

NEGRA LUZ

ARTE, TERRITÓRIO
E NARRATIVAS



Adriana Almeida Camilo
Jamila Oliveira Terra
Juliana Gonçalves Caceres
Mariana Costa Barroso

NEGRA LUZ

ARTE, TERRITÓRIO
E NARRATIVAS

1 edição

Brasília – DF
Ecovila Conviver
2019



EQUIPE

MARIA CLEUDES PESSOA - Coordenação de produção, captação de imagens e direção de arte.

PRISCILA FRANCISCO PASCOAL - Coordenação da equipe de pesquisa audiovisual, captação de imagens e direção de arte

JULIANA GONÇALVES CACERES - Coordenação geral da pesquisa, coordenação da publicação, edição da publicação e pesquisadora

DANIELA RUEDA - Produção executiva

MARISOL KADIEGI - Coordenação de equipe técnica de audiovisual, captação de imagens e direção de arte

MANUELA CASTELO BRANCO - Captação de imagens, edição, finalização de imagens e direção de arte

SHEILA SANTOS e ANA CARVALHO - Som

ESTER TRINDADE DA CRUZ - Fotografia

JAMILA TERRA e MARIANA COSTA - Pesquisadoras

MAÍRA BRITO - Assessoria de comunicação

NARA OLIVEIRA FERREIRA - Design gráfico

JAMILA TERRA - Criação e alimentação de site e outras redes sociais

ADRIANA CAMILO, CLARA MATOS, LÉLIA DE CASTRO, LÍDIA DALLET, JÚLIO MARIA DO CARMO NETO e LEUDO LIMA - Colaborador@s

LETÍCIA MIRANDA - revisão de texto

PEDRO HENRIQUE BARROSO DA COSTA - Projeto gráfico, diagramação e capa

AGRADECIMENTOS

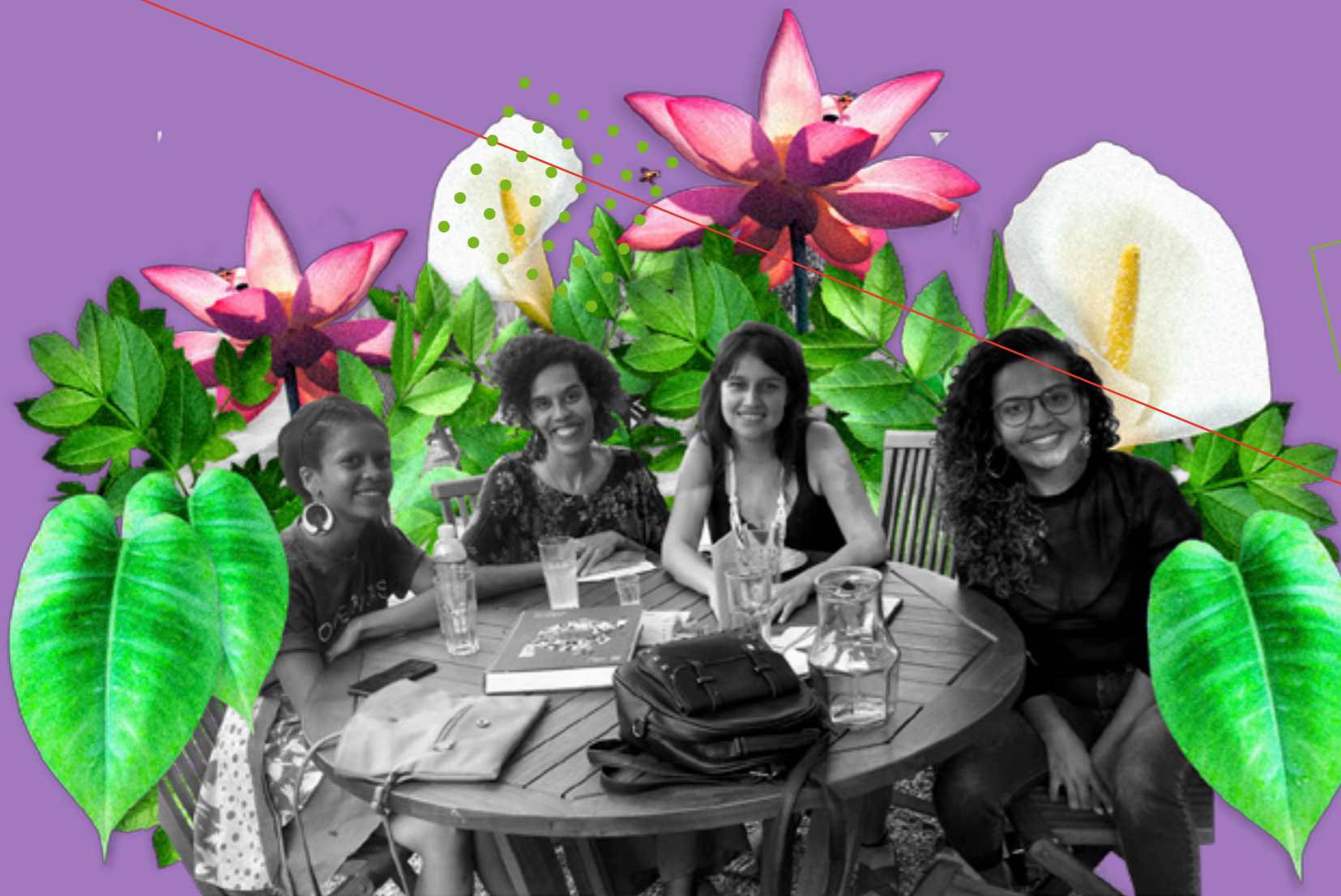


Esse foi um trabalho de muitas trocas e mãos para que fosse possível alcançar esse resultado final. Por isso, nós autoras agradecemos especialmente à toda equipe do projeto Negra Luz composta por Priscila Francisco Pascoal, Maria Cleudes Pessoa, Marisol Kadiegi, Ana Carvalho, Nara Oliveira, Sheila Santos, Ester Trindade, Manuela Castelo Branco, Daniela Rueda, Maíra Brito e às colaboradoras e colaboradores do projeto que atuaram firmes ao nosso lado - Lídia Dallet, Lélia de Castro, Maria Clara Mattos, Leudo Lima e Júlio Maria Neto.

Agradecimento que se estende às fazedoras e fazedores de arte do DF e territórios que contribuíram com importantes informações e contatos para deixar essa pesquisa mais robusta: Raquel Camargo, Melina Bonfim, Drica Fernandes, Elias Santana, Carlos Pereira, Viviane Pinto, Silvia Paes, Cláudia Simone, Rafael Gonçalves de Santana e Silva, Thiago Cardoso, Tiago Nery e Júlio Neto e aos pesquisadores Raoni Machado e Ana Letícia Vianna.

Além disso, somos gratas ao acolhimento especial da Ecovila Conviver que teve importante papel na edição da publicação e em debates acerca da temática. E por último, aos profissionais que tornaram possível nosso produto final, à revisora Letícia Santos e o ilustrador Pedro Henrique Costa Barroso.

Também queremos registrar agradecimento a todas as artistas envolvidas nesse projeto - Kika Sena, Marília Borges, Vera Verônica, Martinha do Coco, Adriana Fernandes, Priscila Francisco Pascoal, Lis Martins, Lídia Dallet, Ana Luiza Bellacosta, Nara Oliveira, Nanda Pimenta, Taty Moudrak, Tati Jubé, Aida Kellen, Adelina Alves Santiago, Lirian Maeli Alves Santiago e Edileuza Penha.



SUMÁRIO

12 IDENTIDADES EM (TRANS)FORMAÇÃO:
DO OLHAR DA PALAVRA A
TUA BOCA QUE ME CALA 19

25 QUILOMBOS
PALHAÇARIA 38

43 DANÇA E ANCESTRALIDADE,
DANÇA DOS Orixás
GRAFIA DALLET 50

57 BRASÍLIA TEM CULTURA?
O DESIGN DA PERIFERIA 65

69 MULHERES NEGRAS EM TELA:
BROTA COR NESSA CIDADE 79



INTRODUÇÃO

O lugar social não determina uma consequência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas. A teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala nos faz refutar uma visão universal de mulher e de negritude e outras identidades. (RIBEIRO, 2017, pg. 69)

O Projeto Negra Luz com o objetivo de mapear um pouco da experiência de Mulheres Artistas Negras em alguns territórios do Distrito Federal, transbordou esse processo de escrita em um exercício de troca entre pesquisadoras e artistas que se materializou em dez artigos que atravessam os eixos: raça, território e linguagem artística – sempre orientados pelas trajetórias de cada mulher em seu lugar de fala e sua Negra Luz. A escolha do nome do projeto vem de um movimento de negar a negritude como lugar de ausência e apagamento, a proposta é subverter e lançar luz sobre essas vozes e corpos que vibram arte e cultura em todo território brasileiro.

Escrever sobre o fazer artístico de mulheres negras no cenário local do Distrito Federal é dialogar com uma experiência de viagem às raízes que formam nossos costumes e hábitos, e, principalmente com um sistema cognitivo e afetivo que estrutura um imaginário social brasileiro, ainda que o peso da mão colonial produza tantos apagamentos em suas relações de poder e controle. Mergulhar neste presente passado e em um passado presente que se quer ver futuro na (re)construção de elos ancestrais perdidos, esquecidos, adormecidos é o convite que fazemos às leitoras dessa pesquisa.

Nesta pesquisa, encontramos nas artistas negras um movimento constante de trançar suas histórias – como durante a escravidão, quando tanto o ato de trançar quanto as tranças representavam um fio condutor de mensagens, de conexão à ancestralidade e aos seus territórios em forma de resistência – essas mulheres foram então convidadas a narrar as histórias de si mesmas e as expressões de sua arte. Os discursos impressos nas letras musicais, na estética, no corpo, nas batidas do tambor, nas filmagens gráficas, nas roupas e acessórios, nas gagues ou em outros traços, troços e códigos, ora se expressam como flechas certeiras contra o racismo e a misoginia presentes

na nossa sociedade, ora como espelho criativo de bela imagem para suas irmãs, parceiras, companheiras e descendentes que lutam nessas mesmas trincheiras.

Daí a vontade de documentar a vida dessas artistas, contemplando as mulheres negras em seu universo diverso – diferentes linguagens artísticas, tonalidades de pele, mulheres de diferentes gerações, orientação sexual e identidade de gênero. Nessa trajetória da documentação e sistematização dos achados um dos maiores desafios, foi a ausência de pesquisas e publicações com dados que permitissem quantificar o alcance da questão racial e de gênero na arte e cultura do Distrito Federal.

Entretanto, esse entrave se traduz também em potencialidade revelando-se como grande aliada a liberdade discursiva, tanto no âmbito do fazer da pesquisa, quanto no exercício de escrever sobre esse tema fora de um território mainstream de um conhecimento em disputa ou de um discurso autorizado, que se pretende universal. Dessa forma, embora haja textos de referência, o principal propulsor da escrita foi o afeto e o compartilhamento horizontal entre as pesquisadoras e seus pares, fortalecendo uma pesquisa em rede e de mídia informal, estabelecida pelo poder da comunicação entre mulheres em suas diversas experiências, produzindo um texto vivo e escrito.

Nessa trajetória metodológica a aliança com instrumentos que têm se tornado bastante relevantes como fontes de informação e aquisição de dados foram extremamente importantes – o uso da internet para publicização de produções, afetos, reflexões, textos e uma infinidade de informações disponíveis em plataformas digitais, redes sociais, blogs, comunidades, páginas e nuvens de compartilhamento – traz uma característica importante nesse processo de rompimento de produção de referências hegemônicas e chama à atenção para o processo atual de hackeamento de linguagens e espaços. Instrumentalização comum a grupos entendidos como minoritários que hoje se apropriam das narrativas de si em primeira pessoa como engajamento político.

Como resultado dessa pesquisa foi possível perceber que: 1) ao contrário da expectativa, existe uma diversidade geracional entre as artistas negras no Distrito Federal, tivemos em contato tanto com artistas jovens que buscam sua inserção na atual cena cultural, como artistas que com uma longa trajetória que hoje concretizam projetos sólidos em seus fazeres artísticos também em diálogo com essas novas gerações em um processo de motriz cultural; 2) Em relação ao território, embora localmente as artistas estejam preocupadas em nutrir os seus lugares de pertencimento com as suas linguagens e mecanismos de resistência, ainda existe uma grande pressão de centralização dessas produções tendo como resultado a falta de visibilidade e um entrave ao consumo cultural fora do eixo periferia-centro, mas no sentido contrário centro-periferia – ou seja, embora tenhamos percebido as periferias ou regiões administrativas, como grandes polos de produção cultural, a capitalização e produção desses fazeres artísticos como meio de vida para as artistas ainda aparece de forma muito dependente do centro de Brasília como vitrine e palco dessas produções; 3) A questão racial aparece para maior parte das artistas como substancial

de suas produções e trouxe o que acreditamos ser a maior potência desses encontros – suas narrativas quase sempre pessoais, que embora pertençam a essa vivência tão íntima, se traduzem e têm importante impacto e efeito em suas formações, escolhas, políticas de si e estéticas artísticas.

