



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

**PRISCILLA SILVA PONTES**

**RACHANDO O *PETIT-PAVÉ*: DANÇAS AFRO-ORIENTADAS E  
TERRITÓRIOS DA DIÁSPORA NEGRA EM CURITIBA**

Curitiba  
2021

**PRISCILLA SILVA PONTES**

**RACHANDO O *PETIT-PAVÉ*: DANÇAS AFRO-ORIENTADAS E  
TERRITÓRIOS DA DIÁSPORA NEGRA EM CURITIBA**

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

Orientador: Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz

Curitiba  
2021

Pontes, Priscilla Silva.

Rachando o petit-pavé: danças afro-orientadas e territórios da diáspora negra em Curitiba / Priscilla Silva Pontes. - 2021.

263 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2021.

1. Dança. 2. Dança - Estudo e ensino. 3. Dança - Curitiba (PR). 4. Danças afro-brasileiras - Curitiba (PR). 5. Diáspora africana. 6. Negros - Curitiba (PR) - Identidade racial. 7. Memória - Aspectos sociais - Curitiba (PR). 8. Paixão, Vera, 1968- -Visão política e social. 9. Projeto Pontes Móveis em Travessias Afro-Contemporâneas. I. Ferraz, Fernando Marques Camargo. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.3

CDU - 793.3

**PRISCILLA SILVA PONTES**

**RACHANDO O *PETIT-PAVÉ*: DANÇAS AFRO-ORIENTADAS E  
TERRITÓRIOS DA DIÁSPORA NEGRA EM CURITIBA**

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Dança, Escola de Dança, da Universidade Federal da Bahia.

Nº  
Curitiba, 16 de abril de 2021.

Banca examinadora:

Fernando Marques Camargo Ferraz – Orientador \_\_\_\_\_  
Doutor em Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), São Paulo, Brasil. Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Amélia Vitória de Souza Conrado \_\_\_\_\_  
Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Bahia, Brasil.  
Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Luciane Ramos da Silva \_\_\_\_\_  
Doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), São Paulo, Brasil. Acervo África.

## AGRADECIMENTOS

Aos ancestrais e forças maiores.

À Terra e seu elíptico e ininterrupto bailado em torno de si e do Sol. Às águas que habitam e fluem por esse corpo ancestre. Às grandes árvores e às trepadeiras que de diferentes maneiras me permitem aprender sobre tempo e expansão.

À Helena Pontes e Luiz Pontes por me trazerem ao mundo e pelos valores que semearam em mim. A Helena, minha mãe pela referência primeira que é, pelo apoio e cuidado ao longo do processo dessa pesquisa. Às minhas irmãs Caroline e Camilla pelo incentivo.

A Iyalorixá Dalzira Maria Aparecida Iyagunã pela importante referência enquanto sacerdotisa, militante e pesquisadora desde a cidade de Curitiba e estado do Paraná. À Iyalorixá Jaciara Ribeiro enquanto importante liderança religiosa e linha de frente no combate à intolerância religiosa no estado da Bahia e no país. À ambas sacerdotisas pelos acolhimentos e ensinamentos em distintos momentos da vida e da produção do trabalho. Agradecimento que se estende à Mameto Nilzete Cardoso que teve uma passagem tão breve quanto marcante por Curitiba em 2019.

À Dirléia Aparecida Matias pelo apoio, cuidado, e partilha de memórias sobre o grupo *Baluarte Negro*. A Itaércio Rocha, pelos legados artísticos e culturais semeados, cultivados e florescidos sobre os chãos da cidade. Agradecimento que se estende ao grupo Mundaréu, pela importante referência nas culturas populares e ocupação dos espaços públicos de Curitiba. Ao grupo *Samba da Murixaba* nas pessoas de Amanda Gonçalves e Gustavo Laiter, e reverências ao Babalorixá Israel Machado, pelo cultivo e circulação de saberes no Samba de Roda em Curitiba. A Ângelo Passos pelo Tambor de Crioula e me apresentar à coreira que me habita ainda em 2005.

Ao grupo Maracaeté pelos espaços de pesquisa, aprendizagem que vivenciei ainda na adolescência, ponte para encontros fundantes com mestras e mestres das culturas africano diaspóricas, tal como Mestre Moa do Katendê que possui seu legado semeado e eternizado por passagens memoráveis também na capital paranaense.

A Seu Álvaro e em nome dele membros da diretoria, associados e colaboradores que mantêm

viva e em funcionamento a *Sociedade Operária Beneficente Treze de Maio*.

À Brenda Maria pela amplitude no olhar para as presenças negras na cidade de Curitiba e importantes produções de festas, eventos e pesquisas sobre patrimônios como a própria “Treze” como carinhosamente chamamos esse Clube Negro fundado em 1888.

À Dermeval Silva por ser referência na cidade e por ser responsável pela primeira aula de danças-afro que vivenciei abrindo um caminho que nunca mais se fechou em mim.

À Vera Paixão pela trajetória ampla e por meio de sua pessoa, a *Associação Cultural de Negritude e Ação Popular (ACNAP)* pelos legados de luta, educação, arte e cidadania para população negra e periférica de Curitiba.

A todas as pessoas que compõem a trajetória do *Grupo Afro-Cultural Ka-Naombo* pelas inscrições de nossa presença nas danças afro-orientadas em Curitiba. Em especial à Laremi Paixão, Denise Camargo, Leandro Magalhães, Elton Fernandes, Adilto Black, Diorlei Santos que além de pessoas mencionadas em outros pontos desse agradecimento, concederam relatos sobre suas passagens pelo grupo.

A equipe, participantes, pessoas parceiras e apoiadoras do projeto *Pontes Móveis em Travessias Afro-Contemporâneas*. Em especial a Nelson Sebastião, Leonardo da Cruz, Laremi Paixão pela vida compartilhada e pedagogias afro-orientadas cultivadas em mutirão, assim como Dilma Nascimento, Matê Magnabosco, Paulo Portes e Maria Carolina Felício que participaram fundamente dessa construção. À Flavia Imirene, Andréia de Lima, Bruna Stéfani, Ana Paula Queiroz, Alina Vergopolan, Ana Márcia Antunes, Maíra Nery pelas presenças frequentes e cultivo de laços por meio do projeto. As alunas e alunos pela confiança e pelas partilhas que tanto me movem na vida.

À Vitor da Rosa, Samuel Faria, Stéphanie Fernandes pela confiança e oportunidade de participar e aprender com seus trabalhos de conclusão de curso na UNESPAR nos últimos anos que em muito retroalimentam esse trabalho. À Gladis dos Santos, Cinthia Kunifas, Marila Veloso, pelos aprendizados e boas memórias vivenciada nessa instituição nos tempos de graduação, chãos que seguem grafados em mim.

Ao *Bloco Afro Pretiniosidade* pelo espaço aquilombado de convivência, trocas e cultivo de legados ancestrais de re-existência em Curitiba. Em especial à Cláudia Maria Ferreira, Diorlei Santos, Elton Erê, Flávia Imirene Sabino, Fernanda Lucas Santiago pelas entrevistas concedidas para pesquisa.

A mestra Dandara Baldez, *Canzúá Capoeira Angola* e grupo *Baiei na Bahia* pela referência que é, pelo acolhimento em Salvador e ensinamentos semeados para a vida. À rainha Vânia Oliveira pelos legados de re-existência junto a Blocos Afro de Salvador, pelas encruzilhadas em terras baianas e importante passagem por Curitiba em 2019.

A Patrícia Zarske e Bruno Oliveira pelos afetos, acolhidas em Salvador, pelos alimentos, angústias e risos partilhados. À comunidade do Alto da Sereia na qual residi ao longo do curso, às colegas Tâmara, Natália, Luli, Xanda, Euge moradoras do Casarão pelo apoio, incentivo e parceria. À Pancho pelas alegrias e boas histórias partilhadas nos intervalos entre aulas da UFBA, à Nete pelo alimento dessas horas e compreensão nos dias mais duros.

Aos colegas e professores das turmas de Especialização Estudos Contemporâneos em Dança (2017) e turma de Mestrado em Dança (2018), pelo Programa de Pós-Graduação da UFBA, ao qual o agradecimento se estende. Ao grupo GIRA pelo suporte e incentivo. À CAPES pela bolsa de pesquisa recebida ao longo de um ano.

A Ally Camu, pelas prosas, parcerias nos experimentos artísticos, incentivo na vida e no plantio. À Telma Amorim, Willian Gomes, Julia Basso pelas presenças expandidas e papos mobilizadores no fluxo da escrita. Ao grupo Baluarte e Tempo de Alegria da IBNC, a Pr. Marcos de Oliveira, à Chicão, Viviane Cecconello, Maria Antonieta Mendes, Mariana Costa, Rafaella Militão, Paula Back, Cláudia Susin, Tânia Brandão, Roseane Santos, Renata Roel, Cândida Monte, Mônica Infante, Danilo Silveira, Guego Anunciação, Bruno de Jesus, Diogo Lins por fazerem parte de distintos momentos dessa jornada.

À Jefferson Figueirêdo pela parceria única e forte do começo aos dias finais desse ciclo formativo tão desafiador. Pela vida vivida e generosamente compartilhada que tanto me ensina e atravessa também essa escrita.

Às professoras doutoras Amélia Conrado e Luciane da Silva pelo aceite do convite em

compor a banca e disponibilidade em contribuir com o trabalho. Pelas grandes referências que são como pessoas e especialistas ligadas ao tema abordado. Presenças fundantes em minha caminhada na dança, assim como para tantas outras gentes dentro e fora dos muros universitários.

Ao professor doutor Fernando Ferraz, orientador da pesquisa, pela atenção, generosidade, afetos partilhados e desafios enfrentados nessa longa travessia.

Às pessoas leitoras que venham a acessar esse texto. Às presenças produtoras de espaços de re-existência negra e indígena que dão sentidos práticos ao saber proverbial “*quiseram nos enterrar, esqueceram que éramos sementes*”. Seguimos arvorando!



PONTES, Priscilla Silva. 2021. Rachando o *Petit-pavé*: danças afro-orientadas e territórios da diáspora negra em Curitiba. Orientador: Fernando Marques Camargo Ferraz. 270 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Curitiba, 2021.

## RESUMO

Esse trabalho propõe uma reflexão sobre a importância histórica, cultural e política de espaços de produção de saberes em danças afro-diaspóricas na cidade de Curitiba. Experiências que atravessam meu percurso de vida e ensinam sobre o cultivo de relações profundas com as terras que habitamos. Entrecruzando autobiografia, interlocuções com pessoas ligadas a construção de parte desses espaços, bem como produções historiográficas sobre a cidade, avalio criticamente a potência formadora e transformadora desses fazeres no tempo. A trajetória e legado da artista e ativista paranaense Vera Paixão, idealizadora do “Concurso de Beleza Negra” assim como do “Grupo Afro Cultural Ka-Naombo”, ambos produzidos dentro da ACNAP – Associação Cultural de Negritude e Ação Popular, fundada na década de 90 em Curitiba, é uma das histórias envolvidas nessa trama e como fio condutor na pesquisa, nos conectou a grupos atuantes entre a década de 80 e os dias atuais. Conhecer e registrar trajetórias de diferentes gerações fazedoras das *danças afro-orientadas* (SILVA, 2018) nos contextos de Curitiba, documentando esse processo junto ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, são nesse trabalho, ações empreendidas como movimento de retomada de terras. Corpo, espaço e saber são dimensões pelas quais a escrita se arvora e juntas sustentam o conceito *território-corpo* proposto como chave no trabalho.

Palavras-chave: Território-Corpo; Danças Afro-Orientadas; Curitiba; Pesquisa em Dança.

PONTES, Priscilla Silva. 2021. Cracking the *petit-pavé*: afro-oriented dances and territories of the black diaspora in Curitiba. Thesis advisor: Fernando Marques Camargo Ferraz. 270 f. Thesis (Master in Dance) – Dance School, Universidade Federal da Bahia, Curitiba, 2021.

### ABSTRACT

This work proposes a reflection on the historical, cultural and political importance of knowledge production spaces in Afro-diasporic dances in the city of Curitiba. Experiences that span my life course and teach about cultivating deep relationships with the lands we inhabit. Crossing autobiography, dialogues with people linked to the construction of part of these spaces, as well as historiographical productions about the city, I critically assess the formative and transforming power of these actions in time. The trajectory and legacy of the artist and activist from Paraná Vera Paixão, creator of the “Black Beauty Contest” as well as the “Afro Cultural Group Ka-Naombo”, both produced within the CANPA – Cultural Association of Negritude and Popular Action, founded in the 90s in Curitiba, it is one of the stories involved in this plot and as a common thread, it connected us to active groups from the 80's to the present day. Knowing and recording the trajectories of different generations of *Afro-oriented dances* (SILVA, 2018) in the contexts of Curitiba, documenting this process with the Graduate Program in Dance at the Federal University of Bahia, in this work, actions undertaken as a movement of land repossession. Body, space and knowledge are dimensions through which writing stands and together they sustain the concept of *territory-body* proposed as a key in the work.

Keywords: Territory-Body; Afro-Oriented Dances; Curitiba; Dance Research.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Retratos são Vozes</i> . Montagem da autora mesclando imagens e fotografias do acervo pessoal e à direita, retrato da artista Desirée dos Santos (2019).	24
Figura 2 Registro do batismo nas águas. IBNC. Curitiba. 2002. Fonte: Acervo pessoal da autora.	33
Figura 3 Apresentação de dança na antiga sede da IBNC em meados dos anos 2000. Acervo pessoal da autora.	34
Figura 4 Apresentação no Festival Santa Maria em Dança. Santa Maria-RS, 2006. Acervo pessoal da autora.	37
Figura 5 Quadro pintado por Caroline Pontes, junto a estatuetas de bailarina que ganhei de diversas alunas ao longo do tempo. Montagem e imagem da autora.	38
Figura 6 Registro de ensaio geral do projeto de ensino de dança na Escola Municipal Pedro Viriato Parigot de Souza. Sítio Cercado, Curitiba-PR, 2016. Fonte: acervo pessoal da autora.	43
Figura 7 Festa do Maracaeté na Sociedade Treze de Maio, Curitiba, 2007. Imagem: Leco de Souza Fonte: Acervo do grupo.	54
Figura 8: Oficina de afoxé com mestre Moa do Katendê. Espaço Cultural Terreirão. Curitiba, 2007.	56
Figura 9 Grupo Mundarê. Curitiba. Imagem: Gilson Camargo. Fonte: Acervo virtual do grupo.	60
Figura 10: Samba da Murixaba. Fonte: Facebook do grupo.	62
Figura 11: Imagem: Dayana Luiza. Tambor de Crioula em Curitiba, Festa dos Santos Pretos, 2015. Fonte: Acervo pessoal da autora.	62
Figura 12: Congada da Lapa Fonte: MUPA	65
Figura 13 retrato recorte do mapa da passeata noturna realizada pela Sociedade Treze de Maio em comemoração ao dia 28 de setembro em 1888 em Curitiba. Fonte: Boletim Casa Romário Martins. Dos Traços aos Trajetos: a Curitiba negra entre os séculos XIX e XX. 2019.	68
Figura 14 Dermeval Silva. Sem data. Fonte: Facebook.	71
Figura 15: Concurso de Beleza Negra da ACNAP. Curitiba, novembro de 2008. Fonte: Acervo da autora.	73
Figura 16: Concurso de Beleza Negra. Curitiba, novembro de 2008. Fonte: acervo pessoal da autora.	73
Figura 17 Elenco Filme Lavra em frente a Casa Romário Martins, Centro Histórico, Curitiba, 2013.	75
Figura 18 Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança. Unespar, Curitiba, 2013.	78
Figura 19 Espetáculo “Acorda Raça”. Companhia de Música e Dança Afro Kundum Balê. Teatro Guairinha. 2008. Fonte: Facebook Leonardo da Cruz.	108
Figura 20 Ao centro a escultura Água para o Morro, também chamada de Maria Lata D’água, ao fundo o atual Paço da Liberdade. Fonte: Pinterest.	124
Figura 21 Gravação Filme Lavra, Sociedade Treze de Maio, Curitiba, 2013. Fonte: Acervo Curitiba Mestiça.	136
Figura 22 Ao centro em primeiro plano, Dalzira Maria Aparecida Iyagunã. Festa do Bloco Afro Pretinhosidade, Sociedade Treze de Maio, Curitiba, 2019. Autor: Deivison Souza/Stay Flow. Fonte: Facebook do Bloco Afro Pretinhosidade.	146
Figura 23 Grupo Baluarte Negro, década de 90. Fonte: acervo Dirléia A.M.	149
Figura 24 Adinkra Funtunfunefu Denkien Funefu Fonte: Pinterest	154
Figura 25 Flyer de divulgação do Curso Pontes Móveis 2013, 2014.	212
Figura 26 Pontes Móveis Equipe 2015. Da direita para esquerda Priscilla Pontes, Nelson Sebastião, Dilma Nascimento, Matê Magnabosco.	213
Figura 27 Trajetória Pontes Móveis Equipe 2017 a 2019.	214
Figura 28 Trajetória Pontes Móveis. Oficina com Priscilla Pontes. Flyers de divulgação. Artes gráficas: 2015 e 2016 por Matê Magnabosco, 2017 e 2018 por Nelson Sebastião, 2019 a 2020 Brenda Maria.	216
Figura 29 Registros de oficinas com Priscilla Pontes no projeto Pontes Móveis, Curitiba 2015-2020. Fonte: Acervo Pontes Móveis	217
Figura 30 Trajetória Pontes Móveis oficinas com Leonardo da Cruz, Curitiba 2016-2019. Artes gráficas por Matê Magnabosco e Nelson Sebastião. Fonte: Acervo Pontes Móveis	217
Figura 31 Registros de oficinas com Leonardo da Cruz no projeto Pontes Móveis, Curitiba 2016-2019.	219
Figura 32 Trajetória Pontes Móveis. Oficinas com Nelson Sebastião, Curitiba 2017-2019.	219
Figura 33 Registro de oficinas com Nelson Sebastião no Pontes Móveis, Curitiba 2016-2019. Artes gráficas por Matê Magnabosco e Nelson Sebastião. Fonte: Acervo Pontes Móveis	221
Figura 34 Trajetória Pontes Móveis. Oficinas com Laremi Paixão, Curitiba 2018-2019.	222
Figura 35 Registro de oficinas com Laremi Paixão no Pontes Móveis, Curitiba 2018-2019. Fonte: Acervo Pontes Móveis.	223
Figuras 36 Trajetória Pontes Móveis, Relatos. Curitiba 2019. Fonte: Acervo Pontes Móveis.	227

Figura 37 Trajetória Pontes Móveis. Novos integrantes equipe 2020. Da direita para esquerda: Flávia Martins, Diorlei Santos, Samuel Faria, Flávia Imirene Sabino, Stéphanie Fernandes de Carvalho. Fonte das imagens: Facebook dos artistas e acervo Pontes Móveis.	228
Figura 40 Bloco Afro-Pretinhosidade em frente à sede do grupo na Vila Torres, 2019. Fonte da imagem: Facebook do BAP.	230
Figura 41 Saída do Bloco Afro-Pretinhosidade, pré-carnaval. Centro Histórico, Curitiba, 2019. Imagem: Deivison Souza/Stay Flow. Fonte: Facebook do BAP.	232
Figura 42 Saída do Bloco Afro-Pretinhosidade no carnaval oficial da cidade de Curitiba. Avenida Marechal Deodoro, Curitiba, mar/2020. Fonte: Facebook do BAP.	234
Figura 43 Desenho 1. Registros da autora, 2018.	240
Figura 44 Desenho 2. Registros da autora, 2019.	241
Figura 45 Mutirão das Populações Internas. Desenhos 3 e 4. Registros da autora, 2019.	243
Figura 46 Detalhe desenho 4. Registros da autora, 2021.	244
Figura 47 Interconexões. Desenho 5. Registros da autora, 2021.	245
Figura 48 Registros de oficinas de dança ministradas pela autora contendo imagens dispostas pelo chão, com colagens em cartolina, imagens sobre saias rodadas. Curitiba e Salvador, 2018 e 2019.	247
Figura 49 Instalação Escrita Arvorada. Curitiba, 2021.	247

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>Capítulo 1. TERRITÓRIO CORPO.....</b>	<b>20</b>
1.1 Localizando território corpo .....	24
1.2 Percurso formativo na dança e as populações internas .....	26
<< a sacerdotisa da dança cristã >> .....	26
<< a bailarina clássica e o centro da cidade >>.....	35
<< A professora de balé >>.....	41
<< As toadas tomaram o lugar dos hinos >> .....	53
<< entre toadas e “balés de pés no chão” >> .....	69
<<pesquisadora acadêmica>> .....	77
1.3 Mutirão das Populações Internas .....	82
<b>Capítulo 2. ARANDO A TERRA.....</b>	<b>91</b>
2.1 Mas você é do Sul? .....	97
2.2 Tramas e territórios da diáspora negra nas curitibas do século XXI .....	122
2.3 Sociedade Operária Benficiente Treze de Maio: encruzilhada sob a estrela .....	130
2.4 Danças-afro em Curitiba: presenças arvoradas e negras memórias em movimento.....	138
Reverenciando Iyagunã: corpo território-terreiro .....	143
Encontrando Dirléia e o grupo Baluarte Negro.....	147
Reencontrando Dermeval Silva.....	157
2.5 Vera Paixão: um rio condutor .....	163
Quem é Vera Paixão?.....	165
Associação Cultural de Negritude e Ação Popular (ACNAP).....	171
2.5.1 Grupo Afro-Cultural Ka-naombo.....	179
2.5.2 Coroando rainhas e reis .....	185
<b>Capítulo 3 – ESPALHANDO SEMENTES.....</b>	<b>199</b>
3.1 Pontes Móveis em Travessias Afro-Contemporâneas .....	211
3.2 Bloco Afro-Pretinhosidade .....	230
3.3 Escrita arvorada .....	238
Desenhos, imagens e objetos: espacializando o pensamento.....	239
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>252</b>
<b>5. REFERÊNCIAS .....</b>	<b>255</b>

## INTRODUÇÃO

Enquanto pessoa crescida desde a infância na cidade de Curitiba, formada artista e professora de dança mediante passagens significativas por comunidades produtoras de danças afro-diaspóricas da cena local nos últimos quinze anos, venho compreendendo a importância de aprofundar conhecimentos e refletir criticamente acerca desses chãos com os quais tenho dançado.

O fato é que esses chãos e suas populações contam muitas histórias que não encontramos nos livros. O apagamento histórico das presenças africano-brasileiras e suas contribuições fundantes na construção do país são realidades perversas que tomam distintas formas em cada canto do território nacional. Curitiba é a capital do estado do Paraná que junto aos estados de Santa Catarina e Rio Grande do Sul, compõe a região sul. Nesses chãos, a “borracha que tentou e tenta apagar”, ou o “concreto que tentou e tenta soterrar” as presenças e identidades africano-diaspóricas no curso do tempo, obliterando o protagonismo negro e indígena da história oficial, tem como abundante substância a ideia da “europa brasileira”. Como veremos ao longo do texto, há um grande e histórico investimento para que essa ideia seja perpetuada e hegemonicamente concretizada como projeto de sociedade através dos tempos.

É justamente a “concretização” dessa realidade colonial que combatemos por diversas vias nessa pesquisa e a expressão inicial do título do trabalho “**rachando o *petit-pavé***” faz referência a esse processo. *Petit-pavé*, traduzido para o português corresponde a “pequeno pavimento” e diz respeito a uma técnica de pavimentação de origem portuguesa utilizada em diversas calçadas da cidade de Curitiba, assim como em outras localidades brasileiras. O *petit-pavé*, o asfalto e o cimento, são aqui empregados enquanto referência à colonialidade. Uma vez que esta se materializa como “(...) *estados de presença* que emergem da ordem colonial nos séculos XIV nas Américas e XIX nas Áfricas e *se atualizam socialmente até os dias de hoje, condicionando formas de existir* (SILVA, 2018, p. 25 – *grifos nossos*)”. Tal como o concreto que impermeabiliza o solo impedindo que a terra absorva as águas da chuva, interferindo em seu ciclo natural e contribuindo para sua degradação. Colonialidade que concretiza e concretifica a história oficial da capital paranaense soterrando muitas das memórias e experiências que a constroem.

Mas afinal quem racha o *petit-pavé*? O sujeito oculto, porém fundante nessa expressão são as grandes árvores que vejo crescer em meio ao concreto das paisagens urbanas, rachando

pavimentos e muros com a força de suas raízes, devolvendo ao solo sua natural irregularidade e permeabilidade. Árvores símbolos de ancestralidade, conectividade e vida.

Ainda desvelando a metáfora que inspira o título escolhido para o trabalho, concebo as danças afro-orientadas e territórios da diáspora negra em Curitiba como essas grandes árvores cultivadas e crescidas no tempo. Espaços de cultivo de saberes que fortalecem raízes capazes de atravessar estruturas coloniais. Uma vez que afro-orientação – conceito empreendido pela antropóloga e dançarina Luciane da Silva em sua tese *Corpo em Diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e Técnica Germaine Acogny* (2018) – diz respeito a: “(...) um projeto crítico que estrutura e aprofunda conhecimentos a partir das *formas africanizadas de escritas de si*<sup>1</sup> que compõem o corpo brasileiro (SILVA, 2018, p. 25 – grifos da autora)”.

Enquanto sujeito mulher negra, pertencente às novas gerações produtoras desses espaços, bem como fruto de parte das gerações anteriores, e, portanto, participante do contexto investigado, busco anunciá-lo desde seu interior. Desde o impacto e transformações decorrentes do encontro com uma Curitiba insuspeitamente negra que permitiu e permite (re)encontrar a mim mesma diante do espelho, assim como conhecer na pele as realidades de preconceito e violência racial contra as quais venho lutando ao longo da vida. Foi deslocando por uma Curitiba geralmente desconhecida que pude vivenciar tradições culturais e experiências de formação artística em danças afro-orientadas tendo contato com presenças historicamente engajadas com a produção desses espaços formativos na cena local e fora dela.

Uma dessas presenças é a artista, escritora e ativista paranaense Vera Paixão, membro da ACNAP – Associação Cultural de Negritude e Ação Popular, organização desde e junto da qual fundou ainda na década de 90 o *Grupo Afro-Cultural Ka-Naombo* e idealizou o *Concurso de Beleza Negra*. Ambos os projetos, voltados a valorização das culturas e estéticas africanas, a educação para as relações étnico-raciais, bem como promoção da autoestima das pessoas negras na cidade. Particpei do referido concurso na edição realizada em 2008, conquistando o primeiro lugar, sendo eleita “Rainha dos Palmares”. Momento em que a semente de uma grande árvore fez-se rebento nas paisagens internas do corpo, na “cidade de dentro”.

É assim que a dança tem me feito perceber corporalmente, como uma cidade e a partir dela imensidão. Como ensina o professor Muniz Sodré: “(...) a história de uma cidade é a

---

<sup>1</sup> Sobre a expressão *formas africanizadas de escritas de si* a autora explicita: “Utilizamos o termo “formas africanizadas de escritas de si” em referência a modos de se imaginar e construir a existência a partir de valores que, interseccional e dinamicamente, se referem a fundamentos africanos reelaborados nas Américas (SILVA, 2018, p.26)”.

maneira como os habitantes ordenaram as suas relações com a terra, o céu, a água e os outros homens. A história dá-se num território, que é o espaço exclusivo e ordenado das trocas que a comunidade realiza na direção de uma identidade grupal (SODRÉ, 2002, p.23)”.

Ao imaginar-me cidade, reflito sobre a pessoa que sou hoje e suas múltiplas faces, feitas das tantas que fui, como populações que habitam e constroem continuamente essa “cidade de dentro”. O que nesse trabalho nomeio como “*populações internas*”, fazendo referência, sobretudo, à multiplicidade de populações que a dança tem me legado ao longo dos últimos 21 anos. Portanto, a sacerdotisa da dança cristã; a bailarina clássica, a professora de balé; a dançarina e professora de danças afro-diaspóricas; a coreira; a sambadeira; a pesquisadora acadêmica; são algumas das presenças que representam essas populações internas no território-corpo que sou. Cada uma delas diz respeito a relações tornadas profundas com o mundo. Um mundo que tenho experimentado desde os chãos da cidade de Curitiba, suas gentes e comunidades, conforme relatado ao longo de todo o primeiro capítulo.

Relações com o “mundo de fora” que redimensionam constantemente as paisagens internas. A prática das danças afro-orientadas tem gerado um significativo aumento das populações internas e provocando o reordenamento das trocas nessa cidade de dentro. A semente lançada no Concurso de Beleza Negra, rebentou, brotou e vem crescendo como uma árvore frondosa, cujas raízes racham os concretos e estruturas coloniais desde o corpo. Junto dessa árvore de saberes diaspóricos vivenciados pela dança, há toda uma floresta e ecossistema (bio)diverso a recobrar e retomar seus espaços. A escrita desse texto pode também ser vista como a copa dessa árvore nascida nos chãos de dentro, ou a correnteza dos rios que neles correm, hoje transcendendo os limites internos do corpo, transbordando para esse espaço externo do texto, no qual nos encontramos nesse instante.

Embora não seja a pretensão do trabalho categorizar e definir um estilo específico de dança a partir do contexto investigado, nos parece importante já de início situar as leitoras e leitores a respeito do sentido que aqui atribuímos ao conceito de *danças afro-orientadas*. O conceito será empregado para fazer referência a contextos de criação, ensino e pesquisa em dança, fundados e nutridos por experiências culturais e valores civilizatórios africanos em diáspora no Brasil, sobretudo na e desde a cidade de Curitiba. Nossa perspectiva crítica de mundo compreende esses espaços como parte de contextos históricos, políticos e sociais mais amplos atrelados aos processos de reelaboração das presenças negras nas Américas. Sendo que dentro desse continente, no vasto território brasileiro, nos dirigimos a região sul, nela, ao estado do Paraná e, ainda mais de perto, a cidade de Curitiba e desde os chãos de alguns de seus bairros e vilas. Como veremos, o trabalho como um todo trata justamente sobre a



localização das raízes desse conceito a partir das realidades vivenciadas em Curitiba<sup>2</sup>, afirmando nesse aspecto, o quanto pensar as experiências negras no Brasil implica em lidar com pluralidades. Como os fundamentos africanos se reelaboram aqui onde vivo?

Diante das realidades de apagamento, ou, das *políticas do esquecimento* (FELIPE, 2015) como nomeia o professor e historiador Delton Felipe ao versar sobre formas de perpetuação dessas violências no estado do Paraná, faz-se necessária a criação e atualização de estratégias e caminhos para combatê-las. Adotar e implementar políticas de lembrança (FELIPE, 2015) recuperando, documentando e difundindo memórias das experiências africano-diaspóricas nessas terras por meio da dança é uma dessas estratégias. E ao tratar de lembrança, logo me recordo de uma frase dita pelo mestre, professor e dançarino Clyde Morgan, logo nos minutos iniciais do filme longa metragem “Um Filme de Dança” dirigido pela diretora, coreógrafa e cineasta Carmen Luz. Ao ser questionado sobre “por que dançar?”, Clyde Morgan responde: “Danço para lembrar, ou para não esquecer”<sup>3</sup>.

O que nesse trabalho compreendo como *danças afro-orientadas* (SILVA, 2018) se materializa como experiências de lembrança, sobretudo do “(...) poder de pertencimento a uma totalidade integrada (SODRÉ, 2002, p.116)” que as danças afro-orientadas produzem ou podem produzir, em distintas esferas da existência de quem as cultiva no curso da vida. Inicialmente refletindo sobre e desde meu próprio percurso de vida na cidade de Curitiba, indago: quais os impactos das práticas de danças afro-orientadas nas trajetórias de pessoas e coletividades negras historicamente apagadas e silenciadas? De que maneiras as comunidades de prática produtoras desses saberes participam da construção da sociedade curitibana, paranaense, sulista e brasileira? Como se dá a produção da memória coletiva acerca desses legados bem como o reconhecimento de sua relevância pelos sujeitos que os produzem na contemporaneidade?

Essas são algumas das questões que orientam a travessia reflexiva proposta no trabalho. Destaco, portanto, que nosso interesse reside em refletir crítica, histórica e inventivamente sobre os impactos transformadores desse campo de saberes, amplos, plurais e diversos, nos contextos de vida de pessoas e comunidades que os produzem em Curitiba. Interessa recuperar conexões entre antigas e novas gerações, identificando linhagens de pessoas e

---

<sup>2</sup> Por vezes empregaremos também o termo *danças afro-diaspóricas* para fazer referência a esses mesmos campos de saberes e fazeres afro-orientados

<sup>3</sup> *Um Filme de Dança*, 2013. Direção e produção de Carmen Luz. Link do teaser: <https://www.youtube.com/watch?v=eZArJdLn88o>; Ver também: <http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/danca-e-performance/tenicas-de-vida-e-morte-breves-notas-para-dancar>.

comunidades que ampliem horizontes sobre múltiplas relevâncias – sociais, políticas, culturais, históricas e epistemológicas – desses territórios de re-existência africano-diaspórica gestados no tempo, também na e desde a cidade de Curitiba.

Por meio da produção dessa dissertação, reafirmo o valor da *experiência vivida como critério para avaliação e produção do conhecimento* (COLLINS, 2018) e a partir dessa experiência, a importância dos territórios diaspóricos cultivados na capital paranaense. Vera Paixão, enquanto importante referência, tomada como fio condutor na produção desta pesquisa, levou-me a distintas coletividades negras e contextos de prática das danças-afro anteriores a ela própria e seus feitos junto da ACNAP. Viajando pelas raízes que se comunicam sob a terra, chegamos a meados da década de 80. Travessia que nos informa o quanto as danças-afro nesse território aparecem fortemente atreladas a organizações de militância e período de formação do Movimento Negro na capital paranaense. Organizações como o *GRUCON – Grupo União e Consciência Negra*, aqui reverenciado na pessoa e trajetória de vida da Iyalorixá, intelectual e ativista Yagunã Dalzira, verdadeiro Baobá vivente na cidade de Curitiba; e, ainda, o grupo *Baluarto Negro*, fundado em 1989 por mulheres negras, dentre elas, a pedagoga e ativista paranaense Dirléia Aparecida Matias, importante interlocutora desse trabalho.

Além desses grupos e experiências mais antigas, nossa travessia pelas *camadas de história* (SILVA, 2018) do corpo da cidade de Curitiba, se dirige também à Sociedade Operária Beneficente Treze de Maio. Clube Negro fundado no ano de 1888 na região central da cidade de Curitiba, destacando-se como um dos mais antigos do país em atividade, que além de importante patrimônio histórico, chão de memórias e identidades das presenças negras curitubanas e paranaenses desde o período pós-abolição, se configura como espaço de trânsito de diversas experiências formativas nos campos das culturas e artes negras na contemporaneidade. Chão no qual seguem inscritas as passagens de mestres e mestras, professores e professoras oriundos de diversas regiões do país. Chão que também conhece a planta dos meus pés há pelo menos quinze anos.

Na Sociedade Treze de Maio vem sendo cultivadas experiências de re-existência ligadas ao cultivo de saberes afrodiaspóricos, tais como festa-movimento-ato político *Um Baile Bom!*, idealizado pela produtora cultural Brenda Maria e realizado desde 2015 tendo como fundamento e inspiração os *bailes black* do Rio de Janeiro na década de 70. O ano de 2015 foi também o período em que nasceu sobre esse chão o projeto *Pontes Móveis em Travessias Afro-Contemporâneas*, voltado a ampliação dos espaços de pesquisa em danças negras na cidade, idealizado por mim e produzido junto a uma equipe de profissionais da cena local.

Além do Clube 13 de Maio e os projetos mencionados acima, destacamos também a tão recente quanto significativa trajetória do *Bloco Afro Pretinhosidade*, grupo fundado no ano de 2018 em Curitiba, tendo como principal objetivo a construção de um coletivo formado por e para pessoas negras da cidade, tendo como principal referência a atuação política e artístico-cultural de Blocos Afro de Salvador, como Ilê Aiyê, Malê de Balê e Olodum.

Todas as experiências mencionadas acima serão discutidas em perspectiva e profundidade ao longo da travessia reflexiva proposta no texto. O processo de produção da pesquisa demandou a utilização e combinação de ferramentas metodológicas diversas, tais como entrevistas com interlocutores e interlocutoras pertencentes às distintas comunidades de prática referenciadas no trabalho; pesquisa bibliográfica relacionada ao tema e a importantes conceitos presentes na narrativa. Métodos de pesquisa como auto-biografia (SOUZA, 2007) (FORTIN, 2009) e a cartografia (BARROS; KASTRUP, 2015), oferecem ferramentas que serviram a produção desse trabalho.

Ao longo do primeiro capítulo proponho uma travessia pelas rotas da **experiência vivida** (COLLINS, 2018) por esses últimos 21 anos que correspondem a minha trajetória de formação em dança, experiências que me fundam como *pessoa* (BÂ, 1981). A partir de uma leitura dos conceitos de **território** (SANTOS, 2001; SODRÉ, 2002) e **ancestralidade** (MARTINS, 2002; OLIVEIRA, 2007), proponho uma compreensão de *território corpo* e *populações internas* no intento de relembrar que o corpo é ele mesmo chão, espaço povoado por comunidades, plurais e diversas que refletem e derivam de experiências biológicas e sociais que vivenciamos no curso do tempo. Aqui, versam sobre um corpo em **diáspora** (NASCIMENTO, 1989; 2018); (SILVA, 2018) (OLIVEIRA, 2015). Ainda nesse capítulo busco descrever a própria dissertação como um *mutirão* das populações internas, com o objetivo de desobstruir as fronteiras pelas quais o corpo se conecta ao mundo.

No segundo capítulo a reflexão sobre *território corpo*, avança para a dimensão da cidade, articulando-se a um estudo do “corpo” da cidade de Curitiba e algumas de suas *camadas de história* (SILVA, 2018), seus centros, periferias e espaços segregados. Nesse corpo mapeamos tanto estruturas que atualizam violências coloniais quanto inscrições de re-existência dos povos africanos em diáspora (FELIPE, 2018). Inscrições de violência na arquitetura, na historiografia e no projeto político-governamental (MORAES; SOUZA; 1999), bem como experiências de refazimento nas quais se inserem além de outras experiências, a formação dos grupos de **danças afro-orientadas** (SILVA, 2018), (PAIXÃO, 2018) que referenciamos nesse trabalho. Presenças e trajetórias de pessoas e coletividades, atuantes nas décadas de 80 e 90 que nos levam a refletir sobre o valor da **comunidade** (FU-KIAU *apud* SANTANA, 2019) e

nela o reconhecimento do valor, reverência e aprendizado com aquelas e aqueles que vieram antes de nós.

O terceiro e último capítulo, “espalhando sementes”, trata da experiência de ser fruto e continuidade dos legados sobre os quais refletimos nos capítulos anteriores. Sobre experiências de conhecimento e o valor de processos de educação não-formal. Sobre processos educativos fundamentados em uma percepção holística do corpo que nos permitem cultivar distintas inteligências e capacidades corporais. A relação entre corpo, espaço e conhecimento posta em movimento enquanto fazer coletivo.

Nesse terceiro e último capítulo disserto sobre a construção do projeto *Pontes Móveis em Travessias Afro-Contemporâneas* como espaço de pesquisa em danças negras na cidade de Curitiba ao longo dos últimos seis anos. Em seguida faço menção a trajetória do *Bloco Afro Pretiniosidade* fundado em 2018, grupo cultural formado por e para pessoas negras na cidade de Curitiba que tem como importante referência e inspiração os Blocos Afro de Salvador, grupo que integro como dançarina e coreógrafa desde 2019. Aproximando relatos próprios, assim como interlocuções com diferentes integrantes desses grupos ao pensamento produzido por intelectuais como historiadora Beatriz Nascimento (NASCIMENTO, 2018) e Abdias do Nascimento e seu projeto *quilombista* (NASCIMENTO, 1980), reflito sobre organizações culturais africano-diaspóricas como lugares de refazimento, conhecimento e autonomia para população negra também na cidade de Curitiba.

Por fim, ainda ao *espalhar sementes*, faço um breve relato sobre o processo de escrita dessa dissertação o qual, para além de um arquivo no *word*, as ideias ganharam um corpo expandido, tridimensional. Experimentando rabiscos, desenhos, mais tarde montagens com objetos, imagens, recortes e anotações, criou-se, no espaço de minha casa, uma espécie de instalação a partir da qual a dissertação também pode ser lida ou contada. Forma de *escrita* sobre o mesmo tema e a partir do mesmo roteiro, que ao transcender a bidimensionalidade do papel e a exclusividade da palavra, constroi uma narrativa sensorial e imagética, possibilitando que a narrativa proposta, alcance e construa distintos tipos e níveis de sensibilidade. Processo que por fim nomeei como *escrita arvorada*.

Buscamos com esse trabalho registrar trajetórias historicamente ligadas aos campos de saberes e fazeres das danças afro-orientadas desde Curitiba e refletir sobre seus impactos nas experiências de vida de pessoas negras, contribuindo para ampliação do imaginário brasileiro a respeito das presenças negras na região sul do país. Assim como buscamos também contribuir para ampliação de narrativas que abordem dança e racialidade no contexto acadêmico de produção de conhecimento. Trata-se de cavar espaços no mundo a partir do que

se é, como o fazem as grandes árvores, por condição, em meio ao concreto das cidades. Referências primeiras que tenho como grandes professoras na vida. Como diz a sabedoria popular antiga “*há mais raízes do que galhos*”.

É desde os chãos do corpo de quem escreve, rumo aos chãos da cidade de Curitiba e destes aos campos de conhecimento em dança que iniciamos essa travessia. Lembrando, reverenciando e aprendendo com aquelas e aqueles que vieram antes de nós, inclusive em termos de anterioridades, que a Terra e tudo que nela brota e corre, são referências primeiras.

## Capítulo 1. TERRITÓRIO CORPO

Antes de adentrarmos o percurso formativo na dança e conhecer mais a fundo as histórias das “populações internas”, considero importante elucidar as leitoras e leitores a respeito de alguns conceitos que nos acompanharão ao longo do texto. Na trajetória narrada ao longo das próximas páginas, discuto as danças afro-orientadas como experiências de conhecimento que, em meu percurso, têm proporcionado e impulsionado a consciência de um corpo expandido, ora conceituado como *território corpo*.

*Território* é, portanto, um dos conceitos mais recorrentes nesse trabalho, e aqui não falamos apenas de um, mas sim de múltiplos territórios em relação. Sobre esse conceito, o professor, jornalista e intelectual Muniz Sodré (2002) em sua obra “*O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*” observa:

Tanto para os indígenas como para os negros vinculados às antigas cosmogonias africanas, a questão do espaço é crucial na sociedade brasileira (ao lado dela, em grau de importância, só se coloca a questão da força, do poder de transformação e realização, que perpetua a dinâmica da vida). Mas esta não é uma questão exclusiva de determinados segmentos étnicos. Para todo e qualquer indivíduo da chamada “periferia colonizada” do mundo, a redefinição da cidadania passa necessariamente pelo remanejamento do espaço territorial em todo o alcance dessa expressão (SODRÉ, 2002, p.19).

O que propomos aqui é que a redefinição de cidadania necessariamente atrelada à demanda de “remanejamento do espaço territorial” de que nos fala o autor, tome o corpo e o terreno das subjetividades como território primeiro, por isso a importância da narrativa em primeira pessoa e a recuperação dos caminhos que me levam às comunidades de prática das danças afro-orientadas. A ideia de *território corpo* empreendida nesse trabalho versa sobre um corpo expandido pautando-se em três importantes pares de palavras: *corpo/pessoa*, *lugar/território*, *inteligências/saberes*. São os campos desde os quais buscamos refletir acerca das *danças afro-orientadas* e territórios da diáspora negra em Curitiba. Territórios dos quais

temos sido expropriados historicamente enquanto pessoas negras e para os quais nos dirigimos em retomada de terras. Cada capítulo dessa dissertação atribui ênfase a um dos referidos pares de palavras e o primeiro deles é o par *corpo-pessoa*. Na obra *Filosofia da Ancestralidade* o professor Eduardo Oliveira (2007) afirma que:

O corpo é mais que uma memória. Ele é uma trajetória. Uma anterioridade. Uma ancestralidade. Por isso é preciso fazer o movimento da volta, mas volta não é retrocesso, é movimento descontínuo e polidirecional como a teia da aranha. Trata-se de inventar enquanto se resgata, trata-se de recriar enquanto se recupera. A cultura do corpo não nos interessa. Trata-se, isso sim, de pensar a cultura desde o corpo, não sobre ou contra ele (OLIVEIRA, 2007, p.107).

Filosofando desde o corpo explícito que tratamos de corpo/pessoa Priscilla Pontes, no lugar/território Curitiba, e a atuação nos campos de saberes da dança, por ser o tronco mais antigo e vital nas terras desse *território corpo*. Tronco cuja força das raízes vem rachando muros de antigas construções, desde minha constituição pessoal e interna, da forma como me vejo no mundo, percebo e conto minha história feita de inúmeras anterioridades, como todos os seres vivos.

Utilizado em múltiplas áreas de conhecimento e fundamentalmente ancorado nos campos da geografia [*geo* (terra) - *grafia* (escrita)], o conceito de *território* está ligado ao uso, apropriação, domínio e significação do espaço pela humanidade, e, portanto, necessariamente, atravessado por relações de poder. Aproximando-nos desse conceito a partir do pensamento empreendido pelo geógrafo baiano Milton Santos (2001), somos conduzidos necessariamente à ideia de chão, população, identidade. Uma vez que, atribui ao território o sentido tanto funcional quanto simbólico, de casa, abrigo e conflitos (SANTOS, 2001).

O território não é apenas o resultado da superposição de um conjunto de sistemas naturais e um conjunto de sistemas de coisas criadas pelo homem. O território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer aquilo que nos pertence. O território é a base do trabalho, da residência, das trocas materiais e espirituais da vida, sobre os quais ela influi. Quando se fala em território deve-se, pois, de logo, entender que se está falando em território usado, utilizado por uma dada população. Um faz o outro (...) (SANTOS, 2001, p.47)

Essa definição inicialmente serviu de base para a pesquisa: “*território é o chão mais a população em relação tornada profunda*”, a ideia de que fazemos o território enquanto povo, assim como somos feitos por ele. Nessa direção, se corpo é território, quais seriam suas populações? Como traduzir a amplitude e complexidade das imagens que me ocorrem em resposta a essa pergunta? Exercitar uma escrita criativa na construção dessa narrativa nos

pareceu um desafio inevitável, pois dar asas a criatividade e erguer uma voz própria por meio da escrita são formas de romper históricos silêncios e retomar parte das terras que nos referimos no trabalho: a dimensão subjetiva do conhecimento, o espírito das palavras, assim como a coragem de colocá-las no mundo. Como afirma a historiadora Beatriz Nascimento (2018):

O negro não tem apenas espaços a conquistar, tem coisas a reintegrar também, coisas que são suas e que não são reconhecidas como suas características. O pensamento, por exemplo. Fico chocada quando se dá ao branco a cabeça, a racionalidade, e ao negro o corpo, a intuição, o instinto. Negro tem emocionalidade e intelectualidade, tem pensamento como qualquer ser humano. Ele precisa é recuperar o conhecimento que também é seu, e que foi apenas apoderado pela dominação. E por aí vamos chegar à discussão sobre a posse do conhecimento. E a Bacon, que tem toda razão quando diz que conhecimento é poder (NASCIMENTO, B., 2018, p. 102-103).

Nessa direção, cavando espaço para inventividade, pensamento e voz própria, seguimos. A construção dessas ideias perpassa por diálogos entre Artes/Dança, com alguns dos campos de conhecimento de áreas como Antropologia, Geografia, História, apresentando fortes afinidades com alguns campos da Filosofia. Entendo a experimentação prática do uso de imagens e manejo do espaço onde a escrita foi produzida como a forma que encontrei para construir um campo vivo de conexões, um organismo de ideias, capaz de materializar esses diálogos entre o que costumamos aprender como “distintos” campos de conhecimento. Tomar a experiência vivida como ponto de partida para a construção dessa narrativa implicou o exercício de recuperar conexões entre campos de conhecimento compartimentados pela hegemonia ocidental. Recuperar o vivido vivendo-o não apenas a partir da palavra, mas investigando-o e experimentando-o em tempo real a partir da espacialização mais ampla do pensamento, com os materiais e possibilidades que dispunha no local e momento da produção. Isso me levou a produzir sentidos expandidos para o que escrevia e possibilitou perceber meu próprio pensamento a partir de lógicas que facilitaram e favoreceram o encadeamento, fluxo e organização das ideias.

Afinal o corpo é um ponto de confluência onde em alguma medida os “distintos” campos conhecimentos se inscrevem, se cruzam, manifestam, estão contidos, de maneira simultânea. Tomemos aqui, por um instante, o exemplo de um rio. O fluxo das águas atravessa cidades, estados e países desconhecendo fronteiras territoriais criadas pela vida humana. Talvez o conhecimento do qual falamos aqui demande que para além das divisórias que fatiam o curso do rio, o fluxo das águas que segue seu curso vivo, desconhecendo fronteiras. Falar a partir desde a experiência vivida no sentido aqui abordado, implica recuperar a dimensão Terra da

palavra “território” e desde essa dimensão recuperar a palavra “corpo” e “conhecimento”.

Desde as escalas micro às macroestruturais que arquitetam nossas existências, somos necessariamente atravessadas pelos fluxos e memórias vivas da Terra. Nela estão grafados os feitos históricos da humanidade e dentre eles, também o “estupro” colonial que funda o que chamamos Brasil. Uma memória que experimento desde Curitiba – desde a história oficial, os espaços segregados, as perpetuações de projetos político-governamentais carregados de ideais eugenistas e higienistas – dessa cidade sul brasileira onde cresci.

Filosofar desde esse corpo que sou implica reconhecer que, enquanto pessoas negro-brasileiras, lidamos com memórias que não dizem respeito apenas traços fenotípicos, mas também lugares sociais prescritos de subalternidade, experiências de silenciamento, aprisionamento e compartimentações em múltiplas esferas da vida. Compreendemos que tanto as inscrições coloniais quanto as formas de resistência/re-existência empreendidas por nossos ancestrais seguem inscritas em nós e no meio em que vivemos e que precisamos conhecer essas experiências e aprender com elas para seguir adiante. A dança é o fio condutor que vem oportunizando esse (re)conhecimento e aprendizado em meu percurso de vida.

Dos trinta anos que tenho, vinte são de dança. Desses vinte, os últimos quinze anos, são de contato com patrimônios simbólicos, artísticos e culturais africano-brasileiros, mais especificamente, um percurso de aprofundamento no campo das danças afro-orientadas desde a cidade de Curitiba. A dança é a árvore que racha os concretos desde as paisagens internas que me constituem como pessoa, artista e cidadã.

Refazer a espinha dorsal da experiência vivida nesse trabalho envolve pensar desde as raízes que tenho e sou mirando não apenas a árvore, mas sim, a floresta inteira, as vegetações, o ciclo das águas, os minerais, os bichos, e toda a biodiversidade contida no ecossistema bem como as criações humanas que o destroem no tempo. A nós pessoas negras, quiseram nos enterrar em nosso próprio corpo, silenciando nossas vozes, apagando nossas histórias e contribuições diversas na fundação desse país, nas histórias dos espaços dos lugares que habitamos; nas cosmovisões e epistemologias hegemônicas e em modelos (neo)coloniais de educação, organização social e desenvolvimento econômico. Entretanto, como diz o dito popular: “Quiseram nos enterrar, mas esqueceram que éramos sementes”. Sementes que seguem germinando, rebentando e arvorando sobre a terra.

Convido, portanto, as leitoras e leitores a uma travessia pelos campos *pessoa, território* e *saber* tendo o corpo e a experiência vivida como bússola em um processo político ancestral de retomada de terras, a começar pelas terras da subjetividade. Nesse primeiro capítulo reúno relatos autobiográficos ligados à minha trajetória na dança, em diálogo com o pensamento de



autoras e autores que abordam em suas produções algumas das questões evocadas na narrativa, entendendo que conhecimento é também autoconhecimento e caminho para autonomia e emancipação.

### 1.1 Localizando território corpo



**Figura 1: Retratos são Vozes.** Montagem da autora mesclando imagens e fotografias do acervo pessoal e à direita, retrato da artista Desirée dos Santos (2019).

Fiz esse retrato para vislumbrar-me lado a lado a mulheres que vieram antes de mim. As fotografias e retratos soam como vozes, pois os olhares, de quem captura assim como os capturados pelas lentes, contam histórias. Apreciá-las em conjunto é lembrar os chãos primeiros que me trazem aqui evocando um coro de vozes e silêncios que me habitam e orientam.

Da esquerda para a direita, desde a referência mais distante que consegui alcançar na genealogia da linhagem materna: um retrato da ausência, diante do qual entreouço a cantiga cadenciada pelo ritmo ijexá dizendo “- *minha bisavó onde é que tá?*”. Recentemente pude saber ao menos seu nome: Maria Esméria assim como seu companheiro e pai de Lázara, Antônio. A imagem de um porta-retrato faz pensar o quanto em nossa reflexão, o vazio é cheio de sentidos, as ausências cheia de presenças.

Na segunda imagem, Lázara da Silva, minha avó, mineira, natural de Muzambinho-MG, pariu Helena e mais nove, na cidade de Tapiratiba – SP para a qual migrou até chegar a capital São Paulo. Se estivesse viva certamente se orgulharia das filhas e filhos como cantores e instrumentistas que trouxe ao mundo, pois a maioria de meus tios e tias assim como parte das primas e primos da linhagem materna, são exímios cantores e instrumentistas. Em grande medida formados pelas igrejas que frequentam e dedicados à música gospel, com excessão de tio João Terra que enveredou para a música popular brasileira como artista independente completando recentemente 40 anos de carreira. Um espelho no qual vejo minha parte de

minha imagem refletida na geração anterior.

Do pouco que pude saber sobre Lázara, além da história de uma morte trágica e precoce, é que trabalhou como lavadeira. Como veremos, muitos fatores contribuíram para que eu, minhas irmãs e parte da família, crescessemos distantes de suas memórias. O que não impediu que esse pouco que sei se tornasse memória cultivada<sup>4</sup>.

Na terceira imagem, uma das donas das boas vozes e afinados ouvidos que Lázara colocou no mundo junto a seu José Maria, também exímio violeiro, contador de histórias e causos: Helena, dona do ventre que gestou e pariu três mulheres na capital paulista, junto a Luiz Pontes seu companheiro. Da primogênita à caçula, trouxeram ao mundo: Camilla, Caroline e Priscilla. Helena no retrato tinha mais ou menos a idade que hoje tenho eu e muito antes disso já havia perdido sua mãe. Teve adolescência breve e a responsabilidade pelos irmãos mais novos desde muito cedo. Sempre gostou de estudar apesar de ter precisado parar no ensino médio para trabalhar, o que só mais tarde retomaria.

A caçula de Helena sou eu Priscilla Pontes, na figura representada por um retrato feito pela artista Desirée dos Santos a partir de uma fotografia. Nasci na grande São Paulo-SP, cinco pras nove de uma noite de sábado e lua minguante em junho de 1990. Mãe conta que o hospital estava agitado, eram tempos de copa do mundo, dia de jogo com Brasil e Costa Rica, conta que nasci escorregando como quiabo e com a “bunda virada pra lua”. Das poucas lembranças de São Paulo, a rua sem saída que morávamos, a fachada de pedra e as plantas trepadeiras. A brincadeira de imitar o “Bongô” personagem do programa Castelo Ra-Tim-Bum e também a “Globeleza”, certamente as primeiras referências de dança que me influenciaram ainda em São Paulo, antes dos seis anos de idade.

Meu pai consertava máquinas de escrever e sempre escrevia a mesma poesia pra testar, “*na minha terra tem palmeiras, onde canta o sabiá, a ave que aqui gorjeia, não gorjeia como lá (...)*”. Sempre achei bonito. Via ele lembrando Registro-SP, sua terra natal e o sítio no qual cresceu com seus irmãos e irmãs, sua mãe Natália Batista e seu pai Olinto Pontes. Desse sítio, além das divertidas brincadeiras com as primas e primos, tenho a memória da plantação de chá, a casa branca com portas e janelas verdes, a cozinha grande, o banheiro fora. O “brejo”, a viola, das cantorias e conversas na varanda da casa verde e branca ao anoitecer.

A música segue sendo um elo com as linhagens biológicas que me gestam, tanto maternas quanto paternas. Pelo canto de Helena também conheço a voz de Lázara, Maria

---

<sup>4</sup> Refiro-me, sobretudo ao universo das lavadeiras recordando elementos cênicos que se fazem importantes motes nos trabalhos artísticos que desenvolvo. No espetáculo “Memórias de Maria” (Curitiba, 2011) a poética da cena que dirigi desvela esses elementos e inclui a cantiga “Lázara” que compus em homenagem à minha vó. Registro disponível em:

Esméria. Pontos de conexões e transbordamentos em uma história toda fragmentada e povoada por ausências. Quando vejo o retrato vazio e entreouço ijexá, não mais vazio ele está. Uma das cadências que desde há muito faz o vazio transbordar em terras brasileiras.

Em 1996, mãe, pai, eu e irmãs, migramos para Curitiba em busca de melhores condições de vida, rumo a famosa *capital ecológica* onde tudo parecia prosperar. Cadenciar ausências, musicar saudades e recriar distâncias, assim como abrir-se para o novo, tornou-se condição de sobrevivência a partir da experiência da mudança e o desenraizamento de um núcleo familiar mais amplo.

## 1.2 Percurso formativo na dança e as populações internas

### << a sacerdotisa da dança cristã >>

Quando nos mudamos da capital paulista para a paranaense, tinha seis anos. Foi nesse chão logo nos anos seguintes que a dança despontou em minha vida como sonho de profissão. Tive o primeiro contato aos oito ou nove anos de idade em uma igreja evangélica de Curitiba, onde a dança era e segue sendo concebida, nos termos cristãos, como uma forma sagrada de louvor, adoração e conexão com Deus, assim como um meio de traduzir e propagar a “palavra de Deus” (Bíblia Sagrada), contribuindo para expansão do “corpo de Cristo” (a Igreja)<sup>5</sup>.

Tornei-me membro dessa igreja, assim como toda minha família. Na Igreja Batista Nacional no Cajuru, a igreja que frequentei, havia e há dança. A primeira referência foi o grupo *Baluartes*. Na época composto majoritariamente por mulheres e em menor quantidade por homens, ambos jovens adultos, membros da igreja. Poucos integrantes do grupo haviam praticado dança em outros momentos de suas vidas. Essas bagagens técnicas, somadas às referências de *dança cristã*, sobretudo, do ministério de dança fundado por Isabel Coimbra na Igreja Batista da Lagoinha (Minas Gerais), instrumentalizavam e orientavam as atividades do grupo na época.

Ao longo dessa pesquisa, venho compreendendo as dimensões históricas, sociais e políticas engendradas nessa experiência, pois como aponta Carvalho (2019), entre as décadas

---

<sup>5</sup> Vera Paixão, artista e militante, cuja trajetória e legado esse trabalho anuncia e reverencia, foi também de igreja evangélica, porém Adventista, uma outra linhagem. Importante lembrar que quando falamos “igreja evangélica” falamos de uma pluralidade de vertentes que pertencem a uma base comum, mas são heterogêneas nos princípios, experiências históricas, condutas e modos de interpretar e difundir as palavras bíblicas.

de 90 e 2000, período em que acompanhei o grupo, não apenas a dança cristã ganhava força enquanto elemento de culto nas igrejas evangélicas brasileiras, mas as próprias igrejas vivenciavam um pleno processo de expansão no país. Sobretudo, as instituições *pentecostalizadas* cuja crença central “[...] constitui autêntico contraste com a tradição inaugurada na Reforma Protestante (SMIRDELE, 2011, p.89)”. Essa crença, conforme o pensamento do sociólogo Smirdele:

(...) implica um reforço da concepção mágica (encantada) do mundo, e este seria o primeiro elemento-chave para explicar a especificidade do ator evangélico brasileiro frente a seus contemporâneos. Enquanto a típica sociabilidade moderna leva os atores individuais à crescente necessidade de administrar lógicas distintas e eventualmente díspares, num mundo segmentado e fragmentado, o ator evangélico brasileiro ressuscita um aspecto relevante daquele mundo não moderno no que ele tem de totalidade lógica, hierarquizada, com a divindade não apenas colocada em primeiro lugar, mas também ocupando um lugar central para a explicação de todas as ordens de fenômenos (SMIRDELE, 2011, p.89).

Ao recuperar parte da trajetória da IBNC – Igreja Batista Nacional no Cajuru, levando em conta as memórias da experiência vivida e, sobretudo para este fim, o próprio histórico da instituição disponível em suas páginas oficiais na internet<sup>6</sup> – percebo que a centralidade da totalidade divina na explicação dos fenômenos se faz bastante evidente. A vida passa a expressar um campo de batalha, e os fenômenos do mundo passam a ser dimensionados enquanto uma guerra espiritual. Guerra na qual, “[...] as venturas e as desventuras, as conquistas e os fracassos tendem a ter explicações mágicas ou sobrenaturais, sendo atribuídas ora à mão forte da divindade e de seus anjos, ora à interferência maligna de seus adversários espirituais (SMIRDELE, 2011, p.86)”.

Essa ideia de batalha se expressava também nos fazeres do *ministério* de dança. As diversas mensagens contidas nos hinos de louvor, suas narrativas de celebração, de júbilo, adoração e guerra, suas entrelinhas melódicas, pulsos e acentuações rítmicas, demandavam dos sacerdotes e sacerdotisas da dança, qualidades distintas de presença. Segundo o pesquisador João Mendes Vitor Carvalho (2019), a dança enquanto parte da liturgia cristã aponta para a antiguidade e para o povo hebreu<sup>7</sup>, o autor considera que, enquanto elemento

<sup>6</sup> Sobre >> História da IBNC. Disponível em <http://ibnc.org.br/historia-da-ibnc/> Acesso em 12/04/2020

<sup>7</sup> O autor afirma que: –O lugar da dança no culto cristão é muito antigo, apontado para o povo hebreu, de forma que tal pratica se tornou um costume judaico até meados do séc. III d.C. (SILBERLING, 2009). Vários fatores foram responsáveis pelo declínio do uso da dança como prática religiosa, dentre eles a destruição do templo de Jerusalém, que tinha amplos pátios que proporcionavam espaço para dançar, além da resignificação dos elementos que compunham a tradição judaica. A dança, em seu caráter religioso, foi retomada apenas no século XVIII mediante um movimento de renovação chamado – hassidismo - entre os judeus poloneses e que consistia em expressar os sentimentos através da dança (CARVALHO, 2019, p.168).

de culto nas igrejas evangélicas brasileiras, a dança cristã ganhou projeção nacional através do ministério de louvor *Diante do Trono* da Igreja Batista da Lagoinha (Belo Horizonte MG) liderado pela pastora Ana Paula Valadão. A *Cia Mudança*, liderada pela dançarina, coreógrafa, professora, e pastora Isabel Coimbra constitui o ministério de louvor, que além de música é composto pelo ministério de dança.

Fazendo uma análise do livro intitulado *Louvai a Deus com danças*, escrito por Coimbra em 2000, e reconhecido pelo autor como um “clássico da dança cristã”, afirma que esta é percebida como “[...] prática do avivamento religioso sentida no próprio corpo”, sendo que:

Nesse momento, o(a) religioso(a) sente a necessidade de expressar a relação com seu Deus através de seu corpo e não mais somente através de palavras, logo este mesmo corpo passa a adquirir um novo significado, tendo em vista que, se antes ele era visto como —morada do pecado! e como tal deveria ser negado a todo custo, agora se constitui no instrumento que permitirá ao(à) fiel executar tal prática (entenda-se a dança) e que passa a ser um corpo santificado para esse serviço em favor de Deus (CARVALHO, 2019, p.169)

Um corpo “santificado” que se prostra, e que também guerreira, tomando parte na batalha espiritual que funda a vida cotidiana, dentro e fora da igreja. Afinal, participar dos ministérios significava também manter uma conduta moral e ética na vida, uma vida “santificada” em consonância com as palavras bíblicas. Lembro-me de algumas situações em que membros dos ministérios não só de dança, eram afastados temporariamente, por estarem “em pecado”. Esse corpo era templo do Espírito Santo de Deus, este que “sonda o coração e conhece todos os nossos pensamentos e caminhos”, aquele que conhece a palavra antes mesmo e ela chegue em nossa boca, como dizem os hinos ecoando a bíblia sagrada. Ninguém escapava dessa consciência ali. Fazer parte da igreja, ou seja, do corpo de Cristo – o qual aceitamos como nosso “único e suficiente salvador, tendo nossos nomes escritos no livro da vida” e trabalhar na sua obra divina demandava uma série de responsabilidades e compromissos éticos com a *vitória* contra o poder maligno.

Para mim não foi difícil assimilar esses valores. Como parte de uma família recém chegada a Curitiba, *transmigrada*<sup>8</sup>, em busca de melhores condições de vida que inicialmente não aconteceram, fazia sentido ouvir que éramos testemunhos da obra do Senhor. Minha mãe encontrou na igreja, um emprego, e toda a família, esperança e solidariedade. Meu pai,

---

<sup>8</sup> “Para a mobilidade, em geral forçada, da população negra, de África para a América e dentro do Brasil, entre o rural e o urbano, entre o Nordeste e o Sudeste, Beatriz cunhou o termo *transmigração* (RATTS, 2006, p.73)”.

seu Luiz, ao se converter superou o alcoolismo, um dos motivos pelos quais minha mãe tentou uma nova vida em Curitiba. A igreja cedeu a esse casal e nós, suas três crianças, uma casa dentro de suas dependências, e propiciou em diversos níveis um ambiente favorável para o tão sonhado recomeço. Tudo que uma família em situação de vulnerabilidade socioeconômica poderia sonhar. Ora. Como não acreditar nesse Deus? “Eu e a minha casa serviremos ao Senhor, haja o que houver, a que tempo for, eu e a minha casa serviremos ao Senhor”, era o hino que sabíamos de cor.

As palavras tinham força e conexão com a realidade que ali se apresentava, aliás, a compreensão de que as “palavras têm poder” sempre foi um fundamento repassado na vida cotidiana, tanto quanto a crença em uma fé que move montanhas. Além da igreja se materializar como um “milagre” ao acolher minha família, a instituição estava cada vez mais firme em seu propósito de expandir e ganhar vidas para Cristo, e revelava-se próspera em seus avanços.

A dança cristã enquanto parte de um amplo espectro de recursos e estratégias evangelizadoras, tem um papel bastante significativo nesse processo. O grupo Baluarte tinha como principal referência e inspiração o ministério de louvor Diante do Trono, que como vimos, é um dos grupos responsáveis por projetar a dança cristã a nível nacional. Lembro-me que os DVD's produzidos por esse ministério era um importante material de estudo. O fato de os ensaios acontecerem nas dependências da igreja, local onde minha mãe trabalhava e trabalha, também local onde eu e minha família residimos como caseiros, oportunizava que eu acompanhasse os processos, ainda que não fosse possível participar do grupo, pois era ainda uma criança observadora e curiosa, que sem perceber nutria nessa apreciação, um sonho.

A dança acontecia nos cultos geralmente de maneira mais livre e improvisada, e também em formato de apresentação nos eventos da igreja, estruturando-se em coreografias e produções engenhosas. Os processos dramatúrgicos das apresentações eram cocriados e trabalhados com rigor e disciplina nos encontros do grupo. Os ensaios semanais envolviam estudos bíblicos, pesquisa e testagem de elementos cênicos, como os longos tecidos coloridos entrando e saindo de cena, subindo e descendo no altar. Havia prática de alongamentos e exercícios pontuais buscando melhorar a flexibilidade das/os e desenvoltura das/os ministrantes de dança. Na época eu me encantava com as pirâmides de gente que o grupo fazia, com as acrobacias em que os homens lançavam as mulheres ao céu.

Cabe lembrar que o ministério de louvor Diante do Trono, teve sua atuação reconhecida a nível nacional, também pelo elevado nível técnico nas execuções de música e da dança, fato que se deve à formação profissional de grande parte dos ministrantes nessas respectivas áreas.

Cabe observar, aliás, que as igrejas evangélicas se revelam importantes lugares de iniciação nas artes, pois buscam incentivar “a prática dos dons e talentos, como forma de integrar os membros nos ministérios da igreja, de ampliar e fortalecer o *exército de Deus*”<sup>9</sup>. Este que parecia estar em peso na Igreja da Lagoinha, tal como aparecia nos DVD’s: as multidões diante de uma mega produção gospel. Como observa Smirdele:

Os grupos religiosos que inauguraram o uso dos avançados meios de comunicação na difusão religiosa e criaram o conceito de música e *show* gospel, com produção similar à do *show business*, são os mesmos que trazem para a cena pública uma cosmologia mágica e tendencialmente totalizante (SMIRDELE, 2011, p.97).

Em minha experiência, percebo como essa cosmologia mágica e tendencialmente totalizante, organiza o trabalho dos fiéis para obra do Senhor, que tem como missão propagar o evangelho e *levar a salvação* para aqueles que não se converteram e não entregaram sua vida a Cristo. O que por consequência instaura um suposto lugar daqueles que estão salvos, e daqueles que, “*precisam de salvação*”<sup>10</sup>. Há ainda, o lugar dos *desviados*, aqueles que se converteram, mas por alguma “artimanha do inimigo” viraram suas costas para Deus e voltaram para o mundo.

A aproximação dessa visão de mundo, se faz fundamental para o desenrolar da reflexão proposta neste trabalho. Não apenas por constituir parte do percurso de vida que essa pesquisa analisa criticamente, mas, sobretudo por essa experiência religiosa e o processo de assimilação dos valores que ela incute, serem parte da realidade de uma grande parte da população brasileira. Não raramente a população negra e periferizada dos centros urbanos contemporâneos. Ademais, nos parece pertinente a consideração feita por Smirdele:

Como a identidade pentecostal se expande a cada levantamento estatístico publicado

---

<sup>9</sup> Não são poucos os artistas que iniciaram suas trajetórias nas igrejas. Assim como não são poucos os que iniciaram e seguem atuando dentro dos ministérios evangélicos. Apesar de observar esse fenômeno a nível social, gostaria de partilhar uma observação ligada a esfera pessoal. A tradição cristã é parte de minha linhagem, sobretudo, da linhagem materna. Meus tios e tias tiveram uma formação musical muito rica na igreja. Muitos deles são multi-instrumentistas e exímios cantores. A geração de seus filhos, primas e primos, herdaram em grande medida esse legado e atuam em ministérios diversos. Dos dez tios e tias, apenas um, tio *João Terra*, trilhou caminhos fora do universo gospel. Todavia, um caminho governado pela música que lhe rendeu, além de sofisticadas e profundas obras autorais eternizadas em discos, uma filosofia de vida. Tenho notado, ao longo da pesquisa, o quanto suas composições versam, dentre tantos temas profundos, sobre a - alegria e a solidão, sobre a experiência de ser negro e pobre no Brasil. Sentimentos e paisagens com os quais a vida me fez conviver conscientemente no curso do tempo, como veremos. Esse era o tio, com o qual, segundo Dona Helena, minha mãe, eu passei a parecer na adolescência. Curioso perceber como algumas situações se repetem nas diferentes gerações das linhagens que nos constituem. No meu caso, a materna.

<sup>10</sup> Talvez se eu tivesse uma boa aula de história, saberia que esse tipo de visão totalizante, o desejo expansionista e a conversão redentora ao cristianismo, são tão antigos quanto eficazes recursos de dominação que fundam a história de nosso país. Não foi o caso

e sua influência se estende além dos limites do pentecostalismo (Menezes 2007:94), também se pode dizer que entender a cosmologia pentecostal passa a ser cada vez mais importante para compreender a identidade do povo brasileiro (SMIRDELE, 2011, p.79).

Em seus estudos sobre a *cosmologia evangélica no Brasil contemporâneo*, o sociólogo observa, que os atores evangélicos pentecostalizados brasileiros tendem a afirmar sua identidade religiosa em diversos contextos da vida social, pois a visão pentecostal orienta uma perspectiva sistêmica de mundo na qual “(...) as fragmentações de papéis, palcos e contextos próprias da modernidade — pelo menos não na mesma medida preconizada pelos ditames modernos (SMIRDELE, 2011, p.90)”, não possuem lugar. Para o autor:

o que singulariza a experiência do ator evangélico *pentecostalizado* brasileiro — independentemente da instituição religiosa à qual esteja circunstancialmente filiado — é a hierarquia que ele estabelece (ou restabelece) entre os diferentes sistemas e as diferentes lógicas. Em um ambiente social caracterizado pela guerra entre as diferentes lógicas autônomas de ação, o ator evangélico pentecostalizado tende a estabelecer — ainda que de forma pré-reflexiva — uma hierarquia que tem no seu ponto mais alto a lógica derivada da sua fé e da sua visão de mundo. (SMIRDELE, 2011, p.85-86).

A igreja que frequentei, sempre atribuiu especial atenção à família, abrangendo, portanto, todas as faixas etárias e alcançando toda a igreja. Havia atividades para integrar toda gente, não apenas crianças, adolescentes e jovens. As produções poderosas realizadas na igreja, bem como suas inúmeras conquistas, frequentemente atribuídas a Deus são também fruto de uma visão estratégica que orienta uma capacidade fervorosa de articulação, organização e trabalho coletivo. Isso se revela na produção e veiculação de um jornal próprio; na construção de uma videoteca nas dependências da igreja; no levantamento da própria igreja (primeira sede) envolvendo frequentes mutirões; na organização de múltiplos retiros e encontros espirituais envolvendo logística para dezenas e até centenas de pessoas; na produção de grandes eventos envolvendo *reggae* e pagode pra Jesus na década de 2000; na produção de feiras voltadas à divulgação dos trabalhos dos membros empreendedores, dentre outras inúmeras formas de comunhão da igreja em favor do sonho de Deus, que era também o [então] nosso enquanto igreja. Por fim, na experiência de uma maquete se tornar realidade entre os anos de 1999, ano da compra do terreno, de 2001 a compra do segundo, e finalmente 2003, ano de inauguração da nova sede, também no bairro Cajuru.

Pergunto-me se essa capacidade de articulação teria o mesmo progresso se o cristianismo não obtivesse apoio e incentivo do poder público em um processo que se atualiza desde as imposições religiosas dos tempos coloniais.



Conforme consta no histórico da referida igreja, anteriormente ao movimento em direção a nova sede, e inclusive fundamentando-o:

Em **novembro de 1998**, é lançado o projeto: Destronando Potestades – Uma estratégia de Batalha Espiritual para ganharmos o Cajuru, muita oração, intercessão e jejum, por parte de toda a igreja, a começar da liderança. – O objetivo é destronar o poder das trevas (Efésios 6:10-20), que tem impedido moradores do Cajuru de conhecer Jesus Cristo como Senhor e Salvador, este príncipe será destronado e Jesus tomará o comando e, aí sim, teremos uma igreja que continuará crescendo firme na Palavra e no poder de Deus, ressaltou o Pr. Marcos.

É importante observar a dimensão da batalha espiritual na ocupação e necessidade de ganhar o território das mentes e do bairro. É fato que a relação da igreja com a comunidade na qual se insere, é deveras estreita, atenciosa e bastante louvável. Por ter tido minha família acolhida a nível máximo em uma situação de extrema vulnerabilidade socioeconômica, sou testemunha viva disso. Assim como tantas outras famílias para as quais vi a igreja estender sua mão com generosidade. A ação social da igreja no bairro foi motivo de reconhecimento e diploma de louvor pela câmara municipal de Curitiba em 1997. Já em agosto de 2006, conforme consta no histórico, a ASSISBAN – Associação e Assistência Social Batista Nacional foi reconhecida pela Câmara de Vereadores e Prefeitura Municipal de Curitiba, como entidade pública municipal<sup>11</sup>. Cada conquista uma vitória na batalha espiritual, cada vitória uma potestade destronada, e menos pessoas “impedidas” de conhecer Jesus Cristo como Senhor e Salvador no bairro Cajuru.

Está sendo curioso e revelador olhar para essas experiências, décadas depois, e perceber nos fatos, bem como em meu olhar para eles, as voltas que o mundo dá. Os “acontecimentos marcantes” tal como estão inscritos no histórico de fundação da igreja, também o são para mim. Constituem o entendimento do quanto esse lugar – para além de qualquer juízo de valor que atualmente eu elabore, e ainda, na presença de todos eles – me constrói como pessoa.

Volto a essas paisagens, também para recuperar certas alegrias que vivi naquele terreno de 11.900m<sup>2</sup> povoados de enormes pinheiros e eucaliptos, que Dona Helena adorava roçar. Para lembrar de seu canto ecoando na igreja vazia enquanto fazia a limpeza e de seu sorriso

---

<sup>11</sup> Conforme consta no histórico **30/11/97** Pr. Marcos Antonio de Oliveira, numa solenidade surpresa, recebe das mãos do vereador Carlos Bortoleto, diploma de louvor pelo trabalho social desenvolvido no bairro, concedido pela câmara municipal de Curitiba. [...] **Agosto/2006** – A **Assisban** – Associação e Assistência Social Batista Nacional, é reconhecida pela Câmara de Vereadores e Prefeitura Municipal de Curitiba, como entidade pública municipal.

leve quando nos mudamos para lá. Volto para recuperar os detalhes daquela submersão nas águas, aos doze anos, quando fui batizada, tornando-me membro da igreja e renascendo para uma nova vida em Cristo.



**Figura 2** Registro do batismo nas águas. IBNC. Curitiba. 2002. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Volto para perguntar à menina das fotografias acima o que foi que ela sepultou nas águas naquela noite? O batizado nessa tradição é como um ritual de passagem. A imersão do corpo nas águas está associada à “morte do passado” no qual vivíamos uma “vida profana” antes de entregar a vida à Cristo. Já a emersão, a saída das águas, representa o renascimento para uma nova vida em Cristo, e implica uma conduta ética e moral a ser seguida, conforme os princípios bíblicos e valores cristãos.

Minha mãe, Dona Helena, achava cedo na época, mas eu estava determinada, e assim foi. Fiz o curso preparatório e fui batizada aos doze anos. Volto para dizer a essa menina, quantas coisas descobrimos sobre nós nos últimos dezoito anos. Inclusive que, talvez, Helena tivesse razão. Também para dizer a ela que honro seus caminhos, escolhas e que seguimos aprendendo com todas elas. E aqui estamos, outra vez, nesse lugar onde a dança começou para nós: o altar.

Nesse altar, além do Baluarte, dançava também o grupo de dança *Tempo de Alegria*, composto por adolescentes da igreja, fundado e dirigido por algumas das dançarinas do Baluarte. Não tenho certeza se cheguei a participar ou não desse grupo, pois até mesmo para ele, lembro-me de não alcançar a faixa etária necessária na época. O que me lembro é de uma

apresentação que participei, talvez aos nove ou dez anos de idade. Para essa apresentação, junto à Dona Helena minha mãe, adquiri minha primeira meia-calça e sapatilha rosa.



**Figura 3** Apresentação de dança na antiga sede da IBNC em meados dos anos 2000. Acervo pessoal da autora.

Vesti-las foi como (re)vestir a sonhada identidade da bailarina da caixinha de música. A dança cristã, me fez almejar a dança nos palcos, a dança como projeto de vida. Já não havia o que arrancasse de mim o sonho de me tornar uma bailarina profissional. O que, por sua vez, correspondia na época estudar balé clássico, a “dança universal” base para todas as danças. Essa era minha referência.

Por outro lado, estudar balé clássico profissionalmente, era algo distante de minha realidade. Qualquer coisa que fugisse do básico era extremamente desafiador para o orçamento da família. Ao mesmo tempo, cultivava aquela visão mágica dos hinos, como aquele que diz: *“Deus fará um caminho, onde nunca existiu, fará caminhos onde não vemos, um caminho me fará (...)”*. Entregava nas mãos de deus, ao mesmo tempo em que observávamos ao redor, eu e minha mãe, já convencida de que eu não desistiria.

Havia uma irmã da igreja que morava no bairro, e levava sua neta às aulas de balé em uma das unidades do SESC, no centro de Curitiba. Segundo ela, o valor das mensalidades era mais em conta do que outras escolas conhecidas. A renomada *Escola de Dança do Teatro Guaíra*, era meu objetivo. Entretanto, havia teste seletivo para estudar nessa escola, o que, no meu entendimento, demandava ao menos uma base para ter uma chance de entrar. No SESC, ainda que fosse mais acessível, seria bastante custoso para nós, pois além das mensalidades, haveria o valor das passagens de ida e volta necessárias para comparecer às aulas, não só as

minhas, mas também de minha mãe ou um adulto responsável que pudesse me acompanhar.

Seguíamos em prece, a receita infalível para a *vitória*. Eis que certo dia, Chicão, um membro da igreja, procurou minha mãe dizendo que sentiu em seu coração o desejo de incentivar meus estudos na dança, contribuindo com uma parte do dinheiro necessário. Ora, seria o *deus do impossível* fazendo milagres? Era tudo o que me ocorria na época. Não sei como e nem por quanto tempo essa contribuição se deu, mas o fato é foi um impulso fundamental para que eu ingressasse no balé. E lá fomos nós.

### << a bailarina clássica e o centro da cidade >>

Eu sabia o quanto custava estar ali, agarrei essa oportunidade com todas as minhas forças. Considero-me privilegiada em ter sido orientada pela pedagogia da professora Viviane Ceconello, tanto quanto pelas relações cultivadas nessas rotas e rotinas de estudos ao longo dos anos 2000. Fui matriculada no nível preparatório, sendo uma das mais velhas da turma.

Vivi, como era carinhosamente chamada a professora pelas mães e alunas, além da formação técnica no balé clássico, tinha formação em Pilates e era graduada no curso de Dança da Faculdade de Artes do Paraná. Hoje percebo como seus métodos e abordagens de ensino primavam pela construção de uma base sólida da técnica clássica, articulada a um refinado trabalho de consciência corporal que respeitava os limites dos corpos e valorizava suas singularidades. Qualidade rara quando comparada a outras experiências formativas nesse campo.

O ingresso no balé inaugurou uma nova relação com meu corpo e passei a me dedicar cotidianamente aos estudos e treinos, dentro e fora da escola. Criava estratégias para lidar com dificuldades como, por exemplo, compreender no meu corpo o que era o *en dehors*<sup>12</sup>. Uma das organizações corporais fundantes nas técnicas de balé clássico que consiste na rotação das coxas para fora desde a cabeça do fêmur, como aprendi com Vivi. Meu corpo guarda o registro de seu toque e das colegas, quando não raramente trabalhávamos em grupo nas aulas, direcionando pelo toque as coxas para fora.

Vivi enfatizava que o grau de rotação *en dehors* dependia de dois importantes fatores sobre os quais deveríamos estar cientes: limites anatômicos e trabalho técnico. Eu fazia parte

---

<sup>12</sup> Como bem definiu e pontuou Luciane Silva: –Posição do balé em que os pés são posicionados para fora. Biomecanicamente trata-se da rotação externa da cabeça do fêmur na fossa do acetábulo do íliaco. Nas formas tradicionais de ensinar balé, ter um *en dehors* perfeito remete a uma dita eficiência e perfeição, entretanto, sua amplitude depende de fatores que extrapolam o treinamento, como a forma da pélvis, ligamentos e músculos do quadril, entre outras questões anatômicas (SILVA, 2018, p. 61).

do grupo anatomicamente desfavorecido em relação aos desejados 180°, que precisava ralar na labuta técnica para alcançar o mínimo aceitável para que de fato, me sentisse e me tornasse uma bailarina profissional.

A professora explicava reiteradamente que a rotação da coxa envolvia o corpo todo não apenas as partes mais visivelmente envolvidas nessa organização. A cabeça do fêmur rodaria na medida em que aprendêssemos a descomprimir e crescer os espaços intervertebrais da coluna para que assim a bacia pudesse se acomodar. Isso envolvia compreender a força de oposição e tomar consciência de cada uma das partes do corpo, bem como das complexas relações entre elas em um mesmo movimento.

Vivi, ao mesmo tempo em que trabalhava com rigor o *en dehors*, reforçava a importância de outras qualidades técnicas como leveza, força muscular, força de explosão, impulso, equilíbrio, dentre outras nas quais, eu e o grupo anatomicamente desfavorecido nos 180°, muitas vezes apresentávamo-nos habilidosos. Sua metodologia incluía volta e meia exibição de vídeos de diferentes bailarinas clássicas dançando, pelos quais nos dava exemplos sobre como diferentes corpos, até mesmo os menos providos de *en dehors* apresentavam diferentes potências e singularidades.



**Figura 4** Apresentação no Festival Santa Maria em Dança. Santa Maria-RS, 2006. Acervo pessoal da autora.

Essa abordagem consciente e atenciosa me gerava esperança, motivação, e instigava a criar meus próprios métodos de treino e pesquisa<sup>13</sup>. Como fruto do engajamento com o trabalho técnico, no curso de um ano fui migrando rapidamente para turmas de níveis mais avançados e o que era apenas sábado foi ocupando gradativamente outros dias da semana. Aulas, ensaios e, até mesmo a participação em uma apresentação da coreografia “*Sapos*” realizada no Teatro da Ópera de Arame.

