nessa parte o texto é declamado pelo pastor Henrique Vieira⁷⁸ que nos encanta com um fala reconfortante, logo na primeira música do disco. Ainda no refrão da mesma música, Emicida repete várias vezes junto com um coro ao fundo: “*Tudo, tudo, tudo que nós tem é nós*” (Emicida, 2019). A brincadeira com o “amar” “elo” que o cantor elaborou, ao criar o álbum e a faixa, nos evoca uma outra forma de colorir esse amor romântico vermelho, vendido nos *layouts* do dia dos namorados, para um amarelo vivo, dourado, que retoma as nossas riquezas enquanto África.

Esse elo – evocado por Emicida, Pastor Henrique Vieira, Sobonfu Some, bell hooks, Renato Nogueira entre outros - é a proliferação de novas ideias que se conectam com a nossa ancestralidade. É uma convocação para combater essa guerra com amor, acreditando em um sentimento revolucionário, que não está preso no ideal romântico difundido. “O amor romântico afasta o espírito e a comunidade; faz com que o casal tenha de inventar o relacionamento sozinho. É o oposto de um relacionamento que deixa o espírito ser o guia”. (Somé, 2003, p.106). Renato Nogueira, no livro *Porque amamos: O que os mitos e a filosofia têm a dizer sobre o amor* (2020), aborda sobre a ideia de *espírito* aqui referida:

O espírito é o aspecto invisível e misterioso que nos proporciona a dádiva de viver. É a força vital que emana dos seres vivos, cultivada pela memória, pela ancestralidade e por tudo o que fazemos. (Nogueira, 2020, p. 26).

⁷⁶ Leandro Roque de Oliveira, mais conhecido por Emicida, é Rapper, cantor, letrista, apresentador, empresário e compositor. Considerado um dos maiores destaques do *hip hop* brasileiro no início deste século, Emicida se consagra como um dos maiores rappers de sua geração, já contendo parcerias internacionais, programa no canal GNT da Rede Globo, sua empresa chamada *Laboratório Fantasma*, - em parceria com o seu irmão, o rapper Fioti - produzindo diversos cantores e simultaneamente a grife de roupa da mesma marca. Disponível em: <<http://www.emicida.com.br/conheca?lang=ptbr>> Acesso em: 23/jun/2022

⁷⁷ “Amarelo” é o terceiro álbum de estúdio do cantor Emicida. A estreia ocorreu no dia 30 de outubro de 2019, elevando a carreira do cantor a um outro patamar. Com uma batida leve, alegre e cheia de amor, mas sem deixar de colocar do dedo na ferida e *mandar o papo-reto*, o álbum nos encanta com a doçura, rebeldia e coragem que o cantor nos leva sonoramente. Além disso, o álbum transbordou-se, tornando também um mini-documentário, um show no Teatro Municipal de São Paulo, e um documentário a partir desse show mencionado.

⁷⁸ Pastor Henrique Vieira nasceu em 1987, em Niterói (RJ). Pastor da Igreja Batista do Caminho, ator, poeta, professor, ex-vereador e militante de direitos humanos, é formado em teologia, ciências sociais e história, estuda a arte da palhaçaria e é membro do conselho deliberativo do Instituto Wladimir Herzog. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=06015>> acesso em: 23/06/2022

bell hooks destaca que “Todo despertar para o amor é um despertar espiritual (hooks, 2021, p. 121). Dessa forma, podemos entender o *espiritual* aqui como uma energia interna que se entrecruza com todo o exterior, sendo o que nos possibilita doar e receber afetos. Consequentemente, as pessoas podem conectar essa disposição a alguma religião no intuito de potencializar essa energia. Por isso, é importante destacar que a ideia de *espiritualidade* trazida não se refere a nenhuma ligação com uma prática religiosa, ao mesmo tempo que essas escritas não restringem textos ou referências que se atrelam a alguma religião, entendendo esse espaço como um ambiente seguro de reflexão e crítica construtiva.

O processo de *intimidade* que Somé aponta, também consiste em um processo importante para a unificação das *comunidades nucleares*⁷⁹. A autora explica que “[...] a intimidade tem de ser vista ritualisticamente. Esse desejo é o desejo de estar em uma viagem com o espírito.” (SOMÉ, 2003, p.109). Em uma sociedade regida pelo poder como fundamento base para as construções de intimidade, temos dificuldades – principalmente enquanto pessoas LGBTQIAPN+ e negras - de sermos totalmente transparentes com as nossas verdades para determinada quantidade de pessoas de nossa comunidade. Principalmente quando pensamos nos homens negros, que possuem o machismo somado as questões étnicas raciais como fiscalizador, no qual fica reforçando que permitir-se ser sensível é assumir uma fraqueza perante a sua comunidade:

A partir do momento em que meninos pequenos são ensinados que não devem chorar nem expressar mágoa, solidão ou dor, que devem ser duros, eles aprendem a mascarar seus sentimentos verdadeiros. (hooks, 2021, p.80)

Por isso que pensar o amor a partir da dança muitas vezes nos possibilita criar uma conexão mais rápida com o próximo, exprimindo sentimentos reprimidos em práticas que utilizam o estudo dos afetos como guia, por isso ando me debruçando no desenvolvimento do *Mapeamento dos afetos*.⁸⁰

[...]que consiste em um procedimento de reflexão e escrita pelo corpo utilizado como disparador para processos criativos. A proposta parte da

⁷⁹ Entende-se aqui as pessoas que vivem mais próximos de você no seu cotidiano, como familiares, vizinhos e amigos.

⁸⁰ Abordarei mais sobre essa metodologia no capítulo três, subcapítulo três dessa dissertação.

seleção de um sentimento no qual o artista/mediador pretende aprofundar – sozinho ou em grupo - para que durante o processo este mapeamento aponte as intersecções e possibilidades de criação em dança a partir dessa constelação de afetos que vivenciamos diariamente em nossa construção social e subjetiva. (DIAS, 2020. p.265)

Diversas trocas de intimidade entre casais, amigos ou até mesmo de pais com seus filhos, muitas vezes possuem barreiras invisíveis que os impedem de serem mais honestos e verdadeiros em relação aos seus sentimentos. Essas repressões causam machucados internos que reverberam em nosso corpo de diferentes formas, em sua grande maioria inclusive com dores físicas. Construir espaços seguros para podemos nos desnudar, é a base do *Quilombos de Afetos*⁸¹. hooks novamente nos contempla em apontar o quão a honestidade é necessária quando existe o desejo de viver o amor por completo.

Para sermos amorosos, precisamos estar dispostos a ouvir as verdades uns dos outros e, o mais importante, reafirmar o valor de dizer a verdade. As mentiras podem fazer as pessoas se sentirem melhor, mas não nos ajudam a conhecer o amor. (hooks, 2021, p.91)

Ao contrário dessa dinâmica sincera de relação, como vivemos em uma estrutura que reforça um lugar de competição, acabamos entendendo tudo como um grande jogo, no qual compartilhar os meus segredos, medos e sonhos nos coloca em desvantagem. O princípio da *intimidade* a partir da *honestidade*, permite que o diálogo seja uma chave fundamental para o equilíbrio entre as trocas de energia do casal ou parceria, sempre pontuando que a comunidade não deve ser excluída nesse processo. O ideal é sempre buscar um equilíbrio nessas relações, pois ao convidar mais pessoas a construir esse amor coletivo, estamos abertos a ser afetados positivamente e negativamente pela vivência e opinião dos outros.

Por outro lado, amigos e familiares também podem roubar a paz dos relacionamentos íntimos. A bênção da família é muito importante no que tange à intimidade. No entanto, se existem questões não resolvidas na família, esse fato pode afetar a vida da pessoa e, até mesmo, o espaço íntimo com outros. (SOMÉ, 2003, p.39)

É nítido quando assistimos alguma apresentação de dança na qual dois dançarinos íntimos estão super conectados e acabamos nos prendendo de uma forma diferente, como se estivéssemos no caminho entre um olhar de um com o

⁸¹ Irei desenvolver mais para frente o que venho entendendo por *Quilombos de Afetos* enquanto ação de emancipação e confiança de construção de redes pretas/dissidentes. (DIAS, 2020).

outro, pulsando com a mesma respiração que eles. Quando dançamos com alguém que temos intimidade isso pode potencializar a nossa dança, por ambos conhecerem o corpo do outro—como o exemplo usado acima sobre meu *trampo* com Eduardo Guimarães.

Já faz alguns anos que meu namorado e eu tentamos improvisar danças de casais com a condução alternada. Ambos fomos ensinados pelas academias formais e informais de dança, que o homem que deveria conduzir a mulher. Afetado por esse pensamento estrutural machista das danças de salão, temos dificuldades até hoje de conseguir dançar uma música inteira, sem ter um momento que os dois tentam guiar ao mesmo tempo. Porém, com o processo de intimidade que fomos construindo na relação, sinto que cada vez mais estamos conseguindo dialogar com o corpo esse processo natural de troca de condução. Cada vez que dançamos, me sinto mais leve para levar e ser guiado. A intimidade nos fortalece enquanto indivíduos.

Atualmente integro a Cia. de Dança Sansacroma⁸², criada e dirigida por Gal Martins⁸³, e uma das bases de sua metodologia é a *convivência*. Martins a partir do conceito da *pedagogia do convívio* de Ralf Rickli, que busca trazer uma reflexão sobre a possibilidade de educar para a convivência a partir de critérios democráticos respeitando as diversidades dos indivíduos (RICKLI, 2007), ginga a partir dessa ideia visando a relação de sua companhia de dança. No decorrer dessa trajetória de mais de vinte anos de seu grupo, Gal foi percebendo que era necessário ter momentos de troca no grupo para além do trabalho. Principalmente por ser um grupo no qual todas/todos são pretas e pretos pois na grande maioria das vezes, a relação de *trampo* e amor, não nos foi ensinado como possível.

⁸² Criada em 2002 pela atriz, dançarina e coreógrafa Gal Martins, a Cia. Sansacroma tem se dedicado a desenvolver trabalhos baseados no hibridismo característico às criações coreográficas na contemporaneidade. O ponto de partida das criações são as poéticas do corpo negro e como ele está inserido na sociedade. Disponível em: < <https://spcd.com.br/verbete/gal-martins/> > Acesso em: 28/mar/2023

⁸³ Dançarina, Atriz, Coreógrafa e gestora cultural, cursou Artes Cênicas na UNESP. Idealizadora da zona AGBARA e fundadora e diretora artística da Cia Sansacroma. Atuou como Produtora Cultural e Coordenadora do Núcleo de Artes do Corpo e Música da Fábrica de Criatividade. Atualmente atua como produtora executiva da Produtora e Gravadora Reação Sonora e é gestora da Organização Favela da Paz. Atualmente, está cursando o Mestrado Profissional em Mediação Cultural em Artes da Cena do Itaú Cultural. Disponível em: <<https://spcd.com.br/verbete/gal-martins/>> Acesso em: 28/mar/2023

Em uma das imersões com a cia. na qual eu participei, tivemos uma dinâmica intitulada de *cardiografia dos afetos*, na qual nos era provocado a pensar em um ponto de tensão a partir de seis tipos de memórias: uma lembrança ancestral, do dia do nascimento, dos dez e vinte anos de idade, uma atual e uma memória futura. A proposta era ilustrar essas memórias com um desenho e pensar que parte do nosso corpo gera uma tensão a partir dessa lembrança. Passamos mais de cinco horas sentados e contando sobre cada ponto, em um ambiente totalmente seguro, onde todas e todos, mesmo com pouco tempo que nos conhecíamos, conseguimos ser extremamente sensíveis e sinceros, muitas vezes contando relatos pela primeira vez em um grupo. Posteriormente, quando fomos dançar esses pontos em conjunto, já tínhamos uma outra percepção daquele coletivo.

E todos esses processos mencionados só acontecem quando conseguimos priorizar o nosso amor por nós mesmos. Muitas vezes, a necessidade de cuidar do outro ou a falta de recursos nos distancia de nos olharmos e conceder uma atenção para o que estamos sentindo. Frases como “priorize você” são vistas como egoístas, mas, na verdade, isso é uma necessidade, principalmente quando falamos de corpos tidos como dissidentes. Thiago Romero na entrevista para essas escritas pontua essa questão:

Thiago Romero, em outubro/2021

“Eu tenho gostado de pensar nisso, porque eu acho que é isso, por muito tempo a gente não pôde contar nossas histórias e por muito tempo as nossas experiências nunca foram postas em cena, e por muito tempo ensinaram pra gente também que poderia ser egóico, vaidoso a gente falar da gente mesmo. Então eu acho isso completamente também, um processo violento de invisibilização de nós Bixas Pretas, sabe?”

Se estamos justamente lutando contra uma estrutura que não se preocupa com as nossas vivências, se não nos valorizarmos primeiro, quem vai? Lógico, que dentro de estruturas familiares, temos figuras de criações que muitas vezes se sacrificam pela gente, mas mesmo esse amor incondicional, deve ser compartilhado com o amor próprio. Quando aprendemos a nos amar da maneira que somos, aprendendo a reforçar as nossas potências e aprender com os nossos fracassos, somos capazes de oferecer e receber amor das outras pessoas com mais facilidade. “Ao dar amor a nós mesmos, concedemos ao nosso ser interior

a oportunidade de ter o amor incondicional que talvez tenhamos sempre desejado receber de outra pessoa.” (hooks, 2021, p.106)

O autoamor potencializa o nosso ser. Quando paramos de ser menos duros com a gente, entendendo que somos capazes também de nos acolhermos, estamos reforçando o lugar do amor autônomo. Enquanto pessoas negras, quando aprendemos a admirar a nossa cor, os nossos traços e a nossa ancestralidade, conseguimos evocar toda a energia de emancipação deixada nos legados dos que vieram antes de nós. Maiara Silva, mulher preta, lésbica, poeta, produtora, que atua na *quebrada* de Sussuarana (Salvador-BA), possui uma poesia intitulada *Auto afirmação*, na qual recita que:

Foi difícil, mas eu consegui
 Lutei até o último momento
 E mostrei que tem a resistência não só na pele
 Mas em cada fio de cabelo também
 E percebi que as coisas são lindas, quando elas são naturais
 Pois é um processo de desconstruir para construir
 De auto afirmação, negritude, identidade de quem sou eu
 E de minhas raízes vindas dos poros da liberdade.
 (SILVA, 2020, p.08)



Textos como esse, mostram a importância de nos amarmos por completo para nos potencializarmos como seres humanos. O processo de auto afirmação que Maiara menciona, nos demonstra como um dos resultados desse amor próprio. Entender que o lugar do autocuidado também é munção para batalharmos contra essas estruturas racistas. Delodé Unxê⁸⁴, mulher preta, nordestina e integrante do terreiro *Asé Obá Onidajô Afonjá*⁸⁵, regido pela mãe Yá Cátia Ferreira de Afonjá, me compartilhou um conto de Oxum para pensarmos sobre essa questão:

Dizem que Oxum nunca foi muito dada a guerra. Um dia, foi chegado um prenuncio que o reino de Oxum seria invadido, que um exército inimigo estava vindo atacar. Oxum não ficou nervosa, mas as pessoas do reino ficaram. Elas diziam o tempo todo: “Minha rainha, minha mãe, como a

⁸⁴ Este é o nome que Hianna Camilla recebeu em sua feitura no terreiro referido acima.

⁸⁵Terreiro de candomblé da nação de Jeje, localizado no bairro Patriarca na Zona Leste de São Paulo.

gente vai fazer? Nós não temos um exército grande e vem um exército poderoso tentar nos invadir?” Eis que Oxum não se alterava, ela foi para o rio e disse que antes de fazer qualquer coisa, que ela precisava cuidar dos seus *idés*, que são as pulseiras de cobre e ouro que Oxum usa. Oxum pôs-se a lavar todos os seus *idés* no rio e lustrar, e as pessoas ficando nervosas que o inimigo estava vindo, mas tudo que Oxum fazia era limpar os seus *idés*. Quando o exército inimigo chega, se depara com Oxum no rio e o sol bate nos *idés* de Oxum que estavam tão limpos, tão bem cuidados que cega o inimigo. O exército bate em retirada pois não conseguem ver o reino de Oxum. Oxum primeiro cuida de si, e fazendo isso ela consegue vencer qualquer batalha e afugentar qualquer problema, pois primeiro ela olhou pra si, cuidou de si. (UNXÉ, 2023a)

Este itã é fantástico para percebemos a importância de estarmos bem conosco para enfrentar qualquer batalha. Hianna segue me compartilhando que o espelho de Oxum é sua maior arma, é que pra além de um lugar de vaidade, Oxum entende que precisa olhar pra si primeiro, e dessa forma, ela também consegue olhar o todo em seu reflexo. Em nossa sociedade, as pessoas – não brancas – muitas vezes são julgadas por expressar o seu auto amor como se fosse uma forma de egocentrismo. Aprendemos que o elogio deve vir sempre do outro e quando o recebermos, precisamos agradecer o mínimo possível, ou as vezes nem o reconhecemos por timidez ou baixa autoestima. Vamos aprender o amor de Oxum e banhar nossas *idés*, como forma de reivindicar as batalhas perdidas, por falta de munição afetiva.

Dentro desta questão de se olhar no espelho e se admirar, lembro-me que a primeira vez que eu me achei de fato bonito, eu já tinha meus vinte e poucos anos. Foi quando eu deixei o meu *Black Power* crescer. Por conta de um entendimento naturalizado daquela época que homem – preto - tinha que sempre andar de cabelo baixo, eu nem sequer pensava que o meu cabelo poderia ser grande, ainda mais bonito. Depois que conheci uma amiga, também artista, publicitária chamada Bruna Santeiro, mudei de opinião, quando a mesma me incentivou a deixar o cabelo crescer, mostrando fotos de outras pessoas, produtos que poderia usar para cuidar e etc.

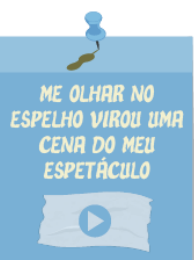
No começo, era *barril* me olhar no espelho, pois aquele cabelo em transição me incomodava profundamente. Até que um dia me olhei de uma outra forma, e comecei a me abrir para um olhar diferente sobre mim mesmo. Lembro que fiquei uns quinze minutos no espelho olhando cada detalhe do meu corpo, e o meu Black, estava reluzente, depois de tê-lo ouriçado com o meu garfo. Naquele momento, senti uma gratidão pela minha ancestralidade, agradei por

ter nascido preto e percebi quase como que sensorial a energia do amor me consumindo. Parece muito romântico esse relato, mas pessoas que já sofreram com violências raciais, sabem como é osso nos enxergarmos enquanto belos nesse mundo.

E para além desse momento, tenho comigo essa sensação gostosa toda vez que danço ou me assisto dançar. Diferente de muitas pessoas que possuem vergonha ou são duras consigo mesmas, carregadas de autocríticas, o ato de rever minhas danças, me possibilita exercitar a atitude de me amar naquele momento. Não deixo de anotar os erros para poder melhorar posteriormente, mas o fato de ver o meu corpo *grafando novas histórias* em novos espaços (MARTINS, 2013) me remete automaticamente ao desejo de me amar. Entendermos quais são as fontes dos nossos prazeres, nos possibilita um fortalecimento emocional/físico/corporal através do cuidado e carinho produzidos por nós mesmos.

Em uma oficina no ano de dois mil e dezenove intitulada *Experimento Negras Utopias: Construindo danças e escritas poéticas (in)possíveis*, mediada por Eduardo Guimarães e eu, em um formato online, no quarto Encontro Periférico de Artes (EPA)⁸⁶, levamos fragmentos de processos de nosso experimento, e mesclamos com as abordagens e metodologias que cada um estava trabalhando em seus processos. Geralmente sempre iniciamos nossos processos em aula com uma proposta chamada *banho de afetos*, que consiste em uma dinâmica a partir da improvisação em dança, na qual vamos oferecendo indicações. Trazendo a imagem e a sensação da água para nos banhar e mandar embora toda a “sujeira” que está nos incomodando, a ideia é criar uma dança a partir de movimentos de esfregar com as mãos o corpo todo, contagiando-o todo a se mexer. A ideia do *esfregar*, além de carregar a sensação de limpeza que a proposta instiga, também é uma forma dos participantes terem um momento para se tocar e se redescobrir. Algumas das indicações remetem

⁸⁶ O EPA (Encontro Periférico de Artes), desenvolvido pelos curadores Bruno de Jesus e Inah Irenam em Salvador, foi um evento que conteve cinco edições, promovendo mostras de espetáculos, oficinas, rodas de conversa, exposições, performances e audiovisual, tendo como destaque a Batalha do pagode baiano. O evento acontecia normalmente nas periferias de Salvador e teve uma versão virtuais devido a pandemia da Covid-19.



auxiliou na ação daquela participante em ter um ato de autocuidado consigo mesma e esse gesto a fortaleceu para continuar a sua luta. O amor próprio nos ajuda a dar sentido à vida.

A partir dessas referências, relatos pessoais e reflexões sobre o amor para além das práticas ocidentais, poderíamos destacar três palavras chaves para entendermos a base do amor: *autocuidado*, *intimidade* e *comunidade*. Essa trindade que nasce como ressonância do pensamento do povo Dagara (SOMÉ, 2003), propõem-se – *ousadamente* - condensar um pensamento sobre um sentimento tão *embassado*. Esses três pilares apontam que precisamos estar bem conosco, com o próximo e em diálogo constante com o coletivo.

O grande problema das construções midiáticas que abordam sobre o amor no ocidente é que na maioria das vezes falta a verdade. Nos é omitido que existe uma maior parte de pessoas pretas em nosso país, nos falta representatividade em nossa volta. São inventados *finais felizes* nos quais não estamos presentes. A beleza do amor está no seu poder de nos permitirmos sermos nós mesmos, nos amando por inteiro e podendo distribuir essa energia para as pessoas em nossa volta. O amor também é estratégia de guerra.

Ao chegar em Salvador para realizar a minha graduação em dança, na grande maioria dos festivais de arte com foco em negritude que eu participava, mostravam obras que se originavam da dor das pessoas pretas. Muitas vezes retornava carregado para casa, de tanta energia densa e dolorosa que chegava comigo. Quando passei a desenvolver os meus *trampos* solos, estava indo instintivamente para o mesmo lugar, querendo arranjar formas de praticamente o público sentir na pele as minhas angustias. Quando Eduardo e eu desenvolvemos o Negras Utopias, sinto que essa ação me permitiu sonhar novamente, pois a minha conexão com o meu amigo era tão grande e o apoio que recebemos de tantos outros para realizar esse experimento e seminário, me dava a certeza de que nada iria me impedir de realizar os meus desejos. Trabalhar a partir do amor, do afeto, me abriu a possibilidade de explorar as coisas boas de ser quem eu sou. Eu sei me amando muito mais depois de ter trocas tão intensas com a plateia, com a qual tivemos em todas as apresentações. Isso não quer dizer que a violência, a dor e a solidão não estavam em nossos corpos, estamos em processo de cura, elas não irão sair da

noite para o dia. Entretanto, dançar nossas histórias de amor, o nosso encontro, amizade (*intimidade*), me possibilitava ser eu mesmo no máximo da minha potência (*autocuidado*), construindo um trânsito de trocas fluidas com o nosso público e equipe (*comunidade*).

Por isso a importância de falar de amor na dança, no corpo, no espírito. São estratégias de fortalecimento e (re)existência que vamos incorporando em nossos vocabulários de vida, entendendo por quais caminhos podemos seguir para recriar novas possibilidades de estar no mundo.

O que é o amor? Bom, até aqui podemos afirmar algo que ele não é: uma emoção individual. Amar é uma travessia que define aspectos centrais da nossa felicidade. Você não será capaz de amar sem antes saber quem você é. Sem ter outras pessoas que deem suporte para a sua vida. Sem conhecer seu propósito. A intimidade está acessível a todos, inclusive a você, desde que mergulhe em si mesmo e tenha disposição para caminhar com outro alguém que nunca o completará, mas que o acompanhará – e fará companhia aos seus defeitos, aos seus modos e às esperanças. (NOGUERA, 2020, p. 34)

1.4 Bixas Pretas se afetam!

A minha pele preta,
é meu manto de coragem
Impulsiona o movimento
Envaidece a viadagem
Vai desce, desce, desce, desce
Desce a viadagem...
(LINN DA QUEBRADA, 2017)



Eu conheci o termo *Bixa Preta* na música da *Linn da Quebrada*, na casa dos primeiros colegas com os quais dividi o aluguel de um apartamento no bairro da Graça em Salvador, quase um ano depois de ter chegado na capital baiana para estudar. Até hoje não sei explicar qual foi a sensação de quando ouvi essa música pela primeira vez, me senti forte, corajoso, *poderosa* e principalmente senti que não estava só. Como passei boa parte da minha infância nos anos noventa, eu sempre tive pouquíssimos referenciais de homens negros *gays* afeminados em destaque nas mídias que eu consumia. Na verdade, só me

lembro de *Jorge Lafond*, mencionado no primeiro subcapítulo, que mesmo encarnando diversos estereótipos difundidos na época – e até hoje – conseguia impor a presença de um homem negro, alto, forte, gay e extremamente afeminado, em um programa de humor de alta audiência naquela época⁸⁸. Confesso que naquele tempo eu não entendia a importância de Lafond, pois assim como os meus primos e amigos, eu também fazia chacota de sua aparência e bordões, mesmo assim eu sentia alguma conexão com aquele sujeito que prendia minha atenção quando aparecia.

Quando ouço a música de Linn da Quebrada anos depois, percebo o quão me fez falta assumir essa *Bixa que sou*. Enfatizar essas palavras possibilita destacar a diferença de apenas me entender como um homem negro gay. A *Bixa Preta* tem atitude, ela sabe que ela sempre está na mira, ela vive na margem, mas sem descer do salto, pelo menos não na frente dos seus inimigos. Atualmente, estamos vendo cada vez mais movimentos ressignificarem palavras de ofensas em estratégias de empoderamento, reutilizando o mesmo como uma característica de sua identidade. *Bixa*, *viado*, *sapatona*, *queer*, *travesti* entre outras, tornam-se ferramentas de transformação, utilizando do *deboche* como meio fundamental para desbancar a figura do hétero padrão. Os sujeitos lidos como dissidentes, passaram a corporificar esses antigos xingamentos, como força identitária. Mas se há pouco estávamos falando sobre a ideia de *afetividade preta*, falar de uma “identidade coletiva”, não pode levar-nos a cair na armadilha de uniformização?

No ocidente no século XVIII, com o Iluminismo, quando se inicia um debate mais fervoroso sobre a identidade do sujeito, as concepções eram entendidas em um campo mais individual. Stuart Hall no livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), aponta como os iluministas entendiam a ideia do sujeito:

O sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou “idêntico” a ele – ao longo da

⁸⁸ O programa em questão é “A praça é nossa”, a atração de humor que está no ar há mais de 30 anos na emissora SBT comandado pelo apresentador Carlos Alberto de Nobrega.

existência do indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa[...] pode-se ver que essa era uma concepção muito “individualista” do sujeito e de sua identidade (na verdade, a identidade *dele*: já que o sujeito do Iluminismo era usualmente descrito como masculino). (HALL, 2006, p.11)

Posteriormente com o advento do que foi se entendendo enquanto modernidade, os sociólogos começam a compreender que esse sujeito também era construído a partir de suas relações:

A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava. (HALL, 2006, p.07)

Com o pós-modernismo, a compreensão sobre a ideia de identidade, torna o sujeito cada vez mais “[...] fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 2006, p.12). Apenas nesses três exemplos é possível ver como a percepção sobre identidade foi e permanece se alterando de tempos em tempos, pois é impossível com a pluralidade de informações, corpos e saberes que estão em constante mudança, continuar com apenas um entendimento sobre qualquer coisa, principalmente quando se trata sobre a maneira que nós nos percebemos nesse mundo. O que podemos entrar em comum acordo é que todas essas ideias sobre identidades são elaboradas historicamente e não espontâneas.

Um dos melhores exemplos dessas construções que todos nós acabamos sempre nos deparando, é sobre a Alemanha nazista, na qual Hitler conseguiu induzir uma nação inteira a acreditar que apenas o fato de terem nascido em um determinado local e possuírem um determinado fenótipo, os tornavam superiores biologicamente que aos judeus, promovendo um massacre em massa:

[...] os movimentos ultranacionalistas e fascistas do século XX empregam recursos tecnológicos elaborados com o intuito de gerar espetáculos de identidade capazes de unificar e coordenar uma diversidade inevitável e desordenada em termos de uma uniformidade humana ideal e não natural. (GIRLOY, 2007, p.128)

Essa ideia que é vendida até hoje de uma identidade nacional em vários países, muitas vezes não é problematizada em nosso dia-a-dia, parecendo que de fato, simplesmente por nascermos em um território particular ou termos um parentesco com determinadas pessoas, estamos fadados a determinadas

características. Não podemos desvencilhar o caráter político dessas construções unificadoras, favorecendo ideologias – em sua grande maioria – fundamentalistas e fascistas, que induzem a morte de classes desfavorecidas e que não possuem acesso à informação, tendo muitas vezes as mídias e o *marketing* como potencializadores desses discursos.

No Brasil o *mito da democracia racial* mencionado no primeiro subcapítulo, exemplifica bem essa questão, pois até hoje é muito comum ouvirmos o discurso que “*somos todos iguais*”, enquanto a grande maioria das pessoas que estão morrendo de fome, bala perdida, entre outras violências, possuem cor, classe social, gênero e sexualidade bem definida. Essa forma encontrada pelos colonizadores de colocar para de *baixo do pano* todas as atrocidades cometidas com o povo negro desde a época da escravidão, discursando sobre uma identidade brasileira que abraça todas as etnias, permanece até hoje como uma saída que retira qualquer forma de reparação histórica enquanto obrigação do Estado, como a que ocorreu na Alemanha com os judeus. Obviamente este cenário vem se alterando devido às diversas lutas dos movimentos negros, indígenas, quilombolas, feministas, da comunidade LGBTQIAPN+ entre outras.

Acredito que a diferença de defender a identidade “*Bixa Preta*” trazida na letra de Linn da Quebrada, em comparação a esses exemplos de unificação nacionalista, consiste no *propósito*. Quando passamos a ressignificar este termo, o intuito é enaltecer a nossa existência e trazer referenciais que condizem que as nossas vivências. Além de dar destaque para as nossas *pluralidades pretas*, desmistificando esses estereótipos universais sobre nossas corpos e respeitando cada sujeito dentro dessa identidade *Bixa Preta*. Kleber Lourenço, em nossa conversa para essa dissertação, aponta como, mesmo estando no coletivo, as nossas individualidades e potências não são apagadas:

Kleber Lourenço, em fevereiro/2022

“A partir do entendimento também de quem eu sou, ou pelo menos da busca de ser que eu sou, da minha história pessoal, da minha maneira de pensar as relações que eu criei, essa personalidade me faz existir no coletivo também. Não é um coletivo massificado, o coletivo onde todo mundo é homogêneo onde não existe subjetividades ou singularidades, esse fortalecimento do coletivo pra mim é a partir exatamente dessas singularidades e subjetividades.”

Lucas Veiga, mestre psicólogo negro e homossexual, escreveu o artigo: *Além de preto é gay: Diáspora da Bixa preta* (2019), no qual aponta que as manas pretas e dissidentes, além de sofrerem a diáspora racial, muitas vezes passam por uma segunda diáspora, quando assumem – ou são forçadas a assumir – sua sexualidade, sendo expulsas de seus convívios habituais familiares, de amizades e etc. (VEIGA, 2019):

Ao afirmar a sexualidade, muitas bixas pretas precisam lidar com a não aceitação da família ou de parte dela. Certamente, contar para a família sobre sua sexualidade é uma das decisões mais delicadas e um dos momentos mais difíceis pelos quais a bixa preta passa para poder viver aquilo que ela é. Colocar em risco o aconchego do lar, o colo da mãe e o afeto dos irmãos tem um efeito, por vezes, aterrorizante, uma vez que a família ocupa lugar especial de pertencimento e de segurança para a bixa preta. Muitas optam por não partilhar de si com a família; outras partilham e acabam sendo rejeitadas; outras, felizmente, falam de si e são acolhidas pelos familiares. (VEIGAS, 2019, p. 84)

Atualmente, todos as pessoas que me importam (familiares, amigos, e afetos diversos), sabem sobre a minha sexualidade, mas foi um caminho longo de muitas trocas e diálogos. Imagina a dificuldade de constituir uma identidade empoderada, quando você precisa performar diversos corpos dentro de um só?

No desenho de humor adulto *Big Mouth*⁸⁹, cuja sinopse relata: “*Uma turma de amigos que vive as maravilhas e os horrores da puberdade*”, na quarta temporada, no episódio intitulado: *Onze de Setembro*, a personagem Missy – menina negra que faz parte dessa turma de colegas – foge com o seu amigo da aula. Quando passa um homem mais velho – também negro - o menino muda totalmente o seu dialeto para conversar com o sujeito, utilizando-se de diversas gírias. Missy o questiona: “*Nunca te ouvi falar assim?*”, o mesmo devolve a pergunta questionando-a como ela conversava com os negros. Ela responde totalmente inocente: – característica comum de sua personagem– “*Igual eu falo com os brancos*”. O garoto ri de sua cara até perceber que ela havia dito a verdade, e em seguida questiona se ela não entendia sobre a *mudança de código*, e indica um dispositivo acoplado em seu braço – parecido com uma bússola – a qual apontava grupos sociais que os negros precisavam *mudar o*

⁸⁹ Big Mouth é uma série animada da plataforma Netflix, que acompanha as aventuras de Nick Birch e Andrew Goldberg, dois melhores amigos que enfrentam as mudanças da puberdade. Junto dos colegas Jessi, Missy e Jay, os dois adolescentes vivem diversas situações cômicas, desde começar a sentir atração por garotas até ter dúvidas sobre suas preferências sexuais. Mas, devido à falta de experiência, eles nem sempre conseguem superar esses desafios. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/series/serie-20646/>> Acesso em: 01/06/2023

dialeto para se comunicar. Em seguida começa um musical bem debochado explicando sobre esses coletivos. Dentre os grupos estavam: Mulheres brancas suburbanas, idosos negros, italianos da velha guarda, entre outros. O refrão da letra diz:

É a mudança de código
E domínio essa arte
Tenho uma versão diferente para cada situação
Seja negro, branco, velho ou jovem
Eu falo a sua língua
E ninguém sabe qual é o verdadeiro eu.
(MOUTH, 2021)

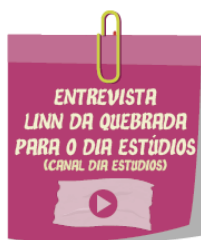
Destaco essa parte em questão, pois essa mudança forçada relatada por Veiga, junto com essa armadura de ferro necessária que a *Bixa Preta* desenvolve nesse deslocamento forçado para sobreviver, acaba gerando uma urgência de aprender a se comportar e a dialogar de diferentes formas para serem aceitas em determinados espaços. Podemos chamar aqui de *identidades de sobrevivência* essas performances sociais totalmente elaboradas a partir de um racional estrategista de quem precisa modificar elementos de sua personalidade para adentrar em diferentes espaços de poder. Obviamente que isso não se destina apenas para as Bixas Pretas, qualquer grupo que é colocado nessa caixinha do “diferente” acaba sofrendo violências por estar fora desse modelo de vida e corpos estabelecidos.

Vivemos em um constante estado de atenção com as nossas palavras e atitudes. Linn da Quebrada é um exemplo, quando em uma entrevista para o podcast *Dia Cast*,⁹⁰ em conversa sobre os desafios de ser uma travesti preta em um *reality show* como o *Big Brother Brasil*⁹¹, aponta que se preparou para entrar na casa, pois entendia que estaria lidando com um público mais amplo, então

⁹⁰ É um *vídeocast* da DiaTv, emissora online que produz conteúdo para o YouTube, convidando diversas artistas, *YouTuber*, cantores, atrizes e diversas pessoas de outras linguagens, para um bate-papo que fica entorno de uma hora de duração. Geralmente as conversas são mediadas por Gabie Fernandes e Léo Dias, revezando com outros apresentadores da casa.

⁹¹ Linn da Quebrada participou da edição do ano de 2022, e ficou 85 dias na casa, sendo a décima segunda eliminada do programa, com uma taxa de 77,6% dos votos.

para ser ouvida e compreendida precisou estudar um dialeto mais didático quando falava sobre questões de raça, gênero e sexualidade:



[...]“É preciso se lembrar que eu sou a exceção, é preciso se lembrar que eu não sou a regra, que não é toda travesti que é amada. É lembrar que agora muitas travestis e pessoas trans, tem tido a possibilidade de trazer essa questão de maneira mais horizontal com as suas famílias, isso já é um grande passo né?! Mas a gente não pode ficar confortável aí também. É preciso que a gente transfira esse constrangimento para o outro lugar. Se as empresas tanto nos querem, então venham até mim, mas se lembrem que é um constrangimento e um risco me terem com vocês. Um constrangimento e um risco que também precisa ser assumido de forma também bem mais horizontal, dividindo esses lucros, esses lacs e também, os prejuízos que podem vir haver. (CAST, 2022, online)

Muitos esperavam uma Linn da Quebrada que fosse *arrasar* na militância na base do grito e do gestual afeminado “exagerado” como dizem de nossas *manas*, porém, estrategicamente ela resolveu ser a Lina Pereira⁹², sua persona cotidiana, amorosa, didática e sensível. Isso quebrou a expectativa do público, possibilitando que Lina chegasse na metade do programa, diferente da última participante trans⁹³ que participou do programa há onze anos atrás e foi eliminada na primeira semana.

Lógico que podemos encontrar várias problemáticas nesses casos. O fato de Lina ter chegado nessa posição pode ser considerado bem pouco se levarmos em conta o seu potencial enquanto artista, pensadora e pessoa. Isto só nos aponta como grande parte da população que consome esse programa, ainda possui um pensamento limitado e preconceituoso daquele corpo naquele espaço. Porém, bell hooks nos aponta como precisamos ser gratos às nossas conquistas, pois isso também é um projeto de cura (hooks, 2021).

A estratégia de Linn da Quebrada é curiosa, pois ela se movimentou para apenas ser ela mesma, demonstrando as suas fragilidades, mas também toda a sua perspicácia na hora dos debates, momentos de tristezas, vitória, celebração e derrotas. Podemos dizer que ela foi *humanizada*.

E nós criamos essa abstração de unidade, o homem como medida das coisas, e saímos por aí atropelando tudo, num convencimento geral até que todos aceitem que existe uma humanidade com a qual se

⁹² Nome que consta em sua identidade

⁹³ A participante foi a Ariadna Arantes, maquiadora e ex participante da décima primeira edição do Big Brother Brasil e da edição de dois mil e vinte um do *Reality Show* “No Limite”.

identificam, agindo no mundo à nossa disposição, pegando o que a gente quiser. (KRENAK, 2020, p.33)

Ailton Krenak nos aponta como essa estrutura neoliberal e machista ignora a multiplicidade dos seres dentro dessa unidade terra, criando falsos ídolos e referências identitárias como modelos universais, trabalhando a partir da *exclusividade* - e para ser exclusivo preciso excluir o que não é compatível. Aqueles que não nascem com as “características certas”, precisam tentar se assemelhar daquele que é identificado como “humano”, para minimamente serem aceitos.

Krenak fala em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2020), que nós vamos utilizando a natureza como se fosse algo, e não um ser, em vez de buscar em coexistir (KRENAK, 2020). Essa sociedade construída, importada, que nos chegou aqui sem ser encomendada, usurpa pessoas, seres e saberes nos forçando a dançar ao ritmo de seus passos. Por isso, refletir sobre nossas construções identitárias se torna uma ferramenta importante e necessária para elaborarmos formas de reestruturar esse mundo. E as nossas danças se tornam um caminho de amplificar essas nossas identidades.

Percebo isso nitidamente nos meus interesses artísticos autorais quando inicio nessa saga dos afetos pretos, pois na criação do *Experimento Negras Utopias*, o interesse com o meu *mano* Eduardo era de utilizarmos histórias de Bixas Pretas da graduação em dança e teatro da UFBA. No ano seguinte, o solo *Amargo*⁹⁴ já dialogou com histórias de pessoas negras, de diferentes identidades de gênero, sexualidade, classe social e idade. Em dois mil e dezenove, *POC: Pretas, Ousadas e Contemporâneas*⁹⁵ focou nas experiências de sujeitos pretos e *prete*⁹⁶ afeminadas. E em 2020, junto com o núcleo EUS e com a direção de Vinicius Revolti, nós gravamos o vídeo dança ODÉ-SSI, que parte de um processo mediado pelo diretor para encontrarmos os guerreiros que nos habitam, fazendo referência ao Orixá Oxóssi. Em cada *trampo*, em cada

⁹⁴ Amargo: Uma reflexão performática sobre afetividade negra, é um espetáculo dirigido e interpretado por mim em 2018, com Direção Artística de Marina Vasconcellos e produção de Jordan Alves.

⁹⁵ É um espetáculo criado em 2019 com minha direção que consta como interpretes Allan Fradique, Daniel Dias, Eduardo Almeida, Patrick C de Jesus e Willian Gomes. A produção foi realizada por Vinicius Revolti.

⁹⁶ Tivemos um único integrante Não-binário

momento da minha vida, as identidades que fui performando e mudando, faziam parte dos meus interesses naquele momento presente, além das identidades que são impostas, vindas da própria sociedade.

Através da dança podemos comunicar os nossos saberes, firmar as nossas raízes e produzir linguagens que atravessam o tempo e o espaço. E pensar que todos esses processos nos afetam, contagia, acessando essas informações, experiências e memórias por meio do movimento, do ritmo, da pausa e pulsação, auxiliando muitas vezes a refletirmos sobre esses papéis sociais que estamos estrelando.

Quando dirijo POC, eu estava em um momento de uma fúria e êxtase de celebrar e odiar a minha existência enquanto uma Bixa Preta. Essa dualidade constante, somada com os processos que mediei e vivenciei com os intérpretes criadores do espetáculo, me fizeram perceber que existia uma ausência por não expressar mais o que eu tinha como referência de feminilidade, isso acontecia por medo, vergonha e falta de representatividades assim na minha vida. Quando percebo essa questão, no meio de um dos ensaios, começo a mudar a forma na qual eu me relacionava com o mundo, arriscando em colocar um batom, um lápis ou um *shorts* curto que seja. Utilizo esses exemplos sem o intuito de reduzir ou determinar o que é ou representa o feminino, mas sim, como um ato afetuoso e de cuidado comigo mesmo, respeitando os meus desejos e formas de querer me expressar. Nesses momentos podemos perceber a dança para além de um entretenimento, estereótipo e sim, como um ato político e de cura.



Figura 9

Foto registrada antes de minha apresentação no XI Seminário PPGDança da UFBA
(Autor: Bruno Novais) Acervo pessoal.

Os depoimentos de cada pessoa envolvida no processo de POC, pelo fato de estarmos juntos naquele coletivo e trabalhar utilizando nossas vivências como ignição e estímulo criativo foi uma experiência de cura e reflexão. No artigo que escrevi para a *ANDA* em dois mil e vinte mencionado no capítulo anterior, eu falo sobre algumas experiências que ocorreram no processo:

A maioria dos comentários dialogaram muito com a perspectiva apontada por hooks sobre o amor, como um sentimento autônomo, diverso, particular e coletivo ao mesmo tempo. Outros apontaram a importância de falar sobre afetos negros à nossa resistência. Eduardo acrescentou a relevância de compartilhar sobre esses assuntos com as crianças, principalmente trabalhando o auto-afeto. Depoimento de Daniel como “Quando eu me vi rebolando, caiu a ficha que eu sou gostosa.”, nos mostra como explorar o nosso próprio corpo e nossas subjetividades podem modificar a maneira como nos relacionamos com nós mesmos. (DIAS, 2020, p.268)

Destaquei este espetáculo nesse momento, mas poderia ser qualquer outro, pois como já disse, desde quando cheguei em Salvador e passei a me inteirar e querer refletir sobre essas identidades políticas, venho dançando com esses temas em meus *trampos* artísticos. A dança sempre esteve ao nosso lado

enquanto uma sabedoria ancestral que nos acompanhou e acompanha até hoje. Mesmo depois de nossos antepassados serem ludibriados e arrancados de seus territórios, as danças gravadas em seus corpos se reverberavam nos poucos momentos de lazer que as pessoas escravizadas conseguiam ter, misturando as diferenças culturais existentes naqueles encontros.

Por isso, torna-se cada vez mais importante assumir essas identidades, pois ocupar esse lugar permite a possibilidade de conquistar espaços para sermos ouvidos e representados. Flip Couto, em nossa entrevista ao contar parte de suas histórias, destaca a seguinte parte:

Flip Couto, em outubro/2021

“Eu vivo com HIV desde 2009, em 2016 eu trago isso como uma identidade forte no meu trabalho para entender qual é esse movimento do corpo positivo, que linguagem esse corpo positivo cria na cena e na sociedade, também como uma Bixa Preta construída dentro do Hip Hop, vou encontrando esses lugares de pensar quais são as possibilidades de masculinidades, da sexualidade, da afetividade dentro da arte, mas também entender “o que é arte” né?”

Esses lugares destacados por ele como de pertencimento, carregam diversas discussões e tensões em nossa sociedade, tornando esse corpo necessário para uma possível revolução e modificação desse cenário esbranquiçado. Eduardo Almeida, em nossa conversa, destaca que é mais fácil falar sobre si mesmo em seus *tramos*, e reforça a importância de trazer esses temas em nossas produções:

Eduardo Almeida, em março/2022

“E eu acredito que esses processos de criação, usar isso como mote pra processo de criação ele enriquece muito mais porque eu tô falando sobre mim, então eu não preciso de alguém pra falar sobre mim, então eu acredito que não seja fácil, mas seja muito mais orgânico, acho que é muito mais orgânico quando o meu processo criativo fala de mim ou fala de uma bixa preta, ou fala de alguma camada que também é minha camada super lá dentro. (ALMEIDA, 2022)”

Eduardo fala que faz parte da favela, algo que constitui sua identidade, essa autoidentificação afetiva com um determinado território é muito frequente em nosso histórico enquanto quilombos (NASCIMENTO, 2018). Para além de todos estereótipos que normalmente resumem as favelas como sinônimo de violência e tráfico, a organização social estabelecida nesses espaços traz elementos latentes dos quilombos, onde existe uma atenção ao coletivo muito

forte, até por uma questão estratégica de sobrevivência. Precisamos lembrar que esses territórios normalmente são construídos com a imigração de corpos vindas de diversos lugares - na grande maioria das vezes se deslocando forçadamente para capitais em busca de uma vida melhor.

O processo diaspórico é um elemento que contesta essas identidades fixas reproduzidas hegemonicamente, que limitam o ser humano. Como diz Paul Gilroy em seu texto *Identidade, pertencimento e a crítica da similitude pura*:

A ideia da diáspora oferece uma alternativa imediata à disciplina severa do parentesco primordial e do pertencimento enraizado. Ela rejeita a noção popular de nações naturais espontaneamente dotadas de uma consciência de si próprias, compostas meticulosamente por famílias uniformes; ou seja, aqueles conjuntos intercambiáveis de corpos ordenados que expressam e reproduzem culturas distintas em absoluto, assim como pares heterossexuais formados com perfeição. (GIRLOY, 2007, p.151)

O autor aponta que sem ignorar todo o terror e a violência deste processo que nos causa reverberações histórico-emocionais até hoje, pensar em diáspora nos auxilia a questionar todo pensamento universalista identitário:

A diáspora é um meio apropriado para se reavaliar a ideia de uma identidade essencial e absoluta precisamente porque ela é incompatível com esse tipo de pensamento nacionalista e raciológico. Esta palavra está intimamente associada à ideia de semente para disseminar. (GIRLOY, 2007, p.154)

Pensar por esse viés nos gera um movimento de transformação e ressignificação dessa dor, que não anula a sua presença histórica, mas compreende a potência da multiplicidade dessas trocas ao possibilitar a criação de uma coletividade ancestral política. Percebe-se que quando tratamos de identidade coletiva a partir de referências pretas e dissidentes, entendemos que existe singularidades dentro dos grupos. As Bixas Pretas podem se juntarem primeiramente pelo fato de terem semelhanças em suas identidades, porém, cada uma também entende e respeita suas particularidades.

Quando dialogamos com essa ideia de diáspora como “sementes para disseminar”, passamos a refletir a infinidade de possibilidades que temos em existir e coexistir no mundo. Uma das maiores crueldades dessa estrutura racista, é que ela nos rouba a possibilidade de escolhermos quem queremos ser.

Já nascemos com pré-fabricações de estereótipos que nos moldam no decorrer da vida, dificultando nosso processo de autoconhecimento.

Essas identidades genéricas que por muitas décadas foram os únicos repertórios que nos definiam enquanto um corpo coletivo-político, vêm se alterando devido a possibilidade de termos mais espaços – principalmente nas plataformas virtuais – para falarmos por nós mesmos.

Não podemos ignorar o fato de que todo esse acesso ainda está reduzido para uma parte da população, havendo 37% da população mundial desconectada das redes –majoritariamente na Índia – e no Brasil, cerca de 40 milhões de pessoas não possuem acesso à internet.⁹⁷ Mesmo com essa problemática da distribuição e acesso, muitas pautas sociais tiveram suas discussões identitárias ampliadas. A própria constância de acréscimos e alterações da sigla da comunidade LGBTQIAPN+ é um exemplo, cujo símbolo de soma (+) indica outras possíveis existências. Constantemente ouço reclamações de amigos e conhecidos que não estão tão atentos com as questões de gênero e sexualidade, duvidando da real necessidade dessa alteração recorrente. Muito bem protegidos em suas identidades heterossexuais, na grande maioria, não permitem – ou ignoram – refletir sobre a importância do outro se reconhecer enquanto pertencente a algum grupo social.

Por fim, podemos concluir – por enquanto – que as identidades fazem parte de um jogo político, no qual nem sempre temos a consciência e escolha de performar como desejamos. Na maioria das vezes essas construções são designadas para classificar a nossa existência, com ou sem a nossa permissão, mas sempre elaboradas para representar algo e/ou alguém. Me intitular enquanto uma *Bixa Preta periférica* nesse momento, possui o intuito de reforçar um território e uma atitude a qual me move nesse momento e que está conectada com a minha história de vida. Por ela me conecto rapidamente a uma rede de iguais que se sentem seguras – ou não - para se aquilombar e trocar entre si.

Por isso é importante reforçar que estas escritas, metodologia e conceitos criados nesse trabalho, não são destinadas apenas para as Bixas Pretas, e sim,

⁹⁷ Disponível em: <https://canaltech.com.br/internet/mais-de-5-bilhoes-de-pessoas-tem-acesso-a-internet-214836/> Acessado em: 19/jun/2022

Capítulo:
02

por que essa
dança tem cor?
um movimento
de (re)existência



Registro do espetáculo: Odé-ssi - Uma caçada interna, do Núcleo EUS, apresentado na Mostra Etnografias Urbanas Subversivas 2+2=5. Da esquerda para direita: Jordan Alves, Bruno Novais, Vinicius Revolti e Leonardo Luz. (Autora: Georgia Boni) Acervo pessoal.

Capítulo 2: Por que essa dança tem cor? Um movimento de (Re)existência

2.1 Tecendo sobre Danças Pretas

Acredito que minha dança começa a “ganhar cor” em dois mil e dezessete com a criação do *Experimento Negras Utopias*. Até então essas questões de raça, identidade de gênero, sexualidade, classe entre outras, não faziam parte das minhas reflexões cotidianas. Obviamente que apenas por existir no mundo como uma *Bixa Preta*, eu já era atravessado por esses temas. O Bruno que se inscreveu para fazer faculdade de dança na Bahia, não imaginava que mergulharia em tantas áreas diferentes que essa arte lhe apresentaria, o que colaboraria inclusive em sua própria descoberta como um corpo movente político. Quando passo a atuar mais como intérprete-criador e entendo que posso trazer diversas questões, provocações e opiniões em minhas obras, começo a compreender a potência das minhas experiências de vida como material dramaturgico e político.

É importante pontuar esses fatos, pois se hoje estou escrevendo sobre afeto e amor na dança é porque esses assuntos chegaram até mim no mesmo fluxo que essas questões políticas sociais surgiram na minha vida. Quando menos percebi, todas elas se atravessavam, sendo determinantes na construção dessas corpos pretas que falamos. Quando inicio um movimento de trazer a minha pele e as minhas experiências afetivas como dispositivos provocadores para os meus processos de criação, isso ecoa totalmente no meu corpo e nas elaborações que são geradas.

Sinalizo que entendo as minhas produções como *danças pretas*, a partir da *troca de ideia* com a Tese *ATO: Fundamentos de feitura para danças negras teatrais* (2023) da autora Francine Paula, mas conhecida no cenário da dança como Kanzelu:

E quando falo de danças negras cerceio o campo da dança que abrange danças de múltiplos segmentos artísticos e culturais negro-africanos e, aqui, africano-brasileiros, desde as danças rituais de tradições religiosas, às tradicionais-populares presentes em festejos diversos, danças sociais urbanas e rurais, danças da cultura hip hop, passinho e

aquelas com propósitos somente artístico/estético, teatral, como a Dança Afro. (PAULA, 2023, p.15)

Fiquei muito feliz de ver danças da cultura *hip hop* e *funk* serem mencionadas, pois na maioria das leituras que encontrei, esses estilos sempre eram excluídos. Acredito que isso é muito comum se pensarmos em quais pesquisas conseguiram chegar primeiramente nesse campo acadêmico de discussão, sendo que as danças ligadas ao movimento *Hip Hop* ou a cultural LGBTQIAPN+ que são percussores de danças como o *Vogue*, *Stillete* entre outras, demoraram mais para ter os seus saberes reconhecidos nesses territórios, e danças de matrizes africanas e afro-brasileiros, mesmo com a demora de ter esses saberes respeitados, *colaram* primeiro nesse meio.