Sendo assim, entendemos a profunda importância de uma publicação com esse viés, tanto no sentido de gerar insumos que sejam capazes de por meio da representação promover política quanto no sentido de estabelecer diálogos convidativos a uma reflexão sobre a arte como modo de vida e (sobre)vivência à dominação, e também instrumento de descolonização dos nossos corpos, afetos e histórias.





IDENTIDADES EM (TRANS)FORMAÇÃO:

PALAVRA EM PERFORMANCE E A ARTE DE EDUCAR ATRAVÉS DOS AFETOS

ADRIANA ALMEIDA CAMILO

A compreensão do potencial educativo da arte tem se mostrado essencial a muitas manifestações culturais promovidas por mulheres negras, na medida em que nossas condições e necessidades, historicamente, não tem sido contempladas com maior integralidade pelas pautas feministas e nem por pautas antirracistas (Birulli & Miguel, 2015; Camilo, 2000). Nesse sentido, são muitas as estratégias criativas desenvolvidas por diversas mulheres negras para compartilhar suas manifestações artísticas e produzir conhecimentos que dialoguem com suas vivências e subsidiem a afirmação de sua condição humana (Davis, 1985). Considerando as restrições de acesso a espaços de poder, decisão e visibilidade – como universidades, museus, teatros, contextos de produção de conteúdo intelectual, midiático ou artístico – que as estruturas sociais brasileiras estabelecem para as pessoas negras, a rua, os espaços públicos e as interações cotidianas destacam-se como locais possíveis, diversos e férteis de interlocução (Schuma & Brazil, 2007).

É nesta vivência de interseccionalidade e transformação que nos conectamos com o trabalho da artista Kika Sena. Arte-educadora, performer, poetisa, atriz e escritora, Kika nasceu e viveu até os 15 anos de idade no estado de Alagoas, em Marechal Deodoro, “cidade habitada predominantemente por pessoas pretas e periféricas”. Durante a infância teve contato com linguagens como a música, o artesanato, a literatura de cordel e o circo no contexto da escola pública.

Vim de família muito pobre, ao ponto de muitas vezes a gente não tinha o que comer no dia seguinte, e eu acho muito importante falar disso, pois a primeira pessoa dentro da minha família que quebra o ciclo estrutural da pobreza foi um tio meu, que é negro, mas quebra esse ciclo porque veio para Brasília para fazer parte da banda do Exército. Minha família é uma família de músicos, que vem da época do meu avô, que também era um cara preto e isso era passado para as pessoas masculinas da família. [...] Com 11 anos eu decidi que eu não ia mais estudar música, eu decidi que eu iria quebrar esse ciclo de outra forma. Eu achava que seria estudando, que ganharia dinheiro, óbvio que nessa época não com essas palavras. E não como artista.

Na adolescência Kika vem para o Distrito Federal para cursar o ensino médio, onde inicia uma relação intensa e apaixonada com o teatro a partir de um projeto na escola pública, oscilando entre momentos de profunda dedicação e de profundos questionamentos. Seu local de moradia no DF era o Cruzeiro, na casa do tio que havia migrado de Alagoas para a capital federal para trabalhar como

músico da banda do Exército. Ainda nesta época, em parceria com uma amiga que havia ingressado recentemente no curso de artes cênicas na Universidade de Brasília (UnB), Kika desenvolve um projeto independente de teatro que implicava em oferecer aulas à população como contrapartida para uso do espaço.

A partir daí se inicia seu envolvimento com a arte-educação. Ainda assim, não cogitava seguir a carreira de artes cênicas, seu grande foco era superar o ciclo estrutural da pobreza através da educação, pelo ingresso em uma instituição pública de ensino superior. No entanto, Kika já mapeava entre seus interesses o apreço pelas artes e o gosto por ensinar. Em 2013, escolhe fazer Licenciatura para artes cênicas e começa a trabalhar com mediação de exposição de artes, quando deixa de morar com o tio e passa a trabalhar para suprir suas necessidades de subsistência. Também em 2013, Kika Sena começa a aprofundar sua relação com a poesia. É importante destacar que em seu relato, a maioria das referências a professorxs da escola pública que marcaram sua trajetória artística foi feita a professorxs negrxs, que de alguma maneira favoreceram Kika na construção desta ponte – conceitual e afetiva – entre a arte e a educação.

Eu fui a primeira pessoa da minha família a entrar em uma universidade e uma universidade pública, e eu acho um absurdo, pois eu só tenho 24 anos. Minha mãe é semi-analfabeta, minha avó também, meu tio também, no sentido de escrita, interpretação de texto. Então eu tava muito motivada a quebrar esse ciclo, mesmo sendo pobre eu achava que eu podia ocupar os espaços, eu ainda não tinha consciência racial, eu comecei a ser questionada pela minha raça por um professor de artes do 3º ano do ensino médio que também foi um diretor de teatro meu, que ele falava que eu podia me inscrever na universidade por cotas, porque eu era preta, só que eu não me enxergava como preta e eu achava que independente de eu ser preta, ou ser pobre ou ter estudado em escola pública, eu achava que eu poderia concorrer a uma vaga no mesmo lugar que uma pessoa branca, de classe média alta, de escola particular quando na verdade isso não era uma realidade, não dá para concorrer com equidade. Mas mesmo assim eu entrei sem me inscrever por cota, teimosa que eu sou. Aí em 2014, de novo, em 2015 eu comecei a ser questionada sobre a minha raça, por amigos da universidade, pois eu os via engajados com a questão racial, aí eu comecei a ser questionada indiretamente, foi quando eu me percebi negra e percebi que a classe [social] estava muito associada a essa questão.

Embora a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) tenha sido a primeira a abrir caminhos para a criação de uma política de cotas para pessoas negras, em 2001, a Universidade de Brasília foi pioneira na implementação dessa modalidade de ação afirmativa, prevendo 20% das vagas do vestibular para estudantes negrxs, a partir de 2004 (Béu, 2015). Uma dos aspectos mais emblemáticos da iniciativa da UnB foi defender que os critérios deveriam priorizar recortes de raça e gênero, questionando aspectos da lógica da meritocracia que mascaram desigualdades construídas a partir do longo histórico de escravidão e exploração da população negra no Brasil. Projetos de ações afirmativas desta natureza vem sendo defendidos, pelo menos, desde a década de 70,

encabeçados pelo movimento negro que contribuiu em muitos aspectos para o desenho da iniciativa da UnB. A relatora do projeto, Dione Moura, era uma das poucas professoras negras da referida universidade na época (Silva, 2012).

Segundo dados do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (IPED), o percentual de negrxs que concluíram a graduação no Brasil cresceu de 2,2% em 2000, para 9,3% em 2017. Ainda há muito que avançar neste sentido, visto que o percentual de pessoas brancas graduadas no Brasil ainda é mais que o dobro que o quantitativo de pessoas negras. Esse dado reflete o longo histórico de exploração e exclusão da população negra brasileira, que durante a escravidão teve seu acesso às escolas proibido e após a Lei Eusébio de Queirós, Lei n. 601 de 18 de setembro de 1850, também conhecida como Lei das Terras, teve vedado o direito de apropriação de terras através do trabalho. Outra dimensão perversa dessa lei foi o direcionamento de subsídios públicos para a migração e inserção laboral de migrantes europeus, deixando a população negra sem qualquer reparação pelas violações durante a escravidão ou mesmo quaisquer possibilidades de transição para o trabalho assalariado (Fernandes, 1965). Em 2012, o governo federal instituiu a Lei de cotas sociais e raciais para todas as universidades do País tendo utilizado vários dados e aspectos da experiência da UnB para definir algumas das diretrizes dessa política (Agência Brasil, 2018).

No que se refere à população trans, não-binária e intersexo, a necessidade de ações afirmativas é especialmente aguda, visto que 82% desta parcela da população sofre de evasão escolar, levando muitas vezes a alternativas precárias e marginalizadas de sobrevivência, como a prostituição, realidade vivenciada por 90% das pessoas trans, em algum momento de suas trajetórias de vida. De acordo com dados da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra), o Brasil é o País com maior índice de violência direcionada à população trans, com taxas de homicídios três vezes maior que o México, país que ocupa o segundo lugar.

A expectativa de vida de uma pessoa trans no Brasil é de 35 anos, menos da metade da expectativa de vida geral da população brasileira. Devido ao preconceito e à violência, o desafio da inserção de pessoas trans na educação de nível superior esbarra antes nas dificuldades de permanência no contexto da educação básica, de modo que ações louváveis na direção da democratização do acesso a esse direito tem sido os cursinhos pré-vestibulares voltados para a população trans (IBTE, 2019).

No Brasil há 16 universidades – federais e estaduais – que estabelecem cotas específicas para a população trans, política que tem sido negativamente afetada pelas diversas ações de desmonte da educação pública, como cortes radicais de recursos para as universidades, realizadas pelo atual governo federal (IBTE, 2019).

Uma ação realizada com vistas a favorecer o reconhecimento dos direitos das pessoas trans foi a sanção, pela então presidenta Dilma Rousseff, do Decreto de número 8.727 de 28 de abril de 2016, garantindo o direito ao nome social, que se refere à designação pela qual a pessoa travesti ou transexual se identifica e é socialmente reconhecida. Contudo, quando observamos relatos de pessoas

trans sobre suas experiências e desafios no contexto escolar ou universitário, muitos dos obstáculos para sua permanência tem a ver com a transfobia e o preconceito (Cantelli & cols., 2019)

Importante destacar também que as ações afirmativas precisam ser realizadas de forma articulada e considerar não apenas condições para o ingresso de pessoas negras, indígenas ou trans, mas também ações para sua permanência no ambiente escolar/ universitário e políticas de inclusão no mercado de trabalho que reparem séculos de exclusão e injustiça social.

Kika realiza, de forma muito potente, a interlocução entre arte e educação, especialmente a partir das contribuições da pedagogia da afetividade e das formas como os afetos são percebidos na dinâmica relacional, tendo o respeito mútuo a diversas formas de ser e existir como fundamentais para o reconhecimento e desenvolvimento da condição humana (Freire, 1996). Nessa perspectiva, a solidariedade e o cuidado são mecanismos para permanecer vivos e favorecer a necessidade de viver em grupo de toda e qualquer pessoa humana. Josélia Lages (2007), em seu artigo Educação anti-racista no cotidiano escolar: discutindo uma pedagogia da afetividade e da indignação a partir das interações, afirma:

o que se destaca é a significação do cuidar, pois esse se manifesta através da impressão de dor ou prazer, agrado ou desagrado, alegria ou tristeza, todos eles aprendidos socialmente e, portanto, envolvem impressões ideológicas excludentes historicamente, repassadas nos conteúdos e nas inter-relações estabelecidas. Na educação, a afetividade se liga a elementos essenciais ao outro, tais como: o medo da perda, a luta pela continuação em um determinado grupo social, pela necessidade de valorização e reconhecimento pessoal e profissional.

É notável também a forma como a produção e a expressão artística de Kika em performances na rua ou em slams, paralelo a sua inserção em um contexto acadêmico de estudos raciais e de gênero contribuíram para sua própria construção de uma consciência racial e, marcadamente, de uma identidade de gênero como mulher trans e travesti.

Em 2016, uma performance sua sobre suas percepções sobre raça e classe desdobra-se na posterior publicação do livro “Periférica”, pela Padê Editorial, a convite de Tatiana Nascimento. Em seguida, o convite para participar de um slam no Rio de Janeiro representando o DF por um vídeo que tinha publicado no YouTube desvelou todo um novo contexto de expressão artística e a descoberta de muitas pessoas pretas fazendo poesia, que inspiraram e instigaram Kika a aprofundar em sua própria identidade e em questões de gênero.

Aí eu afirmei minha identidade travesti e como mulher trans no começo de 2017, ainda nessa confusão, eu sabia que eu tinha que encontrar um lugar para me entender, aí quando eu afirmo a minha identidade de gênero é porque de algum modo eu comecei a me entender. [...] Aí é muito impressionante como meu trabalho, a partir da minha afirmação de gênero, ela começou a ser bem mais... Ele começou a existir, de uma forma mais verdadeira, é como se eu tivesse encontrado um modo de fazer teatral, porque eu uni o que eu aprendi

na universidade com o que eu acreditava de mundo a partir das minhas verdades. Aí eu queria dizer alguma coisa, como eu diria isso? Foi quando eu peguei minha pesquisa, todo meu trabalho de palavra em performance, com poesia, com os meus poemas e comecei a colocar pro mundo. Foi quando eu percebi que eu era educadora para além da sala de aula, além das mediações. [...] Embora minha pesquisa, minha monografia não seja especificamente sobre identidade de gênero, ou minha poesia, mas eu falo muito sobre esses lugares das opressões em sala de aula e como tentar juntar ou acessar nossos alunos por meio do afeto, daí eu começo a pensar o que é afeto. Aí eu vou estudar e vou perceber que afeto é tudo, afeto não é só um sentimento bom, afeto também é um sentimento de opressão. Só que eu queria ressignificar o termo afeto, não pensar que afeto é só o amor que eu te entrego, também não pensar que afeto é qualquer coisa que eu te entrego, como eu te afeto. Mas pensar que afeto está associado a uma ética de respeito a outras individualidades e tem tudo a ver com alteridade, que é simplesmente não idealizar alguém, mas reconhecer esse alguém como ele é, como ela é. Enfim, fui entendendo afeto dessa perspectiva, mas sem me isentar dessas relações. Aí essa artista vai se fazendo deste modo, desses lugares.