Permaneci nessa escola engajando-me crescentemente com os estudos do balé que, além das atividades da IBNC, se davam paralelamente ao processo escolar cursado na Escola Estadual Professor Nilo Brandão (no qual, cabe recuperar – o lema entre os colegas era –entra burro e sai ladrão<sup>14</sup>). O cultivo da postura ereta no balé fundou diversos espaços em mim. A abertura de espaços entre os ombros e as orelhas, entre as vértebras da coluna e ainda outras estruturas de minha geografia, constituía também uma atitude no mundo. O

<sup>13</sup> Como o desenho que fiz na meia-calça que usava nas aulas ainda no início do curso. Nas partes correspondentes ao interior da coxa desenhei com canetinha duas flechas apontadas para fora, que só apareciam quando eu rodava de fato as coxas em meu limite máximo. Tecnologia fruto de inventividade e determinação recebida com certo orgulho e perplexidade pela professora.

<sup>14</sup> Essa expressão, em certa medida, reflete um imaginário nutrido por realidades de marginalidade e exclusão social que acometem grande parte da juventude periférica brasileira. Uma autoestima marcada por experiências de escassez e violência, assim como, por um modelo de educação –bancária do qual nos fala Paulo Freire (1996), modelo no qual há, os que sabem e os que não sabem, como veremos adiante no curso do texto.



corpo comunicava! eis o que eu descobria. Desde que comecei os estudos no balé, não foram poucas as vezes que fui abordada por pessoas desconhecidas, em situações aleatórias. Algo, como o atendente do mercado perguntar, – você é bailarina?. Posso sentir meu sorriso abrindo o rosto e a soltura imediata da mandíbula, costumeiramente tensa.

A dança me conferia uma identidade. Nesse caso, em meu tempo e contexto de vida, a identidade da bailarina clássica, socialmente lida de modo positivo e promissor. Um tipo de nobreza, desejado e incentivado nos meios em que vivia. Nessa perspectiva, considero que cultivava no balé, um jeito de performar poder. Andar de cabeça erguida. Performava um jeito de poder culturalmente bem quisto no Brasil, herdado da “erudição” dos repertórios europeus. Oriundo dos *divertissements*, dos pomposos bailes nos salões da corte francesa do século XVI, que dando um salto para o século XXI, apesar de ser uma estética amplamente difundida e ressignificada em diversos cantos do globo, mantem-se em grande medida no Brasil, como oportunidade efetiva no campo profissional das elites econômicas.

Seria parte da estética? Seria parte daquelas mesmas *normas sutis e não oficiais*, que produzem as inúmeras estatuetas de bailarina que ganhei de minhas alunas nas últimas décadas? Todas brancas, magras, de cabelos claros e lisos. Parecidas com a bailarina retratada na imagem ao lado, pintura feita por minha irmã do meio, Caroline, em minha homenagem. Por que será que a pele dela é branca? Me perguntava e me respondia:

–Ora. Priscilla! Olhe a nobreza desse presente, feito à mão pela sua irmã, pensando em você. Quer carinho maior? As intenções são as mais nobres que podem haver nesse mundo. Não lhe dou o direito de entristecer.

Não é por serem sutis e não oficiais, que deixam de operar como norma. Certamente a tristeza desem-

brulhada junto com os presentes, não era com as alunas ou com minha irmã, sim com o imaginário que os objetos refletem, onde a internalização de um mundo branco é naturalizada. “Certamente isso não é novo para nós. O que fazemos com isso?” indagava internamente.

Como professora de balé (que me tornei, como veremos no tópico seguinte), criei algumas estratégias. Conversei com as crianças sobre o tema, tendo como fio condutor, o



Figura 5 Quadro pintado por Caroline Pontes, junto a estatuetas de bailarina que ganhei de diversas alunas ao longo do tempo. Montagem e imagem da autora.

exemplo do lápis de cor e a cor salmão que convencionamos [leia-se naturalizamos] chamar cor-da-pele. Estendemos nossos braços para dentro de uma roda e perguntei a elas, “quantas cores de pele temos aqui?”. Alguns olhares denunciavam certo espanto, como que dizendo “como nunca pensei nisso antes?”. Dali desdobrou-se uma sincera e frutífera conversa com as alunas. Passei a levar vídeos de referências distintas. Bailarinas não brancas, negro-brasileiras como Ingrid Silva, e... constatava que meu repertório de referências era limitado e estava aprendendo junto com as crianças. Conteí a história de Mercedes Baptista, primeira bailarina a entrar para o corpo de baile do Balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, lembrando às alunas que, embora esse fosse o “posto mais baixo” dentro da hierarquia do balé, era um acontecimento significativo no contexto da época. E que, além disso, Mercedes havia criado sua própria técnica a partir de diferentes referências de dança que não se restringiam ao balé.

Passei a enfatizar nas aulas, que dança era um campo amplo de diferentes linguagens, e que o balé, era uma delas, “quais outras vocês conhecem?” eu perguntava. Frequentemente lhes lembrava de acreditar em si mesmas e nunca desistirem de seus sonhos, por mais irrealizáveis que eles pudessem parecer. Dizendo a elas, dizia a mim mesma.

Já na esfera pessoal, na época, as estratégias que criei para lidar com o padrão das bailarinas brancas e o sentimento de não me ver ali, foi me apegar aquela identidade que a dança me conferia, sobre a qual já falamos no texto. Aquela que o corpo mesmo comunicava. E isso, ninguém tiraria de mim. A apropriação da estética do balé clássico foi algo subversivo em minha experiência. Demandava cabeça erguida, todos os dias, e isso por si só, já era um jeito de performar poder. Um exercício constante nas práticas conduzidas por Vivi. “- *Não olhe para o chão!*”, “- *encontre a linha do horizonte!*”, “- *não morda a boca!*” ela dizia nas aulas, sacando meus vícios de movimento nada aleatórios.

O treinamento era intensivo e suas consequências tão evidentes quanto positivas para mim. Eu sabia que era uma bailarina clássica e isso se deve muito à pedagogia de Vivi. Por isso iniciei esse tópico falando sobre ser um privilégio ter tido essa formação. As narrativas de um grande contingente de bailarinas e bailarinos negros acerca de suas experiências com o balé clássico expressam relação de dor e trauma. Não apenas com a ausência das representações negras nesse campo, ou com o não acesso a esse estudo geralmente elitista, mas também, com a própria técnica e as abordagens de suas professoras/es de dança. Mais um ponto para percebermos, como nossas experiências são diversas e plurais enquanto pessoas negras.

Com o tempo tornei-me integrante da já mencionada *Cia. da Dança* e, nesse contexto, a



rotina de aulas e ensaios eram diferenciados. Além das aulas de balé clássico participávamos também de aulas de dança contemporânea ministrada por Maria Antonieta Vilela Mendes, também egressa da FAP, bem como aulas de alongamento, condicionamento físico e ensaios cada vez mais frequentes. Mais tarde, somou-se a essa rotina, as aulas de pontas. Por mais fortes e anatomicamente favoráveis que fossem meus pés, *subir* nas pontas era uma extrema dificuldade. Foi difícil tirar a expressão “eu não consigo” da minha boca nessa fase. Tive a sorte de ter professoras persistentes, aliás, pessoas, ao longo de toda a vida, que em certos aspectos acreditaram mais em mim do que eu mesma. Fazer balé, em minha experiência, era praticar tudo isso.

Na época, enquanto Cia da Dança, apresentamos em diversos contextos dentro e fora de Curitiba. Tais como os projetos FERA, Educação ComCiência, projeto Paranização, com o qual circulamos pelas regiões metropolitanas de Curitiba e diversas cidades do interior do Paraná. Participamos também de festivais competitivos e inúmeras mostras de dança. O que estreitava ainda mais os laços e relações de confiança entre minha mãe, a professora Vivi, a comunidade do balé e eu mesma.

No início, minha mãe, Dona Helena, me acompanhava nas aulas. Já aos doze anos, a rota casa-balé, balé-casa, sob a condição de múltiplas recomendações, era algo que realizava sozinha. Portanto, a prática do balé inaugurou em minha vida, certa autonomia nos deslocamentos pela cidade. Possibilitou a convivência com pessoas cujas percepções de mundo contrastavam intensamente com as que me constituíam até então.

Ao mesmo tempo em que aprendia a expandir os espaços intervertebrais da coluna e tomar consciência da verticalidade nas aulas de balé, as rotas entre periferia e centro, necessárias para chegar às aulas, estavam a expandir as relações com o chão em que cresci: a cidade de Curitiba. Estava a conviver com pessoas diversas, com as quais partilhava um acúmulo já considerável de experiências vivenciadas coletivamente.

Construí nessa convivência, fortes laços afetivos, sobretudo com duas amigas, Mariana Costa e Rafaela Militão. Ambas com idade suficiente pra ir ao forró aos sábados e chegar no entre aulas das segundas-feiras com mil histórias para contar. Elas conheciam e falavam muito sobre alguns grupos e circuitos de cultura popular da cidade<sup>15</sup>, e volta e meia convidavam para algum evento. Entretanto, a rota era literalmente sagrada. Eu devia temer a Deus e obediência à minha mãe, sem jamais me deixar atrair pelas “coisas do mundo” e cair nas “ciladas do inimigo”.

---

<sup>15</sup> Abordaremos esses circuitos mais adiante.

Segui focada, me entregando ao máximo aos estudos junto à Cia da Dança no SESC. Há tempos já havia escolhido ficar por ali ao invés de tentar ingresso na Escola de Dança do Teatro Guaíra. Para além dos importantes afetos cultivados nessa experiência, a pedagogia de Viviane, me parecia mais que suficiente e a experiência formativa nessa escola me soava promissora.

Entretanto, quando fiz quatorze anos, minha mãe já não podia arcar com as despesas do curso e quando expus a impossibilidade em permanecer, não tardou para que Vivi buscasse uma alternativa. Indicou-me para ser professora de um centro de educação infantil que a havia procurado na época em busca de uma professora de balé.

### << A professora de balé >>

Foi em um pequeno Centro de Educação Infantil da Vila Oficinas no bairro Cajuru em Curitiba, que passei a exercer o ofício de professora de balé e fazer da dança meu sustento. Já estava familiarizada com aspectos introdutórios da técnica e uma rica metodologia de ensino, primeiro por ter passado pelos níveis iniciais de aprendizado, depois por assistir muitas das aulas de *baby-class* ministradas por Vivi e várias de suas alunas mais velhas no SESC. Era parte da rotina semanal a observação dessas aulas.

Além do C.E.I Mundo Criança no Vila Oficinas, fui contratada pouco tempo depois por outra escola semelhante, no mesmo bairro. O dinheiro arrecadado nestes trabalhos, somados ao lucro dos brigadeiros que vendia na escola, faziam com que me sentisse e, de fato, me tornasse cada vez mais independente. Antes disso quando mais nova, já ganhava alguns trocados simbólicos atuando junto a Caroline, minha irmã do meio, como uma espécie de babá de um vizinho pouco mais novo que nós<sup>16</sup>. Entretanto, foi como professora de dança que recebi meu primeiro salário.

Em 2005, com quatorze para quinze anos pedi a permissão do pastor para abrir uma turma de balé na igreja, que já desde 2003 havia inaugurado seu novo templo. O pastor acatou meu pedido e permitiu que usasse as dependências da igreja para oferecer o curso. A demanda foi grande, como geralmente é nos bairros periféricos em que as atividades artísticas e culturais são escassas.

Ali, abri mais de uma turma e com elas fui aprimorando não apenas o ofício do ensino

---

<sup>16</sup> Nossa tarefa era leva-lo e busca-lo na escola preparar seu café e esperar sua mãe voltar do trabalho. Ganhávamos quinze reais por mês cada uma.

de dança, mas também tudo que abrangia este fazer naquele contexto. Era preciso dar conta de divulgar o curso, valorar, cobrar e receber as mensalidades, emitir recibos e comunicados. Fui dando conta também e ao mesmo tempo, do planejamento e cronograma anual de apresentações, desenho de figurinos, contratação de costureiras, dentre outras atividades envolvidas neste processo. Esse projeto, assim como as aulas nas pré-escolas, aconteciam em paralelo ao estudo do balé no SESC e da escola.

Essas relações eram geralmente duradouras. Nas pré-escolas do Vila Oficinas e do Conjunto Mercúrio atuei por cerca de oito anos. Na igreja durante dois, tendo rompido ao final de 2006. Ainda no contexto do ensino de balé, pouco depois em 2009, dei início ao projeto de Balé e Criação em Dança na Escola Municipal Pedro Viriato Parigot de Souza localizada no bairro Sítio Cercado, no qual atuei de forma muito próxima a qual trabalhei na igreja. Realizava aulas duas vezes por semana e lá cheguei a ter três turmas diferentes, geralmente com muitas crianças.

O fato é que para muito além da demanda inicial relacionada a geração de renda, o ensino da dança se apresentava a mim como possibilidade de devolver ao mundo as oportunidades que haviam me levado até ali. Não por acaso atuei como professora em bairros periféricos. Me via em cada olhar encantado das crianças chegando nas salas de aula, assim como via Dona Helena nas mães que levavam suas filhas e mais raramente filhos. Me via na transformação da postura de seus corpos ao longo das aulas. Via também a professora Viviane em meus modos de ensinar.

O projeto no Sítio Cercado acontecia de modo autônomo e independente pelo projeto de Educação Permanente da Secretaria Municipal de Educação. Este que, mediante avaliação e análise das propostas submetidas, autoriza a ocupação das dependências das escolas municipais de Curitiba para a realização de cursos técnicos e atividades artísticas culturais, esportivas e outras diversas, oferecidas a custos acessíveis. Essa experiência é extremamente significativa e atravessou ininterruptamente meu percurso formativo entre 2009 e 2017. A bailarina clássica foi gestando a professora de balé e ambas cresceram juntas em mim.



**Figura 6 Registro de ensaio geral do projeto de ensino de dança na Escola Municipal Pedro Viriato Parigot de Souza. Sítio Cercado, Curitiba-PR, 2016. Fonte: acervo pessoal da autora.**

O fechamento deste ciclo no Sítio se deu por conta de minha mudança provisória para a cidade de Salvador – BA, na ocasião de ingresso no curso de Mestrado em Dança na UFBA que, por sua vez, desemboca na escrita dessa dissertação. Somente algo tão urgente e significativo como o presente processo de retomada de terras, me faria deixar essa comunidade, e encerrar um ciclo de nove anos de muitos aprendizados. Mesmo bairro em que se localiza a sede da ACNAP – Associação Cultural de Negritude e Ação Popular, e do Grupo Afro-Cultural Ka Naombo. Mesma escola em que o próprio Ka-Naombo ensaiou durante certo período, no início de sua trajetória na década de 1990. Coisa que só mais tarde eu saberia.

Embora os trabalhos como professora de dança me garantissem pouco, era libertador e muito gratificante, com o pouco que recebia, pagar as mensalidades das aulas de balé e compreender que eu poderia garantir a continuidade dos estudos, a partir dos frutos que o próprio estudo me rendia. Além disso, eu sabia quão custoso era para pessoas com uma realidade como a minha, ter acesso ao estudo do balé. Muitas vezes um sonho, como foi para mim, cuja realização nem sempre é uma oportunidade como a que tive.

Fosse integrando os grupos de dança na igreja; fosse como bailarina nos palcos e aprendiz nas aulas no centro da cidade; fosse como professora de balé nos centros de educação infantil e nas dependências da escola municipal: a dança foi tomando territórios cada vez mais expandidos em minha experiência.

Eis que se deu o desvio da rota. Aos quatorze anos de idade já estava demasiadamente curiosa pelos universos que Mariana e Rafaela me faziam imaginar com suas histórias sobre o forró, e o tal circuito de cultura popular na cidade. Um dia, driblei a mim mesma, aceitei o convite, e arquitetamos uma falsa apresentação como pretexto para irmos juntas ao forró, pois meus pais jamais permitiriam.

Fomos, funcionou, e o castigo de Deus, para minha surpresa e alegria, não veio. O forró se tornou paixão e o desvio da rota se tornou rotina. Outros –hinos! passaram a compor meu repertório. Eu, Mari e Rafa fizemos uma vaquinha e compramos o disco do Gilberto Gil no sebo, para ouvirmos e dançarmos no entre aulas. Além disso, não eram raras as vezes que saíamos das aulas e íamos pra praça mais próxima, falar sobre a vida e cantarolar os forrós. “De onde é que vem o baião? Vem debaixo do barro do chão. De onde é que vem o xote e o xaxado? Vem debaixo do barro do chão (...)”<sup>17</sup>. Foi com Mariana e Rafaela que comecei a me arriscar em alguns instrumentos percussivos, como triângulo e pandeiro e grafar por meio da repetição, repertórios musicais da música brasileira.

O convite logo se estendeu a uma passagem para conhecer o arrastão de maracatu de baque virado, à época, realizado pelo grupo Bozinho Faceiro toda última sexta-feira do mês em travessia pela Rua XV de Novembro, no centro de Curitiba. Driblando mais uma vez a mim mesma, minha família, e negociando com o Deus, fui. Nunca vou me esquecer do dia em que ouvi todos aqueles tambores juntos pela primeira vez. Era como se o som das alfaias, gonguês, xequerês e ganzás, demais instrumentos percussivos e vozes em conjunto, falassem com cada pedaço de meu corpo. Um misto de medo [do inimigo] encucado pela visão cristã de mundo, altamente contraditório a alegria que me tomou naquela travessia. As vozes dos tambores abriram espaços em mim. Até mesmo a sacerdotisa da dança cristã, sempre vigilante, sentou-se, dentro em mim, perplexa para ouvir, baixou suas armas de guerra.

Guardamos esse segredo tanto quanto foi possível. Encontramos estratégias para não sermos percebidas (sim, falo no plural pois aqui já somos várias em uma só) nesses desvios proibidos, pois eles seguiram acontecendo e transformando nossa existência. Se por um lado eu era devolvida a mim mesma, redimensionando a consciência do mundo e meu lugar nele, por outro eu era retirada de mim mesma.

Abrir-me para este “novo” universo relacionado aos contextos culturais africano-brasileiros significava renunciar um projeto de vida que eu mesma havia projetado a partir das referências que tinha acesso. Além disso, esse encontro, certamente era desinteressante e

---

<sup>17</sup> Trecho da canção “De onde vem o baião”, composição de Gilberto Gil. Álbum Parabolicamará (1992).

problemático para uma realidade ligada em diversos níveis a uma tradição religiosa, que historicamente demoniza as culturas e cosmovisões africano-brasileiras, persegue seus praticantes, distorce seus valores e conteúdos simbólicos.

Não tardou até que os desvios fossem descobertos. “Ela estava no meio da XV, fazendo macumba com um monte de maloqueiro!”, relatou minha irmã mais velha à minha mãe após me avistar em um dos cortejos de maracatu na rua. A confiança foi quebrada e até mesmo a permissão para continuar o estudo do balé, já estava completamente ameaçada. Mas o que estava em jogo ali, era menos a desobediência em sair da rota, e mais o preconceito em relação ao universo de práticas culturais de matrizes africanas que eu estava a fazer parte. Tambor? Saia rodada? Fogueira? Era tudo –macumbal, e essa, era uma das palavras que não deveríamos nem pronunciar dentro de casa (que era também a casa de Deus, provida por Ele) pois como já dissemos por aqui, *as palavras têm poder*<sup>18</sup>, e na perspectiva evangélica em questão, no contexto de casa, a palavra “macumba” e tudo que deriva das religiões de matrizes negras, carregavam um tipo de poder maligno. Desde aí, passaram a se suceder memoráveis surras.

Rememorando e analisando essa experiência hoje, cerca de quinze anos depois, embora carregue marcas irreversíveis desse período da vida, compreendo Helena, minha mãe e seu Luiz, meu pai. Pois tatear as práticas culturais negro-brasileiras, até então completamente desconhecidas, não foi um processo simples para mim. Não por acaso levei um tempo maior para topar a ida ao maracatu. Não era apenas o medo de ser descoberta pela família que servia de parâmetro para estabelecer meus próprios limites nesse processo de descoberta, mas sobretudo, o medo de Deus.

A abertura para me aproximar desse universo não aconteceu da noite para o dia, foi sendo cavada na convivência com pessoas que participavam dessas práticas culturais e apresentavam uma referência concreta e positiva dessa experiência. Um tipo de convivência que não era uma realidade para minha mãe, por exemplo. Pois todos os processos de sociabilidade envolvidos em sua rotina, inclusive em termos de trabalho e moradia, eram exclusivamente ligados à igreja, seus espaços, suas gentes, valores e princípios. Realidade muito próxima a que eu vivia antes de ingressar no balé, experiência originalmente proporcionada e incentivada pela própria Helena, minha mãe.

Se por um lado, deixar de frequentar os espaços que estavam me (trans)formando por

---

<sup>18</sup> Mais adiante, passei a compreender que o papel fundante da *palavra*, desde as cosmologias africanas e experiências negro-brasileiras nas quais a palavra é concebida como força viva. Tal como diz um provérbio kôngo: as palavras são projéteis!. Discorreremos mais sobre o tema ao longo do texto.

inteira, não era uma possibilidade, por outro, apanhar por desobedecer frequentando-os, era inevitável. A escolha estava feita. Para a mentalidade que tinha na época, apanhar, por mais violento que fosse, gerava um certo alívio da culpa. Era como uma forma de ser punida pelos pecados da desobediência, do *-envolvimento com o mundo*” e com as ditas *-coisas do diabol*. Um jeito de me manter em dia com Deus pagando meus pecados. Quem sabe assim eu me *arrependes*se dos desvios, reconhecendo os *-pecados cometidos*, e o próprio *-peso da mão de Deus* em minha vida, fizesse mudar de ideia, e assim, a paz pudesse novamente reinar dentro de casa.

Quando digo “espaços que estavam me transformando por inteira”, estou me referindo ao quanto o contato com as culturas negro-brasileiras desde algumas de suas comunidades de prática em Curitiba, contribuiu para aceitação de aspectos da minha identidade com os quais desde a infância, cultivava uma relação de negação bastante problemática. Não por acaso, a cor da pele e o cabelo crespo herdados de minha mãe. Ainda que não tenha passado pelo processo de alisamento, passei pelo condicionamento de mantê-lo preso em um coque sob litros de gel, ao ponto de o prendedor cheirar mofo e não suportar me olhar no espelho com ele solto. A menos que mantivesse permanentemente um aspecto molhado, menos volumoso, mais próximo do liso. Em resumo, tudo que o tornasse mais aceitável e longe de seu aspecto natural, crespo e volumoso<sup>19</sup>.

Importante acrescentar que sou uma mulher negra não retinta e que o fato de possuir um tom de pele mais claro em uma realidade racista brasileira – na qual quanto mais fenotipicamente próximas dos traços africanos as pessoas são, mais pesadas as violências e prejuízos sociais sofridos – me possibilita certas vantagens sociais em relação a uma pessoa retinta, menos próxima aos padrões e ideais hegemônicos de beleza por conta da cor de sua pele. Acrescento ainda que o fato de ser negra tendo um biotipo magro e não possuir deficiência física me torna também mais próxima do padrão corporal hegemônico e pressupõe no contexto brasileiro, mais aceitação social do que uma pessoa negra, retinta, gorda e com deficiência, por exemplo. O que, conforme relatado no texto, não impede que as violências ocorram e produzam marcas profundas, mas certamente quanto mais distante se é do padrão como uma pessoa que reúne as características mencionadas acima, mais opressora e excludente a realidade vivida. Reconhecer e visibilizar esses distintos níveis de opressão e violência dentro da própria negritude se faz necessário para que avancemos na luta

---

<sup>19</sup> O tema do cabelo crespo envolve uma discussão ampla e o retomaremos em outros pontos desse trabalho. Para um aprofundamento a respeito indicamos GOMES, Nilma Lino. Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. 3.ed rev. amp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

reconhecendo a pluralidade e diversidade de nossas experiências enquanto pessoas e povo negro brasileiro<sup>20</sup>.

Em minha experiência, manter o cabelo preso e menos volumoso, foi uma das formas que encontrei de me proteger das dores profundas geradas pelos apelidos e piadas adquiridos na escola, e também dentro de casa apesar dos esforços de minha mãe em repreendê-los. Minhas irmãs não possuem cabelo crespo e possuem pele de tons mais claros que a minha. Dentro de casa, o contato com as culturas negras contribuiu para que apelidos se tornassem ainda mais perversos. Além de ser chamada pejorativamente de “preta” passei a ser lida como “macumbeira” também de maneira pejorativa, e ganhei de minha própria irmã o apelido de “galinha preta de macumba” durante certo período.

A perspectiva de Vânia Oliveira (2015) acrescenta uma camada necessária no processo de identificar e nomear, certas dores relacionadas às identidades negras:

Se a representação de meus ancestrais negros se deu de forma negativa, como poderia assumi-los como referências ou até mesmo querer me parecer com eles? Se na história da sociedade em que vivo, os heróis sempre foram brancos e os negros sempre foram vilões, com quem iria me identificar? Tendo geneticamente traços que me distanciam da Princesa Isabel, e sendo induzida a interiorização, o que me restou foi render-lhes graças e veneração por ter sido benevolente e ter libertado os escravizados, mesmo que estes, segundo a estória, não tenham merecido tal ato de generosidade. Não é mesmo? Será que é possível uma criança, uma adolescente e ou uma jovem negra diante do que foi exposto, estabelecer alguma relação de pertença étnica? O resultado é o distanciamento e a negação de seus pares junto à necessidade de se homogeneizar, adotando os princípios colonizadores ideológicos, culturais e estéticos. *Chamo este ato de queima de arquivo* (apagar os registros, adequar-se as ideologias e culturas do Ocidente), muito semelhante à tentativa de fazer com que os africanos escravizados apagassem de suas memórias, costumes e crenças, quando foram traficados para o Brasil (OLIVEIRA, 2016, p.38 – *grifos nossos*).

As indagações de Vânia sintetizam uma série de violências direcionadas às pessoas negras ao longo de nossa história como povo brasileiro. A analogia que a autora elabora – entre o ato de *queima de arquivo* e o apagamento de memórias, costumes, e crenças dos povos africanos em diáspora – é de extrema relevância para a reflexão aqui proposta. Afinal, queima de arquivo, é uma expressão ligada ao ato de destruir pistas capazes de desvendar um crime. Na história da humanidade, qual crime seria mais grave que a comercialização e escravização de milhões de pessoas africanas durante mais de três séculos?

Sabemos das barbaridades cometidas no holocausto do povo judeu, inclusive, é em referência a essa experiência que vemos ser empregado inicialmente o termo *diáspora*. Como nos ensina a antropóloga e dançarina Luciane da Silva (2018), a palavra é oriunda da língua

<sup>20</sup> Para aprofundamento no tema sobre discriminação pela cor da pele, sugerimos pesquisa sobre o tema *Colorismo*.



grega e etimologicamente está ligada à ideia de dispersão e semeadura. Entretanto, essa grande perversidade, diferente da experiência africana, não tirou desse povo a capacidade de se reorganizar, pois “(...) mesmo à distância de sua terra e de sua coletividade cultural, se refaz no exílio, retendo suas especificidades (SILVA, 2018, p.109)”.<sup>21</sup>

No caso dos povos africanos escravizados no Brasil, a história é outra. As possibilidades de pertencimento foram e seguem sendo esfaceladas sistematicamente. Estamos a analisar algumas dessas formas de esfacelamento desde o início do texto. O racismo cultural e religioso é uma delas, os mecanismos de *embranquecimento*, a distorção da autoimagem e a devastação da autoestima, outras. A própria História hegemônica, quando escrita na perspectiva dos colonizadores, ao distorcer, reduzir e apagar de seu corpo oficial as experiências de mundo dos povos africanos, também se faz poderoso dispositivo de dominação, tal como Vânia indica nas entrelinhas de suas indagações.

Não tarda para a voz da historiadora Beatriz Nascimento soar por aqui indagando: “(...)para que nos serve a História? Não preciso dela enquanto não possuo poder. Ela serve aqueles que se registram através do tempo enquanto poder (NASCIMENTO, 2018, p. 414)”. Com ela, compreendo que a História, assim como de maneira mais ampla, outras áreas de conhecimento, o pensamento científico e modelo de educação hegemônico que vige no Brasil, entram para a lista de mecanismos de omissão e perpetuação do crime escravista, e

[...] isso é um problema muito sério, porque a gente frequenta a universidade, frequenta escolas, e não se tem uma visão correta do passado da gente, do passado do negro. Então, ela não foi somente omissa... e foi mais terrível ainda, na parte que ela não foi omissa, ela negligencia fatos muito importantes e deforma muito a história do negro. Quer dizer, tratando basicamente da escravidão e deixando de lado outras formas do negro viver no Brasil, como todo processo de alforria que houve durante quase todos os quatro séculos de escravidão e, principalmente, com relação ao quilombo (NASCIMENTO, B., 2018, p. 195).

Essa última citação provém de uma entrevista concedida pela autora para a produção de um documentário <sup>22</sup>no ano de 1977. A época, na esfera educacional brasileira estávamos longe de conquistar a lei de cotas raciais, assim como a Lei 10639/2003. Políticas de

<sup>21</sup> A autora acrescenta: –Daí provém o conceito dito clássico de diáspora, pautado não só pelo caráter forçado da dispersão, mas pela capacidade dos povos referidos manterem uma unidade e uma identidade a despeito do desenraizamento. Essa diáspora clássica analisada por teorias dos anos 1970 e 1980 incluía o movimento de populações judaicas, armênias e gregas, pensadas enquanto agrupamentos cuja capacidade de coesão e unicidade consolidavam-se em motores para o deslocamento. Nesse modelo, as ideias de dispersão, a orientação do imaginário para a terra mãe enquanto valor e identidade e, finalmente, uma tendência em ocorrer a manutenção das fronteiras prevalece (SILVA, 2018, p.109).

<sup>22</sup> *O Negro da Senzala ao Soul*. Ano: 1977. Duração: 45 minutos. Documentário realizado pelo Departamento de Jornalismo da TV Cultura em São Paulo.

reparação histórica voltada à população afro-brasileira e indígena, cujos impactos, expressos, por exemplo, no aumento do ingresso de alunos negros e negras no ensino superior, estamos a começar a perceber nas últimas décadas. E se hoje, por tais interstícios cavados a muitas mãos negras, a academia vem formando historiadoras/es negro-brasileiras/os e sendo espaço de pesquisas e anúncios decoloniais e contra-hegemônicos, é porque muitas e muitos dos nossos, abriram caminhos. Beatriz é uma das referências do pensamento negro brasileiro, cuja obra intelectual discute, dentre tantos temas ligados a diáspora africana no Brasil, os impactos negativos da perda de referências em nossos processos de vida enquanto pessoas e povo negro-brasileiro. Suas reflexões permeiam corpo, identidade, território, desde seu próprio lugar como intelectual, historiadora, mulher negra nordestina, brasileira, quilombola. O documentário Ori (1989), roteirizado por Beatriz e dirigido pela cineasta Raquel Guerber é um importante documento para o pensamento negro-brasileiro. Na polifonia de vozes atlânticas que ecoam em território corpo escuto:

Não podemos aceitar que a história do negro no Brasil, presentemente, seja entendida apenas através dos estudos etnográficos, sociológicos. Devemos fazer a nossa História, buscando nós mesmos, jogando nosso inconsciente, nossas frustrações, nossos complexos, estudando-os, não os enganando. Só assim poderemos nos entender e fazer-nos aceitar como somos, antes de mais nada pretos, brasileiros, sem sermos confundidos com os americanos ou africanos, pois nossa História é outra como é outra nossa problemática (NASCIMENTO, B., 2018, p.48-49).

Falamos aqui desde o último país a “abrir” a escravidão. Aquele no qual se constrói um tipo de racismo perversamente velado, que usurpa a nossa potência como pessoa e como povo. Um tipo de dominação que de tanto silenciar, inculcou em muitos de nós a ideia de que não temos voz e que não somos capazes, ou simplesmente “diz” nas entrelinhas dos dias e dos lugares, que ainda que aprendamos a articular nossas palavras, elas não terão valor. Essa crítica, não diz respeito apenas ao direito e a urgente demanda de ocuparmos (povos africano-diaspóricos, povos indígenas, demais grupos sociais oprimidos historicamente) as universidades, os postos de poder legislativo, executivo e judiciário, ou ainda os poderosos cargos nas grandes empresas e instituições. Na conjuntura do mundo globalizado em que vivemos, isso parece se impor como condição. Aliás, convém questionar sempre se essa aparente “condição” é de fato uma alternativa ou mais uma armadilha colonial, um círculo vicioso...

Nossa análise faz referência, sobretudo, ao reconhecimento do poder que há naquilo que somos e na urgente demanda de seguirmos criando nossos próprios espaços. Valorizar os

saberes produzidos em nossos percursos enquanto pessoas e enquanto povos africano-diaspóricos, ainda quando dentro das condições desumanas e de subalternidade a que temos sido relegados ao longo da história, pois essas experiências também produziram e seguem produzindo saber. Há ciência em nossos fazeres e há muito por (re)aprender com elas.

Nem toda pessoa responsável pela manutenção e gestão de uma casa, deseja ou precisaria desejar ser doutora. Nem todo pedreiro deseja ou precisaria desejar, um diploma de engenharia. Nem todo artista almeja tornar-se uma celebridade internacional. Nem toda cozinheira/o deseja ser um grande nome da gastronomia mundial. O que muito possivelmente, todas/os essas/es profissionais desejam e deveriam ter garantia, é a vida digna, respeito pelos seres humanos, cidadãs e cidadãos que são e a todos os conhecimentos adquiridos ao longo de suas vidas. Devida valorização pelos ofícios que exercem, traduzidas em respeito e remuneração digna.

Desde muito cedo me pergunto, por que a pessoa que projeta uma casa possui remuneração, reconhecimento e prestígio social por seus ofícios, tão, mas tão distintos daqueles/as que tiram a casa do papel e colocam-na de pé. Sempre admirei o poder que minha mãe tinha de transformar qualquer ambiente que fosse. Ao terminar uma faxina, além de alívio, havia em seu olhar a contemplação da sua própria força de realização. Daqueles segundos no qual parava, antes de depositar a chave da casa da patroa no esconderijo combinado, para admirar sua exímia habilidade em transformar e renovar o espaço. Experiência que anos mais tarde, embora em muito menor intensidade e paralelamente aos trabalhos de dança, também eu, vivi. E me vi Helena ali, em muitas de suas dores partilhadas, em muitos de seus prazeres mudos de palavra, em muitas de suas habilidades e sabedoria. E tornamos a repetir:

O negro não tem apenas espaços a conquistar, tem coisas a reintegrar também, coisas que são suas e que não são reconhecidas como suas características. O pensamento, por exemplo. Fico chocada quando se dá ao branco a cabeça, a racionalidade, e ao negro o corpo, a intuição, o instinto. Negro tem emocionalidade e intelectualidade, tem pensamento como qualquer ser humano. Ele precisa é recuperar o conhecimento que também é seu, e que foi apenas apoderado pela dominação. E por aí vamos chegar à discussão sobre a posse do conhecimento. E a Bacon, que tem toda razão quando diz que conhecimento é poder (NASCIMENTO, B., 2018, p. 102-103).

Se grande parte do conhecimento apreendido no processo de educação formal, se funda na ideia ocidental cartesiana expressa na máxima: “penso, logo existo”, o que restou aos povos que foram animalizados durante séculos, que no curso do tempo vêm sendo levados a crer que não são capazes de pensar? A realidade é que o dualismo corpo-mente, perspectiva

deveras colonial, não contempla e tampouco condiz com a complexidade do todo indivisível que é o corpo. Comprendemos aqui, que o corpo não pensa somente com/na cabeça, mas sim com o corpo todo, inclusive com suas emoções. As “partes altas” atribuídas aos brancos, e “partes baixas” aos negros me faz lembrar também daquele Deus cristão único e suficiente que reside “no alto”, para onde insistem que olhemos e valorizemos. Faz lembrar os contrastes entre cidade alta e cidade baixa em Salvador-BA e a segregação espacial entre centro e periferia em Curitiba. Faz pensar: que “topo” é esse que tem nos sido vendido e recorrentemente se transforma em ideal de sucesso para nós? Quais as nossas referências de “sucesso”, de “vencer na vida”? Quanto esse “topo” realmente nos aproxima ou nos afasta das majoritárias realidades dos povos africano-diaspóricos no Brasil?

Questionamentos deveras perturbadores quando reflito sobre o lugar acadêmico de produção de conhecimento ainda hegemonicamente branco e eurocêntrico em muitos níveis, no qual me encontro. Contradição que quanto mais aprofundo a pesquisa mais aguda e adoecedora se torna<sup>23</sup>. E digo, Beatriz, Helena, Vânia... sinto que temos conversa e trabalho para uma vida inteira. Muito pouco cabe aqui, sabemos. Bom é não estar só, é saber-me acompanhada, reconhecer-me e ancorar-me nessas experiências e nas atlânticas vozes e melodias que elas evocam. Pensamentos-ventre dos quais tenho renascido ao longo de tantas madrugadas. E isso, ninguém nos arrancará. Como cantou o maranhense João do Vale “(...) sou a flor que o vento jogou no chão, mas ficou o galho pra outra flor brotar, as minhas folhas o vento pode levar, mas o meu perfume fica boiando no ar (VALE, 1965)”<sup>24</sup>. Somos. *Negras Perfumadas* como canta o Bloco Afro Ilê Aiyê.

Entretanto, tal perfume, nesse trecho de nosso percurso reflexivo, é ainda engolido pela fumaça que sobe dos atos de *queima de arquivo*. Nesse trabalho, nos aproximamos dessa ideia proposta por Vânia (2015), enquanto conjunto de práticas, costumes e crenças, que inviabilizam o exercício pleno das identidades negro-brasileiras no país, e obstruem em graus e níveis diversos, o acesso a dimensões constituintes de nosso existir enquanto pessoas e coletividades.

E mais uma voz atlântica se anuncia em meio à nuvem incendiária. Afinal, o que aqui

<sup>23</sup> Essa discussão será retomada ao final desse capítulo.

<sup>24</sup> Trecho da música *A Voz do Povo* faixa do álbum *O Poeta do Povo* (1965). João Batista do Vale (1934- 1996), mais conhecido como João do Vale, foi um músico cantor e compositor nascido na cidade de Pedreiras estado do MA. Muito de sua obra amplia os horizontes vislumbrados nessa discussão. Foi através do grupo Mundaréu formado em Curitiba, que conheci a obra de João do Vale. Mais especificamente no show musical *Pé do Lajêro*, no qual fizeram uma homenagem memorável e digna a esse grande mestre da música brasileira. Discorreremos um pouco mais sobre esse grupo e sua importância nos contextos analisados no trabalho ao longo do texto. Recomendamos vivamente às leitoras e leitores, uma pausa para ouvir as palavras do Poeta do Povo. Além da canção já mencionada, indicamos a música *Minha História*, do mesmo álbum.

estamos compreendendo como *queima de arquivo*, são faces do que Luciane da Silva (2018) empreende criticamente como *colonialidade* em sua tese. A autora analisa o percurso desse conceito, elaborado pelo pensador Aníbal Quijano (2005), e reflete sobre suas implicações no contexto da dança, direcionando seu olhar crítico, sobretudo, aos espaços de produção de conhecimento dos cursos de graduação e pós-graduação em dança no Brasil. Em seu projeto crítico, Luciane nos fornece pistas sobre uma vasta produção intelectual que confronta a ordem colonial e suas atualizações no curso do tempo. Amplia nossos horizontes acerca de um *corpo de conhecimento* que, a despeito das incendiárias investidas contra os povos colonizados, vem se expandindo<sup>25</sup>. Uma literatura contra-hegemônica viva, diversa, e crescente, muito embora toda “a nuvem de fumaça” geralmente nos impeça de percebê-la e acessá-la. A própria produção intelectual da referida autora, se localiza nesse arcabouço contra-hegemônico e sua contribuição, [não exclusiva, mas] especialmente para a área da dança, é extremamente valorosa.

Por hora, em meio a perfume e fumaça, seguimos adiante, retomando o percurso de vida que vem conduzindo dessa discussão. Curiosamente, era sobre *o desvio da rota* que falávamos. Desvio decorrente de meu contato com as culturas negras na cidade de Curitiba, cujas consequências tornaram na época, o exílio e a distância de minha família biológica condições para continuar existindo.

A realidade ficou insustentável e com dezesseis para dezessete anos, colecionando surras memoráveis, decidi sair de casa. Era início de 2007, ainda quando cursava o terceiro e último ano do ensino médio no bairro Cajuru. Cada dia que saía para ir ao balé levava um pouco de roupa que era tudo que eu tinha naquele momento, passando a acomodá-las no quarto de uma amiga no centro da cidade. Fui me retirando aos poucos, até o dia em que não mais voltei. Muitas águas rolaram e seguem correndo sob essas Pontes, sempre adiante. A ruptura não foi nada simples na época. Deu-se em relação ao núcleo familiar, com a comunidade da igreja, com o bairro, como rompimento brusco com os afetos e lugares onde cresci. Foi também um rompimento com os princípios e valores cristãos e, sobretudo, comigo mesma, com o medo e a própria concepção cristã de Deus.

Hoje, cerca de quatorze anos depois, compreendo: sair era também retornar para casa.

---

<sup>25</sup> Segundo Luciane da Silva (2019): “O terreno inicial que fez brotar as primeiras manifestações de crítica à hierarquia de poderes coloniais foi a Conferência de Bandung ocorrida em 1955, que reuniu lideranças de Estados asiáticos e africanos, em grande medida sujeitados por recentes processos de guerra colonial, para fazer frente às ações neocolonialistas e imperialistas vigentes. Ali mobilizaram discursos e teorias comprometidas em desconstruir os pensamentos binários e essencialistas que fundamentaram o discurso colonial. Foi a avalanche dos povos de cor (SANTIAGO, 1977, p. 9). Seus protagonistas, oriundos de espaços colonizados, enunciavam realidades até então suprimidas pela história oficial (SILVA, 2018, p. 27).

<< **As toadas tomaram o lugar dos hinos** >>

“*Cheguei meu povo, cheguei pra vadiar. Sou eu a Nação Estrela, não prometo pra faltar*”, essa toada do Maracatu-Nação Estrela Brilhante de Recife, ecoa em Curitiba desde meados dos anos 2000, por meio de grupos locais formados a partir do interesse, inicialmente de artistas, pesquisadores e percussionistas, em estudar aspectos da música e dança que constituem parte dessa forma de expressão negro-brasileira tradicionalmente provinda do Recife, estado de Pernambuco.

O *maracatu de baque virado* ou *maracatu-nação* enquanto forma de expressão cultural da diáspora africana no Brasil, remonta os fins do século XVII estando ligado à tradição de coroação de reis negros. Como aponta o antropólogo Ernesto Ignácio de Carvalho (2007):

Para que se possa analisar o que é esse universo hoje será necessário então considerar qualquer utilização de maracatu no campo de tensões entre, por um lado, o que foi feito pela variedade de mães e pais-de-santo, batuqueiros, costureiros etc., dos diversificados grupos e comunidades implicadas e, por outro, um extenso debate muitas vezes indireto, realizado, sobretudo, entre pesquisadores, historiadores, folcloristas, jornalistas e aficionados, na sua grande maioria da elite, brancos (CARVALHO, 2007, p.13).

Na dissertação intitulada: “*Diálogo de negros, monólogo de brancos: transformações e apropriações musicais no maracatu de baque virado*”, o autor reflete sobre as dinâmicas do maracatu de baque virado em um contexto em que reconhece como “*boom do maracatu*” na década de 90. Trata-se de um ciclo recente dessa secular expressão afro-brasileira e, desde sempre dinâmica, como enfatiza o autor, no qual se originam e participam grupos de maracatu como os de Curitiba, de diversas cidades brasileiras e até mesmo outros países. Um ciclo que, como aponta Carvalho:

[...] envolve a indústria cultural, a demanda turística pela cultura tradicional local, a aproximação de uma classe média interessada, envolve também algo que poderia ser caracterizado como um processo de apropriação ou até mesmo expropriação do maracatu de baque virado [...] Trata-se de uma história bastante conhecida. Além de apreciadores, folcloristas, estudiosos, fascinados, produtores, etc., uma juventude de percussionistas e artistas interessados, ambos às vezes exemplificados na figura de qualquer uma das personagens anteriores, interessou-se em assumir a prática *local* do maracatu-nação e passou a frequentar esse ciclo de expansão e divulgação do maracatu de uma forma bastante peculiar (CARVALHO, 2007, p.32 - *grifos do autor*).

O maracatu feito pelo grupo *Boizinho Faceiro* em meados de 2004 em Curitiba, bem como grande parte dos grupos que o sucederam e florescem até hoje nessa cidade sul

brasileira, se originam e participam dessas realidades. O Boizinho Faceiro foi o primeiro que conheci e possivelmente, o que inaugurou essa experiência em Curitiba. Mais tarde, 2006 e 2008, formou-se por iniciativa do músico curitibano Leandro Teixeira, o grupo *Maracaeté* o qual integrei junto a mais de vinte participantes. Também o *Voa-Voa* e uma sucessão de grupos até hoje<sup>26</sup>.



**Figura 7 Festa do Maracaeté na Sociedade Treze de Maio, Curitiba, 2007. Imagem: Leco de Souza Fonte: Acervo do grupo.**

Tais grupos, bem como o amplo espectro de “maracatus” atualmente espalhados pelo Brasil e em outros países, segundo Carvalho (2007), são denominados em certos lugares como para-folclóricos, nas comunidades recifenses de “maracatus estilizados”, ou ainda, como prefere o autor “para-maracatus”. As reflexões propostas pelo autor ampliam certos graus de complexidade sobre o tema. Complexidade, uma das dimensões que nos foi arrancada do existir enquanto pessoas e povos racializados e colonizados. Ao reduzir nossas capacidades reflexivas à dualidade, certo-errado, mau-bom, tradicional-contemporâneo, local-global etc., o pensamento monolítico ocidental acaba por estreitar nossas perspectivas e excluir uma infinita gama de insuspeitas faces e fluxos que compõem a realidade vivida. Parece-me impossível, hoje, olhar para essas experiências que tanto me constituem, sem considerar suas implicações em contextos históricos, sociais, econômicos mais amplos, que as produziram e possibilitaram. Questionar, tal qual a indagação do antropólogo: “o que ocorre

<sup>26</sup> Na dinâmica observada segue-se a formação dos grupos curitibanos: *Boizinho Faceiro*, *Estrela do Sul*, *Maracaeté*, *Voa Voa*, *Itá*, *Aroeira*, *Baque Mulher Curitiba*; Sendo que apenas os dois últimos encontram-se presentemente atuantes.

com o “baque virado” da “nação”, nela, quando este fica autônomo dela? (CARVALHO, 2007, p.49 - *grifos nossos*)”.

Rumar a ruptura com as lógicas coloniais de apropriação, exploração e esvaziamento de sentido, que atravessam a trajetória dessas experiências no mundo “fabulosamente” globalizado em que vivemos é fundamental. E como a ruptura com as lógicas coloniais acontece de modo prático? Essa é outra questão fundamental a ser feita e as repostas possíveis são muitas. Parece ser uma pergunta que pouco a pouco vem ecoando e mobilizando os grupos de maracatu em Curitiba a refletir suas práticas e formas de atuação.

Os distintos grupos formados na capital paranaense ao longo dos últimos vinte anos, embora apresentem similaridades, são diversos em termos de objetivos e formas de organização. Percebo que as diferentes gerações que os constituem, refletem uma paulatina ampliação da consciência, acerca das complexas questões que orbitam e atravessam o baque, bem como os trânsitos que tornam possível o cultivo destes, em territórios distintos de seus locais de origem. Algo que se materializa na aproximação e articulação com contextos educacionais, culturais e sociais diversos, uma busca por atuação descentralizada e atuante nos bairros periféricos onde se concentra grande parte da população negra local.

O que minha experiência permite observar a partir dessas importantes reflexões é que apesar de distante das comunidades de origem, esses maracatus também podem cumprir uma função de reconexão às políticas de identidade negras em seus novos contextos. Assim como para mim, a vivência nos maracatus em Curitiba foi e segue sendo para outras pessoas negras da cidade, também potência de reconexão com saberes, princípios ancestrais africano-diaspóricos.

Os grupos curitibanos que conheci se organizam por meio de oficinas permanentes de estudo e encontros esporádicos com os mestres e mestras. Não raramente, as festas produzidas por esses grupos, têm por objetivo viabilizar esses intercâmbios culturais. No contexto de Curitiba, observo que são também como forma de levantar recursos para suprir demandas básicas do grupo, como manutenção dos instrumentos, pagamento de aluguel do espaço das oficinas.

Não foram poucos os intercâmbios produzidos pelos grupos de maracatu em Curitiba nos últimos quinze anos. Mestre Walter França (PE) do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife, Maurício Soares desta mesma nação; mestre Chacon Viana (PE) mestre da Nação do Maracatu Porto Rico, Mestre Afonso Aguiar (PE) do Maracatu Leão Coroado, são alguns dos mestres de maracatu, além de uma geração mais nova de percussionistas dessas nações, que vi passar e espalhar sementes de saber por Curitiba. Os afoxés, rodas de coco e



ciranda, também foram e seguem sendo, parte dos repertórios e linguagens praticadas e recriadas pelos grupos atuantes. Oficinas de outras expressões brasileiras também aconteceram. Sementes foram espalhadas nas passagens de mestre Moa do Katendê<sup>27</sup> (BA) com os afoxés, Tião Carvalho (MA/SP<sup>28</sup>) com as danças maranhenses, de Carla Coreira (MA) com Tambor de Crioula, e aqui menciono apenas às quais participei. A estas, se somam, certamente, muitas outras oficinas vindas de fora que aconteceram na cidade e que não presenciei ou acompanhei.



**Figura 8: Oficina de afoxé com mestre Moa do Katendê. Espaço Cultural Terreirão. Curitiba, 2007.**

Muniz Sodré (2002), referindo-se às danças e ritmos originados no Brasil enquanto formas de preservação da memória, e criações culturais dos povos negro-africanos em meio

---

<sup>27</sup> Romualdo Rosário da Costa (Salvador, 29 de outubro de 1954 — Salvador, 8 de outubro de 2018), conhecido como Mestre Moa do Katendê, referência nas tradições afro-baianas e na história do povo negro. Compositor, dançarino, mestre de capoeira, percussionista, artesão e educador. Fundou o Afoxé *Badauê* em 1978 e o Afoxé *Amigos de Katendê* em 1995. Esteve diversas vezes em Curitiba ministrando oficinas sobretudo, a convite do *Grupo de Capoeira Angola Resistência e Arte* fundado há 20 anos em Curitiba pelo contramestre pernambucano Carlos Ferraz, grupo com o qual cultivava há tempos uma ligação. Mestre Moa foi brutalmente assassinado em sua terra de origem em um conflito envolvendo divergências políticas acerca do processo eleitoral vivido pelo país em outubro de 2018. Mesma semana em que participaria do evento de 20 anos do referido grupo de capoeira em Curitiba.

<sup>28</sup> (MA/SP) considerando que o músico, compositor e educador Tião Carvalho nasceu em terras maranhenses, entretanto mora há anos em São Paulo, no Morro do Querosene (bairro do Butantã) sendo responsável por formar ao menos 2 ou 3 gerações de brincantes por lá. Tal como o Grupo Cupuaçu que apresenta os autos/Festas do Boi (nascimento, batismo e morte) há mais de 30 anos. Esses processos indicam como esses fazeres, seus mestres e presenças negras no Brasil elaboram suas próprias rotas e formas de disseminação cultural.

à escravização – nos diz que “[...] essa criação era propiciada pelo *jogo*, tanto na forma do culto mítico religioso como do ludismo festivo que se esquia às finalidades produtivas do mundo dos senhores (SODRÉ, 2002, p.134 – grifos do autor)”.

Entre os negros, tanto na África como nos territórios da diáspora escrava, jogos de expressão como a dança e a música articulam-se entre si simultaneamente com jogos de espaço e jogos miméticos (de *mimircy*, na classificação de Caillois), em que se simula parodicamente uma outra identidade [...]. Viajantes estrangeiros observavam, desde a segunda metade do século XIX, que durante as festas carnavalescas no Brasil os negros imitavam com perfeição gestos das cores europeias. De modo geral as artes do espetáculo (onde entram dança e música) favorecem a *mimircy*, que conferem asas largas à ilusão. Esta palavra, aliás, vem de *in-lusio*, por sua vez derivada de *in-ludo*, que significa propriamente, “em jogo”. O jogo da *mimircy* funda-se na injunção de iludir o outro, de fingir ser alguém diferentes (o senhor) e, por aí, recuperar uma fruição no mundo que lhe tinha sido expropriada. Nesse movimento a invenção é contínua, o empenho coletivo vai no sentido de seduzir o espectador (um grande número de espectadores favorece o mimetismo), levando-o a aderir à ilusão (SODRÉ, 2002, p.139-140).

Me soa familiar esse jogo, quando retomo o que em alguns momentos desse texto, chamei de “performar poder”. O desfile de cortes reais africano-diaspóricos nos cortejos dos maracatus nação de Recife, as vestimentas, as dramatizações, os ritmos, as danças e todos os elementos constitutivos dessas e de inúmeras performances coletivas criadas pelos diferentes povos negro-brasileiros, constituem patrimônios. Ou ainda, na perspectiva de Leda Maria Martins (2003), *locais de inscrição do conhecimento*.

Minha hipótese é a de 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 esse que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como os adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. No âmbito dos rituais afro-brasileiros (e também nos de matrizes indígenas), por exemplo, essa concepção de performance nos permite apreender a complexa pletora de conhecimentos e de saberes africanos que se restituem e que se inscrevem nas Américas, recriando-se toda uma *gnosis* e episteme diversas (MARTINS, 2003, p. 66-67).

Nesse sentido, meu encontro com o maracatu e demais formas de expressão das culturas da diáspora africana em Curitiba, foi um encontro com diversos desses locais, técnicas e procedimentos de inscrição. Tenho participado ao longo dos últimos quinze anos do cultivo de expressões como Tambor de Crioula, Bumba-Boi, Coco de Roda, Samba de Roda, produzidos por pessoas, grupos e experiências diversas. Contingente de pessoas, que embora não seja homogêneo, se transforme e se renove constantemente, possui sujeitos que

permanecem, participando das várias expressões e atravessando gerações. É também, nesses fluxos e dinâmicas que tenho me tornado parte de uma extensa família, assim como tenho visto se formar outras ao longo do tempo. Parte das pessoas com as quais desenvolvo importantes trabalhos atualmente são pessoas que partilhei a vivência dessas experiências ao longo dos últimos quinze anos<sup>29</sup>. No tempo, temos ampliado o senso de comunidade e responsabilidade com os saberes adquiridos até aqui, buscando renovar e orientar o olhar para nós mesmos e nosso próprio chão, reconhecendo as dinâmicas mais amplas nas quais esses saberes se inserem, territórios e comunidades das quais provém.

Essas experiências contribuíram para o desencadeamento de um lento e gradativo processo de consciência racial, social e histórica. A “vivência de papéis distintos” daqueles ocupados no meio social, a “ilusão” constituinte do *jogo* sobre o qual nos fala Sodré, perpassa a relação com as culturas africano-diaspóricas no contexto da experiência que esse trabalho analisa. Segundo o autor:

A vivência de papéis diferentes, possibilitadas por criações dramáticas apoiadas na dança e na música, é apenas um dos casos em que a ilusão se impõe como uma via de acesso ao real e à identidade do grupo. Mas é um caso expressivo porque nele a dança e a música aparecem como transformadoras. Por quê? Porque se apresentam como uma enunciação, “expondo o lugar e a energia do sujeito”, mostrando o real como um conjunto multifacetado de implicações e ressonâncias. Tudo isso é capaz de suscitar comunhão e júbilo coletivos, que geram sentimentos de triunfo e dignidade para o oprimido (SODRÉ, 2002,p.140).

Quando estou falando das danças afro-orientadas em Curitiba desde meu percurso, estou falando dessas experiências estéticas e complexas tramas diaspóricas. O maranhense Itaércio Rocha<sup>30</sup>, bem como o grupo *Mundaréu*<sup>31</sup> desde o qual o conheci, e o bloco pré-carnavalesco Garibaldis & Sacis<sup>32</sup> do qual é co-fundador, são algumas dessas presenças que vivi, vivo e vejo florescer no tempo. Não apenas nelas mesmas como grupos, mas nas sementes de saberes e valores que lançaram nas ruas dessa cidade. Itaércio, bem como as

---

<sup>29</sup> Aqui, refiro-me, sobretudo, à equipe do projeto *Pontes Móveis em Travessias Afro-Contemporâneas*, sobre o qual aprofundaremos no capítulo 3. Em especial Nelson Sebastião, Dilma Nascimento, Matê Magnabosco e Leonardo da Cruz, cujo contato se deu no universo do maracatu e demais expressões como Tambor de Crioula e o estudo das Danças Afro sobre o qual discutiremos no tópico seguinte. Trata-se de relações tornadas profundas, férteis e amplas no tempo, por meio de convivência e cultivo de valores comuns.

<sup>30</sup> Nascido no Maranhão, reside em Curitiba desde a década de 90. Multiartista cantor, compositor, dançarino, bonequeiro e completa em 2020 quarenta anos de carreira. Seu trabalho mais recente é o disco *Caboclo* (2018) e encontra-se disponível na plataforma do YouTube.

<sup>31</sup> Na época, formado por Itaércio Rocha, Daniela Gramani, Melina Mulazani, Dayse Santiago e Thayana Barbosa.

<sup>32</sup> Sobre os grupos citados, vida e obra do mestre Itaércio Rocha, recomendamos a leitura da dissertação *-Põe o pé na terra fria: (re)construções lúdicas da cultura popular em Curitiba* empreendida pela antropóloga, produtora cultural e brincante Julia Basso Drienssen (2016).

referidas coletividades, é/são responsáveis por influenciar toda uma geração a ocupar as ruas da capital paranaense. Por ensinar que *festa* é fundamento tal como a *alegria* força vital no existir. Afina-se com Sodré quando nos ensina que:

A festa (a palavra vem de *Vesta*, princípio sagrado de vitalidade indiferenciada) é a marcação temporal do sagrado. [...] A festa destina-se, na verdade, a renovar a força. Nas danças que caracterizam a festa, reatualizam-se e revivem-se os saberes do culto. A dança, rito e ritmo territorializa sacralmente o corpo do indivíduo, realimentando-lhe a força cósmica, isto é, o poder de pertencimento de uma totalidade integrada (SODRÉ, 2002, p.136).

Ao versar sobre a alegria desde perspectivas negras, Sodré oferece-nos o conceito de *alacridade* (também derivada de *alacer* “alado”), próxima de *sacer* (sagrado). Segundo o autor: “*Alacer* tem a ver com a liberdade das asas (*ala*) no céu e com a gravidade e permanência na terra (*acer* deriva de *ager*, “campo”). *Álacre* é o movimento do céu (que em latim, se chama *hilaritas*) em ligação com a constância da terra (SODRÉ, 2002, p.163)”.

*Álacre* é, por exemplo, o instante em que o indivíduo, abrindo-se sinestesticamente às coisas do mundo – o sol que nasce, a água corrente, o ritmo dos seres –, abole o fluxo do tempo cronológico, deixando o seu corpo libertar-se de qualquer gravidade para experimentar a sensação do presente. O real não emerge da temporalidade abstrata criada pelo valor que rege o mundo do trabalho capitalista (guiado pela expectativa de um gozo futuro). O real surge, ao contrário, de um tempo próprio (diferente do cronológico), como na celebração festiva. No aqui e agora do mundo sente-se, por instantes, a presença do real, isto é, da singularidade das coisas. *Álacre* é igualmente o momento de clímax do jogo (a exemplo de uma festa, quando as almas ganham autonomia em face das agruras físicas e mentais), quando o escravo deixa temporariamente de ser objeto passivo, estático, para anunciar-se como extático – um ser aberto ao movimento e à força. [...] A *alacridade* é a aceitação desse eterno presente (o eterno retorno da vida), é a aprovação livre (sem a justificativa da representação) da vida [...]. (SODRÉ, 2002, p.163 – grifos do autor)”.

Produzindo *festa* e *alacridade*, *Mundaréu* estava nos palcos e nas ruas ao mesmo tempo, sobretudo nas ruas do centro histórico de Curitiba, região chamada Largo da Ordem. Um tipo de aprendizagem pelas vias da mimese e da oralidade em experiências vivenciais, geralmente abertas, públicas e envolvendo a partilha do alimento. A explosão de cores nas saias de chita, fitas, canutilhos e miçangas, bordados pelos próprios brincantes em seus adereços, o requebrado sinuoso e a polifonia de timbres e vozes nas cantorias de *cacuriá*. O *bumba-boi* com seu batalhão de matracas, maracas e pandeirões. A fogueira na rua, as panelas de caldo de feijão junto a uma diversidade de guloseimas, cachaças e outras bebidas eram compartilhadas pelos brincantes. Esse mestre foi fazendo crescer ali parte do Maranhão que trouxera consigo. A antropóloga e brincante Julia Basso em sua dissertação intitulada *Põe o*

*pé na terra fria: (re)construções lúdicas da “cultura popular” em Curitiba*, indica Itaércio como figura central para se pensar a cultura popular na capital, interlocutor protagonista em sua pesquisa etnográfica.



**Figura 9 Grupo Mundaréu. Curitiba. Imagem: Gilson Camargo. Fonte: Acervo virtual do grupo.**

Leonardo da Cruz quilombola, artista da dança e pesquisador paranaense que integrou os grupos curitibanos Itá e Aroeira, faz referência à Itaércio como “[...] importante mobilizador das expressões das culturas do norte e nordeste do país aqui no sul (CRUZ, 2017, p.118)”. De maneira mais ampla, Leonardo relata sua relação com as culturas populares e territorialidades negras na cidade ampliando as questões discutidas até aqui:

Desde minha chegada em Curitiba em 2011, as festas populares, terreiros de candomblé, sambadas, batucadas, roda de tambor de crioula, roda de coco, os bois, festas do divino, rodas de capoeira, tocadãs de fandango, oficinas e encontros promovidos por grupos que voltaram suas atenções aos ritmos e danças expressas nas culturas tradicionais, sempre estive por perto aprendendo com os mestres e as mestrãs. Revendo aprendizados que tive no Quilombo com os meus e com as minhas mais velhas, nas falas estórias e modos de operar de outros que vinham de regiões distintas da minha, mas com semelhanças mais profundas do que a diferença geográfica pode mensurar (CRUZ, 2017, p.118).

Fernanda Santiago, historiadora, paranaense, integrante do grupo Baque Mulher Curitiba e interlocutora envolvida com diversas comunidades que essa pesquisa anuncia, quando questionada sobre os diferentes grupos artísticos e culturais ligados às expressões

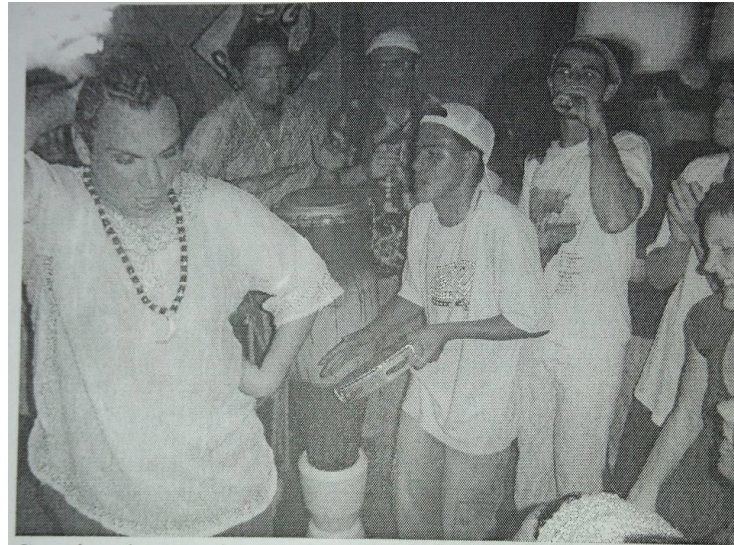
africano-diaspóricas que conheceu e conhece em Curitiba:

Atualmente os grupos de maracatu Maracatu Aroeira e Baque Mulher que além da parte percussiva tem a dança. O Samba da Murixaba com o samba de roda, Amanda Gonçalves e Gustavo Laiter e outros integrantes. O Tambor de Crioula, Samba Coco, Jongo. Com Ângelo, Fernanda, Carlos Ferraz, Paula Back, Melina Mulazani, Itáercio Rocha. Sendo um grupo que se propõe a fazer festas e oficinas com ritmos da cultura popular afro-brasileira e não tem necessariamente uma frequência de encontros, grupo composto por pessoas brancas em sua maioria nordestinas que trouxeram esses ritmos para Curitiba e que através deles eu e outras pessoas negras pudeam conhecer e aprendercantar, tocar e dançar esses ritmos e conhecer um pouco mais de nossa história (Entrevista com Fernanda Santiago. Curitiba em 10/04/2020).

Sua fala contempla uma série de experiências que fazem parte de minha história, assim como de tantas outras pessoas e da própria cidade. Presenças e coletividades que constituem as famílias expandidas que as culturas negras me deram desde esse chão. Destaco aqui mais duas delas: o *Samba da Murixaba* e o *Tambor de Crioula*.

*Samba da Murixaba* fundado em 2006, originado na casa do Babalorixá Israel Machado, junto a membros dos grupos de capoeira Angola Dobrada e Zimba. Tal como descreve a musicista Flavia Diniz (2008) no artigo “*Samba de Roda em Curitiba segundo adeptos da capoeira e do candomblé*”. Como parte do contexto sobre o qual escreve e, portanto, desde e com as referidas comunidades de prática, a autora versa sobre a “[...] valorização de uma memória não oficial da cidade: a migração da capoeira, do candomblé e do samba de roda para Curitiba em meados da década de 1960 e início da década de 1970 (DINIZ, 2008, p.13)”. Amanda Gonçalves e Gustavo Laiter são importantes representantes e mobilizadores do grupo. *Samba da Murixaba* foi motivo de uma das grandes surras que levei por ter, em tempos de *orkut*, uma foto no meio da roda sambando com o babalorixá Israel Machado, encontrada por minha irmã mais velha na internet e mostrada à época, a minha mãe. Obviamente, outra vez a macumba.





Samba da Murixaba 28/10/06 – ruas bar  
Israel Machado, Faustinho, Everton  
Wesley, Fábio.

**Figura 10: Samba da Murixaba. Fonte: Facebook**

Por outro lado, é também o grupo que estava tocando na festa “Despedida da Pri” realizada em Curitiba, no início de 2018, mais de dez anos depois, como forma de confraternizar o ingresso no curso de Mestrado em Dança na UFBA e levantar fundos para auxiliar a mudança para Salvador. Uma festa colaborativa feita a muitas mãos, na qual grande parte das comunidades às quais fiz referência, além de outras que ainda farei, estiveram presentes. Quando falo sobre família expandida e mutirão é também sobre isso.



**Figura 11: Imagem: Dayana Luiza. Tambor de Crioula em Curitiba, Festa dos Santos Pretos, 2015. Fonte: Acervo pessoal da autora.**

O *Tambor de Crioula* é uma das experiências nesses campos de saberes que mais me marcaram nas andanças dos últimos quinze anos. Expressão da diáspora africana no Brasil secularmente cultivada no estado do Maranhão, reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro desde 2007. Meu primeiro contato com essa expressão se deu no Paraná, por meio do maranhense Ângelo Teixeira Passos em 2005, em seguida com o grupo Mundaréu, mais tarde, conhecendo alguns grupos em São Luís – MA como o Tambor de Mestre Amaral, de Barrabás, Carla Coreira, entre outros; e mais recentemente na Bahia, com Mestra Dandara Baldez e o grupo *Baiei na Bahia* fundado por ela no ano de 2015 em Salvador.

Ângelo sempre disse e diz: “*o tambor de crioula é afinado a fogo, tocado a murro e dançado a coice*”<sup>33</sup>. O toque, o canto e a dança, aparecem nas práticas de modo conectado, interdependente, compondo uma mesma expressão. O ritmo produzido pelos tambores: meião (tempo), crivador (contratempo) e tambor grande (improvisado), produzem uma marcação galopada e cíclica que reflete no movimento básico da dança. As coreiras, como são chamadas as dançarinas no tambor de crioula, entram uma por vez na roda, dançando junto ao tambor grande, aquele que improvisa enquanto os outros fazem a marcação. Assim como a coreira que entra, é aquela que improvisa enquanto as outras se mantêm na roda, firmando o pulso e respondendo o coro das cantigas. A sequência básica da brincadeira segue seu curso até que uma nova coreira entre na roda, trilhando um percurso que culmina em giros conjuntos e uma umbigada com aquela coreira que já estava ali. A que estava sai, a que entrou fica. E assim a brincadeira segue até que a afinação dos tambores demande uma volta à fogueira para ser afinado.

A comunicação que se estabelece entre movimento e som é um grande aprendizado de diálogo nessa expressão. Implica uma conversa refinada entre o toque e a dança. Além disso, o jogo que se cria nas entradas e saídas da roda exige uma percepção atenta ao coletivo. As saias rodadas, vestimenta característica das coreiras do tambor, cria um corpo que volta e meia se expande nos giros realizados no meio da roda. Enquanto isso, os cantos entoados por um puxador ou puxadora, alternam entre o verso e o coro respondido pelo grupo. As toadas versam sobre temas diversos ligados ao território de origem dessa expressão, seu povo, suas crenças, formas de vida, bem como a São Benedito, tido como santo padroeiro do Tambor de

---

<sup>33</sup> O trabalho de Ângelo Teixeira Passos como musicoterapeuta estuda elementos da brincadeira de roda do Tambor de Crioula em práticas musicoterápicas. Ver: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/incantare/article/view/1266> .



Crioula. Em sua dissertação de mestrado<sup>34</sup> mestra Dandara Baldez relata:

Em minhas experiências com o Tambor de Crioula, penso que a brincadeira é, sobretudo, uma dança para celebrar os encontros, nascimentos e mortes, onde a religiosidade não está separada, o canto e os instrumentos fazem parte dessa presentificação da ancestralidade (BALDEZ, 2018, p.25).

Todos esses elementos em conjunto, geram uma imensa plasticidade do espaço que ali se cria e a ancestralidade é cultivada e presentificada em diferentes níveis. Como versa Zeca Ligiéro a respeito das danças tradicionais brasileiras à esteira do filósofo congolês Busenki Fu-Kiau, a dança é um dos elementos da tríade batucar-cantar-dançar que apresentam um *continuum* e, portanto, não está separada dos demais elementos. “(...) Batucar-cantar-dançar permite que o círculo social quebrado seja religado (*religere*), de forma a fazer a energia fluir novamente entre os vivos e os mortos (FU-KIAU *apud* LIGIÉRO, 2011, p.135)”.

Na roda de tambor todos estamos “dentro”, ainda que não estejamos solando no meio da roda. Assim como observo que não é apenas no momento da roda que a brincadeira se dá, mas também em todo o processo de preparação da festa. A lenha para se fazer a fogueira, o feijão e as bebidas partilhadas pelos brincantes, o momento da fogueira em que os tambores estão sendo afinados, enquanto comumente se conversa por versos improvisados. Todo esse ritual compõe a roda e são espaços de aprendizado.

Há um último relato acerca de minha experiência no tambor de crioula que gostaria de registrar aqui. Quando fui a São Luís pela primeira vez, no ano de 2013, já fazia nove anos que participava de rodas como coreira. Em um dos tambores que tive a oportunidade de estar em terras maranhenses, um coreiro me perguntou: “se você não é daqui, onde aprendeu a dançar tambor desse jeito?” quando respondi que se tratava de um saber cultivado há anos na cidade onde eu vivia no sul do país, Curitiba, ele custou a acreditar. Além de acreditar e insistir que só havia tambor no Maranhão, indagou: “mas tem negros em Curitiba?”. Esse diálogo inspira um dos títulos do segundo capítulo desse trabalho.

Para além das tramas e fazeres contemporâneos, nos chãos profundos de Curitiba, sob as calçadas de *petit-pavé* inscrevem-se memórias de expressões culturais africano-diaspóricas. Tal como as Congadas, manifestação cultural negro-brasileira, que se faz presente em diversas localidades do país, envolvendo de maneiras bastante variada, a coroação de reis negros, a esfera religiosa de devoção a santos católicos como Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Efigênia. Na capital paranaense, como fruto de “queima de arquivo”, na

---

<sup>34</sup> BALDEZ, Aurionélia Reis Baldez. *Baiei na Bahia: A resistência do Tambor de Crioula em Processos de Desterritorialização Maranhão, Bahia*. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2018.

acepção abordada no trabalho, as congadas foram aparentemente extintas. Em um município próximo, na cidade da Lapa-PR, encontramos ainda viva a Congada da Família Ferreira<sup>35</sup>, que dá continuidade a um legado passado secularmente de geração a geração.



**Figura 12: Congada da Lapa Fonte: MUPA**

Conforme consta no MUPA – Museu Paranaense, o filme *Congada da Lapa* produzido pelo cineasta Vladmir Kózak em 1951 é o registro cinematográfico mais antigo que se tem da cultura popular de matriz afro-brasileira no Paraná e pertence ao acervo do museu. Consta ainda que:

No Paraná, além da Lapa há registros de Congadas realizadas em Curitiba, Castro e Paranaguá. Os festejos realizados no dia de São Benedito (26 de dezembro) constituíram uma das atividades relacionadas às irmandades católicas de Nossa Senhora do Rosário de São Benedito. Entretanto somente a Congada Lapeana chegou até os dias atuais. Esta importante manifestação encenada por descendentes de escravos [sic] da região e o conhecimento do texto e das músicas que compõem o auto é uma herança da Família Ferreira.

Os irmãos Miguel Jr. Ferreira e Nei Ferreira são os principais mantenedores dessa tradição no município da Lapa, responsáveis pela construção de grande parte do rico acervo de imagens, trajes documentos históricos da Congada. Contam que a peça mais estimada, “guardada a sete chaves”, é um caderno manuscrito datado de 1935 no qual estão registradas as falas das personagens do auto, antes do caderno esses conhecimentos eram passados por meio da oralidade. Em entrevista concedida ao pesquisador José Roberto Lança (2001), Miguel Jr. Ferreira, Rei Congo na Congada da Família Ferreira, inserido na manifestação

<sup>35</sup> Ver: <https://museuafroparanaense.wordpress.com/2016/02/11/congada-da-familia-ferreira/>

Link de documentário disponível em: <https://museuafroparanaense.wordpress.com/2016/02/11/congada-da-familia-ferreira/>

desde os seis anos de idade, fala sobre a experiência:

A Congada, uma parte assim diz que veio da África, né? Tem uns verso uma rima ali que é africana, né? Mas ela foi feita em homenagem e louvor a São Benedito, uma festa que teve aqui e daí eles se reuniram e queriam fazer uma homenagem pra São Benedito e aí formaram esse grupo aí e formou-se a Congada e então portanto que ela é homenageado São Benedito. É um folclore mas não foi... o folclore ficou mas não assim então eles fizeram aquilo como uma homenagem e portanto eles nem roupa não tinham não, cada um doava uma coisa, vamos supor a senhora dava uma coisa, o senhor doava outra, um dava um calçado, outro dava uma jóia e primeiro... hoje a gente não usa porque não existe mais, mas as apresentação primeiro que nem o Príncipe, o Rei, essas parte mais... que tem um carguinho mais assim na Congada, então tudo o que eles usavam era negócio de ouro, era tudo emprestado mas não era bijuteria era coisa de emprestado pra eles vamos supor, que a maioria diz que era escravo daí cada senhor emprestava uma família emprestava uma família ía lá e emprestava uma parte de jóia e depois com o tempo eles foram se organizando mais e emprestava a espada de um a roupa de outro e foram formando. Só que hoje nós não temo ouro mas não emprestamo.

É seu avô quem coordenava a Congada? O seu avô, seu bizavô? Quem é que organizava? Por que o senhor faz Congada hoje?

Por que eu faço? Porque o livro veio passado a ficar na minha mão. Que a gente tem um documento, livro da história escrito, né, da dança, de tudo como aconteceu. Então isso aí daí eles vão passando, né, daí tem um escolhido e daí eles vão escolhendo e daí o livro vai passando, o caderno né, de mão em mão. Eu tenho até o documento aí, é escrito né à mão, então eles escolhem uma pessoa no fim, vamos supor, ele fez parte quando era pequeno daí ele vai mudando, hoje ele entrou como Conguinho daí vai subindo, amanhã ele é Cacique e depois de amanhã ele vai passar pra Secretário e depois vai passar pra Príncipe, daqui a pouco tá com a turma de baixo vai ser o Embaixador. Que daí quando ele vai subindo assim de cargo ele já vai ficando mais antigo então vai se tornando uma pessoa mais... ele vai aprendendo mais o que existe no grupo, isso é a mesma coisa que um político ou um soldado, ele vai subindo e daí por intermédio daquela...aquele tempo que ele tá ali se o Rei hoje ele vai ficar doente ou não qué mais ou não pode mais daí vai dizer " ó, você vai ser o que vai " mas daí ele vai ter de escolher uma pessoa que goste, que seja responsável e que venha, bem dizer a maioria de isso aqui vem de família<sup>36</sup>.

No caso desta congada, trata-se de uma dramatização envolvendo os reinados da Rainha Ginga e Rei Congo. A musicalidade se constrói com violas, reco-reco, três, tambores, violão, gaita e ainda outros instrumentos. Seu Miguel relata que os mais antigos também utilizavam a rabeça. Segundo Lança (2001):

O enredo de uma **congada** da conta de um mal entendido entre o Rei do Congo e a embaixada que representa a Rainha Ginga de Angola a respeito da primazia sobre a homenagem a São Benedito. A versão de Seu Miguel descreve o mal entendido relacionado a uma disputa pelo amor da Rainha entre o embaixador e o Rei. As evoluções são divididas em 12 partes [...]<sup>37</sup>. Os Congos - assim são chamados os

<sup>36</sup> Entrevista completa disponível em:

<https://hemi.nyu.edu/unirio/studentwork/imperio/projects/betolanza/betolanzawork.htm>. Acesso em 29/05/2020.

<sup>37</sup> Descrição das 12 partes conforme o texto refenciado: “desfile inicial; fila do trono; dança dos fidalgos; a chegada da embaixada da rainha de angola; entrada do embaixador; declaração de guerra; segunda guerra - luta

participantes da **congada** - são escolhidos entre os membros da comunidade negra da cidade da Lapa, de acordo com o nível de interesse e grau de parentesco com a família do Rei. É restrito a descendentes de africanos, não é permitida a participação de outras etnias, nem a presença de não devotos de São Benedito. Os papéis são distribuídos de acordo com o desenvolvimento do congo no grupo, obedecendo a uma evolução proporcional a hierarquia da **congaga** - da corte para os súditos: Rei, Rainha, Embaixador, Fidalgos, Duque, Cacique, Secretário, Guias, Conguinhos e músicos.

Conforme evidencia o pesquisador, a Congada da Família Ferreira segue sendo realizada de forma comunitária recebendo eventual apoio do município. No ano em que foi realizada essa pesquisa, não haveria a festa por falta de recursos para custear as despesas. Dificuldades enfrentadas a longos anos, ainda com esta comunidade sendo uma das tradições culturais negras - não estanques, em constante movimento e transformação - mais antigas de que se tem registro no Estado do Paraná.

Na acepção de Leda Maria Martins, as performances culturais brasileiras se configuram como lugares de *encruzilhada*. Operador conceitual engendrador de trânsitos que “[...] emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e *se entrecruzam*, *nem sempre amistosamente*, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim (MARTINS, 2003, p.69 – *grifos nossos*)”.

Empreender um projeto crítico de estruturação e aprofundamento de conhecimentos sobre as *formas africanizadas de escrita de si* que compõe corpo brasileiro, como propõe Luciane da Silva (2018) – nesse trabalho, passa pelo reconhecimento e investigação das histórias do chão, da experiência vivida em contextos *afro-orientados*, e nesse sentido, as experiências culturais aqui anunciadas são fundamento, inclusive com todos os conflitos de raça, classe e gênero que os atravessam. É com/desde essas experiências que se deu e segue se dando o desencadeamento de um gradativo e, sempre inacabado, processo de conhecimento, autoconsciência e emancipação que me traz até aqui. A anunciar as vozes de meus mais velhos, mais velhas, a aprender a ouvir os chãos e fazer-me amplificadora e interlocutora das vozes que atravessam minha experiência.

O fato é que as rotas dos arrastões de maracatu, as rodas do tambor de crioula, as rodas de capoeira, o côco de roda, as cirandas e tantas outras expressões e comunidades aqui esboçadas e ainda as inúmeras que não estão, seguem inscritos no corpo da cidade. Rotas repetidas, espaços habitados. Pensar como os saberes se inscrevem na terra, nos chãos e suas múltiplas camadas de história é algo que me instiga.

Achei no mínimo intrigante, no meio desta pesquisa, ter a oportunidade de acesso a

---

entre fidalgos do congo e gente de angola - prisão do embaixador; chegada dos prisioneiros à corte do congo; perdão real; entrega da embaixada; despedida do embaixador de angola; desfile final de confraternização”.

recente publicação, intitulada “*Dos Traços aos Trajetos: A Curitiba Negra entre os séculos XIX e XX*”, (sobre a qual aprofundaremos adiante), contendo um mapa no qual consta, — o trajeto da passeata noturna, realizada pela Sociedade Treze de Maio em comemoração ao dia 28 de setembro 1888, quando os fundadores [deste Clube Negro] visitaram as instituições públicas, clubes e redações de jornais.

Essa passeata corresponde ao traço vermelho da imagem abaixo e delinea uma rota serpenteada por entre as curvas retificadas das vias urbanas. O quarteirão com maior área, colorizado em verde-escuro, entre os dois traços-trechos vermelhos, é exatamente a localização do, já extinto, Sesc Centro, na rua José Loureiro, onde fiz balé. Onde conheci e convivi com Mariana e Rafaela que me apresentaram esse universo.



**Figura 13** retrato recorte do mapa da passeata noturna realizada pela Sociedade Treze de Maio em comemoração ao dia 28 de setembro em 1888 em Curitiba. Fonte: Boletim Casa Romário Martins. *Dos Traços aos Trajetos: a Curitiba negra entre os séculos XIX e XX*. 2019.

Essas antigas inscrições estavam em minha rota, talvez jamais tenham saído e certamente jamais sairão. Vozes de antigas comunidades negras fazem vibrar o asfixiante manto das calçadas de petit-pavé literalmente concretas nessa região. É desde as vivências nas culturas diaspóricas, nos desvios e encruzilhadas que se constroem as importantes famílias expandidas em minha experiência. Famílias que se expandem para direções múltiplas e

extrapolam os limites do município de Curitiba, assim como as rotas trilhadas nesse campo de saberes. Como salienta a pesquisadora Flávia Diniz “[...] questões de linhagem e legitimidade emergem esclarecendo mais que a si mesmas: descortinam tendências históricas, partindo da vivência pessoal, passando pela do coletivo e auxiliando na reconstituição dos processos vividos pela nação e pelo mundo (DINIZ, 2008, p.205)”.

### << entre toadas e “balés de pés no chão” >>

Esse subtítulo traz em seu nome referência à trajetória e legado de Mercedes Baptista (1921-2014) conforme registrado no documentário “*Balé de Pé no Chão: A dança afro de Mercedes Baptista*”, dirigido por Lilian Solá Santiago e Marianna Monteiro (2005). Uma das mestras brasileiras pioneiras na sistematização e difusão de uma técnica própria de dança baseada no protagonismo de estéticas africano-diaspóricas. Tais como a linguagem das danças dos orixás em diálogo com técnicas de dança moderna e a própria experiência formativa no balé clássico europeu, vivenciada ao integrar o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. O legado de Mercedes vem atravessando gerações e permanece vivo até os dias atuais.

Assim como Mercedes fez-se referência nacional e internacional desde o Rio de Janeiro, por diferentes caminhos e influências, Raimundo Bispo dos Santos (1946 – 2018) mais conhecido como Mestre King fez-se importante referência desde a Bahia, seu estado de origem. Também a dançarina, musicista e terapeuta Marlene Silva (1936 – 2020) inscreve seu fundante legado desde Minas Gerais. Essas são algumas das renomadas trajetórias<sup>38</sup> que a despeito da invisibilidade na história da dança cênica brasileira e, de modo mais amplo, das artes, nos legam contribuições fundantes para o que popularmente conhecemos como danças-afro, estas que no presente trabalho concebemos como parte de um amplo espectro de danças afro-orientadas<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup>Um estudo minucioso acerca de parte dessas trajetórias e legados pode ser encontrado nos trabalhos empreendidos pelo historiador, professor e pesquisador Fernando Ferraz: (2012; 2017; 2018).

<sup>39</sup> Há um debate amplo acerca das terminologias empregadas para essa vertente da dança cênica brasileira, mais popularmente denominada e reconhecida como “dança(s)-afro”. No âmbito dessa pesquisa o conceito “danças afro-orientadas (SILVA, 2018)” apresenta a terminologia escolhida para fazer referência a esse campo de conhecimento, enquanto uma perspectiva que nos satisfaz por compreendermos que por caminhos distintos, essas diferentes vertentes estruturam e aprofundam conhecimentos múltiplos sobre “formas africanizadas de escritas de si que compõem o corpo brasileiro” (SILVA, 2018). Ao longo do trabalho temos empregado mais esporadicamente o termo danças afro-diaspóricas e também os termos específicos definidos por seus produtores e comunidades de prática, tal como para Dermeval Silva “danças-afro de escola”. Dessa forma nos aproximamos da pluralidade de nomenclaturas e singularidades dos contextos, experiências e trajetórias que as nomeiam. Pois

Certamente são algumas das grandes mestras e mestres construtores desse campo de saberes responsáveis por gestar e cultivar genealogias de profissionais ao longo de seus percursos. Sementes de saberes que viajam no tempo e no espaço germinando muitas vezes em terrenos aparentemente improváveis.