Minha própria experiência como graduando na Escola de Dança da UFBA apontou isso. Entrei quase junto com a chegada dos professores: Fernando Ferraz, Amélia Conrado - já mencionados -, Marilza Oliveira⁹⁸, Denny Neves⁹⁹ e docentes que foram contratados para abordar conteúdos que trazem a cultura africana, negra, popular e indígena como base em suas pesquisas em danças. A chegada desses profissionais foi de extrema importância para um *empretecimento* no currículo da Escola de Dança, criando inclusive posteriormente o grupo *GIRA: Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas*,

⁹⁸ Oyaci, mulher negra, itaparicana, artista. Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Difusão do Conhecimento: UFBA-UNEB-UEFS-LNCC-SENAI CIMATEC. Mestra em Dança e especialista em estudos contemporâneos em dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Licenciada e Bacharel em dança pela UFBA. Professora Assistente da Escola de Dança da UFBA com dedicação exclusiva, atuando na área de conhecimento referente aos Estudos do Corpo com ênfase em Danças Populares, Indígenas e Afro-Brasileiras. Co-líder do Grupo de Pesquisa Porra: modos de (RE)conhecer(SE) em Dança. Integra o Grupo de pesquisa Rede-Africanidades e Coletivo Luiza Bairros. Autora dos e-books Danças Indígenas e Afrobrasileiras e Dança como mediação educacional para a diversidade e ações afirmativas II. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/8798222519448225>> Acesso em: 21/mar/2023

⁹⁹ É Pernambucano radicado em Salvador (BA). É o primeiro Mestre formado em Danças Populares Brasileiras pelo PPGDANCA - Programa de pós-graduação em Dança, UFBA - Universidade Federal da Bahia. Doutorando em Danças das Culturas Populares, pelo PPGDANCA - Programa de Pós-graduação da Escola de Dança da UFBA - Universidade Federal da Bahia. Foi professor de Danças Populares na Escola de Dança da FUNCEB - Fundação Cultural do Estado da Bahia durante 10 anos onde dirigiu a Cia. Brincantes de Dança Infanto-Juvenil. Atualmente é Professor de Danças das Culturas Indígenas, Repertórios Populares e Afro-brasileiras na Escola de Dança da UFBA. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/5787700239387053>> Acesso em: 21/mar/2023

*repertórios Afro-brasileiros e Populares*¹⁰⁰, que produz pesquisas, eventos, mesas, oficinas, *giras filosóficas* entre outras ações dentro e fora da Universidade. Porém, falta representatividade quando buscamos referências do *Break, Twerk, Passinho, Pagode Baiano, Vogue, Stilleto, Funk, Looking, Popping* e etc.

Posteriormente, o Doutor, professor Thiago Assis¹⁰¹ também *colou junto* no quadro de docentes fixos, enriquecendo ainda mais as discussões sobre raça e sexualidade. Por ser também uma Bixa Preta, além de trazer questões pertinentes sobre esses temas em suas aulas, Assis possui uma pesquisa incrível sobre a amplificação da noção de *professoralidade*, dialogando sobre a formação de professores de dança no ensino superior. Assim como o grupo Gira, outro grupo de pesquisa super importante que surgiu depois no qual também faço parte, é o grupo *PORRA*, desenvolvido em dois mil e vinte, tendo à frente os coordenadores Thiago Assis, Lucas Valentim¹⁰², Marilza Oliveira e Edu Ó¹⁰³.

¹⁰⁰ O Grupo reúne pesquisadores, estudantes dos diferentes níveis da formação acadêmica em dança e áreas afins, interessados no aprofundamento de estudos voltados aos saberes e fazeres das artes e culturas indígenas, populares e da diáspora africana; seus desdobramentos no campo artístico, educacional e suas traduções na contemporaneidade. Disponível em: <<https://www.grupogira.com.br/sobre>> Acesso em: 21/mar/2023

¹⁰¹ Professor Adjunto da Escola de Dança da UFBA, atuando na área de processos educativos em Dança, além de exercer a função de Coordenador do Colegiado de Graduação em Dança - Diurno (desde 2020). Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Dança - Acadêmico (Mestrado e Doutorado). Presidente do NDE da Licenciatura em Dança - Diurno, Membro do NDE da Licenciatura em Dança EAD, Membro da Congregação da Escola de Dança da UFBA e Coordenador do Núcleo de Dança / Subprojeto Arte do Programa Institucional de Iniciação à Docência - PIBID. Co-Líder do Grupo de Pesquisa PORRA: modos de (RE)conhecer(SE) em Dança.

¹⁰² Professor dos Cursos de Graduação da Escola de Dança da UFBA (Licenciatura, Licenciatura EAD e Bacharelado); professor permanente do Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança (PRODAN) e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança), ambos da Escola de Dança da UFBA. Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA (2016-2019). Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA (2012-2013). Licenciado em Dança pela Universidade Federal da Bahia (2007-2011). Membro do colegiado e do NDE (Núcleo Docente Estruturante) do curso de Licenciatura em Dança da EAD/UFBA, e dos Colegiado e NDE da graduação presencial, onde, atualmente, está como vice-coordenador e vice-presidente, respectivamente. Membro do Colegiado do Programa de Pós-Graduação Profissional PRODAN da Escola de Dança da UFBA. Pesquisador colíder do Grupo de Pesquisa PORRA: modos de (re)conhecer(se) em Dança. Desenvolve trabalhos desde 2002 como ator, diretor, dançarino, coreógrafo e produtor. Pesquisa os processos de criação e as experiências de aprendizagem em práticas colaborativas, com ênfase em questões como hierarquia, autoria, colaboração, relações de poder, gênero, deficiência e decolonialidade.

¹⁰³ Artista da dança, performance e teatro, escritor, professor da Escola de Dança da UFBA. Mestre em Dança (PPGDANCA/UFBA), bolsista CAPES, com especialização em Arteterapia (UCSal). Colider do Grupo de Pesquisa PORRA. Pesquisador no grupo de pesquisa ENLACE (UNEB). Atualmente, desenvolve pesquisa no Doutorado Multiinstitucional Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento (DMMDC), intitulada ATRAÇÃO POR UM CORPO PERTURBADOR:



O grupo nasce com linhas de pesquisas voltadas para danças afrodiasporicas, periféricas e que abordem questões de gênero, sexualidade e deficiência. A partir desse grupo, me aproximo muito de Valentim e Assis, por eles abordarem temáticas que dialogam com a minha. Começar a pensar sobre *Danças D'quebradas Contemporâneas*, parte muito de diálogos sobre dança na periferia com Thiago. No mesmo ano que início o grupo no qual integro desde o começo, participei de uma *live* com o doutor/professor Lucas Valentim, com o tema *Da Bixa POC até a homoafetividade negra*, abordando todo o meu percurso de pesquisa até então, desde Guarulhos até o mestrado. No bate-papo que ocorreu online por conta da Pandemia da Covid-19, pontuei sobre essa ausência de conteúdos sobre danças urbanas.

Chega ser irônico, pois diversos alunos que constituem as turmas da licenciatura em dança do noturno, chegaram neste curso através das danças urbanas aprendidas em suas *quebradas*, videocliques, festas de família e academias de danças. Muitos desses acabam desistindo do curso justamente por não ver os estilos que aprenderam lá fora, dentro da faculdade, correndo o risco de entenderem que o lugar dessas danças não é nas Universidades.

Recentemente entrou na grade da escola uma disciplina optativa de Pagode Baiano, conquista que está extremamente atrasada, pensando na força, história e potência dessa dança em Salvador e na Bahia como um todo. Porém, não havia professores que dominassem essa linguagem e a falta de reconhecimento da instituição da importância dessa dança, essa realidade só foi se alterar com a entrada do doutor/professor Thiago Assis, propositor do componente que além de ser um dançarino de *Pagodão barril*, batalhou muito para a entrada desse módulo, para além de reivindicar mais valorização no conteúdo negro do currículo, junto com outros poucos professores aqui já mencionados, como Fernando Ferraz e Amélia Conrado. Ainda assim, é nítido ver o lugar “optativo” que a mesma é inserida, não reconhecendo as riquezas que esses saberes podem acrescentar para os estudantes, a partir de uma

BIPEDIA COMPULSÓRIA E SEUS MECANISMOS DE PODER, DESEJO E REPULSA PELA DEFICIÊNCIA, NA DANÇA. Diretor do Grupo X de Improvisação em Dança e co-fundador do Coletivo Carrinho de Mão, Entre seus trabalhos artísticos, destacam-se: Judite quer chorar, mas não consegue!, Odete, traga meus mortos, Ah se eu fosse Marilyn, O Corpo Perturbador, Bonito, Striptease-Bicho e Kilezuuummmm. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/7057212605804922>> acesso em: 23/mar/2023

pesquisa bem elaborada, respeitando e compartilhando a história, técnicas, *swing* e conhecimento dessas danças.

Entretanto, isso não impediu dessas danças de adentrarem na Escola de Dança, houve várias iniciativas de discentes e alguns docentes que organizaram eventos que trouxeram oficinas, mesas, vivências e aulas de diversos artistas como: Elivan Nascimento¹⁰⁴, Vini Nascimento¹⁰⁵, Lunna Monty¹⁰⁶ com *Vogue*, *Stilletto* e *Dance Halls*; Coletivo Casa 4¹⁰⁷ com dança de salão de condução compartilhada, Jordan Alves com vivências de *Popping*; Ton Bispo¹⁰⁸ e Vinicius Revolti com Pagode Baiano, entre outros que deixaram sua marca e trocaram os seus conhecimentos com diversos estudantes das graduações e pós-graduações. Essas aulas geralmente são sempre lotadas, mostrando o interesse ávido dos discentes por essas danças.

Morando em Salvador, foi nítido perceber como muito dessas danças urbanas são passadas de geração para geração. Não só o pagode baiano e o Swing baiano, mas outros estilos como o forró, axé e samba, são danças muito presentes nas festas familiares. Nascido em Guarulhos, sendo filho de um pai mineiro e uma mãe paranaense, gostaria de dizer que tive referências regionais

¹⁰⁴ Professor, coreógrafo e educador em Stiletto, Danças de reis de Blocos Afros, militante, ativista e defensor das causas LGBTQIAP+, com foco nas bixas, pretas e periféricas. Atualmente, integra o coletivo AfroBapho. Disponível em: <<https://www.queerbrasil.com/elivan-nascimento/>> Acesso em: 21/mar/2023

¹⁰⁵ Bailarino, coreógrafo e Professor de Stiletto, Pop Dance Heels, Jazz Dance. Trabalha com preparação corporal para artistas (cantores, atores, apresentadores e etc). Atualmente consiste em um dos maiores nomes do Brasil nas danças de rua LGBTQ+. Disponível em: <<http://vininasci.blogspot.com/p/curriculo.html>> Acesso em: 21/mar/2023

¹⁰⁶ Dançarina, modelo, Dj coreografa do AfroBapho, *Mother* da House AfroBapho. Recentemente participou do clipe “Gueto” da cantora Iza, em uma versão especial da marca Olympikus. Disponível em: <<https://www.instagram.com/lunnamontty/>> Acesso em: 21/mar/2023

¹⁰⁷ Casa 4 é um coletivo que surge das inquietações de um grupo de amigos gays, dançarinos e com experiência nas danças de salão. Para além de um jeito tradicional de dançar a dois, o Casa 4 busca compreender esta linguagem nos corpos de seus intérpretes-criadores: corpos viados, afeminados, fechativos, brutos e mais um bocado de coisa. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1rKt7QgaMWmKGzHUrzHj5bC-0R1fQYhgv/view>> Acesso em: 21/mar/2023

¹⁰⁸ Doutorando e Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança, Bacharel e Licenciado em dança pela mesma Universidade. Técnico em Dança pela Fundação Cultural do Estado da Bahia. Atuação como bolsista do Programa de Iniciação à Docência (PIBID) e no Programa de Residência Pedagógica. Experiência como dançarino no Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, na Experimentandonus Cia de dança, com Daniela Mercury e no Reforma Cia de Dança. Idealizador e coordenador do Núcleo de Dança Coisas de Pretxs, residente na Escola de dança da UFBA. Interprete-criador na Cia de dança O dito. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/9593582025954868>> Acesso em: 21/mar/2023

de danças dessas regiões, porém, minha família não foi muito afetada diretamente por essas culturas. Muitas pessoas do meu núcleo familiar vieram criança para São Paulo – como minha mãe – ou adolescente/ jovem adulto – como o meu pai – sendo mais impactados pelos ritmos e culturas que tocavam no estado paulista. Inclusive dessa forma que me conectado com o R&B estadunidense, pois meu pai quando jovem era um grande admirador do Michael Jackson, além de dominar técnicas de *Street Dance* e *Soul Funk*.

Mas em ambos os casos, na realidade de muitas famílias pretas, a dança é estimulada e compartilhada dos mais velhos para os mais novos. No artigo *Danças familiares pretas: Notas sobre a aprendizagem da Dança de São Gonçalo de Amarante* (2022), o autor Victor de Oliveira, nos aponta sobre isso:

Verifico algo em comum nessas danças: são manifestações familiares pretas, ou seja, danças produzidas em contextos de unidades familiares ou comunitárias, de ascendência africana, cuja aprendizagem se constrói na experiência com as pessoas mais velhas. São movimentações que resistem ao colonialismo e articulam relações entre corpo, família e ancestralidade; são poéticas e expressões culturais que remetem à experiência dos quilombos e, portanto, à luta e à vida. (OLIVEIRA, 2022, p. 06)

Em seu artigo, Victor a partir de um estudo de campo de 9 anos em Laranjeira (SE), analisa o aprendizado da Dança de São Gonzalo do Amante em contextos familiares. Como o mesmo aborda, é importante entender que dança e território são esses, mas em um contexto geral nas famílias pretas e principalmente periféricas. É comum perceber essa *transcrição* que os mais jovens vão fazendo, ao receber esses conhecimentos cotidianamente pelos mais velhos (OLIVEIRA, 2022). Isso não quer dizer que é sempre assim, ou que esses elementos não possam ser assimilados de outras formas ou por outras pessoas jovens, na verdade, nessa encruzilhada da vida, estamos recebendo influências por todos os lados. O que desejo destacar aqui é que dentro do que estamos entendendo por *Danças Pretas*, é importante reivindicar que essas danças são construídas a partir de transmissão de saberes ancestrais, e que estão sempre relacionadas sobre as nossas vivências, seja em um conteúdo objetivo que aborde isso em sua dramaturgia, ou simplesmente pela existência desse corpo que dança e é lido socialmente pelas identidades sociais impostas e/ou construídas. Mencionando novamente o Doutor/professor Victor de Oliveira:

Entendo que essas danças representam uma atitude anticolonial que organiza experiências existenciais baseadas em lógicas ancestrais e estabelecem relações entre convenções e invenções como arenas de resistência ao colonialismo, ao eurocentrismo e à dominação racial. (OLIVEIRA, 2022, p. 05)

Com isso, provocado por Kanzelu ao refletir sobre a pluralidade dessas danças afro-brasileiras que abarcam diversos sujeitos e estilos, mas que prioriza essas corpos negras, e Oliveira que reivindica esses saberes ancestrais construídos e compartilhados em eventos e situações cotidianos desses quilombos, trago como escolha política a utilização do termo *Danças Pretas* nessas escritas. Entendo como uma atualização deste termo danças negras a partir das reverberações do tempo atual, como um lugar de demarcação, trazendo as referências urbanas ao se pensar no termo *Danças Negras*. Atualmente, é muito comum nas periferias a ressignificação da expressão “*Dança de preto*”, tirada de um lugar de ofensa e de um protagonismo masculino, para um entendimento de reconhecimento e valorização da origem daquele estilo. O termo “preto”, “preta” e dependendo do local “pretos”, vem sendo bastante utilizado por essa comunidade, sendo assim, uma forma de ir (re)conceitualizando termos que são gerados no intuito de reivindicar e preservar nossas histórias.

Patrick Acogny em seu texto: *As Danças Negras ou as Veleidades para uma Redefinição das Práticas das Danças da África* (2017), diz que para saber qual expressão, palavra, conceito utilizar, precisamos estar conscientes sobre o que se deseja reivindicar:

Precisamos estabelecer, classificar e ordenar de acordo com nosso entendimento a fim de elucidar aquilo que nos incomoda e nos atrapalha. Daí surge o desejo de valorização de nossas práticas, o que nos permite exercer nosso poder de comparação, de julgamento. Ele nasce do discurso e de nossa capacidade de abordar os problemas políticos ou filosóficos. (ACOGNY, 2017, p.152)

Essa constante atualização de termos, comum em pesquisas que abordam sobre corpos pretas, é fruto desse atraso forçado que tivemos em identificar e reconhecer as nossas raízes e, principalmente, como *sujeitos criadores*. Acredito que ainda precisamos reforçar a questão racial como estratégia de aquilombamento, auxiliando pessoas que estejam em trânsito em

seus processos de autoconhecimento de sua identidade político-social racial e para pontuar o protagonismo da cultura autora desses saberes.

Outro elemento que costura uma identificação entre todas essas danças tidas como pretas, são as *histórias cotidianas*. Percebemos que se pode sentir um ingrediente de sinceridade que permeia essas dramaturgias, nos conectando muitas vezes nos pequenos detalhes. Já dizia Nadir Nobrega de Oliveira:

Ao contrário, a estética negra em dança evolui de acordo com seus próprios princípios técnicos/criativos, que têm outra finalidade, trazem suas experiências culturais cotidianas e seu jeito próprio de dançar, seja no coletivo, seja de forma individual. (OLIVEIRA, 2017, p.48)

Esse *jeito próprio de dançar* está atrelado à valorização do indivíduo como um todo que, normalmente, essas danças carregam – cada um com suas especificidades obviamente – mas, existe um elo decorrente de um processo violento em nossa história, no qual a dança – assim como outras linguagens artísticas – permitiu à nossa cultura continuar viva, em um movimento espiralar como diz Leda Maria Martins (2021).

Em Salvador, quando passo a ter aulas de diversos estilos de *Danças Pretas*, percebo que existe um elemento que me deixa no mesmo estado de alerta, entusiasmo e prontidão que é a *batida*. Pode ser o som de uma alfaia em um cortejo ou o *beat* do DJ na balada, é como se rugisse um chamado de dentro da minha alma, me fazendo mover no seu pulso. Não estou aqui querendo trazer nenhum conceito de “instinto primitivo”, caindo em um lugar estereotipado dessas danças que no decorrer da nossa história, diversas vezes, foram colocadas nesse exato lugar. Pelo contrário, estou me referindo a uma *memória ancestral* que é ativada ao identificar uma conexão com essas batidas.

Para além do campo ancestral, existe também as lembranças escritas no meu corpo da minha infância e adolescência, pois muitas movimentações e referências que acesso hoje, vieram dessas épocas. E digo além, o processo gestativo já começa influenciar o bebê. Meus pais sempre ouviram bastante música em casa, era comum encontrar fotos minhas com um fone gigante com apenas dois ou três anos de idade.



Figura 10
Da direita para esquerda: Bruno Novais e Adilson Pereira.
(Foto: Maria Marcia D.S Novais Dias) Acervo pessoal.

Logo essa minha fascinação por ouvir música e, conseqüentemente, por dançar, me dava uma sensação de liberdade, principalmente nos anos dois mil, quando passo a treinar bastante sozinho, passos de *Popping* e *Street dance*. O *Funk* e o Axé também sempre estiveram muito presentes, sempre tendo como destaque o *R&B* Estadunidense, e hoje, graças a artistas incríveis, posso desfrutar de um *R&B*, *POP*, *Rap* Preto nacional de qualidade, devido a artistas

como: Ludmilla, Rebecca, Iza, Emicida, Baco Exu do Blues, Rico Dalassam, Drikka Barbosa, Mália, Liniker, Majur, Linn da Quebrada, Jup do Bairro entre tantos outros e outras¹⁰⁹.

Consequentemente o mercado da dança passou a valorizar mais os corpos pretos, obviamente visando primeiramente lucros antes de qualquer valor ético. Ainda assim, não podemos deixar de mencionar o reconhecimento desses estilos que sempre foram bastante marginalizados, principalmente o *Funk Carioca*, que hoje em dia é um dos ritmos e danças mais queridos no exterior de nossa cultura e/ou o aumento do reconhecimento do Pagode Baiano em todo território nacional.

Enfatizar *Danças Pretas* também é sobre registrar essas histórias como diz uma amiga minha chamada Jô Gomes¹¹⁰, pois precisamos nomear aquilo que está sendo esquecido. Através desse processo de cada vez mais essas danças encontrarem lugares e públicos diferentes, levando consigo suas sabedorias, técnicas, encantos e ancestralidade, trazer a pretitude PRESENTE!¹¹¹ desde o nome, reforça o compromisso com o respeito e a verdade dessa arte.

Sobre registrar essas histórias, Flip Couto também mencionou sobre este tema em nossa conversa:

¹⁰⁹ Aconselho a pesquisar cada artista aqui mencionado para as pessoas que quiserem se aprofundar nas sonoridades que estiveram de fundo enquanto eu escrevia essa dissertação. Estão todos disponíveis em plataformas virtuais como: YouTube, Spotify, SoundCloud entre outras.

¹¹⁰ Mestre em Dança na Universidade Federal da Bahia, onde pesquisou o Matriarcado e Oralidade nas Danças Afro-brasileiras. Jornalista, bailarina e estudiosa de danças africanas tradicionais e urbanas, do continente e da diáspora: Danças Afro-brasileiras, Kuduro, Afro House, Dancehall, Hip Hop, Vogue, Funk e Passinho. Professora de dança e coreógrafa, é pós-graduada em Dança e Consciência Corporal pela Estácio (2019), onde iniciou sua pesquisa sobre Matriarcado e Oralidade nas Danças Afro-brasileiras.

¹¹¹ Referência ao caso de Mariele Franco. Essa palavra é constantemente utilizada em manifestos, saraus, comissões, debates em redes sociais e etc., mostrando que estamos acompanhando quando este caso será resolvido.



Flip Couto, em outubro/2021

“Então pra mim esse registro é super importante e é uma coisa que eu venho pensando muito do legado de pessoas LGBTQIAP+ pretos na cena, na sociedade e também essa longevidade. Não quero que seja a bixa que morreu aos trinta, de depressão, suicídio, assassinada, e sim uma bixa que construiu um legado, oitenta anos, tá ali, construiu, conseguiu usufruir dos frutos que criou, acho que isso é uma grande utopia - quase - mas a gente tá seguindo como caminho essa utopia de construir nossas histórias e registrar isso.”

E nessas utopias possíveis, aos poucos vamos mudando o mundo. Lembrar que hoje já estamos colhendo os frutos da luta de muitos que acreditaram nesse poder da arte e principalmente na dança, criando movimentos de resistência a partir desses elementos. “É som de preto, de favelado, mas quando toca ninguém fique parado” (AMILCKA; CHOCOLATE, 1989) Esse funk que *brocou* nos anos noventa, descreve em poucas palavras o poder da nossa cultura. Um som que contagia, cheio de vida, pois é sobre vidas, que foram e são perseguidas, mas resistem, e a arte, música e dança estão sempre costurando essa renda da história.

O nosso som não tem idade
 Não tem raça e nem vê cor
 Mas a sociedade pra gente não dá valor
 Só querem nos criticar pensam que somos animais
 Se existia o lado ruim hoje não existe mais
 Porque o funkeiro de hoje em dia caiu na real
 Essa história de porrada, isso é coisa banal
 Agora pare e pense, se ligue na resposta
 Se ontem foi a tempestade hoje vira abonação.
 (AMILCKA; CHOCOLATE, 1989)



Apesar da má fama que o *Funk* e o *Rap* carregam por muitas vezes trazerem palavrões excessivos, conotações sexuais e uso de drogas, existem muitas letras que buscaram subverter esse estereótipo. Essa música acima dos MCs Amilcka e Chocolate era uma dessas letras que procuravam discutir questões como racismo e discriminação por classe social. Além de ressaltar a cultura preta e periférica. Por isso, acredito na importância de trazer esses saberes desses mestres – que em sua grande maioria estão vivos e dando aulas em suas respectivas comunidades, principalmente os profissionais de Passinho,

Funk, Break, Street Dance entre outros estilos – para os espaços acadêmicos, pois diversos conhecimentos muitas vezes nem foram explorados anteriormente por puro preconceito.

Trazer para essa roda epistemológica reflexões sobre *danças pretas* acrescenta para o debate dentro do campo, reivindicando as culturas urbanas como também produtoras de pensamentos complexos e importantes para a sociedade. Além disso, se no capítulo anterior gingamos sobre construções afetivas influenciadas pelas mídias, reflexões sobre afetividade, amor preto e dissidente, debate sobre identidades fixas e mutáveis a partir de referências de Bixas Pretas, foi porque a dança tornou-se o meu campo de estudo para devanear sobre tudo isso com base na minha corpa, minha história e minha relação com o coletivo.

Quando faço esses mergulhos ao passado, percebo que a dança sempre esteve presente nas manifestações das minhas emoções. Quando aponto isso, não digo no sentido que a dança acontece apenas nesse lugar subjetivo e impulsivo, e sim, destacar essa herança ancestral de utilizar a arte como reformulação de uma realidade emergente (LOURENÇO, 2021). O intuito nesta escrita é jogar uma pedra no rio e deixar reverberar em ondas de reflexão coletiva sobre a potência de nos autoconhecer afetivamente, fundamentados e impulsionados pelas *danças pretas*, para contarmos as nossas histórias.

E acima de tudo, creio muito na força política de reivindicar esses espaços e holofotes para as *danças pretas*, pois elas são símbolos de coragem e muita garra. Mesmo com medo, nunca paramos de criar e com o tempo – ou sempre – fomos entendendo que isso também era estratégia de combate:

Para sobrevivermos na boca desse dragão que chamamos de américa, tivemos de aprender essa primeira lição, a mais vital: que a nossa sobrevivência nunca fez parte dos planos. Não como seres humanos. Incluindo a sobrevivência da maioria de vocês aqui hoje, negras ou não. E essa visibilidade que nos torna mais vulneráveis é também a fonte de nossa maior força porque a máquina vai tentar nos reduzir a pó de qualquer maneira, quer falemos, quer não. Podemos ficar eternamente caladas pelos cantos enquanto nossas irmãs e nós somos diminuídas, enquanto nossos filhos são corrompidos e destruídos, enquanto nossa terra é envenenada; podemos ficar caladas a salvo nos nossos cantos, de bico fechado, e ainda assim nosso medo não será menor. (LORDE, 2019, p.54)

E por isso gritamos pelo movimento, celebração e garra de nossa existência, colorindo de preto toda a brancura que queima como ácido nosso passado, presente e pretensão de anular o nosso futuro, mas justamente a partir dessas manifestações, continuaremos a criar e experienciar cada vez mais *danças pretas*. Estando de peito aberto para entender que o tempo e a história vão naturalmente moldando esses conceitos, até eles não precisarem existir, ou ascenderem conquistando outras funções simbólicas.

2.2 Danças *D'quebradas Contemporâneas*

Depois de refletirmos sobre o termo *Danças Pretas*, passamos a nos aprofundar de quais danças estamos tratando nessa pesquisa. Como o próprio título dessa obra indica, o interesse é discutir sobre *Danças D'quebradas Contemporâneas*. Antes de entrar na especificidade do uso “D'quebradas”, gostaria de compartilhar diálogos entre autores/artistas que fui conhecendo que discutem atualmente sobre o que seria essas danças negras contemporâneas, com memórias e trajetórias da minha vivência que me *deram a visão* de qual dança eu queria dançar.

Aviso que aqui não iremos trazer a discussão do que são as danças contemporâneas, e sim, magiciar sobre a força de trazer as questões raciais e suas intersecções em obras que buscam discutir esses atravessamentos cotidianos e ancestrais. Afinal, como diz a autora Thereza Rocha no texto: *O que é a Dança Contemporânea? A narrativa de uma impossibilidade*:

É precisamente por isso que responder à pergunta “O que é dança contemporânea?” perde aqui o seu valor. Mais interessante do que tentar respondê-la e retornar ao mundo, a tranquilidade pela reconhecimento, talvez seja pensar que esta pergunta não tem resposta e, na recusa (política) de respondê-la, fazer a genealogia da pergunta. (ROCHA, 2011, p.126)

Gosto de trazer essa citação, pois ela já instaura que este não será mais um espaço buscando bater o martelo na definição universal do que é dança contemporânea, até porque, pensar essa questão no singular já é limitadora. Com a devolutiva da questão, a autora revela engajamentos cujos objetivos foram criar diferenciações no campo da produção artística, seja para legitimar escolas, obras e referenciais curatoriais e críticos, seja para excluir e estigmatizar experiências de dança.

Pensando em como as culturas negras demoram para conseguir um lugar de destaque nessa cena, que por conta dessa estrutura acaba sendo elitista, eu demorei para conseguir de fato elaborar danças nas quais eu conseguisse ser fiel às minhas raízes, gostos e influências e, ao mesmo tempo, subverter o rumo da lógica midiática que as minhas referências acabaram tomando.

Atualmente fazendo análises sobre os meus primeiros encontros com referências pretas na dança e na música, lembro-me que a primeira foi *Michael Jackson*¹¹², desde os três anos de idade eu ficava dançando enquanto o assistia na televisão. Mais à frente referências do Axé e os *Funks* Paulista e Carioca começam a entrar na minha vida como o grupo *É o Tchan*¹¹³ e *Bonde do Tigrão*¹¹⁴, inclusive foi a primeira vez que vi homens rebolando, principalmente sendo sujeitos negros como *Jacaré*¹¹⁵ e os meninos da cena do *Funk*. Com isso ganho uma *passibilidade* para reproduzir esses movimentos. Artistas da cena do R&B Estadunidense como *Chris Brown*, *Beyoncé*, *Rihanna*, *Ciara*, *Ne-yo*, *Usher* entre outros, me hipnotizavam e me introduziram nas danças urbanas, mais especificamente o *Popping* e o *Street Dance*¹¹⁶. Obviamente, esses estilos já me atravessavam desde Michael Jackson, porém, nos anos dois mil, ter pessoas de idades mais próximas e musicalidades mais atuais nos clipes, foi um fator que me fez conectar por inteiro com esse estilo. Inclusive, é nessa época que pego

¹¹² Michael Jackson (1958-2009), conhecido como o Rei do Pop (apelido dado por Elizabeth Taylor), foi um cantor, compositor e dançarino norte-americano. Ele foi um dos maiores artistas do showbiz mundial. Michael Jackson nasceu em Indiana, Estados Unidos, no dia 29 de agosto de 1958. Filho de Joseph Walter Jackson (conhecido como Joe) e Katherine Scruse Jackson, Michael era o sétimo de nove irmãos. Disponível em: https://www.ebiografia.com/michael_jackson/ Acesso em: 23/mar/2023

¹¹³ Sinônimo de sucesso em todo o Brasil na década de 90, o grupo *É o Tchan* se tornou um fenômeno musical com mais de 10 milhões de discos vendidos, entre 15 CDs e três DVDs. Com o swing do pagode baiano, a banda firmou-se como um marco no entretenimento popular e lançou moda encantando gerações, desde a época em que surgiu como “Gera Samba”. Disponível em: <https://bandaeotchan.com.br/> Acesso em: 23/mar/2023

¹¹⁴ Precusores do funk nacional, o *Bonde do Tigrão* teve sua origem no final da década de 90 na comunidade da Cidade de Deus no Rio de Janeiro. As músicas com suas letras e bordões marcantes viraram hits que logo conquistaram os brasileiros e parte do mundo. Os seus maiores sucessos são: “O baile todo”; “Cerol na mão”, “Prisioneira” e “Me usa”. Disponível em: <https://bondedotigrao.com.br/> Acesso em: 23/mar/2023

¹¹⁵ Edson Cardoso mas conhecido como “Jacaré”, atuou como bailarino no grupo *É O TCHAM* por 12 anos e também integrou o elenco da “Turma do Didi” na década de 2000. Há alguns anos vive com a sua família no Canadá trabalhando como ator e garoto propaganda. Disponível em: <https://extra.globo.com/famosos/jacare-ex-o-tchan-celebra-50-anos-com-familia-no-canada-onde-vive-ha-seis-anos-25544855.html> Acesso em: 23/mar/2023

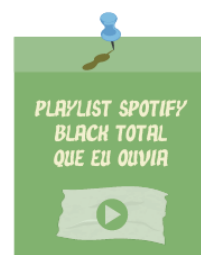
¹¹⁶ Aconselho pesquisar cada artista em seus canais e plataformas digitais para maior aprofundamento.

gosto por *improvisar*, ficava todas as tardes sozinho enquanto os meus pais trabalhavam, colocava o meu *DVD Black Total 2004*¹¹⁷ e ficava dançando pela casa toda.

O fato de as músicas serem em inglês dificultava o meu acesso às letras; por outro lado, eu me conectava com o *flow*¹¹⁸ daqueles sons, e sentia que eles potencializavam as minhas improvisações, pois diferente do *Funk* e do *Axé*, cujas coreografias já vinham prontas, o *R&B* – ou *Black Music* como chamávamos antigamente – permitia a criação de movimentos inspirados e fundidos com referências que eu tinha dos vídeos clipes.

Outro fator é que era a única maneira que eu tinha naquela época de acessar a cultura *Hip Hop*, pois por conta da filosofia evangélica que ecoava – e ainda ecoa com outra intensidade - na minha família por parte de mãe, o *Rap* produzido pelos *MCs Racionais*¹¹⁹, entre outros na época, não podia entrar na minha casa por conta do excesso de palavrões e violência apresentada naquela realidade. Meu pai até escutava Racionais, porém de tanto ouvir que aquilo não era pra mim, quando pude escolher escutá-lo, já não me interessava. Até que o *Rap* que estava mais popular em dois mil e quatorze me conectou com essa linguagem. Muito das referências estadunidenses que eu ouvia, também traziam palavras de baixo calão, porém, como ninguém na minha família tinha acesso ao inglês, isso não se tornava uma questão.

Nove anos depois em Bragança Paulista, quando minhas primeiras experiências em acessar uma proposta mais contemporânea de teatro e dança, a partir de um projeto contemplado pelo Programa de ação cultural (PROAC) na edição de dois mil e dez, começo a ter dificuldade em associar essas danças e letras aprendidas no decorrer da vida. Não conseguia encaixar naquele formato de criação, pois essas referências eram lidas como “clichê” e pouco críticas. Hoje



¹¹⁷ *Black Total* eram coletâneas vendidas em CD e DVD na época dos anos dois mil, onde reunia as músicas e os artistas do Black Music Estadunidense que estavam em alta naquele ano.

¹¹⁸ Como a própria tradução direta, “flow” faz referência ao fluxo do ritmo. É uma gíria utilizada para se referir a constância da batida base das músicas, principalmente do universo do Hip Hop.

¹¹⁹ Racionais MC's teve início em São Paulo, no ano de 1988. Eles se conheceram quando Mano Brown e Ice Blue foram ver o KL Jay e Edi Rock tocar no Clube do Rap na década de 80. Com mais de 30 anos de carreira o grupo foi fundamental para a disseminação nacional do RAP, sendo referência até os dias de hoje. Disponível em <<https://www.letras.mus.br/blog/historia-do-rationais-mcs/>> Acesso em: 23/mar/2023

é até engraçado pensar no tempo no qual associei que o *Hip Hop* não se encaixava com a dança contemporânea, por não ser “crítico o suficiente”. Obviamente, essa ideia parte de um pensamento branco e estereotipado do que se organiza enquanto contemporâneo nesse cenário.

Mas entendendo o contexto da época, hoje sei que a crítica estava na utilização das letras, e não na batida. As letras carregam significados diretos que muitas vezes poderiam cair na armadilha de explicar toda a obra, ou até modificar o entendimento que o autor almejava colocar. Lógico que não existe um manual e que cada caso é um caso, mas naquela época, com o grupo que participei era um pensamento recorrente.

Importante ressaltar que esse grupo, iniciado com um projeto chamado *Bragança (en) Cena*, o qual posteriormente tornou-se o nome do núcleo, liderado na maior parte do seu tempo por Ivan Montanari¹²⁰, Chris Campos¹²¹, e Eduardo Bordinhon¹²², me abriu as portas para um mundo da arte totalmente novo. Nossas produções sempre investigavam por completo os territórios das

¹²⁰ Mestre em Gestão de Políticas Públicas pela Universidade de São Paulo - USP e especialista em Gestão e Políticas Culturais pela Cátedra UNESCO de Políticas Culturais e Cooperação da Universidade de Girona (Espanha). Foi Secretário Municipal de Cultura e Turismo (2016), e Chefe da Divisão de Cultura de Bragança Paulista (2014 - 2016), quando realizou a criação e implementação do Sistema Municipal de Cultura e seus instrumentos, como Conselho, Plano e Fundo de Cultura. Foi Agente Mobilizador Cultura Viva no estado de SP (2018) e integrou diversas comissões de avaliação em editais municipais, como o dos Programas de Iniciação Artística - PIÁ - e Vocacional, ambos da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, e do Programa de Ação Cultural (ProAC), da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. É consultor na implementação de políticas públicas para a cultura, tendo prestado apoio técnico para a execução da Lei Aldir Blanc na cidade de Vinhedo/SP, Lei Paulo Gustavo em Valinhos, Vinhedo, Matão, Santa Rita do Passa Quatro (todos em SP), e coordenou a realização das Conferências Municipais de Cultura de Santos, Ribeirão Preto, Vinhedo, Guarujá, Praia Grande e Santa Rita do Passa Quatro, além de ter sido mediador da Conferência Estadual de Cultura de SP. É também educador nas áreas de políticas públicas e gestão cultural, ministrando formações na área da cultura desde 2010. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/2674181023824132>> Acesso em: 23/mar/2023

¹²¹ Chris Campos é ator e professor nascido em Bragança Paulista. Realizou o curso de Artes Cênicas na UNICAMP, atuando como ator em cias. De São Paulo e Bragança Paulista, além de projetos sociais. Atuou como professor e diretor no projeto (e posteriormente grupo) Bragança en Cena de 2011 à 2013 e hoje em dia viaja por países da Ásia dando aula de inglês e teatro. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/2716423997088666>> Acesso em: 23/mar/2023

¹²² Mestre em Artes da Cena e doutorando em Multimeios pela Unicamp. É membro do Grupo de Estudos Sobre o Ator no Audiovisual (GEAs - Unicamp) com coordenação do Prof. Dr. Pedro Guimarães. Foi professor convidado da Faculdade Belas Artes para o curso de pós graduação em História da Arte (2019-2020) e Arte Educação (2020). Foi coordenador e professor das áreas de interpretação e direção para cinema da Bucearesta Ateliê de Cinema (São Paulo - SP). Foi professor no curso de interpretação para cinema na Academia Internacional de Cinema (AIC) - São Paulo. No teatro, foi membro da Cia de Teatro Acidental participando de obras de 2006 a 2020. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/5214100707556414>> Acesso em: 23/mar/2023

apresentações, no qual passamos por uma escola, uma creche abandonada e em frente ao Mercado Municipal de Bragança Paulista. Trabalhamos muitas intervenções na rua também, sempre assistindo referências – por vídeo ou pessoalmente em passeios que fazíamos para o centro de São Paulo – da cena de teatro, dança e performance contemporânea, desde os primórdios até a galera que estava em destaque na época. Óbvio que em sua grande maioria – ou todas – eram brancas e em sua maior parte produções do sudeste ou do exterior, porém, hoje refletindo com essas mesmas pessoas que atualmente são amigos pessoais, entendemos essa ferida social e estrutural, principalmente naquela época, mudando constantemente nossos hábitos e referências.

Mas voltando nesse *tempo espiralar* (MARTINS, 2021) sobre a questão da dificuldade de relacionar as danças urbanas, imerso em outras criações, ocorreu algo parecido ao que aconteceu no Bragança (in) Cena. Em dois mil e quinze, quando participava de um núcleo de dança Flamenca em Bragança Paulista, me veio um *insight*¹²³: criar uma coreografia misturando *Street Dance* e Flamenco, remixando uma batida do Michael Jackson. Pode parecer algo bem suave à primeira vista, porém, minha professora disse que não era possível, pois naquele espaço estudávamos a tradição do Flamenco, tentando ser o mais fiel possível à sua cultura. Esse episódio acabou me afastando dessa dança, pois senti que haviam podado o meu direito de criar. Na época, eu não imaginei que poderia desenvolver esse trampo autonomamente, pois outro mal de nossa sociedade é que não somos incentivados a sermos criativos e sim, a obedecer, fruto desse sistema educacional e social neoliberalista. Então, por muito tempo separei esses dois universos, das danças urbanas com a contemporânea, não imaginando que elas poderiam coexistir e hoje, percebo que elas nunca estiveram desconectadas.

Quando passo a exercer mais esse lugar de diretor/intérprete de minhas criações solos, ou nos grupos artísticos pretos que participei/participo em Salvador, começo a resgatar ideias que engavetei por achar que não poderia misturar ensinamentos aprendidos sobre uma arte, que se deslocavam de abordagens mais tradicionais herdadas por essas linguagens artísticas – teatro,

¹²³ Ideia, inspiração. Termo muito utilizado na academia.

dança e performance, especificamente no meu caso - que possuem referências hegemonicamente brancas, as quais foram reproduzidas no início de meu processo formativo. Quando entendi que a dança contemporânea não era uma técnica, e sim *uma ação política movente*, percebi que trazer a linguagem urbana como base técnica, estética e conceitual me permitiria explorar e transformar referências que me formaram como artista e pessoa, em obras super atuais discutindo questões sociais, históricas e culturais. Então passo a pensar e buscar referências de *Danças Pretas Contemporâneas*.

O livro *A Dança da Indignação*, organizado por Gal Martins, Djalma Moura¹²⁴ e Rodrigo Reis¹²⁵(2015), com textos de diversos membros da Cia. Sansacroma e colaboradores que os atravessaram durante a história do coletivo, registra a metodologia da *Dança da Indignação*¹²⁶elaborada pela diretora do grupo Gal Martins. Kanzelu¹²⁷,doutora e uma das autoras convidadas para colaborar nessa escrita coletiva, fala no capítulo “*Cia Sansacroma na cena negra da dança*” que:

Dança negra contemporânea é uma nomenclatura que gera tensão, especialmente, para aqueles que estão fora do complexo cultural ligado às expressões, culturais afro-brasileiras. Aliás, toda terminologia artística que traz junto de si

¹²⁴ Djalma Moura é Artista da Dança, Bailarino e Diretor. Formado em História e cursando Pedagogia, atua também como Arte Educador e Terapeuta Corporal Holístico. Criou o Núcleo Ajeum no qual desenvolve pesquisas em dança a partir das cosmovisões africanas e afrobrasileira, além dos seus espetáculos, lançou em 2019 a primeira edição da Revista Ajeum que aborda o processo de criação de três obras do núcleo e importância de registrar as memórias artísticas e históricas. Atuou como interprete-criador e assistente de direção na Cia. Sansacroma sob direção de Gal Martins e interprete-criador na Cia. Carne Agonizante sob direção de Sandro Borelli. É cocriador do Coletivo Desvelo que desenvolve trabalhos para espaços urbanos e Arte-educador nos programas Vocacional e Fábricas de Cultura. Disponível em: <<https://spcd.com.br/verbete/djalma-moura/>> Acesso em: 28/mar/2023

¹²⁵ Graduado em Composição em 2016 (IA-UNESP) com pesquisa em ecomúsica - biofonia e zoofonia - e ecosofia. Mestre em Artes da Cena em 2020 (IA-UNESP) com pesquisa em ecoperformance - vocalidade - e ecosofia. Pesquisa a esquizovocalidade e a vocorporeidade no AV:A Auralidade e Vocalidade nas Artes (PPG-Artes IA-UNESP). Pesquisa a artecompostagem no N'Me Núcleo de Estudos sobre Metodologias de Pesquisa em Artes que organiza (PPG-Artes IA-UNESP). Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/4599848486720589>> Acesso em: 28/mar/2023

¹²⁶ Iremos aprofundar sobre essa metodologia no decorrer desse subcapítulo

¹²⁷ Bacharela em dança pelo Departamento de Artes Corporais da UNICAMP, doutora e mestra em Artes (linha de pesquisa Estética e poéticas cênicas) pelo Instituto de Artes da UNESP. Artista, pesquisadora e professora de dança. Seu pensamento corporal parte do pressuposto de que a dança acontece a partir da história corporal de cada indivíduo, dos elementos que ela compreende e do seu diálogo ou hibridismo com outras linguagens, refletindo a pluralidade e diversidade existentes no mundo. E de que o corpo é o local da memória. Disponível em: <<https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/agente/11378/>>

o adjetivo negro (a) irá provocar questionamentos, negações, afirmações e empoderamento. (KANZELUMUKA, 2017, p.72)

Acredito na importância de trazer a Sansacroma como uma das primeiras referências nesse assunto, pois eles precisaram/precisam lutar muito para conseguirem ser reconhecidos pela cena contemporânea paulista, e sempre erguendo as suas bandeiras enquanto grupo preto e *d'quebrada*, direto do Capão Redondo para o mundo. E mesmo conquistando aos poucos esse mundo a força, a cia. faz questão de ensaiar e apresentar na sua comunidade, mostrando a importância de nunca esquecer a potência do lugar no qual partimos.

Kanzelu, no mesmo texto, nos apresenta uma reflexão *massa* sobre um possível entendimento desse movimento da cena preta contemporânea:

Parto do sentido de que a dança negra contemporânea é a expressão cênica que contém os gestuais fragmentados do complexo cultural africano brasileiro, ao mesmo tempo embebidos e contagiados por outros princípios e referências de trabalhos corporais e de outras linguagens artísticas. Pluralidade cênica que se expressa em obras que buscam ir além da releitura das matrizes afro-brasileiras. Elaboração de linguagens e métodos próprios de fazer dança, onde o criador possa questionar, romper, se indignar, friccionar, propor e transformar estigmas e estereótipos, e, ao mesmo tempo, possa se colocar enquanto sujeito consciente de suas relações identitárias e culturais, porém ultrapassando a mera alegoria ou representação. (KANZELUMUKA, 2017, p.73)

Esse lugar de autonomia que Kanzelu nos compartilha, apontando sobre a possibilidade de linguagens e métodos próprios de fazer dança, nos liberta das amarras de uma única dança contemporânea universal, no qual podemos gingar com todo o nosso arcabouço social, teórico e ancestral para a criação de nossas danças.

Nessa busca de trazer uma estética que parte da história e cultura dos meus ancestrais, em dois mil e dezesseis na UFBA, no primeiro solo que criei a partir do módulo Estudo de Processo Criativos, na época mediado por Suzana Martins¹²⁸ e o recém chegado Edu Ó, elaborei finalmente a obra que misturava

¹²⁸ Professora titular, aposentada da Escola de Dança e professora colaboradora inserida na linha de pesquisa Matrizes Estéticas na Cena Contemporânea do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Líder do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Contemporaneidade, Imaginário e teatralidade? GIPE-CIT. Graduada em Licenciatura em Dança (1973) e bacharel em dançarino Profissional (1972) pela Escola de Dança da UFBA. Suzana realizou dois cursos em nível de pós-graduação, como, a seguir: mestrado (MA, 1980) e doutorado (Ed. D, 1995),

o Flamenco com o *Street Dance* intitulada como *Pódio*. Com os estudos na Universidade e o auxílio dos meus professores e colegas de sala, realizei esse solo com uma outra consciência artística e política, trazendo como enredo o mercado competitivo e desigual da dança no Brasil, elitizando alguns estilos e marginalizando outros. Quando apresentei pela primeira vez no *Painel Performático* – evento realizado na Escola de Dança para compartilhamento das criações daquele semestre de todas as turmas – ao final do meu primeiro semestre, tive uma resposta muito positiva do público, tanto que essa obra me permitiu adentrar em vários espaços de Salvador.

Na obra, eu estava vestido como um típico dançarino de Flamenco tradicional, com colete, camisa, calças sociais e o sapato apropriado da dança para conseguir realizar a sonoridade do sapateado. Eu já iniciava em pleno silêncio sapateando sem parar, simulando um treino exaustivo em cima de um retângulo de madeira, simbolizando meu pódio. Quando entrava a trilha, cuja música minha antiga professora de Flamenco solicitou a sua criação para um duo dela. Essa música mexeu tanto comigo na época, que quis resgatá-la, criando uma coreografia com improvisação estruturada de técnicas do Flamenco, com os passos sinuosos do Street Dance. No cenário havia diversas roupas espalhadas, que depois viravam elementos coreográficos quando, em um determinado momento, eu dançava jogando-as pelos espaços, me livrando das diversas identidades impostas. Hoje percebo a importância desse *trampo* na minha vida, foi como se ele confirmasse meus estímulos criativos anteriores que me apontavam para utilizar as minhas bases em meus processos artísticos.

Depois da apresentação de pódio, no ano seguinte, Eduardo Guimarães assistiu e me convidou para a criação do *Negras Utopias* e, novamente, as referências urbanas, africanas e ancestrais apareceram. Começamos a *refletir na ação* a partir da *ginga*, e depois buscando referências na Gafieira, Forró, *Stiletto* e *Dancehall* para a nosso experimento artístico. Eu, que nunca tinha feito capoeira, fiquei abismado como aqueles movimentos faziam sentido no meu corpo, quando o meu amigo de cena compartilhava comigo os seus ensinamentos. O final de nosso experimento, em minha opinião, é o momento

que mais carrega essa estética urbana aqui mencionada, pois colocamos os nossos saltos, um batom e escolhemos alguém da plateia para ganhar uma dança no colo. Além da trilha trazer um *beat* de *Rap* com *R&B*, nossas movimentações remetem a danças como o *Lap Dance*, *Vogue*, *Stillete*, *Street Dance* e *Dancehall*. E, não menos importante, a poesia de Daniel Marques, já citada no capítulo anterior, recitada no estilo de *poesia marginal*, muito comum nos saraus de periferias.

Amargo: Uma reflexão performativa sobre afetividade negra, que desenvolvi e apresentei no ano seguinte, que tratava de um solo criado a partir de histórias de amor de pessoas pretas, utilizei treinamentos com a base do *Popping*, ensinados pelo meu produtor e *parça* de *trampo*, Jordan Alves. Era a cena mais tensa do espetáculo, na qual eu atravessava uma passarela com um caminhar, aumentando de modo crescente os espasmos e tremores. Nessa mesma caminhada me despia de diversas roupas, que eram difíceis de tirar, e quanto mais elas se espalhavam, mas eu me contorcía. O *Popping* foi fundamental para um estudo poético sobre essa caminhada, para desenvolver uma forma técnica e não me exaurir por completo nessa cena, devido a sua carga física e emocional. Além disso, algumas trilhas, figurinos, poesias e elementos de cenário traziam a cultura urbana para esse espetáculo contemporâneo.

O espetáculo que dirijo em dois mil e dezenove: *POC: Pretas, Ousadas e Contemporâneas*, logo em seu início traz diversos hits do *R&B*, *rap* e *Pop* nacionais e internacionais, remetendo às músicas cotidianas que, tanto os intérpretes, quanto eu, ouvíamos diariamente. Além dos figurinos e trilhas, nessa obra adentra uma reflexão também sobre a maquiagem, enaltecendo a cultura do *Hip Hop* e suas vertentes. No final do espetáculo, acabávamos com um samba de roda na voz de Linn Da Quebrada, cantando *Sereia do Asfalto*, convidando o público para dançar com a gente. Eu demorei para entender que um dos territórios de encontro do samba, são as ruas e as calçadas, principalmente de final de semana em comunidades espalhadas pelo Brasil. Iniciar com musicalidades de artistas *POPs* atuais e terminar com uma cantora trans negra embalando uma roda de samba de um espetáculo que fala sobre histórias de amor de Bixas Pretas afeminadas era exatamente o tipo de



contemporaneidade que eu queria trazer para os meus trabalhos naquele momento.

Pensando na escrita deste subcapítulo, percebi que eu não tinha a consciência de escolher esses elementos sempre presentes em minhas criações. Automaticamente, quando me senti liberto e com a capacidade de organizar e realizar as minhas ideias e processos criativos fui entendendo o que me movia nesse cenário contemporâneo, quais escolhas indicariam o que me representava e motivava. Novamente vemos como o processo de autoconhecimento é necessário para sabermos direcionar as nossas energias criativas e termos mais consciência política artística.

Além das referências artísticas já mencionadas - tanto as que me chegaram na infância e adolescência, quanto as que vieram através dos projetos sociais e academia – acredito que seja importante destacar alguns nomes de grupos e obras que alimentam esse meu entendimento sobre essas *Danças D'quebradas contemporâneas*. Em São Paulo os coletivos Fragmento Urbano¹²⁹, *Zumb.boys*¹³⁰ e o Grupo *Flying Low*¹³¹ são três grupos que dialogam pelo corpo em suas dramaturgias com as vivências, raízes, estéticas e técnicas de diversas

¹²⁹ O Grupo Fragmento Urbano é um grupo de dança que nasceu em 2009 da inquietude de jovens advindos da periferia da Zona Leste de SP que traziam como ponto de interesse comum a criação de espetáculos a partir da linguagem das Funk Styles (Hip Hop) para intervenção urbana. Compreendendo a dança como um campo de pesquisa amplo e profundo, atualmente as pesquisas para criação se concentram na investigação de uma corporeidade periférica, afro-diasporica, ameríndia, plural e potente. Trata-se de um princípio do grupo a circulação pelos mais variados locais de zona urbana, vivenciando em cada um deles o público transeunte distinto, pois o espetáculo é fomentador da pesquisa continuada do grupo que busca encontrar na heterogeneidade social, étnica e cultural estímulo para a composição. Disponível em: <<https://fragmentourbano.com.br/o-grupo/>> Acesso em: 23/mar/2023

¹³⁰ O grupo existe desde 2003. Na época o Grupo Zumb.boys surge para vivenciar a cultura hip hop/dança urbana, integrando a cena de campeonatos, que é apenas uma parte que compõe esse cenário do movimento. A partir de 2007 foi mudando seu foco de ação de acordo com suas vivências e necessidades, mas sempre com o intuito de pesquisar, comunicar, desenvolver reflexões e proporcionar vivências por meio da dança, sendo essa uma forte metodologia para expressar, conversar e chamar a atenção para certos tipos de ações. O grupo é uma junção de dançarinos com diferentes históricos na dança. Essa combinação veio das trocas de experiências em oficinas, aulas, palestras, encontros com profissionais da dança de variados estilos, e da participação dos integrantes do grupo nos processos criativos em companhias de dança contemporânea. Disponível em: <<https://www.zumbboys.com/untitled>> Acesso em: 23/mar/2023

¹³¹ O Flying Low é um grupo de danças urbanas/contemporâneas da cidade de São Paulo, tendo seus integrantes espalhados por diferentes quebradas. O coletivo investiga a dança Breaking por meio de ferramentas contemporâneas desde 2017 e vem desenvolvendo linguagem em ambos os cenários. "Flying Low" significa "voando baixo", fazendo referência a técnica de chão específica da dança de rua Breaking chamada Footwork.

danças urbanas, nos palcos e ruas de São Paulo, mesclando diversas outras linguagens e trazendo referências de texto de autores – em sua grande maioria pretos - como embasamento de suas obras. Em Salvador o Grupo *INsight*¹³² caminha nessa mesma perspectiva dos grupos mencionados, mas traz mais referências de *Raps* do norte e nordeste. Também o coletivo AfroBapho, apesar de não focar nessa cena artística que outros grupos gingam, atualmente são referência nacional de danças como *Vogue*, *Stillete*, *Dancehall* e *Funk*, buscando em diversos vídeos e apresentações trazer ritmos outros, mas com a estética e passos das danças urbanas mencionadas. Além desses grupos, artistas como Flip Couto, que traz a questão de ser uma Bixa Preta soropositivo a partir do universo dessas danças de ruas e Eduardo Almeida que inicia sua formação com essas linguagens e as carrega até hoje em suas obras autorais, mostram as possibilidades de discutirmos qualquer coisa nesse cenário contemporâneo fundamentados por esses ensinamentos *D'quebradas*.