Para Kika, os espaços dos saraus, os slams, alguns projetos pontuais voltados para a população trans e a própria internet possibilitaram não só a interlocução de sua expressão artística com o aprofundamento de suas identidades, mas também a descoberta de referências e relações que escapavam de alguma forma do estereótipo da marginalidade – no sentido de à margem da sociedade e do reconhecimento de direitos e da condição humana – usualmente reservada às pessoas trans.

Daí eu pensei: com o que eu faço, eu posso educar as pessoas, como eu posso fazer isso sem estar em uma sala de aula, em uma mesa redonda sobre o tema? Eu vou performar minhas poesias! É muito chato ter que pensar que você tem que educar os outros para que os outros te respeitem. [...] E eu comecei a me relacionar mais com o trabalho de Linn da Quebrada, Rosa Luz, Danna Lisboa que foram pessoas que de algum modo falaram para mim: ‘eu sou travesti e eu consegui expressar minha arte.’ [...] Eu ficava naquela: eu vou conseguir me expressar artisticamente afirmando este lugar de marginalidade, mas que tanto diz de quem eu sou?

Esse relato revela a importância da representatividade e a potência, tanto da educação quanto da arte, de moverem as estruturas do racismo e das discriminações de gênero. É por meio da integração de ações articuladas e cientes da interseccionalidade das opressões, encampadas pelos movimentos de mulheres negras, bem como pelas ativistas trans, somadas a políticas públicas efetivas, que torna-se possível a transformação do tecido social e a revisão dos privilégios da branquitude.

REFERÊNCIAS:

AGÊNCIA BRASIL. *Cotas foram revolução silenciosa no Brasil, afirma especialista*. In: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2018-05/cotas-foram-revolucao-silenciosa-no-brasil-afirma-especialista>. Acessado em 18 de junho de 2019.

BEÚ, Rivany Borges. *Ações afirmativas para a população negra em programas de pós-graduação: aprofundando a questão da Universidade de Brasília*. Brasília: UnB, 2015. 263 p. Dissertação de mestrado. Programa de pós-graduação em gestão pública. Faculdade UnB Planaltina. Universidade de Brasília. 2015.

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. *Gênero, raça, classe: opressões cruzadas e convergências na reprodução das desigualdades*. Dossiê - Desigualdades e Interseccionalidades. Londrina: MEDIAÇÕES, v. 20 n. 2, p. 27-55, jul./dez, 2015

CAMILO, Adriana Almeida. *Um estudo dialógico sobre narrativas identitárias de mulheres jovens no contexto dos coletivos lésbicos-bissexuais feministas*. Brasília: UnB, 2010. 155 p. Dissertação de mestrado. Programa de pós-graduação em processos de desenvolvimento humano e saúde. Instituto de Psicologia. Universidade de Brasília. 2010.

CANTELLI, Andréia Lais; PEREIRA, Fernanda Ribeiro; OLIVEIRA, Julia Jorge de Oliveira; TOZO, Nicholas Lopes; NOGUEIRA, Sayonara N. B. Instituto Brasileiro Trans de Educação (IBTE) – *As fronteiras da educação: a realidade dxs estudantes trans do Brasil*. In: <http://observatoriotrans.org/pesquisa>. Acessado em 30 de julho de 2019.

DAVIS, Angela. *Women, race, and class*. New York: Vintage Books, 1983.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Dominus/Edusp, 1965. 2v. (Ciências Sociais Dominus, 3).

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

IBTE. BENEVIDES, BRUNA G.; NOGUEIRA, SAYONARA NAIDER BONFIM. (ORGANIZADORAS). *Dossiê: assassinatos e violência contra travestis e transexuais no Brasil em 2018*. In: <http://observatoriotrans.org/produ%C3%A7%C3%B5es-ibte>. Acessado em 20 de julho de 2019.

LAGES, Joselia Batista da Silva. *Por uma educação anti-racista no cotidiano escolar: discutindo uma pedagogia da afetividade e da indignação a partir das inter-relações*. In: Bezerra, Nielson da Silva. (org). *Respeitando as diferenças no espaço escolar*. Editora Gestos, 2007.

SILVA, Edneuzza Alves da. *Ações afirmativas na educação superior: um estudo sobre dissertações defendidas em universidades federais de 2001 a 2011*. UnB, 2012. 146 p. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Brasília. Universidade de Brasília, 2012.

SCHUMA, Schumacher; BRAZIL, Érico Vital. *Mulheres negras do Brasil*. Cap. As mulheres do sagrado, mães de santo, mães de tantos. p.107-156. SENAC Nacional Editora, 2007.

DO OLHAR DA PALAVRA A TUA BOCA QUE ME CALA:

NANDA PIMENTA E UM DIÁLOGO SOBRE SI

JAMILA OLIVEIRA TERRA

Pereço licença pra começar esse texto com um peso um pouco mais pessoal, uma vez que me sinto lisonjeada de escrever sobre uma pessoa que é referência pra mim, que admiro muito e tenho como amiga no coração. A primeira vez que vi Nanda Pimenta com seu trabalho, foi num espetáculo do Jorge Ben-Jor que aconteceu no T-bone - Açougue Cultural, no ano de 2014. Ela estava com o movimento SuperNova, na abertura do show recitando, o poema *Gritaram me negra*, um poema onde a peruana Victoria Santa Cruz relata a percepção de uma criança sobre ser negra através de formas pejorativas que as pessoas nomeavam seus traços e a criança tentava esconder. A reflexão desse poema é bem forte no momento em que corpos pretos se percebem desde crianças como de uma forma ou de outra um posicionamento no mundo. Em seu artigo sobre *Trajatórias escolares, corpo negro e cabelo crespo: reprodução de estereótipos ou ressignificação cultural?* Nilma Lino Gomes (2002, p.41) faz uma reflexão.

Estamos diante de uma realidade dupla e dialética: ao mesmo tempo que é natural, o corpo é também simbólico. Ele pode ser a "referência revolucionária da universalidade do homem no contraponto crítico e contestador à coisificação da pessoa e à exploração do homem pelo homem na mediação das coisas" (Martins, 1999, p. 54)

O corpo enquanto posicionamento é muito perceptível nas performances da preta, nunca estive num ambiente com atuação de Nanda Pimenta que não deixasse memórias... Eu sinceramente, nunca tinha visto uma representação tão forte de um poema, quando vi toda aquela dedicação e garra em performar, fiquei chocada. Depois eu tive a oportunidade de vê-la recitando em outros contextos, e tive a alegria de descobrir amizades em comum com ela e mais a frente tê-la em minha rede de apoio.

A medida que fui conhecendo Nanda, minha admiração foi aumentando cada vez mais. Fiz muita questão de ter sua presença em meus estudos de produção para o *Bayo* (documentário produzido por mim) e com muita felicidade no coração tenho uma grande referência das artes no DF em meu trabalho de



conclusão de curso.

Do litoral baiano, na cidade de Canavieiras mais especificamente, ao Distrito Federal, Nanda tem uma história crescente de autoconhecimento a partir de muito fortalecimento e garra familiar. Sua ida para Brasília, com mais ou menos, três, quatro anos de idade, além de estar vinculada ao imaginário de que a capital federal teria mais oportunidades do que o Nordeste, veio por forte influência de sua mãe em pegar os sete filhos que estavam com ela e ir ao encontro do mais velho que já morava no Distrito Federal. Sobre suas memórias do contato inicial Nanda relata que:

Antes de a gente chegar em São Sebastião moramos na casa que meu irmão trabalhava como caseiro, uma chácara no Jardim ABC e todos que podiam trabalhavam em troca de moradia. [...] Morávamos num lugar onde não nos sentíamos seguros, paravam pessoas desconhecidas, tinham enchentes, animais, inclusive peçonhentos [...] Sem contar uma enchente tão forte que entrou água dentro da casa que subiu acima do nível de alguns móveis. Éramos duas crianças e um monte de gente e o que que a gente vai fazer? Não tem pra onde ir... era um lugar isolado e com tudo isso minha mãe decidiu tomar um rumo e fomos pra São Sebastião.

Atualmente, Nanda é uma das poetisas representantes da cidade, afirma ter um nome crescente com sua criação e constante fortalecimento. Na divulgação do *Correio Braziliense* sobre a *Segunda Movida Literária*¹, que homenageou as poetisas, esteve como finalista do *Slam DF* apresentando o livro de sua autoria *Sangue* publicado pela *Padê Editorial* e sempre representando a cidade de São Sebastião.

Duas coisas que parecem muito essenciais para todo crescimento que ela teve é a relação com sua mãe e o “fazer gostando”. Não é exatamente o fato de fazer o que gosta, me parece mais uma felicidade em estar fazendo o que ela decidiu fazer e, caso qualquer coisa volte atrás, estar feliz com essa volta. E ela diz: “uma coisa que minha mãe me ensinou muito é que o importante é você ser feliz e estar bem com você mesma. Eu gosto de estar feliz. Estar produzindo, ver coisas acontecendo, estar em processos!”

Acredito que essa gana por processos, produções próprias é o que faz dela tão multiartista e autodidata. Nanda iniciou sua carreira artística com poesias, que começou no ensino médio, foi partindo pra ramificações similares como áudio poesias, depois trabalhou com vídeo, performance e outras linguagens: “E tudo isso fazendo com um celular às vezes até emprestado, com uma câmera de uns 8 megapixels”, diz. Com bagagem, referências, objetos e elementos o que certifica pra alguns a qualidade é a narrativa. “E atualmente eu estou fazendo curso de Design de Moda, gosto de entender o que é uma roupa além do tecido, além da costura, além do formato... O que é vestir, o que é usar, o que é consumo, o que é a cultura... O que eu produzo e o que eu faço, as pessoas querem ver, querem conhecer... Por ser algo sincero, autêntico, algo real!”.

¹ Disponível em https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/09/01/interna_diversao_arte,703235/movida-literaria.shtml (Acesso em 28 de julho de 2019).

Érica Peçanha Nascimento em sua dissertação *Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena* (2006) ao dizer sobre “a legitimidade de representar uma certa realidade social e a valorização dos escritores da periferia como produtores da sua própria representação”, faz uma reflexão similar a uma fala que Nanda professora ao dizer que:

a poesia no DF tem ganhado um sentido muito incrível é dita, falada e entendida. As palavras periféricas têm que ser falada por periféricos... Essas palavras sempre foram faladas por pesquisadores e pessoas que nunca viveram nossos contextos, não entendem os nossos sofrimentos nossas dores e não conseguem construir arte com tanta autenticidade, com tanta vivacidade como a gente que vive e consegue transformar isso.

Dar a fala a pessoa que vive sua experiência é de extrema importância, principalmente quando nós estamos falando de marginalizados. Na maior parte das vezes tendemos a invisibilizar, até não propositalmente, as vozes das pessoas que foram colocadas nas supostas “margens”, mesmo que quem possua o local de vivência das situações marginais sejam os marginalizados. Outra forte tendência excludente é a do grau de instrução. Na entrevista realizada, Nanda relata de forma muito íntegra as suas iniciais dificuldades com a escrita, com a leitura e com o meio acadêmico de um modo geral. Hoje, ela fala para o projeto Negra Luz, não só com suas palavras, escritas, leituras, pesquisas e estudos, fala principalmente como representante e referência dessas mesmas. Sem deixar de ter suas próprias referências.

Conheci a maravilhosa Tati Nascimento que despertou em mim a visão do que eu sou capaz e reforçou que devo me considerar uma multiartista! Independente das ferramentas que eu tenha. Contudo, eu me desenvolvi muito dentro da poesia que a Tati com a Padê editorial (uma editora dela e da Bárbara Esmenia) lançou o livro intitulado Sangue que é o meu livro de poesias. Através desse livro recentemente eu ganhei um prêmio pela Dente e também tenho distribuído meu trabalho dentro e fora de Brasília conversando em diversos espaços, diversos caminhos com o meu livro, meu espaço, minha palavra. [...] A minha palavra que foi tão difícil de falar, de escrever, de ler lá no fundamental hoje minha palavra está sendo escrita, falada, reproduzida e se espalhando pelo mundo. Então isso pra mim é muito forte!