Meu encontro com as linguagens das danças afro-orientadas enquanto experiência cênica – ou como nomeia meu primeiro professor “dança-afro de escola” – se deu em Curitiba, entre 2005 e 2006 em oficina ministrada pelo dançarino, professor de dança e educador baiano Dermeval Silva. Na ocasião, essas oficinas aconteciam pelo projeto “Negaça – Resistências Culturais no Bairro Rebouças” realizado em um extinto Ponto de Cultura<sup>40</sup>.

Dermeval nasceu no ano de 1965 na cidade de Valente – BA. Veio a Curitiba na década de 90 em ocasião de uma apresentação e, desde então, resolveu permanecer e se estabelecer nessa capital. Conforme relata, sua trajetória na cultura afro-brasileira tem início ainda no ventre de sua mãe, vendedora de acarajé no sertão baiano. Conta que praticou capoeira com Mestre Nó aos 13 anos de idade e frequentava os ensaios dos Blocos-Afro e Afoxés de Salvador, tais como Badauê, Filhos de Gandhi, Olodum, Ilê Aiye, Malê de Balê, Afoxé Okambi e Muzenza. Conta ainda que:

O contato com a dança afro em escola acontece nos anos de 87 a 88, quando eu fazia um curso de garçom no restaurante escola do Senac no Pelourinho. Neste mesmo restaurante tinha um teatro de arena onde os alunos de danças folclóricas e de teatro da escola do Sesc a qual o mestre King fundou a de folclore. Quando esses alunos estavam aptos a se apresentarem ganhavam uma bolsa para se apresentarem nesse teatro de arena. Em umas dessas apresentações aconteciam na arena onde eu do restaurante servindo os clientes ouvi os tambores rufarem, me aproximei da janela que ficava no segundo andar do restaurante eu olhei para baixo onde ficava a arena onde aconteciam as apresentações do grupo folclore me arreepei em ver oxóssi dançado na voz do Mestre King. No dia seguinte fui fazer minha inscrição na escola do Sesc em Salvador. Esse foi o meu percurso na dança afro, ou melhor, o meu início (Entrevista concedida em novembro de 2017 em Curitiba).

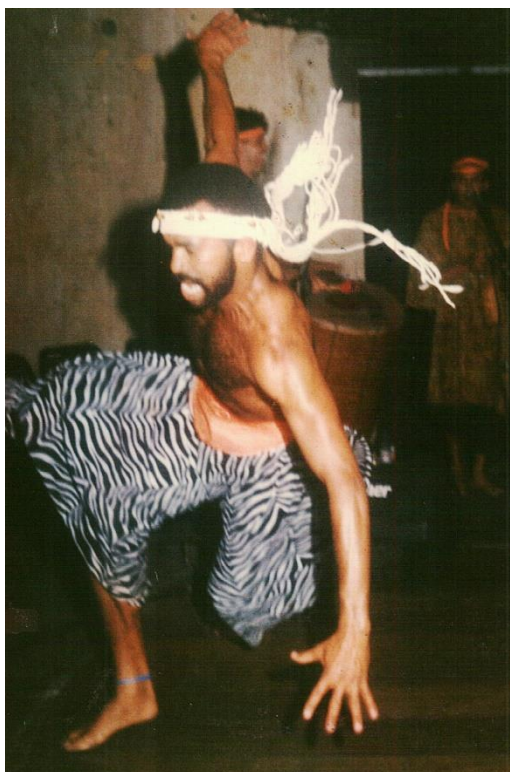
Interessante observar como as genealogias se ramificam no tempo e no espaço. Mestre King, conforme mencionado anteriormente é um grande precursor das danças-afro na Bahia e

---

não é o objetivo desse trabalho debater as terminologias no sentido de elencar e postular uma definição única, mas observá-las criticamente em sua diversidade e pluralidade conforme os contextos apresentados em aproximação com a proposta de afro-orientação empreendida por Luciane da Silva. Desmontando, dentro de nossas possibilidades, as generalizações, generificações e homogeneizações a que historicamente são relegados essas experiências tão amplas, múltiplas e heterogêneas de conhecimento. Para aprofundamento nos debates acerca das terminologias recomendamos (FERRAZ, 2013; 2017; 2018), (LIMA, 2015).

<sup>40</sup> Além das Danças-Afro com Dermeval, por esse projeto também aconteceram oficinas e Tambor de Crioula com Ângelo Passos. O fato de estarmos falando em 2020 sobre essa experiência datada do ano de 2006 e 2007, evidencia a importância das políticas de fomento à cultura e às artes por parte do poder público e quão frutíferos podem ser os movimentos desencadeados nesses processos.

no Brasil. Na presença e atuação diversa de Dermeval Silva na cidade de Curitiba, a influência de suas vivências nas cidades baianas de Valente e Salvador, a experiência da capoeira, somadas à referência de Mestre King e outras presenças ligadas a “dança afro em escola”, como Augusto Omolu, Rosângela Silvestre, Tânia Bispo, Raimunda, Jossenici, Armando Pequeno, citados pelo artista – se traduzem como base de um novo legado que ele próprio recria e reinventa em sua trajetória.



**Figura 14 Dermeval Silva. Sem data.  
Fonte: Facebook.**

Dermeval teve passagens por diferentes grupos em Curitiba, inclusive no próprio Ka-Naombo (ver capítulo 2), onde atuou como professor durante certo período. O projeto no bairro Rebouças onde ministrava as oficinas que participei, não durou muito tempo desde que conheci. Lembro de encontrá-lo volta e meia no terminal de ônibus da Vila Centenário no Cajuru, (vizinho de bairro), inquieto e angustiado com a dificuldade em se manter em algum espaço com as oficinas. É fato que a questão do espaço, se apresenta como grande empecilho para as práticas culturais e artísticas que envolvem as linguagens negras em Curitiba.

Dessa forma, meu contato com as danças-afro foi se dando aos poucos e de forma esporádica, anterior e paralelamente à formação acadêmica. No ano de 2007 em ocasião de um evento em Florianópolis-SC que contava com apresentação do grupo Maracaeté e também



do grupo de capoeira regional liderado por Mestre Sapo (PR), conheci Denise Camargo, na época dançarina ligada ao Grupo Afro-Cultural Ka- Naombo e também Rainha dos Palmares eleita no Concurso de Beleza Negra idealizado por Vera Paixão. Mal podia imaginar a dimensão que esse breve encontro teria em minha vida.

Foi assistindo o solo de dança apresentado por Denise nesse evento que a dança- afro me convocou. Não demorou muito para que eu procurasse saber sobre o Ka-Naombo. Mas minha timidez para chegar junto nesse circuito que desconhecia e para o qual eu também era desconhecida, somada à indisponibilidade de tempo e dificuldade de deslocamento pela cidade, fez com que não me aproximasse de forma imediata do grupo. Todavia, aguardava ansiosamente o período em que abririam as inscrições para a próxima edição do tal Concurso de Beleza Negra que soube através de Denise.

No segundo semestre de 2008 as inscrições abriram e logo se deu o início dos preparativos para a edição desse ano. Como o evento previa um momento de desfile de passarela e outro de apresentação de dança era oferecido todo um período de preparação para as candidatas e candidatos. Rodas de conversa, aulas de dança-afro e aulas de passarela. Encontros onde aprendíamos muito uns com os outros, observando a singularidade de cada corpo, contemplando a diversidade de vocabulários de movimento e formas de expressão e compartilhando nossas histórias de vida.

Os três meses de preparação junto a essa comunidade e depois, ainda mais, na noite de realização do evento, foram experiências primeiras em Curitiba, que me percebi rodeada por uma grande maioria de pessoas negras. Estava já acostumada a ser uma das poucas pessoas pretas nos espaços em que circulava e só pude perceber isso quando me ocorreu o oposto nesse encontro. Por ser mais uma em meio a tantas, naquela comunidade me sentia grande como nunca havia sentido nessa cidade.

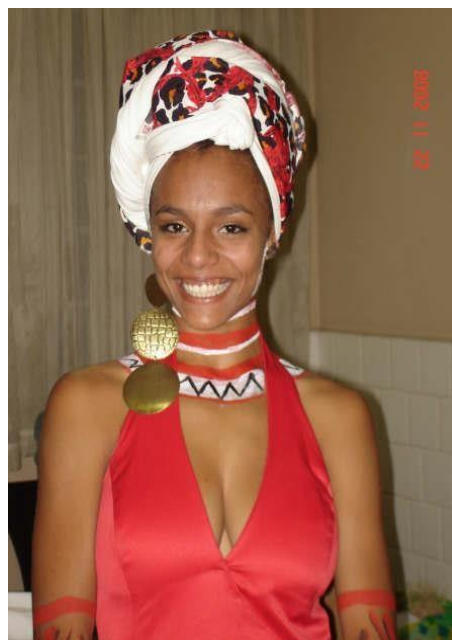
Com base nos ensinamentos de Dermeval e também das aulas que tínhamos no período de preparação do concurso, mergulhei na criação de um solo de dança para apresentar no evento. Entendi que um dos aspectos que me encantava e movia nas danças-afro era a variedade dos repertórios e a possibilidade de autonomia e improviso com base no reconhecimento de meus próprios vocabulários de movimento.

Embora vivenciasse improviso e criação nas aulas de dança contemporânea no Sesc, o tipo de improviso que experimentava nas práticas de danças-afro era muito diferente. As referências estéticas, o enraizamento dos pés no solo, o diálogo com os tambores, fosse ao vivo, tocado em mídias eletrônicas, ou ainda jogando com o ritmo silencioso do próprio corpo nas batidas do coração e na respiração – tudo isso estava a recriar em mim o sentido e

sentimento de dança. Redimensionando meu entendimento do que era ou poderia ser o improviso, criação coreográfica, técnica, dramaturgia e no limite, a própria dança.



**Figura 16: Concurso de Beleza Negra. Curitiba, novembro de 2008. Fonte: acervo pessoal da autora.**



**Figura 15: Concurso de Beleza Negra da ACNAP. Curitiba, novembro de 2008. Fonte: Acervo da autora.**

Criei um solo de dança para o evento, elaborei meu próprio figurino, ensaiei durante meses e eis que chegou o dia. Era também a primeira vez que meus pais e irmãs estavam presentes como espectadores de uma apresentação que não seria de balé clássico, mas sim de dança-afro. O conflito gerado naquele primeiro choque com as culturas negras que culminou em minha saída de casa, parecia começar a mover outros fluxos. Minha mãe foi entrevistada e em sua fala disse (...) é um dia especial, de quebra de preconceito<sup>41</sup>.

Era um dia histórico neste *território corpo* que vos escreve. Primeiro a dança, depois o desfile de passarela. Atravessar aquela passarela era atravessar muitas barreiras invisíveis. As populações internas, todas elas, estavam em festa. Celebração ainda mais intensa quando saiu o resultado: fui contemplada com o 1º lugar do concurso sendo eleita *Rainha dos Palmares* e recebendo a faixa pelas mãos de Denise Camargo em 22 de novembro de 2008 na cidade de Curitiba. Embora sentisse, e houvesse todo um processo de aprendizagem no período de preparação do concurso minha compreensão e significação dessa coroação na época estava mais ligada a uma dimensão pessoal do que coletiva.

Esse encontro foi um divisor de águas em meu percurso formativo, como pessoa e

<sup>41</sup> Reportagem sobre esta edição do evento Programa Movimento, Quem TV Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=uDyIfnq4U\\_k](https://www.youtube.com/watch?v=uDyIfnq4U_k). Acesso em 29/07/2019.

artista da dança. Impulsionou uma aproximação mais efetiva com as danças afro-diaspóricas. Ainda que de modo esporádico, pois a dificuldade em praticar estes estudos com regularidade na capital paranaense seguiu vigorando.

O estudo foi sendo nutrido por participações em oficinas articuladas por pessoas e coletividades diversas da cidade, ministradas por profissionais vindos de diferentes regiões do país. Tais como as oficinas: “*Terreiro das Mulheres*”, ministrada pelos dançarinos, percussionistas e pesquisadores mineiros Benjamin Abras e Camilo Gan na Sociedade Treze de Maio em outubro de 2012, e a oficina “*Outras Áfricas: Saberes da África do Oeste nos Movimentos do Corpo Brasileiro*” ministrada por Luciane Ramos Silva e Diásporos Coletivo (SP) em setembro desse mesmo ano<sup>42</sup>.

Esta última influenciou no despontamento de uma consciência ampla e crítica acerca das culturas, identidades e territorialidades negras. Lembro-me de Luciane, apontando para a imagem do continente africano projetada na parede e indagando a nós participantes de sua oficina: “*de que África estamos falando quando falamos em danças de matrizes africanas?*”.

A oficina trazia a referência de linguagens de Danças da África do Oeste<sup>43</sup>, diferente das vertentes de danças afro-diaspóricas que conhecia até então. Aliás, minha compreensão sobre a linguagem artística das danças-afro era, até então, estritamente ligada às poéticas e simbologias dos orixás, tais quais nos legam, por abordagens diversas, algumas/uns das/os importantes precursoras/es da dança-afro citadas/os no início desse tópico.

Lembro-me de que ao final dessa oficina fiquei perplexa pelo fato de ter acessado em

---

<sup>42</sup>A primeira oficina mencionada foi articulada pela produtora cultural Brenda do Santos idealizadora do Um Baile Bom! e de diversos intercâmbios culturais e eventos promovidos na Sociedade Treze de Maio, desde a época do Maracaeté, grupo do qual fez parte. Já a segunda oficina, foi articulada pela dançarina e produtora cultural paulistana Natalia Montoni como parte do projeto Curitiba Mestiça, ligado à memórias afro-paranaenses em diálogo com algumas das obras do poeta Paulo Leminski. O projeto resultou na produção do média-metragem *Lavra – Um Filme de Dança, Música e Poesia*. Dirigido pelo cineasta Anderson Lino, com lançamento em 2015.

<sup>43</sup>Ao nos referirmos a essas linguagens fazemos referência a contextos culturais de países como Guiné, Senegal, Mali, Burkina Faso, Costa do Marfim, Gana, Benim, Nigéria, entre outros territórios da costa oeste do continente africano. Conforme explicita Luciane da Silva (2018, p.139) “As danças da África do Oeste tornaram-se referência ao mundo, sobretudo a partir dos chamados *balés nacionais* – companhias estáveis com repertório composto por dança, música e teatro que nos períodos de independência de diversas nações africanas foram idealizados junto a planos de reforma de Estados-Nação pautados pela assunção e valorização das culturas locais. *Les Ballets Africains*, na Guiné; *La linguere*, no Senegal e Ballet Nacional do Mali são alguns exemplos dessas estruturas de formação e difusão cultural que foram importantes fomentadores dos projetos políticos de lideranças como Sekou Touré, célebre e controverso estadista que criou o que provavelmente seja o balé africano mais conhecido – o *Les Ballets Africain*”. A pedagogia de Luciane da Silva (2018, p.140) ao se nutrir dessas experiências culturais africanas não se pauta em “espaços guardiões de supostas tradições genuínas” nesses territórios, mas em “(...) *vocabulários, sintaxes e morfologias* de movimento com os quais tivemos contato [e que] são, desde os anos 1960, recriações por si, estabelecidas para uma dança de concerto, de palco e em configurações espetaculares (SILVA, 2018, p.140)”, empreendidas pelos balés nacionais.

dois ou três encontros, o que não havia vivenciado durante três anos do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança que nessa ocasião ainda estava a cursar. Essa oficina foi realizada no contexto do projeto artístico “Curitiba Mestiça”, idealizado e produzido pela dançarina Natalia Montoni junto ao diretor de cinema Anderson Lino, no qual integrei o elenco junto a outros artistas negros e não-negros da cena local. A oficina marca meu encontro com Luciane, que hoje, quase dez anos depois, tenho o privilégio de ter como banca avaliadora dessa dissertação.



**Figura 17** Elenco Filme *Lavra* em frente a Casa Romário Martins, Centro Histórico, Curitiba, 2013.

O projeto culminou na obra audiovisual intitulada *Lavra: um filme de dança, música e poesia*<sup>44</sup> dirigida por Anderson Lino, e lançada em 2015 em Curitiba. O processo de criação articulou-se a experiências formativas estratégicas, ligadas a conceitos e estéticas que originam e fundam o trabalho, como as presenças negras em Curitiba, identidades e estéticas negras de dança.

Foi mais tarde, no ano de 2014, por meio do Coletivo Iluòjò, que finalmente tive a oportunidade de vivenciar um estudo de danças-afro de modo regular. Trata-se de um grupo idealizado pelos educadores, artistas e pesquisadores Nelson Sebastião e Dilma Nascimento, proposto como um grupo de estudos em danças e ritmos do Oeste Africano. Ambos haviam iniciado os estudos nessa linguagem em Florianópolis-SC, participando de oficinas realizadas

---

<sup>44</sup> Vídeo disponível na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=kfuqhYjutao>.

regularmente e também intercâmbios produzidos pelo grupo catarinense Coletivo Abayomi. Nelson e Dilma, com vistas a dar continuidade aos estudos em Curitiba, organizaram uma oficina de ritmos com Fábio Cadore, na época percussionista integrante do grupo, e posteriormente com Simone Fortes dançarina, professora e coreógrafa do grupo catarinense. As pessoas que participaram dessas oficinas em Curitiba foram convidadas a compor um grupo para desenvolver os estudos.

Formou-se então um grupo fechado, composto por cerca de vinte pessoas. Atuei nesse grupo como dançarina, preparadora corporal, e também coreógrafa junto a Dilma Nascimento, demais dançarinas/os e tocadores/as. Os encontros aconteciam semanalmente aos domingos e havia parcerias mensais com a Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento, localizada no centro da cidade. O grupo durou dois anos e, em minha experiência, foi terreno fértil para aprendizados altamente transformadores. Primeiramente por proporcionar a tão sonhada regularidade nos estudos em linguagens de danças-afro que era um desejo há anos, certamente não só meu. Também pelos conflitos internos desencadeados pelo aprofundamento de temas como representatividade e protagonismo negro no grupo formado majoritariamente por pessoas brancas. Uma discussão tão necessária quanto reveladora em realidades [do local, da cidade, estado, região e país] onde a naturalização do protagonismo branco nas expressões culturais e artísticas negras é naturalizado e historicamente perpetuado de maneira acrítica.

Em minha experiência, assim como de outras pessoas brancas e negras que integravam o grupo e adquiriram uma perspectiva honesta e interessada em (des/re)aprender e ampliar – esse processo gerou oportunidade de aprendizado profundo em termos de consciência racial e crítica. Processo este, que como veremos no capítulo seguinte, emerge conjuntamente a um contexto mais amplo de mobilização e afirmação de identidade, protagonizado por segmentos diversos da população negra na cidade de Curitiba.

O contato com estéticas negras de dança corresponde a uma experiência de descida ao solo de minha própria consciência. Se no balé, conduzido pela pedagogia de Viviane, a relação com o solo já era um conteúdo fundante e um saber corporificado, no contato e cultivo das estéticas e técnicas de danças negras, essa relação foi expandida, redimensionada e ressemantizada. O chão ganhou profundidade, planos e sentidos múltiplos, pois nelas o chão também [participa e constrói fundamente a] dança. “Ao mesmo tempo o centro da terra e o centro do corpo” diz a pedagogia de Luciane (Silva, 2018).

### <<pesquisadora acadêmica>>

Paralelamente aos intensos e iniciáticos mergulhos nas danças afro-orientadas, cursei entre os anos de 2010 e 2013, Bacharelado e Licenciatura em Dança na UNESPAR/FAP – Faculdade de Artes do Paraná. Período em que nascia a “pesquisadora acadêmica” em *território corpo*. A graduanda e graduada, bacharela e licenciada em Dança, foi sonhada ainda lá nos tempos do balé, tendo como referência: Vivi, Mariana, Rafaela, Maria Antonieta. Todas haviam passado ou estavam passando por essa formação. Além de tudo, se tratava de uma universidade pública, o que tornou ainda mais possível meu ingresso no curso.

A turma de 2010, ano em que ingressei no curso, foi a última do sistema curricular antigo, que havia se mantendo desde a criação do curso nessa instituição. A prova de conhecimentos específicos consistia em uma aula de balé clássico e outra de dança contemporânea. Ou seja, para ingressar era necessário ter um mínimo de conhecimento prático nessas linguagens. E não apenas, pois o curso em si era altamente voltado às especificidades do balé clássico como nas disciplinas (na época) obrigatórias: Balé I, II, III, IV; Terminologia da Dança Clássica; Repertório (da dança clássica europeia); Pontas; História da Dança (europeia e norte-americana). Mais da metade da totalidade de disciplinas do curso giravam em torno de princípios, parâmetros e conteúdos eurocêntricos. Leonardo da Cruz, artista, professor, quilombola paranaense já mencionado nesse trabalho, enquanto graduando dessa instituição versou em seu Trabalho de Conclusão de Curso (2017):

Sem nenhuma professora negra e nenhum professor negro, sem ler teóricos ou teóricas negras, sem referências de artistas negras e negros (exceto quando, em 2017, na Disciplina de História da Dança II foi tratado da obra *O samba do crioulo doido* de Luís de Abreu), sem nenhuma disciplina que trate das corporeidades negras no Brasil. Assim, logo de início percebi que os estudos que me seriam apresentados não dialogariam com as minhas referências. As lógicas estudadas a partir de técnicas de alemãs, japonesas, russas, não me eram problema, as aulas de história da dança, contadas a partir dos balés russos de Dhiaglev não me incomodavam. Me incomodava, não estudar sobre Inacyra Falcão, Mercedes Baptista, mestra Fanta Konate os balés africanos do mestre Famoudu Konate, Luciane Ramos Silva, mestre King, mestre Bimba, mestre Pastinha, etc. (Trechos da parte escrita do Trabalho de Conclusão de Curso de Dança do artista Leonardo da Cruz, intitulado: *Entre Caboclos e baianas*. Curitiba, outubro de 2017).

Minha percepção sobre o curso vai de encontro com seus dizeres, pois não se trata de excluir e invalidar os saberes oriundos de matrizes europeias e não africanas, mas sim de questionar a ausência dos conhecimentos provindos das experiências africanas e indígenas fundantes na história e cultura de nosso país.

Um campo de saberes bastante presente nessa experiência formativa com os quais me

identifiquei foram os estudos somáticos. Talvez por conduzirem, de distintas maneiras, a um refinamento perceptivo das paisagens internas, ressoando com a bagagem que trazia de outras experiências formativas já relatadas no texto. “Movimento é lei. O universo se move. O corpo é um micro-universo. Tudo o que move muda”, dizia a professora Cíntia Kunifas nas aulas de Conscientização Corporal.

Irmgard Bartenieff. Alexander, Moshe Feldenkrais. Terese Berthea, Ciane Fernandes e os estágios do desenvolvimento neuromotor. BMC – Body Mind Centery. A Escuta do Corpo e os processos dos vetores em Klauss Vianna. Laban. Laban. Muitos caminhos nos estudos somáticos me levavam ao conceito labaniano de *cisnesfera*: o espaço ao redor do corpo; o espaço que o corpo ocupa e alcança ao seu redor. E mais uma vez, desde um outro olhar, a circularidade. A plasticidade do corpo que hora se expande, hora se recolhe (caderno de campo, Curitiba, fev/2020).

As experimentações frequentes dessas diferentes técnicas eram muitas vezes articuladas a leituras da biografia de seus criadores, das próprias técnicas, além de textos mais filosóficos. Já nas aulas de dança contemporânea, sobretudo com Gladis Tridapalli, o *inacabamento* em Paulo Freire, *experiência* em Larrosa Bondia, *errância* em Paola Berenstein Jacques. *Composição em Tempo Real* em João Fiadeiro. *View Points*. As *derivadas*, dentro e fora do Campus FAP. A relação teoria-prática, indivíduo-coletivo. Os *entres*. Os *jogos*. A improvisação. Referências de artistas-professoras-pesquisadoras. A digestão de todos esses e mais tantos processos de conhecimento vivenciados ao longo de quatro anos do curso (2010-2013), confluiu para a produção do TCC: *Pontes Móveis: lugares de passagem na cidade e no corpo enquanto espaços praticados*.



**Figura 18 Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança. Unespar, Curitiba, 2013.**

Esse TCC foi bastante movido pela ideia de “lugar enquanto espaço praticado”. Ou

seja, se não há prática do espaço, não há lugar. Como pratico meu corpo como espaço? Como pratico os espaços nos quais habito? Que espaços eu torno lugar cotidianamente? Era um estudo sobre presença. Sobre modos de praticar-se corpo na/com espaços públicos da cidade. Essas experimentações renderam a escrita de um artigo e um processo de intervenção urbana nos arredores da faculdade. Uma das qualidades de presença traduzidas nas formas de deslocamento dessa intervenção era a *lentidão*. Um caminhar lento, alternado com deslocamentos em nível baixo, com um vestido inteiro vermelho vivo, contrastando com a automatização dos deslocamentos na cidade, com os andares apressados e cabisbaixos, com os dias cinzas da capital. Um corpo vestido de vermelho caminhando lentamente, aberto a possíveis interações com as/os transeuntes.

Estava refletindo sobre como nossos deslocamentos são condicionados e orientados para um fim específico, jamais o próprio caminhar sendo um fim em si mesmo. Tomar consciência da automatização da vida na cidade e propor caminhos para desautomatização era a preocupação da Priscilla graduanda.

Um dos *feedbacks* da professora e artista Renata Roel que compôs a banca de defesa do trabalho, considerou os contrastes gerados a partir desse corpo vivo no espaço e recomendou a leitura do geógrafo Milton Santos, sua perspectiva sobre espaço, lugar e também sobre lentidão. Renata perguntou algo que nunca esqueci: “*como seria compor uma geografia dessa lentidão que você propõe no trabalho?*”. Sua provocação tem me acompanhado em todo esse tempo e se faz latente ainda hoje, anos depois. Ao longo desse período pude saborear parte da obra e pensamento de Milton Santos, talvez com mais capacidade de discernimento do que na época da graduação.

O renomado intelectual baiano, ganhador do prêmio Vautrin Lud em 1994, considerado Nobel da Geografia, empreendeu fortes críticas ao fenômeno da globalização como caminho único de desenvolvimento alertando-nos há décadas sobre as problemáticas decorrentes desse “progresso fabuloso” que transforma espaço em mercadoria, realidade ainda mais agravada com o passar dos anos. A questão do *tempo* é uma constante em suas reflexões sobre espaço. Para além do tempo hegemônico, do “relógio único”, imposto pelas macroempresas e grandes instituições detentoras do *just-in-time* (tempo real), Milton Santos nos fala sobre os relógios múltiplos e temporalidades divergentes que constituem a realidade da experiência vivida.

No caso das atividades *just-in-time*, uma só temporalidade é considerada: é a fórmula de sobrevivência no mundo da competitividade à escala planetária. Como dado motor, uma só existência, a dos agentes hegemônicos, é, ao mesmo tempo, origem e finalidade das ações. A vida cotidiana abrange várias temporalidades simultaneamente presentes, o que permite considerar, paralela e solidariamente, a



existência de cada um e de todos, como, ao mesmo tempo, sua origem e finalidade [...] o mundo do tempo real busca uma homogeneização empobrecedora e limitada, enquanto o universo do cotidiano é o mundo da heterogeneidade criadora (SANTOS, 2001, p.127).

É nesse sentido que o geógrafo acredita na revolução dos “homens” lentos. Uma revolução que vem “de baixo” e dos tempos divergentes produtores da contra-hegemonia. Esta que, como sabemos, não começa com o fenômeno da globalização, como o próprio Milton Santos reconhece “(…) a realização cada vez mais densa do processo de globalização enseja o caldeamento, ainda que elementar, das filosofias produzidas nos diversos continentes, em detrimento do racionalismo europeu, que é o bisavô das ideias de racionalismo tecnocrático hoje dominantes (SANTOS, 2001, p.121)”. Ou seja, a forma como nos relacionamos com o tempo desde há muito, é – deveras colonial e – direta ou indiretamente governada pelo racionalismo europeu. Este que nos impõem como realidade única além da velocidade exacerbada, a fragmentação do tempo em passado, presente e futuro, a linearidade sucessiva dos fatos e a falaciosa ideia de progresso, como perspectiva única.

Todos esses dados me levam a redimensionar o que minhas “versões precursoras” estavam a dizer naquela proposta de reapropriação do espaço, potencialização da presença física no espaço urbano e experimentação da lentidão no TCC. Algo em mim reivindicava espaço, tempo e lentidão. E aqui estamos, oito anos depois, enquanto pesquisadora acadêmica integrada a outras dimensões que no tempo me constituem pessoa, a caminhar lentamente sobre e com o tempo das experiências vividas rumo ao lugar-tema: *danças afro-orientadas e territórios da diáspora negra em Curitiba*. Este que também foi tema da pesquisa realizada na Especialização Estudos Contemporâneos em Dança cursada em 2017 na UFBA. Experiência na qual esbocei o que posteriormente, em 2018, aprofundaria no curso de Mestrado em Dança que culmina na presente dissertação.

No intervalo de três anos entre a pessoa graduada e pós-graduanda que me tornei, o que aconteceu foi justamente o aprofundamento da pesquisa de maneira independente das instituições universitárias. Afastando consegui construir regularidade e profundidade nos estudos práticos que mais me interessam desde que, com quatorze anos de idade, ouvi os tambores pela primeira vez. Foi nesse tempo que fundei (em 2015) o projeto Pontes Móveis em Travessias Afro-Contemporâneas, com o objetivo de ampliar os espaços de pesquisa em danças negras na cidade de Curitiba (ver capítulo 3). Inclusive meu retorno à academia tendo como destino a Escola de Dança da UFBA e cidade de Salvador onde se localiza, foi impulsionado pela experiência de gerir o referido projeto, buscando capacitação e

aprofundamento de conhecimentos dentro e fora da academia.

O contexto com o qual me deparei em termos acadêmicos – embora anos depois e em um dos territórios de maior densidade populacional negra no país e fora do continente africano – ainda que com algumas ressalvas, não foi muito diverso daquele vivenciado na graduação. Encontrei a hegemonia marcando presença em um corpo docente majoritariamente composto por pessoas brancas, assim como corpo de conhecimento em larga medida eurocentrado. Entretanto, com o tempo e trabalho independente, adquiri uma consciência mais ampla acerca de meu campo de estudo e interesse de pesquisa, o que me permitiu (não sem prejuízos físicos, emocionais e psíquicos) ancorar nas disciplinas, seminários, fóruns, congressos e outras brechas que iam de encontro com meus objetivos. Além disso, a experiência de residir em Salvador e vivenciar oportunidades de estudo fora da academia foi muito única e preciosa, como tenho relatado em algumas passagens dessa narrativa nada linear.

Compreendo por meio da experiência vivida, inclusive passando por contextos acadêmicos, que “pesquisa” não é algo que se produz exclusivamente nas universidades. A origem etimológica do termo “pesquisa” vem do latim *perquirere* e uma de suas possíveis definições indica o significado “buscar com afinco”. Há muitas destas buscas e afincos que estão para além do que as instituições oficiais podem oferecer validar ou viabilizar. Sobretudo porque a busca pelo direito e condição de pesquisar (buscar com afinco) ao longo do processo formativo, se sobrepõe em muitos casos à própria pesquisa. Tanto por conta da desigualdade epistemológica quanto econômica e social, pois ambas estruturam a sociedade em que vivemos.

Nesse território corpo que sou, a população interna representada pela “pesquisadora acadêmica” esteve a serviço da dançarina e professora de danças afro-orientadas, da coreira, da sambadeira, da criança transmigra e suas respectivas densidades populacionais em mim. Populações internas necessariamente ligadas a pessoas e comunidades mais amplas desse espaço “externo”, o mundo que vivemos, sobretudo a populações negras da cidade de Curitiba. E nesse ponto de nossa travessia posso dizer que são essas as populações internas e externas as detentoras do poder. Hoje, ao ouvi-las em profundidade após trilhar esses vários caminhos, entendo que estar a serviço das populações africano diaspóricas em mim e no mundo que me atravessa, tem mais a ver com fundar e cultivar espaços autônomos de produção de saberes do que ocupar as estruturas tentando “enegrecê-las” como em princípio e em parte esse próprio trabalho se propôs. Retomar terras aqui, a essa altura da travessia, possui esse sentido.

Não se trata do extermínio das populações representadas pela “sacerdotisa da dança

cristã”, da “bailarina clássica”, “da professora de balé” ou da “pesquisadora acadêmica” que já tiveram domínio sobre esse território um dia. Mas talvez do desmonte das condições favoráveis para a multiplicação dessas populações em território corpo que vem se dando por meio da experiência vivida. Pelo aumento expressivo das populações representadas pela “coreira”, pela “sambadeira”, pela “dançarina e professora das danças afro-diaspóricas” e a força de seus valores e princípios de vida. Estas que retomam a governança desse território corpo, apontando horizontes e orientando os caminhos que escolho trilhar.

### 1.3 Mutirão das Populações Internas

*Essa toada é uma cantiga bem facinho de aprender  
É um jeito de lembrar, do que nos querem esquecer.  
Tu vens de muito longe menina, tua vó te cantô,  
com sorriso no rosto e um quilombo batendo no peito  
e não tem jeito menina, de arrancar desejo de ancestral cantador.*  
(Priscilla Pontes, 2020)

No percurso aqui proposto, para tudo há um canto. Correm cantorias que aprendi e também cantorias que componho inspirada pela circunstância, como o caso dos versos escritos acima. Cantiga que nasceu junto ao processo de escrita do mutirão das populações internas. Este “tópico-síntese” destinado a reforçar os principais pontos dos caminhos trilhados até aqui, e fechar o primeiro trecho da travessia reflexiva. Trecho que recupera uma trajetória de formação em dança, fortemente conduzida e transformada pela prática de danças afro-orientadas desde a cidade de Curitiba.

Escrevi esse primeiro capítulo tendo como ponto de partida a indagação: “quem sou eu e como cheguei às danças afro-orientadas e territórios da diáspora negra em Curitiba?”. Tomei como compromisso narrar essa travessia, tornando observáveis pegadas no caminho, encontros, desvios, conflitos e encruzilhadas que me levaram ao tema, não apenas no contexto do mestrado acadêmico, mas como percurso de vida. Trata-se de um processo de reconstrução do entendimento de pessoa vivenciado ao longo desse percurso. E se há algo de permanente que sirva como resposta a primeira pergunta (quem sou eu) é que, assim como todo ser humano, sou habitada por múltiplas versões de mim mesma, em constante movimento e ininterrupto processo de transformação. É a partir dessa multiplicidade que se constroi minha presença no mundo e que rebentam meus fazeres na dança, ao mesmo tempo em que a própria dança me recria internamente, no tempo.

A ideia de *multiplicidade* aparece aqui como uma tônica fundante e nos parece pertinente tanto para refletir sobre a noção de pessoa como para o pensamento crítico acerca da diáspora africana no Brasil. Afinal, somos feitos de múltiplas e heterogêneas identidades como pessoas e também como povos e se faz especialmente importante evidenciar: como povos negros em diáspora. Pois diferente do que se costuma propagar em contextos hegemônicos, somos plurais e diversos como pessoas e povos negros.

A obra do filósofo, escritor e mestre tradicionalista malinês Amadou Hampaté Bâ (1901 – 1991), em específico, o artigo “*A noção de pessoa na África Negra*” (1981), é uma das obras que vem fundamentando e impulsionando nossas ideias. Em Bâ, a noção de pessoa é concebida desde aspectos das tradições malianas, de modo mais aproximado, das etnias *fula* e *bambara*, segundo as quais, nas palavras do autor:

[...] o ser humano não é uma unidade monolítica, limitada a seu corpo físico, mas sim um ser complexo habitado por uma multiplicidade em movimento permanente. Ele não se trata, portanto, de um ser estático, ou concluído. A pessoa humana, como a semente, evolui a partir de um capital primeiro, que é seu próprio potencial e que vai se desenvolvendo ao longo da fase ascendente de sua vida, em função do terreno e das circunstâncias encontradas. As forças liberadas por esta potencialidade estão em perpétuo movimento, assim como o próprio cosmos. (BÂ, 1981, p.3)

Com base nessa noção, busquei acompanhar e descrever nesse primeiro capítulo a trajetória de um corpo-semente, analisando o terreno e circunstâncias dos distintos ciclos de vida que ao longo do tempo, fundaram ou ainda, desvelaram a *multiplicidade interior* que me constitui como ser humano, certamente, desde pontos e perspectivas específicas sobre o percurso, pois a totalidade da experiência é indescritível. Hampaté Bâ versa sobre uma expressão de língua bambara: “*maa ka maaya ka ca a yere kono*” que significa: “*As pessoas da pessoa são múltiplas na pessoa*”. Ilustra no texto essa concepção quando relata:

[...] minha própria mãe, cada vez que desejava falar comigo, primeiro fazia vir minha mulher ou minha irmã, e lhes dizia: “Eu desejo falar com meu filho Amadou, mas eu gostaria, antes, saber qual dos Amadou que o habita está presente neste momento”. De imediato, podemos ver, então, que se trata de uma noção muito complexa, que comporta uma multiplicidade interior, de planos de existência diferentes ou sobrepostos, e uma dinâmica constante (BÂ, 1981, p.1).

A ideia de *populações internas* empreendida no trabalho, está em alguma medida ligada às “pessoas da pessoa” em Bâ. Uma forma de nomear e compreender distintas facetas, versões e a dinâmica dos planos de existência que me trazem até aqui orientando meu modo de estar e agir no mundo. Logo, “a pessoa transmigrada”, “a sacerdotisa da dança cristã”, “a bailarina clássica”, “a professora de balé”, “a coreira”, “a sambadeira”, “a

dançarina e professora de danças-afro”, “a pesquisadora acadêmica”, representam nessa reflexão parte da multiplicidade interior que me constitui pessoa. “Pessoas da pessoa” gestadas e paridas pela dança em mim e que formam no tempo *populações*. Construí essa imagem, pois para cada uma delas, sobretudo, para as que vêm ganhando condições de se multiplicar nas últimas décadas, há versões distintas fundadas em experiências sociais diversas mediante contato estabelecido com comunidades de pessoas, saberes e fazeres heterogêneos.

Por exemplo, quando digo “coreira” faço referência a um conjunto de vivências que incluem experiências vividas em Curitiba nos tambores de crioula realizados por Angelo Passos e pelo grupo Mundaréu, mas também faço referência a vivências no tambor de crioula de Mestre Amaral que participei em Santa Catarina e mais tarde em São Luis do Maranhão, bem como alguns tambores puxados por Carla Coreira nos centros históricos de Curitiba e São Luis. Mais tarde somam-se ainda as participações em tambores de crioula realizados pela mestra Dandara Baldez junto ao grupo Baiei na Bahia por ela fundado na cidade de Salvador onde residi ao longo do processo de mestrado. Essas experiências, algumas vivenciadas em maior e outras em menor frequência, dizem respeito a interações com contextos culturais, geograficos e sociais distintos vivenciadas nos últimos quinze anos, que fazem da “coreira” uma população interna. Representam versões distintas dessa coreira renascida em aprendizados diversos.

Essa mesma linha de raciocínio se aplica a todas as outras definições empregadas nesse trabalho quando faço referência à multiplicidade interior que me constitui e traz até aqui. Dessa maneira construo uma imagem do corpo como um território habitado por populações diversas ao longo do tempo.

Quando falo em dançarina de danças afro-orientadas, faço referência a uma população necessariamente conectada a Dermeval Silva, Vera Paixão e Grupo Ka-Naombo e os distintos contextos da cidade de Curitiba que evidenciarei no segundo e terceiro capítulos dessa dissertação. Mas também estão inclusas nessa população conexões com comunidades, mestras, mestres, professoras, professores naturais e atuantes de/em diferentes regiões do país, bem como de certas regiões do continente do continente africano<sup>45</sup>. Experiências em parte

---

<sup>45</sup> Registro aqui experiências que participam fundamentalmente dessa trajetória de pesquisa em danças-afro também fora de Curitiba: Participei do curso de Técnica Silvestre, Simbologia dos Orixás e outros cursos livres na Escola de Dança da FUNCEB, acessando estéticas e linguagens negras diversas nas abordagens pedagógicas de: Vânia Oliveira, Paco Gomes, Leda Ornellas, Participei de cursos intensivos de danças cantos e ritmos tradicionais do Oeste Africano, em eventos que promovem o intercâmbio cultural entre mestres, mestras e professores oriundos de diversos países africanos, dentre eles Youssouf Koumbassa mestre guineense, ex- dançarino do Balé Djoliba e uma das grandes referências em dança nessa linguagem ligada à experiência dos povos Mande. Djanko Camara

descritas em diferentes pontos do trabalho e que representam hoje a “população” de maior densidade nesse território corpo que sou.

Ou seja, todas essas populações internas se fundam no tempo conforme as experiências que vivencio no mundo, conforme os valores e princípios de vida que essas vivências me permitem cultivar. Com base nessas interações, a partir dos saberes em diáspora cultivados nas experiências formativas em danças afro-orientadas, compreendo como um dos importantes princípios a relação com a terra, o respeito e reverência aqueles e aquelas que vieram antes, o cultivo da ancestralidade.

É importante evidenciar que quando estou me referindo ao corpo como terra (chão), faço referência, sobretudo, a Terra (planeta). Um segundo ponto é que quando referencio corpo como Terra, o faço desde uma concepção filosófica e simbólica que se funda nos distintos sistemas e organizações corporais que de maneira dinâmica e interdependente nos compõem como seres humanos. Sistemas que possuem diversas relações de semelhança e correspondência com a Terra. A começar pela própria composição corporal e nela a presença e função vital de elementos como a água (estima-se que 70% de nosso corpo é composto pela água); o oxigênio, vital ao metabolismo das células, elemento sem o qual nos mantemos vivos apenas por alguns minutos; sais minerais como cálcio, fósforo, potássio, ferro, magnésio entre outras substâncias químicas, que assim como distintas proteínas e vitaminas contidas nos alimentos que ingerimos, são necessários a nutrição e saúde do corpo. Alimentos que, cabe lembrar, se originam no solo, na terra, nas águas. Correntes de líquidos, circuito de gases, circulação de nutrientes que produzem a vida. A partir desses princípios e ainda outros tantos que não caberão mencionar nesse trabalho, estamos falando do corpo humano, mas também com eles poderíamos falar da Terra.

Pois bem, retomemos as populações internas. Células, tecidos, órgãos e sistemas

---

(Guiné), Fanta Konaté (Guiné) Assetou Diabaté (Mali), são mais algumas das referências nesse campo. Mais tarde, por meio de eventos acadêmicos realizados na Bahia, como o Seminário Afro-Atlântico de Artes Cênicas Contemporâneas, Fórum Negro de Artes Cênicas, pude conhecer mais uma infinidade de ilustres biografias das danças negras como Nadir Nóbrega, Amélia Conrado, Marilza Oliveira, Tânia Bispo, Inaicyr Falcão, Clyde Morgan (EUA/BR) Patrick Acogny (Senegal). Em São Paulo, além do *corpo em diáspora* com Luciane da Silva, já estive de passagem por aulas de Janette Santiago, Flavia Mazal. O curso “Outros Movimentos para a Dança Brasileira”, ministrado por Luciane da Silva e Fernando Ferraz, realizado no SESC-SP em setembro de 2017, foi outro importante ponto da trama desse deslocamento além Curitiba. Mais recentemente, com o advento do mestrado, no tempo de moradia em Salvador-BA, treinei capoeira e yoga com mestra maranhense Dandara Baldez. Artista educadora, mestra de capoeira e tambor de crioula que se estabeleceu na Bahia nas últimas décadas, e que tive –sortel de, ao residir no Alto da Sereia no bairro do Rio Vermelho em Salvador, ser vizinha. Além do aprendizado com a comunidade docente do PPGDança e membros do grupo GIRA – Grupo de pesquisa em culturas Indígenas, Repertórios Afro-Brasileiros e populares, como Amélia Conrado, Fernando Ferraz, Lau Santos e colegas discentes da especialização e do mestrado que se articulam de alguma forma as linguagens de danças afro-orientadas como Bruno de Jesus, Robson Correia, Natureza França, Carolina Bastos e Milena Sampaio.

corporais vitalmente conectados ao ambiente são os chãos onde vivem essas populações internas. Os chãos do corpo e os chãos da Terra são anterioridades vivas e em constante movimento.

Com base nessa reflexão, compreendemos que a relação com a ancestralidade pode ser observada a partir dos chãos vivos dos ventres que nos geraram, dos chãos que nos constituem corporalmente e os chãos da Terra que em diversos níveis nos nutre e alimenta. Todos “chãos” feitos de forças e fluxos vivos, presentificados e em constante interação no aqui e agora.

Nessa travessia, tomamos como princípio a ideia de que a primeira comunidade com a qual precisamos nos engajar é aquela que nos constitui internamente, necessariamente fundada e ancorada em diferentes níveis a comunidades maiores das quais o corpo participa no mundo no qual estamos imersos. Logo, quando reflito sobre o respeito às mais velhas e mais velhos, ao cultivo da relação com a terra e da ancestralidade, me dirijo inicialmente ao próprio corpo, seus vivos e antigos chãos e as “populações” que o habitam. Somos habitados pela vida, pelo mundo, pelo que já fomos e por quem nos trouxe até aqui.

Tomemos os ensinamentos proverbiais do filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau acerca da cosmologia Bântu-Kôngo e a força do conceito de “*kânda*” para os povos africanos em geral, e em particular para os Bântu. Trata-se de um termo *kôngo* que pode ser traduzido para o português como “comunidade” (tanto biológica como social), conforme explicita o autor. Em sua obra, traduzida pelo intelectual, músico e compositor baiano Tiganá Santana (2019), disserta sobre compreensões básicas e fundamentais acerca do complexo sistema de pensamento que compõe a cosmologia Bantu-Kôngo, bem como o modelo de organização social inscrito no modo de vida desses povos. Dentre os diversos *kinganas* (dizeres proverbiais) relacionados à *kânda* (comunidade), destacamos três: “***Kânda mukûtu // Antes a comunidade; Vo zeyi kanda, zeyi Nzambi // Se conhece a comunidade, conhece a Totalidade-Ancestral-Sempre-Presente; Kanda n’landa: bankaka kwenda, bankaka kwiza // A comunidade é um canal: gente vai; gente vem*** (SANTANA, 2019, p.191,193)”.

Esses *kinganas* traduzidos por Tiganá para a língua luso-brasileira (conforme nomeia o autor) levam-me a refletir sobre as comunidades em território corpo, ainda na dimensão pessoal, naquilo que nomeamos como populações internas ao longo desse capítulo, o caráter transitório e dinâmico bem como certas permanências nessas populações. Exemplificando: ao recuperar o percurso, percebo que “a sacerdotisa” permanece, entretanto, há tempos, não mais pela via da dança cristã. A “bailarina” permanece, não mais como profissional do balé clássico europeu, tal como a “professora”; a “pesquisadora” antecede e certamente sucederá a

experiência de formação acadêmica.

O que aqui nomeio como mutirão das populações internas, diz respeito, sobretudo, a uma força tarefa dessas dimensões (até aqui) permanentes da pessoa que tenho me tornado: a sacerdotisa, a bailarina, a professora e pesquisadora. Estas que pouco a pouco foram se amalgamando aos próprios chãos do corpo, construindo minhas formas de ser e estar no mundo.

Retornar ao percurso que as gera no tempo implica reorientá-las de maneira estratégica, entendendo que “não é tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu”, como nos ensina o ideograma Sankofa presente nos *adinkras*, na tradição do povo Akan<sup>46</sup> da África Ocidental. Nesse sentido, o retorno a essas populações internas e sua consequente reorientação no tempo presente, já significa, por si só, uma parte fundante do processo de retomada de terras. Diz respeito a um caro processo de reconstruir a percepção sobre o percurso que me torna quem sou hoje, revisá-la no sentido de tornar conscientes as memórias que cultivo, exercitar a capacidade de selecioná-las e ainda compreender quais memórias desejo criar, pois tão logo o presente passará fazendo-se também memória.

A importância de pontuar essa realidade nesse trecho reside no fato de que a tomada de consciência do chão em que vivo e suas múltiplas *camadas de história* (SILVA, 2018) decorrem, em minha experiência, das aulas de dança, do aprofundamento em aspectos físicos e simbólicos que fundamentam os trabalhos corporais que tenho vivenciado. Fundamentos que mediante práticas engajadas, vem reorganizando a percepção de mim mesma e se estendendo em direção aos chãos em que danço como princípios que embasam e dão sentido ao movimento na vida. Sendo que as danças afro-orientadas me fazem atribuir novas camadas de sentido a ensinamentos apreendidos ainda antes nos tempos da bailarina clássica quando a professora Viviane perguntava em meio ao exercício do *grand plié*: “como é afundar crescendo e crescer afundando?”.

Na pedagogia proposta por Luciane, por exemplo, o tema da gravidade, a relação do corpo com a terra é elaborado e acionado em três perspectivas:

Primeiramente significando a relação ancestral com a terra e o movimento de transformação que geracionalmente trazemos à vida. Segundo, a consciência propriamente física da gravidade enquanto força magnética inexorável. Daí advém o alerta de que o corpo atuando no contexto da gravidade melhora sua consciência; precisamos então acionar uma série de dispositivos para que essa percepção aconteça de fato, quando, por exemplo, orientamos dançantes a entenderem a pisada não como uma relação com a superfície da terra, mas uma relação de absorção com

---

<sup>46</sup> “Os Akan são um grupo étnico localizado na África Ocidental, região que compreende, atualmente, os países de Gana, Burkina Faso e Togo (CARMO, 2016, p.50)”.



as camadas mais profundas, com o centro da terra e as transferências de energia. Tenta-se orientar os gestos no sentido da leveza, evitando arrastar os pés, por exemplo, encontrando as forças que geram o movimento e proporcionam equilíbrios (SILVA, 2018, p. 152).

Relacionar-se com camadas mais profundas, o centro da terra. Lidar conscientemente com a sobreposição de planos contidos no movimento. É a partir dessa perspectiva construída no corpo que dança em diáspora que vislumbramos o trânsito entre micro e macro realidades. Buscando transpor a profundidade da consciência trabalhada a nível corporal, para uma consciência mais ampla e profunda acerca do corpo da terra. Entendendo a consciência dos fluxos no corpo como fundamentos para refletir sobre os fluxos nos espaços – geográficos, históricos, sociais – dos quais tratamos nesse trabalho.

Da mesma forma que as camadas de colonialidade (aqui representadas pelo concreto e chãos de *petit-pavé*) condicionam os fluxos de vida nas cidades (pontos do corpo da Terra), se formam também em nosso corpo, gerando no tempo inúmeros bloqueios de natureza física, intelectual, material e espiritual que historicamente condicionam nossas existências enquanto pessoas negras. Lembremos da Máscara de Flandres, instrumento de tortura utilizado nos tempos escravagistas, tomada no pensamento da escritora e psicóloga Grada Kilomba (2019), como *máscara do silenciamento*<sup>47</sup> e símbolo do colonialismo europeu. Instrumento de dominação que ilustra as realidades de punição e controle perversamente atualizadas no curso do tempo. Levam a refletir sobre o trauma colonial arraigado em nossas psiques sobre o qual versa Kilomba, baseando-se na obra do psiquiatra martinicano Frantz Fanon. Quantas populações internas seguem sendo soterradas, silenciadas e asfixiadas sob essas máscaras em nossos corpos? Quantos outros instrumentos de tortura, dominação e controle poderíamos inserir aqui?

Assim como a voz, a liberdade de transitar pelas múltiplas direções que nos constituem como seres vivos também nos têm sido roubada ao longo desse perverso processo histórico. Além da máscara do silenciamento, o aprisionamento das correntes nos pés, pernas e braços, o aprisionamento em espaços pequenos e insalubres, ou ainda em alguns casos, o direito de transitar pelas ruas apenas com um salvo conduto, um documento contendo

---

<sup>47</sup>“Tal máscara foi uma peça muito concreta. Um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito negro, instalado entre a língua e o maxilar e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura (KILOMBA, 2019, p.33)”.

autorização dos senhores que detinham a posse e poderio de nossos ancestrais tomados como mercadorias. Tudo isso também está profundamente arraigado em nossas psiques e segue sendo alimentado de maneira muito concreta pelas estruturas e instituições sociais do século 21. Refletindo ao longo da produção desse trabalho, passei a questionar sobre o quanto o próprio diploma de ensino superior ilustra fortemente a sofisticação desses mecanismos de dominação em nossos tempos, pois não deixa de ser um documento “oficial” sem o qual não somos permitidos a transitar e acessar diversos espaços sociais e institucionais.

Tanto as inscrições coloniais, quanto as formas de resistência/re-existência empreendidas por nossos ancestrais, essas que nos permitem reconectar a totalidade cósmica, seguem inscritas em nós e no meio em que vivemos. Precisamos (re)conhecer essas experiências e aprender com elas para seguir adiante, ainda que tudo esteja organizado pra que isso não aconteça. E a dança, sobretudo as danças afro-orientadas, tem sido em minha experiência o meio pelo qual venho reconhecendo e atravessando essas camadas e inscrições, desde as paisagens internas. Uma vez que nos contextos da diáspora africana “a dança, o rito, o ritmo, territorializa sacralmente o corpo do indivíduo, realimentando-lhe a força cósmica, isto é, o poder de pertencimento a uma totalidade integrada (SODRÉ, 2002, p.136)”, apresentando-se como “impulso de união com o todo” que nos permite transitar entre latitudes e longitudes dos territórios corpos que somos e transcender fronteiras e bloqueios. Esse processo é capaz de nos realimentar da dimensão cósmica e recuperar caminhos que nos levam a planos de existência que as fronteiras, os limites impostos, “os concretos”, historicamente nos impedem de acessar.

Ao contrário do que comumente se fomenta na perspectiva ocidentalizada, as danças afro-orientadas são linguagens que demandam aprendizagem técnica e disciplina. Não se trata de um conhecimento “inato” que “está no sangue”, mas de um conhecimento construído no tempo, com labor e rigor. Por isso a referência a um processo de pesquisa, a uma “busca com afinco”, que se volta inicialmente para os contextos, ensinamentos e labores inscritos no corpo que a produz. E acontece que além de vocabulários e repertórios plurais de movimentos e também por meio deles, as danças afro-orientadas me legam valores e princípios de vida que me fazem redimensionar a própria compreensão de corpo, seu volume, sua altura, largura, profundidade e sentido (sensação, direção e significado) no espaço.

Segundo Fu-Kiau um dos aspectos mais importantes da filosofia Bântu- Kôngo ensina que:

[...] o ser humano [mûntu] – plural [bântu] – é tanto um ser-de- energia-viva (ser espiritual), quanto um ser físico (matéria). Pode-se saber que ele é um ser V-H, a saber, um ser [kadi/be] que se sustenta verticalmente (ele pensa, raciocina, pondera),

antes de caminhar e agir para encontrar, horizontalmente, os desafios do mundo instintivo; e este é um mundo horizontal, chão principal para todos os aprendizados (FU-KIAU apud SANTANA, 2019, p.99).

Os planos, vertical e horizontal indicados na filosofia dessa importante matriz étnico-cultural que nos funda como povo brasileiro, nos auxiliam também a compreender a multiplicidade de territórios e dimensões pelas quais o conceito “território corpo” transita na pesquisa. Há certa orientação espacial no pensamento bakongo que muito interessa a reflexão aqui proposta, Fu-Kiau ensina que:

Na base -V-H vertical-horizontal [Kitombayulu-Kikukôngolo], o ser humano [mântu], dispõe de dois planos para o seu movimento. No plano horizontal, ele pode se mover em quatro direções: para frente, para trás, para a esquerda e para a direita. Os movimentos para essas quatro direções são para o aprendizado, ou seja, para se coletarem informações (dados) a serem arquivados no banco humano, a mente. Mas graças ao plano vertical, pode-se andar em mais três direções, das quais uma é decisiva para a saúde e para autocura. O plano vertical permite ao ser humano andar para baixo, para cima, e, para a saúde -perfeita, verdadeiro conhecimento e autocura, permite-lhe que caminhe para dentro (FU-KIAU apud SANTANA, 2019, p.99).

A possibilidade de transitar no plano horizontal, não apenas para trás, mas também para os lados e para frente produzindo colhendo dados e experiências a serem arquivadas, nos parece uma condição para existir em plenitude. As experiências relatadas nesse primeiro capítulo se apresentam como caminhos trilhados no plano horizontal, como experiência vivida, que por diferentes vias nos levam ao plano vertical e suas três direções: baixo, cima e dentro, aqui compreendidos como autoconsciência.

O ser humano é nada a não ser que ele descubra, como caminhar para a 7ª direção, o centro [didi], o mundo interior que representa a essência de seu ser [bukadi bwândi/bwa mbèlo ândi]. Desse modo, há que se descobrir ou redescobrir esse caminhar para a sétima direção não apenas por causa da saúde e autocura, mas também porque ele o potencializa para o autoconhecimento. Esse caminhar permite que verdadeiramente, tornemo-nos —seres-pensantes- que-agem [kadi biyîndulanga-mu-vânga]. Isto é, executores [vângi] porque somos mestres [ngânga] de nós mesmos (FU-KIAU apud SANTANA, 2019, p.100).

Refletir sobre os campos do vivido, seus sentidos e importâncias na produção dessa pesquisa, diz respeito ao processo de sustentar-se verticalmente e manter abertos e vivos os caminhos para a direção de dentro. Pois é a partir desse mundo interior que nos interessa e faz sentido direcionar e conduzir uma reflexão sobre as danças afro-orientadas e territórios da diáspora negra na cidade de Curitiba. Compreender o conhecimento como emancipação implica, para nós, utilizá-lo como ferramenta para o autoconhecimento, fazendo desses ensinamentos arados para aberturas de caminhos nos espaços de dentro e possibilidade de

trânsito pelas distintas direções e dimensões que nos constituem desde aí.

Revisar a experiência vivida implica rever os lugares de onde viemos, os caminhos percorridos e aprender com isso, obtendo uma perspectiva renovada sobre o lugar no qual nos encontramos e os lugares que desejamos estar. Escrever sobre essa travessia foi a forma que encontrei de compartilhar com as leitoras e leitores os caminhos percorridos e aprendizados obtidos nesse percurso, não apenas para aproximá-las/os das experiências e contexto desde o qual reflito sobre o tema da pesquisa, mas também para convidá-las/os a caminhar para as direções de dentro de seus territórios corpos e reconhecer suas próprias populações internas. Para lembrar-lhes que é a partir delas, “das pessoas da pessoa” que lhes constitui, suas aberturas e fechamentos, que lêem esse trabalho, o próprio mundo e a si mesmas.

## **Capítulo 2. ARANDO A TERRA**

É a partir dessa perspectiva construída no corpo que dança em diáspora que adentramos esse capítulo. Buscando transpor a profundidade da consciência trabalhada a nível corporal, para uma consciência mais ampla e profunda acerca do corpo da Terra. Assim como a consciência dos fluxos no corpo como fundamentos para refletir sobre os fluxos nos espaços – geográficos, históricos, sociais – dos quais tratamos nesse trabalho. A realidade é que o corpo da Terra, assim como o corpo humano, se faz de camadas de memórias que vivamente pulsam em sua geografia. Uma vez ouvi do menino Messias, morador da comunidade Alto da Sereia em Salvador: “*o tempo mora na pele*”. Se pensarmos aqui, o mundo como um grande corpo, vislumbrando junto à filosofia de Messias, o tempo morando em sua pele, concluiremos que o tempo se inscreve na superfície terrestre. E isso acontece há pelo menos cinco bilhões de anos. O moderno *homo sapiens* – tal como a ciência ocidental caracterizou e categorizou o estágio da espécie humana em que nos encontramos – possui apenas cerca de 50 milhões de anos, e é parte da trajetória do tempo na pele da Terra.

Se no primeiro capítulo imaginamos o corpo como cidade, aqui imaginamos a cidade, esse ponto na Terra, como ponto em um corpo vasto, vivo e ancestral.

De modo geral, podemos considerar que nosso percurso reflexivo perpassa de maneira mais evidente, eventos históricos ocorridos nos últimos cinco ou seis séculos evidenciando suas ressonâncias desde e no tempo presente. Todavia, não percamos de vista, que o chão é muito anterior a nós e esse breve período de existência da humanidade. Além de caminhos, a terra nos dá alimento, água, medicina pra toda sorte de desequilíbrio ou doença, possui sabedoria própria e uma história muito antiga. A Terra é um corpo vivo do qual somos parte.

Um planeta vivo que respira e se autocria, girando em torno de si e do Sol. Seu fluxo de movimento é constante, ainda que mutilada, envenenada, perfurada, devastada em suas camadas superficiais, segue sem que nunca tenha cessado seu elíptico bailado no espaço.

O povo da Grécia Antiga nomeia essa divindade como Gaia, Mãe-Terra, mitologia que inspira a “Teoria de Gaia” proposta pelo químico James Lovelock<sup>48</sup>. Ao observar, entre outros aspectos, a camada atmosférica e a salinidade do mar – que apesar de inúmeras flutuações e instabilidades mantêm, ao longo de milênios, condições favoráveis à continuidade da vida – o químico levantou a hipótese de que a Terra é um organismo vivo que *respira* e se *auto-regula*. Fenômeno que cientificamente se assemelha a *homeostase* no corpo humano, ou seja, à capacidade dos sistemas biológicos permanecerem em estado de equilíbrio interno (temperatura, pressão, etc.) apesar das constantes alterações no meio externo.

Curioso é perceber que as “descobertas” científicas e suas hipóteses aparentemente contemporâneas e ocidentais, falam muitas vezes sobre conhecimentos que, desde há muito, os povos ditos “primitivos” desenvolveram e empregaram como base para construir suas sociedades. Para o povo do Kemet (Antigo Egito) que inclusive foi fonte de conhecimento para renomados filósofos gregos (como Aristóteles, Platão e Sócrates), a Terra é uma *divindade* representada pelo deus *Geb* que aparece com cabeça de serpente, envolto nas curvas da deusa do céu *Nut*. Terra para os povos *yoruba* constitui o *Ayé*, mundo visível, espaço no qual as divindades territorializadas na natureza, seres humanos e múltiplas formas de vida residem e se movem, envolto pelo mundo invisível, *Orun*. Já nas cosmovisões *fula* e *bambara* do Mali, o filósofo Amadou Hampate Bâ ensina que:

A tradição divide a terra em duas zonas concêntricas. A primeira é chamada de *dugukolo fara*: casca do osso da Terra; o segundo é chamado de *duguma dolo*: o osso da Terra. Os seres só podem viver em *dugukolo fara*, casca do osso da Terra. As forças localizadas no *Duguma kola*, o osso da terra, são desconhecidas pelos *maaw* (os seres humanos). Em virtude das regras estabelecidas por *bembaw sira*, ou crença tradicional, não podemos, por mera fantasia ou por mero desejo de “agitação”, cortar as plantas e árvores, cavar a terra, poluir águas, matar os animais, etc. Leis específicas determinam o comportamento de *maa* nessas áreas, leis que não pode violar sob pena de provocar, no equilíbrio da natureza e das forças que estão por detrás, uma perturbação que se voltará contra ele (BÂ, 1981, p.8).

O *bembaw-sira*, na descrição do autor, corresponde à *crença tradicional* que “(...) determina o comportamento do homem perante todos os outros seres da “*dinye ni-ma yoro*”, ou seja, a parte viva/vital da terra (BÂ, 1981, p.8)”. Uma crença baseada nos ensinamentos de

---

<sup>48</sup> Tema abordado em conferência científica realizada Princeton nos EUA em 1969.

*Maa-nala* (o criador, deus), legada pelos ancestrais e passada de boca em boca ao longo de gerações, na qual se imprime uma consciência profunda do respeito à natureza como organismo vivo. Não se trata de um conhecimento abstrato, ou de uma consciência que se dá apenas no plano das ideias, mas de leis que organizam o modo de vida desses povos, as relações que estabelecem entre si em comunidade e com seus territórios.

A noção de unidade da vida é acompanhada pela noção fundamental de equilíbrio e câmbio, e *maa*, que contém em si um elemento de todas as coisas existentes, é o garante desse equilíbrio. O homem aparece, no mundo, como o eixo chamado para evitar que a multiplicidade exterior caia no caos. Assim, a conduta de reis ou líderes religiosos, em conformidade ou não com a lei sagrada dos antepassados, dependerá da prosperidade do solo, do equilíbrio das forças da natureza etc (BÂ, 1981, p.8).

É desde uma pequena parte da casca do osso da terra que falamos. Desde a realidade geo-histórica, na qual leis correspondentes a estas já prevaleceram há séculos atrás, com a imensa diversidade étnica de estimados cinco milhões de pessoas indígenas que aqui viviam. Localizemos: < < Via Láctea – Sistema Solar – Planeta Terra – Continente Americano – América do Sul – **Brasil** – Região Sul – Estado do Paraná – Cidade de Curitiba – bairro(s) – rua(s) – casa(s) – Corpo(s) > >. Aprofundemos essa reflexão, desde a localização indicada em negrito: o país em que vivemos.

Aprendi com o quilombola Antônio Bispo dos Santos (2015) que os povos de língua tupi que habitavam o que conhecemos por Brasil, denominavam-no antes da invasão portuguesa, de *Pindorama*, termo que corresponde a *Terra das Palmeiras*.

Como sabemos, esses povos possuem várias autodenominações. Os colonizadores, ao os generalizarem apenas como "índios", estavam desenvolvendo uma técnica muito usada pelos adestradores, pois sempre que se quer adestrar um animal a primeira coisa que se muda é o seu nome. Ou seja, os colonizadores, ao substituírem as diversas autodenominações desses povos, impondo-os uma denominação generalizada, estavam tentando quebrar as suas identidades com o intuito de os coisificar/ desumanizar. Mesmo compreendendo isso, vou utilizar também de forma generalizada o termo povos pindorâmicos com a intenção principal de contestar a denominação forjada pelos colonizadores (SANTOS, 2015, p.27).

Relembremos outra vez aquele ponto da linhagem, pois nessa reflexão, ele também diz respeito à questão do espaço geográfico. Milton Santos (2001) nos fala do território enquanto espaço usado: chão mais a população em relação tornada profunda. Há relações entre certos povos e seus chãos, em que a expressão “relação tornada profunda” possui sentidos amplos, primeiramente para os *povos pindorâmicos*. Os povos originários e primeiros a serem vítimas do genocídio colonial que dizimou milhares de grupos étnicos que por aqui viviam. Conforme

expressa o líder indígena, ambientalista e escritor Ailton Krenak<sup>49</sup>, os *povos da floresta* “não vivem *na* floresta, mas vivem *a* floresta”. Estabelecem comumente uma relação de parentesco com o território, pois na perspectiva de mundo expressa pelo intelectual, o que conhecemos por Rio Doce (localizado no Vale do Rio Doce – MG) é para seu povo, um avô, ancestral chamado *Watu*.

Lembro-me de aprender na época da escola que “índio”, era parte da pré-história do Brasil, como “uma espécie de vida primitiva em extinção” sempre associada a um passado longínquo e folclorizado. Ainda que na década de 80, por exemplo, tenham sido mobilizadas organizações como a UNI - União das Nações Indígenas, articulada por distintas etnias ameríndias viventes em terras brasileiras em busca de representação política e defesa de seus territórios. Ou seja, ainda que à época houvesse mobilizações expressivas dos povos indígenas na sociedade brasileira contemporânea, a referência que apreendíamos acerca desses povos era estagnada em um tempo distante.

Os modos de vida de povos indígenas, povos quilombolas, povos das religiões de matrizes africanas e ameríndias, embora sejam lidas social, cultural e historicamente como “primitivas”, sinônimo de “atraso”, são as que mais detêm conhecimentos e cuidados sobre a terra, muito do que dela brota e da ampla biodiversidade que nela se produz. Os territórios cultivados pelos povos pindorâmicos e africano-diaspóricos no Brasil, refletem modos de vida nos quais a relação é profunda ao ponto do rio ser avô, não como uma “fábula” ou mero “misticismo”, mas como um rito que instaura valores e princípios na comunidade e media suas relações com as forças vivas de seus territórios.

O que quero pontuar é que o fato de estarmos social, histórica e culturalmente distantes dessas cosmovisões, bem como dessas linhagens de parentesco com os territórios em que vivemos, esses entes não deixaram de existir, nem tampouco de participar de nossas existências. A ancestralidade também se inscreve nos lugares e suas vivas memórias. A esse respeito evoco o pensamento da professora e escritora burkinabe Sobonfu Somé:

Quando falamos sobre conexão com os espíritos de ancestrais, muitas pessoas entendem que nos referimos a nossos ancestrais diretos. Mas isso seria difícil. Frequentemente, nem conhecemos nossos avós. Existe um conjunto de ancestrais – não precisa ser uma pessoa ou um espírito que imaginamos. Pode ser uma árvore lá fora. Pode ser uma vaca, nosso cão ou gato, em casa. O tataravô, que morreu a muitas gerações, pode ter se unido ao conjunto de espíritos, e o tataraneto nem consegue identificá-lo. É possível que seja o riacho correndo ao longe. Portanto, é preciso compreender que qualquer pessoa que perdeu o corpo físico é um potencial

---

<sup>49</sup> Em entrevista à série “Vozes da Floresta - A aliança dos Povos da Floresta de Chico Mendes a nossos dias” (abril/2020) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KRTJlh1os4w>. Acesso em 20/05/20.

ancestral (SOMÉ, 2007, p.28).

Nos lugares povoados por florestas, rios, montanhas e cachoeiras, como geralmente são muitos territórios dos chamados “*povos primitivos*”, a conexão com a dimensão sutil das forças e fluxos vitais que nos fazem e circundam são potencialmente sentidos de maneira mais direta e profunda. Se pensarmos que todo o país, em um tempo não muito distante, foi inteiramente habitado por povos pindorâmicos em relação profunda com abundantes riquezas naturais – inclusive as terras que “hoje” conhecemos como grandes centros urbanos – veremos como o projeto colonial vêm “roendo as cascas dos ossos” de pessoas, comunidades, sociedades, e literalmente, perfurando profundamente *as cascas do osso da Terra* e causando um profundo e, em certa medida irreversível, estado de desequilíbrio. Pois há certas coisas que não se regeneram, nós como miniaturas da Terra e parte dela, sabemos. Não eram nossos rios banhados a ouro antes da exploração dos minérios com a qual tanto lucraram os colonizadores?

Nos centros urbanos do Brasil contemporâneo, podemos imaginar quantos “rios-avôs” “outros parentes” têm sido tornados esgotos, canalizados em grandes tubulações subterrâneas, ou ainda, represados, desviados de seu curso natural e, no limite, extintos em favor ou decorrência do crescente processo de urbanização aprofundado ao extremo no final do século 20. Elegemos aqui o exemplo dos rios, mas certamente poderíamos falar de diversas formas de vida, reconhecidas mais facilmente em nossa cultura pelo termo “recursos naturais”. Nessa perspectiva indago: quantas etnias e linhagens inteiras foram dizimadas e enterradas sob o chão que pisamos? Quantos rios-avôs encontram-se em “coma” sob nossos pés? Para Krenak<sup>50</sup> nosso país é “*uma nação construída em cima do cemitério das outras*”.

Poderiam me questionar, esse é um trabalho de dança, por que falar sobre a Terra? Nosso entendimento de danças afro-orientadas compreende que não dançamos apenas sobre o chão, como mera superfície, mas também com ele. Seus fluxos vivos e histórias compõem nossas danças. E nesse ponto da reflexão, lembro-me de André Lepecki e seus *Planos de Composição*, quando nos fala do chão terraplanado, tornado liso como a folha de papel *feiullé*, como condição primeira para que a dança [contemporânea hegemônica] aconteça. Aí então:

[...] o dançarino pode entrar em cena, de modo que sua execução de passos e saltos não tenha que negociar „acidentes de terreno”. Ora, esses acidentes não são mais do que as inevitáveis marcas das convulsões da história da superfície da terra – cicatrizes de historicidade. É como se uma topografia da dança já indiciasse a

<sup>50</sup> Em entrevista à série “Vozes da Floresta - A aliança dos Povos da Floresta de Chico Mendes a nossos dias” (abril/2020) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KRTJlh1os4w>. Acesso em 20/05/20.



predileção dessa arte pelo esquecimento, o problemático a-historicismo constitutivo da dança (LEPECKI, 2012, p.15).

E o que o autor fala a respeito da dança, podemos compreender em perspectiva mais expandida como movimento da sociedade em nosso país. A “cultura da terraplanagem” tão evidente em nossos tempos, interessada em eliminar qualquer “irregularidade” que provoque o tropeço, que faça emergir do chão as “convulsões da história”, as “cicatrices de historicidade”, ou ainda como aborda o autor à esteira da socióloga norte-americana Avery Gordon, as *matérias fantasmas*:

O que é uma matéria fantasma para Gordon? “Todos aqueles fins que não terminaram”. Esses fins ainda sem término (o fim da escravidão que não acabou com o escravagismo; o fim da colônia que não terminou com o colonialismo, a morte de um ente querido que não apaga a sua presença, o fim de uma guerra que deixou de ser ainda perpetrada) prolongam a matéria da história para uma concretude espectral (a virtualidade concreta do fantasma) que faz o passado reverberar e atuar como contemporâneo do presente (LEPECKI, 2012, p.15).

Povos negro-africanos e pindorâmicos, assim como suas culturas e saberes, têm sido enterrados vivos e mortos, mediante apagamento de arquivo, políticas de morte que operam em nome do extermínio desses povos e formas de existir.

Difícil dançar [viver] nesses terrenos que, apesar de lisos e lustrosos, volta e meia expulsam uma matéria fantasma (o fato de não a vermos não quer dizer que não exista e aja), fazendo-nos escorregar para além da intencionalidade coreográfica. Uma dança aberta para a política do chão é uma dança aberta para aceitar e experimentar com os efeitos cinéticos das matérias fantasmas que interrompem a ilusão de uma dupla neutralidade, a do espaço e a do nosso movimento nele (LEPECKI, 2012, p.15 – grifos nossos).

Considerando a histórica condição de invisibilidade, silenciamento a que são relegados, os corpos, os territórios e saberes diaspóricos e pindorâmicos no Brasil, compreendo-me porta-voz do que seriam esses “fantasmas”, que na perspectiva desse trabalho compreendemos também como ancestralidade. Rachar o *petit-pavé* significa tornar visíveis essas realidades entendendo que cada boca preta e pindorâmica do mundo visível e invisível que se abre, interrompe silêncios seculares. E ainda, que essas enunciações são vitais, não apenas a mim e aos povos aqui mencionados, mas a toda humanidade. Quando os chãos “morrem”, é sinal de que em nós, nos territórios corpo que somos (integrados e pertencentes à Terra), há muito tempo antes a vida vem sendo sufocada. Nas camadas de história dos chãos, encontramos vestígios dos “crimes” que secularmente produzem essas realidades. Investigar as histórias do chão, o acúmulo de experiências inscritas no corpo da Terra, como quem

examina a própria consciência. Entretanto, a atenção precisa ser redobrada, pois a história do chão tal como temos aprendido no curso do tempo, foi e vem sendo escrita pelos mesmos povos que violentam a Terra, e que a distorcem buscando apagar e mascarar seus próprios crimes. “Ao mesmo tempo o centro do corpo e o centro da Terra” diz Luciane da Silva (2018), e nosso ponto axial é um ponto dessa terra pindorâmica tornada Brasil.

## 2.1 Mas você é do Sul?

Quando respondi que “sim”, o coreiro maranhense devolveu um olhar de espanto e descrença seguido da clássica afirmação: “*não sabia que tinha negros lá*”. Esse é um pequeno exemplo acerca dos equívocos que, historicamente como sociedade, temos cultivado acerca das realidades brasileiras. Há inúmeras evidências de que, seja em maior ou menor medida, e a despeito de todas as investidas coloniais, as presenças negras germinaram e seguem germinando, como sementes espalhadas pelos quatro cantos do país. Tal como versamos no primeiro capítulo, somos múltiplos e plurais.

Portanto, um dos compromissos desse trabalho é reafirmar que somos plurais enquanto povos negro-brasileiros, frutos dos diferentes chãos que habitamos e seus sistemas culturais. Somos construídos por esses chãos e literalmente construtores de suas camadas de história.

Embora essa pluralidade de experiências, essas naturezas multifacetadas da diáspora, sejam realidades fecundas no vasto território nacional, as presenças e culturas negras, em termos de imaginário social brasileiro, frequentemente se associam exclusivamente ao nordeste e parte da região sudeste. Mais especificamente, aos estados da Bahia e Rio de Janeiro, suas respectivas capitais e parte das expressões culturais africano-diaspóricas cultivadas nesses territórios.

Essas regiões são marcadas por importantes e expressivos movimentos políticos protagonizados pelos povos negro-africanos. Ao contrário do que muitos de nós aprendemos na escola, nossos ancestrais lutaram contra o sistema escravista de diversas formas e não aceitaram esse destino imposto pelos europeus sem resistência. Alguns dos exemplos de insurreições e revoltas contra o projeto colonial se materializam na Revolta dos Malês (Bahia - 1835), na Revolta da Chibata (Rio de Janeiro – 1910), bem como a formação de inúmeros quilombos.

Mais tarde, nesses mesmos territórios, vimos florescer as escolas de samba, movimentos como o Teatro Experimental do Negro (1944) dirigido por Abdias Nascimento, os bailes *black* na década de 60, bem como o majestoso e revolucionário movimento político-cultural

dos Blocos Afro na cidade em Salvador, estado da Bahia, a chamada “roma negra”. Muitas das danças/expressões compreendidas como africano-diaspóricas se concentram e/ou originam nessas regiões. Tais como o samba de roda, o carnaval, a capoeira e o próprio candomblé.

Experiências como essas são algumas das inúmeras, que tornam esses territórios referências de negritude no Brasil. Inclusive o campo de saberes das danças-afro, fundante nesse trabalho, é historicamente tecido pelo eixo sudeste e nordeste e suas gentes imensas, vide os importantes precursores das danças-afro referenciados no capítulo anterior. Acontece que quanto mais acesso ao conhecimento eu tinha às culturas negras, mais me via ignorante acerca de meu próprio chão, cidade de Curitiba, na qual as presenças negras são historicamente lidas como inexistentes. E o fato da pergunta que dá nome a este subcapítulo ser ainda frequente é um dos motivos que me traz aqui.

Passei a me questionar: o que sei/sabemos sobre o sul do Brasil? Que sei/sabemos acerca das comunidades, identidades negras, suas expressões e contextos de (re)existência nessa região? Quais são as histórias de minhas/nossas mais velhas e mais velhos nas danças-afro em Curitiba? De certa forma, as culturas e estéticas negras “importadas” de outras territorialidades e reelaboradas em Curitiba, em minha experiência, têm operado como pontes que levam a refletir sobre os chãos que habito.

Como parte do processo diaspórico, tanto os processos de dominação e violência como as respostas elaboradas pelas populações negras à condição de escravização, imposta pelos colonizadores europeus, tomaram caminhos diversos nas distintas Américas, bem como nas diferentes regiões do Brasil. Muito embora essa participação fundante como sujeito – e não apenas como objeto de dominação colonial – tenha sido (e siga sendo em muitos aspectos) perversamente: distorcida, silenciada e invisibilizada pela historiografia oficial.

Até mesmo nos referidos territórios tidos como “símbolos de brasilidade” e referência de negritude, as muitas faces da diáspora africana – como as revoltas, alianças, conflitos no enfrentamento ao colonialismo e sistema escravista, as múltiplas formas de emancipação e busca por liberdade, as formas de organização social e política, os movimentos artísticos, a criação de tecnologias de sobrevivência e, sobretudo, a relação com a terra e a cosmologia nela engendrada – foram suprimidas em detrimento de uma perspectiva eurocêntrica da história que nos enclausura no período escravista.

Se a historiografia atuou como ferramenta de dominação, omitindo e deformando até mesmo as histórias e legados dos povos negros que, por circunstâncias históricas, culturais e políticas, representam maioria e presença significativa em seus territórios – que tipo de

prejuízo a historiografia hegemônica e deformante representa para os povos negros que são minoria em suas terras, como os habitantes na região sul?

As produções historiográficas tidas como oficiais em diferentes períodos e contextos contribuíram para a construção e circulação de narrativas deveras distorcidas desses chãos brasileiros, suas populações e memórias. As representações de um sul homogêneo branco, povoado por alemães, italianos, poloneses, ucranianos e outros grupos europeus, se constroem histórica e sistematicamente com base no apagamento da diversidade étnico-racial e cultural que se faz presente na região.

Os povos africanos que atravessaram o atlântico, acorrentados na insalubridade perversa dos tumbeiros, não escaparam às práticas desumanizantes da escravização quando migraram forçosamente para os estados da região sul: Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Ainda que distantes dos grandes eixos mercantis e agroexportadores do período escravista, contaram com a participação fundante das populações negras escravizadas na economia e produção de riqueza em seus territórios. Seja na produção do mate, nas atividades pecuárias, na edificação das construções civis no Paraná<sup>51</sup>. Seja como mão de obra explorada nas plantações de mandioca ou nas casas de farinha em Santa Catarina<sup>52</sup>. Seja como mão de obra explorada nas famosas charqueadas, ou ainda, como “bucha de canhão” em conflitos territoriais, como a Guerra do Paraguai (1864 – 1870), um dos maiores conflitos armados da América do Sul.

Esses mesmos povos quando cativos no período escravista arquitetaram estratégias de refazimento e construíram quilombos também nesses territórios sulinos. Sociedades autônomas que apresentaram forte ameaça ao projeto colonial. Os povos aquilombados articularam alianças e movimentos como as irmandades negras, que, dentre outros feitos, levantavam fundos para comprar alforria de pessoas cativas. Cultivaram, sob fortes repressões, uma diversidade de territórios e comunidades de prática das religiões de matrizes africanas e afro-brasileiras<sup>53</sup>, como os terreiros de candomblé, umbanda e do batuque no Rio Grande do Sul. Fato que indubitavelmente contribuiu para a estruturação multidimensional das presenças negras na região, pois como nos ensina o jornalista e sociólogo baiano Muniz Sodré (2002), o terreiro de candomblé:

---

<sup>51</sup> FELIPE, Delton Aparecido. A presença negra na história do Paraná, in: **Revista de História**. UEG - Porangatu, v.7, n.1, p. 156-171, jan./jun. 2018.

<sup>52</sup> GOMES, Luciano Costa. Livres libertos e escravos na história da população de Santa Catarina 1787-1836, in: **Revista Brasileira de Estudos de População**. Belo Horizonte, v.34, n.3, p.593-615, set./dez. 2017.

<sup>53</sup> A discussão acerca do papel fundante das religiosidades de matrizes africanas no sul do Brasil enquanto “forma social negro-africana”, será retomada e desenvolvida ao longo do trabalho, sob enfoque específico na cidade de Curitiba-PR e Região Metropolitana.

(...) afigura-se como a forma social negro-brasileira por excelência, porque além da diversidade existencial e cultural que engendra, é um lugar originário de força ou potência social para uma etnia que experimenta a cidadania em condições desiguais. Através do terreiro e de sua originalidade diante do espaço europeu, obtêm-se traços fortes de subjetividade histórica das classes subalternas no Brasil (SODRÉ, 2002, p.20).

Assim como os quilombos, as comunidades litúrgicas dos terreiros constituem espaços de resistência e refazimento que “(...) constituem exemplo notável de suporte territorial para a continuidade da cultura do antigo escravo em face dos estratagemas simbólicos do senhor, daquele que pretende controlar o espaço da cidade (SODRÉ, 2002, p.20)”. Foi, portanto, por apresentarem altos graus de enfrentamento e ameaça ao sistema colonial que, tanto os quilombos como as comunidades de religiões de matrizes negras, foram perseguidas e criminalizadas. Opressões que atravessam o tempo e se atualizam no espaço, cerceando as formas de continuidade do legado africano-diaspórico no território nacional. Não por acaso, a Lei nº 11.635, sancionada pelo então presidente do Brasil, Luis Inácio Lula da Silva em 27 de dezembro de 2007, institui o dia 21 de janeiro como o Dia Nacional de Combate a Intolerância Religiosa. Desse modo, torna-se compreensível porque geralmente essas histórias não nos são contadas, elas ameaçam a permanência das estruturas hegemônicas com sua autonomia duramente conquistada.

Cabe ainda recuperar, que a participação ativa das populações negras como sujeitos de suas próprias histórias na região sul, circunscreve importantes movimentos no período pós-abolição. Petrônio Domingues (2007), ao traçar um panorama histórico dos movimentos de mobilização racial negra no país, faz menção a alguns dos importantes *movimentos sociais negros*<sup>54</sup> que insurgiram em diversos estados no período republicano. Dentre eles, constam menções a clubes, agremiações e associações negras, organizadas em diferentes municípios dos três estados que compõem a região sul, assim como nas demais regiões brasileiras. Tal como a *Sociedade Progresso da Raça Africana* (1891) e a *Sociedade de Socorros Mútuos Princesa do Sul* (1908), formada estritamente por mulheres negras<sup>55</sup>, ambas em Pelotas-RG. Já no município de Lages, estado de Santa Catarina, o *Centro Cívico Cruz e Souza* (1918) e em Porto Alegre - RS, a *União dos Homens de Cor* (1943)<sup>56</sup>.

<sup>54</sup> “Movimento negro é a luta dos negros na perspectiva de resolver seus problemas na sociedade abrangente, em particular os provenientes dos preconceitos e das discriminações raciais, que os marginalizam no mercado de trabalho, no sistema educacional, político, social e cultural (DOMINGUES, 2007 p.101)”.