Então, quando trago a expressão no subtítulo *Danças D'quebradas Contemporâneas* é uma forma de demarcar essas construções que são diretamente influenciadas e possuem como referência a experiência de vida desses sujeitos que nascem e crescem em comunidades periféricas – ou se relacionam de alguma forma com esses territórios – criando suas obras que criticam e refletem sobre a nossa sociedade atual, utilizando na grande maioria das vezes do universo referencial das danças tidas como urbanas, seja na técnica, estética, fundamentos entre outros.

Resolvi destacar essas danças que dialogam mais com o universo do *Hip Hop* e suas vertentes, primeiro por ser um lugar no qual me identifico, devido a minha trajetória, e, segundo por ser um movimento cultural/político/estético mais difundido nas periferias brasileiras, mudando os seus estilos e ritmos dependendo da localidade – exemplo do Pagode Baiano em Salvador e o Funk Paulista em São Paulo. Entretanto, qualquer dança que parte de referenciais

¹³² O Grupo iNsight, formado em 2013 na cidade de Salvador, atua no movimento hip hop de diversas formas. Das danças urbanas ao grafite, através de produções de festivais, oficinas gratuitas, apresentações de showcases, aulas regulares em escolas de dança, grafiteagem, participação em festivais e batalhas pelo país e em diversos projetos culturais pelas cidades do interior da Bahia e capitais do Brasil. A maior missão do grupo sempre foi e sempre será, fortalecer e difundir a arte urbana. Disponível em: <<https://www.youtube.com/@grupoinsigthdancasurbanas9999/about>> Acesso em: 23/mar/2023

negros e/ou é produzido por uma corpa preta que vive em uma região periférica, pode a vir produzir Danças *D'quebradas Contemporâneas*.

A própria Cia. Sansacroma mencionada é um exemplo de que essas danças podem ser diversas. Gal Martins, a partir de sua metodologia da dança da indignação, define seu trabalho como:

[...] uma linguagem estética em dança que pretende reverberar indignações criativas, numa abordagem poética e política que traz signos e elementos singulares na intersecção entre arte e vida, vida e arte. (MARTINS; MOURA, 2017, p.76)

Martins desenvolveu uma forma de acessarmos os nossos processos de indignação e transformarmos esses sentimentos em potência criativa e dramatúrgica. Ela utiliza um procedimento de criação chamado pela mesma de *Tríade de Tensão*:

Refere-se ao estudo corporal do estado de indignar-se. Busca os pontos onde a poética da indignação se concentra no corpo, que, por sua vez, é por onde se inicia o processo de criação, bem como os caminhos corporais que este estado percorrerá até sua expressão. A tríade de Tensão marca as regiões corporais onde as inquietações acontecem na construção criativa de um corpo indignado. A Tríade é composta por tronco, cabeça e garganta. Estas regiões se tornam disparadoras na ativação do corpo, nos pontos que trazem à tona potências conscientes, tanto físicas quanto emocionais. (MARTINS; MOURA, 2017, p.82)

Essa proposta permite que cada corpo indignado, a partir do seu repertório de dança – seja ele qual for – utilize dessa ignição como poder criativo. Estando atualmente na Cia. Sansacroma, é muito bonito ver como diferentes corpos criam uma simbiose a partir dessa metodologia, principalmente quando

tratamos de sujeitos pretos periféricos, pois é o *locus* de criação da metodologia e de Gal Martins.



Figura 11

Foto registrada do Espetáculo “VALA: Corpos negros e sobrevidas” no SESC São Carlos. Da esquerda para direita: Manuel Victor, Lua Santana, Bruno Novais, Cristiano Saraiva, Claudiana Honório e Adélia Luz.

(Autora: Cia. Sansacroma) Acervo pessoal.



Figura 12

Foto registrada no Teatro Santa Isabel em Recife (PE), depois da apresentação do espetáculo “Sociedade dos improdutivos, na abertura do Festival Internacional de Dança de Recife. Da esquerda para direita: Dani Lova, Manuel Victor, Cristiano Saraiva, Claudiana Honório, Bruno Novais, Adélia Luz, Lua Santana, Gal Martins Renato Lopes, Vinicius Revolti, Pikeno PSS e Luiz Henrique. (Autora: Marcela Aragão) Acervo pessoal.

Conforme fui conhecendo a pesquisa da Sansacroma, percebi que temos várias conexões entre o *Mapeamento dos Afetos* e a *Dança da Indignação*: a convivência como potência, a construção de um estado de corpo a partir dos afetos pretos, o resgate de lembranças que gerem dispositivos de movências, entre outros, porém, Gal parte do lugar da dor que gera a indignação e nos move em um movimento de resistência. Em minha proposição início do amor, que resgata histórias amorosas em encruzilhada de sentimentos no coletivo, gerando novas histórias afetadas em um mapeamento escrito pelas danças de *Quilombos de Afetos*. Mas ambos esses sentimentos transpassam pelas duas metodologias em seus processos somados com mais tantas outras emoções, pois como já dito anteriormente, estamos em uma *encruzilhada afetiva*. Essas semelhanças e diferentes pontos de partidas, só reforçam o poder e a beleza de nossa ancestralidade que vai nos conectando a partir do nosso desejo de estar vivo e lutar para sempre poder celebrar a vida, e, no nosso caso, escolhendo – e sendo escolhido – pela arte para desenhar essas histórias.

D'quebrada é gíria, é movimento, é território! A própria palavra com a inclusão do apóstrofo e a retirada da letra “e”, aponta a subversão diária necessária que esses corpos realizam cotidianamente, criando suas próprias formas de se comunicar e ressignificar palavras e verbos. Novamente sempre reforço que a ideia não é dividir, e sim, aquilombar ideias, estilos e vivências diversas, mas reconhecer o processo *afetivo* com esses territórios.

Enfatizar isso permite entendermos como a questão do racismo, juntamente com essa divisão de classes sociais que nos jogam para as margens das cidades, influencia as nossas danças e vidas. Se olharmos um panorama geral, quando utilizamos o termo *dança contemporânea*, a grande maioria de grupos e artistas em destaques são pessoas brancas e com referências europeias. É muito comum ver estúdios de danças anunciarem aulas de dança contemporânea, que na grande maioria é uma fusão do balé, moderno e jogos de improvisação.

O termo *contemporâneo* na dança permite trazer diferentes técnicas e estéticas para pensar essas narrativas, porém, a problemática é que a branquitude se apropriou desse termo. Como se outras vertentes de danças não pudessem estar nesse cenário sem dialogar com essas referências. Demarcar esse território *D'quebradas* nos permite falarmos de nossas histórias, de nossos referenciais e provocar o nosso entorno a refletir sobre que dança é essa que queremos dançar?

Provocado por Thiago Assis, entendi a importância da palavra “contemporâneas” vir posterior ao “D'quebradas”, pois não somos nós que precisamos correr atrás desse entendimento, e sim o contrário, pois já estamos desenvolvendo essas lógicas e processos há muito mais tempo. Afinal, se hoje temos heranças culturais africanas e indígenas em todas as nossas artes, é porque nossos ancestrais, mesmo com toda a violência, mantiveram a nossa cultura viva. Mesmo nas frestas, nos quilombos, nas quebradas, essas danças foram se moldando e se transformando, a partir do movimento coletivo de resistência e oralidade como ferramenta de transmissão (MARTINS, 2021).

E cada vez mais estamos transbordando os muros, levando essas danças produzidas e vividas por corpos *D'quebradas*, para todo o lugar, criando uma

arte que se comunica com os nossos, mas podendo gingar em qualquer território. Trago um recorte de uma fala de Gal Martins, quando entrevistada para a dissertação de Kanzelumuka, quando questionada sobre os conceitos e métodos que utilizava como disparador na época:

[...] Porque criei este recorte de que a Sansacroma é um grupo de dança contemporânea, porque os corpos das danças afros foram ficando distante do trabalho, mas tratamos de temas ligados à periferia, a questões da negritude, questões que a gente vive. Aí de novo, desde o meu deslumbramento com o *Muito romântico*, comecei a perguntar de novo o porquê que as coisas não chegavam na periferia. E aí foi quando eu pensei: não, Cia. Sansacroma é um canal para descentralizar essa produção de dança contemporânea. Eu usava esse termo, porque a gente é praticamente o único grupo que faz isso na periferia e que traz essas questões. Não conhecia a Eliana de Santana, por exemplo, que é uma figura negra, fui conhecer depois. (KANZELUMUKA, 2017, p.57)

Esta entrevista foi realizada em dois mil e quinze, e esse trecho é muito *massa* para repararmos como um artista preto *d'quebrada*, precisa pensar em diversas justificativas e nomeações para adentrar um cenário injusto de competição para ganhar editais para fomentar os seus grupos independentes. Ênfase injusto, pois diversos editais complicados e burocráticos são desenvolvidos, prejudicando diversos sujeitos – em sua grande maioria pretas, pretes e pretos – que não tiverem estudos que o ensinassem a elaborar um projeto cultural, entender como preencher cada campo, dialogar com autores para embasar sua proposta, entre outras vertentes que essas escritas demandam.

Na época quando Martins apontava que era uma das poucas cias. de dança negra contemporânea, nos mostra o pouco acesso de artistas que estão deslocados socialmente e racialmente. Hoje, em São Paulo, já tivemos muitos avanços depois de muitas lutas de diversos movimentos pretos e periféricos artísticos, que reivindicaram ampliação da verba e principalmente políticas públicas culturais que favorecessem e assegurassem mais projetos contemplados para grupos periféricos.

Já em Salvador, com base nos seis anos e meio que morei lá, e deste tempo uns três anos que junto com o Núcleo EUS concorremos editais, percebi que são poucas opções de editais públicos e a verba é bem menor comparado a São Paulo. Sabemos que isso não é novidade, visto que desde muitos tempos o sudeste recebe a maior fatia da distribuição da verba destinada a cultura,

desvalorizando os artistas das outras regiões, concentrando maiores oportunidades em poucas capitais – São Paulo e Rio de Janeiro, por exemplo – gerando mais desempregos e competições entre artistas que só querem viver da sua arte. Diversos colegas de Salvador ao terminar a faculdade, se mudaram para São Paulo, pois já sabem que por mais que a competição seja mais *babado*, a remuneração será três vezes a mais do que em Salvador.

Por isso a importância de reconhecermos nossos territórios como um dos maiores influenciadores em nossas criações em dança enquanto corpos pretos e dissidentes, pois dependendo da região que você nasce, dependendo do edital que você se encaixa, dependendo do acesso que você possui na sua trajetória, irão ser fatores que irão interferir nas corpos desses sujeitos criadores.

No texto *Sobre corpos, cruzos, dramaturgias urgentes* (2021) de Kleber Lourenço, o autor destaca a importância de estarmos atentos sobre esses espaços invisibilizados e sobre o que está sendo tratado como referência nas danças e pra quem?

É ainda estar atento à invisibilidade dos territórios tidos como periféricos e foras do eixo econômico e cultural das regiões, quiçá do país. Digo mais: é estar atento aos esquemas em dança que valorizam cânones e perpetuam formas colonizadoras e violentas na formação dos corpos e nos meios de produção artísticas. (LOURENÇO, 2021, p.06)

Hoje, se estou desenvolvendo uma metodologia em dança que priorize o amor como ignição para danças pretas e dissidentes afetivas, as minhas quebradas nas quais fui criado e percorri, me deram os caminhos e o desejo de trazer esses temas como sementes para germinar em outras quebradas. Reivindicar essa contemporaneidade a partir de territórios nos quais historicamente somos empurrados para sobreviver, demonstra nossa habilidade ancestral de se fortalecer com esses processos diaspóricos (GIRLOY, 2007).

Além de entender a importância de trazer essa discussão neste campo acadêmico, pois como historicamente – e injustamente – enquanto corpos pretos e dissidentes estamos “atrasados” na produção de conhecimento dentro das áreas acadêmicas, a possibilidade dessas minhas escritas se perderem em baixo de uma pilha de diversas outros registros brancos sobre dança contemporânea é muito grande. Apontar um demarcador que informe que o meu território, minha bagagem artística e meu quilombo também me possibilitam a

criar a minha dança contemporânea, nos gera mais opções de pensar e repensar o que nos representa enquanto “contemporâneos” neste momento.

Se torna ainda mais necessários refletir sob essas *danças D'quebradas* quando pensamos nesses processos afetivos, pois ao mesmo tempo em que diversas regiões periféricas possuem processos de violência e tráfico, por exemplo, esses mesmos territórios são servidos de muita coletividade, amor e cuidado. Quando criamos nossas obras autorais, na grande maioria das vezes estamos falando também sobre outras histórias que nos constituem.

Finalizo este subcapítulo, trazendo uma colocação de Lourenço pontuando sobre os novos artistas e suas modificações neste cenário:

Novas gerações de artistas em movimento estão produzindo, hoje, transformações significativas no cenário cultural do país com a urgência de quem clama por justiça. Na velocidade de reescrever as histórias de apagamento, invisibilidades e injustiças oriundas do processo violento da colonização moderna, buscam construir contranarrativas que desfaçam os estereótipos criados do negro, apresentando novas maneiras de olhar e de fazer perguntas ao tempo. (LOURENÇO, 2021, p.10)

2.3 Improvisação é SOBRE...Viver

Neste subcapítulo, busco trocar uma ideia sobre como a improvisação pode ter significados amplos na vida de pessoas pretas/dissidentes. Este saber está presente em nosso DNA ancestral, e quando analisamos o seu impacto e efeito pela ótica da dança, podemos entender um dos processos que nos mantém dançando nossas histórias até hoje.

Gostaria de pontuar sobre a improvisação neste momento, partindo de três princípios: A improvisação como *tecnologia criativa e dramática*; como *conhecimento encarnado de urgência e transformação*; e *escrita de si*¹³³. Nas três situações, irei trazer exemplos a partir de práticas minhas, além do diálogo com os entrevistados e autores pesquisados. Importante frisar que ao destacar esses três pontos, não tenho o intuito de indicar que esses processos acontecem separados, pelo contrário, eles estão todos imbricados. O desejo é dichavar cada

¹³³ Neste momento, também conecto com a pesquisa (Auto)biográfica, pois essas improvisações partem de uma investigação do seu eu, a partir da dança como ação transformadora dessas reflexões. Indico ler o artigo “Narrativas de si: reflexões teórico-metodológicas da pesquisa (auto)biográfica como Abordagem de investigação e formação docente” (2016) da autora Gislene Alves.

procedimento apontado, no intuito de trazer uma reflexão mais profunda a partir da dança como saber empírico e encarnado nos sujeitos aqui mencionados.

Iniciando pela improvisação como *tecnologia criativa e dramatúrgica*, talvez seja a mais conhecida, principalmente no cenário das danças acadêmicas, de estúdios, para palco, ou até mesmo nas batalhas de *hip hop* e *Voguing*. Neste caso, a improvisação pode atuar como caminho para a criação, experimentação a partir de comandos ou provocações, até mesmo ser a própria cena, podendo mesclar com composições coreográficas ou instaurar o próprio ato de improvisar como criação dramatúrgica. A improvisação nesse âmbito também apresenta a identidade daquela corpa, pois cada pessoa improvisa a partir do arcabouço de repertórios que adquiriu até aquele momento.

Essa ideia do arcabouço é bem visível, nos encontros de batalha mencionado a cima. As *b'girls*, *b'boys* e participantes de *ballrooms*, até criam células coreográficas moduláveis para apresentar na batalha, mas os seus encaixes e escolhas são em tempo real, até porque, na grande maioria das vezes eles nem sabem qual será a música, competidor e etc. Elas, eles e eles estudam e treinam a partir das técnicas que desejam para criar repertório para improvisar contra os seus adversários. Se destacam aquelas corpas que surpreendem o público, demonstra domínio daquela técnica, que tenha carisma e que tenha habilidade de se adaptar rapidamente aos imprevistos que vão surgindo.¹³⁴

Entendo a improvisação como *tecnologia dramatúrgica*, a partir da relação que criamos com o ato de improvisar como intermédio para a criação de uma obra, como repertório de movimentos construídos ao longo da vida e como o próprio ato dramatúrgico. Kleber Lourenço ginga com algumas reflexões acerca na dramaturgia na dança:

No caso da dança, pesquisadores vão considerar que o texto é o corpo e vão atribuir-lhe à produção de sentido do espetáculo. Surgirão estudos importantes sobre a unidade de ação dramática, a ação física, a tecnologia do corpo, os signos e as construções de narratividades. Corpo e cena vão construir um todo visível que será chamado de *dramaturgia corporal* ou *dramaturgia do corpo*. No aprofundamento desses conceitos, especificidades serão investigadas, tais como: a noção de coreografia como dramaturgia, os papéis do dramaturgista e do

¹³⁴ Trago aqui pontos gerais sobre o que se torna destaque dentro das batalhas, sem atrelar a nenhuma estrutura de regra específica, e sim, aspectos básicos que normalmente são levados em consideração na curadoria dos vencedores.

coreógrafo/encenador, as camadas invisíveis e visíveis que estruturam as cenas e o papel do espectador como receptor/organizador de tal experiência dramática. A dramaturgia poderá organizar e/ou desorganizar nossos sentidos, sendo um agente provocador e desestabilizador de certezas, alterando noções éticas e políticas. (LOURENÇO, 2021, p.07-08)

No subcapítulo anterior, quando me refiro sobre a cena final do espetáculo AMARGO, ela foi um dos processos mais intensos no qual a improvisação foi essencial e o processo de construção dramática me desestabilizava a todo momento. A minha ignição, era pensar em todos os processos de exclusão e preconceito que meus entrevistados - para aquele trabalho - e eu já havíamos vivido, sendo diversas vezes muito osso adentrar nessas temáticas nos ensaios. O intuito não era de tentar reviver esses processos, e sim, de pensar nessas situações como provocadores de tremores em meu corpo, enquanto eu ia me despindo lentamente de diversas roupas sobrepostas em meu corpo. Esses tremores iam criando uma movimentação que derivava do *Popping*, porém, trazendo movimentações que lembravam descargas elétricas me atacando. Isso vai crescendo até eu entrar em um estado de atenção e raiva, e simular uma luta de box com o mundo – ainda dialogando com movimentos de vertentes do *hip hop*.

Além das aulas de *Popping* já mencionadas, Marina Vasconcellos¹³⁵ – amiga, dançarina, produtora e neste *corpo* diretora artística – me provocava com textos, propostas de movimentações e dinâmicas de improvisação estruturada como construção dramática. Por fim, a cena se tornou umas das improvisações que aderimos a obra, com movimentações que estiveram em diálogo com o momento presente, porém, sob uma estrutura, no qual eu entendia um limite de tempo, espaço, carga dramática, e repetições de gestos.

¹³⁵Marina Leles Faria de Vasconcellos é uma artista multidisciplinar com ênfase na Dança, pesquisa a poética do corpo da mulher como ignição criativa. Licenciada em Dança pelo Universidade Federal da Bahia. Seus trabalhos surgem a partir necessidade de criar e construir novas narrativas que dialoguem com as necessidades, apontamentos e histórias das mulheres contemporâneas. Atualmente trabalha no Núcleo de Dança Odília Cuiabano, em Armação dos Búzios, no Rio de Janeiro, como professora infantil, também atua com aulas de Jazz Moderno e Dança Contemporânea. Seus últimos trabalhos foram como Intérprete-criadora no “Mulheres Tríplices: Espetáculo Ciclos” (2021); roteirista e coreógrafa dos Espetáculos “Floresta” (2022); “Tempo de Ser” (2023) e Espetáculo “KALA” (2023).

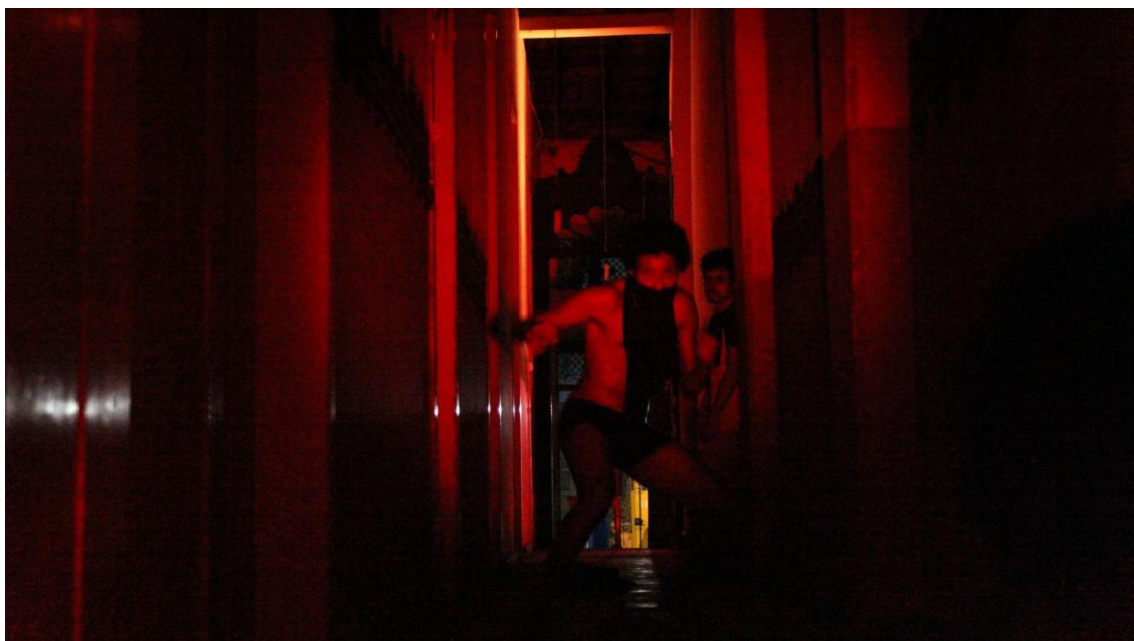


Figura 13

Estreia do espetáculo “AMARGO: Uma reflexão performática sobre afetividade negra” no Casarão Barabada – Salvador (BA) (Autora: Carol Amorim) Acervo pessoal.

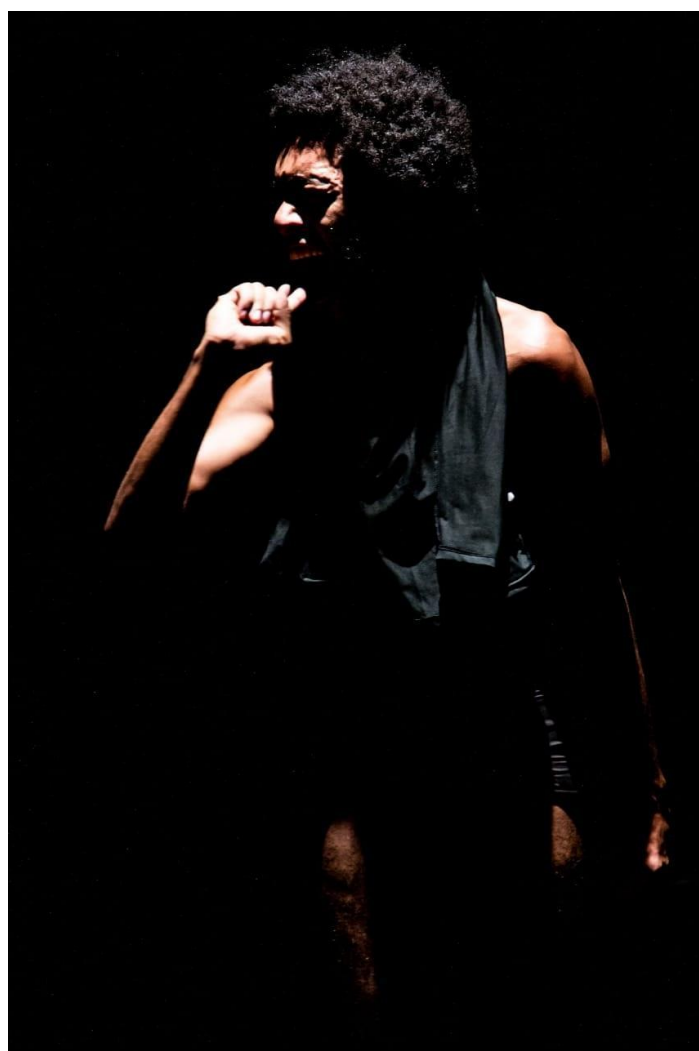


Figura 14

Apresentação do espetáculo “AMARGO: Uma reflexão performática sobre afetividade negra” na terceira edição do Fórum Negro de Arte e Cultura, no Teatro do Movimento na Escola de Dança da UFBA (Autor: Igor Cout'alme) Acervo pessoal.

Dentro desse aspecto da criação, não gosto de pensar a improvisação como *ferramenta*, pois parece algo muito externo e enrijecido daquele sujeito que está performando. Um dos pontos que trago nessas escritas, é justamente refletir sobre o quão amplo este termo pode ser, se examinarmos como a improvisação sempre fez parte da cultura preta. A ideia de *tecnologia de criação* é em referência justamente a esses saberes ancestrais que nos possibilitam transformar nossos devaneios e reflexões em composição e improvisação em dança.

Os autores Estéfano Veraszto, Dirceu da Silva, Nonato Miranda e Fernanda Simon no artigo: *Tecnologia: buscando uma definição para o conceito* (2009), abordam sobre a origem deste termo, reivindicando esse lugar no qual a tecnologia é colocada apenas como serviço da ciência ou da industrialização. Eles apontam que antes mesmo do conceito que temos hoje de ciência ser inventado, os nossos ancestrais já elaboravam tecnologias a partir do instinto de sobrevivência, adaptando elementos da natureza para auxiliá-los nas caças e na busca de mantimentos. (MIRANDA; SILVA; SIMON; VERASZTO, 2009).

Ao final do artigo, os autores apontam que:

Poderíamos dizer que a tecnologia abrange um conjunto organizado e sistematizado de diferentes conhecimentos, científicos, empíricos e intuitivos. Sendo assim, possibilita a reconstrução constante do espaço das relações humanas (MIRANDA; SILVA; SIMON; VERASZTO, 2009, p.39).

Se dialogarmos com base nessa ideia de tecnologia com a improvisação para os processos de criação e construção dramatúrgica nas produções pretas/dissidentes, conseguimos alinhar os aspectos racionais e subjetivos da corpa que improvisa, junto com a demanda de emergência de uma movência em tempo real, que busca escrever pelo corpo rascunhos e poesias de criação em dança. Enfatizar o aspecto ancestral é importante, pois estamos falando de

sujeitos pretos, que mesmo muitas vezes não possuindo referências de seus antepassados e suas histórias, possui um saber encarnado advindo da experiência africana como memória corporificada.

Stéfane Souto em seu texto: *É tempo de aquilombar: da tecnologia ancestral à produção cultural contemporânea* (2021), nos aponta caminhos para pensar essa relação entre tecnologia e ancestralidade:

Ao utilizarmos essa concepção alternativa de tecnologia para analisar diferentes formas de organização social, podemos pensar nas tecnologias ancestrais como aquelas tecnologias simbólicas que foram pensadas por antepassados e antepassadas com o objetivo de enfrentar de forma estratégica questões próprias do seu tempo; que foram transmitidas de geração para geração através dos séculos; e que continuam sendo aplicadas e readequadas às demandas da atualidade. (SOUTO, 2021, p.154)

Solto ressalta essa atualização desses saberes para enfrentar os problemas contemporâneos, e a improvisação é inclusa nesse processo. No texto *Improvisation as participatory performance*¹³⁶ de Margaret Thompson Drewal que compõem o livro *Taken by surprise: A dance improvisation reader*¹³⁷ (2015), a autora aborda como a cultura Yoruba possui uma relação desde a infância com a improvisação:

Performances improvisadas e periodicamente repetidas, incluindo rituais, música e dança na África, são improvisadas. A maioria dos artistas - mascarados, dançarinos, adivinhos, cantores e bateristas - foram treinados desde a infância em técnicas específicas que lhes permitem tocar espontaneamente com fórmulas aprendidas no corpo. (DREWAL, 2003, p.119) (TRADUÇÃO NOSSA)¹³⁸

Se pensarmos no processo da diáspora africana aqui no Brasil, por exemplo, iremos percebermos que hoje todas as danças de origem negras que dançamos e vamos transformando a partir das trocas de saberes e culturas, foram transmitidas através do tempo por tecnologias ancestrais que driblaram a violência e o aprisionamento de nossos antepassados. Muitas vezes, essas danças e expressões artísticas eram as formas de suportar toda aquela experiência da escravidão e manter a memória de suas culturas vivas.

¹³⁶Improvisação como prática participativa

¹³⁷Pego de surpresa: Uma leitura da improvisação na dança

¹³⁸*Periodically repeated, unscripted performance, including ritual, music, and dance in Africa, is improvisational. Most performers - maskers, dancers, diviners, singers, and drummers - have been trained from childhood in particular techniques enabling them to play spontaneously with learned, in-body, formulas.* (DREWAL, 2003, p.119)

Inclusive, esse último exemplo já se conecta com a improvisação como *conhecimento encarnado de urgência e transformação*, pois o racismo é um dos agentes fundamentais que nos obriga a estar em um constante estado de alerta e atenção para mudarmos a rota a todo momento. Por mais que este estado de emergência nos oferece diversas possibilidades de potência, criatividade e (re)inventividade na dança e em outros campos de nossas vidas, ele também rouba a nossa paz, nos deixa sempre em um estado de ansiedade e constante alerta.

Nas *Danças D'quebradas*, é muito comum ver que os artistas que se autogerenciam – a grande maioria – possui diversos saberes de diferentes linguagens e técnicas artísticas – além de outros campos – pois normalmente os coletivos – quando existem – são compostos por poucas pessoas que realmente conseguem assumir um compromisso contínuo, e com isso, precisamos aprender um pouco de tudo para conseguir fortalecer o nosso *corre*. E como sempre vemos as dualidades, pois ao mesmo tempo que abre várias possibilidades de conhecimento e campos possíveis de trabalho, também aumentam a pressão e a sobrecarga de funções, a remuneração que na maioria das vezes não corresponde o cargo exercido, entre outras problemáticas que nos adoecem.

Todos os coletivos independentes desde dois mil e quinze nos quais participei – e alguns ainda participo – operaram nessa lógica, sendo os dois que ainda integro – Núcleo EUS e Bando Undirê - como exemplos perfeitos. Com o Núcleo EUS, além de trabalhos autorais artísticos, desenvolvemos a *Mostra Etnografia Urbanas Subversivas*¹³⁹, na qual realizamos cinco edições de dois mil e dezenove á dois mil e vinte um, tendo apenas uma delas contemplada por um edital público – sendo a penúltima edição - , intitulado *Aldir Blanc*¹⁴⁰. Nas outras,

¹³⁹ A *Mostra Etnografias Urbanas Subversivas* (Mostra EUS), consiste em um evento criado e produzido pelo Núcleo EUS, que inicialmente propõem uma Mostra Artística de artistas pretas, pretes e pretos no Teatro Gamboa Nova. Atualmente já ocorreram cinco edições, sendo duas presenciais, duas online e uma híbrida.

¹⁴⁰ A lei Aldir Blanc foi aprovada em junho pelo Congresso Nacional em dois mil e vinte e efetivada no ano seguinte, sendo um recurso público em formato de edital prêmio. Ela ficou conhecida como Lei Aldir Blanc, em homenagem ao compositor e escritor que morreu em maio do mesmo ano. Disponível em: <<https://www.gov.br/pt-br/noticias/cultura-artes-historia-e-esportes/2020/08/lei-aldir-blanc-de-apoio-a-cultura-e-regulamentada-pelo-governo-federal>> Acesso em: 10/nov/2023

Leonardo Luz¹⁴¹, um dos integrantes e idealizadores do núcleo, pôr na época ser o único que possuía um emprego – pois os outros integrantes só recebiam bolsas e/ou auxílio da UFBA – bancou boa parte dos gastos de montagem e compra de equipamentos para a mostra. Nas edições presenciais, realizamos no Teatro Gamboa Nova, localizado no centro de Salvador perto da praia da Gamboa. O responsável pelo teatro se tornou um parceiro, nos auxiliando em nossa proposta da periferia ocupar o centro, pra descentralizar a narrativa de que não tem arte nas margens da cidade, pelo contrário, muito se produz nas comunidades, mas a dificuldade é conseguir expandir esses artistas para outros lugares.

Neste processo, nosso núcleo formado por quatro integrantes; Leonardo Luz, Vinicius Revolti, Jordan Alves e eu, além de dançarinos, fazíamos – e seguimos fazendo - funções múltiplas como produção, curadoria, iluminação, sonoplastia, artes gráficas, assessoria de imprensa e etc. Assim como diversos outros coletivos independentes, trabalhar em bando é o que nos mantém firmes, pois durante o caminho fomos encontrando diversas parcerias que se uniram as nossas ideias, e *colaram* com a gente, mesmo sem certeza se haveria um retorno financeiro. Aos poucos esses cargos foram se preenchendo, melhorando a qualidade do evento, descentralizando diversas funções nas costas de poucas pessoas e novas estratégias para garantir o nosso *aqué*, como a ideia de um bar, venda de comidas na porta e contribuições voluntárias.

Essas parcerias acontecem por diversas pessoas entenderem a força de tal proposta, ou se identificarem a ponto de querer mover essa mensagem para o mundo. Nesta *ginga*, quando os nossos também precisam de ajuda, *a roda gira* e vamos todos nos movimentar para fortalecer o corre da outra/e/o, como diversas vezes já aconteceu nessas trocas de coletivo.

¹⁴¹ Graduado em Dança pela UFBA. Técnico em Dança pela Escola de Dança da Funceb. Mestre Profissional em Dança - PRODAN/UFBA. Foi Tutor (2017 a 2020) do Curso de Licenciatura em Dança EAD da UFBA (CAPES). Tem 49 anos de idade e cerca de 29 anos de experiências, como dançarino/intérprete e professor de técnicas corporais em escolas, academias e projetos. Integrou em 2018/19 o elenco do GDC - Grupo de Dança Contemporânea da Escola de Dança da UFBA desenvolvendo espetáculos, performances e filmes desenvolve pesquisa cênica autoral abordando questões sobre a invisibilidade do corpo negro como artista/criador na dança contemporânea, e atua como produtor, performer, curador de projetos artísticos, e diretor.



Figura 15

Bastidores da Mostra Etnografias Urbanas Subversivas 2+2=5 no Teatro Gamboa Nova. Da esquerda para direita: Leonardo Luz, Vinicius Revolti, Katheleen Evelyn, Jordan Alvez, Georgia Boni, Bruno Novais, Raquel Sousa, Joyce Araújo e Eduardo Almeida (Autor: Patrick C. de Jesus) Acervo pessoal.

Com o Bando Undirê não é diferente, com apenas um ano e meio de grupo até o momento dessa escrita, realizamos a criação da obra *7 voltas para lembrar*¹⁴², com base no projeto *A cena tá preta*¹⁴³ gerido por Gleice Kelle¹⁴⁴,

¹⁴² A performance "7 Voltas Para Lembrar" traz a simbologia da "árvore do esquecimento", que faz referência ao rito realizado pelas pessoas escravizadas em África (Benin e Nigéria) em torno de um Baobá, com o intuito de esquecer quem eram e de onde vieram antes de embarcarem nos navios negreiros. A performance provoca questões sobre o que queremos esquecer e o que queremos lembrar.

¹⁴³ O Projeto idealizado pela artista Gleice Kelle, por meio de incentivo do Programa Criatividades, propôs a criação de um grupo de estudos para investigar a historiografia do teatro negro no Brasil, no equipamento cultural Biblioteca Municipal Padre José de Anchieta, localizada em Perus. O intuito foi de desenvolver ações, oportunizar vivências e experimentações artísticas através dos encontros, das rodas de conversa, das manifestações de desejos, medos e trocas, do processo colaborativo e criativo.

¹⁴⁴ Gleice Kelle é atriz e produtora cultural, formada em Técnico em Teatro pelo Senac, integrou o elenco dos espetáculos "DESMASCARADOS, uma (des)homenagem aos Reis da Vela do século XXI" e "Fortes e Vingativos como Jabuti, ambos da Bendita Trupe, com direção de Johana Albuquerque. Pesquisa teatralidades pretas, idealizadora do projeto "Núcleo de pesquisa e

uma das integrantes e idealizadoras do bando; criamos o *Seminário Performático Undirê*¹⁴⁵, junto com Eduardo Guimarães na *Comunidade Cultural Quilombaue*¹⁴⁶ – território cultural no qual ensaiamos atualmente e somos parceiros; convidamos Ivan Montanari para mediar uma oficina de produção cultural em nossa comunidade e realizamos seis residências artísticas durante seis meses, intitulada de *Ginga de Saberes*, sendo que cada integrante mediu uma, com linguagens diversas passando por dança, teatro, poesia e performance. Todas essas ações foram gratuitas para o público, e mais uma vez a grande maioria foi com pouca ou sem nenhuma verba para montagem.

Não quero com essa escrita romantizar esse lugar de produção sem *grana*, até porque, vivendo sob uma cultura capitalista, é quase impossível sustentar essa dinâmica. Além disso, isso nos aponta essa desvalorização da arte, e principalmente das nossas corpas, sendo que muitos recursos públicos e privados são demasiadamente maiores para seguimentos artísticos com estéticas eurocentradas. Dentro dessa injustiça, muitas vezes agimos nesses processos de criação e produção mesmo sem remuneração, como um ato político e de *sobrevivência*, pois vamos encontrando formas de falar e *sermos escutados*.

criação na José: A Cena tá Preta - estudos em teatro negro”, realizado em 2022, fundadora e integrante do Bando Undirê. Foi proponente do projeto “Poesia Encena” da Cia Ordinários e Diretora do curta-metragem “Menino Pipa”.

¹⁴⁵O Seminário consistiu em uma instalação com a exposição experimental da pesquisa sobre dança e teatro negro no Brasil realizada pelo Bando Undirê e tinha como objetivo a autoformação e compartilhamento de saberes. O Seminário conta com uma mostra artística com o experimento do grupo e artistas convidados, uma roda de conversa falando sobre amor e violência, e duas oficinas, uma de dança e outra de performatividades negras.

¹⁴⁶ Comunidade Cultural Quilombaue é um terreiro cultural de dinamização de conhecimentos, constituindo espaços e condições para o desenvolvimento de atividades articuladas e integradas que promovam a reflexão sobre as construções sociais, políticas, culturais e históricas, na formação de público, de artistas, artesãos técnicos, tendo como foco o protagonismo negro e periférico. Ela fica situada em Perus, zona noroeste de São Paulo.



Figura 16

Bando Undirê nos bastidores pós-apresentação da obra “7 Voltas para lembrar” na Casa de Cultura de Brasilândia- SP, fazendo referência a uma pose da mestra Vânia Oliveira (BA). Da esquerda para a direita: Daniel Alves, Bruno Novais, Hianna Camilla, Vinicius Revolti, Gleice Kelle e Jaqueline Barreto. (Autoria: Emis) Acervo pessoal.

Abdias Nascimento nos mostra como na história do povo negro no Brasil, a arte também atuava nesse lugar de resistência e força para continuar:

A opressão de ontem forma uma cadeia no espaço, uma sequência ininterrupta no tempo, e das feridas em nosso corpo, das cicatrizes em nosso espírito, nos vêm as vozes da esperança. Embalados na esperança, os negros brasileiros não perderam sua alegria e esse gosto de cantar e de dançar a vida, e assim se preparam para os momentos da luta mais difícil que virá. (NASCIMENTO, 2019, p. 115)

Dialogando com Abdias nesse fragmento, logo penso nos meus pais e suas habilidades em improvisar o tempo todo para nunca me faltar nada. Eu cresci os assistindo a se adaptarem a todo momento a cada ventania em nossas vidas, sejam elas os desempregos, a falta de dinheiro do aluguel ou a compra dos materiais escolares. Houve épocas que ao mesmo tempo que o meu pai tinha um emprego fixo de eletricitista em uma grande loja de varejo, ele também

era cartazista e pintor nas “horas vagas”. Minha mãe que trabalhava como atendente de telemarketing, e depois de esteticista, também fazia uns *bicos* criando biscuit, decupagem, e limpava um escritório de advocacia aos domingos junto com a minha prima. Naquela época, eu não entendia para que eles trabalhavam tanto, mas sentia muito orgulho por eles possuírem tantas habilidades de resolver os diversos problemas que apareciam.

Hoje percebo, que para além da admiração que segue até hoje, esses movimentos rápidos e ao mesmo tempo estratégicos com a diversidade de trabalhos, era para suprir a falta de valorização que eles recebiam em seus trabalhos, devido ao dinheiro curto. Essa arte de *improvisar para sobreviver*, continua desde a escravidão, e só foi se alterando a forma de manipular e explorar a população não-branca. Pensar esse lugar da improvisação na vida como *emergência e transformação*, para além de um mecanismo de estímulo, é uma necessidade, devido ao pensamento e estrutura colonial (DIAS, 2021).

Trago todos esses exemplos diversos, para demonstrar a quantidade de motivos que possuímos para agirmos com pressa e eficiência, e quando analisamos a improvisação no ato da dança, essas características nos saltam. A seleção no momento presente de movimentos dentro de um repertório construído durante a nossa vida toda desenha essa sabedoria corporificada que emerge no ato do instante. Quando analisamos nossas vivências a partir de uma escrita grafada no corpo e no gesto (MARTINS, 2021), entendemos que todo o ato de improvisação – na dança cênica ou no cotidiano – é um movimento que gera *mudança de estado*, seja um estado corporal, financeiro, emocional e etc. Aos poucos, vamos mudando esse cenário de uma improvisação que surge pela emergência de *sobreviver*, para uma sabedoria utilizada *sobre viver*.

A *improvisação como escrita de si*, possui o foco de refletir sobre esse lugar individual, sobre a singularidade do sujeito. Todo corpo será único em sua dança, mesmo diversas pessoas reproduzindo a mesma coreográfica, sutilezas irão emergir apontando a pluralidade que existe. Quando improvisamos estamos nos conectando com a nossa história, registros e memórias. Todas as nossas vivências constroem esse corpo que dança, então essa potência pessoal de cada um, se destaca com mais evidência.

Se novamente nos conectarmos com as danças urbanas e seus atos de improvisação em seus rituais, é comum dizer que conhecemos a identidade da *b'girl*, do *b'boy*, da Bixa da *ballroom* ou do dançarino de passinho ou pagode baiano, quando os mesmos improvisam nos centros das rodas, passarelas ou vielas da vida. Mesmo cada um dentro de sua vertente de dança estudarem os mesmos princípios e movimentos, a sua atitude, carisma, jogo com o público, fusão dos passos, partem de uma construção pessoal, na encruzilhada desses conhecimentos coletivos e ancestrais.

Outros momentos que a improvisação como escrita de si aparece, são nos ambientes onde acontecem as *danças sociais*. Thomas F. DeFrantz no texto *Improvizando as trocas sociais: Usos e desusos da dança social afro-americana* (2015), explica que as danças sociais são:

É uma dança criada em situações em que não há separação entre artista e audiência, sem intenção predeterminada de expressão. Os lugares desse gênero incluem auditório de escolas, galpões de igreja, festas em casa, clubes ou salões de baile alugados. A dança social acontece em eventos de celebrações, tais como reuniões familiares, cotilhões, casamentos, danças na escola e festas de aniversário. Nessas ocasiões, e nesses lugares, ela emerge como consagração do acontecimento pelo grupo; como uma estética incorporada marcante de presença no tempo. (DeFRANTZ, 2015, p.16)

Já abordamos nessas escritas, como as festas familiares e/ou periféricas na cultura preta, constituem como um ritual de celebração de nossas existências e resistência se olharmos para a histórias desses eventos. A grande maioria de artistas pretos/dissidentes começam a se interessar pela dança, nesses ambientes. Thomas, em seu texto, vai apontando como a improvisação nesses casos, para além do próprio ato físico e criativo da dança em tempo real, também constituem práticas sociais de comunhão e de troca:

A improvisação fornece uma metodologia para a construção de uma dança social de trocas, que também se sustenta como ideologia fundacional da prática da dança negra. Em outras palavras, a metodologia é sobre como dançar a dança social, e a improvisação se refere ao porquê dançar a dança social. Conceitualmente, esse recurso duplo demonstra a centralidade da prática física da improvisação: “criar enquanto faz” ou, consistentemente, fazendo-se perguntas enquanto o movimento acontece. Essas práticas chegam como fundações para a emergência de um eu social negro em comunhão com os outros. (DeFRANTZ, 2015, p.16)

O autor entende o eu social negro como: “[...] aquele que imagina a si próprio em comunhão com outros eus negros, mesmo quando se distinguem

suas capacidades ao longo da linha de habilidade, interesse e desejo.” (DeFRANTZ, 2015, p.16). Importante prestar atenção, que DeFrantz destaca novamente esse lugar da emergência, mas neste caso, apontando para a necessidade de termos de nos unirmos com os nossos, principalmente nesses eventos.

A dança e a improvisação como rituais de socialização, são práticas muito comuns nos rituais diaspóricos africanos, pois conseguem expressar sentimentos, provocar perguntas e instigar respostas, que as vezes a comunicação oral não dá conta. Nesses casos, quando improvisamos nesses ambientes, as vezes constitui em um interesse de demarcar o seu território, mostrar o seu estilo, mas mostrando que compartilha de conteúdos parecidos por aquele mesmo grupo social. Se dialogarmos com os processos afetivos sexuais, por exemplo, a improvisação nesse caso pode ser até uma estratégia para *chegar junto* da pessoa desejada na festa.

Nas dramaturgias pretas, também é muito comum ver atos improvisados para destacar aquela particularidade do artista. Inclusive, a minha intenção de dar ênfase essa parte, nasce da criação do *Mapeamento dos Afetos*, pois como trabalho a partir de histórias de amor, a improvisação sempre está presente nos exercícios e processos de aprofundamento. Desde o início quando passo a entender o *Mapeamento dos Afetos* enquanto uma metodologia em dança, partindo do pressuposto que todo corpo pode dançar, me interesse por histórias pessoais como ignição criativa, por entender que as danças produzidas pelos corpos dispostos em experimentar a metodologia, estarão criando uma dança onde unicamente só poderia partir daquele sujeito, pois só ele presenciou aquilo.

Não estou com isso dizendo, que trabalhos inspirados a partir das histórias de outras pessoas não são válidos, ou são menos importantes, e sim, que o fato da pessoa criar uma dança a partir de sua própria história, nos possibilita uma exclusividade de movência que só aquele sujeito ira conseguir realizar devido ao seu arcabouço técnico, teórico e social.

Eduardo Almeida em nossa conversa, nos fala como a improvisação abre possibilidades em seus processos:

Eduardo Almeida, em março/2022

“Então a improvisação ela sempre me dá a possibilidade de ir mais, de meu caminho, como se virasse três. um caminho que virasse três, um caminho que virasse três e ele vai se triplicando assim, tipo veias do corpo sabe? São caminhos, caminhos, caminhos, que a improvisação ela traz, eu acho que é isso. E falar de mim, enquanto sujeito preto, pela improvisação é também um lugar confortável.”

É interessante esse final quando Eduardo conta que é *confortável* falar de si pela improvisação, pois se relaciona com essa ideia de conseguir impor nossas identidades em nossas danças. Por outro lado, Flip Couto nos aponta um outro lado da improvisação para ele:

Flip Couto, em outubro/2021

“Então até hoje eu acho muito interessante a improvisação, porque você dá espaço para se surpreender, você como artista... isso eu acho muito rico, muito generoso você se surpreender, você não preparar nada, talvez você prepare um mapa para o que vai acontecer para localizar todo mundo: "- Ó, vai acontecer isso aqui e isso aquilo"... mas eu acho que a improvisação deixa sua arte mais viva, mais presente ali no momento, então eu acho que é uma coisa que eu me alimento.”

O lugar da *surpresa* para Flip, é uma das belezas que a improvisação proporciona, fazendo-o agir a partir da *emergência* de resolver o próximo passo, no próximo instante. Eduardo também deve presenciar esses momentos de surpresa, assim como em alguns momentos para Couto é confortável improvisar a partir de bases que ele já mapeou, e a potência está justamente na multiplicidade de possibilidades que a improvisação nos oferece.

É importante destacar, que quando menciono *escrita de si*, este sujeito autor está imbricado em um coletivo socioafetivo, como sempre venho pontuando nessas escritas. Com isso, é muito comum ver os artistas sinalizando como muitas vezes a improvisação é utilizada na obra como efeito de conexão do público com a obra/artista. Propostas interativas onde permitem que o público acesse a obra em tempo real – quando bem elaboradas – criam um elo instantâneo do artista e plateia, justamente por compartilhar a autoria da criação naquele momento.

Quando pergunto sobre improvisação para Thiago Romero, ele pontua que embora não utilize tanto da improvisação em seus processos teatrais, e sim, mais laboratórios, nestes momentos ele fala que traz alguns textos e

provocações para experimentar de diversas formas. O mesmo reflete sobre esse lugar da improvisação com a questão do acaso, dizendo que gosta de deixar frestas em suas obras, para ser provocado pelo público. Inclusive, ele menciona sobre sua Drag Queen, Barbárie Bundie¹⁴⁷, trazendo o exemplo da Drag como essa arte que dialoga com o agora:

Thiago Romero, em outubro/2021

“A drag, a Barbárie é muito disso, a drag é feito um pouco nisto assim. Não tem texto pronto, tem ali o acaso. Eu acho isso muito fortalecedor assim na criação, sabe, eu não uso a improvisação enquanto dispositivo de criação, eu uso os laboratórios que tem as improvisações, mas estabelecendo, que o que os meus espetáculos veem estabelecendo, exceto os que são muito de caixa, mesmo assim eu sempre fujo. Eu gosto de olhar pra pessoa, então sempre, a grande maioria dos meus espetáculos a dramaturgia provoca fendas para que o ator possa criar, e aí vem dessa improvisação porque vem dessa resposta ou não do espectador.”

Esse diálogo que Romero aponta pode possibilitar respostas ou não, pode ser entendido como um processo similar ao que Sobonfu Somé nos informa sobre a criação de *intimidade* com base no pensamento do povo Dagara. No artigo que escrevi intitulado *Improvizando para (sobre)viver: diálogo entre danças pretas urbanas de resistência* (2021), fiz uma relação na época desse processo da improvisação com os três pilares do amor que a autora menciona, sendo o autocuidado, intimidade e a *comunidade*. Neste texto indico que esse lugar do *autocuidado* na improvisação, seria esse processo de descoberta de si e afirmação de sua identidade, a *intimidade* na troca com a outra/e/o, quando estabelecemos jogos ou danças em conjunto, e criamos uma sintonia – capoeira, por exemplo -, e a *comunidade* tanto nesse aspecto ancestral de conhecimentos que vêm de mestres e antepassados, como a energia que chega das rodas de improvisação e processos abertos onde aconteça essa interação de público e artista (DIAS, 2021).

Independentemente de como ou porque utilizada, a improvisação para pessoas pretas/dissidentes, principalmente na arte, é *mover aquilo que precisa*

¹⁴⁷ “Barbárie Bundi é da Kimbanda Diaspórica cantora, performer, artista visual, sua pesquisa desenvolve um trabalho a partir das artes pretas da diáspora, aprofundando a possibilidade de outras narrativas que estabeleçam um discurso afirmativo dos corpos pretas LGBTQIA+. Seu trabalho está ligado a obras de cantoras negras africanas e brasileiras, a ritualidade das religiões de matriz africana e a visualidade afrodiaspórica pensadas a partir do conceito de Afrofabulação nas expressões artísticas negras contemporâneas.” Disponível em: <<https://noticiapreta.com.br/a-afrodrag-barbarie-bundi-lanca-o-album-aquatika/>> Acesso em: 10/nov/2023

ser mudado. Estes três pontos em destaque que trago nesse subcapítulo, surge a partir de uma necessidade pessoal de realçar pontos que acredito serem importantes para quando chegarmos no capítulo final.

Trazendo para roda novamente Margareth Thompson, quando dialogando com os nossos referenciais africanos, a mesma entende que:

Desta forma, a improvisação é uma estratégia interpretativa para negociar o presente, bem como a incorporação de competências e técnicas que resistiram ao teste da história. As improvisações estão, portanto, sintetizando práticas que aplicam o conhecimento incorporado a novas situações. Eles são híbridos e nômades. (DREWAL, 2003, p.120) (TRADUÇÃO NOSSA)¹⁴⁸

O mais importante é entendermos como na experiência do sujeito negro e/ou dissidente, a improvisação é uma *tecnologia ancestral de urgência e escrita de si no mundo*, possibilitando que nossas histórias sejam escritas, mesmo com todos os desafios que precisamos driblar e reinventar em busca de equidade.

¹⁴⁸*In this way, improvisation is an interpretive strategy for negotiating the present as well as the embodiment of skills and techniques that have withstood the test of history. Improvisations are thus synthesizing practices that apply embodied knowledge to new situations. They are hybrid and nomadic.* (DREWAL, 2003, p.120)

Capítulo:
03

quilombos de afetos: mapeando possibilidades



Foto registrada no Teatro Santa Isabel em Recife (PE), depois da apresentação do espetáculo *Sociedade dos improdutivos*, na abertura do Festival Internacional de Dança de Recife. Da esquerda para direita: Dani Lova, Manuel Victor, Cristiano Saraiva, Claudiana Honório, Bruno Novais, Adélia Luz, Lua Santana, Gal Martins Renato Lopes, Vinicius Revolti, Pikeno PSS e Luiz Henrique. (Autora: Marcela Aragão) Acervo pessoal.

Capítulo 3: Quilombos de Afetos: Mapeando possibilidades

3.1 Nossas histórias, nossas memórias

Se você foi uma leitora/leitore/leitor que acompanhou essa escrita desde o primeiro capítulo, deve estar se perguntando: - *Não foi sobre histórias o tempo todo?* E sim, você não está enganada/e/o. Antes mesmo desses escritos, de nossas danças, ou até mesmo de nossas vidas, histórias são tecidas o tempo todo e vão cruzando essas *escritas de si* em todo mundo. Este não é aquele momento típico de *Anime*¹⁴⁹, que depois de tantos episódios resolvem situar ao seu telespectador com um resumo de tudo que vivemos até então, e sim, para refletirmos como as produções dramatúrgicas de pessoas pretas/dissidentes vêm utilizando de suas próprias vivências como força em suas danças.