Nilma Gomes, ainda em seu texto já citado diz como “o racismo, sendo um código ideológico que toma atributos biológicos como valores e significados sociais, impõe ao negro uma série de conotações negativas que o afetam social e subjetivamente.” (p. 49).

O ideal da academia, lugar onde essa subjetividade é bem perceptível, fez a artista iniciar o curso de artes cênicas na Universidade de Brasília. Ingressar numa universidade, principalmente pública é uma certa novidade para jovens negros de baixa renda. Incrível que a universidade se torna cada vez mais

diversa assim como é a verdadeira face da nossa nação.

Se estar em um ambiente escolar já é difícil pra crianças negras, estar num ambiente onde poucas pessoas são como você e além de tudo o nível de diferença social se torna bem mais evidente na faculdade, o ingresso pode passar a ser doloroso para essas pessoas, embora seja importante.

Eu fui a primeira pessoa da minha família a entrar numa universidade. A gente sempre foi muito nós por nós mesmos. Eu fui começar a ter contato, a dialogar com outras pessoas depois que eu entrei na faculdade, eu não entendia nada... Pra mim era muito novo. Que mundo era esse? Eu não tinha muito onde me amparar, eu tinha que me virar. Passei por diversas situações de racismo, humilhações classismo ao conviver com pessoas de um curso e uma universidade bem elitizada

A relação familiar de Nanda Pimenta é muito louvável, peço mais um espaço para pessoalidade, me identifico muito com as falas dela em admiração à mãe e aos irmãos, muitas vezes é de fato o que vem para fortalecer a gente, e esse é o nosso quilombo.

Nanda fala sobre sua mãe: “ela fez e tem feito um trabalho incrível. Uma pessoa muito marcante na minha vida, uma referência é minha mãe. Dona Railda Isabel da Conceição Ramos. Baiana de Belmonte”. Sua rede de apoio também é colocada com seus irmãos nos momentos em que eles se ajudaram, tanto nos momentos de estudos e mais ainda nos momentos de reconhecimento. Outro ponto que toca muito na emoção é a desigualdade nas ideias que Fernanda percebia entre seus colegas de faculdade.

Como as pessoas falavam das relações delas com as empregadas domésticas, com o açougueiro, com o caseiro, com o jardineiro, com o piscineiro, porque essas são as profissões dos meus irmãos, das minhas irmãs, da minha mãe. Isso pra mim era muito angustiante.

Em uma pesquisa feita pela mestre em história social, Bárbara Araújo Machado, em seu texto *Escre(vivência): a trajetória de Conceição Evaristo* (p. 245, 2014) sobre Conceição Evaristo, a “fulana” consegue apresentar uma fala interessante sobre como a facilidade de permanência na academia e nos ambientes de estudo de uma forma geral são mais fáceis para pessoas específicas:

Foi em uma ambiência escolar marcada por práticas pedagógicas excelentes para uns e nefastas para outros, que descobri com mais intensidade a nossa condição de negros e pobres. Geograficamente, no curso primário experimentei um ‘apartheid’ escolar. O prédio era uma construção de dois andares. No andar superior, ficavam as classes dos mais adiantados, dos que recebiam medalhas, dos que não repetiam a série, dos que cantavam e dançavam nas festas e das meninas que coroavam Nossa Senhora. O ensino religioso era obrigatório e ali como na igreja os anjos eram loiros, sempre. Passei o curso primário, quase todo, desejando ser aluna de umas das salas do andar superior. Minhas irmãs, irmãos, todos os alunos pobres e eu sempre ficávamos alocados nas classes do porão do prédio. Porões da escola, porões dos navios. (Evaristo, 2009, p. 1-2).

Nesse contexto, a Nanda se posiciona com muita força em suas dificuldades de estar em ambientes muito distintos dos que lhe eram de costume até então, inclusive por falta de convivência nas escolas em que esteve. Nesse processo todo, ela pontua os momentos de “às vezes me encontro sozinha por achar importante pro meu autoconhecimento e às vezes é necessidade de criar...”, me sinto muito contemplada e representada pelas falas de Nanda Pimenta. De uma forma muito direta, ela pontua sobre suas apresentações irem além e transcenderem para a construção de relações: “A ideia de se crescer junto no ambiente que escolhemos para nosso ganha pão é uma força pra autoestima! Grandeza para nos reconhecermos por nós, inclusive financeiramente, acreditar no que produzimos e vendemos, revelar nossas profissões, garantir nossas festas, trabalhos e pão. Como consequência de tudo isso, percebemos que a gente tá virando referência, palavra essa de tanta necessidade para nós.”

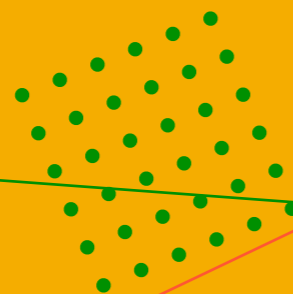
O que vem de nós é tão importante, referencial para quem se identifica quanto os que são vangloriados sempre. Nossas vivências trazem emoções múltiplas relacionadas a coisas que muito provavelmente só pessoas como nós, com vivência como as nossas seriam capazes de entender. Por isso Nanda fala: “minha poesia é pra causar várias coisas, tipo angústia... causar às vezes não entendimento por algumas coisas fazerem parte de vivências diferentes”. E eu gostaria de concluir que, para mim, o ideal para quem foi invisibilizado é produzir sobre si, falar sobre si, estar com os seus que os nossos contextos podem ser entendidos de uma melhor forma por histórias similares e provavelmente só se tornarão referência para os nossos que de alguma forma nos admiram.

REFERÊNCIAS:

GOMES, Nilma Lino. *Trajetórias escolares, corpo negro e cabelo crespo: reprodução de estereótipos ou resignificação cultural?* Minas Gerais: Revista Brasileira de Educação, 2002.

MACHADO, Bárbara Araújo. “*Escre(vivência)*”: a trajetória de Conceição Evaristo Rio de Janeiro, 2014.

NASCIMENTO, Érica Peçanha. *Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena* São Paulo: (2006).



QUILOMBOS:

O RURAL E O URBANO NO TEATRO COM DRICA FERNANDES E TATIANA SANTOS

JULIANA GONÇALVES CACERES

Adriana Fernandes de Souza é uma mulher negra, filha de uma mulher negra solteira, empregada doméstica, sem letramento. Antes de tudo: “eu sou primeiro, independente de qual seja a causa, uma militante, eu sou uma militante da vida, eu sou uma mulher que luta, eu luto pelos meus direitos de ser feliz”. No caso de Drica, o “ser feliz” das suas palavras irradia um projeto político de sociedade que visa o direito à terra, educação e saúde encabeçado por centenas de milhares de pessoas que se materializam na voz e na vida de atriz, educadora, escritora, militante, mestranda da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília (UnB), agroecóloga e assentada do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST).

Drica conheceu o MST em 1997 durante a *Marcha Nacional por Emprego, Justiça e Reforma Agrária*, mobilização que pedia justiça pelos 21 mortos e 56 feridos do movimento durante a luta pela ocupação de uma fazenda improdutiva no Pará, episódio que ficou desonhecido como o massacre de Eldorado de Carajás, por ter acontecido na PA-150, na altura do município de Eldorado dos Carajás¹. A ação de ataque aos militantes foi comandada pelo secretário de segurança do Pará, Paulo Sette Câmara².

A luta por direito a uma vida digna e a aplicação dos direitos fundamentais contidos na Carta Magna encabeçada pelo MST, encontrou ressonância na pulsante vontade de liberdade e autonomia que Drica vibrava dentro de si, ainda em um tempo onde referências políticas, intelectuais e ancestrais não haviam cruzado seu caminho.

Ao observar a exaustiva jornada de trabalho de sua mãe, Drica tinha para si uma certeza íntima, de que “ninguém deveria ser explorado”, direito básico de

¹ Para saber mais sobre a história do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), acesse: <http://www.mst.org.br/nossa-historia/>

² Para saber mais sobre o Massacre de Eldorado dos Carajás, acesse: <http://www.mst.org.br/nossa-historia/96;>



todos os seres humanos. Sendo assim, Drica fez um sem número de cursos e se qualificou em uma série de ofícios – trabalhou com corte e costura em pequenos consertos, confecção de peças íntimas, salgados, marmitas, artesanato, enfeites de natal – que possibilitaram que ela trabalhasse de uma forma independente.

Ao tornar-se mãe do segundo filho, sentiu-se impelida a retornar aos estudos, “o exemplo cobra por si, né?” diz Drica falando sobre maternidade fazendo referência à pedagogia do exemplo, princípio educativo do movimento, “você cria uma cultura de tornar aquilo comum”.

A dimensão da educação no interior do movimento fez parte do amadurecimento do seu projeto político que, anteriormente, pautava-se apenas a luta pela terra. Com o crescente processo de humanização dos seus sujeitos, o MST tornou a educação um dos pilares da sua luta. O aprofundamento em se reconhecerem enquanto sujeitos de direito complexificou a pauta política do movimento (CALDART, 2001). Nossa entrevistada descreve, com gratidão e emoção, como foi concluir seus estudos pelo movimento que representou um grande diferencial na sua vida. Ao entrar na frente de cultura do setor de educação do MST, contribuiu para a sedimentação da unidade que atua no Distrito Federal e no entorno, existente desde 1994.

Na mesma época em que Drica adentrava o movimento, 1998, a pauta da cultura passou a ganhar espaço e autonomia dentro do setor de educação. No ano de 2001, nasce a *Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré*. Uma longa etapa de formação de cinco anos em parceria com Augusto Boal e o Centro de Teatro do Oprimido (CTO) foi suficiente para impulsionar a organização e formação dos coletivos estaduais (SOUZA, 2013).

Ainda em 2001, o movimento realizou a *I Semana Nacional de Cultura Brasileira e Reforma Agrária* e, em 2005, o *Seminário de Arte, Cultura e Comunicação na Formação*. Entre as referências que formam o trabalho com cultura e arte do movimento estão, como forte inspiração, o legado deixado pela experiência das Ligas Camponesas com o Centro Popular de Cultura (CPCs) ligado a União dos Estudantes (UNE), o Teatro de Arena e o Movimento de Cultura Popular (MCP)³. Entre os intelectuais, literatos e artistas que formavam esses grupos estão: Hamilton Trevisan, Ariano Suassuna, Vianinha, Antônio Calado, Jorge Andrade e Nelson Xavier, Germano Coelho, Hermilo Borba Filho e Paulo Freire (SOUZA, 2013; CENTRO, 2019).

Apesar dos conflitos agrários serem antigos, desde o Brasil Colônia, a questão agrária passa a tornar-se um foco midiático, enquanto movimento nacional, a partir da década de 50, ainda que abordada por um discurso hegemônico enquanto ameaça à ordem. A vida de uma família camponesa protagonizou pela primeira vez o cenário dramático com a peça *Eles não usam black tie* (1958) de Gianfrancesco Guarnieri (BÔAS, 2009).

Um dos trabalhos artísticos mais marcantes da vida de Drica foi a releitura e reinterpretação da peça *Mutirão em Novo Sol* coletivamente tramada por

³ Para saber mais sobre o Centro de Cultura Popular e o Movimento de Cultura Popular: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399389/centro-popular-de-cultura-da-une>

Nelson Xavier, Augusto Boal, Hamilton Trevisan, Modesto Carone e Benedito M. Segundo Bôas (2009), essa é a primeira peça brasileira a colocar no cenário artístico a **luta camponesa**. A peça, inspirada em uma história real, que se passa no interior de São Paulo, conta sobre um conflito entre camponeses e um latifundiário que, ao delimitar o território como uma “área de gado”, libera o gado para comer as plantações camponesas e as substitui pelo plantio de capim. Um camponês passa a organizar os trabalhadores para arrancar o capim e se torna uma liderança nacional. É nessa mesma época que Nelson Xavier colhe o material para a peça.

Segundo Xavier (1994, p. 73 apud BOAS, 2013, p. 69), “com o material gravado, eu fiz a peça que naquele momento político, tornou-se um chamado ao levante – Mutirão em Novo Sol. E era o que eu desejava que o teatro fosse: uma arma para mudar a história!”. A peça foi reencenada em 2013 pela *Brigada de Agitação e Propaganda Semeadores*⁴, em conjunto com o *Coletivo Terra em Cena no Encontro Unitário dos Trabalhadores, Trabalhadoras e Povos do Campo, das Águas e das Florestas* em 2012 (SANTOS, 2017). Essa apresentação contou com a presença de Nelson Xavier e foi encenada para mais de 2.000 pessoas, motivo de forte emoção para Drica. Acerca do impacto que a peça gerou, a entrevistada diz:

Existe uma ruptura aí que com esse processo do Mutirão em Novo Sol com a Brigada Semeadores, faz com que a gente adentre nesse universo de compreender todo um processo histórico, como que estava naquele momento o campo, os camponeses e camponesas [...] as produções culturais antes do golpe de 64 e pós- golpe né, quantas coisas sumiram! [...] mesmo que a gente tenha vivenciado, a gente era alheio a ela, não tinha acesso ao conhecimento.