<sup>55</sup> (DOMINGUES, 2007 p.104).

<sup>56</sup> Organização também chamada UHC (ou Uagacê), que segundo o autor: (...) na segunda metade da década de 1940 (...) abriu sucursal ou possuía representantes em pelo menos 10 Estados da Federação (Minas Gerais, Santa

O autor salienta também o papel fundante e mobilizador da *imprensa negra* que “(...) conseguia reunir um grupo representativo de pessoas para empreender a batalha contra o ‘preconceito de cor’, como se dizia na época (DOMINGUES, 2007, p.105)”. Dentre os jornais produzidos no sul do país, aponta o indício de pelo menos três: *União* (1918) em Curitiba-PR, *O Exemplo* (1892) em Porto Alegre-RS, e o *Alvorada* em Pelotas- RS. Sendo que, este último, “(...) publicado com pequenas interrupções de 1907 a 1965 – foi o periódico da imprensa negra de maior longevidade no país (DOMINGUES, 2007, p.105)”. Cabe acrescentar que já na década de setenta, período de ascensão dos movimentos populares, sindicais e estudantis, também a década de fundação do MNU – Movimento Negro Unificado (1978) e período de explosão dos *Bailes Black* no Rio de Janeiro – nasceu em Porto Alegre-RS o *Grupo Palmares* (1971), que segundo professor e pesquisador Petrônio Domingues (2007) foi o primeiro do país a defender a mudança das comemorações do 13 de Maio para o 20 de novembro<sup>57</sup>.

Ao produzir um levantamento historiográfico acerca das presenças negras na região sul, tomei consciência de expressivos processos de estruturação e atuação dos movimentos sociais e culturais negros nos três estados sulinos, registrados e discutidos em literaturas sobre o tema crescentemente produzidas nas últimas décadas.

Os Clubes Sociais Negros, fundados entre os séculos XIX e XX por organizações negras, tendo como finalidade a criação de espaços de lazer, sociabilidade e articulação política de pessoas negras, constituem-se também como importantes patrimônios afro-brasileiros e têm no estado do Rio Grande do Sul sua maior expressão, sendo que até o ano de 2006, cerca de 53 clubes foram mapeados nesse estado (Escobar, 2010). Ao longo do texto discorreremos mais a fundo sobre um desses clubes fundados no Paraná<sup>58</sup>: *Sociedade Operária Beneficente Treze de Maio*, fundada em 1888 na cidade de Curitiba. Território que segue vivo, sediando atividades e eventos relacionados a valorização das culturas e identidades negras. Inclusive chão no qual se sucederam muitas das oficinas e festas sobre as quais falamos no primeiro capítulo. Local no qual se passa e se recria grande parte de minha

---

Catarina, Bahia, Maranhão, Ceará, Rio Grande do Sul, São Paulo, Espírito Santo, Piauí e Paraná), estando presente em inúmeros municípios do interior. Somente no estado do Paraná, a UHC mantinha contato com 23 cidades em 1948. Em linhas gerais, sua atuação era marcada pela promoção de debates na imprensa local, publicação de jornais próprios, serviços de assistência jurídica e médica, aulas de alfabetização, ações de voluntariado e participação em campanhas eleitorais (DOMINGUES, 2007 p.108).

<sup>57</sup> O Dia Nacional de Zumbi e da Consciência Negra, celebrado em **20 de novembro**, foi instituído oficialmente pela Lei nº 12.519, de 10 de novembro de 2011, no governo da então presidenta Dilma Roussef.

<sup>58</sup> Segundo a pesquisadora Geslline Braga, seis clubes, ainda em funcionamento, foram mapeados no Paraná: Sociedade Operária e Beneficente Treze de Maio, em Curitiba; Clube Literário Treze de Maio, em Ponto Grossa; Clube Rio Branco, em Guarapuava; Clube Estrela da Manhã, em Tibagi; Clube Campos Gerais, em Tibagi; e Arol - Associação Operária e Recreativa de Londrina (Ver BRAGA, 2019, p.11-12).

trajetória na dança.

Na seara das artes, e mais especificamente do campo de pesquisa acadêmica em dança, além das trajetórias paranaenses a serem anunciadas no texto, ainda que de maneira breve, cabe fazer menção à dissertação de mestrado empreendida pelo professor e dançarino Manoel Gildo Alves Neto (2019), intitulada “*Falarfazendo dança afro-gaúcha: ao encontro com Mestra Iara*”. O autor apresenta memórias de sua trajetória enquanto artista negro e evidencia a trajetória de Maria Iara Santos Deodoro, também conhecida como Mestra Iara, fundadora do Grupo Afro-Sul de Música e Dança (1974). Busca, a partir desse encontro, investigar metodologias de ensino e criação em danças-afro no contexto gaúcho. Na medida em que o autor se propõe ir ao encontro de si, ao encontro de suas mais velhas e mais velhos na dança, insurge como referência na produção do presente trabalho e desvela histórias insuspeitamente negras na região sul. Certamente, uma, dentre as tantas que florescem nesses chãos ao longo do tempo e alargam nossas estreitas perspectivas sobre eles.

Somando-nos a esse coro de vozes nos aproximamos ainda mais do destino final e dos objetivos centrais do presente mutirão: desobstruir os canais de contato com e entre mundos circunscritos nesse Brasil plural em que vivemos, retomando terras que nos constituem, assim como formas de conhecê-las e habitá-las em consonância com princípios cosmológicos africanos e pindorâmicos.

## **Paraná**

Do tupi guarani: pará + ã = semelhante ao mar. *Paraná* é o nome de um dos três estados que compõe a região sul do Brasil e também nome de um rio sul-americano que demarca a fronteira entre o Brasil e o Paraguai<sup>59</sup>. Curitiba, nosso principal campo de estudo é *um* dos 399 municípios que compõe o território paranaense. Atual e estatisticamente falando, o estado mais negro da região sul, no qual 28,5% da população se autodeclara preta e parda (IBGE). Conforme observa o professor e historiador Delton Felipe:

(...) discutir a memória negra no estado do Paraná implica entender que muitas das práticas de vida da população afro-brasileira no decorrer do século XX foram vistas como obstáculo para a constituição do projeto nacional pensado pela elite, e na história do Paraná não foi muito diferente, a construção de uma identidade paranaense, ou mesmo paranista, se fez a partir da omissão ou do esquecimento da presença da população negra no estado e, conseqüentemente, de sua memória (FELIPE, 2018, p.156-157).

---

<sup>59</sup> Fonte: <https://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/parana/> Acesso em: 05/05/2020.

Diante dessa conjuntura, o autor propõe uma reflexão acerca da memória coletiva, analisando as flutuações entre *políticas de lembrança e esquecimento* nos processos de produção historiográfica do estado desde uma perspectiva racializada. A esteira de Michael Pollak (1992) o professor Delton Felipe argumenta que:

[...] a memória coletiva é, em parte, herdada, e não se refere apenas à vida física da pessoa, remetendo tanto aos mecanismos de acumulação, vinculando-se às formas de conservação, atualização e reconhecimento de uma lembrança, quanto aos processos de compartilhamento de representações sociais. Afeita ao universo de interações e significações de um sujeito em seu mundo, é essa reinterpretação constante do passado, sua reconfiguração e formas de ação no presente. Pollack ainda afirma que a memória também sofre flutuações em função do momento em que ela é articulada, em que está sendo expressa, estabelecendo o que aqui chamaremos de políticas da lembrança ou políticas do esquecimento. (FELIPE, 2018, p.157)

Em sua análise, o autor observa que a gestão da memória do estado se deu a partir do *paranismo*. O *Paranismo* ou *Movimento Paranista* aconteceu no início do século XX, integrando intelectuais, artistas e literatos paranaenses interessados em construir a identidade regional do Paraná. No campo das artes plásticas se destacaram pintores como João Turin, Guido Viaro, João Ghelfi, dentre outros. Já no campo da História, o jornalista e historiador Alfredo Romário Martins desponta como um dos expoentes com a produção primeira obra sobre a historicidade desse estado, o livro *História do Paraná*, publicado em 1899 [1ª edição].

Felipe (2018) salienta o fato de que a narrativa produzida pelo autor paranista é deveras influenciada pelas teorias raciais, largamente difundidas no pensamento científico do final do século XIX e início do XX e tomada como “justificativa” para as políticas de *branqueamento* da população. Políticas pautadas na:

[...] busca genética para eliminar as características africanas da população brasileira, pois parte dos intelectuais da época acreditavam que esta população, ao se parecer mais com a população europeia, levaria o Brasil ao pretense progresso. As políticas de branqueamento nesse período configuraram-se como uma das formas de assegurar a modernização do país. Por essa razão, o Estado brasileiro, no início do século XX, consolidou como referência a Europa (FELIPE, 2018, p.160-161).

Percebamos que para um projeto de “modernização” nacional referenciado na Europa, os imigrantes europeus certamente seriam os protagonistas da história e ainda, o Paraná, pelo seu clima “quase europeu”, um destino certo. Ucrânios, poloneses, italianos, entre outras etnias europeias, foram historicamente beneficiadas pelo estado por meio da doação ou aquisição facilitada de terras. Em termos de historicidade, os imigrantes europeus foram reconhecidos nesses territórios, não apenas como principais, mas sim como únicos



responsáveis pelo desenvolvimento econômico no estado, “elevando-o” a um patamar supostamente diferenciado. A obra *“Um Brasil diferente: ensaio sobre fenômenos de aculturação no Paraná”* do escritor paranista Wilson Martins, cuja primeira edição foi publicada no ano de 1955, acaba por reafirmar as ideias centrais de Alfredo Romário Martins (1899) e contribuir para a consolidação de uma memória embranquecida do estado.

Ao longo desse livro, publicado já no século XX, encontramos uma narrativa sobre a história do Paraná que reifica os processos histórico-sociais dos imigrantes europeus, evidenciando as presenças e culturas de povos como os alemães, ucranianos e poloneses nestes territórios. Ou seja, o Brasil diferente edificado na obra de Martins se dá a partir de: exaltação histórica da presença europeia; ênfase ao suposto “número reduzido” de negros escravizados no estado do Paraná; uma percepção romantizada sobre um regime escravista fabulosamente brando no estado – uma vez que o autor afirma tratar-se de um tipo de “[...] escravidão urbana, de empregadas domésticas e cozinheiros, onde não houve clima para que vicejasse o ambiente senzalesco de que temos notícia em outras regiões do país (MARTINS, 1989, p.130 – grifos nossos)”.

O “Brasil diferente” que o historiador narra só se faz possível, na medida em que as presenças e culturas negras e indígenas são negadas, invisibilizadas e construídas historicamente como inexistentes. Os ideais paranistas, interessados em construir uma identidade paranaense referenciada nos “mais altos padrões” dessa época (que nunca passa), são assim descritos por Romário Martins:

Paranismo é todo aquele que tem pelo Paraná uma afeição sincera, e que notavelmente a demonstra em qualquer manifestação de atividade digna, útil à coletividade paranaense. (...) Paranista é simbolicamente aquele que em terra do Paraná lavrou um campo, vadeou uma floresta, lançou uma ponte, construiu uma máquina, dirigiu uma fábrica, compôs uma estrofe, pintou um quadro, esculpiu uma estátua, redigiu uma lei liberal, praticou a bondade, iluminou um cérebro, evitou uma injustiça, educou um sentimento, reformou um perverso, escreveu um livro, plantou uma árvore. Paranismo é o espírito novo, de elação e exaltação, idealizador de um Paraná maior e melhor pelo trabalho, pela ordem, pelo progresso, pela bondade, pela justiça, pela cultura, pela civilização. É o ambiente de paz e solidariedade, o brilho e a altura dos ideais, as realizações superiores da inteligência e dos sentimentos (MARTINS, 1995, p.58)

Quem seria essa coletividade paranaense a qual deveríamos ser úteis? Ao analisar essa definição o professor Delton Felipe observa que paranaense não é necessariamente quem nasceu no Paraná, “(...) mas sim aquele que contribui para o progresso do estado (FELIPE, 2018)”. Trata-se de um “*jeito de ser paranaense*” que até hoje ecoa como *slogan* oficial estado, sendo introjetado no povo pelas ondas sonoras das rádios, pela via impressa dos

jornais, livros e demais mídias que cotidianamente capturam nossos sentidos.

Cabe salientar que o livro “História do Paraná” (Martins, 1899) foi reeditado (sem qualquer revisão dos equívocos, e perversas obliterações dos povos negros e indígenas na história), rodado pela imprensa nacional e tornado referência no sistema educacional no estado e seus municípios. O que assinala a persistência de uma dinâmica perversa de apagamento e invisibilização das presenças negras e suas contribuições ao longo da história. Em seu “Brasil diferente” Wilson Martins decreta:

Assim é o Paraná. Território que, do ponto de vista sociológico, acrescentou ao Brasil uma nova dimensão, a de uma civilização original construída com pedaços de todas as outras. Sem escravidão, sem negro, sem português e sem índio, dir-se-ia que a sua definição humana não é brasileira (MARTINS, 1989, p.446).

Este pequeno fragmento sintetiza um pensamento influente e amplamente difundido no século 20, que insiste atravessar o tempo e reproduzir, no sentido mais profundo e velado que esse termo possa alcançar, o apagamento histórico e violência simbólica que acentuadamente marcam as experiências negras e pindorâmicas no estado do Paraná. Na perspectiva do historiador Delton Felipe (2018) trata-se das *políticas de lembrança* e *políticas de esquecimento* que, ao longo do tempo, fundam a identidade paranaense.

Observo que minha própria experiência escolar em Curitiba foi baseada nessa literatura. Leituras obrigatórias e referências que compunham o programa político-pedagógico de ensino fundamental e médio. Uma literatura sobre “o jeito de ser paranaense” que também ganhava corpo nas realidades que, quando crianças, experimentávamos nos passeios escolares. Com o adendo de que para muitos alunos e alunas como eu, os passeios que nos levavam além dos limites do bairro, eram momentos raros e ansiosamente aguardados de circulação pelo espaço público. Nossos destinos: Bosque João Paulo II – memorial da imigração polonesa, Parque Tingui – memorial da imigração ucraniana, Bosque São Cristóvão – memorial italiano, Bosque de Portugal – memorial da língua portuguesa, dentre outros tantos espaços de preservação da memória dos imigrantes europeus<sup>60</sup>.

As paisagens, suas histórias, suas gentes, nomes e estátuas, como que diziam: “*ser negro ali era um raro acidente. Aliás, pensando bem, você nem é tão negra assim não é mesmo?!*”. O Farol do Saber<sup>61</sup> era/é uma pequena biblioteca ao lado da escola, lugar onde eu e Caroline, irmã do meio, esperávamos dar o horário de dona Helena

<sup>60</sup> Memoriais de Curitiba: <https://turismo.curitiba.pr.gov.br/conteudos/memoriais/7/>

<sup>61</sup> Projeto de incentivo à leitura implementado pela construção de pequenas bibliotecas em forma de farol espalhadas pela cidade de Curitiba, geralmente anexadas a uma escola, como era a Escola Municipal Irati a qual estudei.

sair do serviço e poder nos buscar. Por haver supervisão da bibliotecária e do "guardinha", como chamávamos, era uma opção de segurança e a ordem era não sair. Lá ficávamos, sem muita escolha, silêncio religioso que geralmente pairam nas bibliotecas, durante bons tempos. Acho que foi assim que fui tomando gosto pela leitura, por andar pelas bibliotecas até ser chamada por um ou outro livro. Os livros "História do Paraná" com suas lindas imagens, as mesmas que apareciam na TV, e também o "Lições Curitibanas", uma capa verde, dura em brochura, com um símbolo paranista e a imagem da calçada de *petit-pavé*. Se não me engano, uma coleção com várias cores brilhosas e convidativas eram parte desse repertório (Caderno de campo, Curitiba novembro/2019).

Não bastasse rememorar uma infância nutrida por representações distorcidas do lugar em que cresci, recentemente, retornei a um dos faróis do saber e recuperei minha carteirinha de usuária. Para minha surpresa, a antiga senha era "beginha". Apelido que eu reivindicava quando criança, pois tinha pavor de continuar sendo chamada de "neguinha" ou "pretinha", como me apelidavam meu pai e outros parentes quando mais nova.

Esses dados e experiências nos permitem refletir sobre aspectos sutis dos processos de produção de memória coletiva. As relações entre corpo, espaço e identidade engendradas nas relações entre os povos e seus territórios. O sociólogo jamaicano Stuart Hall, ensina que as identidades culturais "são formadas e transformadas no interior da representação (HALL, 2016, p.48)". E quais são os povos, etnias e culturas representadas nos espaços que habitamos? Quais as formas e meios de representação?

Em um processo lento, inaugurado nas décadas de 80 e 90, narrativas contra-hegemônicas vêm sendo produzidas pelas populações historicamente excluídas, reivindicando a recolocação dos povos negros como insuspeitos participantes da construção do estado e da sociedade paranaense em seus vários âmbitos. Apesar das fábulas oficiosas que relegam às presenças e culturas negras o limbo do esquecimento, as narrativas contemporâneas vêm desvelando presenças negras que se reelaboram desde o século XVI aos dias atuais em terras paranaenses. Como propõe o professor Felipe (2018) tais discursos instauram uma distinta *política da lembrança* quando buscam:

[...] trazer para o conhecimento público memórias que ficaram confinadas no silêncio. Por mais que a política do esquecimento busque produzir um silêncio sobre o passado, tem sempre pontos de resistência ou de lembranças que determinado grupo consegue fazer sobre a gestão da memória oficial (FELIPE, 2018, p.164).

A este coro de vozes que a presente pesquisa se soma, desde um olhar para os territórios e comunidades de prática das danças afro-orientadas em Curitiba. Capital de um estado no qual há pelo menos 37 comunidades quilombolas reconhecidas pela Fundação Cultural Palmares, distribuídas em 14 cidades, sendo que apenas uma dessas comunidades foi

oficial e recentemente titulada. Como salienta Felipe (2018):

A demarcação de territórios quilombolas no Paraná é importante por, primeiro, reconhecer a existência e a historicidade da população afro-brasileira no Estado e, segundo, por estabelecer uma proteção ao patrimônio cultural negro paranaense, visto que, a Constituição Federal do Brasil em seu artigo 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias (ADCT) traz os seguintes dizeres: “Aos remanescentes das comunidades de quilombos que estejam ocupando suas terras, reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado lhes emitir títulos respectivos.” (BRASIL, 1988) (FELIPE, 2018, p.167)

Em 2019, após anos de luta, *Comunidade Invernada Quilombo Paiol de Telha*<sup>62</sup>, localizada no município paranaense de Guarapuava, conquistou a titulação, garantindo a posse de parte da terra que lhes é de direito. O Quilombo Paiol de Telha é uma comunidade com a qual as populações internas sobre as quais versei no primeiro capítulo, cultivam conexões fundantes. O que oportunizou a conexão com esse território foi a amizade e vida partilhada com o quilombola Leonardo da Cruz desde meados de 2011. Leonardo é artista, pesquisador, professor de dança e foi referenciado no capítulo anterior como parte da família expandida que a dança me deu. Sobretudo as danças afro-orientadas, muito embora nossos percursos se encontrem também no balé clássico, na pesquisa acadêmica em dança, nos becos e bailes amanhecidos em Curitiba.

Antes de conhecer e conviver mais frequentemente com Leonardo, assisti uma apresentação da *Companhia de Música e Dança Afro Kundum Balé*<sup>63</sup> no Teatro Guaíra em Curitiba, ainda nos meus tempos de balé. A companhia foi criada no ano de 2007 por jovens do quilombo Paiol de Telha. Inicialmente o estudo do teatro, mais tarde musicalidades e danças afro, referenciadas no agenciamento de signos extraídos da própria experiência de vida dos integrantes na comunidade e suas relações com a ancestralidade, foram sendo construídas e traduzidas por gestos, sonoridades, cenas, cenários, e dramaturgias, conforme consta nos registros documentados sobre o grupo. Era também a terra falando por meio da comunidade. Toda anterioridade da comunidade, da luta, das gentes do lugar, falando por meio dos artistas e da arte por eles produzida.

---

<sup>62</sup> Documentário “*Quilombo Paiol de Telha: Nossa Terra*” (2012), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BIaPMwh2oQ&t=13s>.

<sup>63</sup> Blog do grupo <http://kundunbalquilombopaioldetelha.blogspot.com/>.

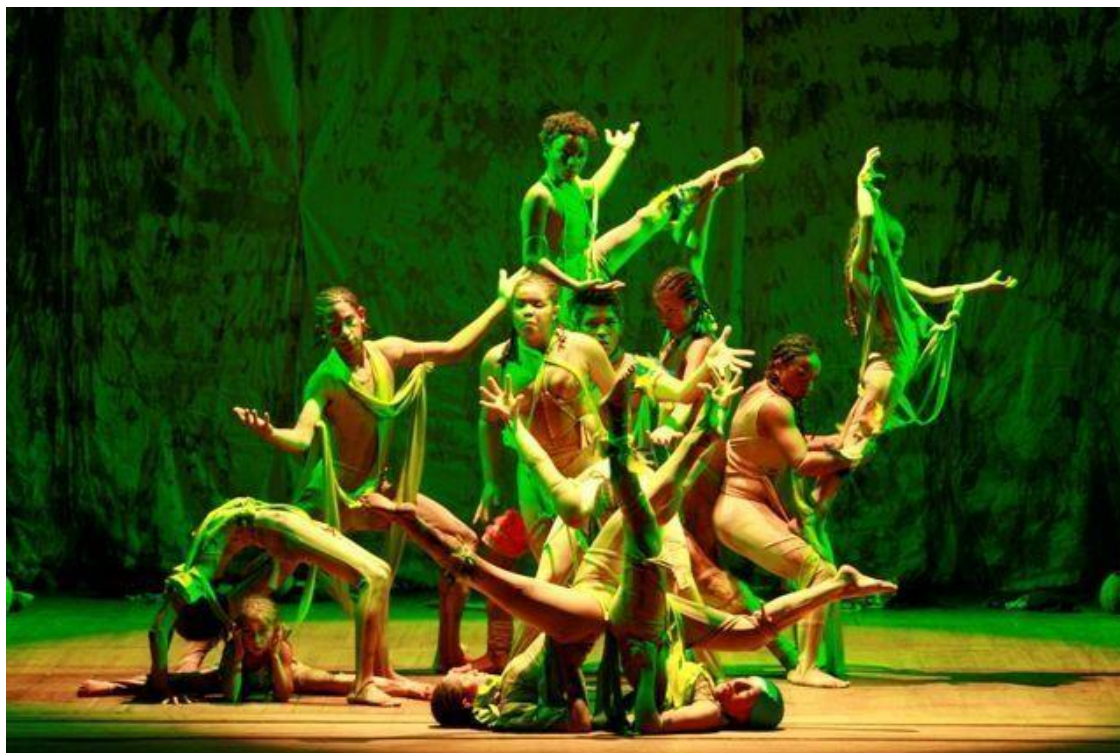


Figura 19 Espetáculo “Acorda Raça”. Companhia de Música e Dança Afro Kundum Balê. Teatro Guairinha. 2008. Fonte: Facebook Leonardo da Cruz.

Conforme relatam integrantes do grupo, *Kundun Balê*, na língua africana *conde* falada em países africanos como Tanzânia e Zâmbia, significa “aquele que realiza”<sup>17</sup>. Força de realização que segue grafada em palcos de distintas cidades brasileiras pelas quais o grupo passou. As produções altamente elaboradas e atuação engajada da companhia alcançaram reconhecimento nacional mediante incentivos como Prêmio Expressões Culturais Afro-Brasileiras (2010) promovido pelo extinto Ministério da Cultura, tendo apresentado suas obras também no FERA – Festival de Arte da Rede Estudantil do estado do Paraná, congressos, seminários e eventos diversos<sup>64</sup>.

Os fazeres do grupo reverberaram fortemente na comunidade, atuando na construção identitária e contribuindo direta e indiretamente para a luta histórica pela terra. Afinal, os fazeres artísticos também abrem caminhos, movem mundos. O gesto “imbuído de sentido e comunicação” (Silva, 2018), pelos quais toda uma *comunidade de fala* (Carvalho, 2007) enuncia suas vozes, se faz presente em espetáculos como “Fogo da Justiça”, “Acorda Raça!”.

Linguagem que se constrói como rio caudaloso no qual confluem correntezas de luta e arte, operando no campo das subjetividades, no qual sutilezas também falam poderosamente.

<sup>64</sup> Sobre o grupo, ver também: << GONÇALVES, Gislaine. Práticas corporais afro-brasileiras em uma realidade quilombola no Paraná: perspectivas de uma ação interventora. 2012. 139 f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Centro de Ciências da Saúde. Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2012>>.

Em entrevista ao *Mjournal Online* em 2021, intitulada “*Construções identitárias a partir da pluralidade e do coletivo*”, Djankaw, travesti preta, quilombola, artista, ativista e Bacharelada em Serviço Social e Licencianda em Pedagogia da Terra, relata:

Quando fui convidada para o Kundum Balê pelos jovens mais velhos da minha comunidade foi quando esse resgate realmente se aflorou, e eu entendi o que é ser quilombola numa sociedade estruturalmente racista, principalmente aqui no Paraná, onde o racismo, o colonialismo, a monocultura, os grandes fazendeiros latifundiários são muito presentes. Então foi a partir daí que comecei. Era uma troca afetiva de conhecimento, mas também era uma formação política na qual eu me vi ser uma pessoa negra, quilombola, e por isso era preciso pensar outras estratégias para acessar direitos básicos. Porque eu percebi que para além desses marcadores que envolviam violências, nós podíamos construir as nossas identidades a partir das nossas vivências, dos nossos históricos, dos nossos ancestrais, do que é repassado pelos nossos pais. Não existe só essa forma de rezar de cultuar divindades, tem outras formas, tem outras formas de amar, outras formas de fazer, de se relacionar com a terra e se relacionar com as pessoas. Então quando a gente começou a resgatar esses valores, a gente viu o quão potentes eles também eram, e que não estávamos somente resistindo, mas também existindo (DJANKAW em entrevista ao *Mjournal Online*, 2021) <sup>65</sup>.

A partir dessa importante entrevista de Djankaw, assim como atuações e narrativas de outras pessoas e artistas que integraram o grupo como Isabella da Cruz, atualmente advogada formada pela UFPR; assim como Leonardo da Cruz bacharel e licenciado em Dança pela FAP/UNESPAR e de tantos artistas quilombolas que integraram o grupo Kundum Balê que essas presenças fundantes representam, entendemos que as lutas nas quais se engajam, evidenciam valores firmemente consolidados na consciência coletiva acerca de suas próprias histórias, da ancestralidade que os constitui e a relação primordial que cultivam com a terra. Processo esse irrigado pelos fazeres artísticos do Kundum Balê que segue reverberando até hoje em novas articulações, conforme relata Djankaw:

O Kundum Balê foi de 2007 a 2012, e hoje a gente se organizou e se articulou como o coletivo cultural artístico Paiol das Artes, que contempla também várias outras pessoas da comunidade. Nós temos um barracão cultural, onde nós recebemos as pessoas, alunos de escolas públicas, universidades e grupos autônomos, para vir nos visitar. Nele trabalhamos também com o turismo cultural, com a culinária quilombola, com as oficinas, com as trilhas para a cachoeira, as rodas de conversa e de saberes, né. O intuito é ampliar a consciência dessas pessoas sobre o que é ser quilombola, o que é ser negra no Brasil, e problematizar as questões que nos atravessam (DJANKAW em entrevista ao *Mjournal Online*, 2021).

A trajetória do grupo hoje articulado como coletivo Paiol das Artes se inscreve como importante referência artística e cultural, um percurso que afirma a resistência histórica dos quilombos no Paraná, a atuação política de suas comunidades, bem como a força de fazeres

---

<sup>65</sup> Link para entrevista na íntegra: <https://mjournal.online/Construcoes-identitarias-a-partir-da-pluralidade-e-do-coletivo>.

artísticos e culturais como poderosas ferramentas no cultivo da vida, cultivo de valores e multiplicação de saberes.

Há um *encruzilhar* significativo na relação com Leonardo que no tempo se estendeu a parte de sua família, pertencente a algumas das centenas de famílias que habitam, resistem e existem no quilombo Paiol de Telha, que gostaria de pontuar nessa trama.

Fui ao quilombo pela primeira vez no ano de 2015, no evento chamado “Resistência e Ancestralidade”, um acampamento com oficina de dança, percussão e rodas de conversa, mobilizado pela referida parte da comunidade para viabilizar a vinda da Iyalorixá Jaciara Ribeiro de Salvador-BA ao quilombo, no Paraná. Mãe Jaciara é uma importante sacerdotisa do candomblé, iyalorixá da Egbé Abassá de Ogum em Itapuã (Salvador), e liderança política nas lutas antirracistas, sobretudo, no que diz respeito ao combate ao racismo religioso. Entre as décadas de 80 e 90 residiu em Curitiba e participou de grupos de dança afro da capital paranaense sobre os quais versaremos mais adiante. É desse período que data sua relação com algumas famílias do Quilombo Paiol de Telha.

Fui ao evento como participante e ministrante de uma das oficinas de dança previstas na programação. Essa equipe viajou de Curitiba a Guarapuava, que corresponde cerca de 258 km de distância e aproximadamente três horas e meia de viagem. Ávida, ouvi muitas histórias contadas por Mãe Jaciara ao longo do percurso. Entre elas, experiências ligadas às danças-afro e a cena artístico-cultural de Curitiba no entre milênios, assim como parte da história pessoal de mãe Jaciara e o ocorrido com sua mãe biológica, também sua iyalorixá, no ano 2000. Iyalorixá Gilda de Ogum, fundadora do Axé Abassá de Ogum em Itapuã (Salvador), foi vítima de racismo religioso por parte da Igreja Universal que publicou a imagem da matriarca e um texto no qual a acusava de “charlatanismo”. Mãe Gilda teve um infarto que culminou em sua morte. O dia 21 de janeiro, instituído por lei como Dia Nacional de Combate à Intolerância Religiosa, faz alusão a esse acontecimento e emerge como símbolo da luta por justiça travada por essa comunidade, que se soma a tantas outras vítimas de perseguição no país. Em homenagem e reverência à memória de Mãe Gilda foi erguido um busto com sua imagem na Lagoa do Abaeté.

É no mínimo curioso ter vivenciado esse encontro em agosto de 2015, algumas semanas depois de ter ido à igreja evangélica da qual fui membro, para conversar com o pastor e “sair pela porta” ao invés de “pela janela” como falam sobre membros “desviados”, conforme explicitamos no primeiro capítulo. A experiência do preconceito cultural e racismo religioso, o choque cosmovisivo que vivenciei ao me encontrar nas artes e culturas negras na adolescência, tendo sido educada com base em princípios e valores oriundos da igreja



evangélica, é uma das experiências que mais me marcaram e marcam de formas mais ou menos aparentes, até aqui. Ouvir a história de mãe Jaciara, de mãe Gilda naquela van, rumando o quilombo onde cresceu Leonardo e reside sua família, no interior do estado onde pretos são lidos com inexistentes, o mesmo para o qual transmigrei e também cresci; a ministrar uma oficina de dança, cuja linguagem encontrei e me encontrou por “desvio”, as mesmas que precisei apanhar e fugir de casa para continuar aprendendo – não me parece um evento qualquer. *A guerra cosmovisiva* que me atravessa é muito anterior à minha própria existência.

Em minha perspectiva, desvela um processo de comunicação com a terra e suas profundas camadas de história. Como um ponto onde a terra respira por meio de nós, como se fôssemos seus poros. “Ao mesmo tempo o centro da terra e o centro do corpo” diz o *corpo em diáspora* de Luciane da Silva (2018).

Algum tempo depois, início de 2018, no dia em que recebi a notícia que havia sido aprovada no curso de mestrado em Dança da UFBA que dá origem a presente escrita, estava no Axé Abassá de Ogum, em visita à mãe Jaciara e juntas comemoramos.

O Quilombo Paiol de Telha, e as centenas de famílias que compõem essa comunidade, dentre as quais a família de Leonardo, é referência histórica e bastante concreta de insuspeitos processos de reelaboração das presenças negras no Paraná. Territórios que atravessam o tempo a despeito de toda invisibilidade, política de esquecimento, projeto de branqueamento do estado e morosidade no processo de titulação das terras. Nessa luta histórica a dança é também munição.

A trajetória do *Kundum Balê* constitui parte fundante na história das *danças negras* na comunidade, no estado do Paraná e do país. A presente pesquisa reverencia a trajetória desse grupo artístico diaspórico, quilombola, caboclo e paranaense, todas e todos os integrantes, apoiadores e incentivadores da companhia ao longo de sua existência. Desse tronco robusto de profundas e fortes raízes, têm brotado ramos que apontam para distintas direções. Robustos como a antiga imbuia imponente à frente da casa de Dona Rosa, mãe de Leonardo e Isabella, no quilombo. “*Madeira de lei que cupim não ró!*”<sup>66</sup>

Paraná é um dos rios caudalosos pelos quais vêm e vão inúmeras sementes da diáspora africana no curso do tempo. O estado contém uma grande parte da mata atlântica, por onde a terra ainda respira, nessa sociedade asfíxica, extrativista, capitalista predadora. Assim como certas regiões nos interiores do estado, as regiões litorâneas, são lugares onde as presenças

---

<sup>66</sup> Utilizo o nome da canção compositor Capiba gravada em 1963, como imagem metafórica para resistência.



negras e indígenas se inscrevem ao longo dos séculos. Paranaguá, cidade sobre a qual falamos no primeiro capítulo, mais especificamente a Ilha da Cotinha pertencente a esse município, são localidades ligadas ao chamado “povoamento”, “processo civilizatório”, como as regiões mais antigas do estado. Próximas à *Ilha das Peças*. “Peças”, antigos nomes atribuídos aos africanos escravizados pelos colonizadores. Há ainda hoje um Forte, o posto dos antigos vigias. Quando estive ali senti algo próximo ao que já senti em Alcântara-MA, em diversos pontos de Salvador-BA e também em Curitiba-PR. Como um grito contido na boca da paisagem. As ruínas dos mercados onde em um passado assustadoramente próximo, ficavam expostos nossos ancestrais à venda, como mercadorias. Rememorar os percursos e sensações vivenciadas no encontro com os lugares aos quais me refiro, só faz afirmar a ancestralidade como parte da “geografia invisível” ou da “geografia sensível” da experiência vivida e não apenas a partir das experiências de violência.

Há quem diga, “o sul é esmagadoramente branco, os pretos de lá deveriam sair e migrar para os estados de outras regiões, ‘mais negras’”. Não meus caros. Estudemos a história do nosso povo, exercitemos nossas capacidades críticas e ampliemos nossos olhares. Reparemos que ser “pouco” é sempre em relação à. Em relação à Bahia, Rio de Janeiro, Maranhão, até faz sentido pensar em “poucas” presenças negras no Paraná e na região sul. Mas na análise aqui proposta, a questão estatística é apenas um dos diversos fatores a serem levados em conta. Vínculos comunitários, ancestrais, culturais e afetivos também tecem nossas existências e relações com os territórios em que vivemos. E isso vale também para o sul, por mais embranquecido que o tenham tornado.

Há coisas que não cabem em um caminhão de mudança, há pessoas e comunidades que não desejam se mudar, nem vender suas terras, apenas vivê-las a seu modo, conforme seus valores e princípios. Não é tão simples quanto a conjuntura vista de fora, muitas vezes, faz parecer que é. “Há sentido e sentimento” em permanecer, pois somos também esses lugares. A relação com a terra e suas memórias é fundamento para emancipação.

Tenhamos em mente que a *colonialidade* enquanto “(...) estados de presença que emergem da ordem colonial nos séculos XIV nas Américas e XIX nas Áfricas e se atualizam socialmente até os dias de hoje, condicionando formas de existir (SILVA, 2018, p. 25)” – funda nossa história, marca nossas experiências sociais, molda sistematicamente as percepções de nós mesmos e do mundo que nos cerca.

O processo de retomada de terras implica a retomada da gestão da memória *desde dentro*, demandando olhares que atravessem a aparente superfície das realidades, em perspectiva atenta e crítica, um caminho que estamos buscando seguir. Há certos equívocos e

sensos comuns como esses, que temos como condição e compromisso confrontar. Estamos onde estamos por muitos motivos. Nunca alheios aos processos históricos e sociais inscritos nas entranhas do país e mundo em que vivemos. Jamais alheios à dimensão espiritual da vida. Jamais alheios de nossas próprias histórias. Como aprendi com a ExperimentadoNus Cia. de Dança<sup>67</sup>: “*da própria pele não há quem fuja*”.

“Antes, a comunidade (SANTANA, 2019, p.191)”. É com base nessa compreensão que seguimos em travessia reflexiva, entendendo comunidade de maneira ampla, feita de vivos e mortos, seres visíveis e invisíveis. Trata-se de um constante mapear e penetrar em “território corpo”, agora rumo a dimensões expandidas, deslocando-nos pelas camadas de história e fluxos de vida em Curitiba. Entendendo que: a consciência das diferenças que constituem nossos referenciais de negritude como pessoas e comunidades diversamente localizadas no tempo e no espaço, apresenta-se como pré-requisito e condição para construção de qualquer denominador comum na compreensão do que venham a ser as negritudes no contexto brasileiro.

### O corpo da “*cidade modelo*”

“*Nem tudo que reluz é ouro, nem tudo que balança cai*”.

(Corrido de capoeira)

Enfim, estamos na terra dos pinheirais e das belas calçadas de *petit-pavé*. “*Curitiba*”, do tupi guarani “muito pinhão”<sup>68</sup>. Em março de 2021 a capital paranaense comemorou seus 329 anos.

Não por acaso recuperamos o corrido de capoeira cujas entrelinhas como que dizem: “nem tudo é o que parece”, correlato a outro dizer proverbial já mencionado no texto: “*há mais raízes do que galhos*”. Ou seja, estamos desde o início falando acerca de realidades que se ocultam sob as aparentes superfícies das coisas.

“Nossa, mas você é de Curitiba? Não sabia que tinha negros lá”, “Samba, capoeira, dança-afro, candomblé? Capaz guria, isso não existe aqui”. Recorrentes indagações e afirmações, e ainda outras: “Curitiba é aquela cidade que o lixo vai sozinho pra lixeira?

<sup>67</sup> Companhia de dança de Salvador-BA, idealizada e dirigida pelo artista da dança e professor Bruno de Jesus. “*Da própria pele não há que fuja*” é um dos trabalhos criados pelo grupo nos últimos anos. Em 2018 tive a oportunidade de assistir no Teatro Gregório de Mattos em Salvador. Site: <https://experimentandonus.wixsite.com/danca>.

<sup>68</sup> Pinhão é o fruto que nasce das Araucárias como também são chamados esses tipos de pinheiros, abundantes na região desde há muito.

Aquela cidade que não tem favela?” como ouvi de uma conhecida na Bahia.

Frequentemente essa lista aumenta, afinal, como observa a pesquisadora Marina Pimentel (2012)<sup>69</sup>, as representações midiáticas da cidade nas últimas décadas se fundam em *slogans* como *A Capital Ecológica* (1993 a 1998), *Curitiba A Capital Social* (1999 a 2004), *Curitiba a Cidade da gente* (2005 a 2010), *Em Curitiba, tudo é pra família* (2011 -). Esses bordões-involúcos, aos quais somam-se *slogans* mais recentes como “*capital das etnias*” e apelidos popularmente conhecidos como “*capital europeia*” e “*cidade modelo*”, são deveras sintomáticos e contribuem historicamente para a construção do imaginário social acerca do município de Curitiba. Em certa medida, trata-se de atualizações de representações do que seria o coração do “Brasil diferente” (Paraná) idealizado por Wilson Martins. Analisando atenta e criticamente as múltiplas camadas de história desse chão, compreendemos que para além das propostas de educação ambiental e ecológica, a imagem de “limpeza” pela qual se tornou conhecida a cidade, acaba por traduzir também um perverso e sistemático processo de limpeza étnica.

No artigo *Invisibilidade, Preconceito e Violência Racial em Curitiba (1999)*, os sociólogos Pedro Bodê Moraes e Marcilene Garcia de Souza, elencam e analisam três processos fundamentais à produção de invisibilidade das presenças negras na capital paranaense: 1) o projeto arquitetônico da cidade; 2) o discurso de intelectuais e suas atualizações; e ainda 3) o projeto político-governamental que, “[...] ao reforçar e construir a identidade curitibana vinculada a uma ‘maneira europeia de ser’, construiu e consolidou asua identidade e projeto políticos (MORAES; SOUZA, 1999, p.9 *grifos nossos*)”. Ou seja, “*crème de la crème*” do movimento paranista abordado no subcapítulo anterior.

Em relação aos pontos colocados, queremos evidenciar nesse trecho, questões diretamente ligadas a presenças e territórios negros na cidade de Curitiba, contextos que atravessam as existências das comunidades de prática das danças-afro referenciadas nesse trabalho. Questões como a *segregação espacial* materializada na relação entre centro e periferia, bem como a *memória* das populações negras, enquanto elemento constituinte da identidade do município, conforme analisado a nível estadual (FELIPE, 2018) no tópico anterior. Tais questões são abordadas no pensamento de Vera Paixão em seu livro “*Danças Negras*” (2018):

---

<sup>69</sup>PIMENTEL, Marina de Oliveira. *Curitiba em cores: a prática do grafite e da pichação frente ao marketing urbano na capital paranaense*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Coimbra. Coimbra, 2012. Sobre os slogans oficiais da prefeitura entre os anos 1993 e 2011 ver p.62-68.

Se de fato não existissem negros em Curitiba, não poderia haver racismo, mas como se nega a presença dos negros, a discriminação acaba sendo velada. Quando algumas pessoas vêm conhecer a cidade, caminhando no centro, certamente se for à periferia vão visualizar um número maior. Até porque poucos negros hoje ocupam cargos importantes no mercado de trabalho, professores, advogados, médicos, artistas plásticos, entre outros (PAIXÃO, 2018, p. 17).

Frequentemente se ouve e, em alguns casos, também se costuma falar: “*conheci tal cidade e... nossa! como o povo é assim ou assado por lá*”. Eis um exemplo que ilustra o tipo de superficialidade indesejada e pavimentação sutil que essa pesquisa busca confrontar. Uma cidade pode ser lida como um “conjunto de conjuntos” que está dentro de um conjunto e assim sucessivamente até chegarmos ao infinito. Curitiba, como já dissemos, é um dos 399 municípios que compõem o Paraná. Esse município por sua vez, é composto por 75 bairros, que se dividem em centenas de vilas. Geralmente comentários como o que descrevi no início deste parágrafo, são baseados em experiências passageiras e pontuais pelo lugar sobre o qual se fala. Três dias, uma semana, um mês, de passagem por pontos de um, três ou quinze bairros, em uma cidade com 75 como Curitiba.

Experiências como essa não parecem ser suficientes para elaborar e propagar definições generalizantes como: “*o povo é assim assado por lá*”. Levando em conta os “pavimentos sutis” constituintes no mercado turístico, tal postura se revela ainda mais ingênua, afinal, os pontos turísticos da cidade não o são por acaso. Quem tem decidido historicamente o que deve ser lembrado e também o que é esquecido, o que deve ser visto ou não nas rotas turísticas que conhecemos de Curitiba? Quem as desenhou?

A discriminação velada mencionada por Vera se materializa nos espaços da cidade. Em suas palavras vemos que “cargos importantes no mercado de trabalho”, estão associados a pessoas não-negras, as que, em sua perspectiva, mais recorrentemente se dão a ver na região central da cidade. Violências naturalizadas e sistematicamente estruturadas no curso do tempo. Embora devamos reconhecer que há experiências distintas, é fato que se tornou comum as periferias urbanas serem habitadas majoritariamente por pessoas negras de baixa renda, enquanto os espaços centrais e os chamados “bairros nobres” da cidade são habitados por pessoas brancas de classe média e alta. No jornal popular Brasil de Fato, em matéria de Daniel Giovanaz, publicada em março de 2017, o jornalista afirma:

Uma criança que nasce no Batel, um dos bairros mais ricos da região central [de Curitiba], terá em média 12 anos a mais de vida que quem nasce na Vila Parolin, a 5 km de distância, segundo o Atlas de Violência no Brasil. A diferença de expectativa de vida, reflete um abismo na qualidade dos serviços de saúde, saneamento e

segurança<sup>70</sup>.

Além da truculência e abuso de poder da polícia que aprofunda as realidades de genocídio das populações negras e periféricas também em Curitiba, o não acesso a direitos básicos e o acesso precário à mobilidade urbana, são também formas de violência. Duplamente, quando essas realidades são naturalizadas e soterradas por uma falaciosa ideia de igualdade e harmonia. A imagem vendida da cidade de Curitiba costuma visibilizar o recorte de realidades como as do bairro Batel, enquanto escamoteia a grande parte do município que apresenta baixo Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), como o referido bairro Parolin.

Segundo essa mesma matéria, há em Curitiba 300 favelas que não são reconhecidas oficialmente por esse nome. Aquelas partes da cidade que nunca corresponderam aos ideais de modernidade e progresso da recortada “cidade modelo”. Favelas, nomes que não fazem parte do léxico curitibano, pois:

Para uma cidade e sociedade que se pretendem de “primeiro mundo” por sua identidade branca e europeia, o elemento que não pode aparecer o ser mudado é a presença negra que, como no restante do país [...] foi um fator fundamental à economia local, bem como a sua existência no presente [...] (MORAES e SOUZA, 1999. p. 9)

A intelectual mineira Lélia Gonzalez (1935 – 1994) na obra “*Lugar de negro*” (1982) nos empresta seu olhar crítico para as realidades de desigualdade no Brasil e fomenta nossa discussão acerca da “divisão racial do espaço”:

Desde a época colonial aos dias de hoje, a gente saca a existência de uma evidente separação quanto ao espaço físico ocupado por dominadores e dominados. O lugar natural do corpo branco dominante são moradias amplas, espaçosas, situadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo e devidamente protegidas por diferentes tipos de policiamento: desde os antigos feitores, capitães do mato, capanga, etc., até a polícia formalmente constituída. Desde a casa-grande e do sobrado, aos belos edifícios e residências atuais, o critério tem sido sempre o mesmo. Já o lugar do negro é o oposto, evidentemente: da senzala às favelas, cortiços, porões, invasões, alagados e conjuntos habitacionais (cujos modelos são os guetos dos países desenvolvidos) dos dias de hoje, o critério tem sido simetricamente o mesmo: a divisão racial do espaço (GONZALEZ. L.; HASENBALG, C., 1982, p.15)

Favelas, em Curitiba, chamadas popularmente de *invasão*, *ocupação* e *ocupações irregulares*, revelam realidades do município, que fogem aos padrões primeiro-mundistas e

---

<sup>70</sup> Conteúdo publicado na 30ª edição do Jornal Brasil de Fato no dia 30 de março de 2017. Matéria intitulada “Curitiba, 324 anos, uma história manchada pela segregação e pela desigualdade” de autoria de Daniel Giovanaz. Disponível em mídia impressa e na página oficial do jornal na internet. Acesso em 14/11/18.

eurocêntricos pelos quais vem sendo reconhecida a capital, premiada nacional e internacionalmente como referência em inovação, desenvolvimento e qualidade de vida<sup>71</sup>. Segundo a pesquisadora Aline Figueirêdo de Albuquerque (2007), tais reconhecimentos são tributários à implementação do planejamento urbano que se tornou referência como aquele que “deu certo”, ao ponto de consolidar um discurso que conferiu à Curitiba o *status* de cidade-modelo.

Uma observação acerca das/dos interlocutores dessa pesquisa que migraram de outros estados para Curitiba, foi que grande parte se deu na década de 90, no período entre milênios, assim como eu e minha família. Lembro-me da propaganda: uma cidade limpa, próspera, sobre a qual corria a boca pequena que era fria. O tempo e os dados históricos tem revelado que a última característica mencionada é das menos falaciosas de tudo que se ouvia.



Na imagem acima extraída da já referida matéria do jornal Brasil de Fato (2017), podemos vislumbrar uma perspectiva sobre o processo de segregação espacial na cidade.

<sup>71</sup> Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC) – <https://www.ippuc.org.br>

Albuquerque (2007) aponta que a desaceleração do crescimento das ocupações irregulares em Curitiba na zona central – expressão máxima e pinçada da “cidade-modelo” – se deu no mesmo período que o crescimento das favelas ou ocupações irregulares aumentou nos bairros periféricos e nas regiões metropolitanas da cidade. A autora evidencia que:

- e. A tendência observada foi a de que a população moradora das ocupações irregulares esteja sendo deslocada para os municípios do entorno de Curitiba (NUC), tendo em vista a redução de taxa acentuada de crescimento dos domicílios localizados em ocupações irregulares na “cidade-modelo” concomitantemente às altas taxas de crescimento constatadas nos municípios do NUC.
- f. As áreas de ocupação irregular encontram-se distribuídas pelos quatro cantos da cidade modelo (norte, sul, leste e oeste);
- g. Contudo verificou-se uma forte concentração dos domicílios irregulares nas regionais localizadas a sul da regional Matriz: cerca de 83% dos domicílios irregulares da “cidade-modelo”, no ano 2000 pertenciam a regionais: Bairro Novo (sul), Boqueirão (sul), Cajuru (sudeste), Pinheirinho (sul) e Portão (sudoeste).
- i. Em toda a década de 90 os bairros pertencentes a regional Matriz ficaram alheios a todo o processo de crescimento e densificação de áreas de ocupação irregular descritos nesse capítulo: **de 1991 a 2000 a região ocupada pelas camadas de alta renda da “cidade-modelo”, não foi afetada pelas ocupações irregulares**, e por fim, cabe destacar que,
- j. Foi exatamente nessa região ocupada pelas camadas de alta renda da “cidade-modelo”, a única porção do espaço do Município que apresentou um processo de redução de áreas de ocupação irregular (ALBUQUERQUE, 2007, p.58 *grifos nossos*)

Favelas, ainda lugares de negro (Gonzalez, 1986) faces desiguais de uma Curitiba que não está no cartão-postal e que se constrói como estrangeira de si mesma. O ideal de modernidade e inovação engendrado nos processos de urbanização do município materializa-se na segregação entre bairros centrais e bairros periféricos na cidade, bem como a segregação ainda mais severa entre a capital e as regiões metropolitanas.

Nos processos de urbanização e formas de compartimentação do espaço, as populações negras foram periféricas, tornadas ainda mais exóticas, fora de perspectiva da Curitiba que é vista e construída como tal. Ao versarem sobre a região do centro da cidade e arredores, na obra “*Dos traços aos trajetos: a Curitiba Negra, do século XIX ao XX*” (2019), as autoras ressaltam:

Como se não bastasse expulsar do centro aqueles que não podiam erigir “casas caiadas” e com mais de quatro metros de altura, o código de postura de 1929, segregava Curitiba aniquilando as manifestações populares da área central. Batuques, fandangos e alaridos, são proibidos desde então, por leis. Esse embargo sugere o quanto eram recorrentes tais manifestações a ponto de incomodar os legisladores oitocentistas. O Código de 1861 demarca as diferenças entre manifestações populares e burguesas, com distinções entre danças populares e manifestações consideradas nobres, diga-se europeias. Ele também regulamentava os castigos públicos aos escravizados com infração também aos senhores. O estado,

hoje, é obrigado a preservar as manifestações culturais, como determina a Constituição de 1988. Em Curitiba, as manifestações atualmente registradas como patrimônios culturais, foram dizimadas por códigos de postura imbuídos de civilidade eurocêntrica (SANTOS; BRAGA; BRUM, 2019, p.77-78)

Narrativas contemporâneas acerca dos processos históricos e sociais da cidade, explicitam o quanto as políticas de embranquecimento exterminam, desde há muito, expressões africano-diaspóricas, por meio de formas de controle que inviabilizaram sistematicamente as possibilidades de ajuntamento e continuidade dessas experiências culturais na capital. Conforme vimos nesse texto, essas realidades atravessam o tempo e se atualizam nos dias atuais.

Trata-se de um modelo de vida altamente repressor que atravessa os tempos sendo determinado conforme o gosto e preferência da elite detentora do poder (que vai muito bem obrigada), pois são elites que utilizam o poder econômico, político, cultural para a ampliação de seus patrimônios e garantia de espaços blindados nos quais se isentam de grande parte das realidades de seus entornos. Uma elite que só vê a si mesma quando olha para os lados, pois os “Outros” estão distantes.

Os prédios e megaempreendimentos são construídos pela mão de obra majoritariamente negra de trabalhadores da construção civil. Ou seja, nos processos de verticalização, o povo negro – na medida em que tem seus conhecimentos desvalorizados e praticam ofícios tornados subalternos – segue sendo a base. Seja construindo os prédios, vigiando-os após estarem prontos. Seja limpando as privadas, os vidros, lavando as roupas íntimas ou cozinhando para as famílias que moram nesses mesmos prédios.

É a partir dessas camadas-experiências que juntamente aos sociólogos (Moraes; Souza, 1999), compreendemos o projeto arquitetônico/urbanístico da cidade como fator histórico, produtor de invisibilidade das presenças negras em Curitiba, um, dos três fatores analisados pelos autores. O segundo deles é o discurso de intelectuais [paranistas] e suas atualizações no tempo. Questão que discutimos a nível estadual enquanto políticas de esquecimento e de lembrança (FELIPE, 2015) das presenças negras no Paraná, processo do qual Curitiba se apresenta como principal exemplo<sup>72</sup>. Aqui vale ressaltar que a historiografia hegemônica vem sendo confrontada dentro e fora dos espaços acadêmicos e esse trabalho se funda no diálogo constante com esses discursos contemporâneos, que além de confrontar a “história única”,

---

<sup>72</sup> Em termos de inscrições coloniais ligadas à história hegemônica da cidade, consideramos satisfatória para a nossa proposta reflexiva, a discussão realizada no tópico anterior referenciada de modo mais abrangente ao Paraná que perpassa realidades que se aprofundam em Curitiba. Entretanto, daqui em diante a discussão sobre historicidades, será dedicada à anunciação de narrativas ligadas a inscrições de re-existência das presenças negras na capital.



seguem reescrevendo a história de curitibas plurais e insuspeitamente negras como veremos adiante.

O terceiro e último mecanismo produtor de invisibilidade analisado pelos sociólogos, é o projeto político-governamental cuja implementação se repete no município, por meio de leis que reforçam a identidade europeia no jeito curitibano de ser e oprimem as presenças e culturas negras e não brancas. No Código Penal de 1890, a repressão às religiosidades e formas de vida negro-africanas se intensificou ainda mais com a tipificação do “curandeirismo”, “capoeiragem” e “vadiagem” como crime. Não por acaso, os dados acerca das populações negras escravizadas, ex-escravizadas e “livres”, frequentemente constam em fontes de arquivos policiais, fontes ligadas ao crime, à violência e à morte. Thiago Hoshino destaca, que “(...) no art. 53 das posturas de Paranaguá de 1877, (...) além dos fandangos e batuques, era expressamente proibido „- 4º Os bailes de escravos chamados congadas e jongo“ (HOSHINO, 2018, p.255)”. Em Curitiba o Código de Postura de 1829 proibiu os “batuques e fandangos”.

A pesquisadora e musicista Flávia Diniz (2009) em seu trabalho sobre o samba de roda em Curitiba desde a perspectiva de praticantes da capoeira e do candomblé enfatiza essa forma de repressão ainda no século 21:

[...] a casa da família do Babalorixá Israel sofreu muito preconceito dos vizinhos no bairro do Boqueirão, até o ponto de terem que abrir mão da antiga sede. O samba de roda foi o bode expiatório para denúncias à polícia, que até invadia a casa e motivo de agressão dos vizinhos, que chegavam a tacar pedras no telhado. Leis que privilegiam certo modo de vida em detrimento de costumes diferentes – horário de silêncio, burocratização para utilização de espaços públicos, entre outras – orientam para a desarticulação de algumas culturas (DINIZ, 2009, p. 212).

A autora menciona também certas estratégias dos mais antigos, frente às proibições oficiais, como “a negociação e a influência junto às autoridades (DINIZ, 2009, p. 212)”. Tal como relata uma de suas interlocutoras, Dona Cida: “Não podia fazer despacho, não podia nada. Precisava ter autorização da polícia (...) Douglas Aquiles era um delegado (...) passou a ser meu cliente (...) então, pra mim foi mais fácil (DINIZ, 2009, p. 212)”.

Como bem definiu Diniz “leis que privilegiam certo modo de vida em detrimento de costumes diferentes [não hegemônicos], orientam para a desarticulação de algumas culturas”, projeto político-governamental operando como instrumento de um tipo de repressão que, em Curitiba, é tão naturalizada quanto a existência de Jesus Cristo como marco de tempo histórico nas culturas ocidentais. Na perspectiva de grande parte da população curitibana, a música dos tambores, sobretudo, quando tocada por comunidades negras, está para a

“perturbação”, como as folhas das árvores estão para a “sujeira”, e os ideais paranistas higienistas parecem ecoar em todas essas instâncias.

A segregação socioespacial, as medidas de decibéis e horários aceitáveis, assim como as definições do que vem a ser “barulho” e/ou música; as permissões e burocracias necessárias para a utilização dos espaços públicos, todas essas e tantas outras formas de viver altamente consolidadas, desvelam vivas inscrições coloniais no corpo da cidade modelo. *Rá rá rá rá! Carnaval em Curitiba precisa de alvará!*”, ironiza a marcha carnavalesca do bloco curitibano Garibaldis & Sacis.

Curitiba como uma cidade duramente marcada por formas de regulação que não apenas invisibilizaram, mas, inviabilizaram e inviabilizam (por distintos e atualizados mecanismos) as existências e culturas negras desde muito cedo. Este é o chão sobre o qual danço e vivo. Chão de minha própria história enquanto dançarina, professora e pesquisadora de dança, atuante nos campos de saberes das danças afro-orientadas. Como seguir sem avaliar criticamente a história única e os contextos de invisibilidade e segregação que asfixiam nossas existências ao longo dos séculos? Como seguir sem pedir licença aos que vieram primeiro intervindo e respondendo a esta realidade de apagamento, sem conhecer e aprender com seus feitos?

Essas perguntas nos conduzem a um olhar atento e amplo para as entrelinhas da história, para as vozes que falam entre e para além das rachaduras de *petit-pavé*. Embora compreendamos que os campos da militância negra e das artes produzidas por pessoas identificadas com as estéticas negras, digam respeito a distintos campos de atuação que não necessariamente se entrecruzam de forma intencional, cabe observar que grande parte dos grupos de danças-afro que essa pesquisa abarca, se originam a partir de contextos de militância. Tal como o grupo Afro-Cultural Ka-Naombo, idealizado por Vera Paixão na década de 1990, inicialmente grupo de base da ACNAP – Associação Cultural de Negritude e Ação Popular, grupo que protagoniza as experiências referenciadas nessa pesquisa. Assim como outros grupos que mencionaremos adiante, Ka-Naombo está fortemente ligado aos movimentos políticos de afirmação das identidades e luta por emancipação promovidos por instituições e organizações que fizeram e fazem história na cidade. Como afirma Vera: “A história do Povo Negro do Paraná também foi escrita pelo Grupo Afro Cultural Ka-naombo (PAIXÃO, 2018, p.16)”.

Esse trabalho não ambiciona apenas *mostrar* que em Curitiba têm pretos, mas firma o compromisso em refletir criticamente sobre como a colonialidade tem afetado e condicionado historicamente nossas experiências como pessoas e comunidades negras nessa cidade, e,

sobretudo, como as comunidades negras curitibanas têm se mobilizado no curso do tempo frente a essas realidades de violência. Entendendo a dança como fio condutor nesse processo, enquanto campo de saberes que está no centro da roda que esse trabalho constrói.

Como vimos no trecho sobre o tambor de crioula, o momento da roda no qual a dança acontece de maneira mais evidente, revelando códigos da brincadeira mediante articulação dos repertórios vocais, rítmicos e gestuais que de maneira integrada lhe dão vida, é certamente, uma parte fundamental, geralmente a mais esperada e única de fato visível para quem vê apenas o que lhe salta aos olhos. Todavia, como coreira tenho aprendido ao longo dos últimos quinze anos, que essa parte é não a única nem a primeira a ser realizada para que a brincadeira aconteça. É preciso catar lenha seca, fazer fogueira, cozer o caldo, aquecer os tambores. É preciso adentrar uma temporalidade e universo de significação que entende esses fazeres como parte da dança e não apenas uma preparação para que a dança aconteça.

## 2.2 Tramas e territórios da diáspora negra nas curitibas do século XXI

*“Quiseram nos enterrar, esqueceram que éramos sementes”*

(provérbio mexicano)

Nesse ponto da travessia, já respiramos um tanto melhor. Lugares onde o “*petit-pavé*” já se encontra “rachado” pela força das raízes. Essas que lentamente, nas escuras horas da noite expandem seus contornos sob e sobre a terra. Neste subcapítulo fazemos referência a alguns dos importantes projetos ligados a formas de refazimento das presenças negras em Curitiba no século 21. Experiências que propõem políticas de lembrança contribuindo de diversas maneiras para a re-existência das populações negras nos tempos atuais.

O projeto “Linha Preta”<sup>73</sup> é um deles. Trata-se de um roteiro turístico arquitetado pelo Centro Cultural Humaitá (Centro de Estudo e Pesquisa das Artes e Cultura Afro Brasileira) em parceria com alunos do curso de Jornalismo da UniBrasil Centro Universitário, que tem como objetivo valorizar e visibilizar a contribuição negra na construção física e social da cidade de Curitiba.

Igreja do Rosário, inicialmente chamada Igreja do Rosário dos Pretos de São Benedito, patrocinada, projetada e construída por pessoas negras em 1737; Viaduto Capanema, espaço onde nas décadas de 30, 40, 50 eram realizados os ensaios da *Colorado*, primeira escola de samba de Curitiba<sup>74</sup>; Clube Beneficente Treze de Maio, 3º Clube Negro mais antigo em

<sup>73</sup> Ver <https://linhapretacuritiba.wixsite.com/linha-preta>

<sup>74</sup> Ver FREITAS, João Carlos de. *Colorado - A Primeira Escola de Samba de Curitiba*. 2010.

atividade no país. Fundado em 1888 e reinaugurado em 1995, conhecido pelas gerações mais novas como *Sociedade Operária Beneficente Treze de Maio*<sup>75</sup>; estes e outros pontos emblemáticos e suas camadas de histórias, compõem o percurso a que nos convida o roteiro turístico Linha Preta.

A proposta do roteiro conta com visitas guiadas, acompanhadas por profissionais conhecedores das histórias que formam o total de 21 pontos do itinerário. Esta iniciativa, ao rever o projeto arquitetônico da cidade a partir da perspectiva das experiências negras, produz e possibilita o acesso a um conhecimento histórico que transcende as narrativas hegemônicas e, assim como em outros projetos, assinala a existência de pesquisadores locais, atuantes nas mais diversas áreas, engajados com a construção de narrativas que contemplam a historicidade das experiências negras nesta região.

Ao longo da dissertação, abordamos diversos dos pontos que compõem essa rota, pois grande parte deles segredaram os percursos de meus desvios na adolescência, antes que cavasse pouco mais as histórias dos chãos que passava, anos mais tarde. O projeto Curitiba Mestiça (2011-2012), processo de criação que resultou no Filme Lavra (2015) (ver capítulo 1), certamente foi uma das experiências artísticas que ampliaram meu olhar crítico para os lugares de memória das presenças negras na cidade, pois o roteiro do filme se baseou em diversos desses pontos e suas histórias e, parte fundante do processo de criação, foi conhecê-las mediante ciclos de oficinas conduzidos por especialistas no assunto.

Sob as *Gameleiras Sagradas*, com o chão da atual Praça Tiradentes, rente às *Arcadas do Pelourinho* e às costas da *Maria Lata D'Água* na Praça José Borges de Macedo, dançamos algumas das cenas do filme. Ambas praças, são localizadas no centro da cidade e bastante próximas entre si, pois antigamente constituíam o “*Largo da Matriz*”, local ligado à fundação da cidade. Conforme consta no *site* oficial do *Linha Preta*:

O [Pelourinho] de Curitiba foi levantado em 4 de novembro de 1668, por Gabriel de Lara, então capitão mor e procurador do marquês de Cascais, senhor das Terras da Capitania de Paranaguá. Sua instalação era uma das condições impostas pela coroa portuguesa para a elevação do povoado à condição de vila.

Foi instalado onde hoje é a Praça José Borges de Macedo, que na época era parte do Largo da Matriz (atualmente Praça Tiradentes), e elevou o povoado de Nossa Senhora da Luz e Bom Jesus dos Pinhais a condição de vila de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais, que viria a se transformar na cidade de Curitiba. [...] Deixou definitivamente de existir em 1822, após a Independência do Brasil, foi derrubado por representar um símbolo do governo e do domínio português. Em 1994 foi erguida nesse mesmo lugar as Arcadas do Pelourinho. O local possui banca de revista, lojas, cafeteria e floricultura. Em 1996, a praça ganhou a Fonte Maria Lata

<sup>75</sup> Dissertaremos mais especificamente sobre esse importante território, no subcapítulo seguinte.

D'Água, com escultura do paranaense Erbo Stenzel.

Interessante recuperar que grande parte dessa dissertação foi tramada nesse lugar, sob as Arcadas do Pelourinho, mais conhecida atualmente como “mercado das flores”, onde há lugares que costumo frequentar para escrever. Embora habitasse esse lugar há tempos, demorei para refletir profundamente acerca dos monumentos e construções que me cercavam. Hoje, observo por meio do monumento da Maria Lata D'Água, localizado a alguns metros do “café”, como muitas vezes, em se tratando das presenças negras, as políticas de lembrança se confundem com políticas de esquecimento.

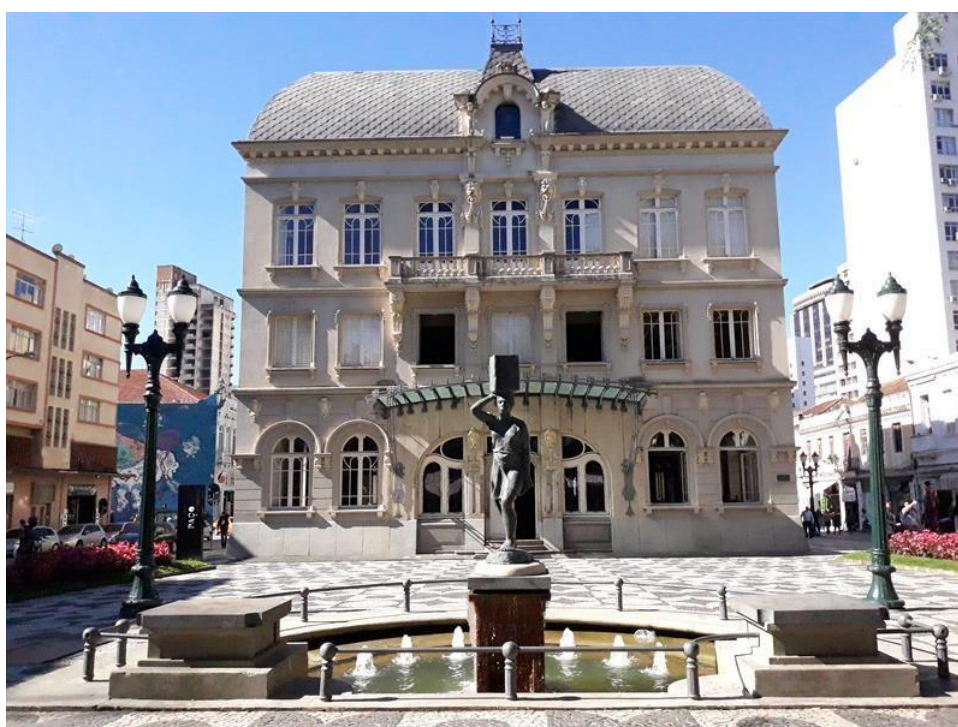


Figura 20 Ao centro a escultura Água para o Morro, também chamada de Maria Lata D'água, ao fundo o atual Paço da Liberdade. Fonte: Pinterest.

Conforme consta no site do projeto, a escultura do artista curitibano Erbo Stenzel, se deu quando o artista frequentava a Academia Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em meados de 1944 e “precisou fazer um trabalho sobre escultura” e assim “teve a ideia da criação de uma das obras mais importantes de sua carreira”:

[...] “**Água pro morro**”, também conhecida como “**Maria lata d’água**”. A bela escultura atrás das Arcadas do Pelourinho, em Curitiba, não foi apenas uma criação, ela tem nome, Anita Cardoso Neves. A modelo de umas das obras mais importante de Curitiba, no entanto, segundo conta-se não conseguiu viver com seu grande amor.

A criação da obra veio do afeto pela trajetória de vida dos negros e negras no Brasil. A proposta era produzir uma representação da caminhada de uma afro- brasileira em

seu dia-a-dia.

A obra traz fortes traços de sensualidade, sem expor o corpo da mulher, que apenas se insinua sob as roupas que parecem molhadas. “Maria lata d’água” mostra-se caminhando com um balde de água, um dos afazeres quotidianos da época. [...] (Fonte: site do projeto Linha Preta).

A obra foi fundida em bronze em 1995 pelo município e constitui uma das únicas representações de mulheres negras enquanto escultura e monumento oficial na cidade. Sua origem assentada no “afeto” do artista descendente de alemães e austríacos, pela “trajetória de vida dos negros e negras no Brasil”, acaba por revelar seu próprio olhar para os “fortes traços de sensualidade” da mulher que carrega uma lata d’água na cabeça e sobre a qual se sabe que não “conseguiu viver com seu grande amor”. Ora, quais memórias esse monumento e sua história representam para a população negra da Curitiba do século XXI? Essas observações e questionamentos se fazem presentes no olhar crítico que a pesquisadora curitibana Stéphanie Fernandes de Carvalho vem lançando sobre essa obra desde seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) no curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UNESPAR, defendido em 2020.

No memorial intitulado “*Brasileira: o corpo das águas*” Stéphanie observa que a história dessa obra acaba por dizer respeito mais a uma homenagem a seu criador, descendente de europeus, do que à população negro-brasileira na qual o símbolo foi inspirado. Entendendo que soa como jogo de aparências para uma cidade que se gaba por uma suposta “escravidão branca” e atentando para o quanto a obra vem sendo tomada e ressignificada como símbolo de afirmação das presenças negras na cidade, inclusive se fazendo mote para trabalhos acadêmicos artísticos como o seu. Afinal para além da escultura, o local no qual está localizada também possui suas camadas de história nas quais além do sangue derramado nos açoites, seguem grafadas as marcas de “rebeldia” e os espíritos insubmissos de nossos ancestrais frente ao sistema escravista.

Um outro ponto mapeado pelo Linha Preta são as *Gameleiras Sagradas* localizadas na atual Praça Tiradentes, marco zero da capital. Trata-se de cinco árvores também conhecidas como “Figueira Branca” ou cientificamente como *Ficus Gomelleira*. Conforme consta na descrição do projeto, são árvores importantes tanto nas culturas de países africanos como nas culturas brasileiras, pois “(...) é nela[s] que se cultiva o Orixá Irôko, que representa o Tempo, a relação com o passado mais antigo”. Henrique Vieira Júnior (2012) em artigo na obra *Memórias de Baobá*, versa sobre os baobás, as gameleiras e dendezeiros como importantes símbolos de continuidade da ancestralidade africana no Brasil. Segundo o autor:

As árvores são escolhidas no pensamento africano como formas simbólicas para a morada ancestrais e de Inquices, Voduns e Orixás. Estas árvores aqui citadas são apenas três dentre os diversos exemplos de árvores que são consideradas sagradas. As expressões simbólicas e os signos fazem parte das representações sociais, das dinâmicas de construção do imaginário social, produzindo conceitos que formulam o pensamento social. No caso pela representação dada a estas árvores, elas são parte do pensamento social brasileiro. São signos e símbolos que ilustram a permanência entre a África e o Brasil. Pela utilidade dessas árvores no cotidiano, temos muitas vezes uma relação expressa entre os conteúdos simbólicos e os usos práticos utilitários do cotidiano no comércio, na saúde e na alimentação. (JUNIOR, 2012, p.126).

Afirma-se por meio desses símbolos, o referido local como território ancestral de extrema importância cultural, memória e identidade das presenças negras na capital, ou ainda um dos “*Lugares de Axé*” na cidade, conforme identifica o segundo projeto ao qual o título deste subcapítulo faz referência, outra importante iniciativa ligada ao refazimento das presenças negras na Curitiba do século 21.

O projeto “*Lugares de Axé*”<sup>76</sup> ligado ao campo das religiosidades de matrizes africanas reuniu uma equipe de pesquisadores e colaboradores em torno da identificação, mapeamento e documentação dos terreiros de candomblé na cidade de Curitiba e Região Metropolitana. Conforme contextualiza o pesquisador Thiago Hoshino (2018):

Traçar contornos mais nítidos e expor o espaço ocupado pelas religiões afro-brasileiras de forma provocativa e crítica foram alguns dos objetivos do projeto Lugares de axé. Pensado para além da aplicação de uma metodologia de produção de conhecimento, mas, também, como um instrumento de proteção e salvaguarda dos bens culturais, buscamos salientar o protagonismo que os terreiros de candomblé assumem no processo de territorialização negra das cidades brasileiras; reafirmando identidades culturais múltiplas, aglutinando populações marginalizadas e, não raro, assumindo o papel do poder público na execução de políticas públicas de educação, saúde, alimentação e até mesmo moradia dessas populações, a partir de sua inserção comunitária (HOSHINO, 2018, p.263).

Como salienta o autor, o reconhecimento destes territórios enquanto espaços vivos, legítimos, históricos é também uma importante contribuição para o acesso destas comunidades às políticas públicas a elas destinadas enquanto povos de terreiro. Os primeiros seis ilês inventariados no projeto desvelam fundações estruturadas em diferentes bairros de Curitiba e Região Metropolitana, que datam das décadas de 60 e 70. Segundo Hoshino:

A prática do candomblé de forma ritual organizada em comunidades de terreiro pode ser percebida em Curitiba e região a partir de meados da década de 1960, em trânsitos mais amplos envolvendo sacerdotes e sacerdotisas, nações, terreiros e

---

<sup>76</sup> As atividades do projeto Lugares de Axé iniciaram no final de 2014 e foram finalizadas em 2015, contando com o fomento da Fundação Cultural de Curitiba, através do edital de Patrimônio Imaterial. Um dos produtos gerados na pesquisa foi o site eletrônico, contendo o inventário com as seis casas inicialmente documentadas. Inventário disponível em: <http://lugaresdeaxe.org/index.php/lugares-de-axe/>

cerimônias de iniciação, compondo redes que conectam Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e tantos outros estados. Conforme os relatos coletados explicitam, o estabelecimento desses grupos foi um movimento caracterizado pela repressão e estigmatização, implicando muita luta, esforço e resistência coletiva, que persiste até os dias atuais (HOSHINO, 2018, p.263).

As religiosidades negras foram duramente criminalizadas, vistas como “[...] curandeirismo, magia negra, exploração de credulidade pública e exercício ilegal da medicina, estando os seus praticantes incorrendo em crimes previstos no Código Penal (MANDARINO, 2007, p. 97-100 *apud* HOSHINO, 2018, p.256)”, muito embora grande parte da sociedade escravocrata que não possuía fácil acesso à medicina, recorresse frequentemente aos chamados “feiticeiros” ou “curandeiros” da cidade.

As histórias inventariadas pelo projeto até o momento desvelam histórias de linhagens e nações de candomblé diversas e plurais na capital. Dados mais gerais, extraídos do site oficial do projeto evidenciam esse aspecto:

Ilê Alaketú Ijobá Bayá Asé Nãñã Sacerdotisa fundadora: Romilda Ty Nana. Ano de Fundação: 1965 Localização: bairro Boqueirão, Curitiba. Nação: Ketu

Ile Asé Oya Semin Sacerdote Fundador: Babalorixá Veco de Oya Localização: Vila Guarani, Colombo (PR) Ano de Fundação: 1971 Nação: Ketu

Ilê Asé Egunoia Sacerdote Fundador: Muzzillo de Ogun e Arilda de Iansã (Manoel Muzzillo e Arilda Ribas Muzzillo) Sacerdote responsável durante a pesquisa: Marcos e Estela Muzzillo Localização: Bairro Alto (Curitiba) Ano de Fundação: 1972 Nação: Angola

Ilê Asé Igbá Afauman Sacerdote Fundador: Sebastião Braz (Kafú Milodé) Sacerdote responsável durante a pesquisa: Vera de Oxum (Vera Lucia Lopes) Organização civil: Tenda São Lázaro Localização: Boqueirão, Curitiba (PR) Ano de Fundação: 1972 Nação: Jeje

Ilê Axé Iansã Egunitá Sacerdote Fundador: Antonio Silva – Pai Antonio (Fomo de Iansã) Sacerdote responsável durante a pesquisa: Ogã de Oxalá (Marco Silva) e Dofono de Ogun (Caio Guimarães) Assistente de Pesquisa: Caio Guimarães Localização: Vila São Paulo – Uberaba (Curitiba) Ano de Fundação: 1973 Nação: Nagô Jarê (fundação) – Ketu (atualmente)

Ilê Asé Igbá Onin Odé Akueran Sacerdote fundador: Doté Odé Otaioci Sacerdote responsável durante a pesquisa: Iyalasé Tuty da Oxum (Fátima Pereira) Assistente de Pesquisa: Rômulo Miranda Organização civil: Centro de Estudo e Pesquisa da Cultura Afro-Brasileira (CEPECAB) Localização: Colombo (PR) Ano de Fundação: 1957 (estabelecendo-se em 1974, no Paraná) Nação: Nagô Vodum.

A localização de casas em distintos espaços da cidade e seus entornos, assim como a presença de nações diversas como Ketu, Jêje, Angola, identificadas em apenas seis casas inventariadas das múltiplas existentes na capital, são dados que nos dizem muito sobre a



pluralidade das experiências negro-brasileiras na região.

Como observa Muniz Sodré (2002) a forma social negro-brasileira afigurada nos terreiros de candomblé, constituem *áfricas reterritorializadas* no Brasil. Na medida em que os povos de terreiro cultuam divindades territorializadas ligadas a terra, ao ar, às águas, ao fogo, aos minerais, etc., a relação que se estabelece entre uma dada comunidade de terreiro e seu chão é extremamente fundamentada no respeito e cultivo dessas forças e formas de vida no espaço físico do terreiro. Como diz um importante fundamento: “kò sí ewé, kò si òrìsà”, expressão *yorubá* que na língua luso-brasileira corresponde a: “sem folha, não há orixá”. Ou seja, cultivar os orixás implica necessariamente manter viva a natureza. Território, linhagem, família, língua e o próprio nome, são alguns dos aspectos dos quais os povos negros foram destituídos no processo escravista. Reparemos que esses mesmos aspectos são processualmente restituídos às pessoas e comunidades de terreiro, mediante a iniciação, prática de fundamentos e modos de existência recriados a partir de cosmologias africanas em seu interior<sup>77</sup>. Conforme relata a Iyalorixá, militante, e acadêmica Dalzira Maria Aparecida Iyagunã:

por uma série de razões físicas, ideológicas e buscando um elo fundamental na minha identidade, iniciei-me no Candomblé onde encontrei o que buscava, um real Orukó (nome) e também saber onde se originaram meus ancestrais. A iniciação representa um ganho para quem se perdeu no tráfico negreiro, em que não se podia sequer pensar ou lembrar-se do local de origem, se quisesse continuar vivo; essa era a estratégia usada pelos colonizadores (IYAGUNÃ, 2013, p.15).

Esse trecho é parte introdutória da dissertação “*Templo religioso, natureza e os avanços*”

---

<sup>77</sup> Parece importante inserir aqui uma reflexão: quais as diferenças entre “renascer para uma nova vida em Cristo”, mediante batismo nas águas na igreja evangélica (ver capítulo 1), e o processo de “nascer para o orixá” em um processo de iniciação do candomblé? Como pessoa que vivenciei o primeiro desses dois contextos, observo que o compromisso que se firma ao se batizar, está ligado a assimilação de um conjunto de princípios e valores que dizem respeito à conduta moral dos indivíduos que “renascer para uma nova vida em Cristo”. É um renascimento orientado para uma experiência futura, para garantia da “vida eterna no reino dos céus”, lá no alto intangível, onde reside o Deus cristão. Só os membros (pessoas batizadas) participam do ritual da santa ceia, nos quais se come um pedaço de pão, simbolizando o corpo de Cristo e um pequeno cálice de vinho representando o sangue de Cristo que, na maioria das vezes é suco de uva representando o vinho. Os ritos de submersão e emersão nas águas (que ocorrem apenas uma vez, no dia do batismo) e a santa ceia, geralmente uma vez por mês, são formas de ritualizar e afirmar essa nova vida. Por outro lado, “nascer para o orixá” em um processo de iniciação no candomblé, implica além de valores e princípios distintos daqueles baseados na dualidade bom e mau, na ideia de “pecado” e enfim, se definir uma lógica alheia à cristã nesse sentido, implica necessariamente compromissos com a terra, com o corpo, com o que se come, com os períodos do dia e a relação com o firmamento, pois as divindades, os *orixás*, *inquices* e *voduns* são forças vivas que habitam a terra e fluem pelo corpo. Trata-se do aqui e do agora, do corpo percebido como interlocutor entre terra e céu responsável por ritualizar a vida cotidianamente. O que nos parece importante pontuar nessa reflexão, é a questão da forma de interação e conhecimento sobre o território que esses diferentes sistemas religiosos fomentam. Vi antigas e imensas árvores com as quais convivia na infância, serem derrubadas para a construção de um templo que já nasceu grande e com a proposta de expandir ainda mais. Hoje me pergunto como seria aqueles 12 000m<sup>2</sup> do terreno se ali fosse um terreiro de candomblé.

*tecnológicos: os saberes do candomblé na contemporaneidade* (2013)”<sup>78</sup> empreendida por Iyagunã, essa importante sacerdotisa e matriarca residente na cidade de Curitiba. As palavras acerca de sua experiência de iniciação, que no tempo e como fruto de seu caminho ancestral, culminou na fundação do *Ile Asè Ojubo Ògún* – Associação Cultural Omo Ayê e uma comunidade de pessoas iniciadas, reafirmam o território terreiro enquanto espaços de continuidade ancestral, poderosas formas de permanência e refazimento africano no Brasil.

Com base nessas observações, fazendo menção a territórios documentados e não documentados pelo projeto “Lugares de Axé” em Curitiba, reafirmamos a importância de iniciativas como essa enquanto contribuição para o desvelamento de *áfricas reterritorializadas* também em Curitiba, assim como para a democratização do acesso a conhecimentos acerca dessas experiências. O projeto teve como resultado a criação do *site* contendo os dados da pesquisa, o inventário, e as entrevistas realizadas com as interlocutoras e interlocutores ao longo do processo. O artigo que serve de fonte sobre o projeto nessa dissertação, foi publicado pela SEJU – Secretaria da Justiça na obra: *Abordagem Sociológica População Negra no Estado do Paraná: Coletânea de Artigos* (2018) Vol 1. Uma produção recente, organizada em dois volumes, disponibilizada gratuitamente na internet, que além do artigo sobre o referido projeto, reúne diversas outras produções ligadas a experiências e anúncios negros em Curitiba e no estado do Paraná.

Tanto o projeto “Linha Preta” como o “Lugares de Axé” nos oferecem perspectivas preciosas acerca de formas de inscrição das presenças negras espalhadas pelo corpo da cidade de Curitiba. São como respiradouros, canais de passagem que atravessam pavimentações coloniais nos chãos da “História”, abrindo espaço para que as histórias desse chão, as existências que as produzem e difundem, respirem. Pois a história é viva e não se faz fora da geografia. Aliás, não há “fora” no espaço em que vivemos, tampouco há fatias de passado, presente e futuro no tempo. Em se tratando de geografias pindorâmicas, os dados e experiências descritas até aqui, nos permitem afirmar que onde há inscrição de violência, há também, por mais fundas que estejam sob as camadas de pavimento, inscrições de re-existência.

---

<sup>78</sup> Seu trabalho propõe reflexões acerca da existência e manutenção desses territórios sagrados como locais de preservação e reinvenção das tradições, técnicas e tecnologias africanas no Brasil, fundamentalmente ligadas a conhecimentos e lida com a natureza e suas distintas formas de vida. Iyagunã investigou como terreiros vêm sendo atravessados pelos processos de urbanização e os avanços tecnológicos na contemporaneidade. Como veremos pouco mais adiante, Iyagunã é uma das biografias e trajetórias que o trabalho reverencia. Importante referência para antigas e novas gerações, como ativista política, acadêmica e como Iyalorixá fundadora do *Ile Asè Ojubo Ògún* – Associação Cultural Omo Ayê, localizado no Bairro Alto em Curitiba.

### 2.3 Sociedade Operária Beneficente Treze de Maio: encruzilhada sob a estrela

Este, conforme citado anteriormente, é também um dos 21 pontos que constituem a rota do projeto Linha Preta e se inscreve como um dos territórios mais direta e multidimensionalmente relacionados com as danças afro-orientadas na perspectiva proposta por esse trabalho, uma perspectiva que tem como base a experiência vivida. Trata-se de um espaço de refazimento cuja existência secular, confronta a perspectiva linear e sucessiva do tempo ocidental que insiste em dividir passado, presente e futuro, e conformá-lo enquanto realidades fatiadas e estanques em uma linha retilínea. Entendemos que tal compreensão se exime da complexidade inerente ao fenômeno *tempo*, na medida em que sua lógica represa aquilo que é inestancável, tornando linear um fluxo que se move de maneira curvilínea e espiralada<sup>79</sup>. Pautada na cosmovisão africana *banto*, a intelectual Leda Maria Martins amplia nossa perspectiva de *tempo espiralar*:

O aforisma kikongo, “*Ma’kuenda! Ma’kwisa!*, o que se passa agora, retornará depois!”, traduz com sabor a ideia de que, “o que flui no movimento cíclico, permanecerá no movimento”. Essa mesma ideia, grafa-se em uma das mais importantes inscrições africanas, transcrita de vários modos nas religiões afro-brasileiras, os cosmogramas, signos do cosmos e da continuidade da existência. Nessa sincronia, o passado pode ser definido como lugar de um saber e de uma experiência acumulativos, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitado (MARTINS, 2002, p.85).