No meu artigo chamado de *Me dance uma história de amor? Oralidade e vivências pretas e dissidentes como potência em danças afetivas* (2023), eu trouxe a história da minha Vó Ana Maria – avó materna - através de um conto poético de minha autoria para apontar a importância da *oralidade* que minha matriarca sempre utilizou para nos ensinar com base em sua história de vida. Na vivência de crianças pretas, é muito comum possuir figuras mais experientes – muitas vezes os avôs e avós – que contam suas trajetórias no intuito de nos ensinar valores e saberes importantes para a nossa sobrevivência. Principalmente aqueles que viveram vidas mais difíceis devido aos poucos recursos financeiros e escassez de alimentos, e em sua grande maioria, com muitos filhos para criarem. Minha Vó Ana foi uma dessas mulheres negras, que veio sozinha do Paraná com cinco filhos para São Paulo, tentar melhorar a condição de vida de sua família.

Destaco aqui a oralidade, entendendo que não podemos falar de histórias pretas, sem falar sobre *tradições orais*. O historiador Jam Vansina no texto *A tradição oral e sua metodologia* (1980), nos aponta princípios do que podemos entender por essas tradições:

A tradição oral foi definida como *um testemunho transmitido oralmente de uma geração a outra*. Suas características particulares são o verbalismo e sua maneira de transmissão, na qual difere das fontes

¹⁴⁹ Entendemos no Brasil que Animes são os desenhos oriundos do Japão, que geralmente possuem produções que partem de mangás (revistas em quadrinho japonesa).

escritas. Devido à sua complexidade, não é fácil encontrar uma definição para a tradição oral que dê conta de todos os seus aspectos. Um documento escrito é um objeto: um manuscrito. Mas um documento oral pode ser definido de diversas maneiras, pois um indivíduo pode interromper seu testemunho, corrigir-se, recomeçar, etc. (VANSINA, 1980, p.157)

Vansina nos mostra, que todos esses ensinamentos transmitidos por Ana Maria, para além de um preparo daqueles que fazem parte de sua *matilha*, também possui o intuito de preservar a história de nossa família. Ao se referir sobre as civilizações africanas, o autor aponta que oralidade para as nossas culturas estão para além da comunicação cotidiana, mas também, como preservação dos registros ancestrais ensinados (VANSINA, 1980).

Desde quando inicio o *Experimento Negras Utopias* coletando histórias de amor de Bixas Pretas, passei a me instigar mais sobre quais são as histórias das pessoas que cresceram comigo. Muitas histórias dos meus avós – tanto minha avó materna Ana Maria dos Santos, quanto os meus avós paternos, Maria dos Anjos Alves dos Santos Dias e Rosalvo Pinheiro Dias – e dos meus pais – Maria Marcia dos Santos Novais Dias e Adilson Pereira Dias – começam a fazer sentido só agora. Devido à falta de maturidade de lidar com tamanhos ensinamentos, muitas informações valiosas para a minha construção social me passaram despercebidas, ou se aplicaram em um lugar quase que instintivo devido a repetição dos meus mestres em reforça-las em suas falas.

Um desses ensinamentos que segui fielmente foi a minha relação com a leitura. Meus pais desde pequeno tinham uma preocupação muito grande em eu ler e escrever bem. Minha mãe que chegou a dar aulas no *magistério*¹⁵⁰, e meu pai que sempre foi um amante de história e leitor de enciclopédias e quadrinhos, tinha uma coleção de gibis da Turma da Monica e da Disney, e utilizava eles para eu aprender a ler mais rápido e de uma forma divertida. A ideia funcionou, e desde cedo possuo um apreço por ler livros e quadrinhos, e sempre tive uma boa relação com escrever minhas ideias no papel.

¹⁵⁰ “O curso de magistério era a principal formação para quem queria atuar na educação básica décadas atrás. No entanto, desde que passou a vigorar a Lei 9.394 de 1996, a formação de nível superior passou a ser prioritária.” Disponível em: <https://blog.grancursosonline.com.br/magisterio/#:~:text=Magist%C3%A9rio%20%C3%A9%20o%20curso%20%C3%A9cnico,%2C%20Seguran%C3%A7a%20do%20Trabalho%2C%20etc.>> Acesso em: 10/nov/2023

Só depois de trinta anos, percebo que meus pais sempre souberam o poder que é saber se comunicar e conhecer sua história para poder mudar o futuro. Meu pai apesar de sempre muito carinhoso, sempre foi rígido – até hoje – sobre eu saber o “português correto” e todas as suas regras gramaticas e ortográficas. Meu pai não chegou a terminar o ensino médio, mas isso não foi um empecilho para ele se tornar essa pessoa tão culta hoje, e quando entra no mercado de trabalho como eletricista, percebe que se destaca por conhecer um pouco de tudo, sempre impressionando todos em sua volta com tamanha eloquência e sabedoria. Minha mãe sempre didática – professora de formação – possui um poder incrível de ser escutada e compreendida, seja nas oficinas de *biscuit* e artesanato que mediava e/ou auxiliando-a inúmeras vezes em negociações diversas em nossas vidas. Se formou em nutrição com quarenta e seis anos, curso que se preparou por anos para realizar, trabalhando em diversos empregos como já mencionado aqui anteriormente. Estar no mestrado hoje é consequência dos gibis ofertados, das broncas recebidas por notas baixas e pelos exemplos que tenho até hoje de persistência na figura dos meus pais.

Com base nas histórias de seus ancestrais, meus pais sabiam que a melhor estratégia para tentar garantir uma vida mais confortável para o seu único filho, era me fazer entender que estudando eu teria uma vida melhor. E de fato eu tenho! Mesmo eu sendo o único da minha família a fazer um mestrado atualmente, se eu não tivesse toda essa preparação com base na transmissão oral de conhecimento dos meus mais velhos, era bem possível eu ter escolhido outro caminho para continuar essas grafias experienciais.



Figura 17

Foto com os meus pais no quintal da minha tia Léia. Da esquerda para direita: Marcia Novais, Bruno Novais e Adilson Pereira. (Autoria: Tia Léia) Acervo pessoal.



Figura 18

Foto no dia da minha formatura do curso de Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda. Da esquerda para direita: Marcia Novais, Bruno Novais e Adilson Pereira. (Autoria: Tia Léia) Acervo pessoal.

Hoje conto a história dos que vieram antes de mim, pois entendo que ao falar de *suas* histórias, também estou falando da *minha*, e principalmente, não é mais o *outro* contando da maneira dele. Conceição Evaristo foi muito certa com a ideia de *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)

A autora conta em seus textos, que a poesia e a escrita foi sua forma de assumir a autoria de sua vida, principalmente enquanto mulher negra periférica, sendo subjugada o tempo todo. Conceição aponta no texto *A Escrevivência e seus subtextos* (2020) sobre a proposta do termo:

Escrevivência, antes de qualquer domínio, é interrogação. É uma busca por se inserir no mundo com as nossas histórias, com as nossas vidas, que o mundo desconsidera. Escrevivência não está para a abstração do mundo, e sim para a existência, para o mundo-vida. Um mundo que busco apreender, para que eu possa, nele, me autoinscrever, mas, com a justa compreensão de que a letra não é só minha. (EVARISTO, 2020, p.35)

Conceição Evaristo pontua que *Escrevivência* é sobre contar histórias pessoais, considerando o coletivo como agente afetivo, trazendo o protagonismo de sujeitos que são invisibilizadas e impedidos de narrarem suas próprias histórias (EVARISTO, 2020). Quando trago a escrita dessa dissertação em primeira pessoa, quando busco trazer gírias e expressões cotidianas nesses textos, são estratégias que encontro a partir de referências como Conceição Evaristo para me comunicar com os meus, visto que dentro deste ambiente acadêmico, apesar dos avanços, as produções escritas por mãos negras, ainda são bem menores se comparadas com as brancas.

Mesmo com essas estratégias, percebo em minha qualificação a partir de provocação da banca, que mesmo com a utilização de algumas gírias, meus textos navegam por escrita bastante formal. Essa foi uma das indicações que

mais mexeram comigo, pois foi o momento que percebi o quão tive que adaptar a minha escrita, para me sentir pertencente ao meio acadêmico. Entendo a importância de dominar essa escrita e hoje reconheço que ela também faz parte de mim, e o *tempo espiralar* (MARTINS, 2021) vai me ajudando a como transforma-la de uma forma que fique agradável para mim e os leitores que pretendo me comunicar.

Como Conceição afirma, acredito que os meus textos e danças não são apenas para pessoas pretas/dissidentes, pois “[...] percebo, ainda, que experiências específicas convocam as mais diferenciadas pessoas [...]” (EVARISTO, 2020, p.31). Naturalmente, sujeitos que estão mais próximos de características similares as minhas poderão se identificar mais por compartilhar experiências próximas devido as estruturas violentas de opressão por raça, gênero, sexualidade, entre outras.

O que é importante frisar, é que a produção de conhecimento precisa levar em conta as concepções orais verbais e não-verbais de pessoas pretas, principalmente devido ao plano colonial que segue querendo apagar as nossas histórias. Está escrita, assim como o processo de *urgência e movência* a que a improvisação implica, também possui esse intuito de registrar e saudar os que vieram antes.

Leda Maria Martins no livro *Performance do tempo espiralar* (2021), enfatiza que a oralidade para além de uma expressão verbal também se constitui como manifestação de grafias poéticas inscritas pelo corpo, pela dança (MARTINS, 2021). A autora pontua que nas culturas africanas, o corpo performa e comunica com a mesma importância que a voz proferida:

Grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição. Dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade de cores. (MARTINS, 2021, p.23)

A cultura ocidental – principalmente europeia – sempre privilegiou mais a escrita como um lugar de legitimar o conhecimento. Leda nos aponta em seu texto, que a cultura africana sempre produziu escritos também, mas não o

colaram em um lugar de destaque em comparação com outras formas de produção de saberes. Egito, Camarões, Serra Leoa, Libéria e Nigéria oriental, estão entre diversos exemplos de territórios que possuem diversas escrituras históricas sobre suas culturas (MARTINS, 2021).

Estando em um mestrado em dança, refletir sobre o corpo em performance como esse templo que registra e comunica através de grafias poéticas, nos possibilita investigar em *encruzilhada*, novas formas de reconhecermos as nossas histórias. Quantos gestos e olhares que recebi dos meus pais durante a infância que significavam muito mais que qualquer palavra mencionada, quantas coreografias eu aprendi apenas nas brincadeiras do instante de imitar o colega, quantos espetáculos me fizeram refletir sobre toda a minha existência.

A dança como área de conhecimento, me possibilitou organizar ideias que eu não compreendia, corporificadas nas minhas vivências a partir das trocas afetivas que fui realizando no decorrer da vida. Quando passo a conectar os meus processos partindo de *histórias de amor*, percebo que necessito criar dramaturgias que se comuniquem com aqueles que em nossa história, nunca tiveram protagonismo.

Em dois mil e dezoito quando consigo passar na seleção do PIBExA daquele ano, desenvolvi um projeto chamado *Dia Adia*¹⁵¹, no qual convidei trêsicineiros¹⁵²para mediar aulas de *Break Dance*, *Funk*, *Popping* e *Dance Hall*, além da criação de um solo/espetáculo no qual fui intérprete-criador, partindo de histórias de amor de pessoas pretas diversas. Na época, convido para ser entrevistados seis amigos da dança - Leonardo Luz, Raquel Souza, Laís

¹⁵¹ O projeto posteriormente virou um núcleo, no qual junto com o Núcleo EUS mediu os encontros de “Escrita coletiva para o PIBExA”, para auxiliar graduando com a escrita para os projetos de extensões. E em dois mil e dezenove se torna uma agência de publicidade online focada para artistas, estando no ar até o momento presente dessa escrita.

¹⁵² Osicineiros convidados foram Elivan Nascimento com *Pop Dance Heels*; Bruno Vieira e Laís Oliveira com danças urbanas e vivência de criação; e Maiara Silva com oficina de poesia negra.

Oliveira¹⁵³, Vinicius Revolti, Elivan Nascimento, Guego Anunciação¹⁵⁴-, um do teatro - Clayton Sabino¹⁵⁵-e um amigo que não era do meio artístico – Gueu Santos¹⁵⁶. Confesso que a escolha na época não foi muito racional, pensei em histórias de amor que gostaria de ouvir a partir da relação que eu tinha com essas pessoas.

Iniciei o processo indagando-os a contar uma história de amor em frente a câmera, podendo cada uma/um escolher os critérios que avaliam essa narrativa como sendo de “amor”, podendo ser uma história conjugal, entre pessoas da família, amigos, animal de estimação, Orixá, consigo mesmo, enfim, cada um definia qual era o sujeito/objeto/elemento construtivo desse amor.

Como esperado, devido ao racismo estrutural (ALMEIDA, 2019), que interfere na vida de qualquer sujeito negro, todas essas histórias tinham algum elemento ou situação de violência social. Questões de aborto, prisão injusta, baixa autoestima foram temas que permearam essas falas. Por outro lado, relatos de como a dança mudou a vida da pessoa, o apoio de famílias não-

¹⁵³ Lais Oliveira é artista periférica, interprete criadora, professora, coreógrafa e pesquisadora da dança com foco na área de improvisação cênica, floowork, dança teatro e manifestações culturais periféricas. Licenciada em Dança, Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança e mestranda do PRODAN pela UFBA - Universidade Federal da Bahia. Atua como intérprete criadora na Reforma Cia. de Dança desde 2016 tendo participação em todos os espetáculos da cia. Participou do GDC - UFBA 2017/2018, GDC- Grupo de Dança Contemporânea da UFBA 2020, atuou com intérprete criadora nos espetáculos "Looping Bahia Overdub"(2017), "Trilhos & Estações: Uma viagem Dançada da Calçada a Paripe" (2016) e "Jáuria" (2016) resultado da Residência #03 do Núcleo Teatro Vila Velha e atuou em outras diversas produções artísticas em Salvador. Atualmente dirige a Pé de Oliveira Produções Artísticas (2020) que tem intuito de pesquisar composições fílmicas em Dança e manifestações culturais periféricas.

¹⁵⁴ Gleidison Oliveira da Anunciação possui Graduação em Bacharelado Interdisciplinar em Artes (2012) pela Universidade Federal da Bahia, Graduação em Dança (2015) e Especialização em Dança (2017). É Mestre (2021) e Doutor em Dança também pela Universidade Federal da Bahia. É professor de Balé Clássico formado pelo método da Royal Academy of Dance (2013) e tem experiência em diversas práticas corporais. É Professor no Curso Técnico de Nível Médio em Dança da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (2020-2023) e Professor Substituto na Escola de Dança da UFBA (2023). Atuou como bailarino no Balé Jovem de Salvador (2012-2013), Mandala Cia de Dança (2014-2015), Grupo Gestus (2015-2016), Jorge Silva Cia de Dança (2017) e Grupo de Dança Contemporânea da UFBA (2017-2019). Atualmente é diretor da Cia. Reforma de Dança que até este momento, possui 10 anos de existência.

¹⁵⁵ Clay Sabino é artista, Bacharel em Artes pelo IHAC-UFBA, e estudante de Artes Cênicas | Direção Teatral pela ETUFBA. Iniciou sua trajetória artística no Bragança (En)Cena (2013-2014), com passagem pelo Instituto Entrando em Cena (2015-2016). Teve sua estreia na cena soteropolitana em 2017, participando desde então de diversas montagens acadêmicas e profissionais. Ao longo de sua trajetória têm vivenciado e dialogado com diversas linguagens artísticas entre o teatro, o circo e a dança, o que têm contribuído com suas experiências pessoais e profissionais.

¹⁵⁶ Homem preto, periférico, morador de Sussuarana. Atua como cabalheiro em seu bairro em um espaço próprio e a domicílio.

sanguíneas como rede de afeto e a mudança do cabelo como ato de amor próprio, surgiram nesse processo de *oralitura* (MARTINS, 2021).

O início do desenvolvimento do *Mapeamento dos Afetos*, surge por perceber que eu precisava de alguma forma para lidar com tamanha densidade e profundidade das vivências de amor que me chegavam no processo de montagem, pois eu não queria reproduzir essas histórias com uma coreografia, e sim, cruza-las com as minhas vivências e criar cenas que discutissem esse lugar do amor preto na dança. Apesar de uma boa ideia enquanto ignições dramatúrgicas, eu sentia que não tinha nenhuma forma de lidar com aquele material audiovisual, além da responsabilidade de utilizar relatos tão fortes de pessoas tão queridas.

Lembro como se fosse hoje, eu sentado sozinho no chão na frente do *notebook* em uma das salas da Escola de Dança, com um caderno aberto em branco sem saber o que fazer com tudo aquilo. Em um ato de desespero, começo a pegar *post-its* e destacar fragmentos de fala de cada um dos participantes, dividindo-os por cores diferentes. Começo a criar linhas no papel ligando os *post-its* que tinham relação, seja por abordar o mesmo tema, lugar ou reação. Depois passo a destacar os fragmentos que se distanciam de todos outros, tentando entender a exclusividade daquele depoimento, em relação as outras histórias.

Muitos fragmentos eram destacados por eu interpretar aquele trecho específico como poético, pois a entonação da pessoa, junto a curadoria de palavras utilizadas naquela *improvisação* de relatar as histórias, criavam quase que suspensões na narrativa, despertando em mim pontos emotivos. Importante destacar esse lugar de como *me afetava*, pois como Conceição Evaristo nos aponta, a criação da minha *Escrevivência* (EVARISTO 2020) está relacionada com um coletivo, por isso, que naquele momento me era mais interessante entender como aquelas histórias me afetavam e me atravessam, do que tentar reproduzir elas pelo meu corpo. Apresento a vocês as legendas criadas em um esquema digital que fiz desse processo dos *post-its* na época:

LEGENDA:



Figura 19

Esquema digital do mapa afetivo criado no processo do Espetáculo AMARGO: Uma reflexão performática sobre afetividade negra. Acervo pessoal.

Ao criar esse primeiro mapeamento, passei a pensar quais semelhanças e distanciamentos que esses fragmentos e temas estavam em diálogo com a minha história de amor, passando a utilizar a improvisação, juntamente com estímulos sonoros que partiam do *Rap*, *R&B* e *Funk*, elementos cênicos e materiais para a minha dança, como o bambolê que na época eu estava treinando e um *baralho de improvisação* criado pelo Grupo de Dança Contemporânea (GDC) da UFBA, na edição que houve a direção da Doutora/professora Daniela Guimarães.¹⁵⁷

ENSAIO
AMARGO NA
UFBA
(BRUNO NOVAIS)

¹⁵⁷ Graduação em Dança pela Universidade Federal da Bahia (2009), graduação em Multimedia Arts pelo Instituto de Design - Marangoni - Itália (1998), mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2012) e doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2017). Atualmente é professor titular adjunto 3 da Universidade Federal da Bahia, líder do grupo de pesquisa Corpolumen da Universidade Federal da Bahia. Já foi diretora Artística do BTCA-Balé Teatro Castro Alves, BA. Professora permanente do Prodan-mestrado profissional em Dança (UFBA), coordenação laboratório teatro experimental da Escola de Dança (UFBA), professora permanente do Ppgdança (UFBA), membro do colegiado de graduação diurno, membro do nde diurno escola de dança da Universidade Federal da Bahia, membro do colegiado Prodan e membro da congregação, todos na escola de dança da Universidade Federal da Bahia.

Importante frisar que participo deste elenco de Daniela entre os anos de dois mil e dezessete a dois mil e dezoito, no qual passo na seleção junto com mais cinco estudantes¹⁵⁸ da Escola de Dança da UFBA, onde a proposta era a criação de um espetáculo partindo do tema *sonhos*. Como Daniela Guimarães possui uma pesquisa sobre contato-improvisação e criações cinematográficas em dança, desenvolvemos três obras intitulada *Trilogia dos sonhos* sendo um espetáculo totalmente improvisado desde a dramaturgia, concepção de luz, som e cenário intitulado *Só... Não me acorde antes* (2017-2018); Um espetáculo coreografado chamado *Por que sonhamos?..?* (2018) e um curta-metragem chamado *Ruínas* (2018-2019). Dentro da elaboração deste espetáculo todo improvisado, que se alterava totalmente em cada apresentação, desenvolvemos em conjunto um jogo de cartas de improvisação, intitulado *Baralho Corpo Lumen*¹⁵⁹, que parte da pesquisa de doutorado de Guimarães, no qual cada integrante do grupo – desde a diretora, assistente de direção, intérpretes-criadores, músicos e iluminadora – criaram duas cartas com um desenho, com base nas cartas do Tarô. Daniela Guimarães convidou uma artista gráfica e pensou numa provocação em dança para um jogo de improvisação. Utilizamos muito esse baralho, quando ensaiamos e estudávamos técnicas de contato-improvisação, e estratégias de como resolver situações no momento presente pelo corpo.

Este baralho no processo de Amargo foi extremamente importante, pois uns dos grandes desafios de um trabalho solo são quais as estratégias usar para iniciar um processo de criação. Por fim, foram surgindo desenhos de cenas que dividi em alguns blocos, conectando com aquelas divisões que estabeleci no mapa afetivo. Hoje revendo este material confesso que muitas temáticas ali separadas eu mudaria, pois entendo que alguns disparadores estavam falando



¹⁵⁸O elenco foi: Flávia Rodrigues, Guego Anunciação, Leticia Conceição, Thais Rosa e Dermerson Oliveira – que entrou logo após a saída de Sthefferson Lima.

¹⁵⁹Baralho Corpo Lumen: Jogo de improvisação em cartas com base na tese de Doutorado intitulada “Corpolumen: Poéticas de (re)invenções no corpo na interação dança e cinema” (2017) da Dra. Prof.^a Daniela Guimarães. Inspirado nos vinte dois arcanos do tarô, construído no decorrer do processo de construção do espetáculo “Só... Não me acorde antes”. O baralho contém indicações de movimentações, tempo, espaço e imagem poética, contendo a forma de como utiliza-lo em uma carta exclusiva que possui todas as informações da proposta. O elenco do espetáculo juntamente com a Diretora, músico e iluminadora, criaram dois desenhos por pessoa, a partir das imagens dos arcanos sorteados aleatoriamente. Depois este material foi levado para uma designer/ilustradora concretizar a arte nas cartas.

das mesmas coisas, com palavras diferentes. Porém, vejo que era a forma que me chegou na época, e como Leda aponta sobre o tempo espiralar “[...] que tem como princípio básico do corpo não o repouso, mas sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem [...]” (MARTINS, 2021, p.14).

Em dois mil e dezenove quando ingresso na Especialização de Estudos Contemporâneos em dança da UFBA, e ganho pela terceira vez um recurso via PIBExA, escolho continuar a investigar esse processo de criar uma forma para me guiar nas criações com base em histórias de amor, porém, estando desta vez como diretor, e convidando dançarinos para vivenciar esse processo que na época começo a chamar de *Mapa de afetividade*¹⁶⁰. O espetáculo em questão era *POC: Pretas Ousadas e Contemporâneas*, surgindo essa vontade de tratar sobre a vida dessas Bixas, com o intuito de refletir também o meu lugar dentro desse recorte. Mesmo ainda um pouco perdido sobre o que de fato eu estava fazendo, se era uma dramaturgia ou metodologia, a única certeza que eu tinha era a importância desses processos começarem por histórias de amor, pois já havia tido experiência muito forte utilizando este recurso.

Além disso, como pontuei desde o início, era um tema que sempre me chamou atenção, pois a grande maioria de histórias em novelas, músicas, filmes, séries e desenhos que eu consumia, não me representavam nessas narrativas, se tornando quase uma missão pessoal, trazer essas histórias reais como engajamento criativo e dramático. Na especialização, passo a conhecer alguns autores que me acompanham até hoje em meus estudos, como Sobonfu Somé com os três pilares de amor já mencionados – *autocuidado, intimidade e comunidade* (SOMÉ, 2003), Renato Nogueira com diversos mitos e reflexões sobre as diferentes formas de amar (NOGUERA, 2020) e Leda Martins com o conceito de *performance da oralitura* (MARTINS, 2021).

Ao ler os textos de Martins, passei a refletir que eu sempre partia de um momento de escrita no papel, antes de ir para a dança. Como dito anteriormente, desde pequeno possuo uma relação muito íntima com a escrita, sendo que

¹⁶⁰Este termo será utilizado nesta pesquisa, toda vez que for referido ao processo anterior a estruturação do *Mapeamento dos Afetos*.

quando criança, antes de brincar eu gostava de elaborar roteiros, construía uma sinopse dos personagens inventados ou simplesmente ficava horas escrevendo sobre o meu dia em um diário. Percebia que a escrita me ajudava a organizar as ideias, tanto que quando entro em um bloqueio criativo em *Amargo*, recorro ao papel e a caneta como aliados para me ajudarem. Inclusive, lembro até hoje das aulas de Marilza Oliveira na Escola de Dança da UBFA, onde a mesma nos provocava a escrever cada movimento no papel quando elaborávamos células coreográficas, com o intuito de detalharmos o movimento que estávamos fazendo.

Quando *gingo* com os escritos de Leda, me sinto provocado em me desafiar para além da escrita no papel, mas sim, diretamente pelo corpo, entendendo:

[...]Que o corpo em performance, é, não apenas expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem (MARTINS, 2013, p. 66).

Iniciei o processo com o elenco de *POCs*, primeiramente com o mesmo processo de entrevistar filmando com a câmera, perguntando individualmente aos intérpretes Eduardo Almeida, Daniel Dias¹⁶¹, Patrick C. de Jesus¹⁶² e Willian Gomes¹⁶³ sobre uma história de amor. Como desta vez estava criando um trabalho com mais pessoas, fiquei pensando em como eles contariam suas histórias entre eles, e com isso surge a proposta de dançar suas histórias sem

¹⁶¹ Arte-educador, performer e dançarino. Estudante de Licenciatura em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Integrante do Coletivo DMT, onde devolve arte para o público infantil, e do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA.

¹⁶² Patrick C. de Jesus, graduando em dança pela Universidade Federal da Bahia, foi brincante das quadrilhas juninas girassol de Valença e Imperatriz do forró. Participou dos espetáculos "ZIRIGUIDUM", "MUNGANGAS, PANTINHOS E MALASSOMBROS" e "POCs: Pretas, ousadas e contemporâneas". Artista da cena drag de Salvador, ele dá vida a persona Muhonna POC, bastante conhecida na noite soteropolitana, performando em inúmeros bares e casas de shows, ele se utiliza da sua dança e performatividade para inspirar e desafiar ainda mais o que já se conhece na cidade como arte drag.

¹⁶³ William Gomes nasceu em Brumado-BA e reside em Salvador-BA. É doutorando, mestre, licenciado e bacharel em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Vem atuando entre a dança, performance e artes visuais. Suas obras são atravessadas por conceitos acerca da improvisação, intuição, inacabamento, organicidade e imaginação como transformação. Fez parte do GDC – Grupo de Dança Contemporânea da UFBA (2015-2016). É intérprete-criador nos trabalhos: solo Masturbatório; Cuspe, paetê & lantejoulas; POCs; Audionudescrição; BONITO; solo CACIMBA; dançafilme Feito à Mão; e DANÇAR DE BRANCO EM PORTA DE IGREJA. É idealizador do projeto MADE IN TERIOR: memória, fuga e pertencimento.

nenhuma explicação verbal das mesmas. A partir daí, fui desenvolvendo formas de organizar o *Mapa de afetividade* diretamente pelo corpo, elaborando propostas e dinâmicas, que instigassem os próprios participantes a criarem em conjunto esses temas, recortes poéticos e relações de distanciamento e aproximação com as histórias alheias.

Isso não quer dizer, que não houve momento que recorremos a escrita no papel, até porque independentemente do local e a forma da inscrição, a *escrita é corpo*. O intuito inicial era nos tirar de uma zona de conforto, mas principalmente de nos conectarmos com outras formas de poder contar as nossas narrativas. Era muito interessante ver as interpretações que cada um foi elaborando a partir do que via da dança do outro, pois o corpo em performance grafando essas escritas muitas vezes o levavam a interligar com outros temas e memórias, que talvez a forma literal da fala verbal, não os despertassem. Além disso, ouve relatos dos intérpretes que algumas coisas que eles haviam dito na gravação apenas comigo, seria muito osso externaliza-las novamente dentro do coletivo, mesmo sendo pessoas que já tinham ali algum elo afetivo.

Nas entrevistas com os meus convidados para essas escritas, perguntei no final para cada um contar uma *história de amor*. É nítido ver como só a pergunta, já causa uma mudança de estado dos entrevistados. Uns respirando fundo, outros que ficaram com um olhar contemplativo e teve aqueles que vazaram um riso sem graça, mas só a pergunta *já move*.

Ao também propor essa pergunta para os interlocutores da pesquisa, Flip me conta da história dele com Gil Oliveira, figurinista conhecido na cena artística de São Paulo, e seu namorado e companheiro de vida. Ele apontou como vários processos que foi construindo ao longo desses anos em casal mostrou a força e representatividade de sua relação, mas também como ele poderia vivenciar tudo aquilo que nunca achou que era pra ele:

Flip Couto, em outubro/2021

"[...], mas todas as pessoas que frequentam a nossa casa também, cada vez que a gente consegue receber uma pessoa para tomar um café, pra jantar, esses gestos mais em off, eu fico muito sentido: "Nossa, eu nunca tive isso". Fui ter um dia de um casal me convidar pra tomar um café assim sem compromisso em 2017... "Gente, é possível um casal assim de Bixas ter uma casa? Ter os seus rituais próprios?". Então pra mim essa é uma história de amor que eu estou construindo, e como a gente falou lá no começo, a gente tá arquivando a história. A gente não está deixando ser esquecido, não está deixando passar despercebido. Vai ser impossível não falar da gente no futuro, e é essa a nossa meta."

Flip Couto fala dessa importância de tecer lembranças boas de nossas vivências no mundo, para que sejamos referências positivas, e não só dentro destes estereótipos violentos. Inclusive, o mesmo aponta a questão da soropositividade nesse processo afetivo e como relações afroreferenciadas podem operar em um lugar radical:

Flip Couto, em outubro/2021

"Eu falo muito sobre a afetividade radical, que pra mim é uma questão muito forte. Até para nós pessoas vivendo com HIV, pessoas bixas, homoafetivas, multiafetivas... a gente não teve a oportunidade de viver essas afetividades profundamente, entender o que que é. Se eu vivo com HIV, como a gente vai falar sobre HIV de uma forma afetiva? Com tesão? Com tudo. "Eu quero transar sem camisinha", "Eu vivo com HIV", "Eu não vivo", "Eu também vivo", como a gente vai falar sobre isso? Como a gente vai falar sobre os nossos traumas, quando a gente fala de relações afrocentradas? Não-normativas? Como a gente vai dar espaço para esse medo? Para as inseguranças? Então, quando a gente escolhe ter uma relação afro, homoafetiva... essas todas relações, eu acho muito radical, é um processo muito radical de quebra de paradigmas, de quebra de normatividades."

A história de Flip foi uma daquelas que me pegou de frente na encruzilhada da vida, pois vivo com HIV desde dois mil e dezessete. Curioso que diferente de muitas pessoas que recebem o laudo e querem esconder isso do mundo por medo de preconceito, um dos primeiros *insights* que vieram foi pensar como eu abordaria isso na dança. Talvez, mesmo sem ter consciência na época, a dança já estava presente na minha vida, como uma forma de grafar aqueles momentos mais difíceis e alegres. Ainda não consegui desenvolver essa obra em questão, mas já possuo um esqueleto de como ela será. Além disso, venho construindo pequenos fragmentos do mesmo, através de escritas poéticas que venho exercitando:

Qual é a cor do seu sangue?

Qual é a cor do seu sangue?

Eu sei que parece uma pergunta sem graça
mas estou pesquisando pra saber porque do nada eu virei uma ameaça?

Do nada não, essa história tem pés e mãos,
diversos engravatados antes mesmo de eu entender
resolveram colocar a culpa de um vírus nos meus ancestrais,
Sem eles poderem se defender.

"O pavor do HIV"

Ainda bem que hoje superamos esse estigma pra valer... Será?

Um dia fui tomar um sorvete com a minha prima,
queria que o gelado daquela sobremesa esfriasse minha cabeça
para que eu tivesse consciência de compartilhar com uma pessoa querida,
aquele peso que estava carregando em minha vida.

Quando disse que era soropositivo, minha prima mudou,
e em um ato de reflexo, da minha mão sua água ela tirou e me perguntou:
Será que esse gesto não me contagiou?

Eu apenas sorri,
olhei nos seus olhos e falei que não funcionava assim.
Não fiquei com raiva de sua ação
e sim da falta de informação.
Afinal, a quanto tempo vocês não ouvem falar sobre HIV na televisão?

E não venha crente achando que isso não serve pra você
Sabia que existe milhares de infectados que não são LGBT?
Nós ganhamos a culpa e a condenação
Principalmente sendo Bixa Preta fora do padrão.

Por isso pergunto:
Qual é a cor do seu sangue?
O cheiro? A textura? O gosto?
Qual é o som e a vibração que pulsa no seu sangue?
Eu preciso saber
não, eu quero entender,

mas também esquecer
 Afinal, pra que me importar com gente, que não me vê como ser?

Ao contrário, eu tô focando nos meus
 ensinando e aprendendo nas vielas desse coliseu
 Que manipulam nossos corações
 colocando uma espada em sua mão
 para duelarmos para ver
 Quem é de fato o sangue bom

Tomando o meu coquetel,
 sol quente, mar a frente
 Quilombo PRESENTE!
 Me contágio desse amor pulsante

De mim por mim
 De mim pro mundo
 Um mundo positivo
 Vermelho, inteiro.
 (DIAS, 2022, não-publicado)

Quando contraio HIV e posteriormente encontro essas escritas sobre *amor e afeto preto*, percebi que eu teria que trabalhar ainda mais a questão do meu autoamor, pois infelizmente existe ainda muita ignorância sobre esse assunto, e até pessoas que estavam no meu ciclo afetivo sinalizaram uma repulsa ao descobrir o meu laudo.

A história de Thiago Romero vem em encontro aos ensinamentos do povo Dagara, pois ele narra a sua história de amor consigo mesmo enquanto Bixa Preta:

Thiago Romero, em outubro/2021

“Mas eu tenho tido uma história de amor muito legal, que é comigo mesmo. Que as vezes foi muito cruel assim, eu acho que me entender Bixa Preta me deu esse dever de rever minha trajetória, e de me amar. Então eu tenho me amado, a partir de várias percepções, de várias falhas, de várias coisas, de vários trajetos.”

O mesmo relata como sua trajetória de conexão com sua ancestralidade também faz parte dessa história e que ele acredita que essa sabedoria vem

também para ele aprender a trocar mais com o outro, primeiro trabalhar o seu autocuidado, para depois cuidar do outro. Ao entrar no Candomblé, Thiago pontua o quão importante foi para ele ser iniciado por Oxumaré enquanto Bixa Preta, e quanto este Orixá o ensina diariamente a viver esse amor:

Thiago Romero, em outubro/2021

“E aí eu fui iniciado por Oxumaré, que já vem cheio dos estigmas dele, meio Bixa, não sei... Que tem essa, na beleza dele tem essa possibilidade, não fechada, binária sabe? Tem uma coisa ampla. Mas a figura de pai sabe, veio desse lugar, a figura talvez paternal ali. E esse santo me ensinou muito, me ensina muito, eu sou melhor depois dele, sou pior também, mas eu consigo entender, sabe?”

Fui percebendo que é muito comum pessoas pretas que se iniciam em religiões afrodiasporicas, associar essa busca por sua ancestralidade como um processo de autoamor. Eu fui criado dentro de uma ideologia cristã e sempre senti falta de abordarem os assuntos de identidade de gênero e sexualidade de forma positiva, pelo contrário, cresci achando que eu já estava condenado devido aos meus desejos secretos por pessoas do mesmo gênero. Hoje, acredito que possam existir igrejas e representações religiosas cristãs que abordem esses assuntos e acolhem corpos dissidentes, mas infelizmente ainda é mais comum ver o contrário acontecendo. Independente de crença, acredito ser importante pelo menos conhecermos outras religiões e ideologias, para termos o poder da escolha, principalmente aquelas que fazem parte da nossa ancestralidade.

Inclusive, Eduardo Almeida conta sua história de amor abordando a sua relação com sua sobrinha, falando que ao saber da gravidez de sua única irmã, ele e sua mãe não ficaram felizes, não pela criança em si, mas pelo fato de saberem a responsabilidade e a dificuldade de mais uma boca em casa. Mas quando ela nasceu, o amor brotou quase que instantâneo, criando um vínculo que só vai aumentando com o tempo:

Eduardo Almeida, em março/2022

“[...]”, mas o amor ele aconteceu quando eu vi a cara da minha sobrinha, foi no dia 29 de março. Ela muito parecida comigo, muito mesmo. O que eu conheço de amor mesmo é principalmente pela minha família, então a maior história de amor que eu tenho até hoje, para além do amor com a minha mãe, é o amor da minha sobrinha. A gente se dá muito bem, a gente se deu muito bem até hoje, ela quando bebê passava férias comigo, ela passava dias comigo, até hoje ela tem, sei lá, tem 12 anos e ela tá se tornando adolescente, e aí o que ela precisa conversar, as coisas que ela precisa conversar e que ela não sente confortável pra poder conversar com os pais dela ela conversa comigo, então se não tem história de amor tão bonita quanto essa, meu amor não tem.”

Gingando sobre esse processo de troca do mestre com seu discípulo, é muito interessante ver a história de Eduardo quando ele passa a se tornar uma referência para a vida daquela sobrinha, construindo através do amor um lugar seguro no qual muitas vezes ela só consegue desabafar com ele.

Já a história de Kleber Lourenço, foi sua relação com o espetáculo de sua autoria chamado *Negro de Estimação*¹⁶⁴, no qual até o momento da entrevista, fazia quinze anos que o dançarino o apresentava, permeada por diversas modificações durante esses anos:

Kleber Lourenço, em fevereiro/2022

“(risos) Eu não sei, uma história de amor... Eu acho que essa minha relação com essa peça é uma história de amor, porque são quinze anos fazendo um trabalho que de fato me dá muito prazer e que eu me realizo fazendo, sabe? Me realizo no sentido sensorial também. Eu me sinto quase como um gozo... fazer esse espetáculo. Foram muitas experiências... conflitantes em alguns momentos como as vezes as relações amorosas são, e de muito êxtase também, muitas vezes, que é essa coisa do prazer. Então eu consideraria essa história com o meu espetáculo uma bela história de amor (risos).”

Kleber pontua o lugar do gozo, da excitação que esta obra o provoca, pontuando prazeres que vão além do sexual. Quando falamos sobre corpos pretos é muito importante refletir sobre esse lugar do tesão, pois diversas vezes somos hipersexualizados devido a um estereótipo advindo da escravidão tendo nossos corpos lidos como exóticos e exuberantes.

Percebemos que todas essas histórias, apesar de acontecerem em contextos, cidades e sujeitos diferentes, indicam o amor como algo que os movem para melhor. Eduardo descobre o amor incondicional pela sobrinha e se sente mais forte construindo um novo elo, Thiago fala sobre sua conexão com sua ancestralidade, Ihe tornou uma pessoa melhor pra si e para o mundo, Kleber fala do prazer que este amor por dançar essa obra acessa um lugar de prazer em seu corpo e Flip pontua os ensinamentos que esse amor conjugal Ihe deu mais forças para ser ele por inteiro. Apesar das histórias também sinalizarem momentos sensíveis e difíceis – afinal são histórias reais – em todas houve uma reflexão positiva quando instigados naquele momento sobre suas histórias.

¹⁶⁴O trabalho é baseado no livro *Contos Negreiros*, de Marcelino Freire, vencedor do Prêmio Jabuti de Literatura 2006, e aborda temas como religiosidade, identidade racial, religiosidade, exploração sexual, violência e racismo, permeados com humor, acidez e poesia, características da obra de Freire.

Mesmo sendo uma pequena mostra, isso já nos aponta para um avanço quando comparado com histórias de nossas pais ou avós, que não tinham tempo e ferramentas muitas vezes para trazer reflexões tão profundas sobre esse sentimento. Por isso que precisamos utilizar da *Escrevivência* (CONCEIÇÃO, 2020) para registrar todas essas histórias de diferentes formas possíveis, sendo essa dissertação uma delas.

Começamos este subcapítulo apontando esse sustento que o ocidente adquiriu na escrita manuscrita, menosprezando outras formas de oralidade. Se neste caso, a voz verbal já passa por um procedimento de descredibilização, as construções de epistemes que são elaboradas por grafias corporificadas e dançadas, são ainda mais subjugadas. Ao perceber quantas análises profundas fizemos como coletivo a partir dessas provocações pela dança, quantos sujeitos surgiram dentro de cada narrativa que merecem ser lembrados e como elementos internos foram *dichavados* dentro de autopercepções de cada um, entendi que além da escrita no papel era necessário valorizarmos outras formas de gravar nossas histórias.

Escolher falar sobre histórias de amor a partir de corpos pretas/dissidentes e *D'quebradas*, é um ato político de reparação histórica socioafetiva de sujeitos que foram desacreditados no amor como força de movência e transformação (DIAS, 2020). Eu sei que poderia ter feito este mapeamento a partir de outros sentimentos, porém, a minha *urgência* daquele momento – e desse ainda – está em trazer um enfoque para essas narrativas e principalmente na autonomia de construí-las, pois enquanto achamos que o amor é algo externo ao nosso povo, estamos sendo figurantes em um enredo embranquecido.

Depois de *POC*, segui com várias criações solos e em grupo, oficinas e *Workshops* pesquisando com outras corpos esses atravessamentos afetivos via histórias de amor, juntamente com a tentativa de elaborar uma metodologia que desse conta dos meus devaneios em coletivo. Interessante perceber que o elemento “história” sempre esteve presente nesse processo e depois que entendo sobre sua potência e importância, passo a ter dispositivos para organizar melhor essa ideia de *Mapeamento dos Afetos*.

3.2 POC - Pretas, Ousadas e Contemporâneas: O início da estruturação de uma metodologia sobre afetos pretos/dissidentes

No final de dois mil e dezoito, quando abriu a seleção para o curso de Especialização de Estudos Contemporâneos em dança, fui incentivado por alguns professores e amigos a me escrever. Naquele momento percebi que nunca havia me imaginado fazendo uma pós-graduação, pois cresci imaginando que apenas uma graduação já seria o suficiente para trabalhar na área que eu queria. De fato, eu não entendia a relevância de fazer uma pós, e quando fui me informando e vendo a ementa do curso, me despertou uma vontade de estudar mais sobre esse negócio de *afetividade preta na dança*.

Apesar dos meus trabalhos artísticos desde o primeiro semestre como o solo *Pódio*, eu já trazia embasamentos teóricos e referências de técnicas e estéticas das danças que eu gostava, porém, eu não pensava em aprofundar sobre algo em um curso de especialização. Depois de *trocar ideia* com o meu professor Fernando Ferraz - que já havia orientado Eduardo e eu no projeto do *Negras Utopias* - resolvo levar esse rascunho do *Mapa de afetividade* que criei no processo de *Amargo* para ser desenvolvido neste curso.

Em março de dois mil e dezenove, eu já estava iniciando o curso com uma turma *babadeira*, com pessoas de diversos cantos do Brasil. O formato do curso na época era bem intenso, pois eram dois meses presenciais – março e agosto – com aulas durante as manhãs e tardes de segunda a sábado, e o restante dos meses até novembro era para a escrita do artigo final para a conclusão. No mesmo mês, acontecia também a terceira edição do Fórum Negro de Arte e Cultura (FNAC), no qual eu fui convidado a participar de uma mesa chamada *Entre afetos e afrontos: Gênero e sexualidade na dança negra*, juntamente com os artistas Elivan Nascimento, Dandara Akotirene e Valerie O'rarah. A mediação foi realizada e proposta por Eduardo Guimarães e Fernando Ferraz.

Neste lindo encontro, as histórias pessoais de cada um foram protagonistas junto com reflexões sobre ser corpos pretos dissidentes nesta sociedade racista e LGBTQIAPN+fóbica. O evento ocorreu no Teatro do Movimento, que fica situado dentro da Escola de Dança da UFBA, tendo a casa

cheia no dia. Naquele momento, totalmente emocionado por estar fazendo parte daquele encontro com pessoas que admirava tanto, relato sobre ser uma pessoa vivendo com HIV, e como esse atravessamento me fez refletir ainda mais sobre como o amor estava atuando na minha vida. E envolto em *Quilombos de Afetos*, lanço o desejo de criar um espetáculo naquele ano que fala sobre Bixas Pretas afeminadas.

O tema estava na minha cabeça, desde o momento que fiquei pensando o que viria depois de *Amargo*, qual seria o foco dessa próxima criação sobre afetos pretos. Depois da mesa, quatro amigos vieram falar comigo, uns *chocados* por descobrirem naquele momento sobre o HIV na minha vida, e outros interessados nesse tal espetáculo que eu queria produzir. No fim, esses quatros foram os dançarinos que convidei para integrar o elenco de *POC: Pretas Ousadas e Contemporâneas*.



Figura 20

Logo do espetáculo "*POC: Pretas, Ousadas e Contemporâneas*", desenvolvido por Bruno Novais. Acervo pessoal.

Resolvo então, atrelar o processo de criação de *POC* com a minha pesquisa da especialização, dialogando junto com a obra *Amargo* como dispositivo de pesquisa para apresentar como o *Mapa de afetividade* auxiliou ambos processos de criação. O interesse nos dois espetáculos surge também

para mostrar diferentes aplicações do mapa na criação em dança, pois em *Amargo* utilizei histórias gravadas e atuei na concepção de cenas sozinho – depois conto com a colaboração de Marina Vasconcellos na direção artística – e em *POC* eu mediei o processo com quatro pessoas criando em coletivo.

Passei então a desenvolver várias dinâmicas e princípios partindo do conceito da *performance da oralitura* de Leda Martins (2013) como mencionado anteriormente, *transcriando* ações que realizei em um aspecto mais intuitivo no processo de *Amargo*, em provocações disparadoras para grafar suas histórias pelo corpo.

Como havia um tempo imposto devido ao prazo do PIBExA, desenhei um cronograma no qual conseguisse compartilhar algumas técnicas de improvisação, refletir pelo corpo sobre o que seria essa Bixa Preta Poc naquele coletivo e utilizar o *Mapa de afetividade* como disparador para a construção das cenas. Nota-se, que neste momento, eu entendia que todo o começo ainda não era o mapa, mesmo eu já iniciando colhendo as histórias de amor e as utilizando desde sempre nos encontros como provocadoras. Antes eu entendia que precisava trabalhar algumas dinâmicas abordando essa questão dos afetos pretos, antes de mergulhar nesse mapeamento coletivo.

Este projeto foi um divisor de águas na minha carreira enquanto artista/pesquisador, pois tive a oportunidade de aplicar tudo que eu havia aprendido até então na graduação e nas minhas experiências no decorrer da vida, em um processo de mediação e criação de um espetáculo. Preciso enfatizar como foi importante a disponibilidade de Eduardo Almeida, Daniel Alves, Patrick C. de Jesus e Willian Gomes, pois sendo um projeto de extensão, recebíamos um valor pequeno que era destinado para uma ajuda de custo e produção da obra, e em nenhum momento isso foi um empecilho para uma dedicação completa de todos envolvidos. Sem contar, tiveram outros alunos importantes na construção de obra que atuaram de diferentes formas, sendo Jordan Alves e Vinicius Revolti na produção – Vinicius também cuidou dos figurinos - Juliana Mendonça¹⁶⁵ na concepção de luz e também na operação junto com Iasmim

¹⁶⁵ Iluminadora cênica, formada em Dança pela Universidade Federal da Bahia (2020), desenvolve projetos para companhias independentes e escolas de dança de Salvador. Tem experiência de mais de 7 anos atuando na área de entretenimento, consistente como Técnica

Alice¹⁶⁶, Raquel Souza na maquiagem, Carol Amorim na fotografia, Eduardo Guimarães na filmagem e Jéssica Damasceno¹⁶⁷ como provocadora corporal. E por fim, Lucas Valentim, doutor e professor da Escola de Dança que além de ser meu tutor neste projeto, mediu um laboratório sobre performance e deboche que foi fundamental para a construção de *POC*.

O nosso processo se inicia em maio daquele ano, no qual organizei um cronograma dividido em *fexações do dia*¹⁶⁸, com tópicos do que seria trabalhado por encontro, junto com detalhamento de cada ação. Como sempre participei de criações em grupo e trabalhava com improvisação constantemente, a criação do roteiro estava aberta para alterações, como ocorrido diversas vezes, devido a ausência de algum bailarino ou eventos que colidiam com nossos ensaios.

Nos primeiros encontros trago provocações a partir da sensualidade e do deboche para que cada um pudesse ir acessando essa corpa *POC*, relacionando suas histórias – ainda em um campo individual – para refletirmos a importância de assumir essas *identidades afeminadas*. Logo nos primeiros encontros, surgiram diversos debates que nos provocaram a pensar sobre essa performance do feminino e sobre os privilégios devido a tonalidade do tom da

em espetáculos de diversão, iluminadora e operadora de luz. Participou também de circulação em São Paulo com o grupo “Mulheres de Asé” e interior da Bahia, junto da companhia Balé Teatro Castro Alves, este o qual esteve como colaboradora por quatro anos. Foi bolsista/estagiária nos teatros da Escola de dança da UFBA (2016-2018), e Dentre os trabalhos desenvolvidos destaca-se a participação com o grupo “Casa 4”, no espetáculo “Me Brega Baile”, estreado na Sala do Coro do Teatro Castro Alves e em circulação ainda nos dias atuais.

¹⁶⁶ Atriz (DRT0012359/MG), formada pelo Curso de Preparação Para Atores pelo Teatro da Pedra e Baharel em Teatro pela Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ), desenvolve pesquisa na área de cena autobiográfica, estudo do corpo, dança afro e estudo de processo criativo. Em 2018.2, participou do Programa de Mobilidade Acadêmica realizado pelo Convênio ANDIFES em parceria com o Banco Santander, sendo bolsista pelo programa de Mobilidade Acadêmica estudando durante três semestres, na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro, atuando principalmente nas seguintes vertentes: teatro negro, teatro-dança, dança afro-brasileira, performance e cultura popular. Atualmente é mestranda em Artes na Universidade Estadual de Minas Gerais, com pesquisa intitulada “Pés que dançam e contam histórias: estudo do movimento e dança da Congada e Moçambique de Ibiritoga/MG”.

¹⁶⁷ Graduada, licenciada e especializada em Dança, Web Full Stack Developer e Engenharia de Computação em andamento, possui mais de 10 anos de experiência multi/interdisciplinar em pesquisa, criação artística e produção cultural. Ao longo de sua carreira teve experiência com liderança, construção e participações em oficinas e projetos, eventos culturais e produção audiovisual. Sua vivência em Dança Contemporânea se estende ao teatro, música e artes visuais, além de engajamento em iniciativas socioculturais voltadas para inclusão e acessibilidade.

¹⁶⁸ A expressão “fexação” é utilizada por sujeitos LGBTQIAPN+ para indicar que a pessoa finalizou algo com êxito.

pele, pois Daniel e William eram lidos socialmente como *pardos*, e muitas vezes, até como *brancos*.

Novamente podemos relacionar o *mito da democracia racial* (NASCIMENTO, 2019) que abordamos lá em cima, pois o *pardo* neste sentido, era a demonstração que era possível embranquecer a população brasileira, contribuindo para uma construção conflituosa identitária dessas pessoas, pois eram – são – excluídas muitas vezes pelos negros retintos, e não aceitos pelos brancos. Importante pontuar que normalmente não gosto de usar a expressão *pardo*, pois entendo que isto é uma estratégia para nos afastarmos como pretas, pretes e pretos, criando camadas relacionais que nos enfraquecem enquanto população afrodescendente. Porém, essas questões nos serviram como combustível, trazendo sempre que possível em nossas falas, essa discussão sobre *colorismo*¹⁶⁹.

Quando na época passo a aplicar o *Mapa de afetividade*, estávamos em um momento que já havíamos feito várias dinâmicas de improvisação para estudar tempo, espaço, encaixe com o outro, estratégias de criações de cenas em tempo real e fortalecimento daquele coletivo. Debates teóricos a partir de textos do Lucas Veiga, bell hooks, Abdias Nascimento e Beatriz Nascimento, nos fundava enquanto embasamentos para falar de amor preto e a relação com o feminino enquanto um corpo Bixa. Até então, ninguém tinha ouvido a história e amor do outre/o, só presenciado fragmentos grafados nas improvisações quando provocados. Sempre utilizávamos palavras chaves de registro daquelas apresentações que assistíamos nos processos.

Como dito antes, o *close*, *deboche* e *sensualidade* foram dispositivos provocativos que eu trouxe desde o começo, pois dentro das vivências das Bixas Pretas afeminadas são ações sociais que nos oferecem formas de nos impor e nos defender no mundo. Utilizando a improvisação, os intérpretes-criadores experimentavam diferentes maneiras de trabalhar com essa tríade, *afetando* e

¹⁶⁹“O colorismo ou a pigmentocracia é a discriminação pela cor da pele e é muito comum em países que sofreram a colonização europeia e em países pós-escravocratas. De uma maneira simplificada, o termo quer dizer que, quanto mais pigmentada uma pessoa, mais exclusão e discriminação essa pessoa irá sofrer.” Disponível em: <https://www.geledes.org.br/colorismo-o-que-e-como-funciona/?amp=1&qad_source=1&qclid=CjwKCAiAloavBhBOEiwAbtAJO97HAV7ZLtwk9hVIWFJbvS5EuaxuyXrtc0ID5_R5IWYLVjFvKrCG9BoC0pUQAvD_BwE> Acesso em: 10/nov/2023

sendo afetado pela dança do outro. Exercício de *pulso, pausa e preenchimento espacial* provocavam as construções dos *closes debochados* em cena e a *sensualidade* era o fio condutor para a movência das corpos no espaço.



Figura 21

Processo de criação do espetáculo POC: Pretas, Ousadas e Contemporâneas. Da esquerda para direita: Willian Gomes, Eduardo Almeida e Daniel Dias. Acervo pessoal.



Figura 22

Processo de criação do espetáculo POC: Pretas, Ousadas e Contemporâneas. Da esquerda para direita: Willian Gomes, Patrick C. de Jesus, Eduardo Almeida e Daniel Dias. Acervo pessoal.

Início o *Mapa de afetividade* com uma massagem individual na qual cada um vai estudando o que precisa ser trabalhado, depois exercícios de confiança no qual cada um encontrava formas de lançar seu corpo para o grupo para ser carregado. O próximo passo era trazer sua história pela voz, mas de olhos fechados enquanto o outro ia conhecendo dançando a mesma no instante presente. Depois foi proposto estruturar uma célula coreográfica a partir da sua história de amor sendo recontada com os atravessamentos das palavras chaves dos colegas. Até no final criarmos algo em grupo, a partir das semelhanças e distâncias dos cruzamentos das experiências, criando assim a nossa história de amor daquele coletivo.