Pela fala da entrevistada, fica clara a potencialidade do teatro dentro do MST na formação dos seus sujeitos. O projeto educacional do MST não visa apenas uma educação cumulativa, conteudista. A educação do campo tem um propósito de restituir a humanidade dos sujeitos do campo, uma formação integral humanitária. Drica é fruto desse processo e o teatro foi seu instrumento de descoberta de si.

Segundo Santos (2017), *Mutirão em Novo Sol*, escrita em 1961, se destaca por ter inaugurado uma sequência de peças teatrais com a temática camponesa pouco antes do Golpe Militar em 1964 e ter influenciado outras linguagens como o cinema. Esteticamente, também apresenta inovações para o teatro épico brasileiro, corrente do teatro russo que se desenvolveu marcadamente após a Revolução de 1917 e que compôs o cenário da dramaturgia brasileira após a chegada de Brecht no Brasil (BÔAS, 2013). A peça, junto ao filme *Cabra marcado para Morrer* (1984)⁵, constituíram-se como símbolos nacionais da emergência de uma “nova cultura” que incomodou as elites nacionais.

4 O Grupo de Agitação e Propaganda Semeadores é o primeiro coletivo de teatro que a Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré forma com pessoas do MST. É o grupo que dá origem ao trabalho de agitação e propaganda dentro do DF e entorno e com o qual Drica vive e viveu boa parte da sua trajetória com o teatro, contribuindo para sua fundação.

5 O filme que começou a ser rodado em 1964, relatava a história de um líder camponês paraibano João Pedro Teixeira. As filmagens foram interrompidas pela ditadura militar

Essa efervescência do teatro político e popular foi construída com base na experiência dos grupos Teatro de Arena, CPC e MCP com a aplicação prática do conceito de “agitação e propaganda”. A agitação e propaganda consiste em uma série de técnicas que envolve diversas linguagens artísticas (teatro, cinema, artes visuais, música) como tática “de agitação, denúncia e fomento à indignação das classes populares e politização das massas em processos de transformação social” (VIA CAMPESINA, 2007, p. 10 apud SANTOS, 2017, p. 11). A agitação e propaganda foi uma das principais formas de organização dos camponeses contra o poder imperialista dos czares antes da Revolução Russa (1917).

O agitador transmite uma ideia a partir de um ponto específico, um fato comum, concreto e facilmente compreensível a um grande número de pessoas, enquanto o propagandista transmite muitas ideias (causas, explicações e natureza dos fenômenos sociais) a um pequeno grupo. Técnicas comuns dessa vertente teatral consistiam na leitura dramática de textos intelectuais, no teatro jornal, peças curtas, peças coletivas, montagem literária por meio da colagem de vários textos, peças alegóricas, etc. (SANTOS, 2017).

Essas técnicas possibilitaram uma forma de expressão que criou identidade com o público, criando um alargamento das fronteiras da arte e da cultura que até então eram consideradas pertencentes à elite. Com a expansão dessas técnicas, formaram-se grupos espontâneos de teatro cumprindo com o propósito socialista de desapropriação da cultura e da arte enquanto bens capitalistas da elite dominante.

A retomada da agitação e propaganda no período da ditadura brasileira pelos grupos do CPC e MCP e a atuação dessas entidades pela democratização da arte e pela defesa da arte popular é entendida por Stédile e Villas Bôas (2015) como o primeiro capítulo da história brasileira com a agitação e propaganda conforme citado por Santos (2017).

Esses grupos, apesar da sua breve existência, passaram a fomentar, de forma rápida, diversas ações como a apresentação teatral em favelas, fábricas e sindicatos, a impressão de textos, jornais, revistas e caderninhos de poesia vendidos a preços populares, a produção de filmes independentes auto-financiados, promoção de cursos de formação em linguagens artísticas abertos ao público e organizado de forma gratuita, etc. (CENTRO, 2019). Segundo Iná Costa Camargo (LIMA, 2016, s/p), um “segundo capítulo da cultura agitpropista no Brasil teria início na década de 1980, quando o MST inventou seu próprio teatro de agitprop (a mística)”.

O teatro político e popular adquire no Brasil uma série de características que o tornam uma vertente diferenciada das artes dramáticas com manifestações muito próprias. Uma primeira característica jaz em torná-lo uma linguagem democrática e acessível com técnicas dramáticas de simples aplicação, em uma linguagem direta e expressiva por meio de formação livre. Nesse ínterim, a(o) artista é comprometido(a) com um papel político, ele é cultural e politicamente engajado. Contudo, sua arte não é panfletária e o seu papel

e retomadas por Eduardo Coutinho, diretor do filme em 1984.

não é o do convencimento, nem da catequização, mas o do conhecimento e da conscientização (SANTOS, 2017).

As primeiras peças do teatro político também romperam com a forma estética narrativa convencional. A peça *A mais valia vai acabar, seu Edgard* (1961) de Vianinha, membro do Partido Comunista Brasileiro e um dos principais desenvolvedores dos CPCs, ~~rompia em definitivo~~ com as ferramentas dramatúrgicas do realismo em contar a história – o conflito a partir da trama psicológica individual. O coletivo vai para o palco de forma inovadora apresentando outras possibilidades de “pesquisa da realidade” (BÔAS, 2009). Essa é uma característica sublinhada por Drica e onde está para ela a maior potencialidade do teatro político, os atores são convidados a encenar sua própria realidade.

Drica faz uma separação aqui entre *atuação e representação*: o teatro apresenta-se como grande arma política porque chama os atores ao protagonismo das suas próprias vidas, a perceberem-se dentro da história e sujeito da sua própria história, “convoca ao posicionamento” segundo Drica, diferente de representar.

Apesar de um retorno mais contundente do teatro de agitação e propaganda com a *Brigada Semeadores*, em 2003, o MST, desde seu princípio, integra esse conceito em seus atos públicos e, para além da mística, apresenta manifestações e expressões artísticas próprias do movimento como as músicas de raiz rural, as palavras de ordem, os hinos, o Jornal Sem Terra e as peças coletivamente construídas. A possibilidade de recriação, releitura e atualização de peças já existentes, bem como as peças coletivamente montadas, rompem com a questão da propriedade e da autoria no meio artístico.

O teatro dentro do MST tem um lugar especial, pois, é uma das linguagens artísticas que se manifestam com mais força e cumpre diferentes objetivos simultaneamente. Essa linguagem adentra o movimento enquanto um instrumento pedagógico e uma nova metodologia para pensar a formação da base dentro do setor de educação. Apresenta-se enquanto um potencializador da relação do movimento com a sociedade, cumpre com uma maior qualificação dos professores das escolas do campo, comunica as demandas políticas do movimento, serve como instrumento de resolução de conflitos dentro dos assentamentos ou das salas de aula. Além disso, o teatro surte um impacto direto no resgate da identidade camponesa e na preservação das manifestações artísticas da cultura popular nos diferentes territórios do Brasil, saindo do jogo a figura do “joão-ninguém”, do “jeca-tatu”, os clichês negativos dos “caipiras” (SOUZA, 2013).

Não havia meios do teatro político dentro do MST tornar-se o que se tornou pela linguagem convencional do teatro, “[...] os militantes entenderam que o seu combate exigia a construção de suas próprias formas de representação estético-política da experiência social e a invenção de suas próprias formas de ação cultural contra-hegemônica.” (SOUZA, 2013).

É munida dessas ferramentas que Drica atua junto ao MST-DFE há cerca de 20 anos nos territórios do noroeste mineiro, Distrito Federal e nordeste goiano com o teatro e, mais especificamente com a *Brigada Semeadores*. São coletivos

parceiros desse trabalho o *Coletivo Terra em Cena* existente desde 2010 que tem no seu corpo coletivo de coordenação o professor Rafael Lítvin Villas Bôas da Faculdade UnB Planaltina. O coletivo *Terra em Cena* também se constitui enquanto Programa de Extensão da UnB e Grupo de Pesquisa com registro no CNPq. Enquanto Programa, também abriga a *Escola de Teatro Político e Vídeo Popular* (ETPVP) desde 2017 e o *Vozes do Sertão Lutando por Transformação* (VSLT), desde 2013. E outros grupos como o Arte Kalunga MATEC (Comunidade Engenho II/ Território Kalunga – GO), o Consciência e Arte (Assentamento Itaúna – GO), Grupo Genas Camponesas (Bom Jesus – PI) e Grupo Arte e Resistência Jovem (ARJ – Flores–GO), todos de teatro político.

Outra peça marcante na trajetória de Drica enquanto atriz foi *Contra quem? Contra quem?* peça de produção coletiva que integrou estudantes da Licenciatura e Educação do Campo e circulou nos assentamentos e acampamentos do DF. Drica aponta a construção dessa peça como um marcante momento de integração coletiva entre a terceira turma de Licenciatura e Educação do Campo (LEDOC). A peça aborda as dificuldades de implementação da reforma agrária face ao desenvolvimento do agronegócio no País e ao modo como a questão fundiária é tratada no Brasil.

O terceiro trabalho mais importante da sua trajetória foram as releituras de peças do *Coletivo Blusa Azul* que deu origem ao vídeo-documentário *Terra em Cena conta Blusa Azul – O trabalho doméstico e a operária e Os mais atuantes em todas as doenças* exibidos na TV Comunitária de Brasília em 2018 e as apresentações realizadas nas escolas do DF.

O Coletivo Blusa Azul é um importante grupo de agitprop que surgiu no auge do teatro de agitação e propaganda na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas na primeira década da Revolução Russa. Nessa época, a URSS contou com mais de 75.000 grupos de agitprop (VIA CAMPESINA, 2007).

Drica conta como o tema da exploração do trabalho doméstico das mulheres na peça *O Trabalho Doméstico e as Operárias* foi importante para seu empoderamento pessoal ao dissolver aspectos de uma cultura patriarcal existente na vida doméstica.

Os coletivos supracitados são compostos por professores da UnB, da UFPI, da Secretaria de Estado de Educação do DF (SEEDF) e por estudantes e jovens do Território Kalunga, assentados e acampados do MST e demais voluntários. É bastante significativo para essa pesquisa trazer à luz o fato de que os coletivos supracitados, são, em boa parte, integrados por pessoas negras.

É vital para a cultura do Distrito Federal e do Goiás que haja grupos de teatro político que levem à sociedade que vive nas áreas rurais do Goiás e no Distrito Federal (Planaltina, Sobradinho, Brazlândia) e também nas periferias urbanas, as expressões cênicas desenvolvidas pelas comunidades rurais cujo processo de desenvolvimento se dá cada vez mais por um mergulho na estética negra em um lento e profundo processo de olhar para si e amar a si fundado nas raízes da terra, no quilombo.

Em um território urbano que em sua narrativa oficial semeou uma ideia de futuro a partir da negação das expressões artísticas populares rurais é de

extrema importância que esses grupos produzam sua própria estética, seu próprio modo de ser e de se expressar. Os impactos dessa produção vão além das oficinas, cursos, apresentações e não se limitam à esfera artística. O trabalho com teatro e vídeo, nas comunidades rurais, permite uma maior integração entre a comunidade, um trabalho com a auto-expressão pessoal e coletiva, a integração das escolas com a comunidade, a fruição da arte e do conhecimento trazido por meio dos conteúdos trabalhados nas peças, a formação humanitária e uma crescente conscientização política.

O racismo abordado pela militância camponesa traz ao debate a questão fundiária e vai até as raízes profundas, escancarando como a perseguição aos negros e negras aquilombados e indígenas pelo capitão do mato no Brasil Colônia se veste na contemporaneidade com os trajes da legalidade por meio das perseguições armadas realizadas por fazendeiros, capangas e policiais com a anuência de secretários de segurança, governantes e autoridades públicas. Ou ainda nas lentas ações do agronegócio de destruição das possibilidades de vida no campo pela secagem e contaminação das nascentes, devastação do solo e tomada de terras. Permite, portanto, ver como acontece a perpetuação da trama de exploração dos negros e negras no Brasil.

Enquanto teatro político que atua no DF, temos ainda: *Cia Burlesca*, companhia de teatro político que atualmente executa o projeto *Tear – Troca de Experiências Artísticas e Reinserção junto à Estupenda Trupe*, grupo que trabalha com técnicas variadas. A coordenação pedagógica do projeto é de Silvia Paes, mulher negra, principal multiplicadora do Teatro do Oprimido no Centro-Oeste com treze anos de trabalho, ex-diretora acadêmica da Faculdade Dulcina de Moraes e atriz premiada pelo curta-metragem *A vida tem dessas coisas* (2018) dirigido por Januário Jr tendo desenvolvido trabalhos junto a Claudia Simone Santos, outra importante multiplicadora negra do teatro do oprimido que trabalhou com TO na UnB e técnicas de teatro jornal e teatro fórum na Dulcina de Moraes e, que hoje em dia desenvolve formação na França. O projeto acontece com adolescentes em situação de internação nas unidades de São Sebastião-DF e Planaltina-DF.