É desde essa compreensão que versamos sobre esse importante lugar de memória e identidade das presenças negras na cidade de Curitiba. Chamado pelos mais antigos de *Clube Treze de Maio* e conhecido pelas gerações mais novas como *Sociedade Operária Beneficente Treze de Maio*, trata-se de um Clube Negro fundado em 1888 no centro da cidade de Curitiba, apontado como um dos mais antigos e atualmente ativos do Brasil. Muitas das memórias e experiências relatadas até aqui se passaram nesse clube, localizado na Rua Desembargador Clotário Portugal, esquina com a Alameda Princesa Isabel no centro da cidade.

Batizada inicialmente como “Sociedade Treze de Maio de 1888”, mais tarde batizada como “Clube Beneficente 13 de Maio” e adiante “Sociedade Operária Beneficente Treze de Maio”, foi idealizada por negros libertos como entidade beneficente, com o intuito de auxiliar a comunidade negra na busca de colocação no

<sup>79</sup> Frequentemente associamos o passado aquilo que está atrás e o futuro como o que está à frente, como se o tempo fluísse apenas nessas direções. Ora, isso explicita o reducionismo no qual se funda o pensamento ocidental que orienta nossas percepções de mundo, nos mutilando e distanciando das múltiplas e simultâneas direções e dimensões que constituem o existir. Compreendemos que o tempo não se inscreve apenas na direção frente-trás e no plano horizontal, mas também e ao mesmo tempo nas laterais, diagonais, e no plano vertical acima, abaixo e dentro.

mundo de trabalho assalariado, prestar assistência a doentes ou em caso de morte, e também ser um espaço de convívio social<sup>80</sup>.

O documentário etnográfico *Sob a Estrela de Salomão*<sup>81</sup> (2012), produzido por Brenda dos Santos, Caroline Blum, Gesline Braga, Janaína Moscal e Otavio Zucon, é um documento relativamente recente e precioso acerca desse importante patrimônio negro em Curitiba. O projeto que dá origem ao videodocumentário foi financiado pelo Edital de Identificação do Patrimônio Imaterial da Fundação Cultural de Curitiba. Na perspectiva dos profissionais envolvidos, oriundos dos campos de conhecimento da Antropologia, História e Comunicação, não se trata de uma análise focada no clube enquanto patrimônio edificado, físico:

(...) mas a importância que um lugar ocupa como mantenedor e agregador, de outro patrimônio, imaterial, não palpável, constituído pela(s) memória(s) e identidade(s) que são historicamente alimentadas pelas práticas (festas, reuniões, eventos, etc.) que envolvem os diversos atores sociais no espaço da Sociedade Treze de Maio.

A obra reúne depoimentos de pessoas de distintas gerações, ligadas ao clube por vias diversas, com vistas a refletir sobre relações de pertencimento e memória, meu depoimento é um dos tantos que compõem esse mosaico. Não sei ao certo quantas vezes renasci nessa encruzilhada ao longo dos últimos quinze anos. Assim como não saberia mensurar quantas pessoas, grupos e manhãs vi nascer e renascer nesse Clube Negro que, junto a outras dezenas destes, constitui uma forte expressão das negritudes na região sul do país. Conforme explicita a antropóloga Gesline Giovana Braga:

Os Clubes Sociais Negros são agremiações surgidas no pós-abolição no Brasil, prolíferas especialmente na Região Sul do Brasil. Em 2009, foi feito o pedido de registro dos Clubes Sociais Negros como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil para o Iphan, na categoria “Lugar”. No Paraná foram mapeados seis clubes, cuja permanência propõe leituras sobre a escravidão e pós-abolição, segregação, racismo e invisibilidade dos negros. A resistência dos clubes e suas configurações atuais desafiam a noção de “lugar” como categoria do patrimônio imaterial, ampliam e dissolvem conceitos, produzindo o real por meio da memória, significações e afetos. [...] As memórias têm lugar, mapas e imagens presentes na oralidade. O lugar desmaterializado, que não existe mais ou que não é mais o que foi, existe para quem o animou. [...] A existência dos clubes propõe outra produção cultural do real, desafia a construção social da história local, na qual os negros foram invisibilizados e branqueados (BRAGA, 2019, p.6).

Embora a história do clube 13 de Maio seja atravessada por diversas transformações e no

<sup>80</sup> Trecho do texto contido no encarte do documentário que complementa e sugere direcionamentos para o uso didático da obra.

<sup>81</sup> Blog do documentário: <http://sobaestreladesalomao.blogspot.com/>

Documentário disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=wzKQY9Tr\\_Gs](https://www.youtube.com/watch?v=wzKQY9Tr_Gs)

curso do tempo tenha enfrentado e siga enfrentando uma série de obstáculos e desafios à sua continuidade, faz sentido pensa-la hoje no século 21 como uma história cuja força originária “flui no movimento cíclico, [e] permanecerá no movimento (MARTINS, 2002, p.85)”. Algumas presenças existencialmente conectadas a esse território contribuem para que possamos afirmá-la seguramente nesses termos. Álvaro da Silva, vulgo Seu Álvaro, presidente do clube desde 1992 e residente nos fundos do salão junto à sua família é uma dessas presenças. Conforme consta no livreto que acompanha o DVD do documentário (2012):

Presidente “do 13” (como dizem os antigos) desde 1992, é Álvaro da Silva quem inicialmente abriu os portões arquivos e memórias da casa, fornecendo acesso a documentos, indicando sócios e frequentadores além de compartilhar parte significativa das lembranças de sua família, diretamente ligada à história da instituição. Outros diversos sócios e colaboradores que tiveram suas trajetórias de vida ligadas ao clube, também emprestaram suas memórias, bem como documentos físicos, que se agregaram a outras fontes (atas, fichas de sócios, jornais, fotografias e material em vídeo) para compor parte do riquíssimo mosaico sobre o qual tem sido construída, de forma dinâmica a identidade negra em Curitiba.

“*Abre o salão seu Álvaro, o povo veio brincar, o Clube Treze de Maio, nunca pode se acabar*”, diz o verso feito por Carlos Ferraz<sup>82</sup>, embalado na cadência rítmica do coco de roda. Seu Álvaro atua, portanto, como ponte entre distintas gerações de frequentadores e presença fundamental para a manutenção desse espaço no século 21. Aquele que abriu os portões para pesquisadoras como Brenda Maria, responsável por mobilizar uma série de ações voltadas à recuperação das memórias inscritas nesse chão, que contribuem para sua reinserção como patrimônio cultural material e imaterial dos povos negros na cidade.

Brenda Maria<sup>83</sup> é uma produtora cultural que cultivava fortes vínculos com esse chão e sua relação tornada profunda com o clube vem gerando inúmeros frutos. Carioca radicada em Curitiba desde a infância, também ex-integrante do grupo Maracaeté, “cria” das festas do Mundaréu, dos circuitos da cultura popular em Curitiba, Brenda é parte da família expandida que esse trabalho reverencia. Alguns dos frutos se materializam na participação fundante em produções como o referido documentário e mais recentemente o livro “*Dos traços aos trajetos: A Curitiba Negra entre os séculos XIX e XX*” (2019). Obra que vem sendo gestada há

<sup>82</sup> O verso é de Carlos Ferraz: pernambucano, músico, rabequeiro, compositor, contra-mestre de capoeira, que residiu em Curitiba durante décadas. Carlos é também fundador do grupo *Capoeira Angola Resistência & Arte*, que durante um período recente dos seus 22 anos de trajetória na cidade também ocupou o clube com seus treinos e rodas.

<sup>83</sup> Brenda é uma das trajetórias que compõem a narrativa do livro *Vidas que falam* (2019), mais uma obra publicada recentemente, dedicada a reverenciar e anunciar trajetórias de pessoas negras engajadas na luta por autonomia e emancipação na Curitiba atual. A obra encontra-se disponível na internet.

uma década e tem como camada disparadora o primeiro Livro Ata da Sociedade Treze de Maio. Documento-traço no qual constam “[...] os nomes dos sócio-fundadores e beneméritos e as indicações da circulação destes em outros espaços de sociabilidade na cidade de Curitiba no entre séculos (SANTOS; BRAGA; BRUM, 2019, p.3)”. A partir desses traços, a obra recupera e afirma as trajetórias de vida de pessoas negras que em seu tempo, protagonizaram “lutas por direitos sociais, inserção social, cultural e literária por meio de sociabilidade e circulação no espaço público”. Trata-se de um *palimpsesto*<sup>84</sup>, constituído por múltiplas camadas atenciosamente avaliadas e entrecruzadas pelas autoras.

Além dessas obras, Brenda Maria, ciente de que festa é fundamento para o povo preto, vem produzindo nas últimas décadas, diversas festas com temáticas negras na cidade: “*Sonzala*,” “*Samba da Tradição*”, “*Um Baile Bom!*”, são algumas delas, sendo que as duas últimas possuem forte relação com o Clube Treze de Maio, pois ali foram gestadas e paridas.

O **Um Baile Bom!**<sup>85</sup> acontece desde 2015 em Curitiba e configura um movimento-festa-ato político de mobilização da comunidade negra e região metropolitana da cidade, inspirado e fundamentado nos bailes blacks da década de 70 e 80 no Rio de Janeiro. Desde sua fundação vem sendo um dos importantes espaços de cultivo das identidades e sociabilidades negras na cidade, onde os corpos e estéticas negras encontram e produzem espaço de celebração de seu próprio poder e exuberância.

Como vimos em Sodré (2002), a festa, na perspectiva negro-brasileira implica renovação da força e a dança, um impulso vital. Tecnologia ancestral que também se atualiza e se renova no tempo. A historiadora Beatriz Nascimento, analisando a importância dos bailes *black* para o povo negro observa:

(...) um dos grandes dramas do intelectual, do negro que ascende na mobilidade social, é justamente a perda da ligação com seu grupo. Eu tenho a impressão que dentro desse grupo *soul* isso pode acontecer, mas em doses muito menores. Quer dizer, vai poder se estabelecer um grupo onde existam diferenças econômicas, diferenças ideológicas, existe várias diferenças. Eu conheço muita gente de *soul* no Rio que o pessoal sempre me pergunta se eles são alienados. Então, eu digo: não. Eles não são alienados, eles estão vendo o outro, na medida em que eles estão junto com os outros, não são alienados. Porque o grande drama da gente, a grande tragédia, é justamente a perda da compreensão do nosso passado, a perda do contato

<sup>84</sup> “O conceito de palimpsesto (ASMAN, 2016; INGOLD, 2018) é emprestado à antropologia e à história para referir-se às camadas existentes nas memórias. Ele refere-se, originalmente, à utilização de pergaminhos na Idade Média, que eram lavados ou raspados e recebiam novas escrituras, quando a parte mais superficial era apagada, formando camadas de escritos que arqueólogos conseguem reaver com processos químicos. Nosso empreendimento é identificar as camadas, sobrepô-las, para reaver traços e trajetões e indicar lugares dos negros na história de Curitiba (BRAGA; BRUM, 2019, p.3)”. A busca nesse trabalho, por caminhos paralelos persegue esse mesmo objetivo e o conceito de palimpsesto nos parece precioso.

<sup>85</sup> Ver site Um Baile Bom <https://umbailebom.wordpress.com/>

com o outro. Isso é fundamental (RATTS, 2006, p. 67).

A possibilidade de contato entre pessoas que partilham de realidades estéticas, históricas, sociais próximas, foi e segue sendo uma realidade construída pelas pessoas pretas brasileiras também por meio de movimentos como os bailes *black*. Experiência tão fundamental quanto rara para quem vive em contextos majoritariamente brancos além de histórica e duramente segregados, como no caso de Curitiba. A sensação que tive a primeira vez que fui ao Um Baile Bom!, foi próxima aquela vivenciada no concurso de beleza negra, idealizado por Vera Paixão e produzido pela ACNAP em 2008: a emoção de estar em um espaço com grande quantidade de pessoas pretas concentradas por metro quadrado. A historiadora curitibana Fernanda Santiago, quando questionada sobre quais grupos ou experiências ligadas às danças-afro ela conhecia atualmente em Curitiba, em entrevista concedida a nós, fez menção a uma série de contextos, dentre eles o Um Baile Bom.

O Baile Bom, também enquanto festa e ato político trás referências a musicalidade afro, não se constitui exatamente em um grupo de dança ou percussivo mas, é um grupo comprometido com a estética afro (decoração, vestimenta, performance, músicas, dança), e o propósito político de realizar um baile black para pessoas negras pois, em Curitiba há outras festa *black*, organizada por brancos e para brancos. O Baile Bom está fazendo 5 anos, e já tem um público fiel. Cada festa tem uma temática e um ritmo principal (reggae, reggaeton, soul, black music, funk, hip-hop) então agrega pessoas que gostam desses ritmos, dançarinos profissionais e “amadores” (não profissionais). A proposta do baile charme permite que esse público se misture se identifique e tenha um sentimento de pertencimento por esse movimento, para se encontrarem com amigos, se divertirem, etc (Entrevista concedida em março/2020, Curitiba).

A construção desse pertencimento sobre o qual nos fala Fernanda, se movimenta em distintas esferas dessa festa. Além de aspectos fundamentais para o refazimento das identidades negras como corporeidade, valorização das estéticas e ainda o papel educativo das referências que tematizam a festa – a proposta de construção do baile mobiliza uma *rede preta* que fomenta o empreendedorismo negro e incentiva a circulação do “*black money*” dentro da comunidade negra. Dessa forma, torna ainda mais participativa e coletiva a construção desse território de aquilombamento na Curitiba do século 21. Tudo isso sob a emblemática Estrela de Salomão no teto do salão do clube<sup>86</sup>.

Além das referidas produções, os frutos gestados na relação tornada profunda entre Brenda e “o 13”, inclui articulações e realizações de oficinas de danças-afro importantes para a trajetória das pessoas que hoje cultivam esse campo de saberes na cidade. Uma das mais

<sup>86</sup> Abordaremos mais alguns aspectos sobre a estrela mais adiante. Ver também:

<http://www.fundacaoculturaldec Curitiba.com.br/noticias/documentario-rsob-a-estrela-de-salomaor-relembra-a-historia-da-sociedade-13-de-maio/> .

recentes e significativas oficinas realizadas ainda não mencionada no presente mutirão, foi “*Dança(s) de Blocos Afro: legado e re-existência*” ministrada por Vânia Oliveira no espaço do clube em junho de 2019. Uma articulação em rede preta, encabeçada por Brenda dos Santos, que há tempos arquitetava esse encontro com Vânia, aquela que falava sobre *queima de arquivo* em nosso primeiro capítulo, aquela mesma rainha que nos fala sobre mulheres *Ara-Itan, corpos-história*. A mesma que nesta oficina, coroou Vera Paixão em reverência a sua trajetória, bem como saudou as/os presentes que dão vida aos campos de saberes das danças afro-orientadas na cidade, versando sobre a importância da continuidade e valorização dessas experiências e trajetórias.

O movimento que me levou a frequentar o espaço da Sociedade Treze de Maio pela primeira vez foi a rotina de encontros do grupo Maracaeté pelos idos de 2006. Desde então nunca me afastei do clube, pelo contrário, tenho vivenciado um emaranhamento com o lugar tecido por linhas diversas, muitas das quais me trazem até aqui.

Em um período de maior atividade profissional na música, toquei durante seis meses no clube nas noites de quinta-feira, junto ao *Espinho na Roseira* (2009-2012) grupo no qual atuei como cantora, compositora e ritmista. Até mesmo meus pais foram na Sociedade Treze de Maio, no ano de 2010, quando participei do concurso de sambas autorais na primeira edição do Samba do Compositor Paranaense. Bati cartão nas noites musicais cadenciadas por grupos da cena local como o *Serenô* que fez crescer filas gigantes ao redor da casa, assim como o forró *Areia Branca* e mais tarde *Um Baile Bom!*. Experiências às quais minha formação em dança é tributária, pois tenho as pistas de dança como grandes professoras e aliadas, e a Treze é, sem dúvida, a maior e mais antiga delas em minha experiência. Pista às vezes mãe, às vezes colo e confidente, pista código e profecia. Pista sob a estrela cujo brilho reluz a 132 anos e tão cedo não se apagará.

Uma conexão pessoalmente significativa e que também marca e registra minha relação com esse território, diz respeito à produção do filme *Lavra*, relatado no capítulo anterior. Nesse trabalho, cada dançarino do elenco tinha protagonismo em algum ponto do roteiro e cada ponto dizia respeito a um lugar específico, espaços ligados à história das presenças negras na cidade, inclusive diversos dos lugares que compõem a rota proposta no roteiro *Linha Preta* conforme mencionamos anteriormente. A canção “Luzes” de Paulo Leminski, poeta e escritor curitibano foi a música que me escolheu ao longo do processo, e a *Sociedade Treze de Maio*, o lugar. A imagem abaixo é um registro da gravação dessa cena. Nela podemos ver a estrela e o salão do clube.



Recuperar as conexões entre essas múltiplas experiências na escrita do presente trabalho, faz com que esse e outros trabalhos realizados, soem quase que como profecias. Afinal, *seis horas*, no lusco-fusco das sextas-feiras, lá estamos nós, a equipe do projeto Pontes Móveis em Travessias Afro-Contemporâneas (ver capítulo 3), chamando por Álvaro da Silva que abre as portas do clube e nos recebe nessa histórica encruzilhada. Projeto também gestado e parido sob a estrela e atualmente a principal relação que me leva ao endereço do clube, semanal e religiosamente.



**Figura 21** Gravação Filme Lavra, Sociedade Treze de Maio, Curitiba, 2013. Fonte: Acervo Curitiba Mestiça.

Por fim, cabe recuperar a provocação sobre o tempo que inicia esse subcapítulo e refletir sobre o tempo espiralar, desde o Clube 13 de Maio, a partir das camadas de história, experiências e trajetórias anunciadas no texto.

Fundada com um território, um firmamento, o 13 de maio, sobreviveu enquanto suas irmãs caíram a sua volta. A sobrevivência promovida graças à sua sede e aos homens e mulheres negras que permaneceram enquanto os outros foram. Grande parte dos sócios do 13 de Maio aqui mencionados só tiveram a sua existência registrada, em ata ou jornal, graças ao Clube, com formação e cidadania promovida nas reuniões e no cruzar os salões de tantas sociedades. Os poucos registros deixados nos mostram pessoas negras sem histórias ou memórias registradas e, hoje, podemos mencioná-los e mostrar as malhas as quais pertenciam graças ao ativismo no Clube 13 de Maio. A sobrevivência ao longo do século, com toda a obliteração dos negros na história da cidade, faz do 13 um monumento à presença negra no centro de Curitiba e um território vívido nos trajetos de homens e mulheres negras (SANTOS; BRAGA; BRUM; 2019, p.125).

As reflexões e anunciações sobre o Clube e suas camadas de história que demos conta de tramar nesse texto, apresentam-se como pequenas fagulhas diante da força ancestral

e grandeza histórica que constituem esse lugar. Uma história viva que se recria nos voleios do tempo sob a estrela e que se inscreve no corpo daqueles que grafam suas presenças nesse chão, na mesma medida em que são grafados e nutridos pelas presenças que ali habitam. O visível e invisível, os vivos e os mortos, as antigas e novas gerações constituem anelos inseparáveis da grande comunidade que produz, vela e revela, enrola e desenrola as histórias do lugar. Tanto o documentário como o livro produzidos sobre e a partir “do 13”, se fundam nessa compreensão.

Conforme relatam as/os pesquisadoras/es, em 2009, parte da equipe envolvida na elaboração do projeto que gerou o documentário “[...] recebeu, através de uma entidade, “Seu Zé”, incorporada por um *médium*, a seguinte recomendação: era preciso procurar pelo significado daquela estrela no teto do salão do clube, colocá-la no título, e ir ao encontro das referências ancestrais da instituição”. Esse processo de comunicação amplia ainda mais nossos horizontes acerca da *ancestralidade* e do *tempo espiralar* na construção das narrativas sobre esse chão, fundamentalmente ligado às presenças negras na cidade de Curitiba. A reflexão sobre a estrela – embora em nenhuma das obras citadas sobre o clube haja essa correlação e, ainda, nesse trecho do trabalho o espaço seja insuficiente para abordá-la com a devida profundidade – me reporta à *ntângu* (sol), astro-rei que na cosmologia *bantu-kongo*, está diretamente associado ao tempo.

Conforme concatena Leda Maria Martins ancorada no pensamento de Fu-Kiau, “(...) numa das línguas banto do Congo, o mesmo verbo *tanga*, designa os atos de escrever e de dançar, de cuja raiz deriva-se ainda, o substantivo *ntangu*, uma das designações do tempo (...) (MARTINS, 2002, p.88)”. A relação articulada no pensamento da autora, quando conectada ao símbolo da estrela como associação ao sol, estrela-maior, em nossa perspectiva, nos oferece a possibilidade de re-imaginar e recriar sentidos possíveis para a estrela no teto da Sociedade Treze de Maio. Um feixe de luz que ilumina o percurso aqui desenhado, e se faz ponte para, enfim, trilharmos pelos campos de saberes e fazeres das danças-afro na cidade de Curitiba, escrevendo sobre dançares que se constituem nas espirais do tempo e anunciam inestancáveis fluxos de vida que seguem rebrotando no e desde esse chão. É por meio da captação e absorção da luz do sol que as plantas respiram e certamente os raios da “estrela-maior do 13”, além de nutrir o verdor das experiências aqui anunciadas, guiam nosso percurso até elas.

## 2.4 Danças-afro em Curitiba: presenças arvoradas e negras memórias em movimento

O respeito às mais velhas e mais velhos, às existências que nos antecedem, como tenho afirmado, é em minha experiência, um dos valores apreendidos mediante a prática e engajamento com as danças afro-orientadas. Fundamento que orienta a percepção que tenho nutrido, sobre mim mesma e sobre o mundo que me cerca. No primeiro capítulo, refletimos sobre essas anterioridades a partir das linhagens biológicas e populações internas em *território corpo*. Essas que não deixam de ser versões anteriores da pessoa que tenho me tornado. Versões significadas no tempo presente enquanto *populações internas* viventes em *território corpo*: corpo expandido, habitado pelos chãos que lhe fazem e atravessam no curso do tempo.

No início desse segundo capítulo versamos sobre esses chãos para além dos contextos relacionados à família e linhagens biológicas. Passamos a refletir sobre a consciência da Terra como nossa primeira mais velha e sobre histórias inscritas em alguns pontos da superfície de seu vasto e vivo corpo: aqui, camadas de história dos chãos da cidade de Curitiba, o pedaço da Terra em que cresci. Ou seja, a consciência de minha própria história como pessoa, articulada à consciência histórica e *cosmopercepção* (OYEWMI, 2002)<sup>87</sup> do chão em que vivo e os povos que pertencço. O ponto de conexão entre essas distintas instâncias do existir vem sendo, em minha experiência a prática de danças *afro-orientadas*.

*Território corpo* nasce, portanto, do encruzilhar entre anterioridades do chão e do corpo por meio do saber. Encruzilhar gerado e percebido mediante a prática contínua de saberes que, como arados afiados e recriados no tempo e por distintas mãos, operam na abertura de caminhos rumo à direção de dentro, a uma consciência de si. Aquela sétima direção para a qual nos expandimos, como afirma o pensador congolês Bunseki Fu-Kiau (*apud* SANTANA, 2019) (ver capítulo 1, tópico 3), “sem a qual não somos ninguém”, a mesma para a qual, nós pertencentes a sociedades ocidentais, perdemos a conexão. Ao encontrar o caminho para essa direção temos a possibilidade de nos erguer dentro de nós mesmos. Erguer a voz própria e conhecer um timbre tão único quanto os traços das digitais que carregamos nas pontas dos dedos.

---

<sup>87</sup> Conforme apontam os estudos da professora nigeriana Oyewmi Oyeronke: “O termo “cosmovisão”, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo “cosmopercepção”<sup>8</sup> é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais. Neste estudo, portanto, “cosmovisão” só será aplicada para descrever o sentido cultural ocidental e “cosmopercepção” será usada ao descrever os povos iorubás ou outras culturas que podem privilegiar sentidos que não sejam o visual ou, até mesmo, uma combinação de sentidos (OYERONKE, 2002, p. 3).

Ao pensar o “mim mesma” a partir dessa perspectiva, recupero as expansões. Percebo o corpo como uma verticalidade feita de horizontalidades cada vez mais extensas, pois as populações internas se expandem externamente. Esse alcance se cultiva em um tempo que não é linear, mas sim *espiralado* (MARTINS, 2002) e evidentemente, tridimensional. São os movimentos e trocas realizados e cultivados nas horizontalidades, que tornam possível a verticalidade que nos referimos a pouco: o erguer-se dentro de si mesmo, numa verticalidade também expandida. Na medida em que as “membranas” sociais e espirituais também constituintes do “si mesmo” tornam-se conscientemente integradas, sensíveis e porosas, a percepção e concepção que temos enquanto pessoas que somos, é redimensionada. Podemos (re)tomar a consciência de que corporalmente, temos uma seiva correndo em nossa coluna vertebral, ao mesmo tempo em que somos integralmente, como uma coluna vertebral vertendo seiva da Terra.

Acontece que o “arado”, a “enxada” e demais tecnologias utilizadas para abrir caminhos e cavar espaço para a direção de dentro, rumo a sétima direção (FU-KIAU *apud* SANTANA, 2019) são também parte de um vasto e vivo território de antigos conhecimentos, presentificados por pessoas e comunidades que os mantém vivos e recriando-se pelo movimento. Pessoas e comunidades que também originam as linhagens e genealogias das populações internas que constituem esse *território corpo* que sou. Logo, erguer-me dentro de mim mesma significa necessariamente e ao mesmo tempo ascender nos espaços do existir conjuntamente às comunidades que pertença. Erguer a voz enquanto pessoa e comunidades, entendendo que tenho uma boca ao mesmo tempo em que tenho me tornado uma das bocas pelas quais fala um corpo muito maior do que eu.

Em alguma medida, isso acontece com todos e cada um nós, ainda que não percebamos. Somos parte de comunidades maiores que geralmente falam por meio de nossas escolhas e ações. Quais comunidades falam por meio das roupas que você veste? Quais comunidades falam pelo alimento chega a sua mesa? Quais comunidades falam pelos lugares que você frequenta, pelas músicas que escuta? Quais comunidades falam pelo deus que você louva, pela ciência que você aprende, pelo conhecimento que você produz? Pelas relações que alimenta, pelo dinheiro que você ganha e pelas formas como investe. Pelas rotas que pratica, a casa que mora, pelas formas de morar. Pelas memórias que você cultiva, pelas histórias que sabe, cria e conta. Pela matéria-prima do seu *iphone*, pelo plano de saúde que você tem ou não. Pelas leis que governam o país em que você vive, pelos modelos de desenvolvimento social e econômico por eles adotados. Que comunidades falam? Pelas suas ideias, seus sonhos, pensamentos e sentimentos. Quais comunidades falam? Pela sua pele, seu cabelo,

seus traços fenotípicos? Pelo seu corpo: quais comunidades falam?

Por mim falam algumas que acumularam dentre outras coisas, perguntas, isso é fato.

São as *comunidades* que nos fundam como pessoas é através delas e com elas que expandimos ao longo da vida. Nas cosmologias africanas aqui apresentadas, as comunidades são como grandes famílias estendidas, formadas desde laços de parentesco diversos, biológicos e sociais. A escritora burquinense Sobonfu Somé (2009) ensina que:

A família, na África, é sempre ampla. A pessoa nunca se refere ao seu primo como “primo”, porque isso seria um insulto. Então ela chama seus primos de irmãos e irmãs. Seus sobrinhos, de filhos. Seus tios, de pais. Suas tias, de mães. O marido da irmã, é seu marido, e a mulher de seu irmão, é sua mulher. As crianças também são estimuladas a chamar outras pessoas de fora da família, de mães e pais, irmãos e irmãs (SOMÉ, 2009, p.23-24).

Rachar o *petit-pavê* significa também romper com o conceito ocidental de família, ancorado em uma instituição nuclear, formada exclusivamente pela figura de uma mãe, um pai, seus filhos e parentes biológicos. Certamente essa é uma parte importante da família que nos constitui, mas não a única. Quando digo que renasci nas encruzilhadas da terra em que vivo, renasci de pensamentos-ventre e comunidades-ventre gestadas em diáspora, falo sobre a família estendida que me constitui. É algo simbólico que se torna profunda e perceptivelmente físico quando experimentamos o mundo a partir de princípios e valores não ocidentalizados. Quando olho para minha trajetória de vida desde essa perspectiva, compreendo que sair de casa tem sido também um longo e lento processo de retorno para casa.

Refiro-me às danças afro-orientadas e territórios da diáspora negra em Curitiba como pontes, partes da casa que hoje habito e da família estendida à qual pertenço. Pessoas e comunidades que sonharam e passaram a construir esse campo de saberes na capital paranaense antes mesmo que eu chegasse a esse mundo. Comunidades distintas que não necessariamente possuem uma ligação direta entre elas mesmas, mas neste *território corpo* que sou, co-existem como habitantes de uma mesma “casa”. Portanto as trajetórias abordadas nesse trabalho não são as únicas ligadas às danças afro-orientadas na cidade, tampouco nossa narrativa busca abranger a maioria dos importantes sujeitos e comunidades atuantes nesse campo de saberes e fazeres em Curitiba, mas sim aquelas cuja atuação atravessa minha construção enquanto *território corpo*. Mulher preta, crescida e residente no sul do Brasil., hoje professora e artista da dança, que participa da ampliação dos espaços de pesquisa em danças negras dessa cidade, mais expressivamente mediante idealização e co-produção do projeto Pontes Móveis em Travessias Afro-Contemporâneas (ver capítulo 3). Projeto no qual há alguns anos, junto a uma equipe de educadores, artistas e pesquisadores, atua como

professora também Laremi Paixão, uma das filhas de Vera Paixão, rio condutor cujo transbordamento nos levou a distintas presenças.

É nessa direção que recupero o encontro com essa artista e ativista paranaense Vera Paixão e passo olhar mais a fundo para o importante legado construído junto à Associação Cultural de Negritude e Ação Popular – ACNAP. Para além dos significados transformadores em minha experiência como pessoa e artista, fui compreendendo a dimensão e reverberação das criações de Vera nas vidas de outras pessoas ao meu redor, bem como a partir dela, arvorar-me a conhecer trajetórias de pessoas e grupos que atuaram com as danças afro-orientadas em seu tempo, anterior ou paralelamente a seus fazeres. Sua atuação nos campos das artes e da militância nos movimentos sociais, legam contribuições e transbordamentos para os campos artísticas, culturais, sociais, históricos e políticos na cidade. Presença-rio do qual se formam braços no curso do tempo, seus fluxos e correntezas desembocam em outros rios.

A mesma pergunta que me fez retornar ao encontro com Vera – “*quem são nossas mais velhas e mais velhos das danças-afro em Curitiba?*” – reverberou movimentos para direções múltiplas, transbordamentos. Sobretudo, porque a presente pesquisa antes de ser escrita e enquanto se faz no papel, existe na vida, na prática suada e sempre renovada das rotinas dos dias, semanas, meses e anos nessa cidade. Ressalto que o interesse desse trabalho, não reside em caracterizar uma linguagem específica de dança produzida nesse território, mas sim em refletir crítica e filosoficamente sobre os corpos expandidos que as comunidades produtoras desses saberes gestam no tempo, bem como as famílias que se estendem a partir desses espaços de prática e os saberes que re-existem pelas elaborações das gerações mais novas. Essas das quais sou parte.

Ao refletir sobre as danças afro-orientadas em Curitiba, tendo em vista a perspectiva de família estendida, e como fio condutor a relação com Vera, busco cavar nas memórias desses chãos, inscrições das mais velhas e mais velhos que produzem esse campo de saberes em *território corpo*. Nos reportaremos, portanto, aos contextos da década de 80 e 90, compreendendo que nesse período as danças-afro, assim como outras linguagens artísticas embebidas de estéticas negras, aparecem como instrumentos de luta empregados pelos insurgentes movimentos negros da cidade.

Na dissertação “*Trajetoórias, lugares e encruzilhadas na construção da política de educação escolar quilombola no Paraná, no início do III milênio*” (2012), o autor Cassius Marcelo Cruz, versa sobre o contexto de formação do Movimento Social Negro em Curitiba:

Baseando-se em Lopes, Souza e Cruz (no prelo), a partir de entrevistas realizadas com ativistas do MSN de Curitiba, percebe-se que a formação do MSN na capital paranaense está associada a um processo de organização vinculado à Igreja Católica, sobretudo ligado aos seguintes acontecimentos: 1) à dinâmica preparatória da realização da III Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano (CELAM)\*<sup>2</sup> realizado em 1979; 2) à realização do Seminário de Teologia Negra em 1980 e 3) a aprovação do Centenário da Abolição, (Ouvi o clamor deste Povo) como tema da Campanha da Fraternidade de 1988 (CRUZ, 2012, p.41).

Aqui agregaremos interlocuções e faremos menções a coletividades negras que precederam a construção da ACNAP assim como os projetos idealizados por Vera Paixão, ou que ainda, paralelamente a essas experiências, participaram dos processos de formação dos Movimentos Sociais Negros em Curitiba, em especial dos acontecimentos apontados acima pelo autor (CRUZ, 2012), significativos para insurgência de formas de aquilombamento que de maneiras distintas, atravessam o tempo. Trata-se de organizações pretas que ainda quando parecem não ter relação direta com a dança, também as tem, justamente por atuarem no cultivo de vivas epistemologias negras em diferentes pontos da cidade. Formas de conhecer e significar, nas quais corpo é fundamento e as danças fazem, produzem e aguçam sentidos.

Essas trajetórias nutrem o entendimento de danças *afro-orientadas* que, conforme vimos no primeiro capítulo, passa pela pista de dança, pelos palcos, pelos arrastões de maracatu, pela passarela, pelas rodas do Samba da Murixaba (ver capítulo 1), pelas festas do Mundaréu, saídas do Garibaldis & Sacis, atualmente o Bloco Afro Pretinhosidade e outros blocos pré-carnavalescos de Curitiba. Por chãos de terreiros, salas de aula, por livros e literaturas produzidos sobre o tema. Passa pelo Um Baile Bom! Bloco Afro- Pretinhosidade, linhas pretas e lugares de axé, pela Sociedade Treze de Maio. Afro-orientação é um conceito que conduz travessias afro-contemporâneas no projeto Pontes Móveis. Travessias também feitas de relações cultivadas no tempo. Por fim, afro- orientação é nesse trabalho, um conceito barco em constante travessia navegando por correntezas bravias em meio a águas ancestrais.

Os fundamentos residem nas inscrições de refazimento que encontramos nesse percurso. A cada encruzilhada revisitada, reconheço memórias pretas inscritas em/entre os corpos, chãos e saberes evocados no curso do texto. Registros inscritos nesse corpo-documento, ligados à história do chão que é também um corpo que dança conosco quando dançamos. Revisitar com atenção a rota que desenhamos no mundo ao longo de nossas trajetórias de vida, é algo que pode remeter a imagens diversas. Aqui, ora aparece como rios correntezas, também feitos por margens, leitos, concavidades da terra, mais ou (cada vez) menos habitadas por inúmeras formas de vida. É também sobre águas represadas, poluídas, drenadas nessa terra, desde que tornada Brasil, sempre roubada.

Remete-nos também a imagem do papiro sendo desenrolado no curso do tempo, tal como principia a cosmologia bantu-kongo. O desenrolar do papiro parece abrir espaços dentro, ao mesmo tempo em que espaços de dentro estendem-se para fora, como o percurso de uma árvore, desde o germinar da semente aos ciclos de florescimento. Há certas formas de vida cujas pegadas na rota criam raízes. Em nosso pensamento acerca da diáspora, as metáforas de raízes e rotas se complementam. Seja de forma aparentemente mais lenta, estática ou dinâmica, estamos sempre em movimento. Nessa direção dialogaremos com presenças, pessoas e comunidades em diáspora, cujas trajetórias e fazeres reconhecemos como fundamentos para refletir sobre danças afro-orientadas e territórios da diáspora negra em Curitiba, estado do Paraná, sul do Brasil.

### **Reverenciando Iyagunã: corpo território-terreiro**

Aqui reverenciamos a oportunidade de aprender com a trajetória de nossa mais velha, Dalzira Maria Aparecida Iyagunã, protagonista de uma trajetória inspiradora e de alta referência como iyalorixá, militante e pesquisadora. Nascida em 17 de julho de 1941, na cidade de Guaxupé-MG, Iyagunã é a terceira filha de José Perciliano dos Santos e Maria Thomazina de Jesus da Penha, todos do sul de Minas Gerais, conforme relata:

Meu pai foi ferroviário e depois lavrador. Minha mãe, doméstica. Aos dois anos de idade mudei com meus pais para Rio Preto, interior de São Paulo. Vivi lá até os sete anos de idade. Depois, migrei com a família para o município de Santa Mariana, no Paraná, onde vivi por dois anos. Em 1953, mudamos para Centenário do Sul, no norte do estado, para formar café, como meeiros. De lá, saímos para Indianópolis, distrito de Cianorte, no noroeste do Paraná, aí já para nossas terras, onde ficamos até 1969, quando mudamos para Umuarama, também no noroeste do Paraná, onde moramos por apenas um ano, por causa da falta de indústrias. Na época, em 1970, viemos para Curitiba, no Bairro Alto, onde moro até hoje, há 43 anos. [...] Bairro Alto, na época, região periférica com muitas fontes de água (minas) e com algumas ruas abertas e uma saudável convivência com a vizinhança. Em 1979, ainda na ditadura e com pressões de todos os lados, comecei a militância no Movimento Negro já em âmbito nacional, no Grupo de União e Consciência Negra (GRUCON), onde começávamos a combater as questões raciais (IYAGUNÃ, 2013, p.14).

Interessada e empenhada em aprender desde muito cedo, conta que foi alfabetizada ainda na área rural, por seu pai. Após algumas tentativas interrompidas de estudo, foi nos anos 90 que se formou por meio da Educação de Jovens e Adultos (EJA), em dois anos. Em 2003 aos 63 anos de idade estimulada por sua filha Rosilda, prestou vestibular e foi aprovada, para o curso de Relações Internacionais concluindo-o em 2008. Mais tarde, em 2011 foi incentivada a tentar o mestrado e assim o fez. Ingressou no Programa de Pós-Graduação em Tecnologia



(PPGTE) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Sobre a escolha do curso comenta:

Por que o Mestrado ao PPGTE? É importante dizer que o PPGTE é um programa de pós-graduação interdisciplinar onde a tecnologia é abordada a partir de dimensões como a cultura, o trabalho e o desenvolvimento, e nas quais se inserem temas como religião, linguagem, gênero, arte, educação e outros, enfim, apresentando uma perspectiva apropriada para tornar possível o desenvolvimento de uma pesquisa que se proponha discutir as relações entre a tecnologia e as implicações da urbanização para com as tradições de religiosidade, oralidade, ancestralidade e hierarquia do candomblé. Talvez por ser filha de Ògún e de ele ser o senhor dos metais, o patrono da tecnologia, da arte de criar, de forjar o ferro e os metais, ou porque a tecnologia dialogue com um dos orisàs que pode nos auxiliar a melhorar nosso futuro. Antes de entender o que ele significava na minha vida, era como se eu enxergasse com apenas um olho; e após passar a ter essa intimidade cósmica com ele, passei a enxergar com ambos os olhos. Na verdade, o PPGTE foi o encontro das minhas fontes do saber tradicional com os conhecimentos científicos e tecnológicos numa condição de respeito e autonomia, sem hierarquização de uma forma de saber em relação à outra (IYAGUNÃ, 2013, p.15-16).

Certamente seu percurso e a força da ancestralidade que lhe guia já têm melhorado em muito nosso futuro. Sua dissertação já referenciada anteriormente reflete compromisso com o candomblé tanto em termos de função espiritual como social, compreensão dos terreiros como territórios de preservação e cultivo de valores ancestrais em constante movimento. Conta que seu processo de iniciação no candomblé se deu em 1986, enquanto busca por um elo em sua identidade à época, impulsionado por diversas razões físicas e ideológicas.

. Em 1993, recebi o Deká (que significa “chegou, alcançou”) e, em 1994, inaugurei o Ile Asè Ojubo Ògún – Associação Cultural Omo Ayê. Como Iyalorisà de Candomblé posso dizer que não nasci sacerdotisa, mas sim com o cargo herdado de meus ancestrais, até por ser a sétima geração dos africanos trazidos para cá. Sempre tive curiosidade de saber de onde herdei essa orisalidade, e o Candomblé me deu a resposta: nele encontrei minha real identidade, o fio condutor que, daí para frente, só fez aumentar minha gratidão e responsabilidade para com os orisàs, a natureza, a tradição e a minha ancestralidade (IYAGUNÃ, 2013, p.15).

Seja como iyalorixá fundadora do *Ylé Asé Ojugbo Ogun*, como militante do movimento social negro, como pesquisadora acadêmica, mestre em Tecnologia e atualmente doutoranda em Educação, sua trajetória se faz referência. Seus fazeres se complementam nutrindo comunidades inteiras e abrindo caminhos em múltiplas direções.

Como pessoa atravessada por diversas formas de racismo e os distintos modos que opera nos meios rural e urbano, evidencia em sua narrativa, o caráter camuflado e velado das violências e a dificuldade de serem percebidas como tal. Nesse sentido entende que “[...]depois que alguém milita em um movimento social negro, tudo se torna perceptível. Conhece-se a face do inimigo denominado racismo e se torna mais fácil combatê-lo (IYAGUNÃ, 2013, p.16)”. Conforme relata, foi ainda nos tempos de ditadura em 1979 que

começou a militância no movimento social negro junto ao Grupo União e Consciência Negra (GRUCON). Combate que desde então foi ganhando corpo e distintas frentes de batalha em seu percurso.

Com isso, não quero aparecer, quero ser. Ser capaz de pelo menos tentar transformar meu meio, minha comunidade, meu espaço, terreiro-território, cuidar do tesouro que recebi dos meus maiores, mesmo porque o asê pode aumentar e também diminuir. Aí está a responsabilidade de cada um de nós (IYAGUNÃ, 2013, p.18).

Quando me pergunto “o que é ser uma rainha?” encontro respostas certeiras na nobreza de palavras e existências arvoradas como as de Iyagunã. Um tipo de realeza que não espera sentada em um trono enquanto seu povo se encontra em campo de batalha e que forja até mesmo no fogo da “queima de arquivo” lançado pelo inimigo, suas próprias armas de guerra. Realeza que funda lugares de paz para si e para seu povo, onde a simplicidade e o poder de ser em comunidade é possível e a ancestralidade o tesouro pelo qual se deve lutar, pois é nela que reside a força e os sentidos de ser quem somos. Realeza que aprendendo ensina e ensinando aprende se sabendo sempre inacabada e sedenta pelo conhecimento. Que ainda imensa se sabe pequena, fruto de seus maiores, responsável pelo tamanho e pelos espaços que ocupa no mundo. Eis, a meu ver, uma presença frondosamente arvorada e referência de realeza.

Atualmente em 2020, Iyagunã foi reconhecida como Cidadã Honorária pela Câmara Municipal de Curitiba<sup>88</sup> e são diversas as homenagens e formas de reconhecimento por seus feitos desde essa cidade. Marca presença em diversos movimentos produzidos pela juventude negra e na cena artística preta, que embora invisibilizada, se tece há décadas na cidade e no estado<sup>89</sup>. No livro *Vidas que falam: ancestralidade africana na diáspora paranaense* Dalzira Aparecida Iyagunã é uma das biografias presentes e homenageadas. Em entrevista concedida a Andreia Kominek, versa sobre a importância da atenção à juventude negra:

*Nosso povo está morrendo maciçamente. Principalmente os jovens.* Além do racismo pessoal, institucional e estrutural, Dalzira diagnostica que isso vem

<sup>88</sup> Fonte: <https://professorajosete.com.br/simbolo-da-luta-antirracista-yyaguna-dalzira-sera-cidada-honoraria-de-curitiba/> . Acesso em 20/10/2020.

<sup>89</sup> Reverenciamos as artistas paranaenses Geisa Costa, natural de Londrina e residente em Curitiba desde 1993, Dirce Thomaz, ligada ao município de Santa Mariana-PR, próximo a Cornélio Procópio. Mulheres, donas de trajetórias diversas nas artes cênicas e experiências vividas desde distintas cidades do interior do estado do Paraná, passando pela cidade de Curitiba e outras localidades. Sobre suas trajetórias indicamos: entrevista com Geisa Costa, publicada no “*Bocas Malditas – cena, crítica e contexto*” realizada por Maria Gabriela dos Reis Ferreira e Pedro Rodrigues Ramires, em 13 de novembro de 2018, com orientação de Stela Fischer. Disponível em <http://bocasmalditas.com.br/entrevista-de-geisa-costa/>. Ver também: <http://candaces.com.br/>. Sobre Dirce, indicamos a publicação na Revista OMenelick 2ºAto, de Oswaldo Faustino de julho de 2019, intitulada: “A Novela Negra de Dirce Thomaz”, bastante sensível à experiência e legado da atriz. Está disponível em <http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/teatro/a-novela-negra-de-dirce-thomaz> .

ocorrendo também por outro grave problema social: a falta de cuidado com os jovens. *É uma juventude que não está sendo atendida. Suas mães trabalham e elas passam o dia na creche, com pessoas incapazes de passar o legado da família. As pessoas estão perdendo as raízes. Os jovens não têm educação, não têm valores e não têm lazer. Só podem se meter em confusão.*[...] Dalzira insiste na importância da educação para combater todos estes males. Aponta para a necessidade de estudar, se informar, aproveitar as oportunidades e, principalmente, **pensar grande!** *A mídia faz o desserviço de vender a imagem do negro bandido, ignorante, perigoso. Cria o não valor. O jovem negro precisa buscar exemplos positivos. Espelhos positivos com os quais possa se identificar. Se eu pudesse dar um conselho, eu diria: **busque alguém por perto que possa te ajudar!*** (KOMINEK, 2018, p.96 - grifos da autora, em itálico falas de Iyagunã).

Iyagunã está frequentemente próxima à juventude negra na cidade e como essa pessoa que se dispõe a ajudar, fazendo-se o próprio conselho com sua presença. Nas festas do Bloco Afro-Pretinhosidade (ver capítulo 3) é presença ilustre e sempre recebida com muito respeito e reverência pelos integrantes do grupo. Como na imagem abaixo, bailando em festa junto à juventude em uma dessas festas, sob a estrela da Sociedade Treze de Maio. “*Galho novo, tronco velho, madeira que já brotou, é raiz negra Paraná (...)*”, como compôs o educador e percussionista Nelson Sebastião em homenagem ao bloco na cantiga “Pretinhosidade”.



**Figura 22** Ao centro em primeiro plano, Dalzira Maria Aparecida Iyagunã. Festa do Bloco Afro Pretinhosidade, Sociedade Treze de Maio, Curitiba, 2019. Autor: Deivison Souza/Stay Flow. Fonte: Facebook do Bloco Afro Pretinhosidade.

Em uma das conversas despretensiosas que pude ter com Iyagunã, essa preciosa matriarca falou sobre ter dançado na década de 80, com o Grupo União e Consciência Negra (GRUCON) do qual fez parte, contando que realizou uma apresentação com cerca de dez dos

integrantes do grupo no Teatro Guaíra na programação da semana da consciência negra, provavelmente a de 1988, a do centenário da “abolição”. Não foi possível até o final dessa pesquisa, retomar essa conversa com o objetivo de registrar as informações devidamente. Entretanto me chamou atenção o relato dessa experiência como algo marcante em sua trajetória.

Os limites da pesquisa não nos permitiu aprofundar sobre essa experiência, nem sobre as formas de atuação do GRUCON com a profundidade que gostaríamos. Entretanto, nos possibilita reverenciar a presença frondosamente arvorada de Dalzira Maria Aparecida Iyagunã enquanto um território corpo que é também terreiro de muitas andanças e danças sagradas, terra-mãe que funda e cultiva experiências da negritude em Curitiba há décadas. Além disso, permitiu atentar para a existência do GRUCON até então desconhecida por mim e possivelmente por grande parte da população curitibana, paranaense e brasileira. Certamente seguiremos em busca de aprofundamento e registro dessas memórias.

O relato sobre o assunto recuperado na despretensiosa conversa com Iyagunã indica que já na década de 80, havia referências de grupos de militância negra na cidade de Curitiba, que praticavam, com maior ou menor frequência, a dança como munição nas lutas contra os racismos e pelo bem viver das populações negras. Lembrando ainda, que de modo distinto a dança se faz fundamente viva como fazeres e saberes praticados no terreiro. A conversa com Iyaguã, fez lembrar uma rainha também referenciada em outros pontos desse texto, Leda Maria Martins<sup>90</sup> – mineira como minha avó Lázara, mineira como Iyagunã – quando recupera nas cantigas do Congado Mineiro o verso: “(...) *as contas do meu rosário, são balas de artilharia*”.

É em meio a esses trânsitos e arvoreamentos diaspóricos que reverenciamos presenças inscritas em múltiplas camadas de história dos chãos de Curitiba. Saudamos Dalzira Maria Aparecida Iyagunã, e por meio deste corpo território-terreiro, a comunidade do *Ylé Asé Ojugbo Ogun* e os povos de terreiro em Curitiba, também o Grupo União e Consciência Negra e os grupos de militância negra que se arvoraram sobre esse chão. Assim seguimos em travessia pelo trecho-coração desse trabalho.

### **Encontrando Dirléia e o grupo Baluarte Negro**

Ao longo do período de produção dessa pesquisa, tenho tido o privilégio de ouvir e

---

<sup>90</sup>Leda Maria Martins é poeta, ensaísta, dramaturga, ex-diretora de ação cultural da Universidade Federal de Minas Gerais e rainha de Nossa Senhora das Mercês da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá.

conhecer distintas camadas de história do chão em que vivo também pelas palavras da pedagoga paranaense Dirléia Aparecida Matias. Uma das importantes relações cujo estreitamento e cultivo vêm se tornando possível, por meio dos encontros semanais previstos na rotina do Bloco Afro Pretinhosidade. Este cuja existência tem permitido o fortalecimento e construção de vínculos no tempo presente, com pessoas que percorrem há décadas esses mesmos chãos, assim como pessoas que ali vivenciam uma primeira experiência de *aquilombamento*. Encontros intergeracionais que vem rendendo oportunidades de aprendizados e afetos preciosos.

Nascida em Curitiba no ano de 1969, dona de uma vasta contribuição no campo da educação pública como pedagoga atuante há décadas em distintas instituições da cidade. Candomblecista, iniciada há 21 anos no *Ylé Asé Ojugbo Ogun*, sob os cuidados e ensinamentos de Iyagunã Dalzira. Dirléia é mãe de João, um dos pequenos integrantes do grupo e principal motivo que a levou a participar do referido bloco. Em tempos de *smartphones* e avançadas tecnologias digitais acaba por ser tão rico quanto cada vez mais raro encontrar pessoas disponíveis e interessadas nas velhas e boas prosas sobre a vida. Em um de nossos encontros ao perguntar como eu estava e o que andava fazendo, acabamos chegando ao tema da presente pesquisa. Desse diálogo se seguiram diversos outros sobre o tema, afinal, além da disponibilidade para uma escuta genuína, Dirléia participou ativamente dos processos de formação dos movimentos sociais negros na década de 80 e 90. As memórias das danças-afro como instrumentos da militância negra seguem inscritos em sua experiência de vida.

Foi assim que passei a conhecer melhor sua pessoa, parte de sua família, visitar sua casa e conhecer suas histórias. Estas nas quais seguem inscritas também a existência do grupo *Baluarto Negro*. E também observei como o campo da pesquisa é geralmente muito mais vivo, próximo e dinâmico do que costumamos perceber. Diante dessas reflexões ela topou ceder uma entrevista e, desta, compartilharemos alguns trechos que contribuem imensamente para a tessitura das memórias e reflexões aqui propostas. Sobre o *Baluarto Negro*, grupo que até então eu desconhecia a existência, relata:

O Grupo Baluarte Negro, surgiu de uma conversa entre eu Dirléia Aparecida Matias, Jaciara dos Santos, hoje Iyalorixa, Maria Tereza da Silva, que na época era professora de Etiquetas da Casa Branca e professora de Modas da Socipar, na casa da Maria Tereza. Passar pelo Baluarte, fez toda a diferença na vida, primeiro, porque passei a entender a minha condição de mulher negra na sociedade brasileira, especificamente, na sociedade paranaense e em Curitiba. Segundo que oficialmente a partir do Baluarte, começamos a participar organizadamente do Movimento Negro, conheci lideranças e compartilhei momentos de formação e articulação como os mesmos, assim como pensar um projeto de sociedade, para além do racismo, que foi discutido no I ENEM, I Encontro de Entidades Negras, realizadas no PACAEMBU

em Novembro de 1991. E o Baluarte estava lá, realizou um desfile de roupas afros para os participantes (Dirléia Aparecida Matias, entrevista concedida março/2020, Curitiba).

Os relatos de Dirléia sobre o *Baluarte Negro* evidenciam a relação entre militância e movimento artístico nas dinâmicas curitibanas, bem como a importância da valorização e afirmação das estéticas negras como fatores centrais da identidade cultural e processos de re-existência de nossos povos. As vestimentas “afro” foram também nesse grupo e em diversos outros contextos, alguns dos quais veremos adiante, uma das inúmeras estratégias para se “pensar um projeto de sociedade, para além do racismo”.

As formas de se vestir, adornar são também meios pelos quais se expressam as culturas dos povos, assim como indicam comumente marcadores de posições sociais. Por qualquer viés que venhamos a analisar, as vestimentas estão ligadas às identidades. Isso me fez lembrar um dos encontros que tive com a Iyalorixá Jaciara Ribeiro nos últimos anos. Esta que como vimos, tem seu nome mais uma vez evocado nesse trabalho. Muito antes que eu a conhecesse, suas pegadas já estavam inscritas nesse chão.



**Figura 23** Grupo Baluarte Negro, década de 90. Fonte: acervo Dirléia A.M.

A ocasião do encontro que me refiro, foi em Curitiba, no ano de 2016, em uma noite em que nos encontramos em um restaurante no centro da cidade, ela, Leonardo da Cruz e eu. Lembro-me até hoje de sua roupa estampada em cores vivas, predominantemente azul com motivos amarelos e detalhes mais sutis em outras cores. Vestia também um turbante na cabeça, pulseiras e colares. Sua postura ativa acentuava ainda mais a elegância e imponência daquele corpo que se destacava em meio ao pequeno restaurante, povoado por pessoas vestidas em tons pastéis, cinzas e escuros. Era impossível não ser notada e deixar de atrair os olhares. Lembro-me de comentarmos o fato de sua presença ali, ser um acontecimento. Certamente, muitas das pessoas presentes ao vê-la, concluíram sem trocar palavra alguma, que ela era “de fora”. A leitura do ex-ótico estava estampada nos olhares ao redor. Embora essa não seja uma leitura determinista sobre Curitiba ser apenas tons pastéis, cinzas e escuros, o contraste cultural é inegável. Algo que pude notar ao residir em Salvador e visitar outras cidades brasileiras. Em Salvador, as cores vivas e formas de se vestir de Iya Jaciara aparecem mais frequentemente como traço cultural evidente e expressivo.

Essa recordação nos parece preciosa para refletir, desde um fato cotidiano, como as vestimentas comunicam e compõem nossas identidades como pessoas e povos. Além disso, interessante observar como as linhas e entrelinhas dos relatos de Dirléia, os assuntos e presenças abordadas, desvelam o espiralar do tema da pesquisa. Em uma questão sobre as referências negras que nutriam os fazeres do grupo, Dirléia explicita:

As referências eram muitas: Trabalhávamos com o conceito de beleza que “Negro é lindo”, referência do movimento negro americano, e com uma referência de roupa amarracões, assim como a referência da beleza africana e dos tecidos coloridos, com a linguagem do corpo, pois a dança fazia parte das nossas apresentações, a dança afro, o reggae, o quadradinho. Na minha avaliação o Baluarte na década de 90, teve um papel significativo, pois me inseriu na dinâmica do Movimento Negro e na discussão das Mulheres Negras, e para Curitiba, porque fazia a diferença no contexto histórico e artístico (Dirléia Aparecida Matias, entrevista concedida março/2020, Curitiba).

Além da questão das estéticas africanas nas vestimentas, também as distintas linguagens de dança aglutinadas nos fazeres do grupo aparecem atreladas ao conceito de beleza. A “dança-afro, o reggae, o quadradinho” eram alguns dos estilos com os quais as integrantes do grupo expressavam, (re)construíam e comunicavam suas referências de beleza, consciência e afirmação política enquanto mulheres negras. Uma verdadeira afronta à sociedade racista que desde sempre negou e quis apagar a negritude como componente étnico de suas histórias e geografias. Nesse caso, grupo protagonizado por mulheres negras, que por caminhos diversos construíram e, de diferentes formas, seguem construindo a história de distintos territórios de refazimento, saberes e fazeres cultivando grande força política em suas atuações. Nesse

contexto, a dança aparece como *um* dos elementos, não central nem exclusivo, porém, presente nas formas de atuação do *Baluarto Negro*.

[...] penso o que os fundamentos seriam aquilo que sempre trouxe pra minha vida é [o que] tento passar pro meu filho. Se é uma herança cultural, artística, religiosa da população negra é meu e eu quero! Eu quero estar na capoeira, e apreender ver o mundo de cabeça para baixo, eu quero estar no samba, sentir os ritmos e apreender, entender como meu corpo se manifesta na dança, no Terreiro, conhecer o mundo dentro da concepção dos Orixás, enfim preencher todos os espaços que acredito que vão nos fortalecer como pertencentes a esta *identidade única*. E aí eu acho que as articulações devem ser entre todos estes fundamentos, formando uma grande Ciranda, roda, pois a concepção Africana é circular (Dirleia Aparecida, entrevista concedida para a autora, Curitiba, março/2020 - *grifos nossos*).

Notemos que essa “identidade única” sobre a qual Dirleia fala, é ao mesmo tempo imensamente diversa, um bom exemplo disso, é o próprio fundamento da circularidade<sup>91</sup> mencionada em sua fala. Circularidade que se materializa na roda presente em inúmeras expressões negras, como traço cultural que se repete sem nunca ser igual, como fundamento tanto em contextos culturais, artísticos e (do que entendemos ocidentalmente por) religiosos. Na capoeira, no samba de roda, no tambor de crioula, no *xirê* do candomblé, em cada um desses contextos e tantos outros, nos deparamos com a *roda*. Cada contexto é também único e singular, embora a roda se repita. Há ritmos, dinâmicas de *entradas e saídas* que se codificam de formas variadas e particulares a cada forma de expressão mencionada. Traço comum, assim como os jogos de *perguntas e respostas, refrões e versos* que aparecem nos cantos, toadas, loas, ladainhas, cantigas e múltiplas linguagens musicais paridas pelos fluxos da diáspora negra.

As próprias filosofias africanas abordadas nesse trabalho, embora oriundas de contextos espaço-temporais diversos, sejam desde o vasto continente africano bem como do contexto diaspórico brasileiro<sup>92</sup>, desvelam princípios cosmológicos que expressam traços culturais comuns. Tal como a compreensão de que “vivos e mortos são parte de um mesmo circuito fenomenológico” como alinhava Leda Maria Martins (2002), tal como o princípio da senioridade (aqui, respeito às mais velhas e mais velhos também compreendido no sentido de

<sup>91</sup> Destacamos aqui a contribuição da professora e intelectual Azoilda Loretto da Trindade e a sistematização de conhecimentos por ela empreendida acerca dos Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros. Parte do que nesse trecho da escrita estamos compreendendo como traços culturais comuns, possui relação com esses valores. Circularidade é um deles, assim como Memória; Ancestralidade; Energia Vital; Oralidade; Corporeidade; Musicalidade; Ludicidade e Cooperatividade (DA TRINDADE, A.L., 2005). Disponível em: <http://www.diversidadeducainfantil.org.br/PDF/Valores%20civilizat%C3%B3rios%20afrobrasileiros%20na%20educa%C3%A7%C3%A3o%20infantil%20-%20Azoilda%20Trindade.pdf>. Acesso em 23-05-21.

<sup>92</sup> Tal como oriundas de países africanos como Kemet (NOGUERA, 2013), Mali (BÂ, 1981), Burquina Faso (SOMÉ, 2006), Congo (FU-KIAU apud SANTANA, 2019), Nigéria (OYEWUMÍ, 2002), (OLIVEIRA, 2007).



culto aos ancestrais e à natureza), o valor da *palavra*, da *força vital* e tantos outros princípios e valores que poderíamos citar enquanto traços comuns. Com isso não estamos negando as particularidades de cada contexto, a vida vem ensinando que não apenas cada contexto, mas até mesmo cada roda cria seus códigos próprios. Não se forma nem se entra em um xirê como se entra em uma roda de tambor de crioula e vice-versa. Junto a Luciane da Silva, compreendemos que:

As memórias e identidades desintegradas e indefinidas, fruto do pensamento de uma pós-modernidade que descentra em demasia as narrativas, são interpretadas a partir de lógicas que não levam em consideração as relações de poder que atravessam as experiências das pessoas negras e suas coletividades. Em diáspora, essas vivências são constantemente atualizadas e ressignificadas movimentando ideias, símbolos e subjetividades. Assim, pensar a diáspora na contemporaneidade nos impõe refletir *sobre os encontros, menos do que sobre as distâncias* (SILVA, 2018, p.114-115 – grifos nossos).

Recentrar as narrativas em princípios cosmológicos africanos e diaspóricos, implica perceber unidade e diversidade não como princípios opostos, mas complementares. Tal qual as metáforas de raízes e rotas historicamente empregada pelas intelectualidades negras para se referir à temática da identidade. Tratando-se do que é uno e múltiplo em um só tempo nas epistemologias negras, recordo de um símbolo que vi impresso pela primeira vez há cerca de dez anos, em um folheto educativo voltado às questões étnico-raciais. Era um símbolo *adinkra*, assim como o Sankofa que fizemos referência no primeiro capítulo. Esse sistema de escrita provém dos povos Akan, descendentes do Império de Gana que, assim como os antigos Impérios do Mali e Songai, são parte da história do continente africano que precedem o período da colonização e nos informa sobre civilizações prósperas e autônomas, sobre as quais não costumamos aprender na escola. Conforme evidencia a historiadora Eliane Fátima Boa Morte do Carmo (2016):

Adinkra é um conjunto de ideogramas estampados principalmente em tecidos e adereços e esculpidos em madeira ou em peças de ferro, como se fossem carimbos. Cada um dos símbolos possui um nome e significado que pode estar associado a um fato histórico, uma característica de um animal, a um vegetal ou a comportamento humano (...). Estes símbolos eram utilizados em cerimônias especiais e ocasiões formais. Foi uma arte relacionada com funerais, onde estes símbolos eram estampados, a mão, em roupas para transmitir uma mensagem de despedida ao falecido. A transliteração da palavra *adinkra* significa “uma mensagem que se dá a um outro ao sair” (CARMO, 2016, p.52-53).

Somente anos depois compreenderia os significados daquele símbolo e tantos outros *adinkras* os quais passei a conhecer e reconhecer em inscrições de memória nos espaços que

tenho habitado ao longo do tempo. Pois esses símbolos também se inscrevem em terras pindorâmicas desde encruzilhares transatlânticos, intercontinentais que atravessam as histórias do chão pelas gentes que nele inscreveram suas pegadas. Como pontua Carmo (2016):

Os Adinkra, que eram utilizados em ocasiões específicas, através de mudanças sociais, ao longo de gerações, teve seus conceitos e uso de popularizado, assumindo um status menos formal e passando a ser utilizado em tecidos de uso corrente, bem como em edifícios, paredes, casas, objetos e joias (CARMO, 2016, p.53).

Notemos que, navegando pelos rios ancestrais que correm pela boca das mais velhas, desde o fluxo que verte das palavras de Dirléia acerca do *Baluarto Negro*, ainda estamos a falar de vestes dentro das linguagens e estéticas negras. Vestes como uma das formas pelas quais um povo se comunica, expressa, transmite valores de geração a geração, e que a cada uma se repete, sem nunca ser igual. Como temos falado bastante sobre “camadas” ao longo trabalho, penso ser acessível a imagem de camadas revestindo e sendo revestidas por camadas. Camadas-roupas e adornos, camadas-penteados, camadas-objetos, camadas-paredes, tudo isso nos veste a cada dia. Quais dessas camadas, como e em que medida comunicam, conectam e significam cotidianamente a vida em conexão com as camadas mais profundas que nos constituem como pessoas e coletividades? Quais comunidades falam pelas roupas que vestimos? Quem, como e em que condições as produz? Como interpretamos e traduzimos suas mensagens?<sup>93</sup>.

Notemos que pensar um corpo expandido, implica também pensar todas essas *camadas que nos vestem* de maneira expandida, entendendo que ao longo do tempo, parte das *vestes* praticadas nos termos aqui propostos, se acoplam à epiderme tornando-se parte do corpo, além de a atravessarem constantemente. No processo de revisitar e refletir sobre os distintos chãos que me constituem como pessoa e profissional das artes, passei a reconhecer em alguns desses símbolos, ensinamentos profundos acerca da “unidade na diversidade”. Tal como nos ensina o adinkra *Funtunfunefu Denkiemfunefu* (CARMO, 2016, p.63).

---

<sup>93</sup> O fato de vivermos na sociedade do consumo onde esses símbolos facilmente tornam-se produtos amplamente capitalizados e esvaziados de sentido, torna ainda mais importante reafirmar a significação profunda que possuem em trajetórias e contextos diaspóricos. Pois tanto os símbolos visuais, como as histórias e dizeres em linguagem proverbial que os acompanham “(...) demonstram a complexidade da cultura, refletem costumes e conceitos filosóficos, representam a sabedoria do povo sua relação com a espiritualidade e conduta de vida (CARMO, 2016, p.53).



**Figura 24 Adinkra Funtunfunefu**  
**Denkien Funefu Fonte: Pinterest**

**Um crocodilo mítico Ganense que possui duas cabeças e um estômago”. Símbolo da unidade na diversidade, da democracia ou da unidade familiar, apesar das diferenças e das diversidades culturais.** Este símbolo popular é um lembrar que a luta interna é prejudicial a todos os que se empenham nela. (CARMO, 2016, p.63 - grifos da autora).

Duas cabeças e um só estômago. Estômago como lugar de digestão, processamento dos nutrientes necessários à sobrevivência. A significação do adinkra *Denkiem* interpretado como: “O crocodilo”, enriquece nossa compreensão acerca da figura mítica ganense possuidora de duas cabeças. Segundo Carmo na tradição Akan, *Denkien* - o crocodilo é: **“Símbolo de adaptabilidade, prudência e ética.** O crocodilo vive na água, ainda respira o ar, demonstrando a capacidade de se adaptar às circunstâncias (Carmo, 2016, p.60)”. Logo, em termos matemáticos, *Funtunfunefu Denkiemfunefu* sugere essa capacidade de adaptabilidade dobrada. Em nossa leitura, a *roda* e outros traços culturais comuns, estão para as culturas e pessoas pretas em diáspora, como o estômago está para o crocodilo mítico ganense, possuidor de duas cabeças.

Rodas que reúnem pessoas como se no chão se abrisse uma boca que nos conta antigas histórias, memórias para não serem esquecidas, memórias que nos compõe. Em minha leitura compreendo Dirléia, assim como Iyagunã Dalzira, Iya Jaciara, Vera Paixão, Dermeval Silva, Brenda Maria e ainda outras pessoas de gerações mais recentes que falaremos adiante, como pessoas que compõe a roda-boca do trabalho onde a digestão de multiplas questões se dá. Justamente por serem pessoas que por caminhos diversos vêm cultivando distintas rodas-bocas na cidade de Curitiba.

Conforme as/os ativistas entrevistadas/os, as duas organizações mais ativas e com visibilidade em Curitiba na década de 80 foram o GRUCON (existente desde 1979) e Agentes de Pastoral Negros (APNs), desde 1988. Muitos dos integrantes das APNs fundaram, no início da década de 1990 a Associação Cultural de Negritude e Ação Popular dos Agentes de Pastoral Negros (ACNAP).<sup>94</sup>Em contraposição ao processo

<sup>94</sup> \*Nota do autor: “Os atores lembraram que, na década de 1980, existiam outras instituições, organizadas ou

de invisibilização da população negra paranaense, diversas ações de formação para valorização da cultura negra e da autoestima dos negros eram realizadas em Curitiba. No contexto da Campanha da Fraternidade de 1988, muitos seminaristas negros e brancos ligados às APNs se reuniam para discutir o tema da campanha em diversos espaços da cidade e contavam com a contribuição de ativistas do GRUCON para fazer formação política sobre relações étnico-raciais (CRUZ, 2012, p.42).

Faz-se evidente nesse período, a atuação fundante das mulheres negras como parte dessas insurgentes organizações, assim como criadoras de estratégias e espaços de re-existência que atravessam o tempo sendo práticas com traços comuns a distintas gerações de pessoas negras na cidade.

. [...] essas organizações desenvolviam estratégias variadas em sua atuação: realização de “Grandes Feijoadas” em salões paroquiais com finalidade de aglutinar negros;\* reuniões com temas variados, como a “desigualdade racial e a ditadura”,\* como espaços de reconhecimento e vivência entre as famílias negras e campanhas como a “Negro Sim” que tinham como objetivo reforçar a identidade negra de forma positiva. Em decorrência da atuação dessas primeiras organizações, surgiram diversas organizações ao longo da década de 1990 atuando em diversas áreas e com ações específicas. Além das feijoadas e reuniões nas quais o MSN discutia a situação da população negra, exemplo significativo de ações voltadas a reposição da autoestima afetada são as atividades educativas desenvolvidas por grupos culturais como o Grupo Ka-naombo da ACNAP. À medida que criou um projeto pedagógico antirracista fundamentado na história e cultura africana o MSN se contrapõe às formas de negação do reconhecimento social explícitas no processo de invisibilização da população negra característico dos discursos oficiais sobre a identidade paranaense (CRUZ, 2012, p.42-43).

Em Cruz (2012) encontramos referências ao Grupo Baluarte, GRUCON, Grupo Ka-Naombo e Utamaduni e ainda outros, assim como alguns dos importantes projetos políticos-artísticos-pedagógicos desenvolvidos por esses grupos.

Grupo Iyá-cobiodé (Grupo composto por mulheres negras que debatiam entre vários temas a situação da mulher negra e a da cultura negra). (Posteriormente o Grupo muda de nome e vem a se chamar “Baluarte Negro”); Grupo Ilu Aiê Odara (com ênfase na questão da religiosidade afrobrasileira). Na ACNAP, “Escolhido a Dedo” (Grupo que trabalhava com a valorização da estética negra (corpo e penteados) e roupas afrobrasileiras); “Xirê”( Grupo Cultural que trabalhava com teatro, dança e música na valorização da cultura negra). Grupo Ka-naombo (na época do seu surgimento trabalhava com dança e arte motivando a construção de uma identidade positiva para crianças e adolescentes negras/os da Região do Sítio Cercado). Grupo Utamaduni (que trabalhava com cultura negra e dança afro) “Coletivo de Mulheres Negras” do GRUCON (que desde 1992 se reuniam no centro de Curitiba, num ateliê de costura onde discutiam a problemáticas das mulheres negras); grupos de jovens negras/os universitários (que se mobilizavam na construção do 1.º SENUN-Seminário Nacional de Universitários Negras/os cujo tema era: “Negros, quadros brancos te refletem”); Coletivo de Educadores no Combate ao Racismo da APP-Sindicato dos Educadores em Educação no Paraná (que realizava formação de professoras/es na área de relações raciais). Nesta época surgiram ainda em Curitiba

---

não, que problematizavam o racismo. Grupo Acotirene e Associação Omo Aiê (CRUZ, 2012, p.42)”.

lideranças do MNU- Movimento Negro Unificado e continuava a atuação de integrantes da ACNAP, coordenando grupos de base, cujo enfoque eram debates políticos na área das desigualdades sociorraciais que aconteciam em salões paroquiais em diversos bairros da cidade de Curitiba (CRUZ, 2012, p. 42-43).

Essa nos parece uma importante referência para refletir sobre as tramas das danças- afro na cidade de Curitiba desde a década de 80, passando pelos anos 90 e atravessando o novo milênio à dentro, período recente em que tenho tido a oportunidade de conhecer, vivenciar e/ou aprender com parte dessas comunidades e seus representantes.

Embora não seja uma organização mais diretamente ligada às danças-afro, cabe mencionar a forte atuação da Rede de Mulheres Negras-PR, fundada no ano de 2006 em Curitiba, com o objetivo de ampliar e reivindicar políticas públicas específicas para a população negra. A RMN-PR vem atuando na luta contra o racismo, sexismo, opressão de classe, lesbofobia e todas as formas de discriminação. Ainda conforme consta no site oficial: “A ideia é fortalecer e dar informações para que as mulheres negras se empoderem e busquem soluções dignas, criativas e viáveis para suas demandas”<sup>95</sup>.

Interessante observar que o fato de a dança aparecer como elemento “secundário” nessas experiências, é o que a torna central na avaliação crítica proposta por esse trabalho. Trata-se aqui não de reduzir esse campo de saberes, mas potencializar suas conexões com outras dimensões do existir, desde uma perspectiva africano-diaspórica. As mais velhas aqui mencionadas legam vivências e compreensões de dança como parte de um contexto mais amplo de educação e luta por emancipação dos povos negros em Curitiba e no Paraná. Participam desse movimento histórico como militantes e também como referências enquanto gestoras de projetos culturais, artísticos, educacionais, pautados nas estéticas, histórias e culturas negras, que, a seus modos, contribuíram nas lutas pelas demandas do povo negro da região. Como aponta Cruz (2012):

Dessa maneira, é possível afirmar que no Paraná, a partir do ano de 2004, o processo de reconhecimento quilombola passou a estar relacionado a uma incipiente política de Educação das Relações Étnico-raciais e ao Ensino de História de Cultura Afro-Brasileira e Africana, visto que para os movimentos sociais negros que pautaram essa política, o levantamento era necessário para a reversão do processo de invisibilização negra e a identificação de seus territórios potencializaria a compreensão das especificidades culturais negras no estado. Esses fatos incidiram sobre a dinâmica que o processo de reconhecimento quilombola vinha adquirindo até então no Estado e marcaram a passagem da desconstrução crítica da hegemonia do pensamento paranista no discurso oficial para a construção de um Paraná Negro a partir do levantamento das comunidades quilombolas (CRUZ, 2012, p.45).

Uma frente de atuação influencia a outra e assim temos chegado até aqui. Ao final da

<sup>95</sup> Ver: <https://rmnpr.org.br/>.

conversa/entrevista, Dirléia acrescentou:

Durante o tempo que estava respondendo fiquei pensando o que mais contribuiu para que articulássemos mulheres negras, para participar do Baluarte e tínhamos algo em comum. Todas nós éramos mulheres negras, de famílias pobres, tentando construir uma Identidade e uma perspectiva melhor de vida. Apesar de todas as dificuldades (Dirleia Aparecida, entrevista concedida a autora, Curitiba, março/2020).

A necessidade de articulação entre pessoas pretas em busca de melhores condições de vida para si e seu povo, tem algo de único que se repete como traço de continuidade entre antigas e novas gerações. A ética reside no que somos enquanto pessoas e povos negros em diáspora, no exercício de conhecer as bocas que nos fazem, assim como aquelas pelas quais os chãos versam sobre memórias que devem ser lembradas.

Conhecer o território não apenas pelos mapas, livros, dados estatísticos, mas pelos “pulsos de vida” (SILVA, 2018), os corpos sociais que os habitam, incluindo as pessoas e suas histórias, incluindo as distintas formas de vida, compreendendo que as experiências de nossas mais velhas e nossos mais velhos são parte das inscrições de memória negra nesse território, que como árvores frutíferas semeadas há pelo menos quarenta anos nessas terras, seguem frutificando no tempo presente. Ampliar os registros desses legados é uma forma de reverenciar aqueles que antes de nós faziam *rodas-bocas*<sup>96</sup> no chão, ouvindo e criando condições para que outras pessoas aprendessem fazer rodas e cultivassem interesse pelas antigas histórias do chão. Sempre contadas na língua do tempo presente, por bocas vivas, feitas de gente, abertas em tempo real. Algumas bocas contam suas histórias em tempo largo e outras nem chegaram fazer o chão falar nesse trabalho. Porque o não dito é também uma memória que fala sem dizer. Chão parece mesmo ser menos história e mais segredo.

### **Reencontrando Dermeval Silva**

Ao longo da produção da pesquisa, reencontrei Dermeval Silva, além de dançarino e professor conforme referenciado no primeiro capítulo, enquanto pesquisador e precursor na produção de memórias e registros acadêmicos sobre as danças afro-orientadas na cidade. Sua monografia produzida em 2007, intitulada: “*Dança-Afro em Curitiba entre as décadas de 1985 e 1995*” em termos de grupos mais antigos, nos permitiu conhecer também a história do

---

<sup>96</sup> Esse termo se repete em alguns pontos do texto e faz referência à boca-chão enquanto encruzilhada, encontro entre caminhos, espaços de entradas e saídas, nas tradições iorubá regidas por Exu, orixá mensageiro, dono das encruzilhadas, da comunicação, “a boca que tudo come” como ensinam as mais velhas.

Grupo de Dança e Música Utamaduni. Diferente do Baluarte Negro que o caminho foi da conversa em presença para a busca na internet, sobre Utamaduni o caminho que se abriu, foi de arquivos virtuais contendo fragmentos da história do grupo, para tentativas de conversas que não aconteceram. A referida monografia, somada a algumas matérias em jornais e blogs que fazem menção ao grupo, nos servem de fonte e base para reflexão. Ainda que a abertura dessa boca se apresente estreita e nos conte histórias curtas, consideramos a importância de nos reportarmos a essa trajetória. Sobretudo, pelo fato de se tratar de um coletivo negro identificado e produtor de estéticas negras, cujos dados indicam atuação expressiva no cenário artístico de Curitiba na década de 90. Na medida da abertura que os arquivos disponíveis (com os quais cruzamos) proporcionam, seguiremos o fluxo de nossa travessia.

Segundo Dermeval, Utamaduni é um nome da língua *swahili* que significa Herança Cultural (SILVA, 2007, p.32). Conta que o grupo foi fundado em 1989, em Curitiba, pelo percussionista e vocalista Orlando Silva<sup>97</sup>.

A pré-estreia do Utamaduni na Secretaria de Estado da Cultura em maio de 1989 marcava o início de um trabalho que fez história na cultura negra em Curitiba e no Paraná. Dois bailarinos de Salvador, Ubirajara Ribeiro dos Santos e Dermeval Ferreira estavam numa *tourneé* pelo Paraná com uma companhia de dança de Salvador. Dermeval assistiu a pré-estreia do Utamaduni e, tanto ele quanto Ubirajara, trocaram a companhia baiana pelo trabalho paranaense. Mais tarde vieram Jaciara Ribeiro dos Santos, Nilson Savalu, Telmo Passos e Outros baianos. Diego e Luana Esteche, filhos de Orlando Silva e Cristina Esteche, também integravam o grupo. Muito mais do que um grupo de música e dança afro-brasileira, o Utamaduni se consolidou com um grupo de estudos da história do negro desde a África até o Brasil (SILVA, 2007, p.33).

A referida pré-estrela foi o divisor de águas na trajetória de Dermeval, sendo inclusive um fator decisivo na escolha de residir em Curitiba. Conta que, na época, o grupo se tornou referência de cultura negra na cidade. Eram solicitados por faculdades<sup>98</sup> para ministrarem palestras e *workshops* e chegaram “(...) a representar o Brasil no Festival Latino Americano do Artesanato e do Folclore em Assunção no Paraguai (SILVA, 2007, p.34)”.

A trajetória desse grupo, mais visivelmente reconhecida por fazeres artísticos pautados nas estéticas negras, fez parte da história de uma geração, assim como os grupos citados anteriormente e os que virão depois. Cada qual respondendo a demandas de suas épocas, seus lugares, e contruindo “nós” que tecem a trama do campo de saberes das danças afro-orientadas em Curitiba. Nos tempos do Utamaduni, Dermeval conta que:

<sup>97</sup> “[...] o grupo tinha um embrião a partir do trabalho desenvolvido por Silva em Guarapuava, sua cidade natal, em 1988, ano que marcou o centenário da abolição no Brasil. Em Curitiba, com a assessoria de um monge africano, Dada Pavananda, Silva projetou Utamaduni e iniciou uma corrida em busca de percussionistas para tirar projeto do papel. O primeiro a integrar o Grupo foi o percussionista e capoeirista Marcos Abdula. A ele se somaram Ezaías Freitas, Aparecida Africana e outros. (p.32)”

<sup>98</sup> O autor faz referência à PUC e Faculdade Espírita.

A africanidade passou a ter visibilidade nas calças largas e coloridas, nos cabelos trançados, nas roupas africanas. Tudo isso acabou resultando num estilo próprio com a criação da grife Utamaduni, cujas peças eram vendidas nos shows (SILVA, 2007, p.33).

As vestimentas se repetem como símbolo de identidade. Algo que – repetindo sem nunca ser igual – se atualiza no tempo presente, quando o “Um Baile Bom!” passa a construir um movimento-festa-ato-político onde as estéticas negras são valorizadas, influenciando toda uma geração. Quando mobiliza ainda, uma rede preta de profissionais e empreendedoras negras/es/os na construção e produção do baile, fomentando a circulação do *black money*.

Certamente contextos e biografias que em muitos aspectos não possuem menor relação entre si. Mas trata-se de movimentos gestados por pessoas negras que em diferentes épocas, construíram espaços e comunidades de prática das danças afro- orientadas em Curitiba. Segundo Silva (2007) o grupo criou a *Noite do Axé* “(...) um evento que acontecia mensalmente, sempre na última sexta-feira em locais diferentes. Baseava-se num evento de uma nação africana sob o ritmo dos tambores”. Ainda sobre a atuação do Utamaduni, Dermeval conta:

O trabalho paranaense atraiu a atenção do Olodum, do Ilê, grupos baianos conhecidos internacionalmente. As composições em línguas e dialetos africanos, o ritmo tribal, levou diretores dos grupos citados até o Quilombo Utamaduni (como era denominada a casa onde moravam os integrantes), na Rua Estados Unidos no Bairro Bacacheri, ao lado do Instituto de Pesos e Medidas (IPEM) em Curitiba, por várias vezes. Eles queriam as pesquisas feitas pelo Grupo. [...] Outra referência foi o convite pela Escola de Samba carioca Unidos da Ponte para que o Utamaduni representasse o negro do Paraná no desfile de Carnaval na Marques de Sapucaí (SILVA, 2007, p.33-34).

Também os desafios se repetem. Assim como a grande maioria dos grupos antigos e novos, o grupo Utamaduni não possuía sede própria, a não ser o próprio local de residência, que no caso, reunia o elenco e favorecia a realização dos ensaios e engajamento coletivo com os projetos.

Sem local apropriado para ensaios, sem incentivo oficial nenhum, o Utamaduni ensaiava, inicialmente, no Parque São Lourenço. Pela distância de casa, optou-se por ensaiar na residência dos integrantes, já que todos moravam juntos (SILVA, 2007, p.34).

Este é um dos parques dos quais tenho visto, desde a adolescência, grupos de cultura popular serem expulsos com seus tambores em plena luz do dia. O espaço público se revela



uma alternativa até que brote a Guarda Municipal ou a Polícia Militar para acabar com a “barulheira” ou “baderna” que costumam perturbar o sossego de boa parte da sociedade curitibana e servir como medida a toda população, há tempos, como temos visto.

Assim, e também ainda que em meio a esse contexto perverso, a continuidade tem acontecido e seguirá. Um exemplo disso são as antigas e novas rodas de capoeira, seja regional ou angola, ocupando regularmente certos pontos da cidade. Assim como as cenas do Hip Hop que através dos tempos se estabeleceram em diversos territórios na cidade de Curitiba. Como observam Kelly Prudêncio e José Geraldo Júnior (2013):

Em Curitiba, detecta-se a presença dos quatro elementos descritos por Zeni (2004)<sup>99</sup> sendo articulados em diversos momentos e espaços. Todavia, cabe ressaltar que, pelo menos no caso curitibano, o movimento hip-hop não é unificado, mas descentralizado, segmentado e reticulado. No Jornal *Hip-Hop Sul* (CELINO, 2004) Jucelino Ubirajara Domingues, o *b-boy* Celino, explica que as pessoas que fizeram parte do movimento *hip-hop* em Curitiba de 1984 a 1995 são consideradas da “Velha Escola”. “Na Velha Escola o *hip-hop* era visto como um movimento de negros que lutavam pela transformação cultural, social e política em benefício da juventude.” Em 1995, surge a “Nova Escola”. Sobre ela Jucelino escreveu: “As informações sobre o *hip-hop* até então eram escassas e a identificação das comunidades com esta cultura suburbana era difícil e pouco aceita. Este quadro veio a se modificar somente a partir de 1995.” No presente é possível falar ainda de uma “novíssima geração”, composta por jovens MCs, DJs, dançarinos de *breaking* e grafiteiros que seguem os passos daqueles atores das gerações anteriores que não deixaram de atuar, como o grupo de rap Arquivo Negro, em atividade desde 1997. (PRUDÊNCIO; JUNIOR, 2013, p.85).