Este dia gerou vários incômodos, pois alguns dançarinos se sentiram incomodados em recriar sua história com palavras que chegavam e as vezes

não tinham nada a ver com a história original. Eu tinha deixado em aberto para quem estava do lado de fora enquanto assistia o duo em cena – um contando a história de olhos fechados e o outro dançando – podia anotar palavras que brotassem com base nas grafias corporais apresentadas, não ficando só preso ao que estava sendo verbalizado pela voz. Outros não gostaram de dançar a história do outro, pois além de não conseguir prestar atenção direito no conteúdo, também sentiam que estavam traduzindo o que estava sendo narrado.

No final daquele dia, pontuei que todos aqueles sentimentos eram legítimos, e que pode ser estranho sentir que o outro está “interferindo” em nossa história, porém, os provoquei a refletir sobre essas construções socioafetivas no coletivo, e como a partir da dança e do *Mapa de afetividade*, nos permite a criar outras narrativas, outras histórias, exercitando esse lugar da *Escrevivência* (2020), como possibilidade de cura e emancipação dessas corpos.

Seguimos com outras propostas e dinâmicas para trabalhar essas histórias pelo corpo, entendendo até então o *Mapa de afetividade* como um processo de organização desses sentimentos para construção de cenas de dança. Neste momento, entendia o *Mapa de afetividade* dividido em três instâncias como trago no meu artigo *Quilombo de afetos: Mapa de afetividade negra como uma dramaturgia em dança* (2019), produzido para o trabalho de conclusão da Especialização em estudos contemporâneos em dança:

Com isso, divido este processo em três partes: Identificação, reflexão e transformação. Identificação – o entrevistador solicita que o convidado identifique uma “história de amor” dentro de critérios pessoais do mesmo; Reflexão - o artista cria um apanhado de semelhanças e diferenças entre as histórias e elabora legendas que agrupem esses pontos, podendo escreve-las primeiramente em algum papel ou quadro, ou trabalhando diretamente essas escritas pelo corpo; Transformação – com base nesses pontos em destaque, o artista que utilizar o mapa começa a desenvolver ações artísticas que gerem possibilidades de transformação, pensando no empoderamento negro a partir da dança como ação propulsora. (DIAS, 2019, p.17).

O Mapa só veio depois de alguns encontros, pois a partir dessa lógica entendia este processo como uma pedra lançada na água que reverberava em algumas ondas para mudar o estado do mar. Ou seja, naquele instante eu compreendia o *Mapa de afetividade* como algo pontual, não percebendo que desde a gravação das histórias, esses três processos de *identificação, reflexão e transformação* aconteciam simultaneamente a todo momento.

Este processo culminou que descrevi o *Mapa de afetividade* como uma *dramaturgia* no meu artigo de especialização:

Por isso, é possível relacionar o mapa de afetividade a uma dramaturgia, pois é a partir do processo que será gerado, a movimentação única daquele artista ou grupo, estando totalmente conectada com as experiências compartilhadas, constituídas naquele momento, atravessadas pela construção social daquele período, afetando os corpos dançantes de diferentes maneiras. (DIAS, 2019, p.19).

Conforme fui tendo a oportunidade de experimentar diferentes formas de mediar este processo em oficinas, *workshops* e residências artísticas, passei a entendê-lo como uma *metodologia* ou como uma *plataforma de criação* como Gal Martins menciona sobre a Dança da indignação (2017), pois fui desenvolvendo procedimentos para se construir um espaço seguro de troca através da dança, partindo de histórias de amor como disparador para se conectar com um *estado sensível*, no qual nos permita explorar potencialidades para criações dramáticas transgressoras.

Não digo com isso, que o próprio ato de experimentação do Mapa não seja em si um ato dramático criado naquele momento presente, porém, passar a entendê-lo como metodologia, me possibilitou unir as minhas experiências aprendidas na licenciatura em dança, e desenvolver princípios que provocassem as pessoas a partir do seu repertório de dança, criar movências a partir de um espaço seguro e coletivo, tendo o amor como disparador.

A vivência que Lucas Valentim mediu, foi de extrema importância para o nosso coletivo, pois ele trouxe provocações a partir do território baiano, desde os estereótipos e violências projetadas para nossos corpos, mas também a sabedoria corporificada das Bixas Pretas afeminadas, partindo da tríade *borogodó*, *malemolência* e *deboche*. Fizemos uma dinâmica de como seria uma comunicação com o público demonstrando o deboche com poses corporais, palavras e sonoridades cotidianas minimalistas, como “*vish*”, *hummm*”, “*é o que?*” “*xiii*” entre outras. Depois a palma foi acrescentada, como um dispositivo que provocava uma movimentação brusca, quem bate-se palma convocava as outras a trocarem de espaço, e somar no coro dos aplausos.

Lucas também brincou com a relação da Poc com as gomas de mascar, trazendo referências de algumas personas que a gente conhecia ao andar nas

quebradas de Salvador. Então os intérpretes-criadores foram improvisando, relacionando com os *closes*, que fomos trabalhando anteriormente. Valentim também nos provocou a pensar nesses *corpos em vitrine*, pensando nesse lugar da hipersexualização, no qual refletimos nessa relação desse espaço pequeno e desconfortável para dançar e ser exposto. Estudamos a partir das improvisações, como iniciar uma movimentação cobrindo esses corpos, para ir ganhando autonomia e transformando essa vergonha em sensualidade e deboche. Todas essas contribuições expandiram o nosso olhar sobre a obra, e no meu caso, para o *Mapa de afetividade*, pois algumas práticas atuais partiram de reflexões sobre esse encontro.

Outra pessoa convidada para nos provocar foi a dançarina pesquisadora Jéssica Damasceno, que integrou juntamente comigo o elenco do GDC. Jessica trouxe sua pesquisa de preparação corporal com base em suas vivências no *parkour*, *break dance* e contato-improvisação, com exercícios de fortalecimento, queda, recuperação, rolamento e carrega. Essa parte foi fundamental para os intérpretes-criadores encontrarem quais mecanismos de resistência e força precisavam acionar para dançar a obra.

Dirigi o espetáculo a partir dos registros escritos, grafados no corpo e gravados em vídeo das nossas experimentações, partindo a estruturação de uma cena sempre com base em materiais que levantamos no processo. Assim como em *Amargo*, o *Mapa de afetividade* nos auxiliou na criação e organização da dramaturgia, elencando temas e situações cotidianas a partir de nossas histórias. Como diretor, senti a necessidade de todos os intérpretes-criadores terem um solo, no intuito de compartilhar o protagonismo da obra. Não fazia sentido ter alguém em destaque, sendo que todos se jogaram em se desnudarem com suas fragilidades e vivências.

Mesmo em solos, em alguns casos o restante do grupo estava em cena em outra perspectiva, trabalho que surgiu de nossos encontros, e que me foi provocado pelas práticas do GDC que participei com Daniela Guimarães. Nas improvisações, havia momentos de o grupo evidenciar o solo de alguém, estando em um outro ritmo, nível ou até mesmo estabelecendo pausas como contraponto. Eu levava ideias pré-montadas a partir dos registros, sugerindo provocações de movências ou estruturas de células coreográficas com

movimentos improvisados guardados em vídeo. Os artistas tiveram sempre total liberdade de opinar e propor criações, entendendo que a minha direção ali não me tornava mais importante ou com decisões definitivas. Na ginga do saber da convivência, trabalhando a escuta e respeitar o próximo, é a formula para a construção de um amor em comunidade (SOMÉ, 2003).

Tivemos uma boa recepção do público, conseguindo apresenta-lo quatro vezes, sendo a pré-estreia em outubro de dois mil e dezenove no Congresso da UFBA, depois em novembro na segunda edição da Mostra EUS no Teatro Gamboa Nova, e no início de março de dois mil e vinte com duas sessões na Semana inaugural da Escola de Dança da UFBA. No final de dois mil e vinte, também ocorreu a transmissão online do registro do espetáculo dentro da programação da *Mostra EUS [In]Rede*¹⁷⁰. Nas duas últimas apresentações presenciais, tivemos a entrada do dançarino Allan Fradique¹⁷¹, que dançou no lugar do Willian Gomes.

O público se identificou muito com a obra, principalmente por haver muitos alunos *gays*, pretos e afeminados na UFBA. Vários compartilhamentos de histórias pessoais chegavam pra gente por conversas de corredores e redes sociais. E esse é um outro aspecto que acho relevante de trabalhar a partir *Escrevivência*, pois depois sempre reverbera em instigar mais pessoas a contar suas próprias histórias:

A Escrevivência pode ser como se o sujeito da escrita estivesse escrevendo a si próprio, sendo ele a realidade ficcional, a própria inventiva de sua escrita, e muitas vezes o é. Mas, ao escrever a si próprio, seu gesto se amplia e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. E por isso é uma escrita que não se esgota em si, mas, aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade. (EVARISTO, 2020, p.35)

¹⁷⁰ A mostra Etnografia Urbanas Subversivas [in] rede, foi um evento virtual produzido pelo Núcleo EUS no período da pandemia da Covid19. Houve duas edições, a primeira em nov de dois mil e vinte e a segunda aconteceu de fevereiro a abril de dois mil e vinte um. O evento teve em sua programação uma mostra artística, oficinas, rodas de conversa, residências artísticas e Slam com premiações.

¹⁷¹ Alan Vitor Santana Santos (Fradique). Graduando em licenciatura e bacharel em dança. Dançarino, pesquisador e coreógrafo de danças urbanas e contemporâneas. Participou como interprete-criador no espetáculo “POC: Pretas, Ousadas e Contemporânea” (2020) no Teatro do Movimento da Escola de Dança da UFBA.

Como expus anteriormente, recebemos algumas críticas em relação a escolha do elenco por conta do tom de pele de alguns artistas, gerando até questionamento dos mesmos se cabia a eles continuarem na obra. Porém, sabíamos que esses levantamentos partem do racismo estrutural (ALMEIDA, 2019) que vivemos, e por isso, como um ato político não alteramos o elenco. Outra opinião pontual que recebemos foi que a maioria dos intérpretes-criadores e eu enquanto diretor, não nos configurarmos dentro de um “*senso comum*”, como Bixas *Pocs*. Compartilho com vocês um trecho da minha escrita no projeto que mandei para o PIBExA sobre o termo “Poc”:

Na década de 70, no auge dos movimentos LGBTs, os gays afeminados foram utilizando de suas barreiras e batalhas para construir um homem que podia expor sua feminilidade e exigir respeito em cima de um salto. Nessa época nasce a gíria “POC POC”, que originalmente surge referenciando o barulho que os salto das “bixas” faziam ao andar, mas que depois foi destinada às gays pobres e magrelas. Ao longo do tempo esse termo foi passando por várias adaptações em sua utilização, como cumprimento, xingamento, memes, sinônimo de “mano”, entre outras, mais na maioria dos casos com um caráter ofensivo. Nos tempos atuais essa gíria volta apenas como “POC”, e busca transformar essa expressão de algo negativo para uma palavra de empoderamento. Neste projeto associo a expressão “POC” como sigla para “PRETAS, OUSADAS E CONTEMPORÂNEAS”, como um ato de empoderamento a partir de uma expressão que volta buscando esse lugar. PRETAS, abençoadas pelos seus ancestrais, OUSADAS, para conseguirem os seus direitos e expor sua identidade e CONTEMPORÂNEAS, pois fazem parte do núcleo protagonista dessa descolonização social (DIAS, 2019, p. 03).

A ideia de fazer esse recorte surgiu de uma cena que construí para o espetáculo *Amargo*, quando vou me montando com várias roupas, maquiagem e acessórios tidos como femininos até construir uma cena sensual em frente ao espelho e terminava nu percebendo os olhares do público sob o meu corpo. Está foi uma das cenas mais difíceis de construir, pois partia do cruzamento de um dos fragmentos das histórias recolhidas, junto com a minha timidez e medo de performar mais o meu lado feminino.

Desde que sofri uma perseguição com um ex-namorado, em Bragança Paulista, por seis caras, simplesmente por nos virem abraçados no dia dos namorados em uma praça pública, tive questões em me sentir à vontade em utilizar roupas e elementos femininos em lugares públicos. No dia eu não estava com nada do tipo, porém, associei o “ato de me expor” aos meus vestuários, buscando estar sempre “invisível” nas ruas. Com a terapia, fui percebendo que isso também é uma armadilha do racismo e da homofobia estrutural. Criar o

espetáculo POC pra mim, não era sobre interpretar corpos que estavam lá fora, e sim, nos conectarmos em quais são as identidades que queremos mostrar e viver.

Nos apontaram que apenas dois intérpretes-criadores poderiam ser considerados afeminados, e dentre os dois, apenas um de fato era uma Bixa Preta afeminada retinta. Este foi outro daqueles *baques* que recebemos nesses tipos de processos, quando alguma crítica parece destruir a base que construímos. Resolvi propor uma dinâmica para grafarmos esses conflitos pelo corpo, refletindo em grupo porque essas características nos era importante. As conversas depois navegaram por esse mesmo sentido que apontei, de muitas pessoas não terem oportunidade de conseguir exercer toda a sua expectativa de identidade, por medo, insegurança e falta de rede de apoio.

Por sermos negros – independente da tonalidade da pele, entendendo que pessoas retintas consequentemente sofrem mais situações de racismo – já existe um marcador que não nos permite operar sobre uma lógica privilegiada dentro dessa estrutura colonial. Por isso, quando podemos “escolher” não performar de uma determina forma para nos sentirmos mais seguros - somado com uma baixa-autoestima -, passamos a nos apagar e vivemos sempre com essa sensação de nunca conseguirmos vivenciar nossas identidades por completo.

Por fim, acolhemos as críticas e entendemos também que dentro do contexto que estávamos, precisávamos pensar bem sobre as imagens que construímos e os discursos que proclamávamos. Mas ainda insisto em acreditar no poder que a dança e arte possui em nos permitir abordar diferentes temas e conseguir projetar utopias possíveis em um mundo doente que insiste em um padrão de imposição de corpos e belezas.

Todas essas críticas e elogios nos fortaleceram muito em coletivo e também moveu as pesquisas pessoais de cada um, pensando nessas construções identitárias. Só o fato de termos produzido um espetáculo de dança com uma hora de duração dentro de um curso de graduação¹⁷², trabalhando em

¹⁷² Apesar de na época eu estar na Especialização, eu ainda realizava simultaneamente o meu Bacharelado em dança.

coletivo todas as áreas necessárias para levanta-lo e ainda elaborar produções acadêmicas sobre a obra, foi um grande feito que nos mostrou que existem outras formas de produção que abracem um lugar sensível, afetivo e *preto*.

No capítulo do livro intitulado *Afetos dissidentes, corpos vigentes: Reflexões sobre a homoafetividade negra na dança contemporânea* que escrevi em dois mil e vinte, trouxe alguns dos relatos reflexivos que fizemos em nosso grupo:

[...]Eduardo que disse “As vivências de corpo permitiram que eu me conhecesse melhor”, ou Patrick que acentuou que “Depois que o processo acabou, eu consegui perceber muito mais coisas no meu corpo”, indicam como a soma de utilizar a improvisação na dança, uma mediação mais sensível que priorize a escuta do outro e a escolha por utilizar histórias homoafetivas como disparador criativo, podem alterar a nossa percepção sobre nós mesmos e promover uma conexão maior com o seu próprio corpo e autoestima. (DIAS, 2020, p.268)



Figura 23

Allan Fradique nos bastidores da Semana Inaugural da Escola de Dança da UFBA, com a apresentação de POC: Pretas, Ousadas e Contemporâneas. Acervo pessoal.



Figura 24

Pré-estreia de POC: Pretas, Ousadas e Contemporâneas. Da esquerda para direita: Daniel Dias, Eduardo Almeida, Patrick C. de Jesus e Willian Gomes. (Autoria: Carol Amorim)
Acervo pessoal.



Figura 25

Pré-estreia de POC: Pretas, Ousadas e Contemporâneas. Da esquerda para direita: Jordan

Alvez, Bruno Novais, Patrick C. de Jesus, Daniel Dias, Eduardo Almeida, Willian Gomes, Iasmim Alice e Raquel Souza. (Autoria: Carol Amorim)
Acervo pessoal.

Antes de seguir os estudos acadêmicos até chegar neste mestrado, tive a oportunidade de mediar dois *workshops*, com base no *Mapa de Afetividade*, sendo o primeiro no Desmonte Seminário¹⁷³ (2019), conduzindo uma vivência com base no processo de criação de *POC*, na Escola de Dança da UFBA, e outra na programação de férias do *Instituto Entrando em Cena*¹⁷⁴ (2020) para adolescentes, jovens e adultos, com uma abordagem mais ampla sobre afeto devido ao público diverso. Pelo pouco tempo, foquei nesses encontros o alongamento a partir do *close* e de *doboche*, provocações para improvisações que escrevessem a história de amor deles pelo corpo – todas/es/os ao mesmo tempo – e criações de cenas coletivas – improvisadas ou não – com base no cruzamento das histórias. Em Bragança Paulista, também apresentei o meu solo *Garra* (2017), que aborda sobre a minha construção em quanto Bixa Preta, relacionado as fases da minha vida que o diálogo com a sexualidade ficou mais intenso, trazendo referências estéticas e sonoras do samba e do flamenco.

¹⁷³DESMONTE - I Seminário de Dança e Diversidade, foi um evento que trator das diferentes identidades degênero nas Artes. Um espaço de debates entre diferentes unidades universitárias, grupos de pesquisas e sociedade civil, não apenas como expectadores, mas também integrando sua programação. O Seminário foi organizado e produzido por docentes e discentes do grupo de pesquisa PORRA.

¹⁷⁴O Instituto entrando em cena foi um projeto que englobou atividades de arte-educação nas linguagens de Teatro, Circo e Dança, e montagens de espetáculo sem Bragança Paulista. O instituto ofereceu aulas para jovens e adultos, tendo início em 2015 e finalização em 2021.



Figura 26

“Workshop POC - Pretas, Ousadas e Contemporâneas: Construção de mapa de afetividade dinâmico coletivo a partir do processo criativo do espetáculo POC”. (Autoria: Patric C. de Jesus) Acervo pessoal.

Importante ressaltar o quanto foi muito bonito mediar esse processo em Bragança Paulista, pois como morei lá dos meus dezesseis aos meus vinte quatro anos, todo esse caminho de ir entendendo que a dança e o teatro poderiam ser uma carreira pra mim, aconteceu nessa cidade graça aos projetos Bragança (in) Cena (2011-2014) e o Instituto Entrando em Cena (2015-2021), que promoveram diversas formações iniciais e profissionais de dança, teatro e circo. Voltar como professor em um espaço que fui aluno, foi muito emocionante junto com os colegas e gestores do espaço.

Poder vivenciar esses processos de mediações com outras corpos e territórios, me instigou a querer prosseguir nessa pesquisa no âmbito acadêmico, pois comecei a perceber as possibilidades que essa proposta surtia nos participantes, sempre abrindo discussões interessantes sobre amor e afetos pretos na arte. POC foi o processo no qual consegui ter dimensão daquilo que estava criando, e depois de tantas reverberações me moveu para seguir nesses mapeamentos sobre afetos pretos.



3.3 Mapeamento dos afetos: Estruturação espiralar de uma metodologia dos afetos em quilombos

Terminar a minha especialização com uma escrita de artigo, em cruzamento com a experiência de dirigir um espetáculo utilizando o *Mapa de afetividade*, foi essencial para decidir ingressar no mestrado no ano seguinte. Mesmo satisfeito com ambas experiências mencionadas, senti que ali estava apenas nascendo uma semente do que poderia ser essa proposta de mapear afetos pretos/dissidentes na dança.

Acredito que o meu maior incomodo era sentir que a proposta do *Mapa de afetividade* ainda estava muito *aberta*, faltando princípios balizadores que ajudassem a visualizar melhor o que - até então - está dramaturgia, estava propondo enquanto ignição criativa. Lógico que o processo de elaborar uma escrita para um artigo partindo de minhas experiências com o *POC*, me deu várias bases que, inclusive, foram fundamentais para mandar o pré-projeto para o mestrado.

Uma dessas bases foi entender que era importante partir de *histórias de amor*, pois focar nesse sentimento como símbolo movente dentro de narrativas pretas/dissidentes era uma atitude política e poética de refletirmos em coletivo sobre as privações que tivemos no campo afetivo, devido. Entender que se não quebrarmos esse círculo vicioso de ignorar esse sentimento como um ato de cura e elevação pessoal e coletiva, as próximas gerações continuarão a reproduzir todas as violências que nossos pais e avós sofreram e ainda sofrem:

Todos os grandes movimentos por justiça social de nossa sociedade têm enfatizado fortemente uma ética do amor. No entanto, os jovens continuam relutantes em abraçar a ideia do amor como uma força transformadora. Para eles, o amor é para os ingênuos, os fracos, os românticos incorrigíveis. Sua atitude se espelha na dos adultos, aos quais se dirigem pedindo explicações. (hooks, 2021, p.33)

Como bell hooks aponta, mudar essa perspectiva do amor como um *sentimento para os fracos*, faz parte dessa reparação histórico/afetiva que precisamos lutar diariamente para reestabelecemos qual é a *nossa forma* de amar. Então, eu precisava continuar tencionado esse lugar, pois todos os trabalhos e pesquisas que vim desenvolvendo até então sobre o amor, sempre

tinham reverberações importantes no entorno que me chegavam posteriormente. Pessoas pretas/dissidentes emocionadas ao refletir sua relação com esse sentimento, indignações e constatações da ausência, o processo de solidão entre outros temas, me mostraram que ainda havia muito chão fértil para esta pesquisa.

Outro elemento importante que havia conquistado até esse momento da pesquisa em questão, foi essa preparação anterior para mergulhar nas histórias em coletivo. Como eu disse anteriormente, eu entendia que precisava preparar aquelas corpos antes de acessar conteúdos sensíveis em um grupo, no intuito de respeitar o tempo de cada uma. Porém, eu não percebia que todo o processo desde o momento de as pessoas contarem suas histórias no vídeo até o primeiro dia que nos reunimos em roda para iniciarmos o primeiro dia de POC, já estava ali ocorrendo uma feitura proposital de concentração e imersão sensível.

Ao trazer o *close* e o *deboche*, como ignições para o alongamento e aquecimento, naquele contexto com quatro Bixas Pretas que dialogavam com esses *gestos*, possibilitava uma imersão a partir da inscrição do movimento, em nos concentrar para o momento presente e iniciar uma criação de elo daquele coletivo. Saúdo Leda Martins novamente, quando a mesma nos traz reflexões sobre a importância do *gesto* nas performances negras:

No âmbito das performances rituais negras, o gesto, além de suas funções ditas exteriores descritivas, ilustrativas e, mesmo, expressivas, pode e deve ser pensado como um “em si mesmo” interior e anterior, uma condensação significativa, síntese performática por excelência, em toda a gama extensiva de sua natureza, como hábito, conduta, léxico, ideograma e hieróglifo. (MARTINS, 2021, p.85)

No início de nossos encontros, a proposição de *dar um close*, trabalhava esse lugar da construção da *pausa* e a transição em movimento entre elas. Eu os provocava para pensar durante a elaboração dos *closes*, qual era o significado encarnado naquele gesto, dialogando sempre com suas histórias de amor. A transição precisava estabelecer um fim daquele ato *fexativo*, para a construção de outro, alterando também ali com uma outra proposta de gesto e significado. Neste momento, aquele lugar antes estabelecido em etapas da *identificação, reflexão e transformação* do *Mapa de afetividade*, já acontecia simultaneamente nessa proposta do *close*, pois todos exerciam esse lugar de autonomia de escolha dos gestos e a sua comunicação, refletindo durante o ato

do movimento e os transformando a partir de seus repertórios técnicos de danças.

E por fim, a criação em coletivo com base na encruzilhada das histórias, utilizando da improvisação como linha de costura e as expertises de cada um com base em seus arcabouços de movimentos e experiências. O caráter “coletivo” na verdade se sobressai neste destaque, pois mesmo na criação do meu solo *Amargo*, histórias de amor de outras pessoas se cruzaram com as minhas para a obra surgir. Então eu já entendia que o *Mapa de afetividade* era uma proposição que necessitava que existisse outros agentes para a sua construção, independente se os mesmos estariam de forma presencial, ou a partir de registros escritos, cantados, dançados, gravados e etc. Por isso meu foco inicial no mestrado – e continua – era buscar mais embasamento para a estruturação deste mapa.

Ao começar o processo de escrita para o pré-projeto, entrei em uma crise em sentir que essa pesquisa falava muito sobre mim. Naturalmente ao me propor a pesquisas histórias pessoais e íntimas, em todo momento as minhas experiências estavam entrelaçadas nesses processos. Mas naquele momento, senti que me faltava entender como outros artistas/grupos trabalhavam com processos afetivos em seus coletivos. Não fazia sentido falar de comunidade a todo momento, e ficar só na minha bolha epistêmica.

Com isso surge a ideia de convidar e entrevistar Flip Couto, Thiago Romero, Kleber Lourenço e Eduardo Almeida para essa pesquisa, sendo quatro Bixas Pretas que me expiravam – e expiram - enquanto artista/pesquisador. Dialogar com suas produções e reflexões em diálogo com as minhas, também era uma forma de criar uma rede de afetos entre artistas e obras que possuem o caráter racial e de sexualidade em comum, mas, que lidavam e imaginavam pelo corpo formas diferentes de trabalhar essas narrativas em seus processos de cena e cotidianos.

Ao ingressar no mestrado, todos os módulos e trocas com os docentes e discentes foram fundamentais para ampliarem a minha percepção sobre que lugar era esse que eu queria investigar dentro da academia e fora dela. Mesmo passando por um processo super difícil e doloroso que nos pegou logo no

segundo dia de aula que foi a notícia da quarentena devido a Pandemia da Covid19.

Já que esta pesquisa aborda sobre afetos, preciso enfatizar o quão perturbador foi esse momento de realizar uma pesquisa acadêmica em dança estando isolado em casa. Todas as academias formais – ou não - de estudos, precisaram se adaptar depois de um tempo em perceber que a pandemia não havia um prazo de término, e por isso, sofremos este processo de adaptação bruta em transformar um mestrado de dança para o formato *online*. É obvio imaginar o quão este processo foi osso para todos, afinal, por mais que a linguagem de dança permite ser explorada de diversas formas e maneiras, inclusive em caráter isolado e online - como fomos vendo durante a pandemia - a presença física, materializada, é uma das características fundamentais se pensarmos por exemplo, a relação das culturas africanas com essa arte.

Com a benção de *Exu - Laroyê* - nossa turma mesmo com a distância física, se fez bem presente a partir das ferramentas tecnológicas de comunicação que tínhamos, mas ao mesmo tempo apontando como neste sentido possuímos um déficit muito grande no Brasil, pois houve pessoas que tiveram que desistir do curso, pois não tinham dispositivos e/ou internet para acessar as aulas – inclusive, pessoas negras e indígenas.

No decorrer do curso, as discussões em aulas e exibição de nossas pesquisas continuamente em cada módulo, trouxeram a possibilidade de explorações mútuas nos cruzamentos das propostas como potencialidades de ampliação do nosso arcabouço teórico/prático/artístico. Destaco aqui dois módulos optativos voltados para os estudos negros que foram de extrema importância para minha pesquisa, sendo um no primeiro semestre intitulado *Tópicos especiais em dança: performance negra na contemporaneidade, poéticas e tensionamentos teóricos* mediado por Fernando Ferraz, e no segundo semestre o módulo *Dança e africanidades: perspectivas educacionais, poéticas e políticas*, sob a docência dos professores Amélia Conrado, Maria de Lurdes Paixão e Lau Santos¹⁷⁵. Além dos conteúdos e debates calorosos que ocorreram

¹⁷⁵ Diretor e Ator (DRT Artista: Nº: 285f2l45), Performer, Escritor, Capoeirista, Professor e Pesquisador na área das Artes Cênicas. Doutor (2016) e Mestre (2011) em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Pós-Doutorado no PPGDança da

no encontro, destaco aqui a força das turmas, pois devido ao caráter optativo, foi um espaço para trocarmos com alunas/es/os de outras turmas e cursos, como por exemplo, os estudantes de Doutorado de dança e do mestrado profissional em dança (PRODAN). Foi uma experiência fantástica pra mim, pois era um cruzamento geracional magnífico, tendo mestras e mestres consagrados na dança baiana e brasileira como Nildinha Fonseca, Vera Passos, Luiz de Abreu, Denny Neves, Bruno de Jesus, Joceline Gomes entre outras/es/os.¹⁷⁶

No módulo mediado por Fernando Ferraz, uma das atividades que me auxiliou na construção da minha rede de afeto de pesquisa foi a elaboração de um mapa *referencial literário, coreográfico e educacional*. Ferraz enfatizou que a proposta da divisão por tópicos, era para entendermos o que nos provocava e nos conectava com esses autores em cada parte de nossa pesquisa. Lembrado que um mesmo autor poderia estar nos três, sabendo que todas essas marcações podem gingar simultaneamente.

Outra atividade importante foi a criação de duas cartas, sendo uma para uma mestra/mestre importante pra mim e outra para o meu primeiro orientando oito anos depois do meu mestrado, me imaginando como professor universitário. A primeira carta foi para Abdias Nascimento, agradecendo-o pela sua vasta pesquisa e atuação nos campos políticos e artísticos, pela elaboração do conceito de *Quilombismo* (2019) e pedindo sua bênção para seguir pesquisando sobre essa ideia de *Quilombos de Afetos* a partir de sua produção, pensando a minha proposta como um galho na imensa árvore projetada por Abdias sobre os estudos a partir dos Quilombos brasileiros.

Já na carta para o futuro aprendiz, compartilhei dicas de como iniciar o seu processo de escrita da dissertação e estratégias para permanência na Universidade, oferecendo conselhos a partir da minha vivência, me projetando

Universidade Federal da Bahia (2018/2019). Cursou Especialização em Teatro e Audiovisual no CNSDA (Conservatório Superior de Artes Dramáticas de Paris). Fez estudos na Escola de Circo Annie Fratellini (Paris). Possui graduação em Letras/Português pela Universidade Federal de Santa Catarina. Recentemente atuou como Professor temporário na Escola de Teatro da UFBA (2020-2021). Durante o pós-doutorado atuou como professor e orientador convidado em componentes dos cursos de graduação e pós-graduação (especialização, mestrado e doutorado) da Escola de Dança da UFBA, desenvolvendo trabalhos com ênfase nas danças populares e afro-brasileiras.

¹⁷⁶ Destaco estes nomes em específicos, por serem mestras e mestres que eu já acompanhava e admirava e/ou por serem aqueles que mais troquei nas aulas.

como um futuro doutor/professor do curso de mestrado da Escola de Dança da UFBA. Ambas as escritas me fizeram refletir esse fluxo ancestral do saber e ênfase nesse processo coletivo na construção de novas epistemes. Esse ritual de pedir a benção para um mestre que já se foi e escrever para um futuro aluno fictício, me motivou a imaginar essa edificação dessa carreira enquanto docente universitário, entendendo a importância de pessoas como eu, com uma pesquisa como minha, ocupar esses espaços de poder e produção de conhecimento.

No módulo de *Danças e Africanidades*, uma das provocações dos docentes que mediarão, foi a elaboração de textos em formatos de artigos acadêmicos que nos solicitaram a partir das referências textuais e audiovisuais, os debates em sala e o diálogo com a nossa pesquisa. No final do módulo cada aluna/e/o construiu um artigo com a junção de todos os textos, nos incentivando a publica-los posteriormente em congressos e revistas.¹⁷⁷ Além disso, fizeram uma divisão da turma em alguns grupos, usando como critério temas semelhantes de pesquisas para elaborarmos um videodança partindo do cruzamento dessas pesquisas.



Para as/os leitoras/es/os que chegaram nesta parte depois de passarem pelo subcapítulo sobre o espetáculo *POC: Pretas, Ousadas e Contemporâneas*, talvez tenha percebido a alteração do nome desta metodologia. Inicialmente eu a chamava de *Mapa de afetividade*, entendendo a mesma como uma ação dramatúrgica de ignição criativa com base em histórias de amor. Porém, com o passar do tempo, foi compreendendo esse caráter metodológico do processo que apontava muito mais caminhos para trabalhar com essas histórias como uma *plataforma de criação* a partir de princípios que provocavam um estado sensível de preparação e afetação para as práticas organizadas. Com isso, modifiquei o nome para *Mapeamento dos Afetos*, pois o mapear sugere uma ação, um movimento que é elaborado em processo.

Ao conhecer a obra *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1995) e o conceito de *cartografia* elaborado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, entendi

¹⁷⁷ Abordarei mais sobre esse artigo durante este subcapítulo.

que o *Mapeamento dos Afetos* se configura como uma metodologia de pesquisa cartográfica, a partir do entendimento dos autores sobre essa ideia de mapa:

[...] o mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói [...]. O mapa é aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social [...]. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 22)

O acontecimento do encontro, as dinâmicas de grafias pelo corpo, as poéticas construídas nas improvisações dançadas, tudo isso só é possível porque as corpos existem e coexistem nesse instante de explanar sobre suas vivências pela dança. *Mapeamento dos Afetos* me faz entender que a ideia de mapa não é para chegar, e sim, caminhar.

Durante este percurso de vivenciar um mestrado de dança *online*, conforme o mundo foi “entendendo” aquele momento e se reinventado para se adaptar ao mesmo, foram surgindo oportunidades de inscrições para mediações de oficinas, *workshops*, residências artísticas e apresentação de trabalhos em formatos virtuais em diversos grupos. Comecei a adaptar as vivências que tinha realizado no presencial do mapeamento para este novo formato. Este foi um processo de extrema importância, pois enquanto eu ia reestruturando a ideia do *Mapeamento dos Afetos* no mestrado, eu tinha oportunidade de experimentar essas ideias e provocações nesses processos de mediação. Afinal, desde o princípio, a ideia desta metodologia foi sobre *encontro*, não só pelo cruzamento das histórias, mas também pelos corpos que grafam suas danças em uma perspectiva de comunidade (SOME, 2013).

Entendo atualmente o *Mapeamento dos Afetos* como uma metodologia em dança que utiliza histórias de amor como disparadores para processos criativos, tornando-se uma plataforma de criação interativa que parte da encruzilhada de sentimentos pretos e/ou dissidentes para construção de grafias corporais como reverberação em suas elaborações narrativas pela dança. Com base nessa descrição, podemos indicar pontos estruturantes deste processo, como o uso de histórias pessoais, a importância do coletivo – seja presencialmente ou a partir de contribuições poéticas registradas em escritas, vídeos, áudios, desenhos e outras possíveis mídias – e o corpo como agente de escrita e registro dessas memórias.

Dialogando com os pilares do entendimento sobre amor do povo Dagara – povoado de Gana, Burkina Faso e Costa do Marfim em África - que consta no livro *O espírito da intimidade* (2013), sendo eles *autocuidado*, *intimidade* e *comunidade*, passei a entendê-los como princípios estruturantes para a elaboração do *Mapeamento dos Afetos*, pois eles indicam caminhos para se trabalhar sentimentos em processos de *encruzilhadas*.

[...] a encruzilhada é o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diversos, sendo frequentemente traduzida por um cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmos e do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de interseção. É assim, como pensamento e ação, *locus* de desafios e reviravoltas; compressão e dispersão; espacialidade icônica que cartografa os inúmeros e diversos movimentos de recriação, imprevisto e assentamento das manifestações culturais e sociais, entre elas as estéticas e também as políticas, em seu sentido e espectro amplos. (MARTINS, 2021, p.34)

Quando Martins nos aponta esse lugar do encontro, da inconstância, dessa maleabilidade e ao mesmo tempo assentamento que a encruzilhada enquanto episteme acadêmica e de *rua* nos proporciona, conversa com a proposta de mapear afetos em coletivo a partir da dança como escrita de si. Sobonfu Somé ao trazer em seu livro que as aldeias operam sob um sistema de parceria e comunhão que gera uma sabedoria em comunidade para fluir as relações respeitando as diferenças e pluralidades de cada integrante (SOMÉ, 2003), também nos aponta para conhecimentos e trocas que ocorrem em encruzilhadas, pois a todo momento esses sujeitos estão ali na ginga do acaso.

Ao analisar essa tríade proposta pelos conhecimentos do povo Dagara sobre o amor, de encontro com a proposta de bell hooks que aponta que o amor é a combinação de uma *ação* e *intensão* que o sujeito constrói para elevar a si mesmo e ao outro (hooks, 2021), refleti como poderia organizar as proposições provocativas que estava mediando até ali, para a geração de um espaço e um estado de corpo que possibilite potencializar produções em dança que partem de vivências afetivas pretas/dissidentes.

Com isso, passo a utilizar os pilares que Somé nos apresenta, sendo eles o *autocuidado*, *intimidade* e *comunidade*, como *ciclo espiralar* que guiam esta metodologia. Gosto de trazer a ideia de *curva* e *espiral* para pensar nesses procedimentos, pois diferente de quando eu entendia que *identificação*, *reflexão* e *transformação* eram *etapas* para se utilizar no *Mapa de afetividade*, hoje

percebo que esses processos são mais mutáveis, simultâneos e dependem da confluência do coletivo que irá trabalhar com essa metodologia naquele espaço/tempo.

Convoco esses saberes em tríade exatamente nessa ordem a princípio - *autocuidado, intimidade e comunidade* – pensando na maneira orgânica que os seres humanos possuem em se *aquilombarem* para se protegerem (NASCIMENTO, 2018). Normalmente, inicio os meus processos com o foco no *autocuidado*, propondo dinâmicas de alongamento e aquecimento com investigações individuais em roda, onde cada pessoa possa se tocar, acariciar e conectar consigo mesmo. O *banho de afetos*, ação que mencionei a pouco, é o *rito* de início (MARTINS, 2013), a celebração de si em forma de um ritual de um banho, que explora o auto toque através de uma massagem ativa, para despertar o corpo e permitir que cada sujeito faça uma auto avaliação do que precisa naquele momento para estar inteiro naquele coletivo.

Proponho que de olhos fechados, as pessoas se permitam a imaginar cada uma em seu espaço, que água é essa que os banham? Qual é a sua fonte, textura, temperatura e sabor? É água de mar? De rio? De bica? Torneira? Chuveiro? Nascente? Pensar no território de desague é extremamente importante, pois começamos a mergulhar em nossas camadas subjetivas e de construções imagéticas e sensoriais.

Depois cada um coloca a mão sobre o seu *Ori*, e fazemos três enxagues emanando tudo de bom e precioso que precisamos naquele momento, desejando que a água parada (MARTINS; MOURA; 2017) e suja se esvaia para a terra reciclar. Abrimos os olhos para nos reconhecermos, nos vemos, sentirmos a energia que cada um construí, para embarcar em uma dança fluida, que explore os estados da água que cada pessoa elencou em seu processo. E ali já os provoco a ir trazendo, devagar, nas ondas de *Yemanjá*, suas histórias de amor ainda no campo das ideias.

Em todas as vezes que proponho este rito, pelo menos uma pessoa sai emocionada ou mexida com o processo. Importante ressaltar que construo todo um ambiente para esse momento com luzes mais baixas, incensos e sonoridades que remetam esses estados aquáticos. Gosto da ideia do banho,

pois é um dos poucos momentos em nosso corrido cotidiano, que nós tocamos e purificamos nossa essência. Remeter essa ação corriqueira, como uma sugestão de se conectar consigo mesmo, pode gerar movimentos de reflexão importante para ser explorados para além da dança.

O *Banho de Afetos* surge, por eu sentir que estava faltando algum *rito* de começo que preparasse aquelas corpas nesse início de processo. Importante dizer que entendemos aqui, que “[...] os ritos cumprem, assim, uma função pedagógica, paradigmática exemplar, como modelo e índice de mudança e deslocamento” (MARTINS, 2013, p. 74). Ao começar a mediar oficinas e vivências do *Mapeamento dos Afetos* – como por exemplo na mostra *Etnografias Urbanas Subversivas [in] rede* (2020) com o Núcleo EUS – atravessado pelo processo de POC, eu focava em trabalhar dinâmicas, alongamentos e aquecimentos a partir do close e deboche – eles seguem na estrutura, porém em outros momentos. Com o tempo – e diálogos com a obra da autora Sobunfu Somé (2003) – fui refletindo em como construir uma atmosfera que instaurem os participantes para aprofundarem suas intimidades com segurança e intensidade.

Com isso, na oficina que mediei na segunda edição da *Mostra EUS in Rede* (2021) novamente com o Núcleo EUS – edição que conseguimos o apoio via um edital público cultural, sendo ele o *Aldir Blanc*, criado justamente para *fortalecer o corre* dos artistas que foram extremamente impactos financeiramente na pandemia – experimentei pela primeira vez o que vem a ser hoje o *Banho de Afetos*.



Figura 29

Card para publicação online da segunda edição da Mostra Etnografias Urbanas Subversivas [in] rede. Arte desenvolvida por Bruno Novais. Acervo pessoal.



Figura 30

Card para publicação online da vivência mediada por Bruno Novais na segunda edição da Mostra Etnografias Urbanas Subversivas [in] rede. Arte desenvolvida por Bruno Novais. Acervo pessoal.

Lembrei de como Eduardo Guimarães e eu iniciávamos os ensaios do *Negras Utopias*, primeiro com um processo de auto toque, massageando com uma certa pressão cada parte do nosso corpo, e depois partíamos para o jogo da ginga, em uma brincadeira de um tentar tocar no outro, mas em um tempo bem dilatado, sem ambos tirarem os olhos de cada um. Esse processo era quase um mantra que nos conectava com o momento presente, isolando aquele ambiente em uma roda energética que nos deixavam totalmente concentrados naquela pesquisa.

Desde o início do *Experimento Negras Utopias*, fui cada vez mais conhecendo e me interessando pela mitologia dos Orixás, que sempre me chegava por via de relações que professores e alunos faziam em aula, de relatos de amigos de terreiros de candomblé e pela própria vivência em Salvador. *Yemanjá* sempre me chamou muito a atenção – *antes mesmo de ser modinha* como dizem alguns soteropolitanos - pois me identificava com vários arquétipos de seus filhos, como o cuidado com o próximo, a mudança de estado de maré e o espírito de liderança. Além disso, em Salvador pude descobrir uma relação de muito afeto com o mar, sendo um lugar que tive minhas reflexões mais profundas.

Me conectar com *Yemanjá* nesse momento, também foi de extrema importância, porque mesmo *ainda* não integrando nenhuma religião da diáspora afro-brasileira, passei a entender que esta entidade fazia parte da minha ancestralidade, e inicio assim os primeiros passos da minha conexão com a minha espiritualidade. Por isso, que ao pensar em um rito de início para conduzir a oficina na Mostra EUS, me inspirei na potência do elemento água, que está totalmente interligado com a nossa essência, e com isso surge o *banho de afetos*.

Em todo encontro é necessário promover esse momento pra si estando dentro do coletivo, podendo alterar as dinâmicas do *banho de afetos*, o importante é trazer a relevância de um rito que gere um estado de concentração, preparação corporal e oferecer estratégias que ajudem as pessoas a se investigarem emocionalmente. Neste último caso, ressalto sempre o lugar de autonomia em meus processos, enfatizando que não é necessário utilizar as primeiras imagens e sentimentos que aparecem, com base no que bell hooks nos aponta de sermos responsáveis pelas nossas construções amorosas, para não acreditarmos em narrativas que dizem que o amor simplesmente surge e resolve tudo (hooks, 1993).

No primeiro encontro, sempre provoco ao final do banho, as pessoas aproveitaram aquele estado e improvisar em até um minuto, como contar sua história de amor – refletida durante o banho – por meio de uma dança? Neste momento, sempre ocorre de algumas pessoas ficarem nervosa com esse processo de apresentar algo não estruturado dentro do grupo, porém, é necessário reforçar que alí é um espaço seguro e que essa dança não possui nenhum caráter avaliativo, e sim, de experimentar contar aquela história de uma outra forma. Indico gravar cada história para ela registrar o ponto de partida de cada um dentro deste mapa em construção.

O segundo ciclo é a *intimidade*, sendo a linha que vai alinhavando os afetos mais profundos na troca com o outro. Neste momento destaco que este processo não acontece de forma linear, pois o processo de *intimidade* já se inicia com o *autocuidado*, pois provoca o sujeito a se aproximar partindo de sua sensibilidade.

Enquanto ação e procedimento, depois do banho de afetos passo a instaurar um *pulso coletivo*. Este momento consiste em trazer dinâmicas e exercícios que nos conecte a partir de algum ponto em comum, baseado a partir da *tecnologia ancestral* do pulso rítmico provenientes das danças de matrizes africanas, que conecta todo um povo através dos toques firmes dos tambores.

Renata Lima e Eloisa Marques no artigo *Performance Negra e a dramaturgia do corpo no batuque*, falam que: “[...] o tambor como objeto e símbolo aglutinador de uma comunidade específica anuncia em sua voz o som

de ancestralidades africanas.” (ROSA; SILVA, 2017, p. 254). Esse tambor lido como *beat* na comunidade das danças urbanas, reverbera essa ancestralidade atualizada pelos sons eletrônicos e DJs inventivos.

Nos batuques, nas congadas, na capoeira, nos terreiros e pelo tambor, se ecoa a transgressão da ordem do sistema escravocrata em que a comunidade negra inscreveu uma afirmação étnica. Por esse som a ancestralidade reverberou nos corpos de pessoas que tiveram sua condição humana violentada pela escravidão e se tornou resistência que reverbera hoje. (ROSA; SILVA, 2017, p. 254)

Interesso-me por partir das provocações dos batuques e *beats* como estratégias de criação de intimidade pelo pulso da vida, entendendo que existe um som ancestral que nos conecta, como as batidas de nossos corações. O *pulso* é o compasso da existência, que assim como propõem Somé, trabalhar a escuta também faz parte dessa construção do amor (SOMÉ, 2003).

Com isso, busco trazer dinâmicas que convidam os participantes nesse momento a criarem e/ou acompanharem pulsos rítmicos a partir de movimentações simples para instaurarmos a individualidade de cada sujeito dentro do grupo. Trago como exemplo uma atividade que realizo baseado em minha vivência no *Baile do viaduto de Madureira*¹⁷⁸ no Rio de Janeiro, quando conheço em março de dois mil e vinte três em uma viagem a trabalho com a Cia. Sansacroma.

Fiquei encantado e impactado em presenciar uma festa preta, no qual as movimentações se repetem em células, possibilitando que as pessoas aprendem em um tempo muito curto – na maioria das vezes - e consigam fazer parte do coletivo em uma coreografia comunitária. As musicalidades que perpassam pelo *R&B*, *Rap* e *Funk*, são aproveitadas utilizando a estrutura rítmica das mesmas, como marcadores para mudança de movimento ou direção. As pessoas ficam normalmente uma do lado da outra, em um plano horizontal, proporcionando para aqueles que não possuem muito experiência uma visão em 360º graus, no

¹⁷⁸ “O Baile do Viaduto de Madureira é o maior baile charme do Brasil a mais de 33 anos. Acontece no “Espaço Cultural Rio Hip Hop Charme” periodicamente todos os sábados a partir das 22h, embaixo do Viaduto Negrão de Lima, em Madureira. O baile tem os seus DJs residentes e sempre recebe DJs convidados e atrações diversas em datas especiais. O baile tem preços populares e mantém o valor baixo de entrada mesmo em bailes especiais com grandes atrações”. Disponível em: <<http://viadutodemadureira.com.br/2016/o-baile/>> Acesso em: 05/jan/2024

qual estabelece pontos de apoio de referência para quando se altera a direção do movimento.

Essa maneira democrática de construir essas *danças sociais* (DeFRANTZ, 2015) me instiga a construir pequenas células coreográficas cíclicas, que permita a elaboração desse *pulso coletivo*, oferecendo a oportunidade de todos se observarem e se conhecerem, por meio de uma ação coletiva. O intuito é para aquelas corpos reconhecerem os diferentes indivíduos e histórias que cada sujeito possui, mostrando que mesmo todos fazendo os mesmos movimentos, a maneira de grafá-los será diferente, pois cada um possui repertórios de movimentação diferentes.

Enfoco a importância dessas células serem simples e abertas a modificação, pois cabe o mediador perceber se alguma pessoa não está conseguindo desenvolver o movimento por alguma limitação física ou por outras demandas pessoais. O provocador, neste caso, pode convidar este sujeito a propor uma movimentação dentro do seu repertório, alterando em coletivo as proposições oferecidas.

Em algum momento sempre encaminho essa liderança flutuante para outra pessoa, justamente para essa construção de *intimidade* ser gerida na troca de *um para os outros*. Neste momento, destaco a minha participação como mediador/participante, e atuo junto com os sujeitos nas dinâmicas oferecidas, analisando sempre quando é necessário eu me retirar da roda para não interferir ou influenciar nos processos de criação dos participantes. Aponto a importância da figura do mediador se colocar como agente que também está nessa *encruzilhada afetiva*, compartilhando também suas histórias e vivências. É impossível nos conectarmos por inteiro com os sujeitos imbricados, se o mediador assumir uma postura de alguns antropólogos fundamentados pelas estruturas da branquitude, se colocando como um sujeito pesquisador do lado de fora, tratando as pessoas como objetos e dados de pesquisa.

Outra dinâmica é a proposição de movimentos curtos onde cada uma cria e compartilha com o grupo, criando uma grande célula coletiva ao junta-los em uma única rede. Neste momento, recebemos fragmentos dos reportórios individuais e como cada um traduz em seu corpo. Sempre provoco para prestar

atenção nos detalhes, muito mais importante que “imitar o movimento”, é entender o seu desenho, por onde ele passa? Pra onde ele vai? De onde ele parte? Perguntas vão sendo lançadas para instigar essa reflexão no ato da ação.

O *close* e *deboche* que a princípio surgem como ignições para o processo de POC, se tornaram fundamental na construção do mapeamento. O *close* permiti as pessoas se conectarem com o auto-prazer gerado pelo *Banho de Afetos*, explorando diversas movimentações através de dinâmicas de construção de andar e pausas, emanando esse poder individual de cada sujeito. O *deboche* é a estratégia de ataque/defesa e nos auxilia nessa troca de intimidade para brincarmos entre a gente, criar interações cênicas com a outra/e/o, se destacando em jogos como um chamado *desfile fexativo*, por exemplo.

Está dinâmica eu desenvolvi em *POC*, quando estava pensando em formas criativas de começarmos a pesquisar os figurinos do espetáculo junto com Vinicius Revolti, no qual solicitei que todos levassem roupas que considerassem *fexativas*, para realizarmos um desfile dinâmico, no qual trouxemos os experimentos a partir do *close* e *deboche*, porém, pensando nesse espaço vertical da passarela. Na época, a proposta era continuar investigações sobre pausas e transição em movimento, entretanto, dialogando através da improvisação com as músicas e roupas que eles iam escolhendo na hora, podendo montar combinações a partir de todos os figurinos compartilhados pelo coletivo. A proposta ia evoluindo, e cada vez mais os intérpretes-criadores ganhavam mais espaços para trazer sua construção de dança, pegando como referência as *ballrooms*.

Além disso, o exercício provocava assumir esse lugar de protagonismo da própria história, empoderamento a partir da construção estética elaborado no momento presente e diálogo com o público, pois quem estava de fora ficava enaltecendo a dança dos outros.



Figura 31

Registro de Patrick C. de Jesus na dinâmica desfile fexativo no processo de criação do espetáculo POC: Pretas, Ousadas e Contemporâneas. Autor: Vinicius Revolti. Acervo pessoal.



Figura 32

Registro de Daniel Dias na dinâmica desfile fexativo no processo de criação do espetáculo

POC: Pretas, Ousadas e Contemporâneas. Autor: Vinicius Revolti.
Acervo pessoal.



Figura 33

Registro de Eduardo Almeida na dinâmica desfile fexativo no processo de criação do espetáculo POC: Pretas, Ousadas e Contemporâneas. Autor: Vinicius Revolti.
Acervo pessoal.



Figura 34

Registro de Willian Gomes na dinâmica desfile fexativo no processo de criação do espetáculo POC: Pretas, Ousadas e Contemporâneas. Ao fundo, da direita para esquerda estão Daniel Dias, Eduardo Almeida e Patric C. de Jesus. Autor: Vinicius Revolti.
Acervo pessoal.

Trazendo exemplificações dentro das minhas vivências, quando propus essa dinâmica em um formato virtual, a passarela de cada participante foi o seu próprio espaço em sua casa, utilizando consequentemente, suas próprias roupas também. Mesmo não tendo o mesmo impacto que no presencial, os participantes disseram que se divertiram muito com este processo de montar o *look* na hora, e desfila-los em seus quartos, sentindo aquela sensação de cura e possibilidade de viver suas identidades da maneira que lhe convinham. Percebi também que esta atividade gerou possibilidades de movimentações com mais atitudes, pois todos se sentiram mais motivados e *íntimos* a querer detalhar os pontos de suas grafias em suas construções dramáticas.

Por isso que, a *intimidade* no *Mapeamento dos Afetos* é o momento de nos reconhecermos como seres únicos, gingando em um coletivo que permite trocas sensíveis através de um pulso ancestral, focando no movimento das trocas de saberes e experiências de vida, gerando um ambiente de segurança e força para criações em dança.

A *comunidade* neste processo consiste na construção de um grupo conectado por características em comuns, mas que reconhece as diferenças e as acolhe dentro do território elaborado pelas práticas desenvolvidas. Novamente se analisarmos pela perspectiva espiralar que Martins nos aponta (2021), a comunidade se estabelece a partir do momento que iniciamos o *banho de afetos*, elaborando neste momento um primeiro elo em círculo, que nos conecta dentro de suas particularidades.

O círculo é um elemento presente nas culturas ancestrais africanas, pois ele não tem ponta solta, começa e termina nele mesmo, é cíclico, assim como as estações, o reproduzir de uma árvore, o dia e a noite. O círculo é um espaço que todos estão na horizontal, uma corpa olha para a outra, não existe hierarquia. (DIAS, 2021, p.2600)

A elaboração do espaço em *roda* em meus processos é de extrema importância, pois estabelece essa esfera de energia coletiva que promove um

ambiente dimensional, no qual os saberes se expandem para diversos lados e caminhos. Além disso, este ritual é muito comum em práticas da cultura preta como a capoeira, o samba de roda, jongo, coco, umbigada, entre outras.

Em meus processos entendo que a *comunidade* é construída no encontro, tendo como pilares estruturantes as trocas de *intimidades*, disponibilidade, acolhimento de si e do outro, reconhecimento do território que este encontro acontece e o pacto orgânico de confiabilidade que o coletivo gera, em respeito às histórias que são compartilhadas nessa roda grafando em movimento ou pela oralidade.