O grupo *Esquadrão da Vida*, antigo grupo de teatro do DF criado na década de setenta, que teve importante papel na luta contra a ditadura militar por meio da palhaçaria e da alegria em espetáculos de rua ao céu aberto e com a peça *O Filhote do Filhote do Elefante*, uma adaptação de *O Filhote do Elefante* (1926) de Bertold Brecht (GRUPO, 2019). Uma grande iniciativa fora do DF, porém, próxima e chefiada por mulheres, é o *Núcleo Ocupa Madalena Teatro da Oprimidas* que traz às ruas de Goiânia, desde 2011, um trabalho com questões feministas e que problematizam a situação das mulheres na sociedade.

A ação *Madalena Ocupa a Praça Cívica* em conjunto com o *Grupo Transas do Corpo* foi o início de uma longa jornada de oficinas, formações, intervenções urbanas e fundação do *Núcleo Ocupa Madalena Teatro das Oprimidas* que integra a *Rede Madalena Internacional*.

Também é válido mencionar a iniciativa *Festival da Utopia* festival independente já com duas edições cuja organização é feita pelo MST, movimentos sociais e coletivos descentralizados independentes de cultura.

É no hall do teatro que se destaca o trabalho de Tatiana Santos, também entrevistada do projeto *Negra Luz*. Tatiana Santos tem apenas 23 anos e iniciou sua trajetória artística ainda quando criança, assistindo às novelas na televisão e comprando DVDs de filmes de dança na feira da Estrutural. Ali iniciou sua jornada de assistir, repetir cenas, copiar os passos e investigá-los no próprio corpo.

Em pouco tempo, ganhou o primeiro lugar do *Festival de Talentos* do Centro de Ensino Fundamental 1 (CEF 1) do Guarã com um espetáculo de forró, samba e hip hop que fez com um amigo parceiro de dança, priorizando o teatro musical. Por meio de projetos de integração na escola pôde fazer oficinas de dança por meio do *Projeto Dança e Cidadania* com o professor Ricardo Lira. Por meio desse projeto passou a conhecer outros lugares, a se apresentar fora da escola. Pôde aprender dança em academias de ginástica onde, em troca de monitoria, aprendeu o zouk, mais tarde, fez dança contemporânea no *Instituto Juliana Castro* e dança afro no *Grupo Cultural Obará*.

Sua trajetória com o teatro também tem início na sua vida escolar quando junto ao quarteto (um grupo de amigos do colégio) se inscreveu para aulas de teatro ministradas por Ricardo Gutí, no *Projeto Profissão Arte*, que aconteceu no *Coletivo da Cidade*⁶ da Associação Teatro Mapati em parceria com o Programa de Ensino Tutorial (PET-UnB) da Faculdade de Direito com recursos do Fundo de Apoio à Cultura do DF (FAC-DF). O projeto resultou na peça *Canal (Des)estrutural* exibida no *Teatro Mapati* em 2013.

O projeto de teatro, que já havia desenvolvido uma consistência nas práticas artísticas, acabou em uma oficina em que ninguém apareceu para dar aula. Foi assim que Tatiana se juntou ao grupo de jovens para criar seu próprio grupo de teatro. Passaram a se organizar em finais de semana e, todo sábado uma pessoa do coletivo era responsável por algum módulo. A bagagem do seu estudo independente da dança e da montagem de peças e espetáculos de dança na escola mostrou sua força na criação da *Companhia de Teatro Bisquettes*.

As *Bisquettes* é um exemplo de protagonismo jovem na cultura. Os jovens têm ocupado um papel bastante relevante nas periferias de grandes centros urbanos ao se organizarem e inventarem para si um lugar que é constantemente assombrado pela ausência de um projeto de futuro.

Gomes (2004), ao estudar cinco grupos culturais de protagonismo jovem afirma que as raízes e estética negras que têm aparecido nos coletivos jovens se constituem como um meio de pertencimento e afirmação positiva mesmo que os jovens não tenham um conhecimento aprofundado acerca da História da África. Ao se vincularem a essa matriz, reverterem alguns processos que são fundamentais para o bem-viver como o orgulho do local onde moram, a construção de vínculo afetivo e os laços de solidariedade.

O nome *Bisquettes* surgiu a partir de uma brincadeira que é a mistura do nome “biscate”, uma expressão LGBT usada pelos membros do grupo para se chamarem entre si, com a palavra “esquetes”, que consiste em uma

⁶ Para saber mais sobre o Coletivo da Cidade, acesse: <http://www.coletivodacidade.org/sobre/>.



“encenação de curta duração, normalmente com um único ato, poucos atores e um só cenário. Geralmente cômico, pode ser apresentado no teatro, na rádio ou na televisão” (SANTOS, 2018).

Tatiana define as Bisquettes como “um ser que foi criado, as bisquettes é um ser periférico, preto, gay, lésbica, bi, e é usado como forma de luta mesmo”. As *Bisquettes* foi concebido e gestado na época das oficinas, pelo trabalho com temáticas políticas como a falta de políticas públicas e o direito à cidade.

Ao ganhar corpo, o grupo continuou nessa estrada, atuando especialmente com temáticas LGBT. Isso se expressa no seu trabalho por meio da peça *A morte do milionário* apresentada no *II Festival de Cinema LGBTI* ocorrido no Cine Brasília que fala sobre o tema da orientação sexual dentro da família e *A Escola Ideal* apresentado e premiado no *IV Festival Nacional de Esquetes* do Instituto Federal Fluminense (RJ) que tece uma crítica ao formato atual das escolas falando sobre qual é a escola que os jovens querem, peça que também foi apresentada nas escolas do DF no Guará, Itapoã, Varjão e Paranoá.

A experiência com a companhia de teatro também levou Taty a ampliar seus horizontes, a ir para lugares que ela nunca havia imaginado como a ONU, embaixadas, o IFF do Rio de Janeiro, o mar.

Uma das influências para as *Bisquettes*, é o estilo burlesco de comédia. No teatro, o burlesco se revelou um subgênero satírico da comédia que se ocupou, por meio de paródias e peças de comédia, em apontar de forma escarnejadora os hábitos sociais. No século XVII, as contradições dos fúteis costumes burgueses, os excessos dos reis e os rigores da Santa Inquisição com as mulheres consideradas bruxas e à perseguição aos novos cristãos compunham esse cenário (PEREIRA, 2014).

O estilo burlesco se valeu estética e tecnicamente da influência dos bufões ou que eram figuras feias, deformadas que fugiam e eram bem treinados por seus mestres que lhes ensinavam números, brincadeiras e zombarias. (PEREIRA, 2014; FURTADO, 2015). O bufão ocupava uma função nas cortes principescas e nos castelos como qualquer outro funcionário e seu papel era o entretenimento da corte e dos seus convidados nos banquetes e cerimônias, essa figura foi essencial para o desenvolvimento da dramaturgia cômica na Idade Média. De humor subversivo e crítico, porém ambíguo, era uma das poucas pessoas autorizadas a criticar os reis sem correr riscos, papel que desempenhavam também nos conventos, onde encenavam em uma festa conhecida como *As liberdades* de dezembro rituais onde elegiam os bispos e arcebispos dos loucos.

Aos poucos, os bufões tomaram o lugar de se contrapor à cultura oficial. Sua aparência e seus trajes os aliava ao carnaval, a festa da inversão das moralidades na Idade Média. No final da Idade Média e do Renascimento, ele ganha características mais grosseiras, incluindo blasfêmias e injúrias dirigidas aos cânones religiosos, se aproximando do grotesco (FURTADO, 2015).

Já Conceição (2015) aponta o burlesco como uma arte cômica marginal remetendo a grupos de artistas clandestinos que desempenharam um grande papel na arte não oficial. Dos anos 90 para cá, a cena queer passou a trabalhar

com uma noção de performance burlesca praticada em alguns países ocidentais que chama à atenção pelo uso de ícones musicais pops, artifícios visuais e um estreito jogo com a platéia.

A cultura pop, grande referência para os jovens, também compõe o trabalho do grupo. A aproximação com estrelas da cultura pop como Beyoncé em seus vídeos é uma influência não só artística e negra, mas também comportamental, pelas vestimentas, pelas atitudes, pelas letras, pelo brilho, o que traz uma identificação imediata com os jovens, como diz Taty Moudrak (nome artístico), “é, a gente dentro da escola sempre quis brilhar né! [Risos] A gente sempre quis ser estrela né, então, vamos fazer estrelas através da arte!”.

Hoje em dia, as Bisquetes desenvolvem importante trabalho dentro do projeto Nossa Brasília onde é responsável pelo GT de Gênero e Sexualidade onde usam o teatro para a formação e conscientização das questões LGBTs negras, periféricas.

Taty Moudrak entende que cada corpo periférico é um quilombo urbano. É dessa forma que a entrevistada entende o início da cidade da Estrutural cujo difícil crescimento acompanhou de perto. A Estrutural, antes de tornar-se Região Administrativa, foi um território cuja ocupação foi marcada por um violento processo de conflito com as autoridades públicas e disputa entre políticos locais, envolvendo a chacina policial que ficou registrada no Museu do Sangue construído por moradores e líderes comunitários com cartuchos de balas, fotos e vídeos de arquivos pessoais.

Apesar da violência, Taty entende o processo de ocupação da Estrutural pela ótica do quilombamento, no sentido de serem pessoas, em sua maioria, negras, periféricas que vivem coletivamente, ajudando umas às outras a construir suas casas, e que se reúnem ao redor das fogueiras para contar suas histórias. Taty se recorda desse momento com muito carinho, como um momento de união, de comunidade.

É nesse sentido que ela vê a si mesma enquanto uma mulher negra que reúne dentro de si e aprende por meio do laço afetivo com outras mulheres negras, suas companheiras de jornada, a força serena do apoio mútuo, a força guerreira de retomar suas raízes, a força de ser quem se é e existir de acordo com que se acredita. Para isso, é necessário ter uma grande comunidade em comunhão dentro de si!

Apesar dessa tática de resistência, Taty revela que para as mulheres negras periféricas é violento “tem que ser um faz tudo [...] e assim, acreditando que a gente tem que fazer isso ainda mais sendo pessoas de periferia, pessoas pretas né, é violento pra alguns”.

As histórias de Drica e Tati mostram o valor e a importância do processo de aquisição de conhecimento por vias não formais – como foi possível ver a trajetória de ambas nos projetos sociais e no movimento social. Podemos também depreender a necessidade de mudar o quadro, de tornar as iniciativas mais acessíveis, sólidas e contínuas para que seja possível sustentar-se enquanto trabalhadora de cultura e artista.

No mais, fica presente as diferentes possibilidades de reinvenção do quilombamento enquanto processo de resistência – seja por coletivos que tornam possível a irradiação da expressão artística negra, que vem nas comunidades rurais do Goiás e do entorno do Distrito Federal, ou seja dentro dos coletivos que retomam essas raízes em seus corpos ações e criam o quilombamento como uma estratégia de luta urbana.

REFERÊNCIAS:

BÔAS, Rafael Litvin Villas. *Teatro político e questão agrária, 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo*. Brasília: UnB, 2009. 233 p. Tese (Doutorado) – Programa de pós-graduação em Teoria literária e literaturas, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

CALDART, Roseli Salete. O MST e a formação dos sem terra: o movimento social como princípio educativo. *Revista Estudos Avançados*. n. 15 (43). p. 207-224. São Paulo, SP, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142001000300016; Acesso em: 29 de jul. 2019.

CONCEIÇÃO, Giorgia. *De onde vem o burlesco?* Medium. Setembro, 2015. Seção Stories. Disponível em: <https://medium.com/@giorgiaburlesque/de-onde-vem-o-burlesco-f264d48b1416>; Acesso em: 29 jul. 2019.

FURTADO, Henrique Zielinski. Bufão. *Revista Qorpus*. N. 005. 2015. s/p. Florianópolis, SC. Disponível em: <http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/>; Acesso em: 29 jul. 2019.

LIMA, Eduardo Lira. MST edita livro com textos inéditos sobre agitação e propaganda. *Jornal Brasil de Fato: uma visão popular do Brasil e do mundo*. São Paulo, 23 fevereiro 2016. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/node/34210/>; Acesso em: 29 jul. 2019.

PEREIRA, Kênia Maria de Almeida. Magia, encantamento e outros sortilégios no teatro burlesco de Antônio José da Silva. *Revista LETRAS & LETRAS*. Vol. 30. n. 1. p. 62-75. jan/jul. de 2014. Uberlândia, MG. ISSN: 1981-5239. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/viewFile/27393/15723>; Acesso em 29 jul.2019.