Um amplo horizonte de linguagens, linhagens, territórios se abre quando falamos na cultura Hip Hop e suas formas de re-existência na cidade de Curitiba. Consideramos importante reverenciar os movimentos da cena local que mantém vivo esse legado e por meio dele, ascendem o fogo da revolução.

No *breaking*, mantendo uma tradição que se iniciou em 1983, b-boys e b-girls reúnem-se para dançar em frente ao Shopping Itália, espaço que é considerado o marco zero do hip-hop paranaense. Grafites são vistos nos quatro cantos da cidade. Organizados em crews, muitos escritores de grafite (PRUDÊNCIO; JUNIOR, 2013, p.84-85).

Cabe recordar, nos termos de nosso percurso reflexivo, que o cruzamento entre as ruas Marechal Deodoro e João Negrão, onde se localiza o Shopping Itália, era também local de

---

<sup>99</sup> “Segundo Zeni (2004), o *hip-hop* se constitui de quatro elementos: o *breaking* (a dança de passos robóticos, quebrados e, quando realizada em equipe, sincronizados), o grafite (a pintura, normalmente feita com *spray*, aplicada nos muros da cidade), o DJ (o disc-jóquei) e o *rapper* (ou MC, mestre de cerimônias, aquele que canta ou declama as letras sobre as bases eletrônicas criadas e executadas ao vivo pelo DJ). “A junção dos dois últimos elementos resulta na parte musical do hip-hop: o rap (abreviação de *rhythm and poetry*, ritmo e poesia, em inglês)” - ZENI, 2004, p. 230 (apud PRUDÊNCIO; JUNIOR, 2013, p.84-85).

passagem na rota da passeata do dia 28 de setembro realizada no século XIX em Curitiba. Torno a dizer que ali também habitam espíritos rebeldes. Trajetos de pessoas que não aceitavam de braços cruzados as opressões e condicionamentos do existir. Paisagens sobrepostas e altamente vivas em todas as suas dimensões. Nosso trabalho busca chamar atenção para o encruzilhar de distintos tempos e memórias, inscritas em um mesmo território.

O grupo Utamaduni, conforme consta em Silva (2007), durou cerca de oito anos, tendo encerrado suas atividades após o ano de 1996. Ano em que o coletivo desenvolveu um trabalho no município de Guarapuava, e teve, além de outros, a mudança como fator que contribuiu para o seu fim.

Em 1996 o Utamaduni transfere residência para Guarapuava a convite do ex-prefeito Cesar Franco para fazer um trabalho social com meninos de rua. Durante quatro anos o grupo *Ere* (Criança em iorubá) acompanhou o Grupo em shows pelo Brasil afora, num trabalho exemplar com as crianças. Essa mudança de cidade, porém, decretou o fim do Utamaduni pela falta de espaço e de apoio (SILVA, 2007, p.34).<sup>100</sup>

Pelo que podemos constatar por meio dos depoimentos, Dermeval é uma das poucas figuras desse grupo que mantiveram residência e deram continuidade, à sua caminhada artística e pedagógica na cidade de Curitiba. Além disso, Dermeval está ligado também à trajetória do grupo Ka-Naombo sobre o qual versaremos na sequência. Grupo no qual atuou como professor e coreógrafo, deixando nesses períodos marcas de suas influentes “baianidades”.

Essas que carregam ensinamentos de Mestre King e dos chãos sertaneados de uma Bahia profunda que o faz e habita, tanto quanto experiências pelas ruas de Curitiba e as coreografias sociais dançadas desde a periferia onde reside. Atualmente, seu principal trabalho é como professor da Rede Municipal de Ensino no departamento da Educação Infantil, contexto do qual fala com carinho. Paralelamente e de modo mais esporádico, desenvolve oficinas e apresentações artísticas em contextos diversos. A memória mais recente que tenho de Dermeval dançando, é referente ao aniversário de 79 anos de Iyagunã Dalzira, realizado em julho de 2020, em uma reunião virtual em meio a uma pandemia que vem devastando o país e diversos lugares do mundo.

Dermeval dançou reverenciando os símbolos e gestualidades do orixá Omolu, uma dança-presente, celebração da saúde e vitalidade de Iya tanto quanto prece de cura em oferenda aos

---

<sup>100</sup> “Hoje esse trabalho esta tendo continuidade com a Companhia de Musica e Dança Afro Kundun-Bale Quilombo Paiol de Telha, também idealizado por Orlando Silva e sua esposa, a jornalista Cristina Esteche (SILVA, 2007, p.34)”.

ancestrais. O convite para esse encontro me chegou por Dirleia, também para apresentar algo para Iya. Cantei “Raiz Negra Paraná” descrita por Nelson Sebastião para o Bloco Afro Pretinhosidade, como quem pertence às novas gerações entendendo-se “galho novo em tronco velho, madeira que já brotou” de subterrâneos rizomas e encruzilhadas da qual Iyagunã e muitas pessoas presentes são parte.

Na imagem abaixo, Dermeval sorrindo no centro e ao fundo, e à frente, também com um largo sorriso, Vera Paixão. Presença cujo legado dedicamos os próximos subcapítulos e nossa reverência, assim como a todas as fundantes presenças citadas até aqui.



**Figura 30** Ao centro e ao fundo Dermeval Silva à frente Vera Paixão, Curitiba, década de 90. Fonte: Facebook Dermeval Silva.

Aprendendo com estas presenças e trajetórias, bem como a partir delas, reverenciamos as mais velhas e mais velhos, sobretudo, negros e negras, que mobilizaram, em particular, a cena da dança, em geral a cena artística e cultural curitibana, fomentando, desde os anos 80, 90, 2000, articulação e organização de pessoas pretas em torno da retomada de estéticas, distintas formas e filosofias de vida inscritas nas expressões culturais negras. Portanto, embora nossas interlocuções contemplem presenças de referência, sabemos que as comunidades aqui apresentadas não representam a totalidade nem tampouco a maioria das comunidades produtoras desses saberes na capital paranaense. A lâmina que talha o recorte da pesquisa, foi afiada ao longo da experiência vivida, buscando abranger a maioria das presenças e grupos

que esse *território corpo* que tenho me tornado, encontrou pelo caminho, presenças conhecedoras de histórias que insistem em rebrotar do chão e se dar a (re)conhecer através dos tempos no presente. Histórias que nos levam a outras histórias.

## 2.5 Vera Paixão: um rio condutor



*Figura 31 Vera Paixão, Curitiba, 2018. Fonte: acervo pessoal de Vera Paixão.*

No começo do processo de pesquisa achei que produziria uma espécie de “dossiê” sobre a biografia da Paranaense Vera Paixão e pensaria as danças afro-orientadas em Curitiba, exclusivamente a partir de um olhar aprofundado para os projetos que idealizou e realizou na cidade, junto a Associação Cultural de Negritude e Ação Popular, bem como os frutos que essa experiência vem gerando no tempo. Entretanto, me dei conta de que falar com e a partir de Vera sobre sua trajetória e legado de maneira a “recortá-la” de outras experiências, seria algo impossível. Até mesmo sobrepô-la e evidenciá-la diante das demais trajetórias aqui mencionadas, nos pareceu sem sentido na medida em que fomos mergulhando em suas águas e sendo direcionadas pelos fluxos dinâmicos de suas correntezas. Trata-se de uma presença-rio que corta e corre pelos chãos de *território corpo* e da cidade de Curitiba. Foi o transbordamento de suas águas que nos levou a paisagens por nós desconhecidas, portanto, sua presença está necessariamente ligada a todas as biografias mencionadas e reverenciadas no curso do texto.

Na medida em que fui compreendendo o que estava elaborando enquanto *território corpo*,

percebendo-me corpo expandido, passei a perceber as presenças que me circundam e atravessam no tempo como corpos expandidos. Vera é um *território corpo* amplo, feito de experiências e rotas singulares, gestado na relação tornada profunda e seus próprios encruzilhares com os chãos de Curitiba. Sobretudo, na experiência-ventre junto a ACNAP, entidade cultural, negra, popular e periférica que, como veremos, atravessa o tempo inscrevendo histórias nos chãos da capital paranaense há cerca de trinta anos.

Vera é parte fundante da roda-boca do chão de Curitiba, que esse trabalho forma lado a lado às demais biografias aqui referidas, por ter sido parida de uma coletividade negra, gestar e “dar à luz” a pessoas que vem gestando e fundando novas coletividades pretas. Seu percurso de pronto, nos fala sobre comunidade e continuidade, assim como amplia ainda mais nossos horizontes acerca do entendimento de família estendida que o trabalho propõe. Ao longo das próximas páginas transcreveremos trechos das interlocuções com Vera, pautando-nos tanto em entrevistas concedidas a essa pesquisa, assim como no livro *Danças Negras* (PAIXÃO, 2018) de sua autoria, no qual conta a história do Grupo Afro-Cultural Ka-Naombo, por ela idealizado. Ka-Naombo é uma das referências de coletividades artísticas, nascidas de contextos de militância negra em Curitiba, que teve expressiva atuação na década de 90. Nesse trabalho o grupo se destaca pelos processos de estruturação de conhecimentos em dança, experimentação de linguagens artísticas orientadas por estéticas negras e trabalhadas para a cena.

No livro, Vera conta a história do grupo com base em suas memórias e na reunião de importantes depoimentos de pessoas que passaram por ele. Nossa análise perpassa a reflexão sobre tais narrativas dentro de um campo de análise mais abrangente: o *rachar os petit-pavês* e dar corpo a um pensamento crítico sobre realidades das danças afro-orientadas e territórios da diáspora negra em Curitiba. Reuniremos depoimentos contidos no livro assim como outros concedidos para essa pesquisa por pessoas atravessadas pela trajetória do Ka-Naombo em diferentes períodos de sua existência.

Como explicita o professor Nivaldo S. Arruda (Paulo Borges), atual presidente e também um dos fundadores da ACNAP em depoimento ao livro *Danças Negras* (PAIXÃO, 2018):

A história e importância do Grupo Afro-Cultural Ka-naombo (...) ao longo dos anos, se consolidou como importante braço cultural dentro da ACNAP, que por sua vez, realizava e, ainda hoje, realiza trabalhos voltados a educação, através dos cursos pré-vestibulares com projeto piloto e precursor inaugurado em 1993 e formações voltadas para professores da rede estadual e municipal (ARRUDA apud PAIXÃO, 2018, p.98).

Esse importante braço cultural está intimamente ligado ao percurso de vida da artista e militante paranaense Vera Paixão. Saudamos sua presença-rio e legado-correnteza, caminhando lentamente à beira de seus vivos fluxos d'água.

### Quem é Vera Paixão?

Vera Lúcia de Paula Paixão (1968 -) natural de Mandaguari-PR. Mãe de Keny Adubi, Laremi e Moyemi. Atua como técnica em enfermagem, cuidadora de idosos e acadêmica de Serviço Social. *É militante no Movimento Social Negro em Curitiba há 30 anos. Co-fundadora da ACNAP – Associação Cultural de Negritude e Ação Popular e fundadora do Grupo Afro Cultural Ka-Naombo, grupo que com a dança-afro, o teatro e a poesia busca combater o racismo, o preconceito, valorizar e difundir a cultura negra. É criadora do Concurso Beleza de Palmares e realizadora do show Tina Music*<sup>101</sup>.

É poetisa e autora do livro AYO (2017) publicado pela editora Bolsa Nacional do Livro como parte da *Marianas Coleções* e também do livro Danças Negras (2018). Membro do Coletivo Marianas.

Mulher Preta! Que incansavelmente busca uma sociedade mais justa, onde a população negra seja respeitada com seus traços, cultura e valores. (PAIXÃO, 2018).<sup>102</sup>

Trata-se de uma pessoa de presença ampla: amplitude no espaço-tempo, na percepção do mundo e nos modos de produzir e significar a vida. Natural de Mandaguari, município localizado no norte do Paraná, filha de dona Senhorinha e seu José, trabalhadores rurais e formadores de uma grande família, mudou-se para Curitiba na adolescência e em pouco tempo se engajou com o movimento militância negra. Este que, como temos visto, entre os anos 80 e 90, efervescia também em alguns pontos dessa cidade sul-brasileira chamada Curitiba.

Então Eu, Vera Paixão adolescente, e uma cabeça muito confusa, normal da idade, fazia parte do grupo 20 de Novembro, no qual era liderado por Natalício, nessa época morava no centro de Curitiba e dividia o apartamento com três amigas. Fui então a uma reunião e encontrava a Malu e Paulo Borges, eles estavam dando uma palestra sobre a ACNAP e me disseram que se reuniam às quintas-feiras às 19h na Igreja Bom Jesus. Eu resolvi ir, lá fui muito bem recebida pelo Eduardo, um dos fundadores, pois estava ansiosa para saber mais sobre meu povo e querendo fazer alguma coisa (PAIXÃO, 2018, p.18).

Foi a partir de palestras realizadas no interior de uma igreja que Vera passou a se articular

<sup>101</sup> Como atriz, participou da Campanha da Semana de Consciência Negra e dias das Mães da RPC, do filme *Cafundó* (2005)<sup>15</sup> e do documentário *Mirian quer Brigar* (2017)<sup>15</sup>. Foi membro de banca examinadora de cotas raciais no Paraná, Rio de Janeiro e Sergipe. Membro do FESP-PR - Fórum de Educadores (as) Sociais e Populares do Paraná. Participou do projeto de criação pelo Grupo Uninter do primeiro Curso Tecnólogo de Educador(a) Social do Brasil.

<sup>102</sup> Trechos de sua apresentação no livro “Danças Negras”

com as organizações do movimento negro em sua época, tendo nas atividades promovidas pela Associação Cultural de Negritude e Ação Popular dos Agentes da Pastoral de Negros - ACNAP, um despertar para a consciência racial. Ponto comum a distintas trajetórias de vida referenciadas no trabalho é a presença do cristianismo nas tradições familiares bem como diferentes experiências de rupturas com essa forma de religiosidade ou parte de seus valores e crenças. Como indicam tanto os relatos de Vera como Iyagunã Dalzira, até mesmo as experiências de aquilombamento de suas épocas, foram, em diferentes medidas, apoiadas por igrejas e diretamente ligadas a distintas comunidades cristãs da cidade.

No caso de Vera, a tradição de parte de sua família provém da relação com a Igreja Adventista do Sétimo Dia e no contexto social amplo, a própria relação com a ACNAP, criada por Agentes da Pastoral de Negros, portanto, diretamente ligados à igreja católica. Conta que na igreja adventista foi batizada duas vezes chegando a ser expulsa em determinada ocasião de seu percurso de envolvimento com a militância. Relata também que outra parte dessa grande família que lhe constitui é praticante do candomblé, que certa vez jogou os búzios com Iyagunã Dalzira e fez referências a memórias que lhe saltavam sobre esse dia.

Pelos seus relatos e formas de atuação na comunidade em que vive, onde uma grande parcela da população é evangélica, percebe-se que sua relação e envolvimento com esse contexto religioso está longe de ter um ponto final. Quando perguntei, em 2020 sobre sonhos e projeções para o futuro, para minha surpresa e, quebrando toda e qualquer expectativa que eu possa ter gerado sobre seus anseios enquanto mulher negra expôs um sonho: “quero ser uma pastora!”. O que inicialmente me soou única e exclusivamente como contradição. Pois em minha compreensão, na medida em que adquirimos consciência histórica e racial o distanciamento das bases cristãs se torna inevitável, pois se faz evidente o papel devastador das cosmologias euro-cristãs monoteístas e hegemônicas em relação às culturas, valores e sistemas espirituais das cosmologias africanas e pindorâmicas. Mas acontece que essa compreensão não serve nem se aplica como regra para outras perspectivas.

É inegável o quanto a base religiosa, a cristianização, organiza e condiciona nossas existências e realidades, basta olhar para os lados, para trás e para dentro. Para as expressões culturais que perdem muitos de seus grandes fazedores, porque praticá-las significa “estar em pecado”, “pertencer ao mundo” ou ainda às “feitiçarias e obras malignas”, como frequente e pejorativamente exclamam parte (crescente) das igrejas e os fiéis de nossos tempos. É fato que há uma parcela que se apresenta como “progressista” dentro desse cenário, apoiando e se mostrando inclusiva e aberta em relação as causas de ditas “minorias” que constituem na realidade a esmagadora maioria do que somos, múltiplas e diversas pessoas e povos que

habitam esse chão pindorâmico, certo dia (por quem mesmo?) nomeado Brasil.

As *guerras cosmovisivas* seguem em curso dentro de nós, nossas famílias e corpos sociais enquanto comunidades negras e, a complexidade é infinita nessa pequena grande trama. Afinal, o fato de Vera estar desde sempre, em maior ou menor medida, ligada às formas e comunidades religiosas evangélicas, não impediu que seus trabalhos artísticos e culturais acionassem registros nas pessoas, que as fizessem encontrar formas de culto aos ancestrais e à natureza, tendo como base sistemas espirituais africanos, como as tradições do candomblé ou outras formas distantes do cristianismo.

Para Vera é um tema sobre qual versou tranquilamente, firmada na perspectiva que construiu ao longo da vida junto de toda uma geração que abriu muitos dos caminhos pelos quais trilhamos hoje, muitas vezes sem saber a dimensão que seus feitos teriam. É parte de uma geração que em seu tempo histórico, enfrentou duros períodos desse grande ciclo de opressão, múltiplas desigualdades e formas de violência, criando estratégias, alianças e formas de combate de maneira que as gerações contemporâneas não vivenciaram.

Curioso esse tempo espiralar cujos elípticos voleios passam por lugares aproximados, entretanto, desde outras voltas e níveis de complexidade. A conversa com Vera nesse dia como que dizia: “essa é uma questão problemática para mim, para nós enquanto povos negros, talvez de maneira mais evidente para geração que pertencço, e sobretudo, para a luta em busca de emancipação, que nos precede e também nos sucederá”. Hoje e talvez nessa vida, não chegue a ser uma questão lida e vivenciada enquanto “problemática” para Vera. Em diferentes medidas, é assim também para minha mãe, dona Helena e tantas mulheres pretas desse país que encontraram na igreja um lugar de segurança, onde muitas vezes se sentem ouvidas e valorizadas, dentre tantas outras coisas que lhes proporcionam estados de paz. Creio que há um limite para o que em nós se regenera por completo.

Certamente essas realidades devem ser respeitadas. Não podemos medir o mundo a partir de nossas experiências, nem impor valores e ideais para outras pessoas, mas sim tê-las como referência para recriar mundos. Entretanto a possibilidade de diálogo e pensamento crítico se faz fundante. Os questionamentos sobre evidentes contradições aparecem como pontos comuns entre distintas narrativas de pessoas negras e já não podem, nem precisam ou deveriam precisar ser suprimidos. Pois são caros à *luta* que é anterior a mim, anterior à Vera, minha mãe, a vó que não conheci, muitas das gerações anteriores dessas linhagens biológicas e sociais que nos trazem até aqui e, sobretudo, aqueles que virão.

Nesse sentido, em termos de luta contra o supremacismo branco, há um questionamento que nos parece fundamental: até que ponto os ideais de autonomia e emancipação se



relacionam com princípios e bases morais cristianizadas, que historicamente participam do genocídio e dominação dos povos africanos e pindorâmicos, e em grande medida, negam e demonizam as formas de espiritualidade há cerca de 500 anos?

Estamos de acordo com o ex-integrante do Grupo Afro-Cultural Ka- naombo Elton Erê quando afirma que:

Eu sempre digo que militância sem espiritualidade é caixa vazia. O que percebo que o número de pretos e pretas que entram nesses espaços, se aproximam de sua ancestralidade é lindo de ver, aquilo tudo que nos é contado sobre o cultuar o diabo, foi uma forma de manter além dos nossos corpos escravizados, nossas mentes. E estar próximo de nossa herança é libertador, então de suma importância (Entrevista concedida em Curitiba, abril /2020).

Os saberes africano-diaspóricos transportam águas ancestrais irrigando os chãos por onde passam. São também algumas das contribuições de Vera que me tornam a pessoa que sou hoje e substanciam o questionamento aqui exposto. Assim como se desvelam extremamente significativas na formação de tantas pessoas de minha geração, dentre elas, Elton Fernandes:

Eu não tinha um direcionamento racial, sabia que era negro, mas não entendia muito das coisas relacionadas a negritude. Estava em um carnaval em Antonina dançando axé no meio da multidão e parei pra dançar perto de duas meninas que na época não conhecia, que eram a Xica e sua filha Dessy. Conversamos um pouco e trocamos Orkut na época, e posteriormente me convidaram para conhecer o Ka Naombo. Como era de terreiro já achei uma oportunidade de estar próximo dos atabaques e afins nessa oportunidade, e quando cheguei lá tive uma surpresa: ninguém era ligado às religiões de matriz africana. Parece que quando entrei no grupo que isso começou a se intensificar, inclusive anos seguintes montamos um espetáculo só falando sobre Orixás. O Ka Naombo me permitiu viver mais próximo de outras pessoas negras, de entender da minha negritude em sua amplitude, como é me fortalecer para seguir forte, em uma cidade racista como Curitiba. Mantendo viva minhas tradições culturais e de resistência. Eu sempre digo que o Ka Naombo foi uma ponte de minha vida, era um antes passei a ser outro depois. Sem contar que foi através do Ka Naombo que conheci a mãe dos meus filhos que são as coisas mais importantes da minha vida. Então definitivamente marcou minha vida para sempre (Entrevista concedida em abril de 2020).

Sem dúvida a passagem desse artista pelo grupo foi, à época, um *rachar de petit-pavé*, que desobstruiu alguns dos canais de conexão do grupo para dimensões mais amplas do que eles próprios evocavam na prática de saberes africano-diaspóricos que estavam a agregar em seus fazeres, tal como indica seu relato que aprofundaremos adiante. Outro ponto importante de sua fala é a questão da *convivência* proporcionada pelo Ka-Nombo, a relação de ver sua imagem constantemente refletida nas pessoas a sua volta, e a partir dessa relação aprofundar laços a ponto de gerar continuidade da linhagem.

Assim também o foi, anos antes também para Vera. No círculo de convivência gerado pelas atividades da ACNAP, conheceu Jaime Tadeu, professor aposentado, importante militante do movimento negro em Curitiba e presidente da ACNAP em diferentes períodos de existência da entidade. Com ele se casou e teve três filhos: Keny Adubi, Laremi Paixão e Moyemi Paixão.



*Figura 32 Vera Paixão com Moyemi Paixão no colo e abraçada a Laremi Paixão, Curitiba meados de 2000.*  
**Fonte: acervo pessoal de Vera Paixão.**

Não por acaso a maternidade se apresenta como um dos primeiros aspectos elencados para a minibiografia, elaborada pela própria artista, enquanto elementos constituintes de sua identidade. Fértil nos projetos e nas ideias, dona de uma mente altamente criativa, espírito propositivo e braços largos para dar e receber, a artista vivencia atualmente, a oportunidade de ver diversas suas idealizações frutificando no tempo, no corpo das filhas e filhos da diáspora, influenciados por seus feitos e ideais. Já adulta, cursou Técnico em Enfermagem e curso de nível superior em Serviço Social, ofícios ligados ao ato de cuidar da saúde e bem viver da população.

Seus trabalhos artísticos fazem também fortes referências à figura da mulher, às questões da violência doméstica e psicológica. É uma grande fã e admiradora da artista norte-americana Tina Turner, sendo que um de seus trabalhos se trata de um cover da artista. Conta

que ela e suas irmãs se identificavam com Turner por conta de questões amorosas e pela admiração por seu visual e estilo. Para ela, produzir o cover “*era como se eu fosse uma outra mulher poderosa, como se eu sentisse que eu posso* (Vera Paixão em entrevista concedida setembro de 2020)”.

Apesar de ser reconhecida e homenageada localmente por seus engajamentos na militância negra e na poesia<sup>103</sup>, creio serem ainda escassos os registros sobre as reverberações de seus feitos no campo da dança e, de modo mais geral, sua contribuição para iniciação de jovens negros e periféricos da cidade de Curitiba em linguagens artísticas fundamentadas em estéticas negras. Sobretudo, a partir da criação do Grupo Afro-Cultural Ka-Naombo. Como ela mesmo se apresenta: uma “Mulher Preta!” que “busca uma sociedade mais justa, onde a população negra seja respeitada com seus traços, cultura e valores (PAIXÃO, 2018)”.

E não se trata de projetar na imagem de Vera o arquétipo da “guerreira”, nutrindo uma narrativa de superação que mascara a sobrecarga que pesa sobre os ombros enquanto mulheres negras, tampouco interessa atribuir apenas a sua pessoa as conquistas das pessoas e fazeres coletivos, tornando-a aparentemente heroica, autossuficiente e quase desumana. Sua trajetória é um espelho de muitas mais velhas, inclusive minha mãe Dona Helena. Entretanto, consideramos importante reverenciar e referenciar sua presença como idealizadora de projetos artísticos que fizeram e seguem fazendo história na cidade. Como uma pessoa cuja humanidade vem sendo profundamente atravessada pelas artimanhas do racismo, suas sequelas e marcas eminentes.

Vera é autora de dois livros: “Ayo – Livro de Poesias (2017)” e “Danças Negras (2018)”. Seu trabalho como escritora parece oportunizar o protagonismo de uma narrativa própria sobre suas criações e feitos. Sempre tecido a muitas mãos, ainda quando por e sobre si. Sua experiência atesta o lugar da arte como exercício de liberdade, revolução e longo processo de cura. Sua trajetória deixa entrever também as condições de invisibilidade e anonimato a que são submetidas muitas mulheres que exerceram e exercem fortes participações nos movimentos sociais, políticos, culturais e artísticos negros e não-negros, sem ter o devido reconhecimento. As que semeiam, cultivam e colhem sem direito a saborear o devido respeito por suas criações e feitos. Como indagou a professora Cláudia Maria Ferreira em uma de suas respostas ao questionário: “[...] *quantas mulheres negras foram presidentes da ACNAP você sabe??*”. Somente mais tarde compreendi que ela, professora Cláudia havia sido a única até então.

---

<sup>103</sup> Referenciar prêmios e homenagens dos últimos anos

Acontece que as filhas da diáspora seguem renascendo e cada vez mais conscientes não apenas do valor dessas trajetórias, mas do próprio reconhecimento e valorização das vidas dedicadas à luta. Considero-me uma dessas filhas, das que guarda uma faixa que atravessa o peito fazendo lembrar a coroa que carrego no *orí*. Nossos crespos cabelos falam de ancestralidades, assim como guardam vivas memórias das distintas linhagens que nos fazem. Em meu percurso, a coroação simbólica como Rainha dos Palmares eleita na edição do Concurso de Beleza Negra no ano de 2008 é um marco de fundamental importância, cujo sentido, venho compreendendo desde distintas perspectivas, no curso do tempo e do movimento da vida. Nessa experiência, firmou-se em minha trajetória, um elo com Vera Paixão e a consciência de que se não fossem nossas mães mais velhas e mais velhos, não estaria aqui hoje. Assim como para Beatriz Nascimento “(...) o esquecimento é algo inatingível para mim (NASCIMENTO, 2019, p.434)”.

Volto, não apenas para celebrar este elo, mas também para refletir em profundidade tudo que ele representa e para reafirmar compromissos no tempo presente. Com a pessoa e a comunidade que Vera é e representa; com os ideais e lutas comuns que enfrentamos; o compromisso com Palmares inscrito na faixa enrolada sob o altar de meu quarto, ecoando vozes “[...] faremos palmares de novo”. Volto para reafirmar compromisso, sobretudo, com a coroa que carrego no *orí*, com o chão e os legados de re-existência negra desde a cidade de Curitiba nesse tempo histórico em que vivemos. Devoção fundante a qual Vera e toda comunidade que me acolheu nesse concurso, semeou em mim. Dermeval foi meu primeiro professor de danças-afro e Vera, responsável por me apresentar enquanto dançarina de afro, me colocando no mundo dessa forma pela primeira vez há doze anos. Grande impulso para que, com o tempo, buscasse cada vez mais fontes e experiências de conhecimento sobre/com saberes e fazeres das danças, artes e culturas negras, minha própria ancestralidade, assim como as funduras do chão que vivemos.

A seguir, falaremos um pouco sobre a ACNAP, instituição junto e desde a qual Vera gestou e pariu dois importantes projetos nesse percurso de décadas de militância, arte e política: o *Grupo Afro-Cultural Ka-Naombo* e o *Concurso de Beleza Negra*, nos reportando ao espaço que lhe foi experiência-ventre na construção enquanto pessoa, mulher negra, militante, artista e mãe.

### **Associação Cultural de Negritude e Ação Popular (ACNAP)**

Fundada no ano de 1990 na cidade de Curitiba, resultando da organização de

movimentos sociais negros atuantes no município nos idos de 80 e 90, a fundação da ACNAP, decorre da articulação e organização de Agentes da Pastoral de Negros que se reuniam para estudar e discutir a situação do negro no Brasil e, sobretudo, na capital paranaense<sup>104</sup>, conforme consta em ata de fundação. Ao longo destas três últimas décadas as ações da associação têm sido orientadas para a construção de uma consciência socio-histórica emancipatória e melhora da qualidade de vida de pessoas negras e periféricas da comunidade, da cidade, do estado. Foi uma das poucas instituições negras que conseguiu articular uma sede própria para realização de suas atividades, e a atuação do Grupo Ka- Naombo, idealizado por Vera, bem como sua presença de modo mais amplo, teve um papel fundante nesse processo.



**Figura 33: Fachada da sede da ACNAP, registro do mutirão de reforma. Vila Xapinhal, Sítio Cercado, Curitiba- PR, fevereiro/2020.**

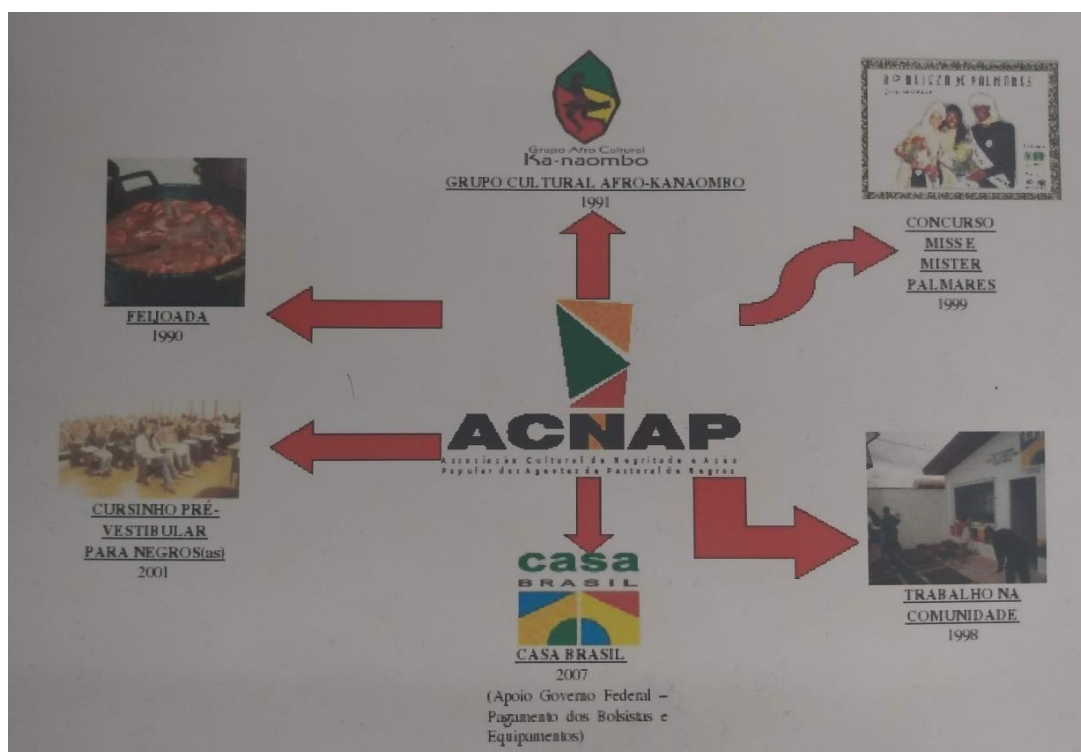
ACNAP, uma das significativas conquistas do movimento social negro que se organizava nos anos 90, em torno de uma agenda e um projeto voltado a população negra e periférica de Curitiba. A sede, localizada na Vila Xapinhal, antiga área de ocupação no bairro Sítio Cercado, foi construída em terreno cedido pela Associação de Moradores da região, por meio de articulação do grupo e trâmite com seu então presidente. Conforme relata Vera:

Então Eu, Vanderlei, Claudete, Marta e o Jaime decidimos fazer algumas coisas para

<sup>104</sup> Ata e histórico de fundação da disponível em: <https://sites.google.com/site/acnapbr/home>

ganhar o terreno, o Jaime tinha que entrar devagar na Associação de Moradores, como tinha que arrumar valetas, ruas, e outras coisas. Nós começamos a participar das reuniões da comunidade, Marta fez pesquisa de quantas escolas tinham na região e de que melhorias precisávamos. Claudete, Vanderlei e eu, continuamos os ensaios. Fizemos um pequeno projeto e levamos para o Dentinho, com o resultado da pesquisa descobrimos que não tinha uma escola que atendesse as necessidades das crianças (em contraturno escolar e ou oferta de tempo de estudo integral ou até mesmo lazer, esporte e cultura a nossas crianças, coisa que nós fazíamos), e começamos a trabalhar mais em busca desse terreno (PAIXÃO, 2018, p.22).

O terreno foi cedido, e a sede estrategicamente conquistada, projetada e literalmente erguida no braço, com base em estratégias diversas: como mutirão, realização de feijoadas, produção de rifas e mais adiante, parcerias com algumas instituições privadas para arrecadação de verba. Pois a ideia que pulsava no interior da organização era construir nesse espaço uma Escola Alternativa.



**Figura 34 Registro acervo da ACNAP, pesquisa de campo, Curitiba, fevereiro/2020.**

A ideia de fazer uma escola e o espaço para o ensaio seria e é o espaço para o Grupo Afro Cultural Ka-naombo ensaiar as crianças, adolescentes e jovens da Comunidade e as crianças podiam ter ali Reforço Escolar, Oficina de Dança, Teatro, Música, Artesanato, Computação, Cursos Profissionalizantes e trabalhar acima de tudo a autoestima da criança negra e branca. Nós começamos a colocar no papel o projeto, uma coisa nos barrava, a grana, tivemos que trazer a ACNAP para dentro do seu Grupo de Base que no momento era o Grupo Afro Cultural Ka-naombo [...] (PAIXÃO, 2018, p.23).

De fato, na narrativa de Vera a ACNAP e o projeto/grupo Ka-Naombo, vez ou outra se

confundem, não havendo uma divisão muito explícita entre o que vem a ser a instituição e o projeto artístico-cultural e atuação socioeducativa do Ka-Naombo. Aliás, a própria denominação Ka-Naombo é atribuída tanto ao grupo artístico como a um projeto mais amplo desenvolvido dentro da ACNAP, que parece esboçar a ideia de “escola alterativa” mencionada por Vera. Como afirma Cassius Marcelo Cruz (2012):

O Projeto Ka-naombo foi apontado (pelas/os ativistas negras/os) como sendo muito importante na década de 90, na luta do MNS na valorização da educação para afrodescendentes a partir uma proposta pedagógica construída a partir das experiências das/dos atoras/es ativistas naquele momento. Pois, identificaram que muitas das crianças negras daquela região para além da vulnerabilidade social, estavam em desvantagem educacional na educação formal em função, de que, segundo as/os atoras/es, estas eram discriminadas por serem negras nas escolas da região. Lá, portanto, no final da década de 90 e início década de 2000, tentou-se consolidar o Projeto Ka-naombo com apoio pedagógico específico para crianças negras matriculadas em escolas públicas próximas da sede do Projeto. No contraturno, estas crianças recebiam aulas sobre história da África e cultura africana, contos africanos, capoeira, dança afro, etc.” (LOPES; SOARES; CRUZ, no prelo) (CRUZ, 2012, p.43).

Tanto o projeto de “Reforço Escolar” no início da trajetória como mais tarde o “*Cursinho pré-vestibular para negras e negros da ACNAP*”, são ações da entidade que contribuíram em larga medida para que pessoas negras e periféricas de Curitiba tivessem oportunidade de *acesso* a um espaço de educação comprometido com as demandas da população negra, com a difusão do legado histórico e cultural africano e as relações étnico-raciais no Brasil.

A realidade da baixa auto-estima como consequência da sociedade racista em que vivemos e obstáculo de desenvolvimento para as pessoas negras, vem sendo uma questão central nas realizações da entidade que ao longo do tempo se desdobra em ações diversas de combate. Não raramente diversas/os participantes dos cursos solidários da ACNAP estão hoje espalhadas por universidades públicas e privadas do país, atuantes nos contextos de militância, e/ou em diversos âmbitos da cena artística e cultural da cidade. Inclusive em alguns casos, contribuindo para a reabertura da sede e retomada das atividades nos últimos anos. Como no caso de Leandro que integrou o Ka-Naombo e participa desde 2001 das atividades da ACNAP.

“*Tudo começou quando fiz o curso pré-vestibular da ACNAP em 2001. Daí por diante fui conhecendo e interagindo com as atividades da entidade até chegar ao grupo [Ka-naombo] em 2006* (Entrevista concedida por Leandro Maria Magalhães, 20/04/2020, Curitiba)”. O cursinho foi o ponto de partida para o início de uma relação tornada profunda

que hoje o faz professor das oficinas de dança da instituição na comunidade.

A sensação é de estar em casa, adoro estar em comunidade, numa quebrada, são tudo gente da gente, igual a gente, com as mesmas necessidades que a gente, ali é o pessoal que tem a ânsia de ter algo mais, não só ajuda, mas algo que lhes completem, e a entidade está ali para isso, para apoiar incentivar, desenvolver, promover e disseminar tudo de bom para a comunidade, assim quero levar autoestima, alegria e a sensação que estamos juntos pra promover o melhor pra nossas vidas (Entrevista concedida, 20/04/2020, Curitiba).

Para uma cidade socio-espacialmente desigual como Curitiba, na qual a expectativa de vida de um jovem morador dos bairros mais nobres indica ser doze vezes mais alta do que a de jovens, majoritariamente negros, moradores de bairros periféricos – realidade ainda mais perversa nas regiões metropolitanas – ações sociais como as realizadas pela ACNAP são altamente revolucionárias e emancipatórias. Há relatos de moradores da comunidade e familiares das crianças e adolescentes envolvidos nas atividades desenvolvidas pela entidade, que expressam alegria em saber que essas e esses jovens não estão “de bobeira” na rua, desamparados dos cuidados de seus responsáveis que passam grande parte dos dias fora, lutando pelo básico do sustento financeiro.

Com adendo que para além de cuidar, a entidade se propunha a fazê-lo conforme princípios africano-diaspóricos, ainda que as referências e possibilidades de acesso ao conhecimento fossem distintas das que as gerações mais novas possuem. Os traços culturais comuns estavam ali sendo cultivados. O entendimento de que “é preciso uma aldeia inteira para educar uma criança” é um desses valores que aqui destacamos, e que assim como nos ensina o conceito bakongo *Kindezi* (FU-KIAU, 2002) *cuidar das crianças é uma arte*. Arte que diz respeito a ascender o sol que reside em cada um de nós, enquanto *mntu* que somos. Tal qual ouvi no timbre inconfundível de Makota Valdina: “gente é pra brilhar!”.

Creio que o relato de Leandro sobre sua relação com a ACNAP, reflete a realidade reluzente de sóis que ali foram acesos e hoje iluminam outras travessias em torno dessa arte:

Fez desabrochar a alegria, o orgulho de ser negro e mostrar as pessoas nossas maravilhas. Me traz até hoje a sensação prazerosa de falar e se expressar com o corpo, também me dá o compromisso de levar e repassar para as gerações futuras como meu filho (Entrevista concedida, 20/04/2020, Curitiba).

A ACNAP se consolidou, sobretudo, na década de 90, como um dos importantes territórios da diáspora negra em Curitiba, cuja comunidade, enquanto grande família estendida e não sem conflitos e divergências. Portanto, certamente há narrativas distintas das de Leandro. Quanto maior o tempo de existência, mais experiências acumuladas e em cada



experiência um contexto, uma roda-estômago-de-muitas-bocas. O mítico crocodilo ganês, ao menos no que nos permite interpretar os ideogramas, parece não só ter duas cabeças, mas também duas caudas. A grosso modo podemos dizer que a digestão começa pela boca passa pelo estômago e em seguida pela cauda. Com isso evidenciamos que cada um expelirá parte do que os demais ingeriram e coletivamente puderam metabolizar em cada experiência vivida. Basta olharmos para nós mesmos enquanto pessoas, territórios-corpos para perceber como geralmente lidamos mal com a digestão dos conflitos entre nossas populações internas, ou até mesmo com as linhagens biológicas que nos fazem. Aprender com nossas mais velhas e mais velhos significa também aprender com e a partir de suas propostas, a partir do que discernimos hoje enquanto acertos e erros.

ACNAP é também um rio do qual o próprio legado de Vera emerge no espiralar do tempo, assim como distintas presenças que contribuíram significativamente para a construção desse espaço e que antes de chegar até ele já acumulavam vivências enquanto corpos em diáspora. Dentre as quais, destacamos a professora Claudia Maria Ferreira, uma das únicas mulheres que chegaram a presidir a associação, e que atualmente é uma das importantes presenças e principais referências na construção do Bloco Afro Pretinhosidade. Trajetórias que se fazem braços expandidos, elas próprias tornando-se rios, com braços e ramificações particulares feitas de extensas lonjuras que correm em distintas direções. Em *território corpo*, as presenças dessas mulheres são hoje, como rios paralelos que compõem juntos outras águas, numa mesma bacia hidrográfica.

Um dos importantes trunfos conquistados por essa entidade negra, foi construir uma sede própria a muitas mãos. Como quem “cava” de forma coletiva e organizada, uma “boca permanente do chão”, no chão da cidade. Após longas décadas de florescimento e plenamente ativa em seus propósitos, a sede da ACNAP ficou fechada durante cerca de sete anos, assim como foram engavetados muitos de seus projetos. Não nos cabe analisar os pormenores dos conflitos, questões internas e demais fatores que contribuíram para essa realidade na última década, mas sim reconhecer sua importância histórica buscando refletir sobre o papel das novas gerações, sobretudo as que atuam nesses campos de saberes e fazeres que encruzilham arte, educação e militância negra na contemporaneidade, em relação a essas e outras importantes camadas de histórias dos chãos curitibanos.

A reflexão sobre os fazeres praticados por essa entidade nos remeteu em certa medida, a princípios, ideais e valores *Quilombistas* propostos por Abdias do Nascimento, esse movimento definido por ele como:

1 . O quilombismo é um movimento político dos negros brasileiros, visando à implantação de um Estado Nacional Quilombista, inspirado no modelo da República dos Palmares, no século XVI, e em outros quilombos que existiram e existem. Dessa forma, o quilombismo representa uma proposta de organização política e social inspirada na experiência histórica afro-brasileira. Não se trata, conforme o entendimento equívoco de algumas pessoas, de um separatismo do negro brasileiro. Apenas advoga-se o poder político realmente democrático, que implica a presença da maioria afro-brasileira em todos os níveis desse poder (NASCIMENTO, 1998, p.110).

Nos parece fundamental o entendimento de que:

Haverá erros e equívocos inevitáveis em nossa busca de sistematização dos nossos valores, em nosso esforço de autodefinição e autogoverno rumo aos caminhos do futuro. Não importa. Durante séculos temos carregado o peso dos crimes e dos erros do eurocentrismo “científico”, os seus dogmas impostos sobre nós como marcas ígneas da verdade definitiva. Agora devolvemos ao obstinado segmento “branco” da sociedade brasileira as suas mentiras, a sua ideologia de supremacismo europeu, a lavagem cerebral com que pretendia roubar a nossa humanidade, a nossa identidade, a nossa dignidade, liberdade e autoestima. Proclamando a falência da colonização mental eurocentrista, celebramos o advento da libertação quilombista (NASCIMENTO, 1998, p.110).

Conforme a trajetória aqui exposta, podemos concluir que ao menos alguns dos valores e propostas quilombistas foram também pilares nas atividades produzidas pela entidade. Mais adiante, ao falarmos mais especificamente do Grupo Ka-Naombo, as associações entre alguns dos princípios elencados abaixo e as formas de atuação da ACNAP ganharão ainda mais corpo reflexivo.

**6. A criança negra tem sido a vítima predileta e indefesa da miséria material e moral imposta à comunidade afro-brasileira. Por isso, ela constitui a preocupação urgente e prioritária do quilombismo. Cuidado pré-natal, amparo à maternidade, creches, alimentação adequada, moradia higiênica e humana são alguns dos itens relacionados à criança negra dentro do programa de ação do movimento quilombista.**

7. A educação e o ensino em todos os graus \_ elementar, médio e superior \_ serão completamente gratuitos e abertos, sem distinção, a todos os membros da sociedade quilombista. **A história da África, suas culturas, civilizações, sistemas político-econômicos e artes terão um lugar eminente nos currículos escolares.** Criar uma universidade afro-brasileira é uma necessidade para a realização do programa quilombista.

8. Visando o quilombismo à fundação de uma sociedade criativa, ele procurará estimular todas as potencialidades do ser humano à sua plena realização. Combater o embrutecimento e a apatia forçada, impostos pela miséria, pela mecanização da existência e pela burocratização das relações humanas e sociais, é um ponto fundamental da política quilombista. **As artes em geral ocuparão um espaço básico no sistema educativo e no contexto de atividades sociais da coletividade quilombola.**

9. No quilombismo, não haverá religiões cultas e religiões populares, isto é, as religiões das elites endossadas como verdadeiras, e as religiões do povo desprezadas e ridicularizadas. Da mesma forma, não existirá “cultura erudita” e “cultura popular”, uma elevada e outra folclorizada e menosprezada. **Todas as religiões merecem as mesmas garantias de culto, e toda manifestação cultural merece**

**igual respeito e tratamento pelas autoridades públicas** (NASCIMENTO, 1998, p.111 - grifos nossos).

A força gerada pela energia coletiva que ali fora empenhada segue em movimento sobre esse chão, na espiral do tempo. Muitos desses princípios, elaborados e difundidos há algumas décadas, por ancestrais não muito distantes de nós como Abdias, ainda não foram amplamente conhecidos, tampouco vem sendo praticados por grande parte dos que acessaram esses conhecimentos. Nossas demandas atravessam gerações e avançam muito lentamente. Penso que nesse processo as conquistas daqueles que vieram antes de nós não devem ser esquecidas, avaliadas apenas sob a luz do pensamento ocidental e dos tempos atuais. É preciso deslocamento às circunstâncias da época, e capacidade de desviar das caixas “certo ou errado”, “bom ou ruim”, ou outras expressões que nos remetem a leituras duais, duras, estreitas e simplistas, que desconsideram a complexidade dessas trajetórias, sempre condicionadas pelas estruturas de uma sociedade racista onde impera a colonialidade. A ACNAP também foi e segue sendo uma comunidade-corpo feita de muitos corpos, voltando para casa. O relato da professora e militante Cláudia Maria Ferreira fala um pouco sobre a transformação de nossas perspectivas sobre as experiências vividas no tempo:

Minha passagem pelo ka-naombo foi de suma importância pois ajudar a construir um espaço tão importante de resistência cultural como o Ka-naombo foi uma honra e sempre levamos experiências positivas e negativas para nossas vidas. Naquele período eu tinha uma visão, hoje já penso diferente em relação a muitas coisas que fazíamos e poderiam ser de outra forma. Mas é isso vivendo e reaprendendo (Cláudia M. Ferreira, Curitiba, abril/2020).

Talvez o pensamento ocidental triunfe também quando as circunstâncias não favorecem o processo de reconhecer, colher e saborear os frutos de nossas próprias sementeiras. Em 2020, antes do período de isolamento social imposto pela pandemia, pude participar de alguns dos mutirões realizados pela comunidade e puxados por Vera para a reforma do espaço (sim! o processo de retomada está em curso desde 2019). Ao receber a função de organizar as pilhas, sacos, caixas de livros e papéis e organizar a biblioteca, junto à Flávia Sabino, me pus a lidar com um grande acervo de livros e literaturas diversas ligadas a educação para as relações étnico-raciais, saúde da população negra, formação dos movimentos sociais, literatura-infanto-juvenil e tantas outras obras. Além destas, as diversas apostilas publicadas pela própria entidade nos tempos em que tiveram recursos e apoios financeiros para realização de suas atividades. Em meio a esse acervo, lidei também com atas e outros arquivos antigos que constituem importantes documentos da trajetória da entidade e desse período de formação dos

movimentos negros em Curitiba ao final do século XX. Trata-se de memórias que não devem ser esquecidas, arquivos que não devem ser apagados, pois há muito o que conhecer, aprender com e a partir deles.

A todas e todos que construíram e seguem reelaborando esse legado, registramos também nossa reverência. Esperamos com esse trabalho ressaltar a importância das memórias, histórias e geografias que constituem insurgentes organizações negras na cidade de Curitiba e certamente ACNAP é uma delas. Ainda falando sobre Vera Paixão a partir de seu corpo expandido, adentraremos o trecho-coração de sua trajetória - o projeto Afro-Cultural Ka-Naombo – destacando suas contribuições mais direta e visivelmente ligadas à dança e às artes negras em Curitiba.

### 2.5.1 Grupo Afro-Cultural Ka-naombo

A expressão *Ka-Naombo* segundo Vera Paixão, fundadora do grupo, vem da língua africana *kimbundu*<sup>105</sup> e significa *coisa de negro*. O grupo foi fundado no ano de 1991 na cidade de Curitiba com a premissa de valorização das culturas negras e combate à violência racial. Arte como espaço de celebração, confronto e exercício crítico no mundo. Dança, música, teatro e poesia, imbuídas de simbologias, identidades, estéticas, técnicas e poéticas negras. Descobrimo e recriando coletivamente uma ideia própria de negritude<sup>106</sup> em fazeres alicerçados na busca por conhecimento histórico-cultural.

---

<sup>105</sup> Língua africana de origem *banto*; bantos, grande conjunto de povos agrupados por afinidades etnolinguísticas, localizados nos atuais territórios da África Central, Centro-Occidental, Austral e parte da África Oriental (LOPES, 2011)

<sup>106</sup> Segundo Maria de Lurdes Siqueira (2006) **negritude** é “o conjunto de valores, culturais, socioeconômicos e políticos da África que caracterizam o povo negro (SIQUEIRA, 2006, p.29)” criado por Leopold Sedar Senghor (1906-2001). Importante político e escritor senegalês que desenvolveu um pensamento científico contra o colonialismo francês na África pautado nesta ideia de negritude.



**Figura 35: Registro de apresentação do Grupo Ka-Naombo. Curitiba, Anos 2000. Fonte: Acervo pessoal Denise Camargo.**

Na formação inicial conforme conta, o grupo “(...) era formado por: Vera Paixão, Marta, Cláudia, Claudete, Vanderlei, Jaime, Niuza, Sandra, enfim família Paixão em peso (PAIXÃO, 2018, p.20)”.

Fizemos então a Noite Ka-naombo em 1991, foi um sucesso, financeiramente não sei, mas politicamente sim. Logo em seguida movidos pela empolgação resolvemos fazer a segunda noite, sendo essa mais longa. Maria José me disse que Ka-naombo poderia ser um grupo e a partir daí que surgiu o Grupo Afro Cultural Ka-naombo. Nós continuamos ensaiando no salão, depois fomos para Praça Zumbi dos Palmares [...] (PAIXÃO, 2018, p.20).

Nivaldo S. Arruda em depoimento no livro de Vera recorda que a apresentação de estreia do grupo se deu na Casa do Estudante Universitário - CEU em um evento pensado para levantar recursos para construção da sede. Conta que:

(...) o sucesso daquela apresentação e os valores culturais africanos que embasavam a proposta do grupo, o feedback e o imediato reconhecimento por parte dos que tiveram o privilégio de ter participado e presenciado aquela apresentação, fez com que a ativista cultural, poetisa e criadora do Grupo, Vera Paixão, percebesse que naquele momento sua ideia embrionária começava a demarcar um território e a preencher uma lacuna até então inexistente entre a população negra de Curitiba (apud, PAIXÃO, 2018, p.98).

Há um forte caráter afirmativo que fundamenta a existência do grupo e desde sempre, move seus fazeres. O que não impediria e não impediu que se tornasse também e – ao mesmo tempo – um espaço de cultivo de nossos valores culturais, bem como um verdadeiro laboratório de pesquisa e criação artística dos quais se desdobraram inúmeros processos criativos resultando em diferentes produções ao longo do tempo.

Nossas apresentações foram em várias cidades do Paraná e do Brasil como: União da Vitória, nossa primeira apresentação fora de Curitiba, Ponta Grossa, São Paulo, Rondônia, Antonina, Araucária, São Miguel do Oeste, Fazenda Rio Grande, Mandirituba, Piraquara, Pinhais, São José dos Pinhais. Em especial destacamos que nossa primeira apresentação em Curitiba foi na Rua XV de Novembro, com o tema: “Sociedade não mate nossas crianças (...). Também o Grupo Afro-Cultural Ka-Naombo faz um trabalho de apresentações e de formação cultural em muitas escolas, CMEI’s, colégios de Curitiba e Região Metropolitana e dentre estes destacamos o Colégio Estadual do Paraná e a Chácara Meninos de 4 Pinheiros e em Unidades de Saúde como o Hospital Bom Retiro. No decorrer de nossa história de lutas e trabalho o Grupo Afro-Cultural Ka-naombo fez várias parcerias com muitas instituições públicas e privadas, no sentido de levar nossa arte, cultura e dança a diversos públicos e com isso romper as barreiras de relações étnico-raciais em nossa sociedade e também ao mesmo tempo dar a oportunidade de inclusão dos adolescentes e dos jovens negros da periferia ao conhecimento de um mundo até então distante de sua realidade (PAIXÃO, 2018, p.12-13).

A seu modo, com as condições que lhe eram acessíveis e possíveis à época, sistematizou, um entendimento próprio de dança tribal, agenciando linguagens múltiplas conforme o conhecimento e os recursos de pesquisa que possuía. Teve como importantes materiais de estudo, vídeos de dança gravados em fita cassete, os vocabulários de movimentos e gestualidades oferecidas pelo conteúdo histórico a experiência vivida e a poderosa força de vontade. Em seu livro nomeia quatro principais “modalidades” de dança desenvolvidas pelo Ka-Naombo em seus ensaios e apresentações, a saber: 1) Dança Afro; 2) Tribal ou Primitiva; 3) Samba de Roda; 4) Afrouxé (PAIXÃO, 2018, p.11). Dentre todas os traços apontados por Vera como característicos das linguagens e referências trabalhadas pelo grupo, aponta o que nomeia como *danças tribais*, em sua definição:

[...] a dança Afro Tribal se identifica com as ideologias e representações de suas tribos, de suas tradições. O tráfico negreiro produziu o primeiro sincretismo intertribal que reuniu negros de diversas origens étnicas. A dança envolve movimento, energia, ritmo e criação, onde expressa toda a garra e resistência da cultura africana (PAIXÃO, 2018, p.11).

Ao longo do tempo esse entendimento de dança foi se construindo dos registros amalgamados daquelas e daqueles que por ali passaram. Os repertórios diversos inscritos nos corpos das crianças, jovens e adultos que participavam do grupo e suas realidades de vida, foram construindo os próprios rumos dramaturgicos, as metodologias de pesquisa e criação cênica. Nas produções artísticas evidencia-se a identificação do grupo com referências norte-americanas, estas que vão dos fervorosos cantos gospel, passa por Tina Turner da qual possui diversas fãs, pelo embalo do ritmo ijexá e “(...) cantos e ritmo consagrado a Oxum e Oxalá (PAIXÃO, 2018, p.12)”. As contribuições de Dermeval Silva e as sementes de suas heranças afro-baianas em passagens pelo grupo como professor e coreógrafo.

Cabe aqui recuperar uma das falas de Laremi Paixão<sup>107</sup>, filha de Vera e professora de dança, feitas em uma das oficinas “Dançar é Pertencer” ministradas por ela no projeto *Pontes Móveis em Travessias Afro-Contemporâneas em 2019*.

(...) toda essa construção era feita, justamente porque a gente com crianças, a gente trabalhou com muita criança dentro do Ka Naombo. Então, isso aí, pelos anos 90 até 2000, como eu já venho falando. E agora o que vou trazer pra vocês é de um momento que eu já tô maior dentro do Ka Naombo, [como mostrei no vídeo já tava fazendo as coreografias bem pequenininha... risos] portanto, já tô mais próxima desse contexto religioso, graças às pessoas que entraram no Ka Naombo (Caderno de Campo, oficina Dançar é Pertencer, Ponte Móveis, Curitiba, agosto de 2019).

Quando as paredes da sede da ACNAP estavam sendo erguidas Vera estava gestando Laremi é a esse fato que se refere ao falar sobre seu tempo e relação com o Ka-naombo. O grupo fala também sobre interpretações da História e de estórias traduzidas para a linguagem cênica por meio de uma metodologia em construção, à época, tecida por saberes em dança, teatro, música e poesia.



**Figura 36: Espetáculo *Filhos da Terra*, Grupo Ka-Naombo. Curitiba, anos 2000. Fonte: Acervo pessoal**

<sup>107</sup> Dançarina, coreógrafa, professora de dança, estudante de Biomedicina (UFPR). Ministra oficinas de dança em contextos diversos, parte da equipe do *Um Baile Bom!*. atuando também na retomada de atividades do Ka-Naombo, como parte da equipe de professores do projeto *Pontes Móveis em Travessias Afro-Contemporâneas* desde 2018, projeto no qual sistematizou a oficina “Dançar é Pertencer”, sobre o qual discutiremos mais adiante (ver capítulo 3).

**Denise Camargo.**

Elton Fernandes (Erê) é uma dessas pessoas às quais Laremi se refere, suas vivências anteriores em terreiros de candomblé, proximidade com as simbologias e gestualidades dos orixás e suas bases filosóficas, questionando e ampliando as referências praticadas pelo grupo até então, deixou significativas contribuições. Ele mesmo se recorda, sobre chegar no grupo e não encontrar ninguém ligado a terreiro, “(...) parece que quando entrei no grupo que isso começou a se intensificar, inclusive anos seguintes montamos um espetáculo só falando sobre Orixás (Elton, abril de 2020)”. Esse espetáculo foi relatado como um marco na trajetória do grupo por Laremi, Elton e diversos ex-integrantes.

E então a gente começa a introduzir isso, e um dos espetáculos que a gente criou que vai trazer essa questão, foi o espetáculo *Filhos da Terra*. Um espetáculo que tinha em torno de quinze pessoas, vinte com a percussão. E aí a gente fazia os orixás um por um e contava a história. Ali a gente começou a introduzir essas coisas no Ka Naombo e perceber que na verdade, ela já tava ali há algum tempo, a gente só não tinha essa noção ainda, porque o Ka Naombo foi uma experiência né!? ele foi um experimento. Foi uma coisa de: vamos juntar as pessoas, vamos aprender, vamos ver vídeo, vamos se virar e vamos criar isso! E foi o que deu a origem desse grupo a mais de vinte anos. Então a gente vai ter essa questão de entrar com estudos e referências, que já é uma coisa, por exemplo, muito viva aqui no Pontes, bem depois muito depois (...). (Caderno de campo, oficina Dançar é Pertencer no projeto Pontes Móveis, agosto/2019).

Bastante simbólica e significativa a narrativa que conta o caminho do cativo em direção ao quilombo. Laremi é bastante enfática ao direcionar em suas oficinas a expressividade quase caricata dos diferentes trechos dessa travessia simbolizada e vivenciada pelo grupo. Primeiro “aquela cara fechada” ligada ao momento da fuga, depois “o festejo” por chegar no quilombo.

[...] Então como ela foi criada dentro de um contexto cristão, ela também tinha todas as questões da crença dela, que limitavam ela de chegar próximo disso. Então o Ka Naombo vai trabalhar com o que a gente chamava de *dança tribal*, daquele início da sequência que é quando a gente fecha a cara, né. A gente tá lá se olhando e tal, no domingo eu contei que tem uma historinha que a gente conta, que é uma história porque o Ka Naombo tinha essa questão do teatro né. O Ka Naombo não tinha só dança, tinha dança teatro, tinha música, tinha poesia. Então no domingo eu trouxe aquela história que a gente tava fugindo, que é o que o Ka Naombo trazia nesse início, com sua construção – aí a gente tava fugindo, e aí a gente começava a coreografia, e aí agora a gente chegou no quilombo, a gente vai comemorar, e aí a gente sambou lá na Hoffmann.

Na prática, a abertura para o aprendizado das simbologias dos orixás fez-se barro fundamental para o quilombo em construção. A realidade que a história sugere, é que não há princípios religiosos cristãos que possam com a força da espiritualidade africana inscrita em



certas existências e modos de vida. Força que ganha ou perde em abundância, mas sempre segue viva e em constante processo de renovação, ao longo das gerações. O fato é que movimento gera movimento e a participação de Laremi no projeto Pontes Móveis foi também um espaço de elaboração e sistematização produzido coletivamente que contribuiu para o processo de retomada das atividades que segue em curso. Ao final de sua fala, desse mesmo dia em que contou a história conforme aqui transcrita, anunciou: “Ah. E tem uma novidade pra vocês: Ka Naombo volta em agosto. Aplausos da turma (Caderno de campo, oficina Dançar é Pertencer no projeto Pontes Móveis, agosto/2019)”. Voltas elípticas do tempo espiralar sobre a qual Vera diz: [...] E hoje saber que minha filha tá participando disso com vocês, já é maravilhoso. Minha filha tá com você, tá com o Léo [Leonardo da Cruz], tá com o Um Baile Bom! Quer dizer, todas essas meninas que eu um dia estive, né! [...] (PAIXÃO, 2017)”.

O histórico do Ka-Naombo revela uma predominância do estilo identificado por Vera como afro-tribal<sup>108</sup>, geralmente acompanhado pela presença de tocadores e tocadoras e pelo som percussivo dos tambores no ritmo chamado barravento, na concepção difundida por Laremi, associado ao momento da fuga. A partir dessa realidade, ao contar a história do grupo e utilizá-la como referência para a construção dos repertórios gestuais, traz elementos de trabalho como peneira, pilão, facão, fazendo referência a distintos ofícios que muito anteriormente à diáspora e processo de colonização, estão ligadas a tradições, saberes e fazeres praticados por nossas linhagens ancestrais. Aos poucos temos recuperado essas histórias.

Há também nos repertórios uma diversidade de influências estéticas e métodos compositivos. Esta pluralidade é bastante evidente nos processos e produções do grupo, atravessadas pela presença de distintas matrizes que fazem parte das dinâmicas constantes de reinvenção das chamadas danças-afro. Em seu histórico, coreografias embaladas ao som do Bloco-Afro Ilê Aiyê<sup>109</sup> imbuídas de gestualidades e signos próprios desta expressão afro-baiana, sobre a qual Vânia ensina:

Os nossos gestos, posturas e olhares transgridem, afirmam e resistem ao tempo. Se para as danças, o corpo é o principal comunicador, então, nossos corpos expressam o poder, a identidade, linguagem e a reflexão sobre as culturas, valores, religiosidade, heranças do legado africano no Brasil. (OLIVEIRA, 2016, p.166)

<sup>108</sup> Terminologia utilizada por Vera para se referir ao estilo de afro praticado pelo grupo. Segundo (SILVA, 2007, p.32) o estilo é associado a danças de guerra e acompanhado pelos toques percussivos dos tambores. Sobre a pluralidade de saberes e fazeres das danças-afro no Brasil, ver Ferraz (2012).

<sup>109</sup> Bloco-Afro Ilê Aiyê nascido no bairro Curuzu na cidade de Salvador em 1974.

A aproximação destes repertórios foi e vem sendo utilizada como matriz estética e simbólica nas pesquisas de linguagem dos espetáculos do grupo e nos traz referências fundantes para refletirmos sobre mais uma das criações de Vera: Concurso de Beleza Negra que durante mais de uma década elegeu dezenas de Rainhas e Reis dos Palmares em noites de grande festa. Como lembra Nivaldo S. Braga (Paulo Borges):

Foi ainda nos anos 1990 que o Ka-naombo alcançou seu clímax de sucesso e importância quando a mente inquieta e criadora de Vera organizou um concurso que, em suas primeiras edições, foi denominado “Miss Palmares”, depois “Miss e Mister Palmares” e finalmente “Beleza de Palmares”. Assim em todas as edições a importância do Grupo cresceu, pois suas funções não mais se resumiam aos ensaios e apresentações, mas na preparação de todos os candidatos inscritos que passavam por intensos treinamentos na busca do aprofundamento das técnicas voltadas para as coreografias e posturas uma vez que todos tinham que, além de desfilarem, também dançar e aprender sobre a história e cultura do povo negro na diáspora (PAIXÃO, 2018, p.99).

O concurso se desdobrou como uma das atividades realizadas pelo Ka-Naombo, retroalimentando o grupo de muitas formas e contribuiu para maior circulação de pessoas distintas em torno dos fazeres do grupo. Os concursos de beleza negra, conforme já nos referimos em certos pontos do trabalho, foram e seguem sendo estratégias de refazimento dos povos negros nos contextos diversos em diáspora, ao longo de distintas gerações. Se anteriormente, falei a partir de minha experiência e perspectiva, agora falo dessas mesmas experiências aproximando as vozes de outras pessoas que por ali passaram.

### **2.5.2 Coroando rainhas e reis**

O *Concurso Beleza dos Palmares* é outro dos largos braços deste legado. Trata-se do contexto que marca meu encontro com esta grande mulher e que habita camadas profundas desta escrita, no sentido do que a move e do que ela se propõe a mover. Encontro que segue sendo encruzilhada. Conforme descreve a idealizadora Vera Paixão:

O Mister Palmares e Miss Palmares são uma continuação da Noite Ka-Naombo. O objetivo desse concurso [...], criado em 1997 era pra mostrarmos o quanto a mulher negra é bela inclusive vou filosofar agora, se vocês me permitirem, a mídia quando impõe que ser negro não é belo... é o descendente afro-brasileiro como se a raça negra fosse uma vergonha de se assumir, ignorando-nos como se não fôssemos os construtores desse país, enraizando na cabeça dos próprios negros, para que eles se sintam inferiores, incapazes (PAIXÃO, 2018, p.27-28).

Produzido conjuntamente à ACNAP e ao grupo Ka-Naombo este evento foi realizado

anualmente entre os anos 1997 a 2012 na cidade de Curitiba em datas próximas ao vinte de novembro. Data que no Brasil foi instituída como Dia Nacional da Consciência Negra<sup>18</sup>, fazendo referência à morte de Zumbi, líder do Quilombo dos Palmares, símbolo de luta e resistência para o povo negro brasileiro.

O percurso que fizemos até aqui nos permite compreender que esta referência não é ao acaso, nem tampouco vazia de sentido. Afinal, os quilombos são formas insurgentes de organização social e política dos povos africanos escravizados. Consciência, autonomia, organização e luta coletiva por liberdade que se mantém viva através dos séculos. Uma resposta de nossos ancestrais diante da circunstância desumana de exploração e dominação a que foram forçosamente submetidos. Conforme versa Beatriz Nascimento em sua perspectiva contemporânea sobre o conceito:

O quilombo é um avanço, é produzir ou reproduzir um momento de paz. Quilombo é um guerreiro quando precisa ser um guerreiro. E também é o recuo se a luta não é necessária. É uma sapiência, uma sabedoria. A continuidade de vida, o ato de criar um momento feliz, mesmo quando o inimigo é poderoso, e mesmo quando ele quer matar você. A resistência. Uma possibilidade nos dias de destruição (NASCIMENTO, 2019, p7.).

Para algumas pessoas e em certo tempo da história, a ACNAP, o Grupo Ka-Naombo, assim como o Concurso de Beleza Negra, lhes atravessaram como esse espaço de paz e aprendizagens de guerreiras e guerreiros no combate pela vida digna. Inicialmente o concurso foi pensado exclusivamente para mulheres negras, insurgindo como resposta à padronização de corpos em moldes específicos – mulheres brancas, magras, altas, cabelo liso, jovens.

Na mídia parece que servimos apenas para massa de manobra e quando temos uma referência na TV, nós somos bandidos, domésticos e sem famílias, para que achem que somos desorganizados. Por não concordar com um sistema em que ser belo é imposto como loira e que para participar de um concurso de beleza tem que ser magra e quando as negras participam geralmente ganham menos, ou se o concurso é de negro ganha quem mais se aproxima do branco (PAIXÃO, 2018, p.28).

Como podemos ver, as questões discutidas no primeiro capítulo, não estão separadas do que aqui tratamos em perspectiva mais ampla. A questão problemática com a autoestima é uma realidade que atravessa minha história assim como as de múltiplas mulheres e pessoas negras desse país. Lembremos que os concursos de beleza negra foram e seguem sendo uma estratégia empregada por diversas organizações dos movimentos negros brasileiros. Tal como nos clubes e agremiações negras, como no Teatro Experimental do Negro, nas Escolas de Samba, nos Blocos Afro de Salvador, são exemplos bastante diversos que praticam a

realização de concursos de beleza em suas trajetórias.



*Figura 37 Flyer de divulgação da 10ª edição do Concurso Beleza dos Palmares, Curitiba, 2010. Fonte: acervo Denise Camargo.*

Em Curitiba, temos o inicialmente chamado “Concurso Miss Palmares”, depois “Concurso Miss e Mister Palmares”, por fim, “Concurso de Beleza Negra” elegendo Reis e Rainhas dos Palmares a cada nova edição. Realizado a seu modo, entre os anos de 1997 e 2012, em distintas edições, concebendo a valorização das estéticas e culturas negras, o concurso se tornou tradicional celebração na cidade. As programações anuais do evento contavam também com momentos de fala da comunidade de realizadores e apresentações artísticas e culturais, muitas vezes protagonizadas pelo Ka-Naombo e pela própria Vera com seu trabalho solo *Tina Music*. Conforme relata, o dinheiro arrecadado na produção da festa era revertido em prêmios para os participantes e para o projeto da Escola Alternativa. Na perspectiva de Vera:

Acredito que a competição é extremamente importante porque nós mulheres negras estamos o tempo inteiro provando para garantir o nosso lugar na sociedade, essa competição é boa porque competimos com nós mesmas, independente de quem ganhe, ganhamos todas nós (PAIXÃO, 2018, p.29).

Esse entendimento do concurso e valoração para além da competição aparece nas narrativas de diversas interlocutoras/es, até mesmo no fato de muitas dessas pessoas participarem mais de uma vez do concurso. Além de minha própria experiência, busquei depoimento de outras e outros antigos participantes. A educadora curitibana Denise Camargo de Oliveira, eleita Rainha dos Palmares na edição de 2007 é uma delas. Foi Denise quem me passou a faixa na noite do Concurso em 2008, a mesma que vi apresentar dança-afro e que

havia falado sobre a existência do concurso. Denise, mãe de Isabella que, mais tarde, foi minha aluna de balé no Parigot de Souza. Escola em que o Ka-Naombo ensaiou antes de obter a sede. E assim, anos a fio, é que as relações vão se tornando profundas e a família expandida se desvela. Denise relata:

A minha primeira participação foi tudo novidade, nunca tinha visto tanto negro juntos, e foi isso maravilhoso nunca me senti tão à vontade em um espaço, e isso era tão contagiante pois parecia que todos já se conheciam, era uma amizade muito gostosa. Primeira vez que participei fiquei em segundo lugar, foi uma emoção gigante afinal nunca tinha visto aquela dança, muito menos desfilado. No ano seguinte participei e fiquei em 3º lugar o que também foi maravilhoso, cada concurso era um aprendizado, um encontro de pessoas com sede de conhecer ainda mais sobre a cultura, e finalmente do terceiro concurso ganhei em primeiro lugar (Denise Camargo, entrevista concedida a autora em Curitiba, março/ 2020). [...] muito mais que ganhar prêmios quem participava do concurso ganhava conhecimento, durante os ensaios de desfile e passarela, tínhamos também um momento de conversa com Vera, ela nos trazia reflexões sobre o negro dentro da sociedade, o racismo que muitas vezes sofremos e sem perceber deixava passar batido. Nos trazia reflexões sobre a mulher negra que era vista como objeto sexual, sobre a violência sofrida somente pelo fato de sermos negros. Falava da questão de padrão de beleza colocada para nós, e por isso o concurso tinha esse diferencial pois valorizava a beleza do negro como um todo, independente de ser alto, baixo, gordo, magro. A cada encontro era uma injeção de autoestima e conhecimento histórico. Além de toda beleza dos movimentos de dança, cada passo passado tinha uma história um significado o que fazia com que a dança tivesse uma grandeza diferenciada (Denise Camargo, entrevista concedida a autora em Curitiba, março/ 2020).

Como aponta a rainha e educadora, eram diversos os temas trabalhados pela equipe do concurso. O encontro como oportunidade de ouvir, aprender e compartilhar temas caros a nossas existências. A lembrança de um corpo ativo, desafio constante, assim como a pergunta moldada de várias formas: quem sou eu? As rodas, a passarela, convites para elaborar possíveis respostas que oferecessem algo além de palavras. Criar um solo, um duo ou trio para apresentar no concurso era também uma forma de dizer quem éramos, de “expor nossa energia”, conviver e comungar em presença o que há de mais profundo em nós, ainda que por durante um tempo específico. Tanto mais no período preparatório, nas aulas e rodas de improviso, entre as/os participantes do concurso, onde a timidez aos poucos, semana a semana, em parte se dissipava e os corpos gradativamente se apresentavam mais “falantes”.

A historiadora Fernanda Santiago, ex-integrante do Grupo Ka-Naombo, versa, em entrevista cedida para a pesquisa, sobre sua participação no concurso:

Particpei do concurso Beleza dos Palmares, não consegui nenhuma colocação entre as 10 primeiras colocadas, na época ter participado do concurso e não ter me classificado me gerou uma certa frustração, mas depois ficou o aprendizado de ter me disposto a concorrer e me esforçado para cumprir todos os critérios para

participar, de não desistir, de ensaiar uma coreografia com a minha dupla, de desfilar com vestido longo e depois de maiô. Isso tudo executado por uma guria preta de 18 anos que não tinha a auto-estima nas alturas. Não me sentia tão bonita e sensual, quanto outras gurias que estavam participando do concurso. Pode parecer clichê mas, hoje percebo que muito mais importante do que concorrer foi ter participado. Hoje eu percebo que não tratava-se só de mim, assim como eu diversas outras e outros jovens estavam exercitando sua auto-estima, estavam aprendendo a se amar, a enxergar a beleza no seu semelhante. E pra mim ficou o ensinamento de que por mais que eu me esforce, me dedique, outras pessoas não vão ter o mesmo olhar e o mesmo cuidado, pela ótica do outro eu posso não ser suficiente, não ser dedicada, inteligente, bonita etc. Mas eu sempre terei de lembrar do meu valor para ter certeza das minhas capacidades e limitações (Entrevista concedida, Curitiba, abril/2020).

“Mais importante do que concorrer foi ter participado”, um “clichê” bastante presente, pois real e latente em diversas das narrativas aqui reunidas. Afinal, era também uma das poucas, senão única, oportunidade de participar, enquanto mulheres negras, de um evento dessa natureza na cidade, em grande parte do período em que foi produzido. Sem contar a lida com a coragem e outros exercícios desafiadores que a exposição nos exige quando jovens não raramente, com históricos de humilhação e repressão, inclusive em muitos casos, nos fechando para o mundo. Podemos pensar o concurso também como uma escola de abrir o peito e manter a cabeça erguida, ainda que com medo ou vergonha. Há pessoas ao redor que vibram com sua presença, torcem para que você atravesse a passarela e dê o seu melhor. Mas como disse Fernanda, há também um lugar bastante pessoal nesse aprendizado. A roda e a passarela são caminhos que, no contexto aqui avaliado, levam a uma rua sem saída dentro de nós mesmas/os. Exposição sensível de si que se firma na pisada em travessia, enquanto atravessa e é atravessado. E que bom é ser atravessada por pessoas que celebram a sua existência, se veem de alguma maneira em você.

Cada corpo uma trajetória, uma anterioridade, uma resposta ao encontro. A atriz paranaense Flávia Imirene Sabino<sup>19</sup>, que passou pelo Ka-Naombo cerca de dezesseis anos atrás versa sobre sua experiência de participação no concurso:

O Grupo Afro Cultural Ka-Naombo, foi o meu primeiro contato com a dança-afro, no ano de 2004, na época, eu possuía vinte um anos de idade, os conheci através do *Concurso Beleza dos Palmares*, uma das várias atividades desenvolvidas pelo Ka-Naombo, liderado e idealizado por Vera Paixão. Este evento tinha por objetivo promover a autoestima dos jovens e especialmente das meninas e mulheres negras, bem como a valorização da cultura e da estética afro-brasileira. Dentro deste contexto, fui uma das várias meninas que se inscreveu para participar, no entanto, para além do concurso em si, que me rendeu a colocação do sexto lugar com o título *Originalidade*, o que mais me atraiu dentro desta experiência, foram sem dúvida às aulas de dança afro, especialmente a Dança dos Orixás, a identificação foi imediata, as músicas, toques, movimentos, além de estar rodeada de outras pessoas negras nos ensaios. Pela primeira vez, vi a real possibilidade de poder dançar, pela primeira vez, eu não estava desconfortável na minha pele, pois havia corpos, cabelos, rostos similares aos meus, se potencializando, todo este ambiente me proporcionava

entusiasmo e realização em estar ali, mesmo diante da minha insegurança, timidez, e dos desafios a lidar com aquela nova linguagem (Flávia Imirene Sabino em entrevista cedida para a autora, Curitiba, abril/2020).

Assim como para Flávia, o Ka-Naombo se revela como primeiro canal de contato com as danças, artes negras, histórias e culturas africanas e afro-brasileiras, para diversas pessoas que o trabalho deu conta, e as inúmeras que não alcançamos nesse simples porém audacioso projeto de pesquisa. A realidade vivida o antecede e sempre o transcenderá com suas imensidões incomensuráveis e não capturáveis. Importante notar no relato de Flávia, a questão também recorrente, de ser “um evento” para a época, em sua experiência em Curitiba, o fato de estar rodeada de pessoas negras. De se ver nas pessoas com as quais você compartilha uma aula de dança. Assim como o fato de que essa identificação somada a outros valores e experiências partilhadas entre pessoas negras, acaba por construir um espaço possível de segurança. Onde ainda que com medo ou vergonha, há algo que contribui para que nos sintamos a vontade para seguir. É o que trago de minha experiência cada vez mais habitada por pessoas, comunidades, histórias, estéticas e cosmopercepções negras. Certamente outros fatores contribuem para que essa relação de confiança se estabeleça coletivamente, entretanto, é fato que a dimensão racial nos conecta enquanto pessoas negras, de modo único, peculiar e poderoso.

O educador, dançarino e coreógrafo curitibano Adilto de Paula da Silva, mais conhecido como “*Black*”, em depoimento no livro de Vera Paixão (2018) expressa o sentimento vivenciado no concurso:

Então chegou o dia do Concurso Beleza dos Palmares, nesse dia era irmão torcendo pelo outro irmão, numa corrente de fé, carinho, amizade e companheirismo, por percebermos que todos nós estávamos na mesma situação, lutando pela valorização da nossa cultura, nossa cidadania e identidade. Pois aí não importava quem vencesse, mas que o vencedor iria confirmar em faixas e troféu o compromisso de Miss e Mister Palmares. Esse compromisso seria de valorização de nossa ancestralidade Afro, com nossa matriz cultural como Povo Afro Brasileiro, mostrando a todos que não é só beleza estética, mas um conjunto de crenças, valores e saberes de nossa gente, do nosso povo negro que ali estava sendo transmitido para novas gerações (Adilto de Paula (Black) in PAIXÃO, 2018, p.43).

Apenas a partir dos anos 2000, as edições do concurso passaram a abrir para a participação masculina e criou-se a categoria Mister Palmares. *Black Adilto* foi o primeiro Mister Palmares eleito.

Tive a honra de ser eleito o 1º Mister Palmares, o que me fez comprometer com nossa causa e querer buscar estudar mais sobre a nossa história, nossa cultura, nossa

arte, nossa dança. Para que com isso pudesse contribuir para mais irmãos e irmãs também conhecerem os nossos valores culturais, coisa que não era ensinado em nossas escolas ou comunidades. (Adilto de Paula (Black) in PAIXÃO, 2018, p.44).

Adilto é de fato um profissional comprometido com a construção de espaços de construção e difusão de saberes. Quando conheceu o Ka-Naombo já tinha suas referências dos grupos de Axé, linguagem de grande influência nos trabalhos que desenvolve e na identidade do grupo que fundou nos anos 2000: *Grupo Afro Pop Ginga Total*. Responsável pela iniciação e permanência de muitos jovens nas veredas das artes, sobretudo da dança. Muitos artistas locais que hoje atuam em diversas frentes da cena curitibana, lhe tem como referência, tal como Kenedy Pierri, Kethelin Pollyana, entre tantos e tantas que foram nutridos pelas propostas de Adilto, quanto nutriram seu percurso. Mais adiante, faremos menção mais detalhada sobre o grupo criado por Black. Rama de uma grande árvore que não para de crescer e cumprir seus ciclos de vida.

Elton Fernandes, mais conhecido como “Erê”, ex-integrante do grupo Ka-Naombo, ainda que hoje distante, se faz presente de maneira remota nas discussões ligadas à negritude em Curitiba, sendo uma presença que costuma ser lembrada com frequência por representantes da militância negra, dos grupos Ka-Naombo e Bloco Pretinhosidade com os quais convivo. Em entrevista cedida para essa pesquisa versa sobre sua participação no Concurso de Beleza Negra:

O concurso foi uma extensão do Grupo Ka Naombo eu participei porque todo mundo participava e não tinha aquilo de outros concursos que é uma competição, e sim um momento de reconhecer o quanto nos ensinaram que éramos patinhos feios mas na verdade somos cisnes em lugares errados, que bastou alguém mostrar o tamanho de nossas asas a gente passou a voar alto, lembro que nesse concurso foi a primeira vez que participei de um programa de TV eu e Marcia Leão, fazendo uma chamada para o concurso. Pensa que trabalho de auto-estima, você ter crescido, se achado feio de repente está na TV falando sobre beleza. Então foi um aflorar o que sempre viveu em mim (Elton Fernandes em entrevista cedida para a autora, Curitiba, abril/2020).

Como temos visto, em sua passagem pelo Ka-naombo, Elton foi uma pessoa que influenciou de modo significativo as estéticas e referências trabalhadas pelo grupo, assim como tem a vivência no grupo profundamente inscrita em seu processo de construção como pessoa. Como um lugar onde lhes “mostraram o tamanho de suas asas” e então “passou a voar alto”. Uma percepção que se entrecruza em pontos diversos com a narrativa do educador e percussionista Diorlei Santos sobre sua já eternizada, passagem pelo grupo. Sobre o concurso:

As edições do concurso que eu participei foi... deixa eu lembrar.. 2007, 2008 e 2009.



Isso marcou muito minha vida. Nunca tinha dançado, não tinha tido uma experiência com dança. Participei do concurso a primeira vez, tinha vinte e um rapazes participando. Em 2007 participei pela primeira vez, ensaiei dois, três meses, e fiquei em quarto lugar. E no ano seguinte eu recebi uma ligação da ACNAP, me convidando pra participar do grupo Ka-Naombo. Eu peguei e falei, caraca! o bagulho foi muito bacana. Imagina, nunca tinha dançado na vida, tirei em quarto lugar e, agora sou convidado pra participar da companhia de dança. Ah não, demorô! Aí eu entrei, aceitei, então o concurso abriu portas pra mim. Foi uma experiência muito bacana, fiz amizades com pessoas que conheço até hoje. Excelentes amizades. E o concurso é maravilhoso e deveria voltar. Não perguntou isso, mas deixo aqui expressado meu sentimento. (Diorlei Santos em entrevista concedida para a autora, Curitiba abril/2020).

Oportunidade, afeto e reconhecimento são palavras que desde minha perspectiva, se dão a ver nesse relato, assim como em diferentes medidas nos anteriores. Felizmente, no curso dessa pesquisa nos últimos anos, novos concursos de beleza para pessoas negras vêm sendo produzidos por distintas organizações, não raramente integradas por pessoas ligadas à referência do concurso produzido no Projeto Ka-Naombo junto a ACNAP, assim como outras novas figuras que se somam a continuidade e recriação dessa antiga pática.

A questão da auto-estima, da convivência, disciplina, sensibilização artística e consciência racial, são algumas das questões que se repetem em alguns dos discursos colhidos por essa experiência de pesquisa. Abaixo destacaremos trechos dos relatos que tocam mais especificamente em alguns desses pontos e consideramos relevante incluir nessa escrita.