Destaco aqui a importância da investigação desse território em grupo, de refletirmos como quilombos urbanos, qual é a nossa relação com este ambiente? Quais histórias ele carrega? Ele é administrado por quem? Como chegamos até aqui? O *Mapeamento dos Afetos* trabalha com o jogo de pergunta e resposta que a capoeira nos ensina, não com intuito de gerar respostas conclusivas, e sim, abrir caminhos para reflexões diversas. “A terra é o meu quilombo, meu espaço é o meu quilombo. Onde eu estou, eu estou! Onde eu estou, eu sou!” (NASCIMENTO, 2018, p337).

Beatriz Nascimento no livro *Quilombola e intelectual – Possibilidade nos dias da destruição* (2018), nos aponta a importância de valorizarmos os nossos territórios, os espaços nos quais conseguimos nos reunir com os nossos, pois este processo de *aquilombamento*, constitui como o poder dessa comunidade, desse *quilombo*.

A investigação sobre o quilombo se baseia e parte da questão do poder. Por mais que um sistema social domine é possível que se crie aí dentro de um sistema diferencial e é isso que é o quilombo é. Só que não é um estado de poder no sentido que a gente entende, poder político, poder de dominação. Porque ele não tem essa perspectiva, cada indivíduo é o poder, cada indivíduo é o quilombo. (NASCIMENTO, 2018, p.334)

Refletindo sobre esse lugar de poder que Beatriz Nascimento nos oferece em suas escritas, estou entendendo dentro desta estrutura que é o momento que passamos a criar novas histórias a partir da *encruzilhada afetiva* que as dinâmicas e jogos provocam os participantes a compartilharem em suas danças. O nosso poder que vem desse *autocuidado* como uma conexão pessoal e expande o nosso campo de visão e energia, simultaneamente gerando essa

intimidade como uma ação de troca de experiências do indivíduo com o outro, e a criação de improvisações e/ou coreografias narrando novas histórias construídas a partir do cruzamento das trajetórias de cada sujeito.

A *comunidade* é esta comunhão, o momento que o coletivo constrói suas regras, encantos, desejos e principalmente *narrativas moventes*. Os momentos de improvisação em grupo, criação de células e coreografias em coletivo, a fusão das histórias e as reflexões sobre quais são as experiências mais perto ou distante de sua realidade, são as bases para este princípio que provoca a produção de danças afetivas.

Depois do Pulso Coletivo, começo a trazer provocações de como trabalhar essas histórias de amor, que cada pessoa trás para a roda. Desde o Banho de Afeto, provooco as pessoas já irem pensando que história de amor elas querem trabalhar naquele espaço. Depois que estabelecemos a conexão daquele grupo, dinâmicas são trabalhadas para grafarmos essas vivências pelo corpo.

Exemplo: através da improvisação, em pouco tempo construir uma apresentação de um minuto contando sua história pelo corpo. A proposta é que os sujeitos tenham um primeiro contato com essa experimentação naquele ambiente, para desenhar os primeiros rascunhos que surgem. Essa dinâmica irá voltar algumas vezes, instigando a pessoas ir modificando sua história, gerando uma nova narrativa dramatúrgica a partir daquela experiência, sendo atravessada naquele coletivo.

Outras ações passam por dançar a história da outra pessoa enquanto ela a conta de olhos vendados; Criar em pequenos grupos uma nova história, juntando elementos que o coletivo julgue importante trabalhar; Construir instalações que elaborem um espaço cênico alternativo para essas danças acontecerem, podendo ocorrer uma troca de posições onde algum colega dirige sua cena, uma outra pessoa cria a sonoridade, enquanto o autor da própria história constrói uma relação com aquele espaço a partir dos materiais já levantados; Momentos de improvisação em roda, no qual cada participante escolha células e gestos que foi surgindo no processo, e a partir de um espaço aberto de criação com o mediador provocando com luzes e sonoridades em

tempo real, os sujeitos entram criando novos movimentos, mas mesclando o que já foi elaborado. Neste momento, é necessário sempre ter um revezamento de quem está dentro e fora, para uma curadoria posterior com todas/todes/todos destacando quais elementos dramáticos foram interessantes, para a construção de uma história afetiva coletiva cênica que o grupo pode construir. O formato desta reverberação em algum material cênico, será decidida no coletivo.

Com isso, *autocuidado*, *intimidade* e *comunidade* fundamentam em curvas essa metodologia dos afetos pretos/dissidentes, estando totalmente permeável para se alterar no decorrer do trajeto do *Mapeamento dos Afetos*. Outro elemento base já mencionado, é o entendimento sobre *encruzilhadas afetivas*.

No módulo do mestrado *Dança e africanidades: perspectivas educacionais, poéticas e políticas*, uma das provocações ao final, foi a construção de um artigo relacionando a nossa pesquisa com os textos e vídeos trabalhados na aula. O artigo que criei possui o título *Mapeamentos dos Afetos: Uma metodologia de encruzilhadas dissidentes*¹⁷⁹, e em sua escrita, pude me conectar com a ideia de *encruzilhada* neste processo. Luiz Rufino no artigo *Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: O saber corporal a partir de Exu e suas Encruzilhadas* (2016), aborda sobre a ideia de encruzilhada:

Retorno a invocação de enugbarijó para pensarmos o Atlântico enquanto encruzilhada. Essa sugestão não se dá somente pelas inúmeras rotas riscadas no ir e vir dos navios, mas pela perspectiva que considera que o que é lançado de um jeito será restituído de outra maneira. Assim, os corpos que fizeram as travessias no oceano foram também lançados a um campo de possibilidades. Os cacos, resíduos do despedaçamento provocado pela violenta experiência da desterritorialização forçada, ao serem lançados na encruzilhada transatlântica são redimensionados como elementos inventivos, produtores de outras formas de existência e interação. Nesse sentido, a saga das populações negro-africanas lançadas nas encruzas da calunga grande é perspectivada pelas potências de Exu. (RUFINO, 2016, p. 69).

Quando entro em contato com este artigo, começo a refletir que as trocas que acontecem nesse *Mapeamento dos Afetos* podem ser consideradas como *encruzilhadas afetivas*, no qual tudo que é posto na roda se transforma durante o próprio processo. A proposta desde seu início consistiu em pensar no

¹⁷⁹ Este artigo não foi publicado, então irei compartilhá-lo como um registro textual de meu acervo de pesquisa.

cruzamento dessas histórias de amor, para gerar algo novo, criando novas narrativas autônomas coletivas.

Ao referir-se sobre Exu, Rufino nos aponta que o Orixá “[...] é o princípio dinâmico do universo. [...]” (RUFINO, 2016, p. 56). O autor afirma que:

Segundo as narrativas de alguns praticantes do candomblé, Exu compreende-se como o linguista e tradutor do sistema mundo. É concedido a ele a proeminência de toda forma de enunciação e diálogo. [...] Assim, segundo as narrativas dos praticantes, ele manifesta-se como um elemento indispensável a toda ação criativa. (RUFINO, 2016, p. 56)

Entender este campo da encruzilhada como saber ancestral, sendo Exu o mestre da comunicação, que abre os caminhos e possibilita que elos afetivos sejam construídos nas esquinas da vida, me auxiliou para ancorar o *território* de encontro e desencontro dessas histórias de amor na dança. Importante ressaltar que quando falamos sobre Exu nesta escrita, não estamos relacionando a religião:

Exu aqui é deslocado da exclusividade dos contextos religiosos para ser problematizado como um radical que se manifesta e cruza diferentes formas de discurso, a partir das sabedorias do corpo em performance. (RUFINO, 2016, p. 57).

Essas histórias dançadas em encruzilhada podem se configurar como uma ação de caráter *exusíaco*, que pode ser entendida “[...] como ações que encarnam as potências do movimento, do conflito, da transformação, da imprevisibilidade, do inacabamento e da possibilidade” (RUFINO, 2016, p. 58).

Com isso, quando passo a entender essas histórias de amor dançadas como uma ação *exusíaca*, e entendo este Orixá como um radicalizador necessário para a comunicação corporal ocorrer em um ambiente seguro e de confiança, refletimos em *encruzilhadas afetivas*, construindo novas narrativas, potencializando nossas manifestações em danças e improvisando para o movimento “*amor*” acontecer. A partir dessas reflexões, neste momento estou entendendo que este espaço criado de compartilhamento dessas histórias de amor, no qual permite que as mesmas sejam utilizadas como ignição criativa de construções dramatúrgicas e união desses sujeitos através de uma reflexão afetiva enunciada pelo corpo, pode ser considerada como uma *encruzilhada afetiva*.

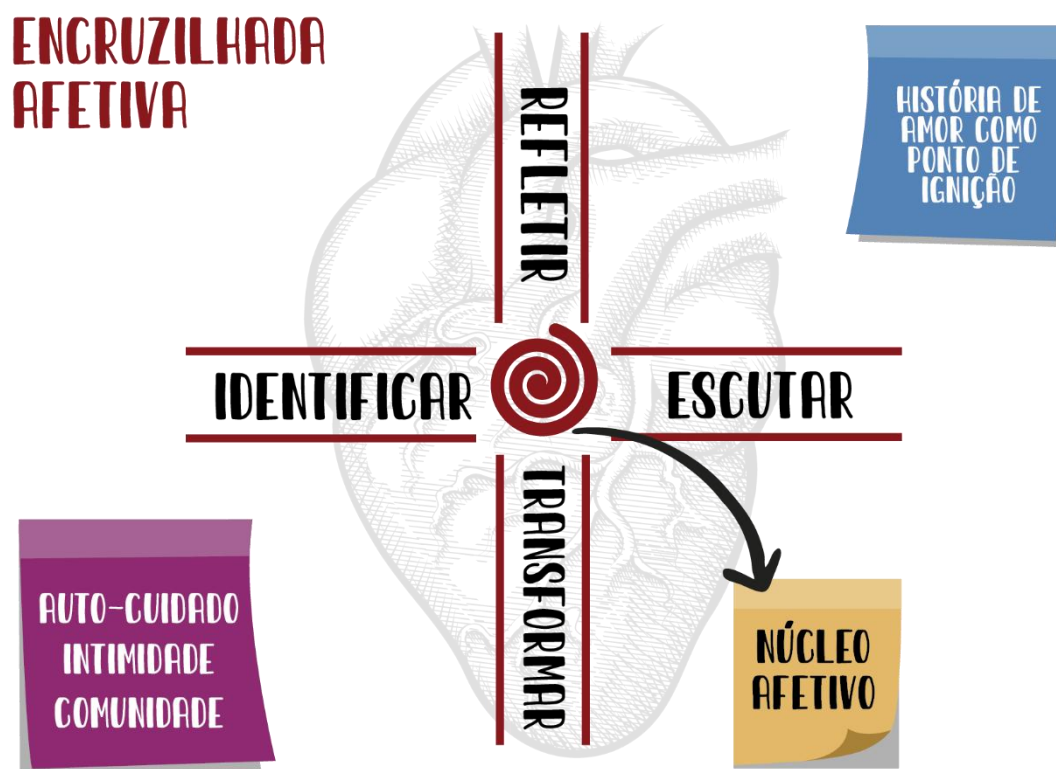


Figura 35

Página de layout de uma apresentação visual sobre o Mapeamento dos Afetos, criados para a mediação de uma aula como convidado especial para o módulo Estudos críticos e analíticos III do curso de graduação em Dança da UFBA. Fonte: Acervo pessoal.

Partindo da ideia desses saberes que estão encruzadas, resgato as ignições que surgiram no início da pesquisa, refletindo sobre a *identificação*, *reflexão*, *transformação* e *escuta*, como processos circulares provocados com base no encontro das histórias e sujeitos que ali estão. A *encruzilhada afetiva* é o desenho do nosso mapa, delineado pelo improviso da construção desses relacionamentos, instaurando um espaço de comunicação eficiente, que permite várias formas de trabalhar essa *oralidade*.

Penso que a *Encruzilhada Afetiva* é o processo de absorção e reflexão de cada indivíduo e o coletivo ao experimentar dançar suas histórias em intersecção criativa com as histórias das outras pessoas. É a caneta que registra as vivências, mas em uma escrita ativa e redigida pela dança, que está sempre se alternando conforme aquelas narrativas vão sendo experimentadas de diferentes formas. E dentro desta encruzilhada, temos o *núcleo afetivo*.

Normalmente existe um momento nos encontros onde algo nos indica que um elo foi criado. Em cada experiência este instante ocorreu em tempos e circunstâncias diferentes, podendo ser logo no início no *banho de afetos*, como por exemplo, quando uma das participantes se emocionou ao passar pela primeira vez a mão sob sua cabeça sem cabelo, depois de decidir cortar devido ao tratamento de quimioterapia. Neste momento, várias histórias surgiram em relação a esse lugar do auto toque como ação de se reconhecer naquele corpo e com isso, visivelmente o ambiente foi alterado com uma *energia familiar*, tornando deste ponto em diante diálogos e experimentações mais profundas.

Em outra situação, foi logo no final do último dia, em uma residência que mediei na *Ginga de Saberes* com o Bando Undirê. No último compartilhamento de uma das participantes, ela entrou em uma crise de choro, e não conseguia se controlar. Naquele momento, um outro participante *de terreiro* recebe uma entidade e acolhe a mulher que vai cessando o choro aos poucos. A integrante também possuía vínculo com o candomblé, e faz uma referência para a entidade e agradece sua presença.

Todo o nosso processo depois desse acontecimento, nos movimentou a refletir sobre aquilo que havia acontecido. As pessoas que trouxeram suas histórias de amor em relação a sua ancestralidade, se sentiram bastante atravessadas com a cena acontecida, enfatizando essa força de amor e cuidado que os Orixás nos proporcionam. Este momento também nos provocou para a nossa criação em coletivo, além da reflexão pessoal do participante que recebeu a entidade para ficar atento aos seus cuidados, com o seu *Orí*.

Foi a única vez que isso aconteceu em meus processos, mas já vi em apresentações de espetáculos da Cia, Sansacroma em obras que dancei, – como a obra *Vala: Corpos negros e sobrevidas*¹⁸⁰ ou *Sociedade dos*

¹⁸⁰ “A obra aborda o processo de objetificação e desumanização do corpo negro que, sendo um dos instrumentos de opressão e manutenção da ordem e do status quo da nossa sociedade. Trata-se de um espetáculo que fala de morte, mas, ao mesmo tempo, fala principalmente da vida. A obra estreou em janeiro de dois mil e vinte e dois, e teve sua última temporada no final de dois mil e três com um novo elenco.

*Improdutivos*¹⁸¹ - pessoas pretas se sentirem tão atravessadas com a obra a ponto de *bolarem*¹⁸² no espaço. Aqui não vou me arriscar a querer explicar nenhuma dessas situações, pois não tenho domínio de tais conhecimentos, porém, é nítido percebemos que a partir do momento que estamos investigando *tecnologias ancestrais* negras em nossos processos, juntamente com corpos pretas, que em muitos casos fazem parte de religiões afro-brasileiras e/ou trabalham minimamente sua espiritualidade a partir de referências nas mitologias dos Orixás, estas situações estão propícias a acontecer. Por isso, depois deste acontecimento passei a conhecer mais sobre minha ancestralidade em busca de saberes que me auxiliam a estar preparado nesses momentos, mais por uma questão pessoal, pois algo que aprendi é que o Orixá nunca irá aparecer para pôr a *matéria*¹⁸³ em perigo.

Este momento de mudança, essa virada de chave que o próprio grupo flui para acontecer, me interessa enquanto novas grafias sendo construídas por sujeitos protagonistas de suas próprias histórias. Venho entendendo este ápice como *núcleo afetivo*, no qual descrevo mais no artigo que escrevi intitulado *Me dance uma história de amor? Oralidade e vivências pretas e dissidentes como potência em danças afetivas* (2023),

O *núcleo afetivo* seria o ponto de encontro, o lugar de intersecção entre essas danças escritas pelo corpo. Ele é localizado no centro da encruzilhada afetiva, pois é por onde todas as narrativas irão passar. Ao conduzir experiência que utilizam o *Mapeamento dos afetos* como princípio, no início passamos por dinâmicas que atuam mais no campo individual ou em grupos pequenos, pensando na construção desse amor coletivo que precisa passar primeiro pelo lugar do autoamor e da intimidade. O núcleo afetivo é gerado a partir do momento em que todas as histórias se encontram nessa encruzilhada afetiva, podendo gerar processos de distanciamento ou de aproximação entre os sujeitos, porém, os encontros entre as narrativas são inevitáveis, por estarmos no mesmo *território*. (DIAS, 2023, p. 659)

¹⁸¹ “A performance teve sua estreia em 2016, com sucesso de público e ganhou indicações a diversos prêmios de crítica especializada. “Esse trabalho reflete sobre a invalidez da reprodução. Força invisível chamada de loucura, transcender o coletivo. A não-adequação social produtiva. É solidão. É a história, um itinerário da loucura em fusão para um embate contra o capital. O controle ocidental contrapondo a corporeidade do imaginário africano. São vozes potentes, negras, de territórios e seus povoamentos. Um cotidiano dos que estão à margem e dos que não estão. São vozes da Sociedade dos Improdutivos”, comenta a diretora.” Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cvm_e62ryJ1/> Acesso em: 01/03/2024

¹⁸² Expressão utilizado por religiões de matrizes afrodiasporicas, quando a pessoa recebe a presença do Orixá e/ou entidade.

¹⁸³ Nome utilizado no terreiro para designar os nossos corpos. A matéria que recebe o Orixá, a entidade. Corpo-matéria.

Todas essas estratégias de mediação e provocação em grafias corporais que narram e cruzam vivências como proposta de criações dramatúrgicas em dança, partindo de saberes pretos, ancestrais e periféricos como fundamento, constitui essa ideia que venho chamando de *Mapeamento dos Afetos*.

As duas últimas vivências, que tive a honra de experimentar essa metodologia, me mostraram que essa estrutura até o momento, vem correspondendo – e muitas vezes superando – as minhas expectativas com esta pesquisa, que se propõem criar essa estrutura para semeá-la em diferentes contextos de formação artística formal e informal. Uma delas foi a residência na qual fui selecionado pelo *Festival Pangeia*¹⁸⁴, a mediar na *Comunidade Cultural Quilombaque*, que possibilitou seis dias de convivência a partir do *Mapeamento dos Afetos*.

¹⁸⁴O projeto foi idealizado em encontros e pesquisas de integrantes do coletivo MisturArte. O nome do festival é uma referência a Pangeia, que era o grande continente, a primeira crosta terrestre que existiu. A separação dele ocorreu de forma lenta e gradual, formando assim, depois de muitas outras formações, os continentes; África, Ásia, Antártica, Europa, Oceania e América. Assim, o nome sugere que, apesar de todas as divisões, a proposta do festival é unificar, abordar a cultura de cada local, cada povo como única e influenciada, construída a partir de intervenções de outras culturas. O Festival reúne diversas atividades ao longo de cada edição, tendo como ponto de partida atividades da frente de formação, audiovisual e celebração com a Mostra Memórias Subterrâneas e exposição Origens. Disponível em: <<https://www.festivalpangeia.com/>> Acesso em: 01/03/2024



MAPEAMENTO DOS AFETOS

COM BRUNO NOVAIS

COMUNIDADE CULTURAL QUILOMBAQUE
Tv. Cambaratiba, 05 - Perus

15/08 à 20/08
SEGUNDA A SÁBADO
18h30 às 21h30

Esta oficina consiste em proporcionar uma **vivência** presencial que utilize **histórias** de **amor** como base para construções dramatúrgicas em **dança**. Utilizando uma metodologia em dança chamada "Mapeamento dos **Afetos**" desenvolvida pelo proponente em 2018, que consiste em um procedimento de **reflexão** e escrita pelo corpo utilizado como disparador para processos **criativos**.

O intuito é **escrever** com/pelo corpo experiências afetivas em encruzilhada, refletindo sobre **negritude**, território e **diáspora**. Serão 6 dias de processos com vagas para 15 pessoas, com dinâmicas que irão gerar proposições de **criação** de células e **improvisação** em dança a partir do tema proposto, pautando sempre a criação no **coletivo**. Ao fim, a proposta é que este mapeamento gere uma pequena produção cênica do grupo como **resultado** dessa vivência.

Apoio:

Realização:

Esse projeto foi contemplado pela 6ª edição do Programa de Fomento à Cultura da Periferia da Cidade de São Paulo da Secretaria Municipal de Cultura

Figura 36

Card de divulgação da residência artística mediada por Bruno Novais dentro do Festival Pangeia. Acervo pessoal.

Está residência gerou um material em vídeo ao final, intitulado *Afetos anônimos*, sendo criado e interpretado por Daniel Alves¹⁸⁵, Jaqueline Barreto¹⁸⁶ e eu. Por ter sido bastantes dias e poucas pessoas na vivência, aprofundamos tantos em sentimentos e memórias pessoais, que posteriormente nos tornamos

¹⁸⁵Daniel Alves é poeta, intérprete-criador e assistente de produção. Atua em Saraus de Perus e região, compondo e declamando seus poemas autorais. Atua na criação e na cena da obra "7 voltas para lembrar" (2022-2023), e no videodança "Afetos anônimos" (2022), ambos pelo Bando Undirê. Também atuou como produtor no evento "Seminário Performático Undirê" (2022), mediou a residência artística *Práticas poéticas do interior e exterior* na Ginga de Saberes (2023), lançou o seu primeiro livro de poesia intitulado "Ele amava o silêncio, mas era esquizofrênico" (2024) e atualmente atua como produtor e intérprete-criador no projeto Baobá de memórias do Bando Undirê (2024).

¹⁸⁶Mulher periférica de Perus, São Paulo-SP. Professora, arte educadora, atriz, dançarina, diretora e produtora cultural. Graduada em Ciências do Mar (2016) e Mestra em Biodiversidade marinha (2019), ambos pela UNIFESP. É Professora de Hatha Yogae Yoga Restaurativo. Faz parte do Bando Undirê, que pesquisa dança e teatro decoloniais. Junto com Undirê, foi dançarina na Vídeo-Dança 'Afetos Anônimos' (2022); é uma das intérpretes-criadoras da instalação performática '7 voltas para lembrar' (2022); e produziu junto aos demais integrantes o 1º Seminário Performático Undirê (2022) e as Gingas de Saberes (2023). Junto ao Undirê também é proponente do projeto Baobá de Memórias que ganhou o PROAC 42/2023, e nele atua como social media e intérprete criadora.

amigos e depois junto com com Gleice Kelly e Hianna Camilla, fundamos o Bando Undirê.



Figura 37

Foto do espetáculo “7 voltas para lembrar” do Bando Undirê, apresentado no Seminário Performativo Undirê na Comunidade Cultural Quilombaque. Da esquerda para direita: Bruno Novais, Jaqueline Barreto, Eduardo Guimarães, Gleice Kelly, Hianna Camilla e Daniel Alves.

Autor: Vinicius Revolti. Acervo pessoal.

A última oficina do *Mapeamentos dos Afetos* foi com o Bando Undirê em nossa *Ginga de Saberes*, evento esse que conteve a mediação de seis residências artísticas gratuitas para a comunidade de Perus e capital, no qual cada integrante apresentava sua pesquisa para o bando e participantes que se inscreveram.

Foram quatro encontros de três horas, possibilitando várias ações e provocações durante o processo em um tempo mais dilatado. Ações como *banho de afetos*, *pulso coletivo*, *desfile fexativo* entre outras, foram experimentadas com mais propriedade a partir das minhas outras experiências, gerando um material em vídeo coletivo, no qual o formato audiovisual foi escolhido, por uma decisão do próprio grupo.



Figura 38

Card de divulgação da residência artística mediada por Bruno Novais dentro do da Ginga de Saberes do Bando Undirê. Acervo pessoal.

Tendo diversas experiências na utilização do Mapeamento dos Afetos, percebo que é uma metodologia possível para todas as corpas, pois mesmo trazendo referências e técnicas de algumas danças urbanas, o foco é a reverberação que ignições criativas irão despertar nos sujeitos envolvidos, a partir do arcabouço de movimentos que a pessoa já tem. Importante ao mediar esta metodologia, é entender qual será esse público e qual é o propósito da utilização do mapeamento naquele espaço, para caso necessário, adaptar dinâmicas se alguém tiver uma questão física, motora ou emotiva com a ação. Mesmo sendo uma metodologia convidativa para todas as corpas, friso que a mesma parte de referenciais *pretos, ancestrais e dissidentes*, ou seja, que pessoas que se identificam com essas intersecções, possivelmente irão aproveitar mais, pois terão mais elementos de semelhança com suas vivências.

Entendo que arriscar a estruturar uma metodologia não consiste em criar uma estrutura sólida e cristalizada, que gere uma receita a ser seguida, pelo

contrário, me jogo nessa encruzilhada em busca de elaborar estratégias afetivas de poder em coletivo (NASCIMENTO, 2018). Quando passo a buscar embasamentos sobre o que seria uma metodologia, me deparo com o livro *Introdução a metodologia da ciência* (1985), o autor Pedro Demo nos aponta que:

Metodologia é uma preocupação instrumental. [...] Cuida dos procedimentos, das ferramentas, dos caminhos. A finalidade da ciência é tratar a realidade teórica e praticamente. Para atingirmos tal finalidade, colocam-se vários caminhos. Disto trata a metodologia (DEMO, 1985, p.19).

A partir do momento que entendemos a dança como um dos campos de estudos das ciências humanas, tratamos as metodologias criadas com menos rigidez, pois neste livro o autor informa que a metodologia é simplesmente uma ferramenta que auxilia a ciência a chegar em seus resultados. Nas metodologias utilizadas nas danças contemporâneas, geralmente o foco não é o resultado, e sim, o processo como um todo. Nem sempre uma metodologia precisa estar focada em gerar um resultado, mas ela sempre provocara um estado de mudança e movimento.

Quando o autor aponta que a *metodologia* cuida dos caminhos, me conecto com o procedimento do *Mapeamento dos Afetos*, pois todo o processo é conduzido a partir de princípios para impulso criativo, para aqueles que o utilizarem construir um estado sensível/criativo para extrair ao máximo suas potências poéticas afetivas em construções dramatúrgicas. Podemos entender as *metodologias em dança* como construção de caminhos e princípios balizadores, que são organizados com determinadas escolhas artísticas-pedagógicas para elaborações de *dramaturgias do corpo* (LOURENÇO, 2021).

Ao entrar em contato com o livro *A Dança da Indignação* (2017) da Cia. Sansacroma fiquei fascinado ao ler sobre essa metodologia periférica desenvolvida por Gal Martins. Ao meu ver, Martins foi muito cirúrgica em utilizar as nossas indignações criativas, enquanto corpos pretos diariamente violentados e excluídos, pois uma das características dos nossos ancestrais que navegaram o atlântico era a capacidade de gerar força através de sentimentos raivosos. Gal Martins e Djalma Moura apontam que indignação “[...] é uma forte revolta contra

uma pessoa ou contra as suas ações. Este afeto pode se associar à ira, à irritabilidade ou à fúria (MARTINS; MOURA, 2017, p.77). Os mesmos também falam sobre o ato de se indignar:

Aqui destacamos o fato de que o ato de se indignar surge do sentimento de responsabilidade social para com o outro e para com o coletivo. A indignação gera um impulsivo de ação, agrega e não afasta ou ofende, promove senso de mudança da realidade e não se restringe apenas a atos de vingança e violência. Os fatos e verdades são suas ferramentas. A indignação mobiliza e o ódio paralisa. (MARTINS; MOURA, 2017, p.77)

Neste momento, o meu interesse por conhecer a Cia. Sansacroma e Gal Martins só aumentam, pois vejo que ela também parte de um sentimento que gera uma energia de *ação e intenção*, assim como o amor (hooks, 1993). Além disso, quando os autores pontuam “agrega e não afasta ou ofende” e sobre a responsabilidade social, demonstra o caráter de coletividade que este sentimento promove, pois afinal, o que vocês acham que vêm impulsionando os diversos grupos artísticos *d’quebrada* até hoje, se não as indignações sociais?

Depois de participar de dois *Fóruns de Criação Convivial a Dança da Indignação*¹⁸⁷ da Cia. Sansacroma, e atualmente fazer parte do elenco desde outubro de dois mil e vinte dois, percebo que todo o enfoque que o livro apresenta sobre a importância do coletivo se aplica na prática. Gal prioriza muito, momentos de qualidade para que o grupo possa estabelecer laços para além do compromisso com o trabalho, nos oferecendo diversos momentos através de viagens e imersões para que o coletivo tenha espaço e tempo para se conectarem. E esse cuidado não é só com o elenco, perpassa também pela produção, músicos, ensaiadora e técnicos parceiros quando possível.



Sobre a convivência em sua metodologia, Martins e Moura descrevem a importância desta ação na Dança da Indignação:

O convívio propõe o contato e a articulação com o diferente. Encarar e viver a diversidade sem anular a diferença e, a partir disto, construir processos autônomos de aprendizagem e criação artística. (MARTINS; MOURA, 2017, p.81)

¹⁸⁷ O *Fórum de criação convivial a Dança da Indignação* consiste em uma vivência promovida pela Cia. Sansacroma, no qual é mediada utilizando a metodologia em dança de Gal Martins intitulada *Dança da Indignação*, com encontros focados em sujeitos negros que possui o intuito de estimular a criação em dança. Até o momento dessa escrita já ocorreram cinco edições, sendo três em São Paulo, uma em Salvador e uma online devido a pandemia da Covid19.

Como já mencionei, talvez a maior força do *Mapeamento dos Afetos* é justamente a construção de novas narrativas no coletivo a partir do momento presente. Como Sobonfu Somé nos aponta, a *intimidade e comunidade*, são dois pilares importantes junto com o *autocuidado*, para pensarmos a construção do amor a partir de um lugar *autônomo e preto*. (SOMÉ, 2003). Os autores ainda apontam que:

É fundamental esta noção do convívio para o que propomos na pesquisa e na produção da Dança da Indignação como um modo criativo, potente e produtor de transformação de realidades individuais e coletivas, na medida em que extrai o esforço do artista da mera revolta e o canaliza para ações revolucionárias e resistentes. (MARTINS; MOURA, 2017, p.82)

É comum nas minhas experiências mediando o *Mapeamento dos Afetos* e a *Dança da Indignação* – no qual atualmente junto com os outros integrantes do elenco, mediamos a metodologia em eventos e aulas junto com Gal Martins - receber relatos dos participantes que aquela vivência foi terapêutica. No início eu sempre me assustava com esses tipos de comentário, pois achava que as pessoas colocavam essas práticas como substituição a processos terapêuticos. Porém, conforme fui tendo mais experiências nesse lugar da docência, e a oportunidade de estar perto de Gal Martins, me fizeram entender que quando abordamos procedimentos que derivam da experiência negra como direcionamento, pode sim gerar um espaço terapêutico e de cura, pois muitas reflexões surgem dessas investigações pelo corpo, com base nos sentimentos mais profundos dessas pessoas. Por vivermos em uma sociedade que nos ensina a não priorizar as nossas emoções, somos pegos de surpresa quando muitas vezes vamos apenas fazer uma aula de danças pretas e saímos refletindo sobre a nossa vida por inteiro.

Inclusive, isso foi um dos fatores que me fizeram querer estudar e aprimorar o *Mapeamento dos Afetos*, pois sentia que eu precisava de mais embasamento para criar estratégias para lidar com sentimentos e memórias delicadas no coletivo. Isso ficou ainda mais forte pra mim nesse processo de mediar vivências artísticas no campo virtual na pandemia, pois as pessoas já estavam isoladas e devastadas com o medo desse vírus, então propor metodologias que acessam lugares tão sensíveis, e não poder estar perto para acolher as pessoas, me deixou bastante preocupado nesse período.

Além da Dança da Indignação, os entrevistados convidados para essa pesquisa me auxiliaram para entender como cada qual lida com essas questões afetivas em seus processos criativos. Um ponto em comum em todos era como suas histórias pessoais, em algum momento, foram utilizadas para a criação de uma obra, principalmente nessas buscas de reafirmar uma identidade, se conectar mais consigo mesmo e/ou simplesmente por outras histórias remeterem fragmentos de seus passados.

Flip Couto conta do processo de seu trabalho *Sangue* (2016), que surge justamente em um momento que ele queria comunicar sobre a questão do HIV em sua vida, mas não sabia como:

Flip Couto, em outubro/2021

"Eu acho que o auto depoimento é quase uma estética muito forte do meu trabalho. O Sangue que foi o meu primeiro trabalho autoral, o primeiro momento que eu cai e disse assim: "Essa é a minha visão de mundo, isso aqui que eu quero falar", ele vem como uma necessidade, um manifesto de falar sobre a minha vivência como uma pessoa vivendo com HIV. Eu pensei: "Eu vou fazer um texto no Facebook? Vou fazer um vídeo no YouTube? Vou escrever uma carta pra minha família?" Eu tinha esse instrumento que era a cena, tinha esse instrumento que era o corpo que traz toda a sua subjetividade e também trazer quais são as minhas referências."

É muito interessante pegar essa fala de Flip, e perceber que a primeira coisa que o instigou a fazer esse trabalho foi a necessidade que ele sentiu em comunicar algo para o mundo, como também uma forma de reivindicar esse lugar do afeto para Bixas Pretas que vivem com HIV. Couto continua abordando sobre um outro solo autoral, chamado *Ocó* (2021), que abordava sobre a questão da Bixa Preta masculinizada, principalmente quando a mesma vem de uma cultura do *Hip Hop*, que ainda é muito dominado por homens héteros. Ou seja, além da vontade de trazer os temas em questão como forma de se afirmar enquanto *sujeito* (KILOMBA, 2019), Flip também sabia da importância de produzir tais obras, pois outras pessoas que se identificassem com as temáticas, poderiam se sentir representadas nessas dramaturgias.

Kleber Lourenço aborda como suas criações normalmente partem de um tema, um poema, um objeto entre outros, e a partir disso ele consegue ir relacionando com questões de sua vida. No espetáculo *Negro de estimação* (2007-2022), Lourenço discorre que fez uma pesquisa a partir de histórias de sua família:

Kleber Lourenço, em fevereiro/2022

“[...] no “Negro de Estimação” a temática é mais pautada na questão racial e aí eu fui fazer esse levantamento dessa história pessoal, da memória em relação com os meus avós, a relação com a família da minha mãe que é a família que se declara mais evidentemente negra e que também tem a relação com outras expressões da cultura negra, como a religiosidade, em relação com o Candomblé e a Umbanda. Então eu fui buscando essa história pessoal e entendendo a minha corporalidade a partir dessas memórias, dessas lembranças e aí fui traduzindo isso em imagens, em movimento, gestos, cena.”

Este é um movimento muito comum se olharmos as dramaturgias negras atualmente, criar obras a partir de histórias de suas famílias. Muitas vezes, são esses trabalhos que permitem conhecermos de fato sobre a nossa ancestralidade, pois muitos desses temas levantados, normalmente seriam esquecidos, pois, devido ao capitalismo no ocidente as pessoas sempre estão mais preocupadas com o seu presente e futuro, ignorando o passado.

Thiago Romero aborda sobre a criação de três obras, o solo *Ori* (2015), sua direção em *Madame Satã* (2018), protagonizado por Sulivã Bispo¹⁸⁸, e sobre a sua *Drag queen* Barbárie Bundi. No processo de *Ori*, o autor aponta que foi um processo de amor com sua ancestralidade, pois ele partiu de sua iniciação do Candomblé para a criação da obra. Então sua metodologia era muito embasada em escritos em diário e experimentações com movimentações que surgiam enquanto imagens. Já em *Madame Satã*, como era uma história que já tinha muito material, ele sente que foi um trabalho mais “técnico”, no sentido de apurar registros antigos, ver documentários e outras referências que abordavam sobre o tema. Porém, o mesmo enfatiza que também houve um toque pessoal do diretor e intérpretes, pois o objetivo da obra, não era ser algo fiel a história de *Madame Satã*:

¹⁸⁸Sulivã Bispo é um educador e humorista brasileiro, natural da Bahia. A sua popularidade deve-se à sua personagem Mainha, da web série “Na Rédea Curta” e pelo seu trabalho nas séries “Treme Treme e Férias em Família”, e no programa TVZ, ambos no canal Multishow. Licenciando em teatro pela Universidade Federal da Bahia e já trabalhou com nomes como Márcio Meirelles, Harildo Deda, Zebrinha e o Bando de Teatro Olodum, onde atuou nos espetáculos “Relato de guerra que (não) acabou”, “Ó paí, ó” e “Áfricas”. Disponível em: <<https://powerlist100.bantumen.com/2021/suliva-bispo/>> Acesso em: 11/nov/2023

Thiago Romero, em outubro/2021

“[...] apesar da gente fazer um trabalho sobre Madame Satã, não é um espetáculo biográfico que a gente se inspirou num livro, a gente pegou vários lugares, principalmente a entrevista que ela deu, mas a gente queria também colocar as nossas impressões, então tinha um personagem histórico mas tinha também a gente interferindo dentro dessa jornada, do que foi Madame Satã, então a gente trabalhou muito também os entendimentos dos atores, as experiências dos atores, algumas coisas do viver daquele elenco, que a gente foi trazendo pra encontrar com a história do "Madame Satã". Mas acaba sendo também, foi até um processo um pouco menos imersivo laboratorial, o "Madame Satã". Ele foi mais técnico no sentido racional assim sabe? Não que o outro não seja técnico, é super técnico também, mas, a gente tinha muitos arquivos. Madame tem muita coisa sobre ela então, tinha muito disso e quando isso atravessava a gente, mas foi uma coisa meio de papel, de ver as entrevistas, de ver o que ele tava falando e o quê que aquilo remetia.”

Já sua *Drag*, ele aponta que muitas vezes tem esses dois movimentos, pois tem questões que precisam ser mais técnicas e objetivas, como a feitura de um disco, por exemplo, mas que esse álbum só pode ser produzido devido as experiências ocorridas para narrar em suas músicas.

Thiago Romero, em outubro/2021

“[...]então eu acho que são três exemplos, eu acho, que são bem interessantes da gente pensar né? Um é muito íntimo, que eu precisei muito cuidar de mim, o outro muito a partir de um aparato histórico, e outro que é o hoje, o agora, então a resposta que a Barbárie vai ter num show ou num evento que ela vai fazer a partir também do que vai ser atravessada naquele exato momento.”

Mesmo com ignições e formas diferente de elaborar essas obras, todas partem de histórias pessoais como fonte criativa. Assim como Flip, Thiago aponta que na criação de *Ori*, antes mesmo de pensar em um produto final que seria vendido, o intuito partia de uma necessidade de colocar pra fora assuntos que eles estavam no processo de entendê-los em suas corpos, seja pelo contágio ou pela decisão de fazer o santo.

Eduardo Almeida quando questionado, aponta sobre a questão de falarmos em cena sobre as nossas subjetividades e sobre a importância de outras pessoas se identificarem com o nosso discurso:

Eduardo Almeida, em março/2022

“Acho que é uma das maneiras de ser ouvido, a gente falar sobre as nossas subjetividades, então eu entendo enquanto uma ferramenta. Acho interessante também as representações, as representatividades no caso, porque se eu falo de alguma coisa minha pra alguém ou pra alguém, em algum momento vai chegar em alguém ou alguém por que ocorre uma identificação, ocorre uma, é uma identificação mesmo. E eu acredito que esses processos de criação, usar isso como mote pra processo de criação ele enriquece muito mais porque eu tô falando sobre mim, então eu não preciso de alguém pra falar sobre mim [...]”

É nítido perceber que da mesma forma que em *Amargo*, eu sentia a necessidade de ouvir histórias de amor de pessoas pretas e juntá-las com as minhas, para criar uma obra que me representasse, os quatro entrevistados apontam a mesma questão. Desta forma, a importância de assumirmos o protagonismo enquanto corpos pretas/dissidentes; a preocupação de mais pessoas se identificarem com as obras; entender que na diáspora as experiências de pessoas racializadas tecem pontos de encontro para além da mera vivência individual; e a questão de uma auto investigação como criação dramaturgica, foram fatores que me fizeram perceber o quão esta corporificada em diversos artistas pretos/dissidentes essa luta de auto afirmação social.

Além disso, quando perguntado aos entrevistados suas maneiras de levarem essas temáticas pelo corpo, os caminhos também são próximos, utilizando o artifício da escrita na criação de diários de bordos, a improvisação como maneira de experimentar essas imagens e gestos que surgem no decorrer, e embasamentos teóricos, poéticos, estéticos e políticos como potencializadores nas estruturas e criações dramaturgicas. É nítido notarmos que muito dos recursos e indagações comentadas, são elaborações muitas vezes comuns no cotidiano de criação de um artista, porém, o que nos interessa aqui são as semelhanças a partir de sujeitos que muitas vezes vivenciam experiências próximas devido a questão de raça e sexualidade, mesmo morando em regiões diferentes.

Quando parto desses registros para elaborar a estrutura do *Mapeamento dos Afetos*, recebo uma afirmação do quão importante é uma metodologia sobre afetos, pois é nítido ver que é uma demanda atual nas vidas de pessoas pretas/dissidentes. E novamente, não no intuito de estabelecer uma forma definitiva de trabalharmos os nossos sentimentos em cena, e sim, como uma forma entre tantas, de auxiliar e potencializar criações em danças com base em epistemes afrodiáspóricas.

Pensar sobre a construção desses mapas a partir de uma logica de *Danças D'quebradas Contemporâneas*, nos instiga a refletir essas estratégias subversivas de elaborar novos referenciais e métodos de trabalhos, que pratagonizem corpos pretos dissidentes periféricos. Esse “*D'quebrada*” também é sobre destruição em pedaços de normas e costumes impostos que esses

movimentos periféricos propõem, seja para bater de frente com uma estrutura que nos rejeita, ou seja para criar novas formas de relações e leis.

Ao refletirmos sobre metodologias *D'quebradas*, mostramos esse movimento preto de tirar forças de todas as situações, utilizando das próprias mazelas como possibilidades de (re)invenção. Essas *Danças D'quebradas contemporâneas* são produzidas a partir de nossas próprias metodologias, podendo sim ser fundidas com outros referenciais, mas tendo como base princípios e inteligências vindas do pulsar desses territórios.

E esta ação em movimento constante que busca priorizar os afetos a partir da realidade dessas corpos, venho chamando de *Quilombos de Afetos* que:

[...] que consiste na construção de uma rede afetiva que priorize experiências de pessoas negras, no intuito de desenvolver um espaço seguro de troca e conhecimento pessoal, permitindo o fortalecimento do movimento negro e possibilitando que outros grupos sociais possam priorizar suas vivências afetivas como estratégia de resistência e (re)existência. (DIAS, 2020, p.270)

O intuito é sinalizar este movimento atento aos afetos de pessoas pretas/dissidentes que cada vez mais vem se preocupando em priorizar esses sentimentos como força de transformação social. O termo surge a partir dos estudos de Abdias Nascimento (2019) sobre os quilombos brasileiros. “[..] Quilombo não significa escravo fugido. Quilombo quer dizer reunião fraterna e livre, solidariedade, convivência, comunhão existencial” (NASCIMENTO, 2019, p. 289-290).

No seu livro *O Quilombismo – documento de uma militância Pan-Africanista* (2019), no capítulo destinado a tratar sobre o conceito científico histórico social sobre este movimento, Abdias Nascimento traz essa definição de quilombo e argumenta a importância de organizações negras juntas com a população afrodescendente, utilizarem a construção dos saberes teórico-científicos como instrumento de capacitação e fortalecimento para alcançar uma sociedade mais justa:

[...] O quilombismo expressa a ciência do sangue escravo, do suor que este derramou enquanto pés e mãos edificadores da economia deste país. Um futuro de melhor qualidade para a população Afro-brasileira só poderá ocorrer pelo esforço enérgico de organização e mobilização coletiva, tanto da população negra como das suas inteligências e capacidades escolarizadas, para enorme batalha no fronte da criação teórico-científica. (NASCIMENTO, 2019, p. 290)

Com isso, proponho *Quilombos de Afetos*, como um lembrete, um galho no imenso Baobá que consiste o *Quilombismo*, para uma atenção em todas as nossas relações em coletivo e com nós mesmos. Trazendo os coletivos artísticos que atuo neste momento, sendo eles Núcleo EUS, Bando Undirê e Cia. Sansacroma, é muito gratificante ver que todas as nossas decisões e ações asseguram um espaço seguro para o compartilhamento de qualquer coisa. Criar relações saudáveis em todos os ambientes que você atua - principalmente pretos – deveria tornar-se um ritual de responsabilidade coletiva, pois todas as relações são construídas em uma *encruzilhada afetiva*.

Por fim, – para gingar para o início, brincar com os meios e construir sempre novos fins – entendo *Quilombos de Afetos* como ação reflexiva em movimento de comunhão entre sujeitos disponíveis a trocar em coletivo, construindo espaços seguros e sensíveis. *Mapear os meus afetos* me ofereceu a oportunidade de entender que lugar e com quem quero ocupar neste mundo. Me gerou uma vontade de me transformar, reavaliar a minha rota e mergulhar nos estudos sobre os amores pretos.

O processo não exclui, agrega, mas também denuncia se o lugar de protagonismo está sendo ocupados por quantidades maiores de corpos brancos, pois sendo também uma ação política/poética de reparação histórica, não faz sentido se a maioria das histórias gingadas nos processos, partirem de narrativas que já estão impostas por aí há muito tempo.

Fexações lacrativas¹⁸⁹

no meu queerlombo
 tem preta sapatão
 tem preto viado
 e muita gente trasnpreta
 gente pretassex
 gente pretabi
 e não bináriapreta

no meu queerlombo
 também tem essa gente
 marrom
 pouca tinta
 retinta
 negra
 e todo mundo
 junto canta
 e dança
 e reza
 e bate tambor

batuque
 amolocô
 mina-nagô
 candomblé
 umbanda
 xangô

lê a bíblia
 e faz oração
 saúda meca
 e recita corão
 ou não professa
 crença
 nem religião

no meu queerlombo

¹⁸⁹ Aqui faço uma alusão a gíria “lacreção”, palavra que faz parte do repertório Pajubá da comunidade LGBTQIAPN+, usada para referir-se quando uma pessoa realiza uma ação bem sucedida, com atitude e glamour.

ninguém levanta
 bandeira branca
 comunista
 capitalista
 vigarista oligarca
 escravista
 heteronormativista

porque
 meu queerlombo
 é projeto de vida
 mira palmares
 saúda o continente
 e se transforma
 a toda hora
 em diáspora (re)vivida
 (res)significada
 (re)escrita

no meu queerlombo sou
 porque somos
 mas também somos
 porque sou
 como me disse um dia
 a poeta tatiana nascimento
 (IVO, 2018, p.93)

Conheci este e outros poemas do poeta Pedro Ivo, quando uma colega de turma do curso de Especialização em Estudos Contemporâneos em dança da UFBA, me trouxe o seu livro *Afroqueer – Existência: Dor, luta e amor* (2018), e logo fiquei apaixonado pela sua maneira de escrever. Este poema em específico chamado *queerlombo*, me chegou quase como uma confirmação sobre o trajeto que estava trilhando nesta pesquisa. Destaco o trecho quando o autor fala “[...] *meu queerlombo é projeto de vida, mira palmares, saúda o continente e se transforma a toda hora em diáspora (re)vivida, (res)significada, (re)escrita [...]*” (IVO, 2018. p.93).

Desde que começo a refletir sobre os afetos pretos dentro da Universidade, a minha preocupação maior sempre foi registrar e provocar a partir

de vivências e criação de epistemes de pessoas pretas/dissidentes pela dança. Ao entrar na Escola de Dança da UFBA e me deparar com a disparidade entre a quantidade de professores pretos em relação com a quantidade de professores brancos em Salvador, percebi que para além de um diploma, além de melhorar as minhas chances de trabalho, existia ali uma problemática política e estrutural, no qual os nossos estão sendo afastados deste poder. Mesmo com diversas políticas públicas que seguem aumentando, é nítido vermos que estamos atrasados devido essa manipulação racista e violenta que afastam as nossas corpos destes lugares.

Em contrapartida, foram as presenças de diversos alunas/es/os pretas/es/os e alguns professores negros ou que pesquisam a partir de perspectivas afroreferenciadas, junto com as minhas vivências em coletivos artísticos periféricos de São Paulo e Salvador, que me motivaram a seguir esse caminho de pesquisa acadêmica na dança.

Por crescer permeado de referências não-pretas, principalmente nas mídias, não conseguia me imaginar neste lugar de produzir uma pesquisa pessoal, ainda mais partindo da minha vida e dos meus ancestrais. Quando passo a resgatar memórias de infâncias, dialogando com vivências presentes dos meus pais, tios e avós, passo a me questionar porque essas histórias não estão sendo narradas, dançadas, sendo utilizadas como referências, assim como as histórias brancas que cresci assistindo na televisão.

Como apresentado nessas escritas, todas as imagens e sonoridades elaboradas partindo sobre a ótica branca, alicerçados pelo mito da democracia racial (NASCIMENTO, 2019), foram – e são – edificadas para não nos sentirmos pertencentes neste campo do *amor* e do *afeto*. Falo desses elementos com foco nas produções midiáticas como construções de referenciais estéticos, políticos, afetivos embranquecidos, em busca de apagar todo o processo de escravidão ocorrido, elaborando narrativas de igualdade e comunhão (NASCIMENTO, 2019). Com o tempo, os movimentos negros e LGBTQIAPN+ passam a ocupar e problematizar esses lugares, e passamos a desenvolver novos formatos para nos relacionarmos a partir de nossas identidades e vontades. Com o avanço da internet e as redes sociais, vários artistas pretos/dissidentes começam a criar os

seus próprios conteúdos, visando criar redes de identificação com sujeitos que compartilham do mesmo interesse.

Então mesmo com todos esses processos de violência e manipulação que o racismo estrutural (ALMEIDA, 2019) nos aponta, o movimento de mudança e transformação que vêm do povo preto é constante, passando aos poucos a criarmos novas narrativas a partir de nossas histórias como produção de novas epistemes.

No cenário da dança isso também vem se expandido, pois a quantidade de corpos negros que ocupam outros espaços para além deste contexto de margem que sempre fomos empurrados, aumenta consideravelmente. Lógico que se colocarmos em um gráfico, os números ainda serão discrepantes comparados com os brancos, pois estamos anos atrasados e prejudicados no tocante ao acesso nesses espaços. Destaco aqui territórios acadêmicos, disputa por recursos de políticas públicas culturais, academias de danças e teatros privados de empresas multinacionais como os bancos, SESC e outras entidades.

Inclusive, passo a investigar essas ocupações, motivado pelo *Experimento Negras Utopias*, pois junto com Eduardo Guimarães, fomos percebendo que alguns produtores e espaços culturais se interessavam pela nossa obra performática, pelo valor da representatividade que tínhamos e a questão do afeto, amor e erótico que abordávamos. Sempre existe essa *ginga*, da escolha dos lugares, das pessoas com quem se relacionar, da importância política de apresentar, os artistas pretos/dissidentes precisam estar sempre alertas e colocar na balança quando de fato é importante expor sua produção, pois dependendo do ambiente, o movimento de apropriação e fetichização de nossas corpos seguem ocorrendo.

E por isso que entendo a importância de refletir sobre os nossos *afetos* nesses contextos, pois as nossas obras, as nossas danças falam sobre a nossa história (EVARISTO, 2020). Quando passo a investigar a partir de histórias de amor de *Bixas Pretas* com Eduardo, vejo o quanto o racismo influencia em nossas formas de lidar com este sentimento. Ao entrar em contato com os escritos de bell hooks sobre a *amor preto*, entendo a construção desse

sentimento como uma ação autônoma que promove uma elevação pessoal e coletiva partindo de vivências reais. (hooks, 1993)

Nas telenovelas e filmes que assistia na infância, o amor tinha cor e endereço, e nunca batiam com o meu. Quando hooks nos aponta que o projeto da colonização nos roubou a capacidade de acreditar no amor, percebemos que temos um objetivo ancestral de reparação desse sentimento. Principalmente quando analisamos a intersecção de outras camadas sociais, como as questões de identidade de gênero, sexualidade entre outras.

Enquanto *Bixa Preta D'quebrada*, esses processos são ainda mais trabalhosos, pois além do marcador raça, que já nos coloca em desvantagem perante a essa estrutura embranquecida, a questão da sexualidade e território se tornam outros fatores de violência e dificuldade de lidar com o amor. Como Lucas Veiga nos aponta, somos a todo momento alvos de olhares, comentários e desaprovação por simplesmente existirmos. Enquanto houver um padrão de beleza que não dialogue com os nossos fenótipos e pluralidades, continuaremos nessa árdua batalha de impor as nossas belezas:

As imagens relacionadas à beleza estão predominantemente ligadas à brancura. Dos deuses gregos às passarelas de moda, incluindo a publicidade, o cinema e a televisão, o branco ocupa o protagonismo da beleza e do ideal de consumo para o amor romântico. Crescer numa sociedade em que a beleza está no outro e as marcas que te constituem física e historicamente são preteridas, tem um efeito subjetivo dilacerante sobre a constituição do senso de valor próprio, da autoestima. (VEIGAS, 2019, p. 86)

Importante o autor relatar sobre a construção de nossa autoestima, pois este é um dos princípios básicos do povo Dagara, que entendem que o *autocuidado, intimidade e comunidade* são os pilares do amor (SOMÉ, 2003). E isso os provoca a buscar cada vez mais autores, escritas, filmes, produções que partam de sujeitos negros como protagonistas, pois enquanto o branco narrar a nossa história, esses registros ficaram sempre com lacunas e mentiras.

Alguém pode falar (somente) quando sua voz é ouvida. Nessa dialética aquelas/es que são ouvidas/os são também aquelas/es que “pertencem”. E aquelas/es que *não* são ouvidas/os se tornam aquelas/es que “*não* pertencem”. (KILOMBA, 2019, p.42)

E fica a questão provocada por Grada Kilomba, como nos fazemos ser ouvidos? E principalmente, por quem gostaríamos de ser ouvidos? Esses questionamentos me provocaram – e provocam – por todo o meu caminho

artístico/acadêmico, pois ao entrar em uma especialização e mestrado as minhas escritas seriam lidas por alguém. E pra quem eu escrevo?

Conceição Evaristo é muito sagaz em dizer que sua escrita se iniciou para ela em um primeiro momento, para conseguir desabafar através de suas poesias sobre as violências que a acometiam (EVARISTO, 2020). E com base nos escritos de Sobonfu Somé (2003) e bell hooks (1993), também acredito nessa escrita que parte de uma autorreflexão enquanto pessoas pretas, e que nasce justamente pela ausência de narrativas semelhantes as nossas vidas. Ao colocarmos nossas produções para o mundo, permitimos a construção de uma rede afetiva que convoca sujeitos que são atravessados por pautas semelhantes, para gingarem juntos em movimento subversivo.