SANTOS, Janderson Barros dos. *História e desafios do agitprop no MST – Distrito Federal e Entorno*. Brasília: FUP-UnB, 2017. 45 p. Monografia – Licenciatura em Educação do Campo. Faculdade UnB Planaltina. Universidade de Brasília, Brasília, 2017

SOUZA, Adriana Fernandes. *Semeadores: 2003 a 2013: Análise do processo de lutas e formação por meio do trabalho com a linguagem teatral*. Brasília: FUP-UnB, 2013. 98 p. Monografia – Licenciatura em Educação do Campo. Faculdade UnB Planaltina, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

VIA CAMPESINA, Coletivos de comunicação, cultura e juventude da. *Cartilha Agitação e propaganda no processo de transformação social*. São Paulo: Coletivos de comunicação, cultura e juventude da Via Campesina, 2007.

PALHAÇARIA:

A FORÇA DA DESGRAÇA EM GRAÇA

MARIANA BARROSO DA COSTA

Durante a imersão do Projeto Negra Luz, que versa sobre as artistas negras do Distrito Federal, encontramos nos planos cartesianos dessa cidade, entre os cruzamentos dos eixos do Plano Piloto, a asa nortista, bairrista, nascida em 1979, Ana Luiza Bellacosta. A artista circense, que no encontro apresentava o seu espetáculo Cabaré, nos contou um pouco sobre a palhaçaria, o riso e o seu potencial político de transformação e questionamento. Sendo também essa linguagem um espaço artístico de expurgação e autoconhecimento que traz uma outra vivência sobre o seu corpo e a questão racial.

Pois bem, essa mulher, negra, filha de um maranhense e uma pernambucana, Ana Luiza traz um pouco da inversão em sua trajetória no território brasiliense, na contramão do movimento cotidiano dos moradores da cidade de Brasília que atravessam as Estradas Parque¹ em sentido ao centro moderno, a artista transita com a sua palhaça Madame Froda² pelas cidades satélites em seus projetos e coletivos, sempre trazendo um pouco da sua identidade e do seu território na sua prática.

É interessante perceber que concomitante a trajetória de vida de Ana Luiza Bellacosta, foi nos anos 1990, um pouco depois do seu nascimento, que a presença de mulheres no universo da palhaçaria passa a ser também uma possibilidade. Isso ocorre em parte por conta de uma predominância da imagem da mulher no ambiente circense sempre associada ao lugar da reafirmação da feminilidade – a bailarina, a trapezista, a contorcionista, dentre outros. O que começa a mudar na virada do século XX e XXI, junto ao surgimento dos

1 As estradas parque são rodovias federais radiais que atravessam o Distrito Federal das Regiões Administrativas em sentido ou contrasentido ao Plano Piloto.

2 Madame Froda é a palhaça de Ana Luiza Bellacosta, com uma musicalidade marcante e traços irreverentes, sendo o Cabaré da Nega, o seu espetáculo - “sinfonias de besteiras, afinadas em rir sem dó! Um cabaré irreverente, excêntrico, desconhecido internacionalmente e para toda a família”



movimentos de identidade, quando as primeiras palhaças protagonistas de suas práticas começam a ter visibilidade.

No Brasil não foi diferente, primeiro as palhaças aparecem sem registros históricos, em papéis secundários, escondidas sobre maquiagens e trajes masculinos, para apenas em seguida, a palhaçaria passar a ser paulatinamente ocupada por mulheres. É nesse movimento transformador (dessa linguagem e performance) que Madame Froda traz para os palcos no seu traquejo.

A trajetória de Ana Luiza rumo aos palcos, foi também atravessada por várias personagens: cantora no coral da igreja, atriz no teatro, professora de geografia nas salas de aula e convergiu no picadeiro como palhaça, seu atual modo de vida. O qual ela identifica como um constante processo de busca e autoconhecimento.

Os primeiros passos nesse sentido, surgem na universidade, onde, embora tenha tido pouco o contato com culturas populares e de rua, a atriz encantada com um espetáculo que assistiu, encontrou esse desejo de entender mais sobre o universo circense e a linguagem da palhaçaria.

Um aspecto muito marcante desse universo, é esse processo ainda muito investigativo e de transmissão afetiva do conhecimento pela vivência sobre a palhaçaria, e tem origem na sua própria elaboração enquanto conhecimento e prática. Não obstante dos filmes com picadeiros em lonas, ou dos mitos da ideia de fugir com o circo, o rompimento com a tradição de transmissão de saberes em uma lógica quase familiar no âmbito circense, é recente historicamente. As primeiras escolas abertas “fora da lona”, assim como cursos e oficinas voltados para palhaçaria, surgem em meados dos anos 80 no Brasil, sendo registrado pelas autoras (BORGES, Ana Cristina; CORDEIRO, Karla, 2017) como relevantes a nível local três iniciativas: ESLIPA (Escola Livre de Palhaços, no Rio de Janeiro), Escola de Palhaços do Circo Dona Bilica (Florianópolis, SC) e a mais recente, Escola de Palhaças (São Paulo, SP) – mas majoritariamente, inclusive em Brasília, a formação ainda permanece muito localizada em cursos e coletivos.

Em Brasília, embora não haja a centralização da formação em uma escola de circo, existe uma variedade imensa de coletivos, além de um vasto cardápio de festivais que vem ganhando espaço no cerrado da Capital brasiliense. Sendo importante citar alguns de maior visibilidade: o FestClown – Festival Internacional de Palhaços, que atualmente chega a sua 17ª edição, o Encontro de Palhaças de Brasília, que teve no ano passado o seu 6º Encontro em parceria com o Festival Palhaças do Mundo e Circo Grock e o Festival Arranha Céu, organizado por um coletivo e que tem como proposta uma programação voltada para as acrobacias e a discussão sobre o circo atual em Brasília, no Brasil e no mundo.

Esse aspecto itinerante e passageiro do circo, fica marcado na trajetória e no engajamento da Ana Luiza Bellacosta, e sua dedicação contínua a muitos cursos, dispersos entre si, voltados a aprimorar e aprofundar sua experiência e prática como Madame Froda. Esse investimento na sua formação, atravessa o mundo. Dentre os cursos citados pela artista, um chamou muita atenção pela

sua narrativa e importância, o curso de Palhaçaria Clássica Feminina, realizado na França, marcante não pelas peripécias vivenciadas na viagem, mas pela grande relevância e impacto na sua prática.

O curso, tinha como enfoque trazer para o seu trabalho um humor feminino por meio das suas vivências e gages³ – no esforço de se distanciar um pouco das referências e do universo masculino dos palhaços – e isso demandou muita pesquisa e envolvimento, além de ótimas referências. Hilary Chaplain, Gart Hunter, Espúnia e Francine Côté são algumas palhaças que inspiram Madame Froda e que redesenham seus traços únicos nos palcos.

A ruptura com o clássico da palhaçaria, e uma busca sobre dramaturgias próprias, tem origem na ideia de um processo pedagógico proposto pelo autor Jacques Lecoq (2010): uma pedagogia de si. Madame Froda e Ana Luiza fazem questão de serem percebidas por esse conceito, por meio de suas performances, pelos seus trejeitos e traços exagerados – mas também em suas dores, ridicularidades e emoções. Porque a palhaçaria é sobre isso, segundo ela, é um exercício de “se identificar e compartilhar universos de forma simples, mas ao mesmo tempo complicada”. É sobre se dedicar ao universo da observação e ao mesmo tempo da introspecção. É acessar o outro e a si mesmo em seus (des)jeitos.

“...é o seu olhar sobre o funcionamento das coisas pela perspectiva da curiosidade, como se fosse pela primeira vez. Ele descobre o erro, o desajuste, o fracasso. Não há um ridículo instituído, ele é resultado da inadequação entre o que se deseja ser e o que se é. Não há um personagem inventado, mas uma espécie de projeção pessoal de algo que está invisível e que é revelado no exercício do cômico.” (ACHCAR, 2016. p. 21).

É nessa prática generosa, fruto de um processo solitário, divertido e honesto do humor, Bellacosta acredita que ser palhaça abre espaço em diversos nichos sociais, tendo como passe livre, o humor. Isso porque, o palhaço enquanto margem da margem, até mesmo no universo das cênicas, possibilita uma experiência de aceitação e escuta.

Esse posicionamento, traduz-se em uma arte política, mas não panfletária da afirmação da negritude, ou até mesmo da questão de gênero. Porque a questão é estética/cognitiva – onde a linguagem do humor e da identificação substituem o estranhamento, de forma a possibilitar que essas questões apareçam como potência e não distanciamento. Porque o racismo, para

Bellacosta, é fruto de um estranhamento não entendido, e o seu desafio no palco é exatamente gerar tal conforto na encenação de uma palhaça mulher negra que essas questões se dissipam enquanto ruídos.

“É significativo levar as coisas dessa forma, porque as pessoas já me veem negra. Minha palhaça usa turbante, canta música africana – não tem a necessidade de um discurso político associado. Só de eu estar, as pessoas

³ “tiradas curtas, piadas ou gestos que não necessitam de um entendimento anterior para serem engraçadas” (Sato M, Ramos A, Silva CC, Gameiro GR, Scatena CMC, 2016)

identificam, então eu sinto que eu não preciso fazer isso com a minha arte (...)”.

E o circo como lugar dos desajustados, sempre foi sobre pessoas diferentes do que possa ser entendido como normal. A rejeição do palhaço é um agir artístico.

Sobre ser negra? Com uma forte influência dos seus pais, que carregam a história comum aos brasileiros de origem nordestina, ser negra para ela é uma experiência vivenciada no seu íntimo, inscrita no seu corpo e que recorta de forma muito fluída sua performance e auto percepção. E no que tange a questão racial no fazer da palhaçaria, ainda que a negritude seja território de diferença, o desafio de ser uma palhaça negra ainda reside no mesmo esforço de “ter que provar três vezes mais, existe um esforço continuado, uma auto cobrança”.

Em tempos de crise, Bellacosta (2019) traz uma nova possibilidade de resistência, porque ao não querer ocupar o lugar de uma militância dentro dos moldes, ela busca a transformação possível pela sua linguagem sutil do argumento humorístico. Onde o universo do palhaço como o perdedor, a prática da palhaçaria como o maior espelho e a menor máscara ou o dizer com o nariz do palhaço, possibilita diálogos mais horizontais dissociados da idéia racional de poder argumentativo.

Sendo por essa linguagem potente e transgressora, por essa força da desgraça em graça, por essa vivência artística de expurgação, Ana Luiza Bellacosta, uma negra luz, transgressora e revolucionária, que em suas complexidades é Madame Froda.

REFERÊNCIAS:

BORGES, Ana Cristina Valente, CORDEIRO, Karla Abranches. *Palhaçaria Feminina – Trajetória de Investigação e Construção*, Florianópolis, 2017.

_____. *Pra Frente Marias: convergências históricas, sociais e políticas identificadas entre o futebol e a palhaçaria protagonizados por mulheres*. Mosaico. v.9, n 14, 2018.

OLENDZKI, Luciane de Campos. *Palhaçar [manuscrito]: máscaras em uma patética- poética por rir*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2009.

RABELLO, Mariana. *Da graça ao riso: contribuições de uma palhaça sobre a palhaçaria*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

SANTOS, Sarah Monteath. *Mulheres Palhaças: percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil*, São Paulo, 2014.

SATO M, RAMOS A, SILVA CC, GAMEIRO GR, SCATENA CMC, *Clowns: a review about using this mask in the hospital environment*. Interface (Botucatu). 2016, 20(56). p.123- 34.

DANÇA E ANCESTRALIDADE, DANÇA DOS ORIXÁS:

LEMBRANDO O FIO DA VIDA ATRAVÉS DO MOVIMENTO

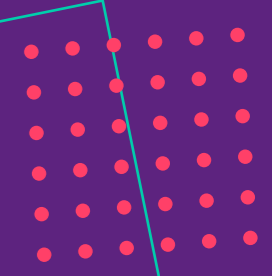
ADRIANA ALMEIDA CAMILO

Nascida e criada na Ceilândia, uma das regiões administrativas do Distrito Federal com maior concentração de terreiros de candomblé, Marília Borges traz em sua trajetória artística e pessoal a força dos entrelaçamentos entre a ancestralidade negra, o senso de solidariedade e o propósito cultivado historicamente nas comunidades dos terreiros.

Sendo a segunda filha mais velha de uma mãe solteira, Marília, desde a infância, se viu imbuída da responsabilidade de cuidar dos mais jovens de uma maneira geral, exercitando essas habilidades com seus cinco irmãos. Revela que isso despertou seu interesse pela educação, e ser professora foi um anseio alimentado antes de considerar a dança e a arte como caminho profissional.

Através de um projeto social, conheceu o *hip hop* e o *jazz* e, posteriormente, com 15 anos, se envolveu com Teatro do Oprimido e Teatro Físico, passando a dar aulas sobre o tema e aprofundar suas pesquisas na área. No final do Ensino Médio, toma conhecimento da seleção para o curso de licenciatura em dança no Instituto Federal de Brasília (IFB), através de sua mãe, e é aprovada, iniciando um processo que integra diferentes aspectos de sua trajetória.