Sobre processos de reconhecimento:

Inicialmente, entrei no Ka-naombo com o objetivo de aprender a dançar e aprender sobre a história e cultura africana, não imaginava todos os benefícios que teria no decorrer do tempo. Sempre fui extrovertida não tinha dificuldades em me expressar, em conversar, fazer amizade, dançar etc. Mas no Ka-naombo aprendi a desenvolver essas capacidades, e outras como seguir coreografias, criar coreografias. Aprendi sobre as partes que envolvem a criação de um musical, desde a criação até a apresentação. Aprendia a importância do comprometimento com os horários de ensaio e apresentações do grupo; o sentido de coletividade de ajudar colegas que estavam com dificuldade em aprender alguma coreografia, ser paciente com o tempo de aprendizagem dos colegas, assim como, as pessoas que me ensinaram foram pacientes comigo. [...] Foi no Ka-Naombo o primeiro contato com a história e cultura afro, para além das questões raciais da família e do que aprendi na escola. Dentro do grupo tive a oportunidade de discutir questões raciais a partir de coisas que aconteciam no meu cotidiano e de outros membros do grupo, relacionando as discussões raciais do âmbito familiar, com a escola, com o contexto da cidade de Curitiba, onde nós negros não somos a maioria da população e do contexto brasileiro onde somos a maioria da população mas, que não acessamos com a mesma proporção os espaços de decisão política, cargos de status, ascensão econômica. Foi no Ka-naombo que me caiu a ficha da consciência racial, já me reconhecia como uma guria negra mas, penso que no Ka-naombo pude aprofundar meu entendimento sobre o racismo, como algo que é estrutural e estruturante da nossa sociedade, que não é uma questão individual, causado apenas por alguns indivíduos racistas. Essas percepções tive durante as rodas de conversa do grupo (Fernanda Santiago, Curitiba, abril 2020).

A minha passagem no grupo Afro Cultural Ka-Naombo ajudou muito pra me reconhecer enquanto uma pessoa preta porque até então eu não me reconhecia enquanto preto, apesar de ter o tom de pele retinto, porque eu morava numa instituição onde tinha poucos pretos, e também a instituição se localizava numa região que também só tinha brancos, que é a colonização polonesa. Então era complicadíssimo mesmo, só me reconhecia enquanto preto entendia as situações que era racismo quando era essas coisas que a gente conhece como xingamento de macaco, é.. essas brincadeiras bem ofensivas, assim entendeu. As outras questões de racismo através de brincadeira, que vem mais sutil assim e, que também destrói a gente por dentro. Mas aí eu não entendia muito e aí o Ka Naombo me ajudou a entender essa questão, me ajudou a me reconhecer enquanto uma pessoa preta e o Ka Naombo foi o lugar onde eu me apaixonei pela cultura afro-brasileira e graças a deus, trabalho com isso até hoje. Então o Ka-Naombo é um marco zero, o início de tudo, da minha vida relacionada a cultura afro-brasileira (Diorlei Santos, abril, 2020).

### Sobre convivência como importante fundamento:

O simples fato de encontrar todo final de semana (sábado e domingo) pessoas negras que não eram da minha família me fez perceber coisas que antes eu não percebia, foi fortalecedor pra minha auto-estima, eu era uma adolescente negra que só ouvia elogios da minha família, de alguns amigos e do namorado. Ter outras pessoas que percebiam beleza em mim e que valorizavam outras qualidades minhas. Acho que foi no Ka-naombo a primeira vez que ouvi discussões sobre relações interraciais, na época meu namorado era branco e fui questionado por algumas pessoas, se eu não estava usando aquela relação para ascender socialmente. Nem tudo foi flores (Fernanda Santiago, Curitiba, abril de 2020).

Ok a Naombo me permitiu viver mais próximo de outras pessoas negras, de entender da minha negritude em sua amplitude, como é me fortalecer para seguir forte, em uma cidade racista como Curitiba. Mantendo viva minhas tradições culturais e de resistência. Eu sempre digo que o Ka Naombo foi uma ponte de minha vida, era um antes passei a ser outro depois. Sem contar que foi através do Ka Naombo que conheci a mãe dos meus filhos que são as coisas mais importantes da minha vida. Então definitivamente marcou minha vida para sempre (Elton Fernandes, abril de 2020).

### Sobre sensibilização e ampliação de referenciais artísticos:

A dança sempre foi um sonho de infância não concretizado até então, pois apesar de toda minha formação desde o ensino fundamental até a oitava série, ter sido em escola particular, não me enxergava, por exemplo, no corpo e nos movimentos de uma bailarina clássica, estilo este que era ofertado na escola em que estudei. Outros estilos de dança eram inacessíveis, dentro do contexto em que eu vivia na época, nem cheguei a cogitar, pois era uma realidade muito distante da minha. Entretanto, quando tive contato com o *Grupo Ka-Naombo*, o sonho da infância reacendeu, me deparei com a beleza e o vigor daqueles corpos negros em movimento e pensei: “Quero fazer parte disso!”. Foi uma experiência valiosa, potente, uma semente plantada e que germinou sem dúvida influenciando a minha trajetória artística (Flávia Imirene Sabino, Curitiba, abril de 2020).

Desde o momento em que vi o grupo pela primeira vez, já me fiz grandes questionamentos enquanto pessoa, cada movimento de dança, cada poesia declamada me fazia arrepiar de indignação por cada fato colocado, e emocionava com a beleza dos movimentos, da força de expressão colocada na dança. Na

primeira apresentação percebi que não era um simples grupo de dança. Então cresceu a curiosidade de saber ainda mais sobre o grupo. Esse meu amigo me apresentou para Vera Paixão, e ela me convidou para participar do miss palmares, eu nunca tinha participado de um concurso, muito menos de beleza negra, pois sempre me achei um patinho feio, mas ela me convenceu pois disse que o miss palmares era diferente de outros concursos, foi onde comecei a conhecer um pouco da dança afro, e tantas outras questões relacionadas ao negro dentro da sociedade. Após o concurso comecei a participar do grupo nas apresentações levando a cultura através da dança mas principalmente uma reflexão sobre as questões que o negro vive na sociedade (Denise Camargo, Curitiba, abril de 2020).

Vânia Oliveira (2016) a partir de sua experiência como participante dos blocos afro de Salvador, Rainha Malê e Princesa do Ilê Aiyê e junto a outras rainhas Ara-Itans, nos fala, sobre a importância destes espaços e seus impactos, sobretudo, nos processos de vida e autoestima de mulheres negras. Esta Rainha nos fala que as mulheres ARA-ÌTÀN: “Mostram-se mulheres oportunizadas a despertar os seus pertencimentos e, desta forma, se tornarem referências de sujeitas ativas, reflexivas e críticas (OLIVEIRA, 2016, p.31)”. Vânia nos coloca a refletir com base em todo o percurso reflexivo que atravessamos até aqui: *o que é ser uma rainha?*

Há duas questões que me parecem fundamentais de serem colocadas a respeito desse tema. A primeira delas é que ao mesmo tempo em que essas imagens reificadoras acabam consubstanciando o entendimento bastante corrente nos espaços de educação e militância, de que nós pessoas negras somos descendentes de reis e rainhas. Ainda que queiram negar, trata-se de fatos históricos. Ao mesmo tempo é possível compreender que não só de reis e rainhas se faz uma sociedade e também que precisamos africanizar nossa percepção de poder, soberania, reinado e nos perguntar quantas vezes for necessário: *o que é ser uma rainha?*

No primeiro ponto estamos negando toda uma gama de linhagens, tradições de saberes e fazeres tão importantes de serem referenciadas e celebradas pois constituem também nossa história enquanto povos pretos em diáspora e nossas anterioridades inscritas no chão e também formas de existência no tempo presente. Somos também descendentes de construtores, ferreiros, parteiras, benzedeadas, tecelões, costureiras, lavadeiras (salve vovó!) e tantos outros ofícios que poderíamos citar aqui. Talvez reconhecer a importância desse espaço na história de vida e na cidade e buscar praticar o reconhecimento como verbo, seja fundamental exercício de poder (de todas as pessoas, que rumam a compreensão de *ngângas* de si mesmos). Tanto quanto buscar uma compreensão profunda do que significa ser uma pessoa coroada, no chão que se pisa, com as comunidades que pertence e funda. Para além disso, rever a ideia de poder refletida em nossos imaginários. As rainhas das quais falamos são também guerreiras, sacerdotisas, educadoras, quilombolas, intelectuais, merendeiras.

As responsabilidades envolvidas no aprimoramento dessas distintas faces parecem não dar muito espaço para uma vida de “luxo”, ostentação do que seria uma espécie de “(pretos no) topo” da pirâmide. Geralmente o que nos apresentam como “topo” se apresenta, ainda para muitos, um lugar de guerra e incessante combate, além do que, a pirâmide não deixa de se sustentar em uma base de pessoas pretas por que algumas alcançaram o topo.

De qualquer forma, as possibilidades de paz parecem mínimas. Muitos se vão no meio do caminho pois nesse topo muita gente quer chegar ao mesmo tempo, no meio do caminho ficam muitas, e no dito topo, para quem chega, a porta geralmente fecha ou se abre direcionando a pessoa para uma pequena salinha de “recortes”. Nela nunca cabe muita gente e historicamente temos muitos exemplos para nos inspirar. Basta dedicarmos algum tempo para pesquisar as mortes trágicas de muitos dos nossos que passam suas vidas, asfixiados em pequenas salas lutando por “um lugar à mesa” dos ditos espaços de poder.

Particularmente, creio que devemos repensar: até que ponto lemos e construímos ideais de sucesso por meio de filtros ocidentais? a mesma questão em relação à riqueza, o que é riqueza? O que é beleza? O que é poder? Tendo consciência que nossa passagem pela Terra é finita e que há todo um sistema cosmológico e filosófico que se abre para ser (re)conhecido, estudado e praticado, os caminhos se apresentam diante de meus/nossos olhos, é preciso energia para se desvincular dos filtros e condicionamentos coloniais nas percepções de nós mesmos e do mundo que nos cerca, há muitos valores a desaprender e conhecimentos a cultivar. O primeiro sobre o qual nos pareceu necessário investigar e escrever é o entendimento de *ancestralidade*, enquanto relação e culto aos antepassados como rito no tempo presente. Como conceito que nos lembra do respeito às mais velhas e mais velhos, suas trajetórias e legados, como valor a ser praticado assim como os saberes que nos legam.

Riqueza, poder e beleza são também conceitos que rebrotam nos processos de tornar-se continuidade. E falar de continuidade desde o Ka-Naombo e Concurso de Beleza Negra é também referenciar Laremi com “Dançar é Pertencer”, Adilto Black com “Grupo Afro-Pop Ginga Total” e eu mesma com o “Pontes Móveis em Travessias Afro-Contemporâneas” (ver capítulo 3), além de outras trajetórias que caberiam elencar, não se dá no sentido de reproduzir o caminho e feitos de nossas mais velhas, mas sim continuidade como aprendizado e recriação. Como o percurso de Diorlei Santos como educador, que mais de uma década antes de suas atuações mais recentes como mestre da bateria do Bloco Afro Pretinhosidade e fundador da Banda Princesas do Ritmo na comunidade Vila Torres, tendo como referência sua vivência no Ka-naombo, fundou o Grupo Afro- Cultural Alabi. Há riqueza, beleza e poder na multiplicação de saberes e cultivo de valores. Sobre o grupo Alabi Diorlei comenta:

Grupo Afro-Cultural Alabi, primeiro nasce com o nome de Olodumbaiê. Nasce dentro da chácara Menino de Quatro Pinheiros, no ano de 2009. Um amigo pegou e falou bem assim que Olodumbaiê, era um nome né, muito parecido com o Olodum de Salvador e a gente fazia as mesmas coisas praticamente. Porque o Olodum é um grupo musical que também tem dança-afro, e a gente cantava algumas músicas, tocávamos samba-reggae e dançávamos dança-afro também. Era na pegada de bloco o Olodumbaiê. Mas a gente não, eu não entendia essa questão de Bloco Afro na época né, mas a gente já fazia isso. Então peguei, entrei em contato com o Pai Israel, que deus o tenha, e pedi uma referência de nomes afros. Ele me mandou quatro e dos quatro nomes eu escolhi, Alabi. Significa nascido pra vencer. E é isso daí. A gente ficou de 2009 a 2013 com o Alabi ativo diretamente. Em 2013 e até meados de 2014 o Alabi ficou ativo. Depois desativei porque acabei indo pra São Paulo, e depois que voltei de São Paulo não voltei mais pra Mandirituba, né, que eu morava lá, e fiquei morando só em Curitiba. Aí era inviável daí, eu não tinha transporte pra ir pra Mandirituba pra continuar o projeto lá. Aí continuei por aqui em Curitiba, e daí, é vida que segue (Entrevista com Diorlei Santos, Curitiba, abril de 2020).

Como podemos perceber, trata-se de trajetórias de continuidade, reinvenção, para as quais os legados dessa presença-rio que é Vera e o grupo Ka-naombo se fez fundante. Rio que corta e banha outros territórios corpo além do meu e nos conecta. Uma das experiências mais significativas nesse processo de ser fruto e continuidade, semente dessas presenças e legados, buscar ainda, me engajar cada vez mais profundamente com os fundamentos ligados a coroa que recebi, foi fundar o projeto *Pontes Móveis em Travessias Afro-Contemporâneas*. Nasce com o propósito de ampliar os espaços de pesquisa em danças negras na cidade de Curitiba, inicialmente realizando a circulação de distintas oficinas de danças afro-orientadas elaboradas por profissionais negras e negros da cena local. Se desvela de fato grande espaço de encontro e encruzilhar de muitas das presenças, trajetórias e comunidades referenciadas no trabalho.

Inicialmente, em 2015, o projeto nasce pautando uma ideia de “visibilidade” distinta da compreensão que seu próprio percurso gerou e nos traz no tempo presente: trata-se desde sempre, de uma demanda de visibilidade, primeiramente, interior. Da possibilidade de nos olharmos de dentro, vislumbrando quem somos enquanto pessoas e comunidade praticante desses saberes, buscando coletivamente e de maneira prática, reconhecer e reverenciar as anterioridades e futuros possíveis que evocamos ao praticá-los. Sobre nos erguermos dentro de nós mesmos enquanto pessoas e comunidades. Palavras que nascem das práticas.

Bradamos com a historiadora Beatriz do Nascimento (1989) “*Oh paz infinita, poder fazer elos de ligação em uma história fragmentada!*”, cientes de que de maneira alguma entramos em um mundo cor de rosa, das inúmeros contradições que enfrentamos e desafios que temos pela frente. O que temos compreendido como processo de aquilombamento é, em termos hegemônicos, menos luxuoso e visível do que aparenta os nossos tempos. Há iniciativas muito relevantes sendo tomadas sem que sejam amplamente divulgadas e

conhecidas, muitas que inclusive desconhecem os sentidos profundos da palavra, mas os praticam em suas comunidades. Há rios que se refazem, gerando outros fluxos e correntezas. Aprendemos com a professora Cláudia Maria Ferreira quando relata:

Ter participado de espaço de resistência não significa que ao mudar de espaço você traga seus vícios negativos junto, e nem sempre ao mudar de espaço você quer ser referido ao espaço anterior, as vezes nos afastamos por ter feridas e momentos ruins que não cicatrizaram e respeitar a individualidade de cada um e uma é fundamental para o crescimento. Eu particularmente sempre fui uma pessoa que valorizou muito a luta contra o racismo acima de tudo e ter pessoas que se aproveitaram dessa minha cegueira foi muito ruim porque como diz o ditado acabei ficando “com os dois pés atrás” se tratando de militância negra (Entrevista com Cláudia Maria Ferreira, Curitiba, abril2020).

Sankofa também nos parece ser sobre isso: aprender a olhar para a história, sem negar o valor das experiências vividas, mas também respeitando nossos diferentes limites, tempos e caminhos. Ka-Naombo é chão, história viva de largos passos, cujas pegadas não esqueceremos tão cedo. A seu tempo, a seu modo, em seu chão, com os meios que dispõe fundou espaços de pesquisa artística, e território de resistência. Deste novo rio, novos outros surgem como essa breve reflexão sobre a trajetória do grupo evidencia. Reverenciamos todas, todos, todes que passaram por esse grupo, se engajaram no concurso ou integraram a ACNAP. Reverenciamos a presença-rio de Vera Paixão e todas as mais velhas que constituem a roda boca-de-chão que esse trabalho abre.



**Figura 38 Roda-boca em Território Corpo: montagem reunindo imagens de presenças mais velhas ligadas a contextos de danças afro em Curitiba, com base na trajetória e olhar da autora. Desde dentro da espiral: 1. Yagunã Dalzira; 2. Dirléia Aparecida Matias; 3. Vera Paixão; 4. Dermeval Silva; 5. Itaércio Rocha; 6. Adilto Black; 7. Diorlei Santos; 8. Amanda Gonçalves; 9. Brenda Maria; 10. Nelson Sebastião; 11. Priscilla Pontes; 12. Leonardo da Cruz; 13. Laremi Paixão. Fonte das imagens: facebook das pessoas referenciadas.**

A montagem com as imagens sintetiza as presenças e comunidades que formam a segunda roda no trabalho, sendo a primeira delas a roda das populações internas. Ambas constituem parte de uma escrita gerada com e por meio de desenhos e imagens. Adiante, rumando o fim dessa travessia, versaremos sobre o Projeto Pontes Móveis, sobre o Bloco Afro Pretinhosidade e ao final sobre o processo de escrita do trabalho. Três diferentes experiências, ligadas diretamente ou indiretamente não apenas às criações de Vera, mas sim banhadas pela diversidade de fluxos, correntezas e transbordamentos de águas ancestrais que referenciamos até aqui. Três contextos que são partes do campo de pesquisa, nos quais tenho habitado ao longo de sua produção e muito antes dela. Criações do tempo presente nas quais a história se escreve e pelas quais seguem falando as vozes do chão e contando antigas histórias.

### Capítulo 3 – ESPALHANDO SEMENTES

Chegamos até aqui entendendo que existir quer queira, quer não, é tornar relações profundas com os espaços que e em que se vive. Ainda que não percebamos os povos “de dentro” e os povos “de fora”, vivem cruzando as fronteiras que somos e temos em nós, lembrando que somos espaços de passagem, passantes e também a própria passagem. Somos o trânsito da vida se inscrevendo no mundo.

A essa altura de nossa travessia já pudemos ter uma compreensão do quanto a colonialidade e os racismos, estão há séculos se entranhando nas estruturas da sociedade brasileira, reforçando a perpetuação de uma forma de conhecer que nos rouba a complexidade de que somos feitos. Estruturas essas das quais somos parte. Ao mesmo tempo em que somos atravessados e, no tempo, inevitavelmente moldados por elas, dentro dos limites de nossas existências, em escala bastante distinta – as atravessamos e moldamos desde as próprias estruturas que somos. Quem governa os portões bocas, olhos, ouvidos, poros? Quem governa as temperaturas e batimentos cardíacos desses territórios corpos que somos? Quem governa as entradas e saídas, autoriza ou desautoriza o trânsito da vida em nós?

Nascemos da união de duas células, essas células se multiplicam, se especializam e durante o tempo de gestação, tornamo-nos corpo. Nascemos. Tornamo-nos pessoa, multiplicidade, “pessoas da pessoa”: filha/o de alguém, nascido em um determinado lugar, atravessado pelos sistemas culturais e normas sociais vigentes nesse lugar. Tornamo-nos pessoas pelas vivências que experienciamos enquanto e em comunidade. A vida e as experiências que as nutre, segue se expandindo em nós e a partir de nós ainda que não percebamos.

Não deixamos de ser célula ao nos tornarmos corpo, não deixamos de ser corpo ao nos tornarmos pessoa, não deixamos de ser parte de uma família ao nos tornarmos parte de distintas comunidades. Em qualquer ponto do percurso, somos a totalidade da experiência acumulada e em movimento, enquanto pessoas, povos, mas também como espécie humana, pertencente à Terra e sua trajetória. Apesar de seguirmos sendo células, somos conjuntos de células que trabalham em favor da vida, gerando sempre novos níveis de organização e complexidade. “*Conjuntos dentro de conjuntos*”, “*sistemas dentro de sistemas*” como nos lembra Bunseki Fu-Kiau (apud SANTANA, 2019).

Nesse processo, retornar aos níveis anteriores não é uma opção. Movimento e expansão se apresentam como propriedades da vida e em certa medida dizem respeito a processos irreversíveis. O corpo é ele mesmo conjuntos de estruturas em movimento e constante



interação entre si e com estruturas maiores. Dessa interação constante com as estruturas maiores depende nossa sobrevivência, desde o processo gestacional que nos traz ao mundo, no tempo em que o território era o interior da pessoa que nos gestou. Placenta paredes, cordão umbilical, ponte para absorção dos nutrientes necessários ao desenvolvimento da vida. O cordão se corta, a conexão com quem nos gerou apenas se torna “sem fio”.

Chegamos no mundo de cabeça, como quem mergulha, agora em um oceano de ar e matéria invisível aos olhos humanos. Mais um ventre que nos gesta: as famílias e comunidades, e a relação com diversos tipos de conhecimentos, formas e sentidos práticos em produzi-los. Nascemos já sendo gestadas/o por comunidades de pessoas, lugares, relações. Por meio das relações coletivas, das experiências de convivência, nos construímos como pessoas e renascemos inúmeras vezes ao longo da vida. O conhecimento está ligado a todos esses processos, e a vida por si só já é uma grande escola, tanto como experiência biológica quanto social e cultural.

Afinal, a educação estaria restrita aos processos de alfabetização, formação nos níveis básico, médio e superior? Como algo que se dá apenas nas creches, escolas e universidades? Compreendemos junto a Nilma Lino Gomes (2019), que o processo educativo perdura por toda a vida se estendendo por todas as esferas do existir. Estamos de acordo também com Milton Santos quando sugere que a vida é ela mesma uma escola ao afirmar que “(...) a existência é produtora de sua própria pedagogia (SANTOS, 2001, p.116)”. Nesse sentido, compreendemos educação como amplo processo de humanização que abarca todos os caminhos que percorremos antes, durante, depois e enquanto passamos por esses espaços (de educação-formal), quando isso acontece.

Olhando com atenção para meu próprio percurso, assim como me aproximando das biografias de meus pares e interlocutores desse trabalho, percebo o quanto as experiências na educação não-formal ainda quando co-existem com as experiências formais, apresentam-se como pontos chave em suas trajetórias. Palestras, oficinas, vivências em projetos sociais e eventos com as temáticas das culturas afro-brasileiras, aparecem como despontamento de experiências significativas e determinantes para o aprofundamento nos ofícios que hoje praticam, as pessoas que se tornaram e as comunidades que fundaram ou passaram a pertencer ao longo da vida. Comigo também tem sido assim, pois as experiências que considero mais significativas e transformadoras em termos educativos foram até aqui vivenciadas em contextos não-formais.

Em termos de educação formal considero, junto a grande parte das autoras e autores do escopo teórico elencado para esse trabalho, fundamental refletir criticamente e elaborar

estratégias para lidar com o caráter eurocêntrico e hierarquizado do conhecimento, as defasagens, lacunas e ausências nas pequenas e grandes áreas e subáreas em que os saberes foram picotados nas culturas ocidentais. Importante refletir crítica e propositivamente o currículo, exigindo e contribuindo para a realização de reformas e revisões para que de fato a educação seja emancipatória nesses espaços. Sobretudo para pessoas pretas e indígenas que historicamente foram e, em muitas medidas seguem dele sendo excluídas.

Ao abordar as epistemologias negras no campo da dança, sobretudo, nos currículos dos cursos de graduação em Dança no Brasil, Silva (2018) observa que:

A ausência das referências não hegemônicas limita o campo de exploração do estudante brasileiro e afeta, de maneira distinta, estudantes negros e não negros. Em um país onde mais da metade da população é composta por afro-brasileiros, as propostas desenvolvidas em sala de aula não contemplam tal diversidade, o que se torna complexo quando tentamos abordar o corpo brasileiro a partir de sua profunda intersecção com tais culturas corporais. Isso é deveras sério porque contraditoriamente, a ideia da corporalidade negra sempre foi propalada no imaginário nacional – o brasileiro tem um *swing*, tem um tempero especial – mas preponderantemente absorvida no nível da *otherness* [...]. Essa percepção sempre veio a reboque da habilidade inata e não da cultural e tecnicamente apreendida. Estudantes aprendem essas corporeidades a partir de dimensões folclorizadas, de maneira superficial em abordagens que reforçam sobremaneira a ludicidade e o ritual, sem adentrar em camadas mais densas das técnicas e estéticas (SILVA, 2018, p. 83-84).

Ao refletir criticamente sobre essas ausências modo geral no campo da dança e em particular no campo das danças negras, Luciane da Siva nos lembra que, há décadas, há uma literatura crescente abordando de maneira responsável e devida as corporeidades negras. Tal como em terras brasileiras as obras de Nadir Nóbrega, Inaicyrá Falcão, Carmen Luz, Amélia Conrado entre tantas outras presenças caras a esse denso campo de estudo. Seu próprio trabalho é uma das produções que apresenta grandes contribuições para a transformação das realidades curriculares nos cursos de ensino superior, sobretudo em dança. Entretanto, consideramos que é também e, sobretudo, no existir para além dos muros e pavimentos institucionais, que encontramos epistemologias negras sendo cultivadas, e quanto mais aprofundamos conhecimentos sobre os processos históricos de nosso chão compreendemos o porquê.

Desde o nível mais básico de alfabetização foram raras e muitas vezes inexistentes as oportunidades de acessar nos espaços oficiais de educação, conhecimentos como os que acessei nos arrastões de maracatu, nas rodas de tambor de crioula, nas rodas de samba, de coco, assim como nas inúmeras aulas de danças afro-orientadas que tive a oportunidade de vivenciar nesse percurso formativo. E com isso o acesso a modos de produzir conhecimentos

ligados às tecnologias de refazimento dos povos africano-diaspóricos e pindorâmicos. Experiências fundamente inscritas nas camadas de história desses chãos [nesse caso: desde Curitiba, Paraná, Brasil – Pindorama], fortemente alinhavadas no tecido cultural que constitui as populações que os habitam.

Na escola, quando muito, lembro-me de algumas poucas experiências capturando esse universo de saberes, sob a perspectiva das “danças regionais”, “folclóricas”, que apareciam – mais em livros de geografia do que história ou qualquer outra disciplina – como representação das “identidades” dos diferentes lugares do Brasil. Já no curso de graduação em dança, a única disciplina que abordou o tema das culturas com base em um escopo teórico crítico e especializado, foi uma disciplina chamada “Folclore”, ministrada por uma professora advinda do campo das Ciências Sociais, que propôs discussões interessantes a respeito das culturas, entretanto, possuía uma bagagem restrita no âmbito da Dança e, de modo mais amplo, das Artes, enquanto áreas de conhecimento. Lembro, de me sentir completamente ignorante e incapaz de compreender e interpretar as leituras propostas pela professora. É memorável a dificuldade, não somente minha, mas de grande parte da turma em avançar coletivamente nessas discussões.

“Etnocentrismo”, oi? “Eurocentrismo”, hã? Em que medida a realidade da educação básica e sistema de ensino no país que antecede esse momento na experiência de quem passa pelo ensino superior, permite aproximar de tais conceitos? Se raramente somos orientados para uma consciência crítica acerca das hierarquias e estruturas de poder que organizam nossas existências no mundo e valores cujas perspectivas nos edificam. Se não somos ensinados a questionar, mas sim a responder mecanicamente, conforme aquilo que nos foi “depositado”. Se para além dos conteúdos a própria forma (hegemônica) de aprendizagem alimenta e reproduz mecanismos de dominação e domesticação do corpo-pensamento.

No âmbito da educação formal, importante observar que o distanciamento entre “sujeitos pesquisadores” e “objetos pesquisados”, de maneira alguma acontece apenas em termos de ensino superior, na produção de monografias, dissertações e teses. Acontece também desde os anos iniciais passando pelos ensinos fundamental e médio, quando nos deparamos com o que em *Pedagogia do Oprimido* (1996), Paulo Freire nomeia como *educação depositária*. Um tipo de educação fundamentalmente *narradora* na qual, as posições, educador-educando são rígidas e a *palavra*, por sua vez, “(...) se esvazia da dimensão concreta que devia ter ou se transforma em palavra oca, em verbosidade alienada e alienante (FREIRE, 1996, p.57)”.

Não é de estranhar, pois, que nesta visão “bancária” da educação, os homens sejam

vistos como seres da adaptação, do ajustamento. Quanto mais se exercitem os educandos no arquivamento dos depósitos que lhes são feitos, tanto menos desenvolverão em si a consciência crítica de que resultaria a sua inserção no mundo. Como transformadores dele, como sujeitos. Quanto mais se lhes imponha passividade, tanto mais ingenuamente, em lugar de transformar, tentem adaptar-se ao mundo, à realidade parcializada nos depósitos recebidos. Na medida em que essa visão “bancária” anula o poder criador dos educandos ou os minimiza estimulando sua ingenuidade e não sua criticidade, satisfaz aos interesses dos opressores: para estes, o fundamental não é o desnudamento do mundo, a sua transformação. O seu “humanitarismo”, e não humanismo, está em preservar a situação de que são beneficiários e que lhes possibilita a manutenção de sua falsa generosidade [...] Por isso mesmo é que reagem, até instintivamente, contra qualquer tentativa de uma educação estimulante do pensar autêntico, que não se deixa emaranhar pelas visões parciais da realidade, buscando sempre os nexos que prendem um ponto a outro, ou um problema a outro (FREIRE, 1996, p.58).

Conforme propõe o autor, esse modelo de educação opera como instrumento de opressão, contribuindo para a domesticação de corpos condicionados a serem “preenchidos” por infundáveis narrações do conhecimento, o qual são estimulados a receber de maneira *dócil* e *passiva*, daqueles que neles o “despeja”. E esse, salvo raras exceções, aparenta ser o modelo de educação que vige nas estruturas brasileiras, desde a maior a menor estrutura de elaboração e implementação das leis, diretrizes e bases. O movimento se configura como unilateral, a voz de comando vem do alto, de fora e cada vez mais de longe, ressoando um timbre colonial.

Vide implantação de escolas cívico militares e os processos de militarização da educação no Paraná<sup>110</sup>, pautado no princípio da “disciplina”, direcionado a escolas que apresentam “baixo índice de desenvolvimento” e não por acaso são localizadas em contextos periferizados, socialmente colocados à margem. O Estado não só abandona as “periferias”, mas encurrala e silencia exercendo seu poder, branco, autoritário e genocida. Como quem diz: “Apanhe e apanhe em silêncio, porque, afinal, vida é assim. Quem mandou nascer preta/o e pobre?”.

Não por acaso existe a Lei 10.639/2003 que torna obrigatório o ensino de Histórias e Culturas Africanas, Afro-Brasileiras e Indígenas em todas as redes de ensino do país. Certamente uma conquista que, assim como a Política de Cotas Raciais, se apresenta como fruto de muita luta dos movimentos negros, sociais e populares, cujo efeito pode ser observado no aumento de discentes negras e negros no ensino superior. Todavia, aumento bastante discrepante quando observado em relação: ao corpo docente, aos cargos administrativos, às disciplinas e áreas de estudo ligadas às africanidades e culturas ameríndias no Brasil implementadas como obrigatórias (para além de recortes e especificidades). Ou seja, as camadas mais enrijecidas e cristalizadas das estruturas educacionais que vigem no país, os

<sup>110</sup> <https://www.anf.org.br/a-militarizacao-das-escolas-publicas-no-parana/>. Acesso em 14/01/21.

“espaços de poder”, seguem quase intactos. Há ainda em 2020 um perfil cromático bastante contrastante e evidente em relação a profissionais que portam canetas e os controles do ar condicionado da sala de aula, e aqueles que empurram os carrinhos e cuidam da limpeza, transitando sob o sol entre jardins e canteiros das universidades.

O que vivenciamos na sala de aula, nas relações educador-educando, educando-educando, educador-educador, educandos-educadores-merendeiras/os, auxiliares da limpeza, jardineiros, inspetores, bibliotecárias/os, secretárias/os, coordenadoras/es pedagógicos, diretoras/es e também as famílias dos educandos; da relação comunidade escolar-espaço da escola; da relação comunidade escolar-comunidade do bairro – todas essas relações constituem o cotidiano dos espaços oficiais de ensino e o processo de aprendizagem, percebamos ou não.

Não raramente, essas posições são organizadas de modo hierárquico e rígido, e as relações se dão de modo automatizado. A visão “bancária” *anula* e *minimiza* o poder criador não apenas do educando, mas de toda a comunidade, pois instaura um modelo de relação que hierarquiza verticalmente as posições sociais. Quanto menos “depósitos oficiais” a pessoa apresenta mais baixo é o nível ocupado por essa pessoa na hierarquia, mais submetida às vozes de comando que vem do alto, dos níveis superiores. Algo que reflete uma estrutura maior, na qual a realidade da educação formal está inserida e pela qual é governada, pois o modelo de “educação bancária” que vige no país é força motriz de um modelo de desenvolvimento econômico que não nos quer pensantes, mas sim produtivos para o mercado de trabalho. Não nos querem conscientes das histórias, de nosso *corpo de conhecimento* (Silva, 2018), donas de nossas vozes e coros como pessoas e povos brasileiros, mas sim como parte da manutenção do poderio da elite dominante. Esta, frequentemente composta pela extensão das linhagens daqueles que escravizaram nossos ancestrais africanos e indígenas. A quem interessa que a estrutura permaneça assim?

Estamos de acordo com o professor José Jorge de Carvalho (2018) quando afirma que sem cotas epistêmicas não há descolonização, mas sim um processo de neocolonização. Afinal, seria mesmo uma conquista para nós pessoas pretas e indígenas lutar tanto para adentrar em espaços em que temos que seguir lutando cotidianamente para ter nossa humanidade e dignidade reconhecida? Será mesmo um ganho para as pessoas pretas e indígenas receber uma enxurrada de conhecimentos produzidos por pessoas e realidades alheias ao [e em muitos casos que violenta e oprime] seu chão, suas histórias, suas gentes? E ainda, além de sobreviver, ter que dispendir energia para brigar pelo acesso a tais conhecimentos nesses espaços?

O uso do bordão “*a casa grande chora quando a senzala aprende a ler*” soa extremamente equivocado, quando são muitas as pessoas negras que tombam, tendo a saúde mental comprometida como consequência do ingresso e tentativa de sobrevivência nesse sistema estrutural e historicamente racista. Uma segunda consideração importante de ser evidenciada acerca desse bordão: *senzala* não é o lugar desde o qual, nesse trabalho e na vida que o gesta, nos opomos à casa grande, mas sim o *quilombo*. Quilombo como modelo de sociedade criado por e para povos negro-africanos em busca de emancipação, como forma de recuperar sua humanidade em relação primordial com a terra, suas gramáticas, vocabulários, valores e sistemas próprios de conhecimentos sobre o mundo. Quilombo lido contemporaneamente por Beatriz Nascimento como uma “sapiência” que transcende os limites de um determinado espaço físico se desvela em modos de existir. Beatriz afirma que “o Quilombo não foi o reduto de negros fugidos: foi a sociedade alternativa que o negro criou (NASCIMENTO, 2018, p. 101)”.

Pensar desde quilombos ao invés de senzalas, implica uma profunda mudança de consciência acerca de valores e percepções que temos do mundo e de nós mesmas como pessoas e comunidades negras em diáspora, uma vez que no Brasil, temos sido educados com a perpetuação da referência da senzala.

Ao concebermos a educação como amplo processo de humanização que se dá nos espaços escolares e não-escolares, e compreendendo ainda, o modelo da “educação bancária” e eurocêntrica, como característica desses processos educativos no Brasil, cabe lembrar, que frequentemente nos acostumamos, com a ausência de referenciais epistemológicos que escapem às formas eurocentradas. Não apenas os “conteúdos” que temos acesso, mas também nas próprias formas de produzir e empregar os conhecimentos: uma forma geralmente utilitarista, automatizada, descolada do contexto/chão e verborrágica onde as palavras seguem sendo ocas de sentido.

Desvelar essas histórias de violência amenizadas e botadas em “panos quentes” pela falsa ideia de democracia racial que vige no imaginário brasileiro é – por conta de todos os processos históricos e estruturas sociais evidenciados nas linhas e entrelinhas desse texto, e ainda tantas outras que o texto não comporta e alcança – também, uma questão de oportunidade. Inclusive para as próprias pessoas e comunidades negro-brasileiras oprimidas por esse sistema.

Diante dessa conjuntura, nos parece pertinente e ético, que um processo de pesquisa que se anuncia decolonial, sobretudo no campo das artes e mais especificamente em dança, perpassa a *autorreflexão* acerca das camadas profundas das subjetividades que movem e

tecem o trabalho. A racionalidade cartesiana, característica do pensamento ocidental, enquanto sistema único de avaliar e produzir conhecimento, tem condicionado nossas perspectivas e mutilado também nossas ideias antes mesmo delas florescerem. Trata-se de instâncias do *epistemicídio*, definido pelo filósofo e professor Renato Noguera como “(...) o assassinato de perspectivas intelectuais que não estão dentro dos cânones europeus (NOGUERA, 2013, p.143)”. Além disso, a própria ideia de intelectualidade nos é apresentada e muitas vezes as reproduzimos de modo demasiado estreita, como algo pertencente aos detentores de títulos acadêmicos.

Lembremos em primeira mão, que o intelecto se apresenta como uma das faculdades inerentes a condição humana, como capacidade de discernimentos, entendimentos, inteligências nascidas no tempo, nas relações como o mundo. *Inteligência*, palavra cuja etimologia:

Do latim *intelligencia* < *intellegere*, de *inter*: "entre" e *legere*: "recolher", "fazer escolha", "ler", sendo que este último verbo tem o sentido de saber juntar as letras. Desta forma, inteligência quer dizer "saber ler nas entrelinhas". Na próxima vez que estiver procurando uma solução inteligente para qualquer questão, procure dar mais atenção à informação nas "entrelinhas" (Dicionário Etimológico, online)<sup>111</sup>.

Nos termos das epistemologias ocidentais, lembro-me de ler ainda nos tempos de graduação, a obra de Howard Gardner (1983) a versar sobre sua *teoria das inteligências múltiplas*. Conforme disserta autora Katia Smole (1999) sobre a teoria de Gardner:

Há mais de uma inteligência: ele inicialmente propôs sete, mas é possível que existam outras. As inteligências podem ser estimuladas: o contexto social, a escola, a oportunidade de explorar e realizar atividades diferentes são fatores que podem interferir no desenvolvimento das inteligências. As inteligências se combinam de forma única em cada pessoa: cada pessoa nasce com todas as inteligências que se desenvolverão durante sua vida, de modo único. Não há como padronizar: as combinações das inteligências são únicas, tal como as impressões digitais (SMOLE, 1999, p.9).

Embora a própria teoria do autor nos dê base científica para compreender que inteligência não se reduz e nem se mede pelo QI, essa parece ser a crença com a qual geralmente lidamos ao longo de todo processo formativo na educação brasileira: uma ideia de inteligência de natureza única e exclusivamente lógico-matemática que reduz, ou “atrofia” a potência de nossas múltiplas capacidades intelectuais. Na época o contato com essa obra me fez refletir sobre distintas formas de inteligência e ao mesmo tempo, abriu os olhos para

---

<sup>111</sup> <https://www.dicionarioetimologico.com.br/inteligencia/>

compreensão de que há tipos de inteligência que são valorizados e outros que além de subvalorizados, muitas vezes sequer são lidos como inteligíveis.

Conforme disserta a autora Smole (1999), os tipos de inteligência descritos pelo referido autor, são pelo menos sete, a saber: linguística; lógica-matemática; musical; espacial; corporal-cinestésica, interpessoal; intrapessoal.

Devemos pensar nessas sete inteligências pelo menos como sete habilidades que caracterizam nossa espécie e que se desenvolveram ao longo do tempo. De maneira geral, todos nós temos parcelas expressivas de cada uma delas, mas o que nos diferencia é a maneira pela qual elas se configuram, ou o perfil de nossos pontos fortes e fracos. Além disso, uma inteligência nunca se manifesta isolada, no comportamento humano. Cada tarefa, ou cada função, envolve uma combinação de inteligências. O principal desafio da educação é, portanto, entender as diferenças no perfil intelectual dos alunos e formar uma ideia de como desenvolvê-lo (SMOLE, 1999, p.13).

Compreender a multiplicidade das capacidades intelectuais dos seres humanos nos parece fundamental para a reflexão que esse trabalho propõe acerca do conhecimento. Todavia, consideramos necessário dimensionar a discussão sobre o que compreendemos por intelecto, inteligência, conhecimento e educação a partir das realidades brasileiras. No sentido de ampliar essas compreensões a partir de modelos de educação e formas de produção de conhecimento pertencentes aos sistemas culturais de povos africanos e pindorâmicos. Estes que, em grande medida, contemplam a multiplicidade das capacidades intelectuais inerentes aos seres humanos, concebendo corpo enquanto totalidade e potência, praticando-o de maneira integrada, contrastando frequentemente com as experiências de corpo e conhecimento apreendidas nas culturas ocidentais.

Por tomar como elemento fundante o corpo, compreendemos a dança como campo de saberes e fazeres privilegiado para refletirmos sobre as múltiplas inteligências humanas. Certamente cada linguagem de movimento, cada contexto de ensino-aprendizagem em dança apresenta uma combinação singular que aciona não apenas distintas capacidades corporais em seus fazeres, mas nos oferece diferentes mundos codificados a partir de experiências culturais específicas onde em cada lugar a dança e o dançar possuem sentidos próprios. Cada proposta de ensino traz consigo formas de se trabalhar tais conteúdos que são direta ou indiretamente ligados à trajetória de vida da pessoa proponente, aos valores e cosmopercepções que a orientam. Estes construídos histórica, social, cultural e geograficamente.

A técnica de dança criada pela mestra Germaine Acogny assim como a pedagogia *Corpo em Diápora* de Luciane da Silva que se nutre da Técnica Acogny – são importantes exemplos de trabalhos cujos fundamentos nos conduzem a uma percepção holística do corpo. Corpo



enquanto totalidade em conexão com a natureza e o *cosmos*:

Germaine Acogny produz um pensamento consolidado em dança a partir da síntese entre danças do Oeste Africano, sobretudo das regiões do Senegal e Benin, associadas à dança clássica e à dança moderna, neste último caso, a técnica Graham. O elemento condutor dessa relação entre culturas parece ser a ligação expressa com as forças da natureza e com uma percepção do universo enquanto energia integrada ao corpo – uma noção de um corpo considerado globalmente e cuja energia circula em si e no universo, premissa presente em diversas culturas africanas e que segue mal compreendida nos diversos contextos não africanos, quando reduzida ao misticismo. Trata-se da percepção fundamental do corpo como cosmos e como mobilizador de energias vitais de maneira muito concreta. Esse diálogo que, segundo Germaine, é filosofia da vida e do corpo, constitui-se também em uma percepção da espiritualidade, algo distinto de filiação ou percepção religiosa, tal qual costuma-se referir quando aborda-se as artes africanas. Trata-se da conexão da pessoa que dança com os contextos ao redor, numa perspectiva somática, em oposição ao entendimento no registro europeu orientalista, onde as práticas corporais de Ásia e África são consideradas esotéricas – um tipo de compreensão que remonta aos primórdios da antropologia na sua concepção de animismo, formulação eurocêntrica sobre as cosmologias não europeias (SILVA, 2018, p.201).

Como bem pontua Luciane, não se trata de *misticismo* mas da “(...) *percepção fundamental do corpo como um cosmos e como mobilizador de energias vitais de maneira muito concreta* (SILVA, 2018, p.201)”. Estejamos onde estivermos, enquanto vivermos, somos corpos que respiram. Só esse fato já nos lembra do quanto somos vitalmente ligados a Terra e seus fluxos. Inspiramos e expiramos o mundo a todo instante e produzir esse movimento vital de troca gasosa de forma consciente já é algo que podemos compreender como mobilização energias vitais. Seja por orientação verbal mais direta ou pelo próprio efeito produzido ao dançar, as práticas de dança geralmente nos lembram que respiramos, somos movimento enquanto nos movemos, assim como somos envolvidos e tramados a movimentos mais amplos do que nós. Frequentemente nos lembram também que temos altura, largura e profundidade, nos oferece caminhos para praticar distintas temporalidades e experimentar ritmos junto a exploração da motricidade. Recorda que ocupamos um espaço no mundo, e menos frequentemente, nos lembram que esse mundo é vivo e ancestral e que nos articulamos a ele participando ativamente de suas *camadas de história*. Nessa dissertação estamos a versar sobre contextos de produção de conhecimento em dança em que esse aspecto, bem como a história de cada pessoa é uma das dimensões do corpo que dança e da dança que produz.

Conforme descreve Luciane da Silva (2018) na Técnica Acogny, o corpo é frequentemente relacionado a elementos da natureza, fundamentos consolidados a partir de sua trajetória:

Aprendemos o *movimento do baobá*, da *palmeira da costa*, da *estrela do mar*, do *fromager*, da *boneca ashanti*, (...) entre outros. Tais mobilizações propõem uma relação e entendimento do movimento a partir do imaginário, suplantando a perspectiva abstrada e oferecendo a possibilidade à pessoa que dança não apenas imaginar seu gesto, mas re-imaginá-lo na medida em que acessará seu cognitivo para concretizar o símbolo proposto. Assim, embora o *movimento do baobá*, por exemplo, seja construído a partir de motivações sistematizadas e claras de braços, pernas, percepção rítmica entre outros aspectos bem determinados, o baobá de uma pessoa nunca será igual ao baobá da outra, a imaginação faz com que os sentidos de construção do movimento não sejam apenas captados desde fora, mas desde dentro. Prevalece a importância de se perceber enquanto árvore na perspectiva de um enraizamento profundo nas tradições próprias de cada pessoa e uma expansão motivada por alcançar distâncias, o que é simbolicamente a relação com os entornos (SILVA, 2018, p.207).

Enquanto símbolo o *baobá* possibilita conexões significativas com a reflexão proposta nesse trabalho. O sujeito oculto da frase “*rachando o petit-pavé*”, que intitula a dissertação, é uma árvore frondosa imaginada tal qual um baobá. Um baobá feito Germaine cujos ramos atravessam sobre o atlântico e além de outros contextos, alcançaram a cidade em que vivo através do trabalho empreendido por Luciane da Silva. Esta que por sua vez, além da Técnica Acogny, articula em sua pedagogia fundamentos oriundos de contextos habitados e praticados ao longo de sua experiência de vida, como a capoeira e sua atuação no campo da antropologia. Mulheres distintas, profundamente enraizadas em suas próprias tradições e comprometidas com a recriação de mundos pelo movimento. Mulheres cujos trabalhos irrigam *território corpo* e o pequeno broto que nele se expande assim como tantos corpos sementes em diáspora espalhadas pelo planeta.

A descrição do espaço físico da *Ecole des Sables* – Escola das Areias, Centro Internacional de Danças Tradicionais e Contemporâneas Africanas, fundado por Germaine Acogny em Toubab Dialaw no Senegal nos permite observar o quanto os fundamentos para se pensar arquitetura do corpo se traduzem na arquitetura do espaço físico quando descreve os estúdios da escola. Sendo um deles chão de linóleo e abertura para o horizonte de onde se enxerga a savana, outro uma tenda sobre um chão de areia. Um sem paredes e outro com chão instável, movediço. Espaços cujas fronteiras parecem se apresentar mais como pontes do que divisórias. Diferentes de “espaços-caixas” que nos isolam do entorno, são espaços que possuem abertura para o espaço ao redor, ao chão em seu estado natural naquele determinado lugar. O espaço parece possuir vias expandidas por onde respira e as danças que ali são produzidas respiram a partir dessa amplitude. Certamente se imaginar um baobá em um espaço como esse é uma experiência bastante distinta de se imaginar enquanto esse mesmo baobá em uma sala pequena dentro de um prédio com uma pequena janela que nos oferece como horizonte a parede cinza do prédio ao lado, como chão o teto sobre a cabeça de alguém

e o teto sob os pés de outro alguém.

Uma percepção holística do corpo nos leva necessariamente a uma percepção mais ampla e atenta aos espaços em que vivemos, assim como estimula a projetar espaços em que queremos viver. Tornar-se a própria respiração experimentando os horizontes nas dimensões mais profundas dos espaços e fluxos internos. Como cultivar uma floresta interior em nossos sistemas físicos e simbólicos até que ela não caiba nas paredes do corpo e se arvorem a partir delas. Alargar as vias por onde em nós e no mundo circula a vida. Produzir nas arquiteturas dos corpos e dos mundos, espaços que respiram, constroem pontes e alargam vias entremundos. Arejar os terrenos das múltiplas inteligências e capacidades corporais cultivando saberes que nos conectam a imensidão.

Foi conhecendo as histórias da cidade de Curitiba, penetrando camadas mais densas da Terra desde esses chãos, que compreendi não apenas o valor e o impacto das danças afro-orientadas e dos territórios da diáspora na cidade, mas também o quanto as epistemologias produzidas nos campos das danças/artes negras tem muito a contribuir para a reflexão sobre conhecimento. Sobre processos educativos e a expansão do corpo em múltiplas direções não apenas mirando um foco único, “no topo”, rumo a um suposto alto da pirâmide social.

Nessa conjuntura, questionar a *hegemonia* a respeito do que sejam processos educativos nos parece fundamental, assim como refletir sobre o quanto, muitas vezes, os *não*-lugares que nos foram impostos historicamente são assimilados e habitados de maneira naturalizada. Como se as estruturas e meios “oficiais” fossem as únicas alternativas válidas, possíveis e interessantes. Afinal, as experiências convencionadas como *não-formais* e *não-oficiais*, o são para quem? Quais são as bases que sustentam nossos parâmetros de inteligência e como elas se conectam com nossos chãos, nossas anterioridades? Para quê e para quem nos tornamos inteligentes? A serviço de quem estão nossas múltiplas inteligências?

Se permanecermos acrícticas/os em relação as referências ocidentalizadas que estruturam nossas compreensões de educação, conhecimento, mundo, dificilmente reconheceremos valor nos conhecimentos produzidos de maneira autônoma por nós, nossos pares e comunidades. Como aponta Luciane da Silva (2018) “(...) a descolonização exige profundas transformações nas estruturas de saber e ser, ligadas às instituições, aos relacionamentos comunitários e ao próprio *self* (SILVA, 2018, p. 85)”. É sob a perspectiva dessas estruturas – de saber e ser – em relação e processo de transformação que nos debruçamos aqui.

Ao propormos uma ótica afro-orientada, invertemos a ordem das relações históricas para além de uma conquista de “visibilidade” e recuperamos a possibilidade de nos entendermos enquanto brasileiras e brasileiros gestados multidirecionalmente a

partir das culturas negras. Longe de defendermos a perspectiva de que só os subalternos podem falar sobre suas realidades, acreditamos que pensar criticamente denota reavaliarmos quem falou e fala, quem controla as narrativas, repensando as responsabilidades dessa vocalidade. Em um futuro distante, talvez possamos nos compreender tendo conhecimento profundo sobre a densidade, historicidade e natureza das conexões das culturas euro-orientadas, afro-orientadas e indígena-orientadas. Assim, não se trata de um caminho de inversão de ordens, mas de ampliação das formas de ser (SILVA, 2018, p. 33).

Nessa direção, a proposta de *afro-orientação* empreendida por Luciane da Silva (2018), ao versar sobre “*ampliação das formas de ser*”, nos compreendendo como pessoas “*brasileiras gestadas multidirecionalmente a partir das culturas negras*” não fala sobre reduzir o valor de outros conhecimentos, tampouco nega as presenças de vocalidades não-negras sobre o tema, mas orienta a nos enraizarmos em nossas próprias histórias enquanto pessoas e coletividades e, desde esses chãos, cultivarmos aberturas e conexões com o mundo que nos cerca e atravessa.

Nessa direção, compreendemos que a construção de espaços de produção e circulação de saberes em danças afro-diaspóricas, bem como zelo pela memória das comunidades das quais somos frutos, são também formas de elaborar essa crítica a dominação cultural e aprofundar conhecimentos sobre as corporalidades negras de maneira prática e propositiva, participando de um movimento mais amplo de luta por direitos e bem-viver das populações pretas na cidade, no estado, no país e no mundo, junto dessas comunidades.

### **3.1 Pontes Móveis em Travessias Afro-Contemporâneas**

Se prestarmos atenção ao primeiro capítulo desse trabalho veremos que o nome “Pontes Móveis”, possui uma trajetória, assim como o “em travessias afro- contemporâneas” que completa o comprido nome do projeto. Conceito que me acompanha desde o ano de 2013, como parte do processo do TCC apresentado na conclusão do curso de graduação em Dança na FAP. “Pontes Móveis” foi também a semente de uma construção pedagógica pautada na *escuta do corpo* cujas rizomáticas raízes expandem, abraçando as superfícies encontradas num caminho cheio de pavimentos, desvios e encruzilhadas.

A trajetória do projeto tem prenúncio e princípio, na experiência de escutar o próprio corpo, inicialmente pelas vias de técnicas de educação somática e jogos de improvisação em dança, o que, no tempo, foi me levando a uma reflexão mais profunda, acerca do: como se escuta? que corpo é esse, onde está, como chegou até esse chão? quais são seus sonhos, onde e com quem deseja estar no futuro? Não me bastava investigar a presença naquela sala, mas a presença no mundo. Investigar até que ponto aquele corpo mutilado da anatomia regenera

suas conexões, entre suas próprias partes e com o mundo. Cavar espaço na anatomia para história, geografia, consciência do funcionamento holístico da vida, como quem cava em si um poço de águas ancestrais. É certo que essas águas existem.



Figura 25 Flyer de divulgação do Curso Pontes Móveis 2013, 2014.

Após 2013 parei com as aulas e me dediquei a praticar essa escuta por diversas vias, como professora, dançarina, pesquisadora, cada vez mais focando e aprofundando conhecimentos em danças afro-diaspóricas, bem como construindo novos referenciais de escuta e corpo, também no âmbito pedagógico. Esse, que em experiências anteriores, vinha se dando pela via do balé clássico em contextos de trabalho com crianças e adolescentes. A participação no Coletivo Iluojó em 2014 (ver capítulo 1), sobretudo, por manter um espaço regular de estudos semanais de danças e ritmos do oeste africano ao longo de dois anos, foi um importante impulso no nascimento da “professora de danças- afro” que me tornei, tal como hoje me chamam muitas alunas e alunos de diversas idades. Um momento de transição e (re)nascimento muito mais profundo, que estava se dando a ver no mundo.

### Pontes Móveis em Travessias-Afro Contemporâneas (2015-2020)

Em novembro de 2015, no salão da Sociedade Treze de Maio, junto a Nelson Sebastião, Matê Magnabosco e Dilma Nascimento<sup>112</sup>, nasceu o *Pontes Móveis em Travessias Afro-Contemporâneas*.



**Figura 26 Pontes Móveis Equipe 2015. Da direita para esquerda Priscilla Pontes, Nelson Sebastião, Dilma Nascimento, Matê Magnabosco.**

O primeiro ano foi um ciclo de oficinas de um único mês, quatro sextas-feiras, sendo que cada uma tinha um tema: *pisar, ondular, avoar e arriscar*. A cada um desses verbos busquei associar aspectos de danças populares que vinha vivenciando no tempo, tais como: a pisada do coco, o requebrado e as cantorias do cacuriá, o jogo de entradas e saídas do samba de roda, e o balanço cadenciado dos ijexás relembrando os ensinamentos de mestre Moa do Katendê. Sempre em negociação e troca de ideias com os pares da música, suas possibilidades e propostas. A esse aprofundamento de um repertório que tínhamos em comum, também se somou o estudo conjunto de repertórios gestuais e rítmicos oriundos do oeste africano, principalmente de Guiné Conacry.

<sup>112</sup> **Dilma Nascimento** é natural de Curitiba-PR, mestre em Botânica e pesquisadora na área de etnobotânica e plantas medicinais. Atua como educadora, tatuadora, ilustradora. Nas últimas décadas participou de contextos diversos de produção e pesquisa de danças afro-brasileiras e africanas na cidade de Curitiba, dentre eles o Coletivo Iluðjó, por ela co-idealizado e co-dirigido. Integrou a equipe Pontes Móveis entre os anos 2015 e 2019. **Matê Magnabosco** é natural de Curitiba-PR, graduada em Farmácia, percussionista também atuante nos ofícios confecção e manutenção de instrumentos. Nas últimas décadas integrou diversos grupos de maracatu de baque virado em Curitiba assim como participações em distintas realizações de nações de maracatu em Recife-PE, como Nação do Maracatu Porto Rico, Maracatu Encanto do Pina. Integrou a equipe Pontes Móveis entre 2015 e 2019. Três presenças com as quais tive o primeiro contato no grupo Maracaeté ainda em 2006.

Após findar o ciclo, ao avaliar o modo como organizei a proposta à época, entendi junto aos pares envolvidos, que era muito conteúdo para se trabalhar em um único mês. Fiquei um tempo insistindo nisso e a reflexão me levou a uma ideia mais expandida: não ser apenas uma oficina, mas um espaço onde diversas oficinas dessa vertente de formação, conduzidas por outras pessoas negras da cidade pudessem acontecer.



**Figura 27** Trajetória Pontes Móveis Equipe 2017 a 2019.

Foi então que somada à presença Leonardo da Cruz em 2016, de um, passamos a quatro ciclos e dois ministrantes. Foi assim no ano seguinte com Nelson Sebastião quando chegamos em oito ciclos no ano, assim também no ano subsequente com Laremi Paixão. Ao longo desses seis anos de trajetória são cerca de 23 ciclos de oficinas realizados e centenas de pessoas alcançadas pelas atividades do projeto. Temos trabalhado coletivamente no sentido de ampliar os espaços de ensino e pesquisa em danças negras, fomentar e mobilizar uma rede de profissionais da cena local atuantes nesses campos de saberes e fazeres.

Um dos objetivos do projeto foi também ampliar não só o espaço de realização de oficinas de danças afro, mas sim a própria compreensão de danças-afro por meio das oficinas, tanto para os participantes, como entre os ministrantes, já que as oportunidades de conhecermos mais a fundo os trabalhos uns dos outros acabam sendo escassas em nossos contextos de vida e sobrevivência. Como pudemos ver, se trata de pessoas que compõem a família expandida que os saberes em diáspora me trouxeram em Curitiba e que já foram apresentadas em distintos momentos do texto, uma família que segue se expandindo. Os contextos culturais abordados nas práticas, assim como os repertórios de movimento e a experiência de vida de quem produz cada oficina, são diversos entre si, dizem respeito a fazeres plurais dentro do campo de conhecimentos e práticas das danças afro-diaspóricas



sobre o chão da velha Curitiba.

Nos anos de 2016 e 2017 firmamos parceria com a Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento<sup>113</sup>, espaço de domínio da esfera pública municipal, referência em pesquisa em dança na cidade, no país e também fora dele. A ampla estrutura desse casarão localizado no coração do Centro Histórico de Curitiba, desde o início fez parte da rota de nossas travessias e, no referido período, além dos eventos mais esporádicos, tornou-se sede do projeto. Ocupar o espaço da Casa Hofmann nos tem sido importante, tanto pela infraestrutura, quanto pela localização, como pela visibilidade e reconhecimento que o espaço possui no circuito da dança, da performance e das artes cênicas. Os “Domingos de Portas Abertas”, programação que durante longos períodos se deu um domingo por mês, ao final da manhã, período em que se realiza a tradicional Feira do Largo da Ordem e corre um grande contingente de transeuntes. Nesses eventos, geralmente realizamos aulas abertas ao público, os famosos “aulões do Pontes” com as portas do casarão abertas. As parcerias com esse espaço contribuíram para a visibilidade do projeto e para a viabilidade de sua continuidade. O reconhecimento que o espaço possui é também relevante para o currículo dos ministrantes que seguem se profissionalizando na área, assim como o próprio Pontes Móveis, junto a outros projetos protagonizados por presenças e estéticas negras que por ali tem passado, contribuem para que esse espaço seja mais diverso e plural como a população que habita a cidade.

Em 2018 retornamos para a Sociedade Treze de Maio (ver capítulo 2)<sup>114</sup>. É bastante significativo para o Pontes Móveis mobilizar essa rede de profissionais, desde o chão desse importante território de memória e identidade das presenças negras na cidade. Este cujas anterioridades se comunicam com as anterioridades da maioria das pessoas envolvidas na produção, assim como com os códigos dos repertórios de saberes acionados nas práticas. Uma conjuntura propícia para o cultivo dos saberes africano-brasileiros nesse território de antigos plantios e colheitas. Sou uma das sementes que vingou desde esse chão e, hoje, uma das que também nele deita sementes.

São quatro as propostas pedagógicas que vêm gestando e sendo gestadas o/no Pontes Móveis, ao longo dos últimos seis anos. Abaixo, trazemos breves descrições sobre as propostas, os proponentes, bem como registros das atividades.

---

<sup>113</sup> <https://casahoffmann.org/>

<sup>114</sup> De modo mais esporádico, temos desenvolvido parcerias com espaços como Centro Estadual de Capacitação em Artes Guido Viaro; Comunidade Escola – Parolin; participação em projetos de extensão e aulas nos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança e Artes Cênicas da UNESPAR - Faculdade de Artes do Paraná, Campus Curitiba.



## ENCRUZILHAR por Priscilla Pontes



**Figura 28** Trajetória Pontes Móveis. Oficina com Priscilla Pontes. Flyers de divulgação. Artes gráficas: 2015 e 2016 por Matê Magnabosco, 2017 e 2018 por Nelson Sebastião, 2019 a 2020 Brenda Maria.

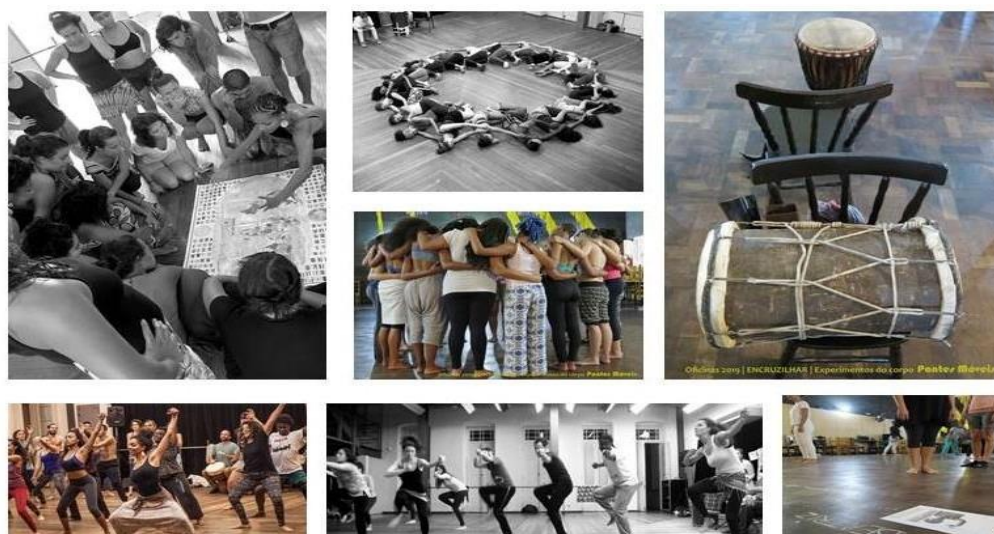
Abaixo uma breve descrição da proposta que, assim como as outras a serem abordadas, são as mesmas utilizadas na divulgação mais recente de cada uma das oficinas<sup>115</sup>.

Esse ciclo propõe uma prática corporal fundada em repertórios gestuais e musicais de contextos africanos e diaspóricos para mover a vitalidade dos corpos e amplitude de ideias acerca das rotas transatlânticas, processos históricos e legados culturais que nos consitui fundamente como povo brasileiro. Trabalha a construção de corpos expandidos gestados no encruzilhar entre três tríades: 1) alturas-larguras-profundidades; 2) comunidade, chãos, memórias: 3) cantar-dançar-batucar. Encruzilhar entre corpo, território e saber. Sobre perceber-se enquanto território habitado por múltiplas geografias, histórias e fluxos de vida em constante movimento (Priscilla Pontes, 2019).

O nome dessa proposta pedagógica faz o seguinte percurso: *Encruzilhar* (2019) << *Corpo, Chão e Tempo: ancestralidade nas tramas do movimento* (2018) << *Corpo, Chão e Tempo* (2017) << *Danças Africanas* (2016) << *Pontes Móveis em Travessias Afro-Contemporâneas (pisar, ondular, avoar, arriscar)* (2015). Percurso de nomes que reflete a constante reelaboração da proposta ao longo de cinco anos.

<sup>115</sup> Breves parágrafos que conjuntamente às imagens, possibilitam dimensionar as pluralidades de linguagens trabalhadas, ainda que dentro de um mesmo campo de saberes. Nesses pequenos textos, podemos perceber também as distintas formas das/dos proponentes em comunicar, articular e organizar as ideias e conteúdos acerca de suas oficinas. Em todas elas há modos particulares de articular a relação tradição-contemporaneidade, traço comum aos trabalhos. Após o título das oficinas e uma breve biografia dos ministrantes, a primeira imagem criada é uma montagem com a miniatura dos flyers de divulgação de cada uma das edições das oficinas realizadas na trajetória do projeto.

Proposta que pariu o projeto e seguiu em aprofundamento como uma dentre um conjunto de pedagogias em processo.



**Figura 29** Registros de oficinas com Priscilla Pontes no projeto Pontes Móveis, Curitiba 2015-2020. Fonte: Acervo Pontes Móveis

Entre expansões e recolhimentos, as linguagens de ritmos e danças do oeste africano em diálogo com repertórios das culturas africano-diaspóricas no Brasil, permaneceram como campos férteis de estudo do corpo, do movimento, do espaço e da história. “Encruzilhar” no sentido de tornar verbo a encruzilhada. Fazer-se constante e corporalmente, encontro de caminhos.

### **ENRAÍZE: Corpo e Memória entre An'Danças - por Leonardo da Cruz**



**Figura 30** Trajetória Pontes Móveis oficinas com Leonardo da Cruz, Curitiba 2016-2019. Artes gráficas por Matê Magnabosco e Nelson Sebastião. Fonte: Acervo Pontes Móveis

Leonardo da Cruz é quilombola da comunidade Paiol de Telha e integra o coletivo Paiol das Artes. Bailarino, graduando em Dança pela FAP-UNESPAR, professor e pesquisador de danças negras em diáspora no Brasil. Foi dançarino e coreógrafo no grupo Kundum Balê e bailarino intérprete na Cia. Dança Masculina Jair Moraes. Atuou como professor pesquisador no projeto de iniciação científica “Memórias do/no corpo: dramaturgia para o corpo da mulher negra”, pela Fundação Araucária. É criador e intérprete do solo “Entre caboclos e baianas” e criador do projeto “ENRAÍZE: corpo e memória entre an’danças”, ambas propostas que já circularam por mostras, festivais e/ou residências artísticas em estados como Paraná, Rio de Janeiro, Santa Catarina e também no estado da Califórnia, nos EUA.

Leonardo integra a equipe do Pontes Móveis desde 2016 e a oficina “ENRAÍZE: corpo e memória entre an’danças” expandiu suas ramas pelo projeto no tempo. Em 2018 o artista a descreveu da seguinte maneira:

A proposta investiga símbolos e qualidades de movimento presentes nas danças dos orixás como referências fundantes para um trabalho de expressividades, recriação de movimento e expansão da percepção corporal. Pretende-se lançar um olhar prático acerca das corporeidades e formas de expressividades provenientes das matrizes negras em diáspora (Leonardo da Cruz, 2018).

Conforme relata no texto “*Corporeidades Visíveis: trajetória de um artista da dança negro quilombola*” publicado em 2017:

Por meio de minha participação no Projeto PONTES MÓVEIS tive a oportunidade de experimentar algumas possibilidades teórico/práticas que me deram maior suporte e substância prático-teórica para pensar de que maneira articular aspectos sobre memória ancestral e práticas e experiências contemporâneas, de forma a desenvolver uma práxis reflexiva em dança que interlace os conteúdos da contemporaneidade da dança embasados por referenciais presentes na cultura afro-brasileira ou, mais especificamente, na gestualidade da dança dos orixás (CRUZ, 2017, p.122-123).

Também na experiência de Leonardo o percurso dos nomes escolhidos para oficina, indica a constante atualização e aprofundamento da proposta em direção a ela mesma. Inicialmente, nos anos de 2016 e 2017 o artista atribuiu o nome “Danças Afro-Brasileiras” ao trabalho nomeado a partir de 2018 enquanto “ENRAÍZE: corpo e memórias entre an’danças”. O relato acima reafirma o espaço do Pontes Móveis como lugar de experimentações, estruturações de conhecimentos e terra fértil para pesquisa em danças negras na cidade de Curitiba.

O trabalho proposto por Leonardo, articula de maneira singular a gestualidade da dança dos orixás a conhecimentos advindos da educação somática, elementos de dramaturgia, composição coreográfica bastante presentes em sua trajetória, bem como as próprias memórias grafadas em seu território corpo, negro quilombola. Experiência que por meio do



gesto, das sonoridades, ritmos e falas, nos conduz ao enraizamento em nossas próprias terras, chamando atenção às camadas de história que nos constituem como pessoas e povos.

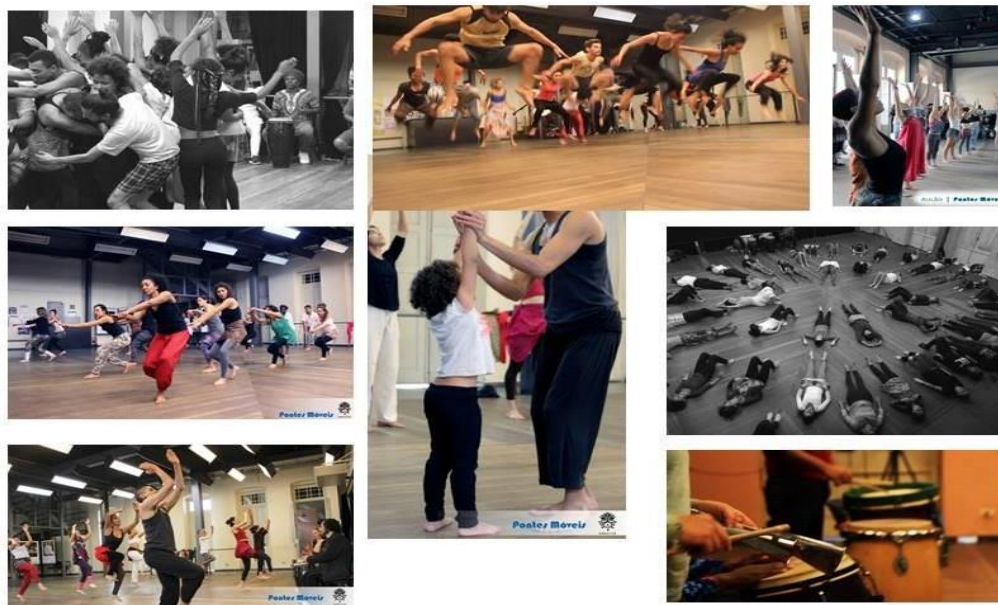


Figura 31 Registros de oficinas com Leonardo da Cruz no projeto Pontes Móveis, Curitiba 2016-2019.

## PUXA A GUNGA, MARIA! CORPO, MÚSICA E MEMÓRIA NO CONGADO MINEIRO – por Nelson Sebastião



Figura 32 Trajetória Pontes Móveis. Oficinas com Nelson Sebastião, Curitiba 2017-2019.

Nelson Sebastião é natural de Cambé-PR e residente em Curitiba. Atua como educador, arte-educador, artista visual e músico. Idealizador e regente do projeto “TAMBOReRÊ – Batuque na Escola” que desde 2009 oferece oficinas de percussão e ritmos brasileiros para crianças e jovens do Colégio Estadual Algacyr Munhoz Maeder, localizado no Bairro Alto em Curitiba<sup>116</sup>. Projeto esse pelo qual em 2012, mediante iniciativa do Centro Cultural Humaitá em parceria com a APP Sindicato, recebeu o “Prêmio Orirê – Cabeças Iluminadas” como reconhecimento pela partilha de conhecimentos e promoção da reflexão para efetiva inserção dos conteúdos indígenas, africanos e afrobrasileiros no cotidiano escolar, como previstos nas leis federais 10.639 e 11.645.

Nelson idealizou e coordenou o Coletivo Iluòjò (2014-2015) núcleo de estudos que possibilitou o aprofundamento de pesquisa de linguagens das danças e ritmos do oeste africano em Curitiba. Desenvolveu projetos culturais diversos articulando e difundindo saberes apreendidos nas vivências junto a mestres e mestras de maracatu, tambor de crioula, coco de roda, bem como junto de grupos e comunidades de práticas culturais afro-brasileiras.

Integra a equipe do projeto Pontes Móveis em Travessias Afro-Contemporâneas desde 2015 enquanto percussionista e pesquisador, e a partir de 2017 passou a desenvolver a oficina “*Puxa a Gunga, Maria! Corpo Música e Memória no Congado Mineiro*”. Conforme descrição extraída do acervo do projeto, nesse trabalho:

Nelson Sebastião partilha parte da pesquisa desenvolvida há oito anos em Minas Gerais, acompanhando e registrando as Guardas de Congo e Moçambique. A oficina consiste em: 1) Prática de canto, dança e percussão com base nas musicalidades características dos festejos do congado mineiro; 2) investigação de diferentes elementos e dimensões artísticas dos festejos e reflexão sobre os contextos socio-históricos em que estão inseridos; 3) Expansão de referências na pesquisa em música, dança e corporeidades afro-brasileiras (Nelson Sebastião, 2019).

---

<sup>116</sup> <https://tamborere.wordpress.com/about/>



**Figura 33 Registro de oficinas com Nelson Sebastião no Pontes Móveis, Curitiba 2016-2019. Artes gráficas por Matê Magnabosco e Nelson Sebastião. Fonte: Acervo Pontes Móveis**

Articulando elementos visuais, sonoros, gestuais, contextualização histórica, social e geográfica, Nelson nos aproxima tanto de seu contexto de pesquisa no Congado Mineiro desde o município de Sete Lagoas-MG, como das particularidades de seu próprio percurso enquanto pesquisador, educador, artista, batuqueiro paranaense diaspórico. Como alguém que puxa pra perto e desponta desde si memórias cultivadas por vias múltiplas. Nesse trabalho, há ênfase em um corpo rítmico que nos conduz ao pulso, à pergunta e resposta, voz e escuta evocando imagens em curtas e repetidas cantigas passadas de geração a geração. Sua oficina nos conduz ao entoar coletivo, em coro, faz vibrar as paredes dos corpos e do espaço nos lembrando que voz é movimento. Nos convida ao cortejo, à trajetórias percorridas lentamente por um corpo coletivo que pulsa, entoa e desenha no espaço atlânticas memórias.



## DANÇAR É PERTENCER! Por Laremi Paixão



Figura 34 Trajetória Pontes Móveis. Oficinas com Laremi Paixão, Curitiba 2018-2019.

Laremi Paixão é natural de Curitiba, graduada em Biomedicina pela Universidade Federal do Paraná, dançarina e professora de danças-afro. Dançarina-intérprete e coreógrafa no Grupo Afro Cultural Ka-Naombo, onde e desde onde se faz continuidade do legado de sua mãe Vera Paixão. Idealizou e produziu em 2019 a Ayo – Mostra de Artes Negras e desde muito cedo vem construindo uma trajetória de pesquisa e aprofundamento nas danças afro-diaspóricas. Seu encontro com o Pontes Móveis se deu desde 2016 enquanto participante das oficinas e em 2018 passou a integrar a equipe como professora. Experiência da qual emergiu as primeiras edições de sua oficina *Dançar é Pertencer*:

Proposta que busca atravessar conhecimentos das danças do oeste africano com as metodologias e técnicas desenvolvidas para a criação e início do Grupo Afro Cultural Ka naombo, grupo de fundamental importância para a história das danças negras em Curitiba. Através do significado de “Corpo como casa, enquanto lugar simbólico de pertencimento e resitência” utilizado pela pesquisadora Luciane Ramos, o ciclo busca conectar como o ka-naombo e sua técnica, essa primeira referência de consciência corporal e noção de pertencimento aos integrantes através da “dança-afro” (Laremi Paixão, 2019).



**Figura 35** Registro de oficinas com Laremi Paixão no Pontes Móveis, Curitiba 2018-2019. Fonte: Acervo Pontes Móveis.

Atualmente vêm realizando essa oficina em diversos contextos, bem como aprofundando suas pesquisas junto de mestres e mestras diversos e ampliando sua atuação como dançarina e criadora. Para Laremi Paixão:

[...] ser ministrante do projeto me leva a buscar mais e aprofundar meus conhecimentos, não só em referências negras e seus estudos, como também na minha existência como mulher negra na arte. Para além de estudar a dança em si, o meu percurso dentro do pontes me leva a compreender as danças afro-orientadas e entendê-las como técnicas (Extraído de formulário preenchido por Laremi Paixão enquanto equipe do projeto Pontes Móveis, maio de 2019).

Essa percepção de Laremi reflete também nossa busca pelo reposicionamento dos saberes afro-orientados em dança, frequentemente lidos como algo “inato”, meramente “catártico” e “espontâneo” diante de outras técnicas. Equívocos devidamente confrontados e pontuados na tese de Luciane da Silva (2018 : p.138) que tomamos como importante referência não apenas nessa dissertação, mas também ao longo de todo o desenvolvimento do Pontes Móveis. O trabalho de Laremi articula gestualidades e dramaturgias fundantes na trajetória do grupo Ka-Naombo e de maneiras múltiplas nos faz acessar ideias e sensações de pertencimento, à terra, ao corpo. Um corpo que transita entre continentes, constroi relações e ressignifica símbolos pelo gesto. Peneirando, pilando, cortando, contando e refazendo desde o chão, a própria



história.

### **Circulação de saberes e cooperativismo**

Ao contemplarmos a trajetória do projeto construída até aqui com base na circulação das quatro oficinas apresentadas, entendemos a circularidade como valor fundante e estruturante no projeto. Entre um ciclo e outro, rodas de conversa junto aos participantes, avaliação interna para trocas sobre pontos positivos, aprofundamentos e links possíveis com os ciclos seguintes. Um proponente passa o bastão da condução para o outro e assim a roda gira. As oficinas realizadas no projeto são elas próprias como mutirões feitos pela equipe, um esforço coletivo e colaborativo para fazer acontecer o trabalho do outro que acaba sendo também estudo nosso. Não há alguém a serviço de alguém, mas um grupo de pessoas trabalhando em prol do próprio grupo, muito embora, em uma sociedade individualista como a nossa, compreender isso seja sinônimo de um longo e lento processo. E se dispor a atuar coletivamente implica lidar também com esse aspecto, em uma perspectiva de construção, na qual as coisas não se resolvem de maneira imediata. Um desafio com o qual temos aprendido e encarado há cerca de seis anos em uma equipe móvel. Na oficina “Encruzilhar” estou conduzindo, outra pessoa da equipe está na recepção, outra está na parte musical lidando com os instrumentos, outra está capturando imagens. No próximo ciclo as posições e funções se alteram.

As imagens presentes em cada descrição de oficina são compostas com alguns registros do vasto acervo de imagens fotográficas e videográficas que temos reunido ao longo do tempo de existência do projeto. Embora diversas pessoas tenham passado por essa função, a grande maioria desses registros é de autoria de Maria Carolina Felício, jornalista e fotógrafa, colaboradora do projeto desde 2017. Também os olhares sensíveis de Nelson Sebastião e da artista-pesquisadora Dilma Nascimento. A equipe também conta com colaboradoras/es permanentes e provisórias da área da música, bem como colaboradoras da comunicação e das artes gráficas na divulgação, a já mencionada jornalista e fotógrafa Maria Carolina Felício e a produtora cultural e criativa Brenda Maria.

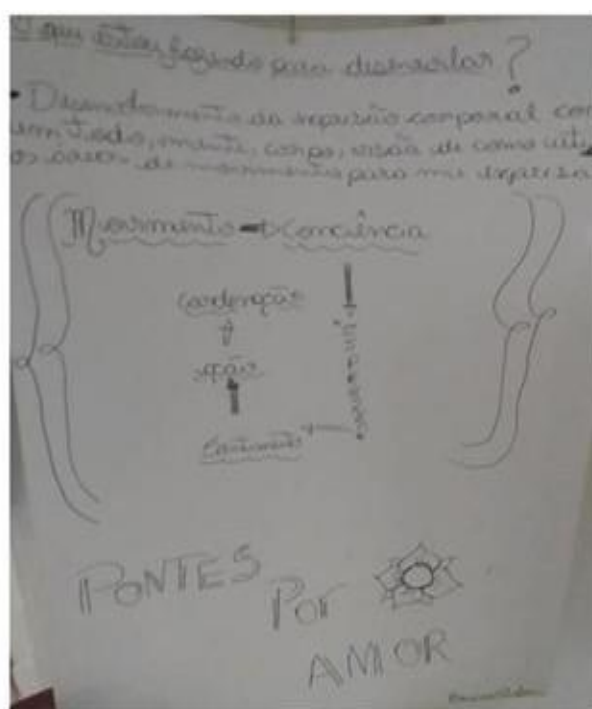
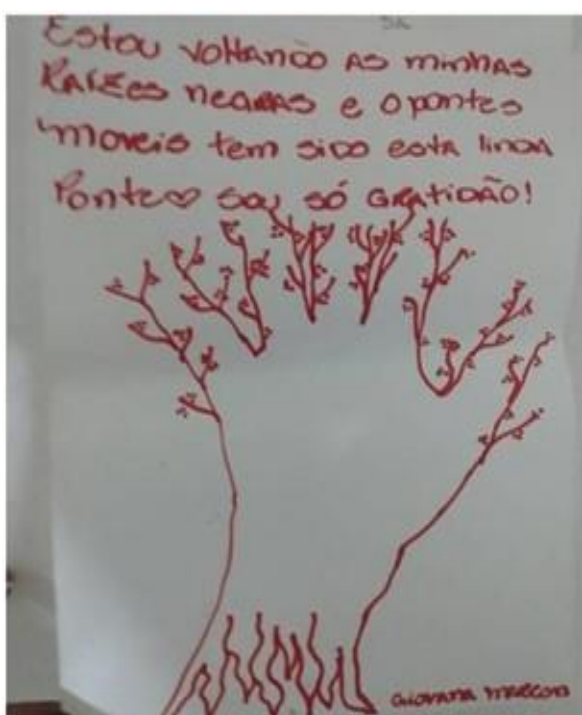
A atriz curitibana Flávia Imirene Sabino, assídua nas atividades do Pontes Móveis desde 2016, versa sobre sua experiência como participante:

Comecei a frequentar o projeto *Pontes Móveis* no ano de 2016, o meu interesse residia em ter aulas regulares de dança afro, possibilidade pouco comum na cidade de Curitiba, pois geralmente essas práticas, costumam acontecer de forma esporádica, através de oficinas, workshops de artistas locais ou de fora que ministram seus cursos na cidade de forma pontual, havendo poucas possibilidades

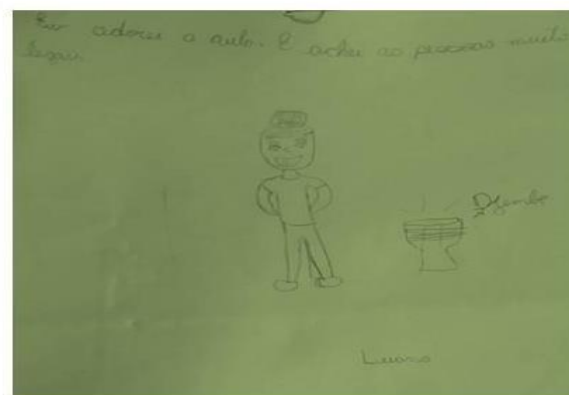
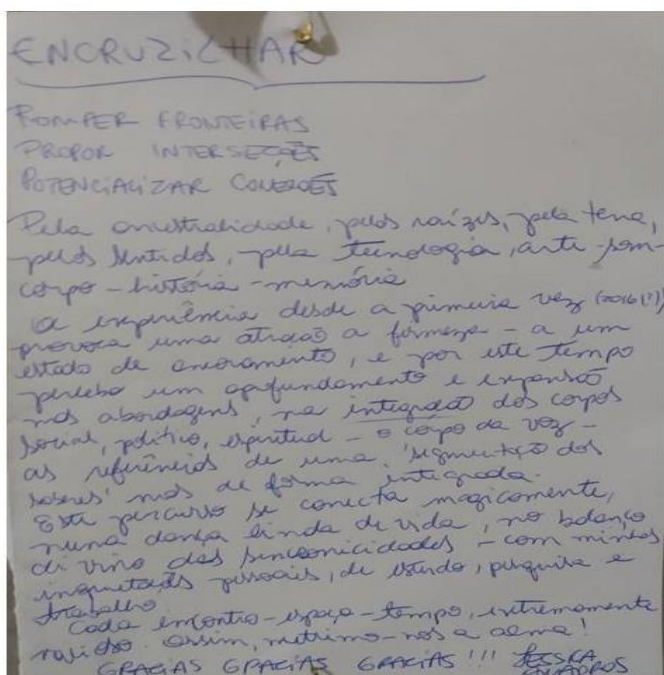
para continuidade. É importante destacar também, que nesta fase, já trabalho profissionalmente como atriz, e que especialmente neste ano, houve o ponto de virada através do espetáculo teatral em que atuei, com a *Cia. Transitória*-(PR), chamado “*Macumba Um Gira Sobre o Poder,*” escrito e dirigido pela *Fernanda Júlia*-(BA), do *NATA*, este processo artístico, belo e profundamente desafiador, mudou meus paradigmas, instigando-me a repensar enquanto artista negra. A partir desta fase, ficou notória a necessidade de redirecionar meu trabalho atualizando este corpo que se coloca em cena. Neste contexto, ingressar como aluna do *Pontes Móveis* foi e tem sido uma valiosa possibilidade de troca, aprimoramento corporal, e investigação de movimento a partir de referências afro-diaspóricas. Como artista formada em Bacharelado em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná, nunca vivenciei na grade curricular ou em atividades complementares dentro da universidade, 2006 a 2009, pesquisas, estudos cênicos ou dramatúrgicos, e de expressão corporal, a partir de um olhar afrografado. Se pensar artista negra, significa investigar uma corporeidade fora desse universalismo eurocêntrico curricular. Portanto, o *Pontes Móveis*, torna-se um importante pilar neste processo, trata-se de propor uma travessia por este corpo que busca se desconstruir, descolonizar, para renascer escuramente aceso, vivo, expandido e mais consciente de si (Entrevista concedida em abril de 2020).