A construção de identidades plurais que abarcam o convívio (MARTINS; MOURA, 2017) e a diferença com o outro são essenciais para essa (re)organização do mundo que esses sujeitos mobilizadores reivindicam em suas produções. Lutar contra a imposição de identidades universalistas precisa ser uma das metas bases para essa destruição desse sistema excludente, que utilizando artifícios coloniais, *tenta* nos manter presos em correntes subjetivas - e físicas – de baixa autoestima, solidão e invisibilidade.

Com isso, um movimento de resignificação de linguagens e estéticas colônias é acionado como forma de empoderamento e emancipação desse corpo preto/dissidente, utilizando *tecnologias ancestrais* como o *deboche* e a *ironia* (PAIXÃO, 2017), como instrumentos desestabilizadores, transformando a ferramenta de opressão – preconceito, estereótipos, entre outras violências – em ação de afirmação poética/política.

Quando refletimos esses deslocamentos a partir das *danças pretas*, percebemos que além de elemento fundamental nas práticas africanas, a dança nos oferece a possibilidade de grafarmos nossas histórias e identidades pelo corpo em movimento (MARTINS, 2013). Os meus devaneios *criativos/políticos/afetivos* partem na grande maioria das vezes por referências de danças urbanas, pois foram os estilos que me conectei desde pequeno por conta do meu pai. As danças de rua sempre me inspiraram pelo seu próprio acontecimento, que carregam processos de resistência, autonomia e subversão.

Os movimentos rápidos e fortes, dentro de uma batida cadenciada, as improvisações como escrita de si e urgência de transformação, se tornaram elementos balizadores em minhas condutas enquanto Bixa Preta artista.

Quando passo a estudar essas danças produzidas nas quebradas, mas com desejo de expandir pelo mundo, trazendo as técnicas e ensinamentos bases dessas danças para criar dramaturgias contemporâneas subversivas, passo a entender quais são os meus caminhos. Essas *Danças D'quebradas Contemporâneas*, vão ganhando chão, céu, horizonte e questionando por dentro um sistema que na grande maioria das vezes não nos contempla.

Estando atualmente em São Paulo, percebo a quantidade de coletivos que vêm crescendo, que antes só interagiam com essas danças em seus rituais tradicionais - batalhas, ensaios ao céu aberto, rachas entre amigos – passam agora a competir como igual nos editais públicos culturais. Não digo com isso, que a prática tradicional e cotidiana dessas danças, não sejam importantes, pelo contrário, são justamente esses processos que alicerçam essas novas dramaturgias periféricas.

A *improvisação* é um dos elementos básicos para transcrever essas atitudes, sentimentos e histórias pelo corpo, sendo uma prática muito comum em diversas danças de rua. Acredito que além de um elemento de criação, a improvisação atua como uma sabedoria ancestral, que nos permite estar sempre alertas e preparados para mudar.

Além disso, a improvisação fala sobre um lugar de presença e formas de se colocar no tempo/espço contemporâneo. Como nos informa Margaret Drewal no texto *Improvisation as participatory performance* (2003), abordando sua experiência com o povo Iorubá em relação as improvisações:

Na minha experiência, os praticantes da performance Iorubá não levam a sério os pesquisadores que não demonstram vontade de participar. Refletir sobre essa experiência me conscientizou da necessidade de participação plena nos processos de produção para aprender sobre a poética da improvisação, seja ela dança ou outras formas criativas. (DREWAL, 2003, p.119) (TRADUÇÃO NOSSA)¹⁹⁰

¹⁹⁰In my experience, Yoruba performance practitioners do not take researchers seriously who do not show a willingness to participate. Reflecting on this experience made me aware of the need for full participation in the processes of production to learn about the poetics of improvisation, whether dance or other creative forms. (DREWAL, 2003, p.119)

Alicerçado pela a experiência de utilizar a improvisação em meus processos como ignição criativa e escrita de si, juntamente com autores, os meus entrevistados para essa pesquisa e os sujeitos que permeiam minha rede afetiva, entendo que a improvisação é uma das possibilidades de grafarmos essas vivências pela dança. A importância das histórias pessoais e coletivas de pessoas pretas/dissidentes passa a ser *poder e registro*, utilizando das danças pretas, como comunicação *exusíaca* (RUFINO, 2016) de transformação e resgate ancestral.

Entender essas histórias como processos ancestrais de *oralidade e tecnologia ancestral*, nos ensina novos caminhos de produções de saberes, e principalmente a ação de decifrar todos os fragmentos de conhecimento que fomos recebendo através de nossos mestres e familiares como estratégias de sobrevivência, ora conscientes, ora intuitivas. Minha Vó Ana Maria me ensinou que conhecer o nosso passado, nos possibilita valorizarmos o nosso presente e projetar desejos para o futuro, entendendo essa estrutura temporal em um formato espiralar, no qual estamos dançando esses conhecimentos em uma troca constante entre gerações.

E quando passamos a dar enfoque nas *histórias de amor*, essas percepções se ampliam, instigando nos reconectarmos com nossas memórias, identificar os sujeitos integrantes dessas narrativas e questionar como esse sentimento opera em nossas vidas. Passamos a nos interessar *por histórias de amor reais*, que nos representam e falem sobre os nossos processos de existência. Narrativas pretas e insurgentes, que possuem *intenções* e geram ações de transformações sociais com base em afetos autônomos (hooks, 2021).

Ao iniciar a estruturação do *Mapeamento dos Afetos* em dois mil e dezoito depois da criação do espetáculo *Amargo: Uma reflexão performática sobre afetividade negra*, passo a buscar conhecimentos em movimento que me abrissem caminhos para desenvolver a minha forma de lidar com esses sentimentos na dança. No ano seguinte, ao vivenciar aqueles meses de processo com o elenco de *POC: Pretas, Ousadas e Contemporâneas*, percebo que existe princípios organizadores que me permitem provocar os participantes, gerando um ambiente e estado de corpo que potencializa criações dramatúrgicas partindo de histórias de amor. E neste movimento curvilíneo

inflamado por anos de referências afetivas não-pretas, violências por questões de raça e sexualidade, além de um processo de invisibilidade de nossas narrativas e saberes, proponho o *Mapeamento dos Afetos*, com o intuito de oferecer caminhos para artistas – ou não – investigarem potencialidades em dança com base em suas vivências, através de referenciais pretos.

Sustendo a proposta de criação de uma metodologia, partindo dos saberes da pretitude, que não entende esse lugar como rígido ou inalterável, e sim, como estratégia de organização e impulso criativo. Como essa própria escrita apresentou, o *Mapeamento dos Afetos* está aberto para se modificar constantemente, possibilitando a sua reestruturação a partir das demandas contemporâneas desses sujeitos invisibilizados.

Em sua estrutura atual, o *Mapeamento dos Afetos*, possui o *autocuidado*, *intimidade* e *comunidade* mencionados por Sobonfu Somé (2003), como eixos moventes neste processo. Esses três elementos são postos em roda, apontando a importância de começarmos *cuidando de nós mesmos* para posteriormente estarmos abertos e disponíveis para trocar com o outro, construindo o processo de *intimidade* aos poucos. A *comunidade* ali é formada, a partir do momento que o grupo cria um elo que parte de motivos de conexão por histórias ou identidades semelhantes, mas também, reconhecendo as diferenças e as respeitando.

Todo esse processo acontece durante a grafia dessas histórias de amor pelo corpo (MARTINS, 2013), utilizando a dança como escrita dessas narrativas atemporais. *Encruzilhadas afetivas* são formadas, a começar pelo espaço/território que é instaurado no momento presente, gerando trocas e cruzamentos por meio de uma ginga poética que é dançada em e com o coletivo. Quando alcançamos o *núcleo afetivo*, ponto chave de virada que transforma a ação, o ambiente e a relação daquele grupo, instauramos o poder daquele *Quilombos de Afetos*, criando um pacto de comunhão por meio da dança e da elaboração de gestos performáticos (MARTINS, 2021).

Assim como a *Dança da Indignação*, metodologia *d'quebrada* desenvolvida por Gal Martins, o *Mapeamento dos Afetos* se coloca no mundo como mais uma possível forma de incitar criações poéticas/políticas pretas e dissidentes em um momento de urgência de reflexão de nossos afetos. Para

além de uma metodologia em dança, ele se faz necessário como uma ação de transformação de narrativas ultrapassadas e embranquecidas. Mapear nossos afetos e construir estratégias de auto cura.

Com isso vamos criando *Quilombos de Afetos* que priorizem as relações sensíveis na construção de espaços seguros e saudáveis para a promoção de nossos sentimentos, até chegarmos em um momento que não precisamos mais utilizar essas “palavras chaves”, para ficar ressaltando a importância de nos amarmos como somos.

Referências Bibliográficas

ABOIN, Sofia. Da pluralidade dos afetos: Trajetórias e orientações amorosas nas conjugalidades contemporâneas. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Lisboa: RBCS. V. 24, n. 70, 2009, p.107-122.

ACONY, Patrick. As Danças Negras ou as Veleidades para uma Redefinição das Práticas das Danças da África. **Rebento**. São Paulo. n.6, 2017, p.131-156.

ALMAGRO, Ricardo; CAMPOS, Isabel; CORRÊA, Giovana. Pesquisa-ação: Uma abordagem prática de pesquisa qualitativa. **Ensaio pedagógicos**. Sorocaba. Vol. 2, n.1, 2018, p. 62-72.

ALMEIDA, Silva. **Racismo Estrutural**. Ed. 02. São Paulo: Pólen, 2019.

AMILCKA; CHOCOLATE. Som de preto – Vídeo clipe oficial. YouTube. 27.jan.2009. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=Z4aai7Bj2NY>> Acesso em: Jun/2021.

A NEGAÇÃO DO BRASIL. Direção e Roteiro de Joel Zito Araujo. São Paulo, BRASIL. Produção: Casa de Criação. 2000. YouTube (90 min.): Canal: jouks jou, color.

BIG MOUTH. Criação: Nick Kroll, Andrew Goldberg, Mark Levin, Jennifer Flackett. Estados Unidos. Distribuidora: Netflix.29.set.2017 (25–46 minutos).

BUNDI, Barbárie. Água viva. Salvador:Tratore: 2021. Disponível em: <<https://open.spotify.com/intlpt/track/2dFCO7KnfOgwN0rbhcJlIA?si=f069c792c3124cda>> Acesso em: 15/jul/2022

CÁCERES, Natanael; Geni; LONGHINI. Artesanato narrativo e as teias da palavra:perspectivas Guarani de resistência. **Revista Feminismos**. Santa Catarina. v. 10 n. 2 e 3, 2022, p.01-14.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro** - Conhecimento, Consciência e a Política do Empoderamento. 480p. Ed. São Paulo: Boitempo, 2020.

CRUZ, Fernanda; IESUS, Douglas; MAYUMI, Anelise. **Fragmentos de uma Encruzilhada**. São Paulo: [s.n.], 2018.

DANTAS, Gilcimar; FILHO, Valter; PAIM, Altair; PEREIRA, Marcos. Estereótipos e preconceitos nas inserções publicitárias difundidas no horário nobre da televisão baiana. In: BATISTA, Leandro; LEITE, Francisco (org). **O negro nos espaços publicitários brasileiros: Perspectivas contemporâneas em diálogo**. Ed. São Paulo: EcaUSP, 2011.

DeFRANTZ; Thomas. Improvisando as trocas sociais: Usos e desusos da dança social afro-americana. In: VOSS, Rita (org). **Caminhos da pesquisa em dança: Interculturalidade e diásporas**. Ed. Recife, UFPE, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs 1: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34/1995, 4ª reimpressão, 2006.

DEMO, Pedro. **Introdução à metodologia da ciência**. Ed. Atlas. S.A. São Paulo, 1985.

DIAS, Bruno. Afetos dissidentes, corpos vigentes: Reflexões sobre a homoafetividade negra na dança contemporânea. *In*: ALCÂNTARA, Celina; CONRADO, Amélia; FERRAZ, Fernando; Paixão, Maria. (org). **Dança e Diáspora Negra: Poéticas política, modos de saber e epistemes outras**. Salvador, 2020.

_____.; FERRAZ, Fernando. Perspectivas interseccionais no Fórum Negro: representatividade das corpos dissidentes. *In*: CONRADO, Amélia; FERREIRA, Tássio; TAVARES, Evani. **Artes negras em Pauta: Memória do IV Fórum Negro de Arte e Cultura**. Salvador, 2021, Editora: Edufba. p.111-121.

_____. Improvisando para (sobre)viver: diálogo entre danças pretas urbanas de resistência. *In*: **Anais do VI encontro científico da ANDA**, 2021, Salvador, _____, anais eletrônicos. 2021. p.2594-2608.

_____. Me dance uma história de amor? Oralidade e vivências pretas e dissidentes como potência em danças afetivas. **Anais do VII encontro científico da ANDA**, 2023, Salvador, anais eletrônicos. p.647-662.

_____. Quilombo de afetos: Mapa de afetividade negra como uma dramaturgia em dança. 2019, Salvador, artigo. p.01-27. Disponível em: <<https://brunonovaisdias.wixsite.com/portfolio/textos>> Acesso em: abr/2021

DOMINGUES, Petrônio. O mito da democracia racial e a mestiçagem no Brasil (1889-1930). **Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, Españã, y Portugal**. México: Relavyc, v. 6, n. 10, 2005, p. 116-131.

DREWAL, Margaret. Improvisation as participatory performance. *In*: COOPER, Ann; GERE, David (org). Taken by surprise: **A dance improvisation reader**. Ed. Connecticut: Wesleyan University Press, 2003.

EMICIDA; MAJUR; VITTAR, Pablo. AmarElo. 25.jun.2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PTDgP3BDPIU>> Acesso em: mar/2020.

EVARISTO, Conceição. A Escrivivência e seus subtextos. *In*: DUARTE, Constância; NUNES, Isabella. **Escrivivência a escrita de nós: Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: MINA, 2020. p.26-46.

FALCÃO, Giovana; GRANGEIRO, Manuela; RODRIGUES, Cicera; THERRIEN, Jacques. Pesquisa em educação e bricolagem científica: rigor, multirreferencialidade e interdisciplinaridade. **Cadernos de Pesquisa**. São Paulo: Scielo, v.46 n.162, 2016, p.966-982.

GILROY, Paul. Identidade, pertencimento e a crítica da similitude pura. *In*: **Entre campos: nações, cultura e o fascínio da raça**. Tradução de Célia Maria Marinho de Azevedo. São Paulo: Annablume, 2007. p.123-162.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 104. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

hooks, bell. *Living to Love: Women's Health*. Emmaus: Rodale, vol. 05, 1993.

_____. **Olhares Negros: raça e Representação**. Ed. São Paulo: Elefante, 2019.

_____. **Tudo sobre o amor – Novas Perspectivas**. 272. Ed. São Paulo: Editora Elefante, 2021.

_____. Vivendo de amor. Portal Geledés, São Paulo, 09.mar.2010. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>>. Acesso em: mar/2020.

IVO, Pedro. **Afroqueer Existência: Dor Luta Amor**. 100f. Ed01. Brasília: Padê editorial, 2018.

KASTRUP, Virgínia, PASSOS, Eduardo. Cartografar é traçar um plano comum. **Revista de psicologia**. Rio de Janeiro: Fractal, v.25, n.2, 2013, p.263-280.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 57p. Ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano**. 248. Ed01. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019

LIMA, Márcia; RIOS, Flavia. **Por um feminismo Afro Latino Americano Lélia Gonzales**. 376. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

LORDES, Audre. **Irmã outsider: Ensaios e conferências**. 240p. São Paulo: Autêntica. 2019.

MARQUES, Daniel. Manos e Mlnas. YouTube, 19.agosto.2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=SGXfiBNnsWE>>. Acesso em: fev/2022.

MARTINS, Gal; MOURA, Djalma, REIS, Rodrigo. **A Dança da Indignação**. São Paulo: Papel Brasil, 2017.

MARTINS, Leda. Performances da Oralidade: Corpo, lugar da memória. **Letras**. Santa Maria: Universidade Federal Santa Maria, vol. 26, 2003, p.63-81.

_____. **Performances do tempo espiralar**. 256p. Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MIRANDA, Nonato; SILVA, Dirceu; SIMON, Fernanda; VERASZTO, Estéfano. Tecnologia: buscando uma definição para o conceito. **Prisma.com**. Porto, v.7, 2008, p.19-46.

MOREIRA, Adilson. **Racismo Recreativo**. Ed. 02. São Paulo: Pólen, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**: Documento de uma militância Pan-Africanista. Ed03. São Paulo: Perspectiva, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. **Quilombola e intelectual**: possibilidade nos dias da destruição. Ed. São Paulo: Filhos da África, 2018.

NOGUERA, Renato. **Por que amamos** - O que os mitos e a filosofia têm a dizer sobre o amor. 208. Ed. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2020.

NOVAIS, Bruno. Que Deus te abençoe. YouTube, 29.jul.2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=prurF6GnYO4>>. Acesso em: out/2021.

NUÑEZ, Geni. **Descolonizando afetos: Experimentações sobre outras formas de amar**. 192. São Paulo: Paidós, 2023

OLIVEIRA, Hianna. [Conto de Oxum sobre o amor]. WhatsApp. [Conversa particular]. 13 de janeiro de 2024. 17:46h. Áudio gravado por Delodé Unxê, contando um mito de Oxum sobre amor.

OLIVEIRA, Nadir. Tentando definir a estética negra em dança. **Revista Aspas**. São Paulo: USP. v.7 n.1, 2017, p. 34-50.

OLIVEIRA, Victor. Danças familiares pretas: Notas sobre a aprendizagem da Dança de São Gonçalo de Amarante. **Urdimento: Revisto de estudos em artes cênicas**. Florianópolis, CEART, v.2, n.44, p.1-21, 2022.

PAIXÃO, Maria; SANTOS, Maria. A ironia, a paródia e o riso como elementos de crítica social na dançabrasileira de origem africana. **Urdimento: Revisto de estudos em artes cênicas**. Florianópolis, CEART, v.1, n.28, p. 159-179, 2017.

PAULA, Franciane. *Evocações e presenças negras na dança contemporânea paulistana (2000-2015)*. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. UNESP, 2017.

_____.ATO: Fundamentos de feitura para danças negras teatrais. Tese de doutorado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. UNESP, 2023.

PIEIDADE, Vilma. **Dororidade**.64. Ed. São Paulo: Nós, 2017.

QUEBRADA Linn. Linn da Quebrada conta tudo e mais um pouco sobre o BBB, expectativas e muito mais! Dia Cast. YouTube. 05.jun.2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=6Q8Q5NwQa34&t=2758s>> Acesso em: ago/2022.

_____. Mc Linn da Quebrada - Bixa Preta (Áudio Oficial). YouTube. 24.fev.2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VyrQPjG0bbY>> Acesso em: mar/2020.

RICKLI, Ralf. **Pedagogia do convívio**. Ed.02. Santos: Trópis, 2007.

ROCHA, Thereza. O que é dança contemporânea? A narrativa de uma impossibilidade. **Ensaio Geral**. Belém: v.3, n.5, 2011, p.121-131.

ROSA Eloisa; SILVA, Renata. Performance Negra e a dramaturgia do corpo no batuque. **Revista Brasileira dos Estudos da Presença**. Porto Alegre. v. 07, n. 02, 2017, p.249-273

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

_____. Performances afro-diaspóricas e Decolonialidade: O saber

corporal a partir de Exu e suas Encruzilhadas. **Revista Antropolítica**. Niterói. N. 40, 2016, p.54-80

SANTOS, Lau. A filosofia do malandro: Estéticas de um corpo Encantado pela desobediência. **Revista da ABPN**. Guarulhos, N.31, v.12, 2019, p.95-112

_____. Èmí, Ofò, Asé: a Elinga e a dança das Mulheres do Àse. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, N. 3, v.10, 2020, p.01-26

SANTOS, Leonardo. *Gênero e sexualidades nas licenciaturas em Dança da UFBA: por e para uma pedagogia queer*. Dissertação de mestrado em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2019.

SILVA, Kleber. Sobre corpos, cruzos, dramaturgias urgentes. In: KANZELUMUKA; PAULA, Murilo (org). **Acordar o chão: Dramaturgias em danças contemporâneas negras**. Ed. São Paulo: Nave Gris, 2021.

SILVA, Maiara. **Escrevivências de uma preta para o mundo**. 36 p. Salvador: Caburé – Livros artesanais, 2020.

SILVA, Tarcízio. Visão computacional e racismo algorítmico: Branquitude e opacidade no aprendizado de máquina. **Revista da ABPN**. Paraná: v.12, n.31, 2019, p.428-448.

SOMÉ, Sobonfu. **O Espírito da intimidade**: Ensinaamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar. 141 p. São Paulo: Odysseus, 2003.

SOUTO, Stéfane. É tempo de aquilombar: da tecnologia ancestral à produção cultural contemporânea. **Políticas Culturais em Revista**. Salvador, v. 14, n. 2, p. 142-159, 2021.

SOUZA, Adri. **CORPO-ESPETÁCULO: O audiovisual como ferramenta de expansão corporal das potências gênerodissidentes**. Trabalho de conclusão do curso de bacharel em Cinema e Audiovisual, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, 2017.

VANSINA, Jam. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, Joseph. **História geral da África – Metodologia e pré-história da África**. Ed. Brasília: Ministério da Educação, 2010

VEIGA, Lucas. Além de preto é gay: diáspora da bixa preta. In: RESTIER, Henrique; SOUZA, Rolf (org). **Diálogos contemporâneos sobre homens negros e masculinidades**. Ed. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2019.

Apêndice A – Entrevista com Flip Couto (Dia: 12 de outubro de 2021)¹⁹¹

Bruno Novais: Salve Flip. A ideia é que a primeira coisa é que você se apresente. *Quem é você na fila do acarajé?*

Flip Couto: Se apresentar é sempre um *close* né? Tô na terapia agora, voltei (kkkk) E acabei pegando essa questão: Quem é o Flip? Quem é o Felipe? E essa questão da “mini Bios” sempre me pega muito, como a gente tem a formação na vida, então acho que os nossos postos, os nossos cargos que a gente ocupa não determina exatamente o que fazemos, mas vamos lá (kkkk), tentar ser menos quadrado e mais fluido. Sou artista da dança, mas me identifico mais como artista independente multidisciplinar. Tive minha maior formação dentro da cultura *Hip Hop*, que estava ali com o meu pai, meu irmão, meus tios, meus amigos de praia. Sempre observando esse lugar de público, de admirador e em 1999 foi o primeiro momento que dei os meus primeiros passos, o “*six-stap*” que é um movimento clássico do *Break*. Para mim é um marco, um passaporte para o mundo e a partir daí eu me envolvo a arte, a partir dessas linguagens, o *Hip Hop* que tem a música, tem o grafite... tem esse fluxo. Eu sou de São Paulo da Zona Leste, o meu primeiro grupo era da Zona Sul então tem essa questão do trânsito, os cruzamentos, a caminhada, algo muito importante pra mim. Nessas caminhadas e nesses trânsitos, encontrei mentores, pessoas que me ensinaram, tem minha formação não acadêmica e atualmente eu pesquiso o corpo negro em performance com todos os seus atravessamentos. Eu vivo com HIV desde 2009, em 2016 eu trago isso como uma identidade forte no meu trabalho para entender qual é esse movimento do corpo positivo, que linguagem esse corpo positivo cria na cena e na sociedade, também como uma Bixa Preta construída dentro do *Hip Hop*, vou encontrando esses lugares de pensar quais são as possibilidades de masculinidades, da sexualidade, da afetividade dentro da arte, mas também entender “o que é arte” né? Pra mim um almoço de domingo é arte, sentar na praça com amigos é arte. Então acho que essa vida cotidiana me interessa muito, não à toa que eu pesquiso de fato todas essas culturas urbanas que são construídas a partir das relações cotidianas. Então hoje eu tenho grandes pilares

¹⁹¹ Entrevista realizada no espaço cultural *Casa Charriot* no bairro do Comercio em Salvador.

de pesquisa: A cultura Hop Hop que me formou, a cultura Ballroom e a partir daí eu fui pesquisando dança contemporânea, música... Também sou produtor cultural, sou idealizador da festa *Ame* a partir do desejo de construir um espaço de encontro em São Paulo - a princípio - onde as pessoas pudessem experimentar, performar seus afetos, seus desejos, se conectar e também ser uma plataforma de exploração artística, usar a madrugada como um espaço para hackear esses circuitos que estão fechados nos teatros, nesses horários. Quais são outros espaços que a gente poderia construir como laboratório, então a festa me surge em 2016. Na minha trajetória tem duas Companhias que fazem parte de mim e da minha formação. Tenho como grandes universidades, que é a *Cia. Discípulos do Ritmo* que entrei lá bebezinho, como estagiário em 2001, que é a primeira Cia. de danças urbanas no Brasil voltada para o palco, para cena. Ali com Frank Ejara, Monica, Morgana, outras artistas das danças urbanas que me formei, e mais pra frente *Cia. Sansacroma* quando eu encontro Gal Martins, todas as movimentações por democratização das políticas públicas e também de entender quais as outras indignações que esse corpo poderia levar para o palco ao encontro com a Cia. Sansacroma. Tive a felicidade de integrar a Cia. como parte do elenco de 2016 a 2020, e muito mais feliz eu fico de continuar em constante relação e diálogo com essas Cias. Mas além disso tem a *House of Zion*, dentro da cultura Ballroom que é minha família, que contribuo e fortaleço, que construo junto com todas as relações. Hoje eu me relaciono muito com Gil, outra artista, Bixa, de João Pessoa... Então a gente tem essa relação de fato de afeto, de construir isso, quase como uma forma utópica, mas também como uma construção de arte, estética, de entregas para o mundo... Quase que se mistura. Então eu me interesso muito por essas bordas, do que é o cotidiano, o que é a vida, o que é o produto artístico, o que é uma obra artística, o que é o espaço artístico... Eu vou passeando por esses lugares.

Bruno: Para você enquanto uma Bixa Preta, qual é a importância de utilizar histórias pessoais para os seus processos criativos?

Flip: Nós como Bixas Pretas tivemos nossas histórias apagadas, então quando a gente vai na academia, nas artes, em qualquer outro lugar, quando a gente vai buscar uma referência a gente carece muito. Quando a gente coloca ali como um depoimento, um estatuto "Eu sou essa Bixa, tô vivendo agora, construindo

uma história, construindo memórias", é uma necessidade de registrar isso, por mais que a gente busque algo do passado, décadas de 60, 70, 30 talvez a gente vai encontrar a primeira *drag* que é uma Bixa Preta, mas ainda carecemos muito. A gente ainda cai nas poucas que é Jorge Lafond, Lacraia, Madame Satã, Cintura Fina, pouquíssimas. Então acho que é esse lugar de se colocar aí como um estatuto: "Eu sou essa pessoa, tô vivendo agora, tenho uma memória e estou construindo memórias futuras" é uma necessidade porque são muitas criatividades que ainda não foram registradas. Eu digo que muitas coisas aconteceram, mas foram invisibilizadas, silenciadas, apagadas e por todas essas culturas que a gente tem patriarcado, cristianismo, a branquitude. Acho que é necessário buscarmos outras formas, e de novo nesse lugar do afeto, como a gente vai registrar isso na nossa família? Eu quero que as minhas futuras gerações primos, sobrinhos, saibam que o tio foi uma Bixa e que consigam conversar. Talvez eu não tenha essa referência na minha família: "Há, o primo de fulana lá do Rio de Janeiro era uma Bixa"... Tem uma coisa bem sutil. Eu quero que fale: "É isso, tamo aqui junto conversando". Então pra mim esse registro é super importante e é uma coisa que eu venho pensando muito do legado de pessoas LGBTQIAP+ pretes na cena, na sociedade e também essa longevidade. Não quero que seja a bixa que morreu aos trinta, de depressão, suicídio, assassinada, e sim uma bixa que construiu um legado, oitenta anos, tá ali, construiu, conseguiu usufruiu dos frutos que criou, acho que isso é uma grande utopia - quase - mas a gente tá seguindo como caminho essa utopia de construir nossas histórias e registrar isso.

Bruno: E tem algum processo seu específico que você fez esse processo de pegar histórias suas ou de outras pessoas para essa criação?

Flip: Eu acho que o auto depoimento é quase uma estética muito forte do meu trabalho. O *Sangue* que foi o meu primeiro trabalho autoral, o primeiro momento que eu cai e disse assim: "Essa é a minha visão de mundo, isso aqui que eu quero falar", ele vem como uma necessidade, um manifesto de falar sobre a minha vivência como uma pessoa vivendo com HIV. Eu pensei: "Eu vou fazer um texto no Facebook? Vou fazer um vídeo no YouTube? Vou escrever uma carta pra minha família?" Eu tinha esse instrumento que era a cena, tinha esse instrumento que era o corpo que traz toda a sua subjetividade e também trazer

quais são as minhas referências. Tenho minha construção nas danças urbanas, mais especificamente no *Looking*, que é uma dança que surge na era do *Funk/Soul* nos bailes. Eu tenho aqui o logo do *Soul Train* (Flip aponta para uma tatuagem no braço), que é um programa super importante na história negra, um programa sobre cultura negra transmitido em rede nacional nos Estados Unidos, e foi para o mundo. Minha mãe e o meu pai se encontraram nos bailes: *Zimbabwe*, *Chic Show*, então isso faz parte da minha memória. E aí quando eu trago para a cena eu quero trazer o "baile", eu quero trazer esse ambiente que era da minha família no singular, mas é plural também porque conecta a outras famílias e quem não conecta quer entender como é. Uma família que tem uma raiz mais no forró ou em outras culturas, outras estéticas, como é que é essa performance coletiva que acontece no domingo, em uma sexta-feira à noite, em uma praça, uma laje. Então esse auto depoimento é uma estética muito importante. E o *Ocô* esse trabalho que eu estreei em 2021 agora, também veio de uma coisa muito interna. Eu como uma Bixa masculinizada, eu sempre me distanciei dessa discussão de masculinidade, mas ao mesmo tempo estando no *Hip Hop* eu tinha que falar de algum jeito. Sempre fui uma pessoa muito tímida, falava pouco, mas sempre me posicionando, nunca deixei essa tolerância de que: "Ele é bixa, você é gay" Não! Tamo juntos! Eu tenho esse jeito de falar, tenho o jeito de agir, mas a gente tá junto, então você vai ter que suportar a gente aqui. Meu primeiro romance foi dentro da cultura *Hip Hop* com uma pessoa que fez transição. Então eu sempre fui esse alvo de uma figura toda errada nesse rolê né, por ser masculino, por ter a dança também... Eu sempre falo que a questão do *Hip Hop* é positiva e negativa porque se você entrar na roda e você arrasa você vai ser respeitado, então eu sempre usei isso como moeda, e como a gente vai de repente chegar na roda, acabou evento, acabou campeonato, sempre tem o negócio de ir no trem, ir no ônibus ou comer um lanche, aí vem as conversas e os caras tem que lidar com isso, que é uma Bixa que depois dali ela vai para uma sauna, vai encontrar o *boy*. Acho que esse corpo fragmentado é uma grande luta, como a gente vai construir corpos menos fragmentado, mais inteiros em todos os lugares que eles estejam, que acho que é muito cruel a gente separar essa questão da sexualidade, do afeto, do prazer, do tesão, da felicidade, dessa depressão. Como que a gente vai conseguir cada vez mais conectar a isso? Criar uma massa inteira: "Eu tô aqui como eu tô".

Bruno: De qual forma pra você essas histórias corporificam em seu processo?

Flip: Desde os meus primeiros processos a questão da corporificação como unidade foi uma questão, porque eu sempre falo muito do coletivo. Pra mim faz muito sentindo quando essa corporificação sela um balaio, um todo. Então pra mim é corporificada quando eu sinto, eu olho essa diluição de fases, pra além da quarta parede... quando eu vejo uma massa e ela está dentro aqui. Se a intenção é discutir masculinidade, então como essa massa vai discutir né? Tanto território, arquitetura, corpos, sons, como nós como artistas provocadores, vamos transformar esse ambiente? Desde um espaço cênico, um teatro, uma galeria que seja, mas também o espaço urbano. Então eu acho que pra mim a corporificação é uma visão para aquilo que a gente está ocupando. Eu gosto, muito cada vez mais vou pensando essa dança relacional. Eu tenho como uma das referências o Nicolas Bourriaud, francês que fala sobre a estética relacional, ele traz para a teoria algo que a gente já faz, quando a gente lê a gente fala: "- Porra, isso é carnaval né Bixa?" (risos). Mas esses disparadores, estéticas, linguagens e subjetividades relacionais me intrigam muito, acho que é aí que vamos corporificando. Eu não acho que a corporificação seja um corpo em cena, talvez eu passe muito por outras formas de apresentar, eu imagino que daqui a pouco eu vou voltar para o palco italiano, mas eu sempre construí nas danças urbanas. Minhas referências eram as batalhas, eram os bailes, mas na minha cia. como a gente montava o espetáculo até pelo circuito, pelo mercado, era a gente no palco, entrava e saía pela coxia, pra frente, "- Nossa, não faz sentido, eu não tô vendo as pessoas, eles não estão batendo palma". Toda essa questão de buscar... trago muito essa ideia do contágio, falando de HIV e AIDS, entender que os nossos corpos são construídos a partir de contágios. A gente quando nasce a gente ganha memórias, corpo, traços, mas a gente vai se construir a partir desses contágios. Então pra mim a corporificação está nesse fluxo de contágio.

Bruno: E o que você entende por homoafetividade negra?

Flip: Quando eu comecei a minha pesquisa eu estava nesse lugar da homoafetividade, tenho uma grande referência que é o Marlon Riggs, que é um poeta, documentarista norte americano, que também viveu com HIV nos anos 70 e trouxe isso como uma coisa muito presente em seus trabalhos

performáticos e poéticos. Outros artistas como o Felix Gonzales, ele também fala da arte relacional, ele é cubano, branco, mas ele é positivo e trazia muito essa questão das sexualidades, das relações. E hoje em dia eu não uso mais esse termo da homoafetividade... mas acho que esse lugar na afetividade não-normativa, como a gente vai pensar isso? Por que as vezes eu acho... aquela opinião impopular né (risos), eu sei quando eu olho pra minha afetividade, para afetividade da minha comunidade, tem muita coisa imposta. Eu acho que o homo muitas vezes não é homo, é multi... eu acho que serve como uma provocação, colocar o homo como enfrentamento ao hétero. Eu gosto muito da frase "amor entre iguais", um "homem negro amando um homem negro é um ato revolucionário", eu acho que essas questões do afeto, essa liberação dessa energia do afeto, as possibilidades de afeto, principalmente pública... aquela frase do movimento negro também "Beije sua preta em praça pública" pra mim isso é muito importante, porque a gente vai trazer átona o afeto que está entre quatro paredes. Infelizmente no movimento LGBTQIA+, principalmente no movimento *gay*... quando fala "*gay*" esse movimento que ainda está preso, que é muito pautado por esse ideal heteronormativo... Essa descrição, essa coisa de "fora do meio"... então no mundo social, no mundo real, no trabalho, no dia-a-dia é uma coisa e no privado é outra. Então acho que trazer isso para o trabalho você quebra toda uma relação, até uma dramaturgia que é muito construída a partir da ideia do hétero - encontro do feminino e masculino - e como a gente vai construindo o encontro do feminino com o feminino, do masculino com o masculino, o não binário... Então a gente vai tendo todas as dissidências, nessa questão da multiafetividade, pluriafetividade, eu acho que aí o nosso movimento tá tencionando isso um pouquinho... O que é afetividade de fato? Por que a afetividade não é só o sexo, não é só o gozar, não está só no quarto, está na cozinha, sala, trabalho, praça, praia. Então pra mim esses lugares, esse trânsito entre o micro que é o íntimo, e o público que é o macro, é muito interessante pra mim, é isso que eu venho buscando. Como a gente vai construir outros espaços de demonstração, experimentação do afeto em espaços públicos, mas também no privado.

Bruno: Qual o papel e a força da improvisação nos seus processos criativos?

Flip: Assim, como linguagem de dança eu venho das danças urbanas, vim do *break, looking*, da festa... é isso, é a música e você tá improvisando com tudo, desde um corpo que tromba com você, quanto outro corpo que tá na sua frente fazendo um movimento muito interessante... você pega um pouquinho daqui, um pouco da ali, quando eu falo de fluxo de contágio no movimento da dança é isso. Quando a gente tá na festa, em uma *Jam* que seja, a gente está sendo contaminado por muitas coisas, aí vem a música que tem aquela viradinha que você já conhece e quer fazer e aí tem aquele passo que você ensaia lá na garagem, na sala de aula, mas se tá no giro, cê não consegue fazer, então você tem que improvisar. Então a improvisação faz parte da minha educação em dança, por estudo minha pesquisa em dança sempre passou isso. Tem os *sixtapes* aí você faz do seu jeito, então nunca teve o certo ou errado. E é isso que eu trago para o meu primeiro trabalho, o "Sangue" que é um baile, eu trago meu tio, meu primo como músicos presentes ali na cena e tocando músicas quem vem na memória. Dois baixistas, dois contrabaixos tocando riffs de música *funk/soul* da época e os corpos ali improvisando... eu também improvisando no olhar, no toque, na fala. Então até hoje eu acho muito interessante a improvisação, porque você dá espaço para se surpreender, você como artista... isso eu acho muito rico, muito generoso você se surpreender, você não preparar nada, talvez você prepare um mapa para o que vai acontecer para localizar todo mundo: "- Ó, vai acontecer isso aqui e isso aquilo"... mas eu acho que a improvisação deixa sua arte mais viva, mais presente ali no momento, então eu acho que é uma coisa que eu me alimento. Cada vez mais eu venho entendendo, de novo, como mercado, como na criação, até nos editais, como a gente vai lidar com a improvisação? Tá no dia a dia, as vezes você acorda e o seu corpo não está igual, eu quero respeitar esse corpo.

Bruno: Isso é uma coisa que eu iria perguntar, você vê esse processo de improvisação muito forte que você tem na dança no seu dia-a-dia, na sua vida? como que você acha que dialoga esse processo em dança com esse processo do seu cotidiano?

Flip: Eu acho que até aproxima. Quando a gente traz de fato a improvisação para o nosso processo artístico a gente aproxima do nosso dia-a-dia (se possível). Se a gente está com mais sono, a gente traz um pouquinho menos,

se perdeu o sono, acorda vai fazer outra coisa, vai passear, ligar para um amigo. Essa dinâmica do dia-a-dia quando ele invade o processo artístico é muito híbrido. E aí quando a gente fala de corpo é sobre isso, a gente tá com vontade de mexer o quadril hoje, como a gente vai trazer para o processo, para uma cena específica a possibilidade de trabalhar baseado no quadril. Como você vai trazer para a música ao vivo se tiver? Seja Dj, músico... como a gente abre espaço para luz também trabalhar nisso? Então cada vez mais eu vou saindo da questão... eu acho que o próprio desejo de improvisar que me tira mais da linguagem de dança. Cada vez mais vou me entendendo na linguagem de performance, porque o foco não é o movimento, não é a coreografia, a sequência de movimentos, e sim o estado. E aí na improvisação eu consigo ter essa liberdade. Esse meu estado, que seria um estado de movimentos com braços... eu vou conseguir brincar mais com isso. Mas minha formação cênica, sempre foi na coreografia "7 e 8, 7 e 8, 7e 8..." e o *beat*, pegar a virada e o grupo. Então ao mesmo tempo que as vezes eu gosto de assistir... *TikTok* eu assisto e tal..., mas eu acho que a improvisação eu consigo ver de fato a alma da pessoa, o que ela quer dizer, o que aquele corpo vende, qual é a ancestralidade dela, quais são as subjetividades daquele corpo. Então isso me interessa muito, e é base da cultura *ballroom* na performance de *voguing*, do *runway*... e outras também da cultura *hip hop*, o *breaking*, *looking*, *popping*... as vezes você tenta segurar o *freeze* e não cai. Você pode dar 5 voltas, se dá 4, você vai para o outro lado. Então preparar o corpo para essas interferências pra mim me interessa muito e aproxima da vida né?! Porque hoje a gente pode sair de casa achando que vai dar alguma coisa, aí está um trânsito, uma violência, você recebeu uma mensagem... então esses atravessamentos quando chega no seu processo artístico pra mim é maravilhoso.

Bruno: E para finalizar, você pode contar uma história sua de amor?

Flip: Aí gente, tô aqui em Salvador né?! Com Gal Martins, com a Regina, com a "lô", todo mundo da Sansacroma, no mundo pós-apocalítico, pós-pandêmico, depois de tanto tempo fechado, e consigo agilizar com Gil também para que ele venha. Minha relação com Gil não dá para separar dos meus processos artísticos, não só porque Gil também é um artista prete, que tá aí na cena de João Pessoa, que tem a questão do trânsito, mas também porque eu conheci o

Gil na "Aparelha Luzia". É nítido quando a gente se encontrou é: "Por que demorou tanto? Eu tive que fazer tudo isso, dar todo esse role para te encontrar?". E foi em um dia muito especial... foi na "Aparelha Luzia", uma dupla dos Estados Unidos, duas mulheres que chamam "Oshun", não sei se você conhece... elas fazem um *Rap, R&B*... tava lá, eu estava produzindo esse bate-papo sobre ancestralidade, arte... e eu estava no fluxo da produção. Eu vi Gil chegando, falei: "Quem é essa bixa?... O que é isso..." Aí eu lembro do movimento dele sentando, muto fina. E aí tem essa questão da minha timidez, de entender o que que era, mas também o fluxo do trabalho, da vida. Eu sempre falo que a nossa relação é impossível contar a partir de um lugar singular, pois desde o primeiro momento todo o espaço se articulou, pra fazer uma foto, pra pegar roupa... no dia seguinte eu viajei com o Felix e fiquei mostrando... então eu acho que essa minha história de amor com o Gil... até a gente tem a *hashtag* "O amor de Gil e Flip", é muito íntimo assim. Eu falo muito sobre a afetividade radical, que pra mim é uma questão muito forte. Até para nós pessoas vivendo com HIV, pessoas bixas, homoafetivas, multiafetivas... a gente não teve a oportunidade de viver essas afetividades profundamente, entender o que que é. Se eu vivo com HIV, como a gente vai falar sobre HIV de uma forma afetiva? Com tesão? Com tudo. "Eu quero transar sem camisinha", "Eu vivo com HIV", "Eu não vivo", "Eu também vivo", como a gente vai falar sobre isso? Como a gente vai falar sobre os nossos traumas, quando a gente fala de relações afrocentradas? Não-normativas? Como a gente vai dar espaço para esse medo? Para as inseguranças? Então, quando a gente escolhe ter uma relação afro, homoafetiva... essas todas relações, eu acho muito radical, é um processo muito radical de quebra de paradigmas, de quebra de normatividades. A gente faz isso a partir da comunidade também, a gente envolve a comunidade, a gente vê que a comunidade celebra. Isso eu acho muito lindo da nossa relação e como a gente vai equilibrando isso, a gente tem quase que uma responsabilidade assim... "Não, amor a gente tá vivendo isso aqui em Salvador, a gente tem que compartilhar, tem um monte de *bixinha* nova nos vendo (risos), as filhas dos nossos amigos todos nos vendo, os meninos mostram para a mãe, o pai, o avô...", então pra mim isso é uma história de amor que relaciona a arte, relaciona a política, mas principalmente o afeto em um lugar radical. A gente está quebrando paradigmas no Brasil de 2021, duas bixas se amando, mostrando

para o mundo que está se amando, respeitando suas identidades também. O Gil vai fazer 50 anos, eu faço 38, trânsito de gerações diferentes e dialogamos com várias outras gerações. Então pra mim isso é uma história de amor de um casal, mas que tem várias camadas ali que se envolve. Em um âmbito de família, minha mãe tem uma relação muito próxima com Gil, de amigas... eu também com a família de Gil que é de João Pessoa, que é mais distante... mas todas as pessoas que frequentam a nossa casa também, cada vez que a gente consegue receber uma pessoa para tomar um café, pra jantar, esses gestos mais em *off*, eu fico muito sentido: "Nossa, eu nunca tive isso". Fui ter um dia de um casal me convidar pra tomar um café assim sem compromisso em 2017... "Gente, é possível um casal assim de Bixas ter uma casa? Ter os seus rituais próprios?". Então pra mim essa é uma história de amor que eu estou construindo, e como a gente falou lá no começo, a gente tá arquivando a história. A gente não está deixando ser esquecido, não está deixando passar despercebido. Vai ser impossível não falar da gente no futuro, e é essa a nossa meta.

Apêndice B – Entrevista com *Thiago Romero* (22/outubro/2021)¹⁹²

Bruno Novais: A primeira pergunta é: Quem é você na fila do acarajé?

Thiago Romero: Bom, eu sou Thiago Romero, sou ator, diretor, figurinista, diretor de arte, acho que um multiartista, acho melhor falar assim. E é isso, eu sou... fiz parte do “NATA”, tive um coletivo chamado “Teatro A Queda” também e hoje em dia eu tô numa proposta junto com Daniel Arcade, de uma plataforma de criação chamada “Dan Território de Criação”.

Bruno: Para você enquanto uma Bixa Preta, qual é a importância de utilizar histórias pessoais para os seus processos criativos?

Thiago: Então, eu sempre pesquisei isso do limite do biográfico, da relação entre o real e a ficção por muito tempo, e eu gosto muito de pensar que, toda também estas tomadas de consciência de Bixa Preta vieram também a partir disso. Vieram a partir do entendimento do encontro com muitas histórias. Então foi um percurso, eu acho que tem um momento acontecendo agora, e já um tempo também, em que a gente precisa entender as nossas narrativas e entendê-las para além do que foram contadas para a gente. E eu acho que a gente pensar nas nossas experiências e entender que elas também são potências criativas, potências de dispositivos pra gerar, de criação, é também um ponto fundante pra Bixa Preta artista se entender também, não só enquanto artista, mas enquanto ser humano. Então eu fui pesquisar, eu venho pesquisando muito isso, a partir das minhas experiências, das minhas trajetórias, a partir das outras trajetórias tantas, de tantas outras Bixas Pretas que tiveram suas histórias silenciadas, apagadas, invisibilizadas. Eu tenho gostado de pensar nisso, porque eu acho que é isso, por muito tempo a gente não pode contar nossas histórias e por muito tempo as nossas experiências nunca foram postas em cena, e por muito tempo ensinaram pra gente também que poderia ser egóico, vaidoso a gente falar da gente mesmo. Então eu acho isso completamente também, um processo violento de invisibilização de nós Bixas Pretas sabe? Então eu sempre que posso trago as minhas histórias, mas trago também as histórias de muitas que estão,

¹⁹² Entrevista realizada no prédio do Teatro Castro Alves, localizado no centro de Salvador.

pra que a gente possa também fazer disso uma revolução, uma potência artística, uma ferramenta de criação, uma metodologia, enfim.

Bruno: De qual forma pra você essas histórias corporificam em seu processo?

Thiago: Então, são processos e processos, são processos e processos dos trabalhos que eu fiz. Por exemplo, quando eu fiz o meu solo o "Orí", que ele fala de uma maneira, ele não fala do amor romântico, do encontro entre duas pessoas, mas ele fala do meu encontro com a minha ancestralidade com o meu orixá. Então a metodologia era exatamente entender o que isso viraria movimento, viraria imagem, viraria texto a partir do meu processo de iniciação. Que também foi um processo de entendimento meu também enquanto Bixa Preta, e então era tudo buscando, dentro desses compartimentos de memória que nosso corpo tem, dispositivos pra poder criar. Então eu anotava muita coisa, claro eu sou laô então o processo de um laô é bem silencioso, a gente nem tá muito presente, então era o que me vinha de imagem, de o que eu queria discutir com aquilo. Então eu comecei a fazer uns diários, comecei a ver uma coisa própria do orixá e tal. No "Madame Satã", que é muito interessante, apesar da gente fazer um trabalho sobre Madame Satã, não é um espetáculo biográfico que a gente se inspirou num livro, a gente pegou vários lugares, principalmente a entrevista que ela deu, mas a gente queria também colocar as nossas impressões, então tinha um personagem histórico mas tinha também a gente interferindo dentro dessa jornada, do que foi Madame Satã, então a gente trabalhou muito também os entendimentos dos atores, as experiências dos atores, algumas coisas do viver daquele elenco, que a gente foi trazendo pra encontrar com a história do "Madame Satã". Mas acaba sendo também, foi até um processo um pouco menos imersivo laboratorial, o "Madame Satã". Ele foi mais técnico no sentido racional assim sabe? Não que o outro não seja técnico, é super técnico também, mas, a gente tinha muitos arquivos. Madame tem muita coisa sobre ela então, tinha muito disso e quando isso atravessava a gente, mas foi uma coisa meio de papel, de ver as entrevistas, de ver o que ele tava falando e o quê que aquilo remetia. O meu solo ele foi um processo totalmente imersivo, era já uma experiência imersiva, que não era uma experiência pensada num produto artístico, mas era uma experiência a partir de uma vivência minha, muito íntima. Então, a forma que eu fui construindo tinha muito a ver de provocar o

meu corpo enquanto está memória. E a Barbárie por exemplo, que eu acho que ela surgiu um pouco dentro dessa frequência que é do que do acontecimento performativo da *drag queen*, é muito mais complexo ainda porque tanto este processo de montagem, de sair, de viver, dessa errância do *show* ou do disco ou da música, isso já tem um atravessamento muito externo do acontecido, do agora, do que vai ser dispositivo pra ela, entendeu? Mesmo quando a Barbárie quer fazer alguma coisa um pouco mais estruturada, como é o disco, mas o disco veio a partir de um aqui e agora, do acontecimento com aquelas pessoas, naquela noite, naquela jornada na Carlos Gomes que ela teve, então eu acho que são três exemplos, eu acho, que são bem interessantes da gente pensar né? Um é muito íntimo, que eu precisei muito cuidar de mim, o outro muito a partir de um aparato histórico, e outro que é o hoje, o agora, então a resposta que a Barbárie vai ter num *show* ou num evento que ela vai fazer a partir também do que vai ser atravessada naquele exato momento.

Bruno: E o que você entende por homoafetividade negra?

Thiago: Olha Bruninho, eu tenho pensado tanto nisso, sabia?

Bruno: Olha só.

Thiago: Eu tenho pensado muito nisso assim. Como essa ideia da homoafetividade negra mudou um pouco na minha cabeça, sabe. E de como eu acho que a gente precisa primeiro é entender que afeto é este que a gente tá falando, que palavra é essa? Igual quando a gente fala de amor, aí vamos cantar o amor, fazer o amor, mas que amor é esse? Porque o amor também foi um dispositivo para eu não ser inserido. Então, não tô cantando mais um amor todo, eu gosto de chamar o amor de dengo, uma perspectiva bantu. E aí eu comecei a entender que talvez esse encontro homoafetivo de Bixas Pretas, é também um encontro muito ancestral, de muitas outras jornadas, anteriores a minha e até as minhas próprias jornadas pessoais, sem estar com alguém ou alguéns. Eu acho que esse encontro, que é quando a gente fala de afeto entre pessoas pretas, esse afeto ele é muito ainda difícil de se encontrar, não é impossível, mas assim, é porque a gente tem que levar muitas considerações na vida, o que são duas Bixas Pretas vivendo junto? E será que estas duas Bixas Pretas vivendo juntas, elas estão dispostas a problematizar esta coisa do amor? Porque a gente é

construído pra ter a vida perfeita, o par perfeito, mas não é pra gente, o amor não foi pra gente. O amor foi pra outros, inclusive nossos ancestrais foram obrigados a ter a partir dessa negação do amor, do afeto. Então, hoje eu acho que na contemporaneidade, pra mim é pensar a homoafetividade negra é pensar também na possibilidade de construção de uma outra narrativa, entender as subjetividades, eu acho que é entender que as vezes o que é posto como lindo, como romântico, como afeto, não nos abarca e é real, então acho que a gente tem que encontrar as nossas outras possibilidades de afeto, que eu que é entendendo as nossas narrativas, entender nosso percurso, e sabendo que nós somos completamente revolucionários quando nos propusemos a fazer isso, somos falhos, erramos, mas essa negação não tem nada, essa negação que nos foi imposta, não tem nada a ver com o que a gente acredita enquanto amor. Por que não é esse amor, mas qual é esse amor? Será que esse amor está perdido no Atlântico submerso junto com as outras narrativas submersas pelo olhar do colonizador, pelo violento do branco? Então eu tenho pensado sobre isso assim, tenho pensado que é um percurso, com muitas reticências criadas por uma história oficial, com muitas interrogações, porque por muito tempo a gente percorreu uma idealização afetiva branca, mas que eu acho que é o futuro, eu acho que é revolucionário. Eu acho que o amor preto, não só pensando na homoafetividade, não só pensando na Bixa, mas a transposição e a revolução a partir de um entendimento de dengo enquanto uma palavra de afeto entre pessoas pretas, é revolucionário e é a perspectiva de futuro, porque esse amor século XIX romântico, não foi pra gente e ele também é completamente fraturado por várias questões sociais, políticas, capitais, enfim.

Bruno: Se você pudesse falar mais sobre isso, como você chegou nessa ideia do dengo, o que seria pra você hoje?

Thiago: Então, foi muito, eu comecei a pensar no dengo assim muito provocado pela filosofia bantu, provocado por algumas pesquisas que eu fiz, sobre essa coisa da chagada dos bantus, foi quando eu fiz "Kaiala", eu fui entrevistar um Tata de inkisse que fala muito dessa coisa do dengo. E depois, claro tem várias pesquisas pensando isso, tem o trabalho do Tiganá que não propriamente dita pensa sobre dengo, mas vai pensar sobre os bakongos e toda aquela região ali. Eu gosto de entender o dengo como uma palavra de força, como uma palavra

da gente transpor essa coisa do amor, não lembro a pergunta, qual foi a pergunta? Como eu cheguei no dengo?

Bruno: É.

Thiago: Eu cheguei no dengo pra partir dessa, de começar a pesquisar um pouco os bantus, acabei um pouco também no "Afronte", quando eu fiz o "Afronte" que foi meu espetáculo de formatura que falava sobre as quimbandas e tal, mas entendia as quimbandas enquanto ancestrais ali, então foi muito próximo, fui me aproximando muito com o candomblé de angola, e aí veio essa palavra dengo, porque as vezes ela é bem mau usada assim nesse sentido né? Dengo, o que que é dengo? E aí comecei a pesquisar, comecei a entender assim... mas pra mim foi muito por esta relação de candomblé de angola, pelas pesquisas a partir ali de "Kaiala" até o "Afronte", depois de ler os textos do Tiganá também pela filosofia bantu ali, então eu fui percorrendo. É um processo ainda que eu tô pensando, "Chamego" vem um pouco disso, o "Chamego" vem um pouco desse pensamento é um processo de construção, mas eu venho transposto o amor pela palavra dengo, pra entender que dengo traz em si uma força ancestral muito importante pra nossos corpos pretas e pretos e pretes.

Bruno: E a força da improvisação nos seus processos criativos, caso você trabalhe.

Thiago: Olha. Eu não trabalho tanto "improvisação", mas eu trabalho muito laboratório, eu trabalhei muito. Depois da pandemia não sei como é que vai ser mais, eu não sei mais como é que vai ser processo entendeu? Mas falando, o "NATA" me ensinou muito também disso, de quanto é importante este movimento ancestral que vem do corpo, que vem de uma respiração, sabe, que vem de uma concentração, então os meus, e até mesmo quando a gente trabalha muita coisa autobiográfica a gente não pode ficar muito maniqueísta no sentido de ser muito auto referente, porque tem coisas até que, ali dentro da subjetividade, a gente não expõe porque a gente seleciona o que a gente quer dizer. Mas os laboratórios, então assim, muitas das minhas cenas, dos acontecimentos, vieram a partir desses laboratórios, que eram laboratórios assim, texto pré definido, eram palavras de disposição, e eu sempre gostei disso, porque eu acho que ali é um momento que a gente pode um pouco sair do nosso eixo racional, sabe?

Pra mim funciona assim. Agora tem uns espetáculos, falando de por exemplo "Rebola" né, que a improvisação era isso, mas a improvisação vinha da relação que é uma coisa que eu adoro pensar, que é da relação do espectador, que relação se estabelece. Então é assim, pro "Rebola" ele tinha um texto que Daniel escreveu, tinha uma jornada, um roteiro, mas tinha o lance com o acaso, tinha o lance de você ali pegar e entender e dialogar com este espectador. A *drag*, a Barbárie é muito disso, a *drag* é feito um pouco nisso assim. Não tem texto pronto, tem ali o acaso. Eu acho isso muito fortalecedor assim na criação, sabe, eu não uso a improvisação enquanto dispositivo de criação, eu uso os laboratórios que tem as improvisações, mas estabelecendo, que o que os meus espetáculos veem estabelecendo, exceto os que são muito de caixa, mesmo assim eu sempre fujo. Eu gosto de olhar pra pessoa, então sempre, a grande maioria dos meus espetáculos a dramaturgia provoca fendas para que o ator possa criar, e aí vem dessa improvisação porque vem dessa resposta ou não do espectador.

Bruno: Eu fiquei prestando atenção que você fala da Barbárie na terceira pessoa, né? como se fossem duas pessoas né?

Thiago: Eu falo, é.

Bruno: E eu queria saber esse processo seu afetivo com a Barbárie. Devanear mesmo assim.

Thiago: Ai, vamos fazer. A primeira coisa é que a grande dificuldade, eu acho, pro espectador, pra quem ver, é desassociar minha imagem. Então, talvez eu fale na Barbárie na terceira pessoa por que ela realmente é uma terceira pessoa. Mas ao mesmo tempo ela é muito interna minha assim, muito dentro de mim. O processo da Barbárie se intensificou muito de 2019 pra cá, assim, não foi nem a pandemia, pandemia ela fez mais coisas, assim, deixei ela fazer mais coisas. Mas, a Barbárie surgiu muito tempo atrás, então, se a gente for falar cronologicamente Barbárie tem mais de 10 anos, uns doze ou treze anos, primeira vez que montei era no Rio de Janeiro quando eu morava no Rio. Mas ela foi se intensificando, e uma das grandes questões de quando eu comecei a fazer drag era desassociar a imagem de Thiago Romero. Porque é uma busca eu acho, uma birra que a Barbárie tem, por isso que eu falo dela na terceira

peessoa, porque realmente, e assim, é um estado performativo sabe, eu não encaro como uma personagem, nem gosto de chamar ela de personagem. A minha mãe de santo diz que Barbárie é minha padilha, mas porque tem uma relação com o ancestral, a Barbárie tem um negócio meio que com ancestral ali, quando ela vem, porque é um ritual assim, pra mim é ritual. Eu sento, eu boto uma música, tem uma determinada música que eu coloco, tem um determinado processo que eu faço, sento de frente pro espelho, o processo de montagem é ritualístico, é quase um processo mágico, magia assim. Então, não é uma personagem que eu vou me descolar, e realmente não é, quanto tempo mais eu fui fazendo eu fui entendendo, e a Barbárie tem me ensinado. Eu acho a Barbárie mais corajosa, mais corajosa que eu, e ao mesmo tempo ela não é uma máscara, eu não uso uma máscara pra poder falar coisas, ela é realmente, ela realmente cria a jornada dela num determinado momento quando ela está ali, é sobre o que ela pensa. E que bom que a gente pensa muito parecido. No processo de escrita da minha dissertação a Barbárie escreveu metade da dissertação, que eu tava tendo tanta crise de ansiedade que não tava conseguindo fazer. Então eu me montava, e as vezes eu gravava, as vezes eu escrevia, e ela me ajudou muito. Ela me ensina muito assim, eu acho que é um, é diferente de você fazer um personagem do teatro, é diferente. Muda, altera seu estado, sua forma de pensar, de raciocinar, e não tô sendo assim, nossa, jovem místico não entendeu. É uma parada que eu realmente acho que é, que tá para além. Eu acho que a *drag* tem um pouco disso, claro que tem muita gente que pensa *drag* muito no espelho da artista *pop*, mas tem várias outras *drags* de outras maneiras. E essa coisa *drag* embana assim, acho que ela tem uma ancestralidade que embana assim, a Barbárie. E aí, eu não desassocio a carreira da Barbárie da minha, mas eu entendo que ela tem uma jornada muito única. Quando ela tá... Uma das grandes questões, eu fiz agora um evento em que o texto todo era sobre Thiago Romero, todo, mas era a Barbárie. E aí quando tava ali, né, fui fazer as canções, tem sempre uma brincadeira que ela fala 'Não tenho nada a ver com Thiago Romero, acho até ele chato!', é como se ela fosse um estado alterado meu, que não invisibiliza o Thiago Romero, mas que tem tanta outra coisa pra fazer, pra falar, pra dizer, entendeu, que não é possível que você além, do que você esteja vendo Thiago Romero. Eu também não tô fugindo de mim não, não tem nada a ver com isso de uma negação minha não, mas são dois momentos muitos

distintos, dois acontecimentos muito peculiares, que vão falar de muitas coisas próximas, meu trabalho enquanto diretor e de ator ele tá imbuído dentro de uma narrativa de um discurso que eu defendo, que eu vou porque sou eu. E a Barbárie vem nessa mesma coisa, mas ela é mais específica, ela tem outras especificidades, ela tem outros desejos, tem outras coragens, e ela me ensina, a gente vai se administrando. Então sempre falo, tem coisas que eu compro pra mim e tem coisas que eu compro pra Barbárie, a gente não divide guarda-roupa, sabe, a gente não, eu não pego nada emprestado dela, ela também não pega nada meu entendeu.

Bruno: E para finalizar, você pode contar uma história sua de amor?

Thiago: Olha que eu... Eu tenho tantas histórias de amor sabia, com pessoas, eu tenho a minha história de amor atual.

Bruno: É só um adendo, eu ia falar isso mesmo, não precisa ser conjugal, tá?

Thiago: Sim. Mas eu tenho tido uma história de amor muito legal, que é comigo mesmo. Que as vezes foi muito cruel assim, eu acho que me entender Bixa Preta me deu esse dever de rever minha trajetória, e de me amar. Então eu tenho me amado, a partir de várias percepções, de várias falhas, de várias coisas, de vários trajetos. Mas eu acho que a primeira jornada, então minha história de amor começa com aquele menino do interior do Rio de Janeiro, que vem cheio de sonhos pro Rio de Janeiro pra capital, que foi completamente soterrado por várias questões em uma grande metrópole, que de repente decidiu mudar tudo da vida e vim pra Salvador, e de repente se iniciou num terreiro de Alagoinhas, começou a trabalhar com pessoas de Alagoinhas. Então, eu acho que eu amo melhor a partir dessa perspectiva de quando eu comecei a me amar, então a minha história de amor é minha história de amor com a minha trajetória e com a minha jornada, percebendo ela. Voltando algumas coisas, resgatando ela de uma maneira, sabe? Não sei se é uma história de amor assim com início, meio e fim, porque eu acho que não é, mas de idas e vindas. E uma das grandes histórias de amor dentro dessa grande história de amor que é eu comigo mesmo, não estou sendo egoísta, não estou sendo nada disso viu gente..., mas é Oxumaré, eu acho que o grande homem da minha vida. E eu acho que é isso, ancestralidade, não tô falando de religião especificamente, por acaso eu sou

iniciado no candomblé, mas ancestralidade ela ultrapassa muitas coisas dos limites religiosos. Mas eu sempre tive uma relação muito conflituosa paternal, então quando eu queria ser de candomblé eu queria sempre ser uma Yabá, queria ser sabe, minha mãe de santo é uma mulher, porque eu tenho essa coisa muito... a figura masculina me dava sempre muita, sei lá, um distanciamento. E aí eu fui iniciado por Oxumaré, que já vem cheio dos estigmas dele, meio Bixa, não sei... Que tem essa, na beleza dele tem essa possibilidade, não fechada, binária sabe? Tem uma coisa ampla. Mas a figura de pai sabe, veio desse lugar, a figura talvez paternal ali. E esse santo me ensinou muito, me ensina muito, eu sou melhor depois dele, sou pior também, mas eu consigo entender, sabe? Eu acho que a grande história de amor foi uma história conflituosíssima, eu não queria ser de santo, eu não queria fazer nada, eu não queria me iniciar, eu achava, eu fugia, pulava muro de candomblé. E ele como um pai austero, mas muito delicado, muito afetivo, entendia. E eu acho que quando a gente encontra essas histórias, esses sentidos de ancestralidade talvez, dos episódios da minha história comigo mesmo, do meu auto amor, esse encontro é pra me melhorar pra tá também pro outro, pra mim entender o outro, então eu acho que esse homem da minha vida aí é uma grande serpente.

Apêndice C – Entrevista com Kleber Lourenço (21/fevereiro/2022)¹⁹³

Bruno Novais: Para começar, quem é o Kleber na fila do Acarajé?

Kleber Lourenço: (risos) Aquele que come com Caruaru, porque eu adoro Caruaru. (risos). Quem sou eu? É... não sei, é uma pergunta bem existencial né? Meu traçado é meio... Eu sou pernambucano, nasci em Pernambuco, em Caruaru que é agreste pernambucano. Eu nasci em Caruaru, mas sai de lá bem pequeno, com cinco anos de idade mais ou menos, meus pais mudaram foram morar em Alagoas... E aí eu sempre começo me apresentando com essa coisa do deslocamento porque isso foi muito marcante na minha formação, porque durante mais ou menos uns dez anos meus pais ficavam mudando muito de cidade, meu pai era transferido de trabalho, e aí eu tive com isso a oportunidade de conhecer diferentes territórios, ter contato com outras relações, contato com outras pessoas, porque eu comecei a fazer teatro e dança muito cedo. Então eu fui com cinco anos para Alagoas com a família e aí eu comecei a fazer teatro com dez anos. Comecei na escola e com onze anos eu entrei em um grupo de teatro fora da escola chamado "Grupo de teatro amador". Então comecei a estudar teatro mais formalmente, porque na escola tem todo aquele contexto das datas dos eventos, das festas. E aí eu comecei a fazer teatro com grupo mesmo e aí com 11 anos. Nessa época eu não morava mais em Alagoas, eu morava em Palmares, que é zona da Mata sul de Pernambuco. Meu pai saiu de Caruaru, foi para Arapiraca que Alagoas, depois foi para Maceió e aí depois nós fomos para Palmares, e ali começa um pouco essa minha formação artística vamos dizer. Eu acho que essa coisa da minha formação artística define muito quem eu sou de fato, porque as minhas descobertas identitárias, vamos pensar até para trazer um pouco para dentro do seu tema sobre a sexualidade, da homoafetividade... as minhas descobertas se deram muito a partir dessa minha relação com a arte, porque ainda muito jovem, com doze, treze anos, fazendo teatro com esses grupos de Palmares e fazia dança também... quando eu comecei a estudar dança também formalmente, porque eu entrei em uma academia me encontrando e fui estudar *ballet* e *jazz* que era os estilos mais formais que tinham

¹⁹³ Entrevista realizada via plataforma virtual Zoom de reuniões.

na academia, mas a gente criava espetáculos. A coreógrafa que era uma mulher preta também Ju Sales, ela montava espetáculos no final do ano, e os espetáculos eram muito híbridos, teatro, música popular brasileira, misturando jazz com... a gente não dançava balé na verdade, o balé era esse treinamento físico, mas as coreografias eram aquela mistura de vocabulários né? Com ballet misturado com jazz, daqui a pouco entrava um afro... (Risos) um monte de coisas que era um pouco da experiência dela como coreógrafa e professora que tinha estudado ballet, jazz, danças populares ali em Pernambuco. Então eu começo estudando teatro e dança nesse contexto muito jovem, e aí também é onde começa essas descobertas identitárias, porque junto com as pessoas mais velhas eu vou também me reconhecendo ali nesse campo do afeto, do primeiro namoradinho ali dentro do grupo. Então eu vou descobrindo aquilo que estava pulsando vamos dizer assim. Talvez eu não tivesse um entendimento lógico ainda não tinha esse diálogo com a família dentro de casa, então as descobertas eram todas fora de casa e muito a partir das experiências com a arte. Tem uma experiência específica nesse campo da identidade também, que ali com treze anos mais ou menos, desse grupo original surgiu um outro trabalho que era um grupo só de homens gays e nós montamos um espetáculo que era um espetáculo de comédia mais que era um espetáculo que a gente já se travestia de mulher, e era um trabalho que a gente chamava de "teatro besteiro", o povo dessa época chamava assim esse estilo de teatro que vem da caricatura, que vem do travestir e aí o espetáculo chamada "As crentes", que era uma paródia e uma crítica ao mesmo tempo a questão evangélica, ao modo, aos costumes, os hábitos das questões evangélicas ali na cidade, porque o diretor do espetáculo o João, ele era filho de uma senhora da igreja então era muito universo de vida dele, e ele quis escrever um trabalho para criticar pelo viés do humor. E esse foi o primeiro trabalho que pra mim é meio marcante, que eu acho que nessa relação com essas bixas, que eram as minhas amigas do grupo, eu fui descobrindo um monte de coisas, porque junto com elas a gente viajava, a primeira vez que eu fui numa boate gay, saí do interior que é Palmares para ir para Recife capital para conhecer a vida GLS que a gente chamava naquela época, que a sigla ainda era assim GLS... então essas descobertas foram se dando aí bem paralelo a minha formação artística. Fazendo esses espetáculos que de alguma maneira já trazia essas questões de identidade, e já criticavam

também como a sociedade nos percebe. Então dizer quem eu sou, eu posso começar a falando aqui que eu sou ligado ao meu trajeto artístico, que é uma coisa que começa muito cedo e até hoje é o lugar que eu vivo, que eu respiro.

Bruno: A primeira pergunta é se você se identifica enquanto Bixa Preta e qual a importância de utilizar histórias pessoais (caso aconteça) como base em seus processos criativos?

Kleber: Sim, me identifico. Inclusive como eu estava te falando, essa questão da relação com a sexualidade ela começa muito cedo na minha vida e junto com a formação artística, e eu acho que as primeiras lições... porque ali naquele lugar onde eu vivia com aquelas pessoas, eu sempre fui negro. Ninguém nunca questionou "ser ou não ser negro" mesmo eu não sendo retinto, mesmo eu estando para alguns essa paleta de pardo ou do mulato, como o termo até mais usado ali naquele momento que se falava muito: "esse menino é moreno, esse menino é mulato" ali em Pernambuco... mas nunca fui questionado de não ser negro. E aí também essa discussão pelo menos naquele teatro que eu fazia, na dança que eu fazia, ela não era uma pauta, no campo de uma militância. Não é que não existia, claro que existia, mas com aquelas pessoas que eu estava trabalhando aquilo não era a pauta principal. Então essa questão da relação com a sexualidade acaba aparecendo primeiro. Quando eu começo a observar esse início de formação do lugar da identidade eu percebo que é quase como se eu começasse a militar primeiro nessa questão da sexualidade... Então nessa experiência inicial a pauta primeiro não era a questão racial, então a percepção que eu tenho, é claro que isto está interligado é óbvio, está interseccionado, mas não era a discussão que estava ali nos espetáculos, nas coreografias. Primeiramente a pauta estava nesse campo da sexualidade, essa descoberta de ser uma Bixa Preta. E aí depois tem esse lugar, a questão racial vai aparecer um pouco depois. Então eu me vejo sim como um homem preto e acho que é importante a questão da sexualidade, porque se eu tô falando de um lugar que é identidade (TRAVOU). Pra mim parti do pessoal é que consigo me perceber em coletivo. (TRAVOU). Por que eu estava te dizendo dessa importância, que a gente está discutindo aqui a identidade no campo do invisível, isso é importante porque a partir de um lugar pessoal, a partir de uma identificação pessoal você se enxerga no coletivo, e assim que eu me percebo. A partir do entendimento

também de quem eu sou, ou pelo menos da busca de ser que eu sou, da minha história pessoal, da minha maneira de pensar as relações que eu criei, essa personalidade me faz existir no coletivo também. Não é um coletivo massificado, o coletivo onde todo mundo é homogêneo onde não existe subjetividades ou singularidades, esse fortalecimento do coletivo pra mim é a partir exatamente dessas singularidades e subjetividades. Por isso é importante nos processos criativos, porque você consegue fazer uma leitura pessoal daquilo, do que você tá discutindo, principalmente quando o tema é voltado para identidade.

Bruno: A segunda é de qual forma para você essas histórias corporificam no seu processo, como de fato você começa a dançar, a experimentar? Pensando mais na questão metodológica mesmo, enquanto ferramenta? Pode ser por base de algum processo que você já viveu.

Kleber: Deixa eu pensar um pouco como te dizer isso... Porque atrelado a essa coisa da história pessoal, sempre também tem um tema geralmente. Pensando nos meus processos, os meus solos partiram muito dessa coisa de uma memória pessoal. O primeiro "Jandira" que tinha haver um pouco com o universo feminino, mas eu partia de um tema também, ele partia de um material vamos dizer assim, que era um poema... esse poema se chama "Jandira" que é o poema do Murilo Mendes. E é um poema que fala sobre uma figura feminina, mas fala muito no campo do arquétipo feminino, e aí eu fui observar, estudar um pouco dessa questão do arquétipo feminino. E a partir desse tema eu fui trazendo um pouco dessa da minha história pessoal. Então a história pessoal vem para um lugar de memória e um lugar que busca se identificar com aquele tema para poder produzir essas imagens ou pra poder produzir as cenas, produzir ali as experiências mesmo de movimento, de gesto. Então primeiramente eu vou fazer esse levantamento memorial... nesse espetáculo eu fui fazer esse levantamento da minha relação com o feminino, da minha relação com a minha mãe, e aí fui perceber que fui por muito tempo filho único, minha irmã nasceu com sete anos de diferença, então fui percebendo essa aproximação com as mulheres, sempre estar sendo cercado de mulheres. E aí fui estudando esses arquétipos, fui estudando o que é que de feminino também eu acentuava na minha corporalidade ou que eu queria trazer para a cena e juntando nisso em um campo ficcional com a obra do Murilo Mendes. Então sempre eu trago esse

campo da memória, da personalidade e tento atrelar a temática que está sendo estudada pra poder produzir as imagens e aí eu ia para a experiência da improvisação. Na experiência da improvisação eu vou reconhecendo quais são os movimentos, quais são os gestos e também, quais são as imagens que eu vou produzindo em relação a esse tema, porque não é só o dançar, é a gente vai criando dramaturgias, vai criando outras narrativas, outros significados, porque tudo é forma, você se movimenta e isso gera uma forma e essa forma gera imagens. Então o trabalho vai sendo feito mais ou menos assim. Nesse trabalho foi assim o "Jandira", "Negro de Estimação" também, só que no "Negro de Estimação" a temática é mais pautada na questão racial e aí eu fui fazer esse levantamento dessa história pessoal, da memória em relação com os meus avós, a relação com a família da minha mãe que é a família que se declara mais evidentemente negra e que também tem a relação com outras expressões da cultura negra, como a religiosidade, em relação com o Candomblé e a Umbanda. Então eu fui buscando essa história pessoal e entendendo a minha corporalidade a partir dessas memórias, dessas lembranças e aí fui traduzindo isso em imagens, em movimento, gestos, cena.

Bruno: O que você entende por homoafetividade negra?

Kleber: Vish (risos)

Bruno: Tudo mundo reage assim (risos)

Kleber: Tem uma mais fácil? (risos)

Bruno: (risos) Se você se identifica, pois pode ser que não também, e está tudo bem.

Kleber: Olha Bruno, uma vez que eu me identifico e me vejo como um homem negro gay, como uma Bixa Preta, não tem como eu não me identificar porque a relação de homoafetividade que eu vou criar vai partir de quem eu sou, que é um homem negro, então eu vou observar como essas relações se dão. Agora, conceitualmente eu não saberia te responder o que é que as pessoas definem como homoafetividade negra porque eu acho que tem um lugar também de quando essa nomenclatura surge pra marcar também uma forma de se relacionar, sobre tudo se relacionar entre os pares, entre pessoas

negros/negres. O que eu vou te dizer é que a minha relação com essa homoafetividade negra vai se dar com a relação que eu tenho com outras pessoas, pessoas com quem eu me relaciono, porém, muitas das minhas experiências afetivas foram interracialais por exemplo, então isso também é um lugar que eu observo hoje, foram com homens brancos a maioria, aí a reflexão também do porquê, e aí provavelmente também isso acontece talvez pela minha passabilidade, que também de ser visto talvez como uma pessoa mais clara, ou também não, porque tem esse lugar que o branco busca os seus opostos e tudo mais. Não sei muito justificar o porquê disso, e talvez não seja muito também a questão, que entra no campo do afeto também, pessoas que você se encontra e que você quer viver aquela experiência, quer se relacionar e se apaixona e tal. Eu tenho uma percepção dessa discussão no campo mais militante, mais pra mim ela existe por que eu sou um homem negro e gay, então qualquer relação que eu for construir a partir da minha experiência, ela vai se dar no campo da homoafetividade negra.

Bruno: Pra você qual o papel e a força da improvisação nos seus processos criativos?

Kleber: É muito importante, porque eu venho de uma formação bem mista em dança e de linguagens também por ter passado pelo teatro. Especificamente eu passei por alguns grupos e escolas, tem o balé clássico, técnicas de dança moderna, em um determinado momento... É que eu fazia dança e teatro juntos e eu passei por uma formação de treinamento corporal pra ter um repertório de corpo nesses estilos, mas sempre trabalhei com grupos, e nos trabalhos de grupo a gente sempre criava, e no trabalho de criação pra cena esses vocabulários eles se modificam, aí a improvisação sempre fez parte, porque para coreografar muitas vezes os coreógrafos com que eu trabalhava sempre partiam também de um lugar de improvisação. E era nesse lugar de improvisação que a gente experimentava esse lugar da partitura coreográfica, a construção de algumas cenas. Então existia também momentos onde a improvisação foi estudada como técnica, então eu tive professores que eram professores formados de improvisação e a improvisação como uma técnica pra relação, para estudo do corpo e movimento, mas também existia muito esse lugar da improvisação como uma ferramenta para o processo criativo, ou seja, para a

criação da dramaturgia, para criação da partitura coreográfica ou para a criação da cena. E esse é lugar que eu me identifico muito, então os meus processos eu penso nesses dois lugares da improvisação, todos os meus processos eu trabalho bastante com improvisação. E penso nesses dois lugares, um lugar da improvisação de uma maneira como técnica pra relação do corpo com o espaço, a relação do corpo com o som, com vários componentes da dança. Então a improvisação como técnica para entendimento do corpo e ainda mais depois das experiências que eu tive com as danças populares. Porque o que eu observo nas danças populares, mais do que o vocabulário daquelas danças o passo especificamente, me interessa muito o quão orgânico aqueles corpos se movimentam dentro daquela dança. E eu acho que depois de passar por aquela vivência dos espaços, de entender o ritmo, entender o pouco a natureza daquelas danças populares, eu sempre tenho que depois trabalhar com a improvisação, mas muito mais para que o corpo ele se liberte, porque as danças populares tem uma relação muito pra fora, geralmente não são danças para dentro, introvertidas, são danças que se relacionam diretamente com o espaço, com o público muitas vezes ou com o outro. São danças que trabalham demais a relação. E isso eu acho interessante quando eu volto para a improvisação pensando na improvisação como técnica de dança e penso esses princípios para utilizar em um trabalho de improvisação. E esse segundo momento que é também com improvisação como ferramenta para criação cênica, ou seja, para trabalhar o tema que a gente está explorando, ou para trabalhar as imagens que a gente está explorando, trabalhar o que eu chamo de "imaginário". Geralmente eu escolho um imaginário nessa metodologia de trabalho, a gente escolhe um imaginário... vamos trabalhar com esse imaginário X, e aí a improvisação também ela vai ajudar pra que cada intérprete consiga fazer a sua leitura daquele imaginário, para que possa construir a cena ou a coreografia a partir dessa leitura. Então são dois momentos que eu penso na improvisação, que eu acho também que ajuda a o interprete, ao bailarino a descobrir a sua singularidade, o seu modo de se mover, entender quais são as características mais evidentes na sua movimentação, qual é a gestualidade mais recorrente, entender o oposto o que que falta também. Essa característica por exemplo eu percebo que quando eu improviso, eu tenho uma tendencia de trabalhar muito com uma movimentação mais fluida, mais espiralesca, isso é muito recorrente. Às vezes

eu observo lá no *story* "nossa, preciso trabalhar o oposto disso, um outro tipo de energia ou um outro tipo de qualidade de movimento", para poder ganhar repertório, para poder treinar, então são esses olhares. Eu uso a improvisação como técnica, improvisação como ferramenta de criação.

Bruno: Depois que eu assisti o processo de desmontagem... se eu não me engano o "Negro de estimação" foi o trabalho que você circulou por quatorze anos ou você criou a quatorze anos?

Kleber: Eu estreei em 2007 e tenho apresentado até hoje, esse ano faz quinze anos... São quinze anos circulando

Bruno: Pensando nessa questão de processos afetivos na dança, na arte, eu queria saber: Um trabalho que você criou e vem circulando a bastante tempo, que fala sobre questões de raça, identidade, sexualidade... como que no decorrer das apresentações atravessou você, que criou esse trabalho específico e apresentou em diferentes lugares, para diferentes públicos e como você acha que isso mudou (se mudou) o trabalho conforme os anos?

Kleber: Inteiramente Bruno, o trabalho ele só existe nesses quinze anos porque ele se transformou nesses quinze anos. Se não fosse talvez esse meu interesse que o trabalho fosse se transformando, eu já teria parado há muito tempo, mas como pensando ele estruturalmente ele tem... é um espetáculo narrativo eu estou o tempo inteiro trocando com a plateia, tanto os textos que eu faço, atuando como também os momentos de improvisação e dançados. E por ele ter essa abertura de jogo com a plateia isso me contaminava o tempo inteiro, então é aí que entra também a relação afetiva. Então eu fui construindo um afeto pelo trabalho, porque eu tinha resposta do público o tempo inteiro e na medida que eu tinha resposta, que eu tenho a resposta isso me impulsiona a continuar fazendo, sabe? Porque parece que aquilo que eu estou dizendo ali está sendo ressignificado sempre tanto para quem recebe como mensagem, quanto pra mim mesmo que fico pensando: "nossa, isso aqui ainda precisa ser dito, isso aqui precisa ser dito de outra forma, isso aqui eu fazia de um jeito e agora eu faço de outro". Então eu fui mudando a estrutura do espetáculo também coreograficamente, mudando coisas de cena, mudando coisas da dramaturgia, mas o que mais me alimentava era essa possibilidade de contato com essas

plateias, porque eu fiz em lugares muito diferente. E eu sempre quis exatamente isso, o espetáculo começou em um palco italiano, então ele tem uma cenografia, tem uma luz lindíssima, uma luz que começou com muitos equipamentos, então a gente tinha um *rider* enorme, tinha um linóleo branco tinha que carregar, tudo começou muito formal. E aí com o tempo eu disse: "não, mas eu quero fazer em uma escola, eu quero fazer em uma quadra, eu quero fazer em um teatro grande, mas eu quero fazer em um teatro pequeno também". E aí nessas proposições o espetáculo ia ganhando outra forma e eu ia também me provocando recriando outros sentidos, criando outros estímulos para fazer. Eu dizia: "nossa, vou fazer agora aqui na quadra dessa escola", então vai ser diferente, a relação vai ser diferente a aproximação vai ser diferente e o meu texto vai ser diferente, tudo vai ser diferente. Então era a oportunidade de eu estar treinando também, fazer o espetáculo era o tempo inteiro ter a possibilidade de estar atualizando a minha performance como bailarino e como ator. Então, isso me interessa muito. E aí hoje vendo a desmontagem quinze anos depois é muito evidente... meu corpo mudou, é muito evidente que... tudo mudou. O meu modo de me mover, a urgência para mover, pra dançar, aquelas coreografias ali, o prazer daqueles textos. Então é muito interessante perceber essa passagem do tempo e isso pra mim é uma relação muito afetiva. Eu tenho essa relação muito afetiva com o trabalho e com todo mundo que passou por esse trabalho. Também é um trabalho que mudou de equipes durante os quinze anos, muitas pessoas construíram esse trabalho comigo ou acompanharam esse trabalho comigo, então isso também afetivo, é afeto, o tempo inteiro eu penso nessas pessoas, eu agradeço, porque eu tô fazendo ainda, é porque essas pessoas de alguma maneira também alimentaram esse trabalho. Então ele se modificou totalmente e eu fico querendo inclusive parar porque eu acho que tem um tempo mesmo de parar de fazer, mas não porque "ai eu vou parar de fazer porque o espetáculo não presta", nada disso, é porque eu fico pensando que meu corpo agora pede, tem necessidades de outras coisas, de desenvolver outros trabalhos de buscar outras narrativas, mas toda vez que eu volto a apresentar, eu percebo que ele tem uma discussão muito necessária e muito urgente, ele é uma dramaturgia também urgente. Os textos ali do Marcelino que eu tirei do livro, são textos muito atuais, e acho que também cada vez mais trabalhos que envolvem uma poeta negra, isso é o que tenho militado, trabalhos que apontam para uma discussão

antirracista... então tudo isso é urgente, cada vez mais urgente, visível que a gente precisa discutir. Então quando eu faço eu digo "nossa, faz sentido fazer ainda" e aí eu fico só pensando em entender exatamente essa mudança no meu corpo, pra poder manter a mesma potência, a mesma qualidade, com essa mudança de corpo. E quando eu digo mudança de corpo, não tem a ver com está gordo, está magro, tá velho ou tá novo, não, Eu tô falando de mudança de corpo no sentido de potência mesmo de performance, de deixar esse trabalho ainda potente e isso é corporal, deixar ele vivo. Quando tiver em cena, aquela narrativa, aquela mensagem ela ainda está pulsando, porque se isso morre, se isso acaba eu vou só executar mecanicamente, aí isso não me interessa, aí sim eu pararia de fazer. Mas se eu ainda vejo que aquilo ainda tem sentido pra mim e pra quem eu faço, então vou fazer ainda, vou continuar fazendo, é um pouco isso.

Bruno: Para finalizar, eu queria saber se você poderia contar uma história sua de amor? E eu deixo bem aberto para as pessoas entender o que você classifica como uma história de amor, não precisa ser uma história apenas conjugal, pode ser uma história de amor com mãe, tio, papagaio, com a arte, enfim, você que vai escolher esse critério. Se para você fazer sentido que é uma história de amor, é isso.

Kleber: Nossa, era para você ter passado essas perguntas antes...

Bruno: (risos) Mas faz parte isso mesmo, de ver as pessoas: "ai meu Deus..."

Kleber: (risos) Eu não sei, uma história de amor... Eu acho que essa minha relação com essa peça é uma história de amor, porque são quinze anos fazendo um trabalho que de fato me dá muito prazer e que eu me realizo fazendo, sabe? Me realizo no sentido sensorial também. Eu me sinto quase como um gozo... fazer esse espetáculo. Foram muitas experiências... conflitantes em alguns momentos como as vezes as relações amorosas são, e de muito êxtase também, muitas vezes, que é essa coisa do prazer. Então eu consideraria essa história com o meu espetáculo uma bela história de amor (risos)

Bruno: E que continua (risos)

Kleber: Pois é, vai que aparece outro boy aí (risos)

Apêndice D – Entrevista com Eduardo Almeida (09/março/2022)¹⁹⁴

Bruno Novais: Seja bem vinda mana. Primeira pergunta, quem é você na fila do acarajé? E quem são as DasLiliths?

Eduardo Almeida: Já assim de cara?

Bruno: Já de cara.

Eduardo: Eu sou Eduardo, Eduardo Almeida. Preto, filho de uma mãe preta e de um pai preto retinto, sou mineiro, mas moro em Salvador. Sou formado em gastronomia como primeira formação, mas sou dançarino, vim pra Salvador pra poder fazer o curso, licenciatura em dança, formando agora. Sou um homem LGBTQIAP+, moro na favela, gosto da favela, acho que é isso. Quem sou eu é, são tantas coisas que eu me limitar aqui em alguns minutos eu não vou conseguir falar. É muito mais complexo... acho também a gente falar quem é a gente, principalmente de frente pra uma câmera.

Bruno: Como é o grupo que você participa? Quem são as pessoas? Como é que surgiu?

Eduardo: Então, o Coletivo DasLiliths ele é um coletivo LGBTQIAP+, frisar que é o primeiro coletivo LGBTQIAP+ em Salvador. Ele surgiu na Escola de Teatro, são algumas gatas que vão se formando e elas resolvem se juntar pra poder fazer um trabalho final. Esse trabalho final ele tem uma aceitação tanto pelo público quanto pelas gatas e elas entendem que elas unidas, elas juntas se articulando elas poderiam fazer alguma coisa interessante. E aí são, se eu não me engano, são oito anos que nós estamos aí. Eu entro no coletivo em 2018, integro o coletivo em 2018, que desde então, se eu não me engano, ele nasce em 2009 ou 2010 e aí logo depois, ele não tem mais nenhum, não entra e nem sai ninguém. Depois eles resolvem fazer uma chamada de artistas, de novos artistas pro espetáculo novo "Tibiras", e aí nessa segunda leva a gente fala que somos a segunda geração DasLiliths, aí depois tem a terceira geração que é a galera do "Covil", galera do "Antro", e támo aí.

¹⁹⁴ Entrevista realizada via plataforma virtual Zoom de reuniões.

Bruno: Para você enquanto uma Bixa Preta, qual é a importância de utilizar histórias pessoais para os seus processos criativos?

Eduardo: Acho que é uma das maneiras de ser ouvido, a gente falar sobre as nossas subjetividades, então eu entendo enquanto uma ferramenta. Acho interessante também as representações, as representatividades no caso, porque se eu falo de alguma coisa minha pra alguém ou pra alguéns, em algum momento vai chegar em alguém ou alguéns por que ocorre uma identificação, ocorre uma, é uma identificação mesmo. E eu acredito que esses processos de criação, usar isso como mote pra processo de criação ele enriquece muito mais porque eu tô falando sobre mim, então eu não preciso de alguém pra falar sobre mim, então eu acredito que não seja fácil, mas seja muito mais orgânico, acho que é muito mais orgânico quando o meu processo criativo fala de mim ou fala de uma bixa preta, ou fala de alguma camada que também é minha camada super lá dentro.

Bruno: E de que forma pra você essas histórias corporificam no processo, quando você sente que realmente, tipo assim “pô, é isso!”, agora é, como que você gostaria de fundir de fato essa história com o seu processo?

Eduardo: Será que acontece sempre? Porque eu acredito que depende muito do processo, do tempo do processo, de qual história que eu utilizei, e de como eu utilizei. Eu acredito que nem sempre vai fundir, nem sempre vai acontecer, nem sempre vai sair do jeito que quero, a gente tem uma coisa de idealizar então assim, por mais que idealize um trabalho, por mais que eu idealize um processo, existem vários imprevistos que possam acontecer e que não vai sair do jeito que eu quero, mas o que mais importa pra mim é que independente do que eu for fazer, eu vou fazer me entregando entendeu? Eu vou me entregar, vou me jogar, e tem muito a ver também com a expectativa do outro, então assim, talvez pra mim pode ter sido válido, talvez pra mim pode ter fundido, mas para o outro não. E também tem muito a ver com as leituras, do indivíduo ou as minhas leituras do mundo, do indivíduo sobre meu trabalho, sobre meu corpo, acho que é isso.

Bruno: O que você entende por afetividade negra?

Eduardo: O que eu entendo por afetividade negra? Eu acredito que afetividade negra é... tem a ver com meu olhar enquanto identificação, enquanto

pertencimento a relações afetivas, independentemente de quais sejam, com pessoas pretas. E aí eu acho que é para além da militância, é uma prática mesmo de descobrir isso porque é muito novo, ainda muito negado, mas primeira coisa que eu penso afetividade preta eu lembro da minha mãe, eu lembro das mulheres pretas da minha vida, a minha mãe e minhas duas avós, minha irmã, agora mais tarde minha sobrinha e todas as outras minhas tias. Então assim, se você perguntar pra mim agora de novo afetividade negra, pra mim é uma coisa relacionada a mãe preta. E aí se eu for pensar por este viés, com certeza eu tô dentro, eu me identifico muito, muito mesmo.

Bruno: E homoafetividade negra? Você se identifica com esse termo?

Eduardo: Então mana, o que entendo por homoafetividade negra? É bem na ideia mesmo também do que fosse a afetividade, mas homoafetividade pra mim tá ligado as minhas relações enquanto uma pessoa Bixa. Então, eu me identifico muito com a homoafetividade negra. Eu venho do Sudeste que é um lugar embranquecido, bem embranquecido, então a maioria das minhas relações foram com pessoas brancas, as relações que eu tive homoafetivas com pessoas pretas eram super escondidas, porque tinha uma coisa do homem preto... não pode ser Bixa né? Ele não pode, o homem preto se assumir também, enfim, são várias questões. Mas aí as minhas afetividades, as minhas relações sempre foram embranquecidas, então depois que eu entendo a necessidade de eu me relacionar com outras pessoas mais parecidas comigo que vai pra além da representatividade, eu encontro... pelo menos eu acredito que eu posso encontrar esse outro corpo que é parecido com o meu mais abrigo, mais carinho, mais dialogo... as relações são mais sensíveis porque ele também vive... as questões raciais também atravessam ele da mesma maneira que me atravessam... não sei se da mesma maneira, mas atravessam por ser também uma pessoa preta. Eu optando por estar com uma pessoa preta obviamente que as questões raciais irão atravessar a gente, então vai ser... acredito que nós dois lidamos juntos com isso muito melhor do que eu ficar com um homem branco. E quando eu faço essa visita a minha memória eu fico pensando que algumas vezes episódios de racismos aconteceu e meu namorado branco não soube como reagir, entendeu? E pra ele talvez não tenha sido racismo, enfim, então eu teria evitado (risos)... eu tenho falado isso com muita gente. Não vou dizer que

eu não "palmito" (risos) porque eu "palmito", mas pra relação, pra homoafetividade mesmo, que é para além do sexo com certeza eu vou sempre preferir uma pessoa preta.

Bruno: Pra você qual o papel e a força da improvisação nos seus processos criativos?

Eduardo: Porra, é importantíssimo, importantíssimo. Porque, eu venho da dança de rua, que é um lugar muito marcado de movimentação. Quando eu conheço a dança contemporânea, quando eu penso "improvisação" eu na dança contemporânea, eu entendo que existe uma urgência na dança contemporânea de falar sobre o que tá acontecendo na minha vida, mas que eu não necessariamente preciso me enquadrar, que eu preciso enquadrar essa dança num estereótipo, num ritmo. Eu acredito que a improvisação, pra eu falar sobre os meus processos, dos meus processos, pra eu falar sobre, pra eu fazer um trabalho em que a maioria dele é feita na improvisação, eu faço muito isso, eu penso nas marcações basicamente e onde me levam estas marcações. Eu não vou pensar uma movimentação ou uma coreografia toda, então se eu fizer um espetáculo que ele é improvisado, mas ele é marcado, e por mais que ele seja marcado por ele ser improvisado o outro vai ser de outro jeito. Então a improvisação ela sempre me dá a possibilidade de ir mais, de meu caminho, como se virasse três. um caminho que virasse três, um caminho que virasse três e ele vai se triplicando assim, tipo veias do corpo sabe? São caminhos, caminhos, caminhos, que a improvisação ela traz, eu acho que é isso. E falar de mim, enquanto sujeito preto, pela improvisação é também um lugar confortável.

Bruno: Pensando nesse grupo que você participou, do coletivo DasLiliths, até onde eu sei são pessoas de linguagens diferentes artisticamente né? Eu queria que você falasse a partir de você que é um dançarino, eu sei que você dialoga com outras linguagens, você não se fecha só nisso. Mas, pensando que hoje a sua vida está pendendo mais pra esse lugar da dança, como que é ser essa bixa preta, falando a partir da dança seus processos, num coletivo tão diversos de corpos dissidentes?

Eduardo: O coletivo ele é todo de teatro, basicamente. Então, a grande convergência do coletivo, para além das pautas, todo mundo é professor, é arte-educador, então já começa daí. E a outra parte da pergunta eu esqueci.

Bruno: No seu tempo.

Eduardo: E aí eu pela dança. Sim desse lugar. Eu sou único de dança, tem outras pessoas né, assim, que passaram pelo coletivo, mas quem estuda dança sou eu, as pessoas a maioria é a galera de teatro, é uma pessoa da performance e aí é onde existe essa possibilidade pra mim de trocar muito no coletivo. Eu flerto muito com o teatro, eu flerto muito com a performance, então, estar no coletivo pra mim me possibilita ter um corpo mais consciente, porque eu estudo dança e consigo acessar outros lugares que alguns atores do teatro não vão conseguir porque o teatro ele não tem esse trabalho de corpo como a gente tem na dança. Me fiz entender?

Bruno: Sim.

Eduardo: E aí eu acredito que estar no coletivo pra mim, enquanto um dançarino, é um diferencial. Porque é um coletivo basicamente de teatro e performance, mas eu não precisei estar necessariamente fechado no teatro ou na performance. Por eu ser um corpo de dança, quando eu entro no coletivo essa acolhida ela acontece de uma maneira dançada, então todos os espetáculos que eu participei do coletivo hoje, para além do teatro e da performance, eu fiz dança, essas marcações, essas improvisações, coreografia. O último trabalho que a gente fez "Adão", foi uma coreografia marcada, então, tem performance, mas também tem dança, tem audiovisual, tem escrita, poesia, poética, eu gosto muito desses atravessamentos todos, mas meu foco seria com certeza é dança.

Bruno: Pra quem me conhece sabe que eu tenho uma afeição com esta: Conte uma história de amor sua hoje, você vai pensar nesses critérios, porque que é uma história de amor, com quem, sozinho...

Eduardo: Mas minha?

Bruno: Sua, uma história sua de amor com alguém, consigo mesmo, com algo...

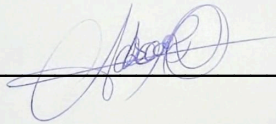
Eduardo: Caralho. Vamos de amor, uma história de amor, beleza. Acho que vou contar essa, as minhas histórias de amor, acho que na maioria das pessoas pretas as histórias de amor não são tão boas, mas vou contar uma história de amor que pra mim ela é muito boa, muito, muito, muito boa e foi dia 29 de março de 2009 minha história de amor ela começa. Ela começa um pouco antes, mas ela toma vida dia 29 de março de 2009. A minha irmã engravidou eu fiquei muito chateado com ela, porque ela tinha engravidado e são outras questões pra gente que é pessoas pretas, ela tava passando por outras questões também, eu não gostei porque a gente tinha um pacto basicamente de ficar os três juntos, ela, eu e minha mãe. E aí ela foi, engravidou, montou a família dela, eu fiquei um pouco chateado, minha mãe também, mas o amor ele aconteceu quando eu vi a cara da minha sobrinha, foi no dia 29 de março. Ela muito parecida comigo, muito mesmo. O que eu conheço de amor mesmo é principalmente pela minha família, então a maior história de amor que eu tenho até hoje, para além do amor com a minha mãe, é o amor da minha sobrinha. A gente se dá muito bem, a gente se deu muito bem até hoje, ela quando bebê passava férias comigo, ela passava dias comigo, até hoje ela tem, sei lá, tem 12 anos e ela tá se tornando adolescente, e aí o que ela precisa conversar, as coisas que ela precisa conversar e que ela não sente confortável pra poder conversar com os pais dela ela conversa comigo, então se não tem história de amor tão bonita quanto essa, meu amor não tem. A não ser que eu tenha o meu filho, e meu filho também seja desse jeito ou minha filha, mas só de ter minha sobrinha já tá ótimo.

DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Adilson Pereira Dias, autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada "**(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas**", de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.

Local: São Paulo, 25 de Abril de 2025



Assinatura

- **DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM**

Eu, Alessandro Neres dos Santos, autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada "**(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas**", de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.

Local: São Paulo, Data: 11 de Abril de 2025

Assinatura: _____



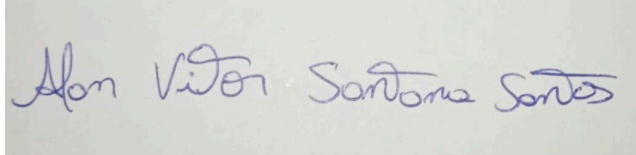
- **DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM**

Eu, Alan Vitor Santana Santos, autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada **"(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas"**, de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.

São Paulo 12 de Abril de 2025

Assinatura:



DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Alma Luz Adélia Matos dos Santos, autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada **"(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas"**, de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.

Local: São Paulo, 25 de Abril de 2025

Documento assinado digitalmente



ALMA LUZ ADELIA MATOS DOS SANTOS

Data: 25/04/2025 13:49:36-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

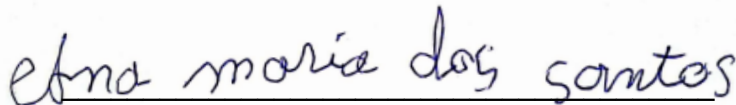
Assinatura

DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Ana Maria dos Santos, autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada "**(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas**", de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.

Local: São Paulo, 25 de Abril de 2025

A handwritten signature in blue ink that reads "ana maria dos santos". The signature is written in a cursive, lowercase style.

Assinatura

DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, CARLOS RENATO LOPES DE OLIVEIRA, autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada **"(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas"**, de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.

Local: São Paulo, 11 de Abril de 2025



Documento assinado digitalmente
CARLOS RENATO LOPES DE OLIVEIRA
Data: 11/04/2025 14:42:08-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Assinatura: _____

DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Cristiano Vieira Saraiva, autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada **"(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas"**, de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.

Local: São Paulo Data: 04 de abril de 2025

Assinatura: 

DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Danilo Santana da Silva, autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada **"(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas"**, de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.

Local:São Paulo Data: 03 de abril de 2025



Documento assinado digitalmente
DANILO SANTANA DA SILVA
Data: 03/04/2025 15:03:43-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

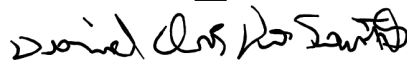
Assinatura: _____

DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Daniel Alves Dos Santos, autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada "**(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas**", de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.

Local: São Paulo, 25 de Abril de 2025



Assinatura

DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Dermeson de Jesus Oliveira, autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada **"(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas"**, de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.

Local: Salvador Data: 15 de Abril de 2025

Assinatura: Dermeson de Jesus Oliveira

DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Eduardo de Paula Almeida, autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada **"(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas"**, de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.

Salvador, 04 de abril de 2025.



Documento assinado digitalmente

EDUARDO DE PAULA ALMEIDA

Data: 04/04/2025 00:08:36-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Assinatura: _____

DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Eduardo Alves Guimarães, autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada **"(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas"**, de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.

Local: São Paulo, 11 de Abril de 2025



Documento assinado digitalmente
EDUARDO ALVES GUIMARAES
Data: 11/04/2025 14:39:28-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Assinatura: _____

- **DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM**

Eu, Glauciete Martins Gomes, autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada **"(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas"**, de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.

São Paulo 12 de Abril de 2025



Documento assinado digitalmente

GLAUCIETE MARTINS GOMES

Data: 12/04/2025 18:02:05-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Assinatura: _____

DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Georgia Caires Boni, portador(a) do documento de identificação 387.148.168-81, autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada **"(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas"**, de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.

Local: Salvador Data: 04 de Abril de 2025


Assinatura: _____

DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Gleice Kelle da Silva Rodrigues, autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada **"(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas"**, de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.

Local: São Paulo, 25 de Abril de 2025

Documento assinado digitalmente
 GLEICE KELLE DA SILVA RODRIGUES
Data: 25/04/2025 13:09:27-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Assinatura

DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Hianna Camilla Gomes de Oliveira, autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada **"(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas"**, de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.

Local: São Paulo, 25 de Abril de 2025

Hianna Camilla Gomes de Oliveira

Assinatura

DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Iasmim Alice da Silva autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada **"(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas"**, de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.

Local: _____



Documento assinado digitalmente

IASMIM ALICE DA SILVA

Data: 16/04/2025 12:03:07-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

_____, 16 de Abril de 2025

Assinatura

DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Jaqueline Barreto Lino, autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada **"(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas"**, de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.

Local: São Paulo Data: 04 de abril de 2025

Assinatura: _____



Documento assinado digitalmente

JAQUELINE BARRETO LINO

Data: 04/04/2025 15:46:47-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, J o i c e d a S i l v a A r a ú j o , autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada **"(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas"**, de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.

Local _____ Salvador BA Data: _____ de _____ de 2025

Assinatura: _____



Documento assinado digitalmente

JOICE DA SILVA ARAUJO

Data: 12/04/2025 08:30:03-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, _____Jordenilson _____Alves _____dos _____Santos _____, autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada **"(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas"**, de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.



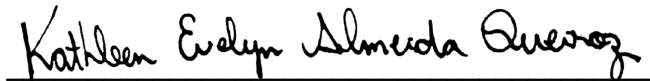
Documento assinado digitalmente
JORDENILSON ALVES DOS SANTOS
Data: 02/05/2025 16:43:59-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Kathleen Evelyn Almeida Queiroz autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada **"(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas"**, de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.

Local: São Paulo, 25 de Abril de 2025

A handwritten signature in black ink, reading "Kathleen Evelyn Almeida Queiroz", is written over a horizontal line.

Assinatura

DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Leonardo Augusto Luz Alcântara Silva , autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada **"(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas"**, de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.

Local: __Salvador__ Data: 11 de __Abril__ de 2025

Assinatura:

Documento assinado digitalmente



LEONARDO AUGUSTO LUZ ALCANTARA SILVA

Data: 11/04/2025 16:05:13-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

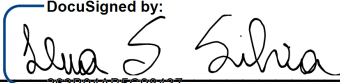
DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Lua Santana da Silva, autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada **"(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas"**, de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.

Local: São Paulo-SP Data: 03 de abril de 2025

Assinatura: _____

DocuSigned by:

263B04AB5C98437...

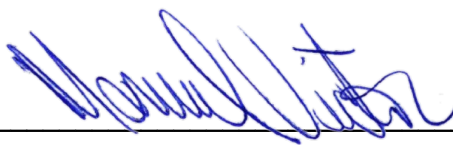
DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Manuel Victor dos Santos Pereira, autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada **"(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas"**, de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.

Local: São Paulo-SP Data: 03 de abril de 2025

Assinatura: _____

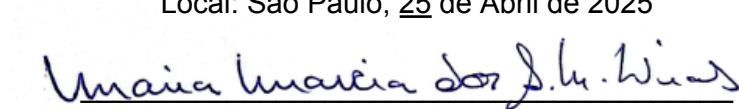


DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Maria Marcia dos Santos Novais Dias, autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada **"(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas"**, de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.

Local: São Paulo, 25 de Abril de 2025

A handwritten signature in blue ink, reading "Maria Marcia dos Santos Novais Dias", written over a horizontal line.

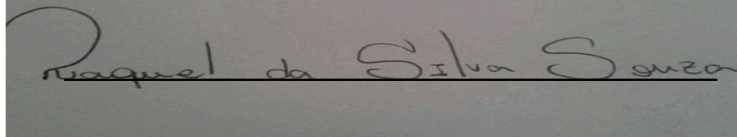
Assinatura

DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Raquel da Silva Souza, autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada **"(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas"**, de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.

Local: São Paulo, 25 de Abril de 2025

A rectangular box containing a handwritten signature in black ink. The signature is written in a cursive style and reads "Raquel da Silva Souza".

Assinatura

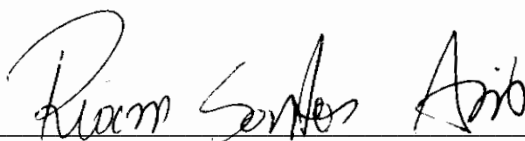
- **DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM**

Eu, Riam Santos Assis, autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada "**(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas**", de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.

São Paulo 12 de Abril de 2025

Assinatura: _____

A handwritten signature in black ink, reading "Riam Santos Assis", is written over a horizontal line. The signature is fluid and cursive, with the first letters of each name being capitalized and prominent.

DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Telma Pereira de Amorim, autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada "**(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas**", de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.

Local: Salvador-BA Data: 05 de abril de 2025



Assinatura

DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Vinicius da Silva Revolti_____,
autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada **"(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas"**, de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.

Local: São Paulo



Documento assinado digitalmente
VINICIUS DA SILVA REVOLTI
Data: 02/05/2025 18:34:37-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Assinatura

DECLARAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, William Gomes da Silva, autorizo a utilização da minha imagem capturada durante a pesquisa para a dissertação intitulada **"(Re)vivendo amores pretos: Mapeamento dos Afetos nas Danças D'quebradas Contemporâneas"**, de autoria de **Bruno Novais Dias**, vinculada ao **Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança)** da **Universidade Federal da Bahia**.

Declaro estar ciente de que as imagens serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo constar na versão final da dissertação e em possíveis apresentações acadêmicas relacionadas ao trabalho. Estou ciente de que esta autorização é concedida de forma gratuita, sem qualquer ônus para o autor ou a instituição.

Local: Salvador-BA Data: 03 de abril de 2025

Documento assinado digitalmente



WILLIAM GOMES DA SILVA

Data: 03/04/2025 23:17:37-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Assinatura: _____