Relatos como o de Flávia Imirene, nos dão pistas sobre o alcance dos objetivos do projeto e a forma como vem atravessando a experiência de vida das pessoas participantes. Participar ativamente de processos de desconstruções e renascimentos de “corpos escuramente acesos, expandidos e conscientes de si” são experiências que possuem sentidos profundos para nós e na medida em que acontece, a roda se amplia. No ano de 2020, Flávia foi uma das artistas pesquisadoras convidadas a integrar a equipe do projeto.

Nas imagens abaixo seguem registros de algumas das devolutivas colhidas ao final de uma das edições da oficina “Encruzilhar” no ano de 2019.







Figuras 3636 Trajetória Pontes Móveis, Relatos. Curitiba 2019. Fonte: Acervo Pontes Móveis.

Nesses distintos relatos, aparecem palavras caras a construção do projeto, tais como ancestralidade, conexão, consciência, saúde entre outras grafias-transbordamentos oriundos de corpos que vem construindo as travessias afro-contemporâneas do Pontes Móveis mediante participação das oficinas. A última imagem é um desenho-relato de uma das crianças que participaram.

A presença de crianças vem sendo tão comum nas atividades como bem-vinda. Além de compreendemos que muitas vezes as pessoas responsáveis, frequentemente mulheres, mães, costumam ter dificuldades em praticar atividades regulares, concebemos também a importância das trocas intergeracionais nesses encontros. Ainda que as oficinas tenham sido até aqui mais direcionadas ao público adulto, a possibilidade de acolhimento e inclusão das crianças amplia o senso de comunidade e a co-responsabilidade de todas as pessoas envolvidas, para que de fato as aulas sejam possíveis e proveitosas.

Para o ano de 2020 teríamos mais três propostas de oficinas afro-orientadas nutridas por linguagens e experiências diaspóricas expressas nos trabalhos de Flávia Martins (AfroHouse), Jorge Samuel (Danças Urbanas) e Diorlei Santos (Samba-Reggae). Trata-se da ampliação da equipe com esses três profissionais locais que de diferentes maneiras têm passado pelo projeto, e construção de diálogos com as linguagens que praticam, oportunizando ainda maior aprofundamento na pluralidade dos saberes afro-diaspóricos que circulam pelo corpo vivo do projeto.





**Figura 37** Trajetória Pontes Móveis. Novos integrantes equipe 2020. Da direita para esquerda: Flávia Martins, Diorlei Santos, Samuel Faria, Flávia Imirene Sabino, Stéphanie Fernandes de Carvalho. Fonte das imagens: Facebook dos artistas e acervo Pontes Móveis.

Daríamos também corpo a um núcleo artístico que vem sendo gestado como ideia há anos, com intento de contemplar nossas demandas enquanto profissionais ligados ao ensino, pesquisa e também criação artística. Também em 2020 a atriz Flávia Imirene e a artista da dança Stéphanie Fernandes, passaram a integrar esse núcleo artístico em construção. Atualmente, com os planejamentos e realidades de vida atravessadas pela pandemia desde março de 2020, estamos estudando possibilidades de relação e atuação adaptadas para o meio virtual e nos reestruturando como equipe.



**Figura 38** Pontes Móveis, equipe 2020. Montagem da autora. Fonte das imagens: Facebook dos artistas e acervo Pontes Móveis.

Toda essa trajetória, sobre a qual versamos brevemente, diz respeito a um território de re-existência preta na cidade de Curitiba que segue em movimento e nos fala sobre processos de continuidade e recriação.



**Figura 39 Rodas. Pontes Móveis, Curitiba 2015-2020. Fonte: Acervo Pontes Móveis.**

As rodas são uma organização espacial frequente nas práticas e a circularidade acaba sendo fundamento diversamente trabalhado em cada uma das práticas bem como na própria organização do projeto. São distintas as propostas e proponentes que circulam ao longo dos anos, são distintas as funções que ocupamos e diversos os saberes que circulam a cada ciclo.

Seguimos em movimento feito broto, feito “galho novo, tronco velho”, expandindo pouco a pouco nossos contornos sobre e sob a terra, sobre o chão com o qual dançamos e do qual temos renascido coletivamente.

### 3.2 Bloco Afro-Pretinhosidade

“*É coisa de preto, nossos ancestrais chamou! somos jeje ketu, Angola, Balanta Bantu Nagô!*”. Os versos que introduzem essa breve texto sobre o grupo, correspondem ao refrão da canção intitulada “*É Coisa de Preto*” composta pelo co-fundador e mestre de bateria do grupo Diorlei Santos, profissional que apareceu em distintas partes de nossa travessia. A mensagem contida na letra dessa música nos parece uma boa forma de expressar aspectos importantes ligados aos valores que fundam a existência e cultivo do grupo nesses quase três anos de existência. E assim segue a sequência da música:

Somos Pretinhosidade/ a voz preta da cidade Respeita nossa história, tem muita ancestralidade (...) Eles tentam nos calar, mas não vão conseguir pois o nosso som é forte, traz denúncias hoje aqui. (...)Respeitamos os povos de santo, da umbanda e do candomblé/ Somos Pretinhosidade, trazendo amor, paz e axé (*É Coisa de Preto*, composição Diorlei Santos, 2018).



**Figura 38** Bloco Afro-Pretinhosidade em frente à sede do grupo na Vila Torres, 2019. Fonte da imagem: Facebook do BAP.

“*Somos Jeje, Ketu, Angola, Balanta, Bantu, Nagô*”, diz respeito a algumas das distintas referências étnicas de povos africanos dos quais descendemos enquanto povo africano em diáspora no Brasil. Versa sobre a pluralidade que constitui esse coletivo em diáspora na cidade de Curitiba. Uma cidade que “*tenta nos calar*”, mas não consegue e nem conseguirá, “*pois o nosso som é forte, traz denúncias hoje aqui*”. Além da denúncia, nosso som traz

respeito e reverência aqueles que vieram antes, às religiões de matrizes africanas, segue no cultivo de “amor, paz e axé”, por meio da percussão, canto e dança trabalhados conjuntamente, tendo como base a linguagem do samba-reggae e a influência dos blocos afro de Salvador.

Conforme ilustra o registro acima, o grupo majoritariamente composto por pessoas negras foi oficialmente fundado no ano de 2018 quando foram realizados os primeiros ensaios seguidos de uma saída em cortejo no centro da cidade no período de pré-carnaval em Curitiba. Mas cabe pontuar que anos antes, esse bloco já vinha sendo gestado como ideia e sonho. Conforme relata Diorlei:

Bloco Afro Pretinhosidade, ele é a realização de um sonho. Então, ele marca, ele já marcava minha vida mesmo antes dele existir. Eu já tinha isso já impregnado dentro de mim, e tinha já esse anseio de montar um bloco, montar um grupo percussivo, de dança e percussão, alguma coisa nesse sentido. Tanto que em 2008, conversando com o Edson, conversando com o Choclove, conversando com Leandro, conversando com o Jhonatan e com a rapaziada lá do Ka Naombo lá atrás, a gente tinha sempre os nossos diálogos no final dos ensaios, quando a gente tava indo embora. A gente falava que a gente tinha que montar um grupo nosso, da negrada de dança, de percussão, canto, que é o contexto de um bloco afro. Lá atrás a gente já tinha esse anseio já. Só não sabia que o que a gente queria montar era um bloco afro. E graças a deus deu certo, o bloco. Marca demais a minha vida e tem sido de muita valia para os meus trabalhos e fico muito emocionado em ver tantos irmãos e irmãs juntos, juntas. E aprendendo um pouco da cultura afro-brasileira, mais voltado pra musicalidade e a dança afro (Entrevista concedida por Diorlei Santos, Curitiba, abril de 2020).

Além dessas “conversas lá atrás” nos tempos de Ka-Naombo as quais Diorlei se refere, houveram movimentos diversos nos quais essa ideia foi sendo cultivada coletivamente. Um deles, como relatam as pessoas co-fundadoras e integrantes do Bloco, é o “*Encontro da Negritude*”, também chamado de “*Almoço das famílias pretas para além dos laços sanguíneos*” realizado desde agosto de 2017 em Curitiba e Região Metropolitana, tendo por objetivo “(...) o estreitamento de laços das famílias pretas, sociabilidade, reconhecimento e fortalecimento da negritude (NASCIMENTO, 2020, p.184)”. Uma iniciativa de pessoas pretas, para pessoas pretas da cidade, como estratégia de fortalecimento comunitário diante das realidades de segregação e invisibilidade. Experiência de convívio que dentre outras realizações, teve como fruto a criação do Bloco Afro Pretinhosidade.

Ao versar sobre as territorialidades negras em Curitiba a geógrafa Gláucia Pereira, atualmente integrante do grupo, registra em sua dissertação que:

A primeira saída do bloco aconteceu em 2018 e se consolidou como espaço de troca e convivência negra através da cultura, da arte e do combate ao racismo. No ano de



2019, o bloco adquiriu um espaço para a sua sede na Vila Torres, onde realiza ensaios, oficinas e atividades. O bloco é constituído por pessoas predominantemente negras e possui em média 60/70 indivíduos contribuindo. Atualmente, o Bloco é composto pela coordenação geral, secretaria, comunicação, financeiro, relações públicas, da dança, coordenação artística, mobilizador de recursos e geradores de bem estar. Apesar das divisões, o bloco visa construir coletivamente as decisões do grupo (NASCIMENTO, 2020, p.193).

Os fazeres do grupo tem como referência os Blocos Afro de Salvador, tendo como importantes referências artísticas, culturais e políticas, os Blocos Ilê Aiyê, Malê de Balê, Olodum, e como importante fio condutor dos estudos, o aprofundamento e experimentação da linguagem do samba-reggae.



**Figura 39 Saída do Bloco Afro-Pretinhosidade, pré-carnaval. Centro Histórico, Curitiba, 2019. Imagem: Deivison Souza/Stay Flow. Fonte: Facebook do BAP.**

Para além de “mostrar” que em Curitiba existem pretas e pretas e em movimento, discurso bastante presente nas falas dos integrantes, há a fundamental importância do processo de um movimento “para dentro” em que aquilo que “mostramos”, ou o que se dá a ver, acontece como consequência. Concebo as oportunidades de convívio e trocas de experiências entre integrantes nos encontros semanais, assim como na construção coletiva e colaborativa das atividades, como as principais conquistas e cultivos do grupo. Como pontua Elton Fernandes (Elton Erê):

O trabalho de resgate da identidade que especialmente os negros do Sul por serem em menor número, acabam sendo todo tempo apagados do processo histórico, esses

espaços nos fazem sentir pertencente do que de fato é nosso. É uma alegria sem tamanho que nos consome exatamente por nos fazer sentir parte daquilo que em nenhum outro espaço sentimos (Elton Fernandes, entrevista concedida em abril de 2020).

Esse processo de reconstrução da identidade perpassa pelo sentimento de pertença mencionado por Elton que está para além de nos vermos representadas/os no jornal, na tv ou outras mídias, mas se dá, sobretudo, no fato de nos vermos uns nos outros, nos saberes que cultivamos por meio do canto, da dança e da percussão, se dá em reconhecermos nossa potência enquanto comunidade preta sobre esse chão. Em entrevista concedida para a pesquisa, Fernanda Santiago relata sua experiência como integrante do Bloco desde 2020:

Entrei no Pretinhosidade em janeiro deste ano (2020), e pra mim está sendo um retorno a uma grupo afro. É como se eu tivesse voltado para o Ka-naombo, só que na fase adulta da vida. Depois que sai do Ka-naombo, passei por outros grupos (grupo de dança com Dermeval, grupo de dança com Carlinhos Malaquias, Associação de Capoeira Angola Dobrada, Maracatu Aroeira e Baque Mulher) mas, desses 5 grupos só o Pretinhosidade tem a maioria dos componentes negros, apesar dos outros 5 grupos também trabalharem com cultura afro. *É diferente o sentido de pertencimento do grupo, as pessoas se identificam com o que se estão aprendendo a tocar, cantar e dançar, sinto que não é uma aprendizagem só técnica de ritmo, é algo mais profundo, é uma oportunidade de aprender um pouco mais sobre si, de reativar memórias ancestrais. E por isso sinto que no Pretinhosidade as pessoas têm maior interesse em aprender.* Nunca tinha tocado surdo, por ser um instrumento de base achei tranquilo de aprender. O que ajudou bastante é que o repertório do Pretinhosidade eu ouço desde criança em casa (Olodum, Ilê Ayê, Timbalada), ouvia no Ka-naombo, ouvia nos pagodes, nos blocos de rua e tudo me soa muito familiar, as pessoas, o ritmo das músicas, as letras, a dança. Até as músicas autorias dos componentes do grupo me são familiar, porque elas falam de mim indiretamente, porque contam a história do povo preto no Brasil, em Curitiba em toda a diáspora africana, e é muito bom esse sentimento de não estar só. Me sinto feliz com esse retorno e quero aprender cada vez mais. Gostei muito da roda de conversas proposto pela Rede de Mulheres Negras, sinto que há muitas questões pendentes para ser discutida que as vezes são deixadas de lado, acho fundamental para a integração do grupo roda de conversa. Todas as saídas do bloco Afro-Pretinhosidade para mim foram emocionantes mas me tocou muito a saída no Carnaval na Av. Marechal Floriano Peixoto quando o Bloco começou a tocar Que tititi é esse: “e quando é carnaval você quer colar com nós”, é a frase que estava entalada na minha garganta e tá ecoando até agora. Tem sido fortalecedor e terapêutico (Fernanda Santiago, entrevista concedida em Curitiba, abril de 2020 – grifos nossos).

Enquanto para algumas pessoas como Fernanda, se trata de reconectar com elementos da cultura negra com os quais em alguma medida já se veem familiarizadas, para outras se trata de uma descoberta e um primeiro contato altamente transformador. O que se apresenta como novidade comum para maior parte das/os integrantes oriundos de Curitiba, sobretudo integrantes mais novas/os, é o fato de ser um grupo cultural majoritariamente composto por pessoas pretas e a vivência única que esse princípio proporciona.

Tal vivência de maneira alguma está imune a violências estruturais de gênero, classe e até

mesmo raça, afinal, somos diversamente educados em uma sociedade edificada sobre esses pilares e tanto a percepção como a reconstrução dessas realidades, diálogos com distintas pessoas que integram o grupo, reconheço este lugar como importante território de aprendizagem coletiva, inclusive no reconhecimento das referidas violências e criação de estratégias para combatê-las, desde dentro.

Pouco a pouco, além dos ensaios, cortejos e festas produzidas pelo bloco, atividades como rodas de conversa com temas específicos têm sido realizadas. Tal como as rodas de conversa sobre relações de gênero articuladas junto à Rede de Mulheres Negras na sede do grupo, assim como conversas sobre esse mesmo tema e sobre a trajetória do grupo organizadas pelas/os próprios membros do bloco.

Em seu relato, Fernanda Santiago também faz menção à primeira saída do Bloco na Avenida Marechal Deodoro, na programação oficial do Carnaval de Curitiba no ano de 2020, pois até então o grupo havia saído apenas em período de pré-carnaval.



**Figura 40 Saída do Bloco Afro-Pretinhosidade no carnaval oficial da cidade de Curitiba. Avenida Marechal Deodoro, Curitiba, mar/2020. Fonte: Facebook do BAP.**

De fato, uma experiência tão emocionante quanto significativa para o grupo e para a cidade. Essa saída ressignifica a composição “Que ti ti ti é esse?” composta por integrantes do grupo quando foram hostilizados pela polícia local nessa mesma avenida, anos antes da referida saída no carnaval oficial acontecer.

*Que ti ti ti é esse que ecoa na Marechal?  
É o Pretinhosidade que chegou pro carnaval (...)  
E quando é carnaval você quer colar com nós  
Respeite a mulher preta, escute a nossa voz (...)*

Um *ti ti ti* que explode também nos símbolos que representam o bloco, inscrito nos instrumentos e vestimentas da bateria. No logotipo produzido por Brenda dos Santos tudo possui sentido e conexão ancestral: as cabaças unidas, fazendo referência aos princípios masculino e feminino e a continuidade da vida. Pretinhosidade nascido da união entre preto e precioso. A cor amarela faz referência a Oxum, divindade das águas doces no panteão yorubá, dona do ouro, da riqueza e da fertilidade; a cor preta referencia o próprio povo preto e também Exu, divindade da comunicação, das encruzilhadas. Todos esses símbolos revestem os corpos das/os integrantes do grupo que pouco a pouco, seguem compreendendo a profundidade de seus significados. Símbolos que passeiam entre centro e periferia da cidade cinzenta, explodindo em cores. Na imagem, a matriarca da família Aparício - que reside no bairro onde se localiza a sede e possui membros de três gerações distintas envolvidos na construção do bloco – empunha o estandarte, sob o qual seguimos “encorporando com bandas de música” (conforme visto no capítulo 2).

Embora sejam bastante importantes e significativas as saídas no centro da cidade, é na comunidade da Vila Torres que a identidade do bloco vem se construindo desde seus primeiros ensaios oficiais. Como pontua Gláucia Pereira do Nascimento:

Festejar é resistir. O bloco Afro Pretinhosidade carrega consigo diversos sentidos políticos em suas manifestações e a apropriação dos espaços públicos da cidade é resistência. O grupo realiza uma autonomia nas suas ações urbanas perante o poder público local (as ações ocorrem independentemente de qualquer apoio da Prefeitura), contestação urbana e democratização do acesso aos usos da cidade, pautando, portanto, o direito à cidade como tão bem cunhado por Lefebvre (2001), ou seja, viver a cidade de forma humanizada [...] Ir para outras áreas periféricas da malha urbana da cidade, implicando em uma descentralização do carnaval, subverte o cotidiano das ruas e reconfigura o contexto urbano de Curitiba (NASCIMENTO, 2020, p.198).

A relação do grupo com a comunidade da Vila Torres, vem se tecendo no tempo e mediante a experiência do convívio uma vez que os ensaios acontecem no espaço aberto da rua, em frente ao espaço físico da sede, este que não comporta todas/os integrantes em seu interior. Há até aqui, uma relação de respeito mútuo sendo construída, que em muito se deve a ligação direta de parte dos integrantes que residem e/ou trabalham na região, bem como a adesão de moradores simpáticos aos fazeres do Bloco. Esses que muitas vezes passam por ali e acabam participando dos ensaios, seja apreciando ou se aventurando na dança ou na

percussão. Quando são produzidas as festas e eventos pelo bloco, as lideranças e proprietários de comércios próximos são também comunicados e cada vez mais moradores da comunidade se envolvem de maneira participativa, principalmente nas saídas (pré-carnaval) realizadas na Vila. Seja reunindo a família na frente de casa, seja aumentando os estoques de bebida ou criando barracas para venda de quitutes nesses eventos.

Na perspectiva da atriz curitibana Flávia Imirene Sabino que também passou a integrar o grupo no início de 2020:

*O Bloco Afro Pretinhosidade é a “voz Preta da Cidade” o primeiro bloco de carnaval majoritariamente negro de Curitiba, ancestralidade viva, pulsante. Sementes férteis, presenças que recriam um novo espaço de convivência de negritudes diversas, periféricas da cidade, um dos seus grandes valores simbólicos, se organizando no fazer coletivo e colaborativo nas composições coreográficas supervisionadas e orientadas pela Priscila Pontes, que em alinhamento com trabalho percussivo e de escolha de repertório cantado, vai construindo a identidade e o fortalecimento do grupo da dança que se somam na integração do todo. Pretinhosidade tem na sua linguagem a influência das batidas do samba-reggae, como mote, inspirados pelos blocos Afros de Salvador, é o cortejo, corpos negros que em coro tomam as ruas, insurgentes, afirmativos, rompendo fronteiras da espacialidade local, que tendem a limitar suas ações de deslocamento na interação da dinâmica social, mas que ainda sim encontra formas de resistir com arte (Flávia Imirene Sabino, entrevista concedida em Curitiba, abril de 2020 – *grifos nossos*).*

Para além de um grupo cultural, trata-se de uma organização negra em construção que tem a prática de linguagens artístico-culturais como linha de frente e fio condutor de uma experiência social e política mais ampla. Em meu percurso, ainda que com diversas experiências anteriores atuando como “puxadora” da dança em trabalhos com as culturas negras, no Bloco, além de ser uma primeira experiência enquanto comunidade preta, vem sendo oportunidade e demanda de aprofundamento nas especificidades da linguagem das danças de blocos afro. Essas onde o diálogo entre gesto, som e palavra apresentam íntima conexão, construindo uma estética elaborada de forma coletiva e integrada. Nesse aspecto, a reconexão com a rainha baiana Vânia Oliveira se revela precioso. A oficina “Danças de Blocos Afro: legado e re-existência” ministrada por Vânia em junho de 2019 em Curitiba – organizada por Brenda Maria em articulação com outros grupos, dentre eles o Bloco Pretinhosidade – foi um dos importantes movimentos no sentido de aprofundamento coletivo nessa linguagem.

Ao mesmo tempo em que somos nutridos pelas referências baianas, seguimos recriando conforme nossos próprios repertórios musicais e gestuais, inspirando-nos nas histórias de re-existência inscritas em nossos corpos, nosso chão e conforme as possibilidades e demandas de nosso tempo. Assim como reverenciamos os legados de nossas mais velhas e mais velhos e

com eles aprendemos, reverenciamos também as mais novas e mais novos e com eles também aprendemos. Como ensina Fu-Kiau por meio de um dos *kinganas* (dizeres proverbiais) da tradição bantu-kongo por ele descritos: “*Mu kânda, babo longa ye longa* / Dentro da comunidade, todos tem o direito de ensinar e serem ensinados. Educação é uma questão de reciprocidade. O verdadeiro conhecimento é conhecido através do compartilhamento (FU-KIAU apud SANTANA, 2019, p.75 - grifos nossos)”.

A importância da convivência entre membros do bloco reside, portanto e, sobretudo, na possibilidade compartilhamento que ela gera, alimentada a cada novo encontro. Seguimos conhecendo o conhecimento e a força que produzimos coletivamente. Foi assim que conheci Dirléia Aparecida e através dela, histórias mais antigas sobre o Baluarte Negro. Foi assim, convivendo e compartilhando que conheci Claudia Maria Ferreira e para além de sua atuação como professora, soube de seu envolvimento e importante participação na militância negra em décadas anteriores. Foi também assim que pude me aproximar de diversas pessoas pretas com as quais há tempos convivia sem conhecer mais a fundo suas histórias de vida, assim como pessoas que desconhecia e, com isso, tenho compreendido nossas semelhanças, diferenças e apreendido sobre conexões que nos fortalecem, como pessoas e comunidade.

É também nessa partilha, não sem conflitos, que tenho compreendido sentidos e significados possíveis de pertencer a uma comunidade preta e a partir desse corpo expandido e “escuramente aceso”, como outrora disse Flávia Imirene, erguer-me dentro de mim mesma. Entendendo o quanto o fortalecimento e construção da comunidade, depende também de pessoas fortalecidas e conectadas consigo mesmas para construí-las.

Por fim, é também por esses caminhos que sigo cultivando conexões profundas com os chãos da cidade em que cresci. Chãos que não constam no cartão postal ou na rota turística da capital paranaense, mas tornam-se corpo nas danças, cantos e toques feitos junto das minhas e dos meus. Danças que contam e seguem escrevendo a história dos chãos desde o corpo. Corpo que no tempo, racha pavimentos, tal como uma árvore frondosa em meio a selva de pedra, rumando a luz do sol a despeito de todo concreto que lhe sufoca as raízes em nome de um suposto progresso. Um tipo de progresso que não interessa às árvores e nem a nós.



### 3.3 Escrita arvorada

Este terceiro e último subcapítulo, diz respeito a um processo de codificação/síntese poética das reflexões propostas nesse trabalho. Essa que poderá apontar caminhos a outras pessoas interessadas em produzir uma reflexão crítica e profunda sobre **relações entre corpo, território e saber** cultivadas no tempo da experiência vivida. O tipo de relação que buscamos cultivar entre essas instâncias é de reconexão. Quem sou eu? Que chão é esse em que danço/que habito? **A quem e a quem têm servido os conhecimentos praticados e desenvolvidos** no âmbito profissional? Ainda sobre essa última questão, quais valores e concepções de mundo são perpetuados por meio dessas práticas? E por fim, a pergunta eixo: como essas distintas instâncias do existir se conectam e retroalimentam entre si?

Em minha experiência, todas essas questões provêm de uma relação tornada profunda com a terra em que vivo por meio da dança, bem como o contrário: de uma relação tornada profunda com a dança, por meio da terra em que vivo. Ou ainda: do dançar na terra em que vivo por meio de relações tornadas profundas. Todo esse jogo de palavras se faz possível e imbuído de sentido em qualquer uma das combinações, justamente pelo caminho de reconexão que tenho trilhado.

A pesquisa, ao conceber um **corpo expandido**, demandou um **contínuo revisitar de memórias** e as distintas espacialidades em que se inscrevem. Trata-se de repertórios contidos no corpo, no gesto, na voz, mas também a pequena casa em que vivo, todos as suas superfícies, objetos, suportes e formas de armazenamento. Em nossas casas simbolizamos constantemente o existir, organizamos e elencamos aquilo que permanece exposto, aquilo que fica guardado e tudo isso diz muito mais sobre nós do que costumamos perceber. Portanto, revisei com atenção caixas, pastas, prateleiras, baú, observando atentamente os espaços de casa, **decompondo, compondo e recompondo** suas paisagens.

No computador, território no qual esse texto se tece, observo ao longo do processo, esse mesmo padrão de relação com as **formas de armazenamento**, os nomes que atribuo às pastas e arquivos em geral, as formas de agrupá-los, definí-los e organizá-los, periodicamente renovadas ao longo do processo. Na medida em que caminha, a pesquisa parece solicitar novos suportes, definições e formas de integração dos arquivos. Não apenas o computador, mas o espaço virtual acaba sendo nos tempos atuais, também e cada vez mais um lugar habitado e povoado por nós. Assim como a casa, desvela uma extensão de parte do que somos. Embora não seja possível aprofundar nesse eixo, cabe pontuar aqui. Além disso, o quanto essas “renovações periódicas” refletem também significativas mudanças de

pensamento e comportamento ao longo da escrita.

Como nas mais minuciosas faxinas feitas por Helena: na sua forma de fazer, primeiro se lida com a bagunça, depois com a sujeira. Primeiro com a sujeira leve, depois com a mais pesada. Atentando para o teto, onde também há acúmulos de sujeira. Limpar o chão e depois o teto será trabalho dobrado, pois o que se tira de cima cai embaixo, aprendi bem cedo. Raramente algum canto passa despercebido pelo crivo de Helena e talvez por isso, sempre me encantou sua capacidade de transformar ambientes. Essas observações todas me fazem pensar que carrego uma gota dessa forma de sistematizar e agir, **camadas por camadas**. Nesse processo, raramente se passa apenas uma vez pelo mesmo ponto e a eficácia de cada passagem, dependerá da anterior.

Essas observações me levam a compreender a potência da **pesquisa como lugar de autoconhecimento, autoorganização e constante processo criativo**. Coisa que nesse trabalho, envolve a tradução das subjetividades por meio da atenção e lida com as espacialidades que nos constituem. Processo que reverbera diretamente na estruturação do pensamento, pois os campos das ideias e memórias são também espaços. Somos propriamente, conjuntos dentro de conjuntos. Também povoados por acúmulos, entulhos, certas vezes com pontos propícios ao mofo e bolor. Rachar o *petit-pavé*, nesse sentido, é também **desobstruir nossos canais de contato com um mundo** que começa em nós, na oxigenação e boa circulação das estruturas que nos são mais internas o corpo, a casa e por aí adiante.

### **Desenhos, imagens e objetos: espacializando o pensamento**

O exercício de **produzir imagens e manejar objetos a partir de fluxos de pensamento** e paisagens internas se apresentou como preciosa ferramenta de investigação, terreno fértil para **emergência de uma escrita expandida** que constantemente abre caminhos para o trânsito inventivo entre micro e macro realidades, pois permite visualizá-las em representações visuais. Percebê-las em um **ambiente de sensorialidades** ligadas ao pensamento que o constroi.

Os desenhos que produzi ao longo desse processo, nasceram da necessidade de **desobstruir fluxos de pensamento** nos pontos em que ele travava. Nos pontos em que a boca do chão-corpo se fechava e não havia palavra que lhe fizesse falar. Recorri então aos traços e rabiscos, fazendo dança com o lápis na superfície do papel. O que me faz recordar a reflexão sobre as inteligências múltiplas propostas por Howard Gardner. Foi assim que em 2018, escrevendo sobre o percurso formativo na dança, nasceu o primeiro desenho.





A capacidade de decifrar enigmas, como na infância, as brincadeiras de caça ao tesouro nos retiros da igreja, uma de minhas prediletas. Como nos momentos da palavra em que o pastor lia uma determinada passagem da bíblia e interpretava falando sobre situações do tempo presente a partir delas e vice-versa. Como pude aprender também com os mitos e lendas nas aulas de literatura, com as metáforas e dizeres proverbiais e mais tarde também com *itáns* (histórias) das tradições africano-diaspóricas.

Enfim, voltando ao papel, percebi que a boca do chão-corpo estava aberta e não apenas me falando sobre antigas memórias, mas fazendo-as fluir como tromba d'água em cachoeira, trazendo junto uma série de sentimentos, emoções e possibilidades de sistematização. Memórias aparentemente aleatórias, ligadas a momentos bastante diversos da vida, apresentando-se em conexões que faziam muito sentido. Entendi que falar sobre **meu percurso na dança, era em minha experiência, falar sobre meu processo de construção como pessoa**. Tornando esse fluxo de pensamento em rabisco, utilizei as letras iniciais das distintas experiências biológicas e sociais que me levavam até aquele momento (C-T-Ó-T-S-C-Família-Escola-Igreja-Balé[...]).

De dezembro de 2018 para cá, esse desenho se tornou uma importante referência para a construção desse trabalho. Sobre algumas letras dissertei mais, sobre outras menos e ainda outras quase nada, pois isso não seria possível aqui. Mas o fato é que outros entraves e circunstâncias geraram outros desenhos ao longo desses dois anos de escrita, como esse abaixo.



**Figura 42 Desenho 2. Registros da autora, 2019.**

Trata-se de uma variação sobre o mesmo tema, tanto em termos circunstanciais como no

conteúdo dos traços e letras, que embora em menor evidência e dispostas de outra maneira, se fazem presentes. Observei que **traços rizomáticos** foram se mesclando a traços mais, **curvilíneos e circulares**, e a **repetição** aparece como elemento recorrente. Há também um jogo de **sombras** que gera profundidade no desenho. Depois de pronto esse desenho me falava sobre isso: **profundidade**. O que está em evidência são os pontos que mais vezes passei com lápis. Observações um tanto óbvias e nem por isso menos capazes de gerar reflexões importantes, pois isso depende também da profundidade que há em nós.

Talvez esse seja um ponto importante para relembrar as **populações internas** e compreender esses desenhos como forma de manifestação dessas **distintas “pessoas da pessoa”**, quando analisados enquanto conjunto, desenhos produzidos em série, refletem uma intensa movimentação dessas populações internas. Afinal, **a criança transmigrada, a sacerdotisa da dança cristã, a bailarina clássica, a professora de balé** e todas as demais **“presenças”** constituintes da **multiplicidade interior** que me faz, legam o desenvolvimento de distintas capacidades, saberes e inteligências. Ao longo do processo de produção da pesquisa, a Priscilla que escreve, dá lugar a que rabisca, que dá lugar a que canta, que dá lugar a que compõem, que dá lugar a que dança, que dá lugar a que dialoga, que dá lugar a que sistematiza, que dá lugar a que lê, a que coreografa e ensina. Para além de cada um desses saberes o próprio **“dar lugar”** é o ponto para o qual atentamos nessa análise. **A circularidade como princípio, a circulação como fundamento da vida**. Não seria possível construir essa pesquisa apenas lendo e escrevendo.

Quando cheguei na escrita sobre o mutirão das populações internas, houve uma mudança significativa de padrão na forma de ocupar o espaço do papel. O próprio exercício de desenhar já era antecedido por uma **ideia prévia do que gostaria de registrar**. Foi assim com os desenhos abaixo, nascidos em 2020. As diferenças entre um e outro, se deram na medida em que a escrita foi caminhando e as ideias ganhando corpo. Tive a impressão de ver um nó se desfazendo nos desenhos que produzi até aí.

No primeiro dos dois desenhos que seguem abaixo, um **círculo onde as populações internas se encontram**, todas na mesma distância do centro. Um centro que irradia para fora, com palavras voltadas pra dentro. Essa estrutura foi se complexificando até surgir um segundo esboço no qual as **letras iniciais tornaram a ser palavras inteiras** e uma nova forma se criou a partir delas.

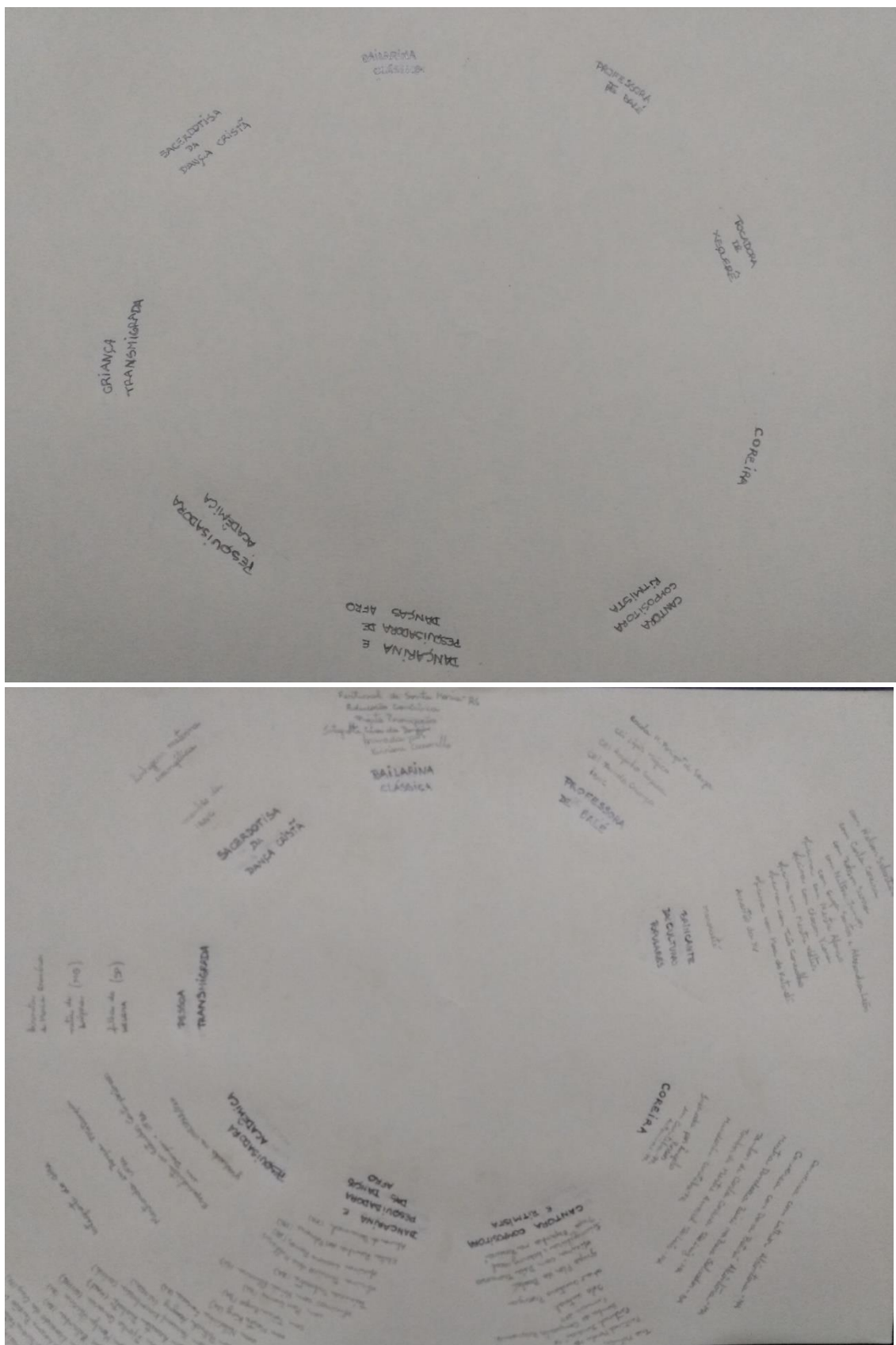


Figura 43 Mutirão das Populações Internas. Desenhos 3 e 4. Registros da autora, 2019.



Vislumbro um sol e também a boca deste corpo-chão sendo cavada, uma boca feita de várias. A “dançarina e pesquisadora das danças-afro” localizada na parte inferior e se expandindo para o canto esquerdo do segundo desenho é atualmente uma das populações internas mais densas nesse território corpo que sou. Essa “densidade” no desenho pode ser lida pela extensão do raio de sol formado pelo texto descrito atrás e acima do nome.

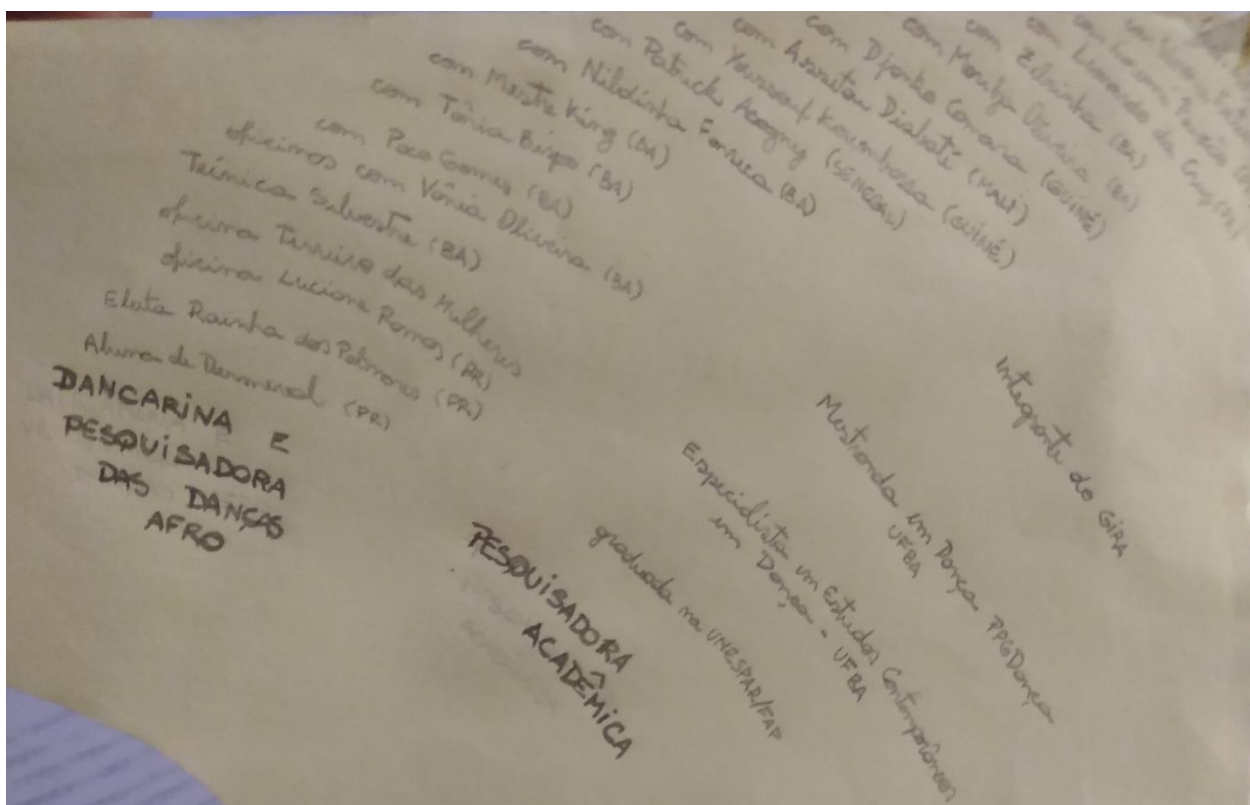


Figura 44 Detalhe desenho 4. Registros da autora, 2021.

Nele constam experiências com as danças afro-diaspóricas, assim como os nomes das mestras e mestres, professoras e professores que as conduziram. Estas e estes com os quais tive contato ao longo da trajetória para além de Curitiba, sendo alguns mais breves e pontuais, outros, relações com os quais tenho tido oportunidade de aprofundar e cultivar conexões de longas datas. Uma trama que desde os chãos de Curitiba no estado do Paraná e suas presenças já referenciadas ao longo dos capítulos, se conecta a presenças dos estados de São Paulo<sup>118</sup>, Minas Gerais<sup>119</sup>, Bahia<sup>120</sup>, Maranhão<sup>121</sup>, Pernambuco<sup>122</sup>, Santa Catarina<sup>123</sup>, assim como

<sup>118</sup> Luciane da Silva, Janette Santiago, Flávia Mazzal, Fernando Ferraz;

<sup>119</sup> Camilo Gan, Benjamin Abras

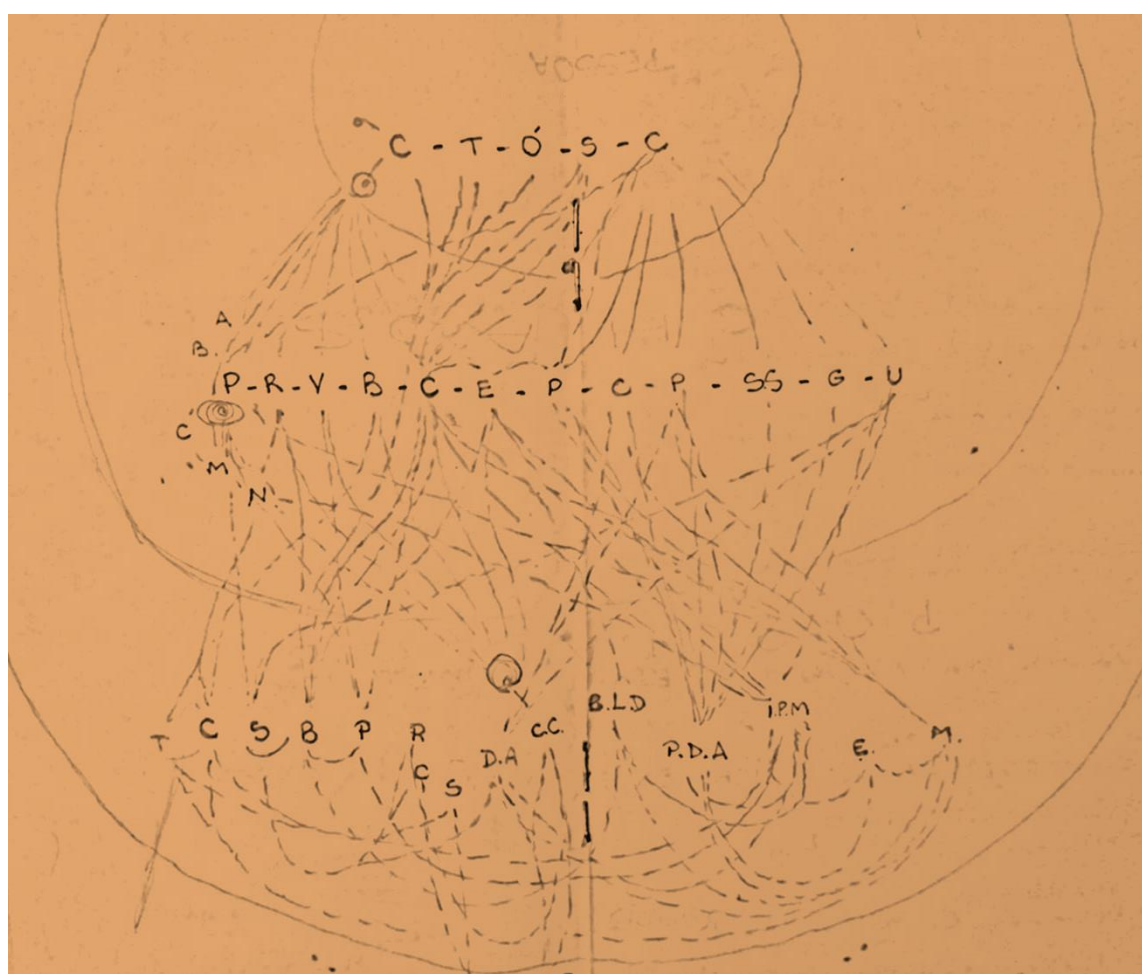
<sup>120</sup> Como Mestre King, Mestre Moa do Katendê, Rosângela Silvestre, Vera Passos, Nadir Nóbrega, Vânia Oliveira, Paco Gomes, Tânia Bispo, Nildinha Fonseca, Marilza Oliveira, Bruno de Jesus.

<sup>121</sup> Itaércio Rocha, Ângelo Passos, Tião Carvalho, Mestra Dandara Baldez, Carla Coreira, Mestre Amaral.

<sup>122</sup> Carlos Ferraz, Deni Neves;

territórios da América do Norte<sup>124</sup> e também experiências culturais de países além-mar, principalmente de Guiné, por meio das presenças e oportunidades de aprendizagem com mestres e mestras em danças, cantos e ritmos do Oeste Africano em terras brasileiras<sup>125</sup>.

Ao mesmo tempo em que a “*dançarina pesquisadora de danças afro*”, é nos termos apresentados, a população mais densa em *território corpo*, ela surge como fruto de todas as populações anteriores e com elas co-existe e *visualizar essas conexões* para além de uma única direção de um centro comum, nos leva a outro desenho no qual foram esboçadas essas conexões:



**Figura 45 Interconexões. Desenho 5. Registros da autora, 2021.**

<sup>123</sup> Simone Fortes, Coletivo Abayomi.

<sup>124</sup> Amara Smith (Califórnia).

<sup>125</sup> Como Youssouf Koumbassa, Djanko Camara, Fanta Konaté, todos oriundos/a de diferentes regiões de Guiné (Conacry).

Esse último desenho me permitiu reforçar por meio de um esquema visual, **três importantes dimensões do existir pelas quais estivemos em travessia** ao longo dessas páginas todas. Essas três distintas dimensões são tomadas como fundamentos para a compreensão da escrita e dão origem às três linhas inscritas no desenho acima, interdependentes e conectadas entre si:

- 1) **a linha do corpo/pessoa** e suas anterioridades ([...]c-t-o-t-s-c[...]);
- 2) **a linha dos chãos** (conforme a segunda linha do desenho - o ponto que ocupa no espaço, a rua, vila, bairro, cidade, estado, país, continente, planeta Terra, Sistema Solar, Via Láctea, Universo);
- 3) **a linha da experiência vivida** que nasce necessariamente da interação entre as duas primeiras e das relações tornadas profundas, no tempo, entre todos os processos que representam. **A linha na qual constará as populações internas de cada território corpo.**

Houve um momento em que os **desenhos bidimensionais** do papel, já não estavam dando conta de comunicar o corpo expandido, convidavam a recriar a partir dos desvelamentos dos rabiscos. Vislumbrei uma **estrutura tridimensional** que ocupasse o espaço de minha casa, local onde escrevi grande parte do texto e onde resido há cerca de nove anos. Talvez utilizando o trabalho com imagens que já me acompanhavam a algum tempo em minhas práticas pedagógicas e também objetos, como o **varal** que desde 2011 surgiu como elemento cênico nos trabalhos artísticos que venho criando.

Como um desenho vivo, talvez uma **escrita performativa** instalada na qual as **imagens das pessoas e comunidades envolvidas nas trajetórias de cada uma dessas populações internas**, se dessem também a ver, cotidianamente enquanto escrevia. Assim o fiz, criando uma espécie de varal em meu quarto, tal como consta na imagem na parte inferior do lado direito desta última imagem, o início desse varal, que segui **compondo e decompondo** conforme a escrita ganhava corpo e avançávamos nos capítulos.

Na imagem abaixo reuni registros de três distintas oficinas ministradas por mim entre os anos de 2018 e 2019, na Sociedade Treze de Maio com o Pontes Móveis (2019), na Casa Hoffmann em ocasião da Mostra Ayo de Artes Negras produzida por Laremi Paixão (nov/2019), e por fim na Escola de Dança da UFBA ministrando a oficina *Travessias* (jun/2018) como parte das atividades do grupo GIRA, do qual sou membro desde 2018. **As saias rodadas dispostas pelo chão**, patrimônios preciosos de parte das populações internas que me fazem, foram utilizadas também como **caminho para refletir sobre fundamentos como circularidade.**





**Figura 46** Registros de oficinas de dança ministradas pela autora contendo imagens dispostas pelo chão, com colagens em cartolina, imagens sobre saias rodadas. Curitiba e Salvador, 2018 e 2019.

Ainda no desenho acima as colagens estão espalhadas sobre o chão ou sobre as saias, dispersas entre si. Pouco a pouco fui suspendendo as imagens e pendurando-as em minha prateleira:



**Figura 47** Instalação **Escrita Arvorada**. Curitiba, 2021.



Já no registro acima, podemos ver as imagens ganhando forma de **instalação**. Um varal com **imagens desenhos, mapas e anotações** ligadas à pesquisa. Apreciar esse varal seria também uma forma de ler grande parte do que aqui foi escrito em quase trezentas páginas.

Escrevi sob esses olhares e junto deles durante todo esse tempo. Com os materiais que tinha disponíveis fui **recriando a estrutura desse varal, de modo que as imagens tivessem movimento** e não ficassem tão chapadas como na imagem anterior. Isso me incomodava, pois a casa basicamente se resume a esse pequeno cômodo e uma cozinha, igualmente pequena. Chapadas, as imagens diminuíaam o espaço já pequeno e quase criavam uma parede com as folhas voltadas sempre para a mesma direção, imóveis. Não era essa a ideia, sabia que essa estrutura me acompanharia por um bom tempo (o tempo da escrita) e gostaria que elas se **movessem com o vento** ao abrir a janela. Refiz tudo criando uma **trança de palha** da costa para cada uma delas para poder intercalá-las e gerar profundidade nesse espaço. Utilizei alfinetes de emergência para conectar as folhas às tranças de palha. Ambos elementos garimpados em caixas há tempos guardadas no processo de mutirão-faxina-oxigenação da casa. Fernando Ferraz, orientador desse trabalho fez uma leitura dessa estrutura apelidando-a de **“móBILE ancestral”**, uma perspectiva interessante como possibilidade de aprofundamento.

A última imagem já corresponde a uma das “versões finais”, onde a estrutura criada se assemelha mais a uma **teia** do que a um varal. A teia com seus movimentos circulares e expansivos suas **linhas que se cruzam representam uma dimensão de ressonância e amplificação**, como os saberes da diáspora que se disseminam pelo mundo e pelas camadas que constituem os territórios do existir.

Nesse **varal-teia** que era e ainda é um **projeto de vestimenta em processo**, as imagens estão firmemente presas por meio de nós, em amarrações que envolvem também as prateleiras, não apenas as imagens. Fiquei entusiasmada com o resultado, o fluxo dos acontecimentos e o sentido profundo dos elementos utilizados. Como por exemplo, o fato de haver **palha da costa em casa** e essa ser a matéria prima para confecção de uma saia/figurino bastante característica, dentre outros contextos, às estéticas danças-afro praticadas por grupos como Ka-Naombo na década de 90, tendo eu mesma confeccionado minha própria saia com esse material para o Concurso de Beleza Negra em 2008. As imagens conectadas às cordas falavam sobre a força contida em cada uma delas, sobre a **força ancestral contida no giro da saia**. Em uma versão anterior a ideia me entusiasmou tanto que quis materializar o resultado final sem pensar os detalhes sobre a fixação da estrutura.

Na ânsia de ver “pronto”, preendi as cordas uma a uma na prateleira utilizando fita adesiva para colar as pontas na madeira. Visualmente, o resultado foi praticamente o mesmo da

imagem acima, mas ao entrar o primeiro vento pela janela, elas começaram a despencar uma a uma, já desde o dia seguinte.

Refazer, nem sempre é prazeroso ou viável. Em meio às adversidades eu me mesma me sentia caindo como as imagens, quase desistindo de tudo e teria muitas considerações a fazer sobre cada fase desse processo, os tantos **refazimentos e aprendizados**. Certamente aprender a cair e a levantar, é um deles, coisa que a capoeira ensina muito bem. Como diz um corrido: “Baraúna caiu, quanto mais eu”. De diferentes maneiras esse processo de criação de uma despreziosa instalação também me ensinou muitas coisas a serem levadas para vida.

**Escolher as imagens, praticar os recortes e criar formas com papel:** quais imagens quero colocar aqui? **Por que essa vem primeiro e essa depois? Por que essa precisa estar próxima dessa?** Como posso **conectar umas às outras?** Todas essas simples ações me ajudaram a entender e construir o recorte das experiências no texto escrito, ainda que indiretamente. Pensar com o espaço que estava construindo, as sensorialidades que ele propunha e experimentá-lo em todas as suas tranformações gerou entendimentos múltiplos. Suspender ideias amarrando-as com nós de cordas de palha foi diferente de suspê-las e prendê-las com a cola da fita adesiva, pois se eu queria uma estrutura capaz de durar longos tempos, necessitava de uma boa amarração. Além disso, o peso e volume do material a ser suspenso, deveriam estar de acordo com o suporte disponível e área possível de ser ocupada no pequeno espaço da sala de estudo que é também meu quarto e único cômodo da casa além de cozinha e banheiro. Encontrar soluções para todas essas problemáticas que eu mesma criei, ensinou e construí a lida com as **palavras, ideias, espaços e tempos de produção da pesquisa**.

Junto a escrita, com o bambu, das poucas plantas de dentro de casa, apodreci. Restou dele assim como de mim um pequeno broto, quase dado por morto. Renascemos e o pequeno broto da planta, atualmente possui suas próprias raízes. Escrevendo o espalhando sementes, re-ergui junto ao manjericão. Re-ergui e venho arvorando junto ao alecrim, à lavanda, orapronobis, à babosa, à espadas de são jorge, vendo crescer mês a mês a família de plantas que cercam minha casa. Grandes professoras que dentre tantas outras sabenças e curas, **ensinam sobre tempo, cuidados e cultivos singulares a cada espécie**, todos os dias. Ensinam sobre o **poder das relações tornadas profundas como fontes geradoras de energia e expansão**. Sobre ciclos de vida e morte.

Frutifiquei junto à amoreira já crescida do quintal, colhendo e nutrindo-me de frutos semeados por pessoas desconhecidas e anteriores a mim. Também junto à escrita, contemplei o tempo de mudas imersas na água, criarem raízes antes de irem pra terra, ao mesmo tempo em que vi minhas próprias raízes crescendo nas parcerias artísticas e de pesquisa em dança.

Como convidada para o projeto de residência artística 20MINUTOS.MOV na edição de 2019, estendi o convite às artistas Flávia Imirene e Laremi Paixão e juntas desaguamos na obra “Toada”. Floresci compondo a banca avaliadora de três TCC’s em Dança da UNESPAR/Faculdade de Artes do Paraná. Primeiramente, a convite do artista e pesquisador Vitor da Rosa (dez/2019) e seu trabalho “Diante do existir: potências do corpo negro” e também o trabalho “(Cor)Pô... sobre cor e poéticas afrodescendentes”, do artista, pesquisador, diretor e atualmente integrante da equipe do Pontes Móveis, Jorge Samuel Faria (dez/2020). Assim como Stéphanie Fernandes, artista da dança, pesquisadora, professora, que me convidou a co-orientar seu TCC “Brasileira – o corpo das águas” (dez/2020) nesse mesmo curso e instituição. Co-orientação vivenciada junto a Danilo Silveira, artista, pesquisador, atualmente professor no curso de Dança da UNESPAR/FAP e meu antigo colega de turma na graduação. Trabalho que teve como banca avaliadora a rainha Vânia Oliveira diversas vezes referenciada nesse trabalho.

Todas essas experiências são sobre oportunidades singulares de trocas e aprendizados preciosos. Intelectual, afetiva e profissionalmente caras a todo o percurso narrado e reflexão proposta nesse trabalho. A grande maioria das pessoas que fiz referência no parágrafo anterior representa a parte mais recente da família expandida que as danças em diáspora me deram. Artistas e pesquisadores que vem traduzindo suas experiências de negritude em sensibilidades, estéticas, textos, aulas, vêm erguendo e colocando seus corpos-vozes no mundo, refletindo criticamente sobre seus **chãos, percursos e identidades**. Cada qual a sua maneira. Pessoas que tive oportunidade de conhecer, estabelecer conexões profundas por meio das atividades realizadas no projeto Pontes Móveis em Travessias Afro-Contemporâneas. E isso é altamente significativo, não apenas para mim, mas, sobretudo, para o projeto, a coletividade que o constroi no tempo e a força ancestral que lhe sustenta e faz existir nessa cidade. Para o legado que estamos a construir e deixar para os que estão vindo e virão depois de nós.

Escrevendo o capítulo *espalhando sementes* **o que era ENCRUZILHAR em termos de proposta pedagógica, ganhou profundidade e novas complexidades enquanto ARVORAR**. Atualmente um curso de dança com ênfase em um trabalho de consciência corporal e expressão pelo movimento. Curso que segue sendo ministrado individualmente via plataformas online desde setembro de 2020 e vem oportunizando estruturação e aprofundamento de conhecimentos sobre o entendimento de **território corpo, chãos e populações internas** via estudo do corpo e do movimento.

Há inclusive uma turma do Arvorar dedicada exclusivamente a membros de minha

família biológica, especialmente a linhagem materna. Tem sido uma rica experiência oferecer e orientar um trabalho corporal para minha mãe dona Helena, minha irmã mais velha, minhas primas e tias. Algo que decorre também dessa **reflexão profunda sobre o cultivo da ancestralidade**, do respeito às mais velhas e mais velhos e dos chãos que me trazem até aqui. Um espaço de encontros semanais e coletivos, ainda que online, **dedicados ao cuidado e conhecimento do corpo, fortalecimento de vínculos e construção de pontes possíveis** onde outrora haviam espaços segregados, separados por abismos. Pontes feitas de águas ancestrais em transbordamento.

Na medida em que fui cumprindo os compromissos com a produção e defesa da dissertação, pude dedicar um tempo para novos horizontes vislumbrados para pesquisa e além das aulas do ARVORAR, rebentou também “**ARVORÔ: Memórias das Danças Negras na cidade de Curitiba**”. Este é o nome do projeto aprovado em edital em 2021 pela Fundação Cultural de Curitiba, e prevê a produção de um roteiro de websérie em parceria com a atriz, historiadora e cineasta Vanessa Vieira. Projeto cuja execução viabilizará a transposição de parte dessa dissertação para a linguagem audiovisual, oportunizando a construção de novos suportes e meios de difusão das reflexões e memórias reunidas e produzidas nessa escrita.

Trata-se, portanto, de uma **escrita viva que se arvora em territórios diversos do existir**, no tempo, frutificando em múltiplas instâncias. Por meio da **instalação feita de imagens, objetos, bem como da organização e espacialidade específica que ela propõe**, também é possível **acessar a narrativa produzida** no formato de texto escrito e impresso ao longo das cerca de 260 páginas desse trabalho. Pensar em termos de escrita arvorada implica se lançar à **experiência de expandir e espacializar o pensamento** para múltiplas direções desde um ponto comum. **Ponto que reside em territórios corpos enquanto inscrição da experiência vivida**, e se **arvora desde inteligências múltiplas, capacidades de conexão, memória e imaginação em movimento**.

Nesse caso, escrita arvorada desde experiências de ensino, pesquisa e criação em dança. A dança vem tornando profundas minhas relações com a terra, também por serem profundas as relações que cultivo com a dança. Não apenas eu estou a colher e nutrir dos frutos, mas também muitas das pessoas que me cercam, dos chãos e populações que me trazem até aqui. Cada pessoa é um território corpo que necessariamente se relaciona com os chãos que habita e com as comunidades maiores que lhe constroem como pessoa. Convém lembrar os sentidos que isso tem e pode ter. **Somos, enquanto pessoas e povos, escritas arvoradas, arvorando sobre a Terra, todos os dias**.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É assim, no tempo, que o sujeito oculto na sentença “*rachando o petit-pavé*”, tomada como título do trabalho, se desvela. Conforme explicitado em distintas partes do texto, se trata de árvores frondosas. Inspirações decorrentes de minhas andanças pela cidade de Curitiba, da contemplação e escuta das grandes árvores que crescem em meio a paisagem urbana, rachando o concreto das calçadas e derrubando muros com a força de suas raízes. Agora ao final da narrativa me pergunto: o que acontece quando esse sujeito oculto se desvela?

Fosse hoje, a primeira parte do título seria: “*Arvorando*” e não “*Rachando o petit-pavé*”. Mas hoje não é ontem e o processo é algo com qual esse trabalho se compromete. Inevitável comunicar a mudança de percepção sobre a escolha e significação das palavras. Pois as palavras que escolhemos são também espacializações de nosso pensamento e consciência sobre o que escrevemos. Aqui, observo que o fato de colocar a árvore como sujeito oculto, não só reflete o quanto o *petit-pavé* esteve sobreposto ao “arvorar” em meu raciocínio, como também direcionou inicialmente toda a construção da narrativa.

Árvore não nasce para rachar *petit-pavé*. Aliás, nem todas as espécies são de grande porte e em nossos tempos e sociedade, das que são, poucas crescem a tempo de rachar o concreto. As que ainda existem têm sido perversa e velozmente derrubadas pela especulação imobiliária e domínio dos grandes empreendimentos nos centros urbanos, ou pela agropecuária que mina os campos e florestas. Mas o ponto que quero considerar aqui é que a árvore nasce e quando pode cresce com fortes raízes *porque essa é a sua natureza*: crescer, expandir, frutificar e/ou florescer. Rachar concreto é consequência imposta pela circunstância, pela ação humana de uma “humanidade” historicamente apropriada pelo supremacismo branco não apenas como uma ideia, mas como valores hegemônicos e projeto de mundo vigente, altamente destrutivo em diferentes níveis.

Precisei atravessar todo esse trecho em mutirão de populações internas para compreender em profundidade algumas diferenças entre experimentar o mundo como alguém cuja natureza é arvorar e não rachar *petit-pavé*. Creio que nossas raízes se fortalecem quando a percepção sobre essas realidades se amplia e desloca. Sobretudo, quando a percepção sobre a nossa própria consciência permite reconhecer o quanto temos sido concretificadas internamente em decorrência da colonialidade que nos condiciona o existir. Quando reconhecemos seus entranhamentos em nossos territórios corpos, desde seus chãos e populações, em nossas subjetividades e estruturas de pensamento. Hoje a metáfora me soa como lembrete: é arvorando que se racha o concreto e para além, é arvorando que se cumpre a natureza de ser

árvore.

Ao nível de pessoa foi necessário um retorno a trajetória na dança para recuperar e compartilhar quanto e como o arvoreamento das danças afro-orientadas, no tempo, vem rachando concretos nesse território corpo que sou. Para recuperar que o que sou é vitalmente conectado aos chãos que habito e moldado a partir de valores cultivados junto das comunidades as quais passei a pertencer. Não apenas no sentido de localizar a minha própria voz enquanto narradora, mas também para instigar as pessoas leitoras a caminharem para dentro de seus próprios territórios corpo, reconhecendo a multiplicidade interior que lhes faz, como e com quais presenças e histórias mais amplas elas se tecem. Uma forma de afinar o coro das populações internas e em mutirão encorajar para erguer a voz em uma sociedade que histórica e sistematicamente investe em silenciar pessoas, povos e culturas não-hegemônicas. Erguer a voz fazendo ecoar nessa mesma sociedade que relega povos negros e indígenas ao limbo do esquecimento, reverências a poderosas trajetórias e memórias que carregam consigo sementes de continuidade. Como quem retoma a capacidade de abrir a boca, contempla e aprende com o timbre e o coro que dela ressoa.

A voz própria erguida em coro de populações internas é nesse trabalho utilizada como ferramenta para revolver chãos e suas camadas de história. Por vezes como marreta quebrando concretos, vezes como facão abrindo caminhos, outras como arado lavrando a terra. Aqui, afinar o coro da multiplicidade interior é também como afiar as ferramentas necessárias e possíveis para trabalhar a terra. Transitando por camadas de história da cidade de Curitiba, direcionamos os olhares das pessoas leitoras a experiências de re-existência de presenças e coletividades negras que a despeito das violências e obliterações na história oficial seguem arvorando e deitando sementes sobre os chãos da capital paranaense. Versamos sobre as comunidades de prática de danças afro-orientadas enquanto expressões da diáspora africana na região sul como quem ara a terra, descompactando-a, expondo o subsolo ao sol, abrindo espaço para que as raízes respirem. Registramos e difundimos histórias de mais velhas e mais velhos, no intento de reverenciar suas trajetórias e construir pontes possíveis entre antigas e novas gerações. Para lembrar que ontem o bastão esteve com eles, hoje está conosco e amanhã estará com aqueles que virão e quem sabe assim semear a indagação: o que é que estamos legando para as gerações futuras? A memória e continuidade de uma família expandida dedicada ao cultivo de saberes em danças afro-diaspóricas, se desvela por aqui como precioso tesouro.

Tesouro cuja força nem o pior dos mais brutais crimes já vistos nessa terra conseguiu destruir. Nossos ancestrais africanos, ainda destituídos de humanidade pela brutalidade do

supremacismo branco europeu, trouxeram, resguardaram e semearam desde o corpo a possibilidade da continuidade de valores e princípios que fizeram renascer áfricas em terras pindorâmicas, e esse poder de saber renascer nos foi legado. Bem se sabiam e sabem universo em miniatura e movimento como lei da vida. A força realizadora, a energia vital que alimentamos a cada dança, nutre nossa capacidade de relação e intimidade com a totalidade cósmica e as leis que regem o universo. O que antes de estratégia de sobrevivência, se trata de princípios de vivência e cosmopercepção. O gesto, o som, o ritmo, a pulsação, a vibração se fazem presentes na natureza. Dançar nos permite lembrar com o corpo inteiro que somos parte dessa natureza que move e vibra, da célula às estrelas. Nos permite reconhecer a sapiência da vida que nos habita em suas múltiplas inteligências, e a cada corpo um conjunto único e singular.

A este nível, o do saber, buscamos semear com esse trabalho continuidade, conexão e expansão. Fazer lembrar que a produção de conhecimento não se separa da vida de quem o produz e que o corpo, a experiência vivida, de pessoas, comunidades e povos, é um fundante ponto de partida, chegada e de confluência entre as mais distintas áreas de conhecimento. Ao abordar dança e racialidade, para além das necessárias denúncias e reivindicações por direitos, buscamos reconhecer, processar e propor mundos possíveis, atentando para compreensão acerca das epistemologias negras e pindorâmicas não como conhecimentos “específicos”, mas como experiências de mundo e conhecimentos que fundam a nação. A construção de modelos de educação contra-hegemônicos, capazes de abarcar a diversidade de identidades e a pluralidade de mundos que nos constituem como povo, demanda que revisemos “o quê” se aprende, o “como”, com “quem”, “quando”, “onde”, os “por quês” e “para quê” também. Em termos de saber, afirmamos com esse trabalho a importância da relação entre a produção de conhecimento, os chãos, suas populações e camadas de história. Entendendo que as danças afro-orientadas e seus contextos de produção, sobretudo protagonizados por pessoas negras, de norte a sul, leste oeste do país, nos oferecem preciosas pistas e ferramentas para essa construção. Trata-se de campos férteis para o cultivo de saberes que nos permitem tornar profundas as relações com a Terra desde territórios corpo, atentos a si e seus entornos.

Por meio de uma escrita arvorada desde a experiência vivida, tecemos ao longo de toda narrativa, tramas e sentidos possíveis para os pares corpo/pessoa, lugar/território, inteligências/saberes. É dessa forma que o sujeito oculto se desvelou e segue se desvelando por aqui. Como árvore frondosa que muito nos ensina sobre o enfrentamento de adversidades e que testemunha o tempo.

No segundo capítulo dessa dissertação, fizemos menção às gameleiras presentes na Praça

Tiradentes, no centro da cidade de Curitiba, tomadas por parte da população afrodescendente e povos de terreiro da cidade, como lugar de axé. Curitiba cujo nome de origem Guarani carrega uma “terra de muito pinhão” em referência aos Pinheiros-do-Paraná que apesar do crescente extermínio e em meio aos concretos e calçadas de *petit-pavé*, a vista ainda em muito alcança até mesmo no centro da cidade. Árvores que testemunham o tempo e as memórias daqueles que vieram antes de nós. Simbolicamente, podemos vislumbrar as gameleiras como sujeitos ocultos de uma Curitiba que pouco a pouco, no tempo, se desvela, expande, deita seus frutos e sementes. Tal como as trajetórias de pessoas e coletividades negras dedicadas a construção dos campos de saberes das danças afro-orientadas que há décadas gestam e cultivam “presenças escuramente acesas (Flávia Sabino)”. Estas das quais, as relações tornadas profundas com a dança e o chão que habito, no tempo, tem me feito continuidade.

É também do tronco de certas epécimes de árvores que são feitos os tambores. Tambores, símbolos ancestrais, um dos importantes elos entre as distintas comunidades de prática e territórios da diáspora negra referenciadas nesse trabalho. Tambores com os quais firmei compromisso desde o dia em que os ouvi pela primeira vez aos 14 anos.

Desde o tambor que essas presenças cultivam em meu peito: às pessoas africanas em diáspora que estão sempre a voltar para casa, desejo que as palavras aqui talhadas lhes encontre servindo de munição nas batalhas contra aqueles que querem nossas mortes. Que a força que as gerou lhes alcance. Que as toadas, as memórias e ensinamentos das mestras, mestres, das mais velhas e dos mais velhos, nutram nosso compromisso em jamais esquecer nossas histórias e nenhum estado de desgraça tenha o poder de fazer calar os tambores. Que retomemos terras começando por nós mesmos.

Nessa escrita arvorada, trago reverências a Terra e seu bailado ininterrupto em torno de si e do Sol. Entrego-a como oferenda ao Tempo, que a tudo transforma.

## 5. REFERÊNCIAS



ALBUQUERQUE, Aline Figueiredo de. **A questão habitacional em Curitiba: o enigma da cidade modelo.** Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, 2007.

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade como crítica do paradigma hegemônico ocidental: introdução a uma ideia. **Ensaio Filosófico**, Volume XIV – Dezembro/2016. Tradução: Renato Nogueira, Marcelo J. D. Moraes e Aline Carmo.

BÂ, Amadou Hampâté. La notion de personne en Afrique Noire. In: DIETERLEN, Germaine (ed.). **La notion de personne en Afrique Noire.** Paris: CNRS, 1981, p. 181 – 192, tradução por Luiza Silva Porto Ramos e Kelvlin Ferreira Medeiros.

BALDEZ, Aurionélia Reis Baldez. **Baiei na Bahia: A resistência do Tambor de Crioula em Processos de Desterritorialização Maranhão, Bahia.** Dissertação de Mestrado (Mestrado em Dança). Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2018.

BARROS, Laura Pozzana e KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. *in*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia e ESCÓSSIA, Liliana. **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, 2015.

BRAGA, Geslline Giovana. “Cada um no seu quadrado”: os Clubes Sociais Negros e a imaterialidade do lugar na produção cultural do real *in* **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 22, n. 2, p. 06-24, ago./dez. 2019.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. **Antropologia da Dança I.** (org.). Florianópolis: Insular, 2013.

CARVALHO, João Vitor Mendes. O louvor e a adoração a Deus com danças. **Sacrilegens.** Juiz de Fora, v.16, n. 2, p. 166-179, jul-dez/2019.

CARVALHO, José Jorge de Carvalho. Encontro de Saberes e descolonização: para uma refundação ética, racial e epistêmica das universidades brasileiras *in* **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico.** Orgs. Bernardino Costa, Nelson Maldonado Torres, Ramón Grosfoguel. (Coleção Cultura Negra e Identidades) 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. (p.79-106).

CARVALHO, Ernesto Inácio de. **Diálogo de negros, monólogo de brancos: transformações e apropriações musicais do maracatu de baque virado.** Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco, CFCH, Antropologia. Recife, 2007.

CARMO, Eliane Fátima Boa Morte do. **História da África nos anos iniciais do ensino fundamental: os Adinkra.** Salvador: Artegraf, 2016.

COLLINS, Patrícia Hill. Epistemologia Feminista Negra *in* **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico.** Orgs. Bernardino Costa, Nelson Maldonado Torres, Ramón Grosfoguel. (Coleção Cultura Negra e Identidades) 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. (p.139-181).

CRUZ, Cassius Marcelo. **Trajetórias, lugares e encruzilhadas na construção da política de educação escolar quilombola no Paraná no início do III milênio**. Dissertação de Mestrado. Setor de Educação da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2012.

CRUZ, Leonardo da. Corporeidades visíveis: trajetória de um artista da dança negro quilombola *in* **Afro Américas e suas Encruzilhadas: Distopias e Utopias Diaspóricas**. Tom Caderno de Ensaios, UFPR. Vol.3 n°6. Dez, 2017. (p. 114-125).

DINIZ, Flávia Cachineski. Samba de roda em Curitiba segundo adeptos do candomblé e da capoeira *in* **Anais VI Fórum de Pesquisa Científica em Arte**. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2008-2009.

DA TRINDADE, Azoilda Loretto. Valores civilizatórios afro-brasileiros na educação infantil. **PROPOSTA PEDAGÓGICA**, p. 30-36, 2005.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos *in* **Tempo**, n°23. p.100-122, 2007.

ESCOBAR, Giane Vargas. **Clubes Sociais Negros: lugares de memória, resistência negra, patrimônio e potencial**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Maria. Centro de Ciências Sociais e Humanas – Programa de Pós-Graduação Profissionalizante em Patrimônio Cultural. Santa Maria – RS, 2010.

FELIPE, Delton Aparecido. A presença negra na história do Paraná (Brasil): a memória entre o esquecimento e a lembrança *in* **Revista de História UEG - Porangatu**, v.7, n.1, p. 156-171, jan./jun. 2018.

FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. *in* **Dança**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, jul./dez. 2013.  
\_\_\_\_\_. Quando o Todo é mais que a Soma das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. *in* **Revista Brasileira Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 9-38, jan./abr. 2015.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. **O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento**. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Unesp. São Paulo, 2012.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. **O corpo da dança negra contemporânea: diáspora e pluralidades cênicas entre Brasil e Estados Unidos**. Tese (Doutorado em Artes) Instituto de Artes, Unesp. São Paulo, 2017.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística *in*: **Revista Cena**. n°7 (Trad. Helena Mello). Porto Alegre, 2009. (p. 77-88).

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FU-KIAU, Busenki. Cosmologia africana dos Bantu-Kongo: princípios de vida e vivência. Tradução: Tiganá Santana. *in* SANTANA, Tiganá Neves. *in* **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Busenki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do**

**Brasil.** Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. São Paulo, 2019.

FU-KIAU, Kia Busenki; LUKONDO-WANDA, A.M. **Kindezi: a Arte kongo de cuidar de crianças**, com introdução de Marimba Ani. Tradução por Mo Maiê, 2017. Rede Africanidades.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. 3.ed rev. amp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GONÇALVES, Gislaine. **Práticas corporais afro-brasileiras em uma realidade quilombola no Paraná: perspectivas de uma ação interventora**. 2012. 139 f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Centro de Ciências da Saúde. Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2012.

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

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11º edição – Rio de Janeiro, DP&A.

HOOKS, bell. **Erguer a voz pensar como feminista, pensar como negra**. Tradução de Catia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

\_\_\_\_\_. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

HOSHINO, Thiago. Lugares de axé: notas sobre um inventário de terreiros de candomblé em Curitiba e região Metropolitana *in* **População Negra no Estado do Paraná: Coletânea de Artigos - Abordagem Sociológica - v. 1**/ Organizadores: Ana Zaiczuk Raggio, Regina Bergamaschi Bley, Silvia Cristina Trauczynski - Curitiba: SEJU, 2018. (p. 248-272).

IYAGUNÃ, Dalzira Maria Aparecida. **Templo religioso, natureza e os avanços tecnológicos: os saberes do candomblé na contemporaneidade**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2013.

IANNI, Octavio. **As metamorfoses do escravo**. São Paulo: Difel. 1962.

JACQUES, P. B. (Org) Elogio aos Errantes: a arte de se perder na cidade. **Corpos e Cenários Urbanos**. 1ª ed. p. 117-138. Salvador, Edufba, 2006.

JUNIOR, Henrique Cunha. Olhando pela janela e vendo as árvores africanas: as relações Brasil-África: continuidades e permanências da África no mundo Atlântico, *in* **Memórias de Baobá**. Coleção Diálogos Intempestivos – Nº126. Organizadoras: Sandra Haydée Petit. Geranilde Costa e Silva. Edições UFC, Ceará, 2012. (p. 119-130).

KEALIINOHOMOKU, Joann. Uma antropóloga olha o Ballet Clássico como uma forma de dança étnica. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. **Antropologia da Dança I**. (org.). Florianópolis: Insular, 2013.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação – Episódios de racismo cotidiano**. Tradução Jess Oliveira. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

\_\_\_\_\_. **Descolonizando o conhecimento: Uma Palestra-Performance de Grada Kilomba**. Goethe-Institut, São Paulo, 2016. Tradução de Jéssica Oliveira. Disponível em [file:///C:/Users/Samsung/Downloads/Traducao para o Portugues de DESCOLONIZA.pdf](file:///C:/Users/Samsung/Downloads/Traducao%20para%20o%20Portugues%20de%20DESCOLONIZA.pdf). Acesso em 30/07/2019.

KOMINEK, Andrea Maila Voss. Iyagunã Dalzira: sabedoria, persistência, resistência, generosidade e militância *in* **Vidas que falam: ancestralidade africana na diáspora paranaense** [Recurso eletrônico] / Ivo Pereira de Queiroz, Ana Crhistina Vanali e Andrea Maila Voss Kominek (organizadores). – Curitiba: EDUTFPR, 2018. E-book disponível em: <http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/>.

LEPECKI, Andre. Planos de composição. In: GREINER, Christine e SANTO, Cristina Espírito (org.). **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010**. São Paulo, Itaú Cultural, 2012.

LIMA, Renata. FALCÃO, José Luiz Cirqueira. Identidades negras em movimento: entre passagens e encruzilhadas *In* **Repertório**, Salvador, nº 24, p.98-113. 2015.1.

LOPES, Nei. **Dicionário da antiguidade africana**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MARTINS, Alfredo Romário. **História do Paraná**. Curitiba: Travessa dos Editores, 1995. [1ª edição 1899].

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar *In*: **Performance, Exílios, Fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Graciela Ravetti e Márcia Árbex (organizadoras). Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras UFMG. Poslit, 2002.

\_\_\_\_\_. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória *in* **Letras**, nº26 - Língua e Literatura: Limites e Fronteiras. PPGL/UFSM, 2003.

MARTINS, Wilson. **Um Brasil diferente: ensaio sobre fenômenos de aculturação no Paraná**. 2º edição. São Paulo: T. A. Queiroz, 1989. (1ª edição, Anhembi, 1955).

MORAES, Pedro R. B. e SOUZA, Marcilene G. Invisibilidade, preconceito e violência racial em Curitiba. **Revista de Sociologia e Política**. nº13, nov/1999. (p. 7-16).

NASCIMENTO, Abdias. **O QUILOMBISMO – Documentos de uma militância pan-africanista**. Ed. Vozes, Petrópolis – RJ, 1980.

\_\_\_\_\_. Teatro experimental do Negro: trajetória e reflexões, *In* **Estudos Avançados**. Vol.18 nº50 São Paulo. Jan/Apr, 2004.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidade nos dias da destruição.** Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 1ª Edição, 2018.

NASCIMENTO, Gláucia Pereira do. **Territorialidades negras em Curitiba-PR: ressignificando uma cidade que não quer ser negra.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências da Terra, Programa de Pós Graduação em Geografia. Curitiba, 2020.

NETO, Manoel Alves Gildo. **Falarfazendo dança afro-gaúcha: ao encontro com Mestra Iara.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre BR-RS, 2019.

NOGUERA, Renato. A ética da serenidade: O caminho da barca e a medida da balança na filosofia de Amen-em-ope. In: **Ensaio Filosóficos**, v. 1, p. 139-155, 2013.

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

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Dança afro: sincretismo de movimentos.** Salvador: EDUFBA, 1991.

OLIVEIRA, Vânia. **“ARA-ÌTÀN: a dança de uma rainha, de um carnaval e de uma mulher”.** Dissertação de Mestrado. UFBA, Salvador, 2016.

OYÈWUMÍ, Oyèrónké. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). **The African Philosophy Reader.** New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de wanderson flor do nascimento.

PAIXÃO, Vera. **Dança Negra: história & letra.** Marianas Edições, Curitiba,PR, 2018.

\_\_\_\_\_. **Entrevista concedida para autora.** Curitiba, 2017.

PIMENTEL, Marina de Oliveira. **Curitiba em cores: a prática do grafite e da pichação frente ao marketing urbano na capital paranaense.** Dissertação de Mestrado. Faculdade de Coimbra. Coimbra, 2012.

PONTES, Priscilla Silva. **PONTES MÓVEIS: Lugares de passagem no corpo e na cidade como espaços praticados.** Trabalho de Conclusão de Curso. Faculdade de Artes do Paraná. Curitiba, 2013.

\_\_\_\_\_. Percursos de uma dançarina negra. in **Afro Américas e suas Encruzilhadas: Distopias e Utopias Diaspóricas.** Tom Caderno de Ensaio, UFPR. Vol.3 n°6. Dez, 2017. (p. 44-54).

PRUDÊNCIO, Kelly; JUNIOR, José Geraldo. Curitiba também tem periferia: a comunicação multiterritorial do hip hop in **Contemporânea**, n°21. Ano 11. Vol.1, 2013.

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

- SANADA, Cíntia de Oliveira Ferreira. **Shen na medicina chinesa - o equilíbrio das emoções**. Trabalho de Conclusão de Curso. EBRAMEC – Escola Brasileira de Medicina Chinesa, São Paulo, 2015.
- SANTANA, Tiganá Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Busenki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil**. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. São Paulo, 2019.
- SANTOS, Brenda; BRAGA, Geslline; BRUM, Larissa. **Dos traços aos trajetos: a Curitiba negra entre os séculos XIX e XX**. Boletim Casa Romário Martins. Fundação Cultural de Curitiba, v.37, n. 149, nov. 2019.
- SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. 6ª edição. Rio de Janeiro, São Paulo. Editora RECORD, 2001.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos: modos e significados**. Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia (INCT). Brasília, 2015.
- SILVA, Dermeval Ferreira da. **A Dança-Afro em Curitiba na década de 1985-1995**. Monografia. Especialização em História e Cultura Africana - Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2007.
- SILVA, Luciane Ramos. **Corpo em Diáspora: corpo, pedagogia de dança e Técnica Germaine Acogny**. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas-SP, 2018.
- SIQUEIRA, Maria de Lourdes. **Intelectualidade Negra e Pesquisa Científica**. Ed. EDUFBA, 2006.
- SMIRDELE, Carlos Gustavo Sarmet Moreira. Entre babel e pentecostes: comologia evangélica no Brasil contemporâneo *in* **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, 31(2): 78-104 2011.
- SMOLE, Kátia Cristina Stocco. **Múltiplas Inteligências na Prática Escolar**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação a Distância, 1999. 80 p.; 16 cm. - [Cadernos da TV Escola. Inteligências Múltiplas, ISSN 1517-2341 n.1)
- SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Imago Ed.: Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.
- SOMÉ, Sobonfu. **O Espírito da Intimidade - ensinamentos ancestrais sobre maneiras de se relacionar**. Tradução de Déborah Weinberg. 2ª Edição. Editora: Odysseus, 2007.

## Filmografia

AMARAL, Renata. **Pedra da Memória**. (2011) GERBER, Raquel, NASCIMENTO, Beatriz. Ori. (1989).

KRENAK, Ailton. Entrevista a série **Vozes da Floresta - A aliança dos Povos da Floresta de Chico Mendes a nossos dias**. Abril, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KRTJH1os4w>. Acesso em 20/05/20.

SILVA, Luciane Ramos. Danças Africanas e suas diásporas no Brasil. Videoaula **Biblioteca Virtual Cyberquilombo**, 2016. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=tP206mrq\\_m98](https://www.youtube.com/watch?v=tP206mrq_m98). Acesso em 05/08/2019.

THAYNÁ, Yasmin. **KBELA**. (2015)

TENDLER, Silvio. **Encontro com Milton Santos ou o Mundo Global Visto do Lado de Cá**. (2006).