Paralelo a isso tudo, porque essa é a história da vida mesmo, eu falo que essa é a vida pro mundo [risos], eu sempre fui do candomblé. Com sete anos, a minha mãe me apontou como Ekédi, que é quando você é apresentado para a comunidade como um cargo, como uma autoridade. Então, com sete anos a minha mãe já me tomava a benção e eu dava benção a ela, então era uma coisa de ser uma autoridade, mesmo criança. E a Ekédi dentro do candomblé tem muitas funções: ela que cuida de toda a organização do ritual, ela é uma mãe que está agenciando toda a logística do ritual, ela cuida das roupas, das vestimentas, das comidas, de tudo. Então ela é uma grande agenciadora de toda a logística, [...] a Ekédi tem essa função de organizar. E aí eu sendo preparada desde criança para exercer essa função e uma das funções da Ekédi é ensinar a dançar. Por que? Não sei, mas as coisas foram me levando para isso. E aí eu sempre aprendendo as danças dos orixás, mas nunca vendo isso como uma opção de trabalho, era minha vida à parte, essas coisas não se comunicavam. Eu



tinha a vida que era o hip hop, a dança, o teatro, e eu tinha a vida do candomblé. Essas coisas não conversavam entre si para mim. E tinha que ser professora, então estava tudo meio assim, cada coisa na sua caixinha. E aí, conforme eu fui me aprofundando, dentro do meu reconhecimento como mulher negra, quanto mais eu me percebia, mais eu me entendia, não que eu não soubesse, mas quanto mais eu me fortalecia dessa afirmação da negritude, mais eu via que era importante eu afirmar também meu posto como Ekédi e também a questão da educação e da arte. Então a questão da negritude me ajudou a juntar as coisas, porque eu via cada mundo separado. Essa coisa de pensar a negritude, me fortalecer enquanto mulher negra, eu consegui conciliar as informações. Foi quando eu comecei a pesquisa com uma Ekédi também, do meu terreiro, que é professora e pedagoga, que é a Sandra Brandão, e aí ela começou a me auxiliar dentro de uma pesquisa das danças dos orixás femininos. E aí surge as *Batidas de Okam*, que é basicamente um processo de imersão na sua ancestralidade, não a partir da fala, não a partir da espiritualidade, mas a partir do movimento. É pela dança que eu acesso a ancestralidade. Foi dentro deste lugar da negritude, do candomblé, que eu consegui começar a conversar as coisas e vi que era possível ser professora, ser artista e ser Ekédi, tudo dentro de uma coisa só, bem Ubuntu, bem negro, bem integrado, não segregando os conhecimentos, mas um complementa o outro.

De acordo com levantamento sobre a participação das mulheres negras no processo histórico, social, cultural e político do Brasil (Schuma & Brazil, 2007), diferente do que acontece em outras manifestações religiosas enraizadas no país, nas religiões de matriz africana as mulheres puderam ocupar maciçamente os terreiros e os lugares de liderança.

É necessário reconhecer que símbolos de africanidade que perduram até hoje na sociedade brasileira foram sustentados pelas iniciativas das mulheres dos terreiros e sua determinação em manter e adaptar elementos sagrados e culturais da população negra advindas de distintas regiões da África, de modo que expressões como sambas, maracatus, afoxés, cirandas, congadas, lundus e umbigadas tiveram mães-de-santo e famílias de santo como ponto de referência e integração coletiva. Além de espaços de exercício do sagrado, os terreiros foram locais de resistência das afrodescendentes e de reafirmação de suas identidades como mulheres e seres políticos em um cenário brasileiro de domínio masculino e eurocentrado. Através desse contraponto matriarcal, as mulheres dos terreiros no Brasil foram guardiãs e provedoras de mudanças sociais e de muitas memórias e ritos do povo preto na diáspora.

A pesquisa de Marília, *Batidas de Okam* seguiu essa perspectiva de entrelaçamentos entre estudos e experiências do contexto universitário e saberes construídos pelas comunidades de terreiro. Contato Improvisação, Body Mind Centering (BMC) e seus estudos sobre os fluídos corporais, Educação Somática, estudos sobre DNA e a abordagem da caminhada da vida do Butoh foram algumas das contribuições da academia, através da licenciatura em dança no IFB. A visão do candomblé sobre ancestralidade e movimento; os saberes de mães, pais de santo e percursionistas de sua família do candomblé,

o Afonjá; o espetáculo *Exú*, a boca do universo, e a relação ali estabelecida entre a coluna como um cordão umbilical que se conecta diretamente ao tambor; bem como as pesquisas sobre som e os ritmos negros e a maneira como a coluna está presente e ativa na gestualidade e nas danças negras, foram as contribuições dos saberes negros.

A Ekédi ou Èkèjì é um cargo indicado para uma integrante de uma casa de candomblé que não incorpora e tem funções relacionadas a cuidar daqueles que estão manifestados, servir o Orixá e zelar por suas vestes, bem como pela harmonia dos fluxos da casa de axé, dentre outras funções, algumas delas de natureza exclusiva. Pelo caráter maternal de manutenção e cuidado da vida, muitas vezes são chamadas de mães ou são feitas associações das Ekedis à sustentação da base, do corpo da casa de candomblé, em uma referência à coluna vertebral.

Como são escolhidas ainda no ventre materno, entende-se que seu comprometimento espiritual é de natureza ancestral. Essas associações entre a função da Ekédi e o corpo social do terreiro, podendo se estender ao tecido social no qual aquela pessoa e aquela comunidade de matriz africana estão inseridos, se revela em muitos aspectos da pesquisa *Batidas de Okam*, desenvolvida por Marília Borges.

Por meio do trabalho com ancestralidade a partir do movimento, Marília tem promovido espaços sensíveis, empáticos e ao mesmo tempo críticos para abordar e combater o racismo. Segundo a artista, é grande diversidade de públicos que já tiveram acesso à vivência – crianças, jovens, adultos, jovens, em distintas realidades socioeconômicas. *Batidas de Okam* foi inclusive oferecido para alunxs do ensino médio em projetos dos institutos federais do DF. Para Marília, a forma mais potente de acessar a mudança social é através da educação, da dança, da arte, da empatia, do toque e da força do tambor.

Todos os alunos falam que esse é o melhor momento, que é quando eles entendem e [...] sentem bastante a sua própria jornada da ancestralidade, é um encontro fisiológico da ancestralidade. É claro, eu não vou pelo viés espiritual, mas tem gente que acessa, eu vou pela abordagem física, é pelo movimento. [...] E aí eles escrevem uma carta para esses ancestrais que eu falo nem que conhecem, mas que eles lembram, [...] É um processo de lembrança. E eles escrevem essa carta e aí eu começo a trazer os arquétipos dos orixás [Naná e Ewá]. [...] Eu trabalho com os arquétipos femininos, mas isso funcionou super bem tanto com homens quanto com mulheres. Dentro de várias perspectivas de Keto do candomblé, o feminino está no homem e na mulher. O feminino é Yáh, está na água, na árvore, pode estar em qualquer coisa. A rocha, um vegetal, podem ser feminino ou masculino. [...] Dentro dessa perspectiva feminina eu trabalho Oxalá, que é um orixá masculino que carrega uma energia feminina [...]. E aí eu trago Oxalá para acalmar e principalmente para agradecer tudo que foi vivido, eu acho esse sentimento de gratidão muito importante, independente do que seu passado te trouxe. Porque é um momento muito forte, ancestralidade é um risco, né? Você não sabe o que os outros fizeram antes de você, podem ser coisas maravilhosas, podem ser coisas horríveis. Mas independente do que você

percebeu, do que você lembrou, porque é seu também, que você agradeça. Porque de qualquer forma você está aqui por conta disso. Porque se você cometeu erros, que você consiga, e eu falo, você ancestral, né. Se seus avós, se seus bisavós também é você, se eles cometeram erros ancestrais, que você não repita eles. E aí que entro no combate ao racismo, né?! As pessoas me perguntam se eu dou minha aula para brancos e eu digo: Sim, porque eu acho importantíssimo um branco saber qual é a ancestralidade dele e o que essa ancestralidade fez com a ancestralidade do outro, e que ele não repita essa ancestralidade, que ele não permeie o racismo, a opressão. E que mesmo assim, consiga agradecer pela vida que ele tem e que ele consiga se perdoar e fazer diferente. Então é a forma como eu acredito de trabalhar o racismo, de forma física, sensível, que as pessoas realmente percebam onde estão na história! Quem eu fui, quem veio antes de mim? Porque eu acho que o que está acontecendo no país hoje é um deslocamento, sabe? Tantas pessoas negras não sabem da sua ancestralidade negra, não se reconhecem como negras, não percebem o quanto que essa ancestralidade lutou para que ele estivesse aqui, vivo, por mais que vivendo opressões, mas de certa forma livre, dentro do possível. E a mesma coisa o branco, não percebe que legado que essa ancestralidade deixou e como que é importante reparar esse legado, e não vítima e opressor. O que aconteceu na sua história?

Inaicyra dos Santos (1996 & 2017), mulher negra, professora doutora da Unicamp e artista, em seus estudos sobre herança cultural da ancestralidade yorubá, corpo e dança, destaca a importância de não se limitar à mimetização dos movimentos e formas sagradas encontradas nas comunidades-terreiro nas investigações sobre corpo, mas sim de reconhecer esses contextos como fonte de inspiração para artistas na produção criativa.

Nesse processo, respeitadas as especificidades de sentido do contexto religioso e artístico, os saberes e memórias ancestrais dos terreiros instigam o reconhecimento de entrelaçamentos entre a história de quem interpreta/move e os princípios da dança e do movimento. As comunidades-terreiro, em uma perspectiva descolonial e não-folclórica, são agentes de integração entre as tradições e valores de povos que participaram da construção de identidades do País, fortalecendo um senso mais diverso e ampliado da cultura brasileira.

REFERÊNCIAS:

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. *Da tradição africana brasileira a uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Tese de doutorado. 1996. 220p. Faculdade Educação/USP:1996.

_____. Corpo e ancestralidade: tradição e criação nas artes cênicas. *Revista Rebento*, São Paulo, n. 6, p. 99-113, maio 2017.

SCHUMA, Schumacher; BRAZIL, Érico Vital. *Mulheres negras do Brasil*. Cap. As mulheres do sagrado, mães de santo, mães de tantos. p.107-156. SENAC Nacional Editora, 2007.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. Expressividades corporais autônomas. Anais do V Congresso da Abrace. In: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pesquisadanca/NADIR%20NOBREGA%20OLIVEIRA%20-%20EXPRESSIVIDADES%20CORPORAIS%20AUTONOMAS.pdf>. Acessado em 30 de junho de 2019.

SEPPIR. Relatório do Seminário Territórios das Matrizes Africanas no Brasil, Povos Tradicionais de Terreiro, 2011.

Portal Geledes. (2016). *Ubuntu: A Filosofia Africana Que Nutre O Conceito De Humanidade Em Sua Essência*. In: <https://www.geledes.org.br/ubuntu-filosofia-africana-que-nutre-o-conceito-de-humanidade-em-sua-essencia/>. Acessado em 30 de junho de 2019.



GRAFIA DALLEY:

PARTES DE FACES DE UM PROGRESSO MUSICAL VIVIDO POR LÍDIA DALLEY

JAMILA OLIVEIRA TERRA

No ano de 2017 me formei no curso de comunicação com habilitação em cinema e mídias digitais. Para a minha grande honra, Lídia topou dar uma palavra sobre como é ser rapper, afro-latina e de origem periférica no DF. No meu trabalho de conclusão de curso aparece Lídia Dalley, o momento em que tive maior contato com essa preta e que potencializou minha admiração por essa grande referência do rap feminino no Distrito Federal foi na confecção do documentário *Bayo - palavra tecendo alegria*.

Nascida em Brasília e criada no Setor P. Sul, na Ceilândia, a artista conta, em entrevista feita para o projeto *Negra Luz*, que grande parte dos seus familiares são músicos. Com a diferença que para alguns deles a música é vista como um dom de origem, um mecanismo para reafirmar a crença e a linguagem religiosa que professam, uma forma de socialização e comunicação em família, um canto laboral, ou um hobby... E para Dalley é tudo isso, mas essencialmente uma manifestação artística, uma profissão, estudo e investimento contínuos, alma, sobrevivência, voz. Neste aspecto, a arte para a artista transcende os sistemas religiosos para, de forma mais ampla e diversa, dar lugar a espiritualidade ímpar que habita em cada pessoa. Então por fim, a música toca e faz viver. Com isso o dom se manifesta.

Desde muito nova estava com seus pais em contextos que traziam a música para perto dela. Soa muito único quando ela diz: “aqui na minha casa todo mundo canta, eu também canto! Só tem monstro da música aqui na minha família...”. Para além da proximidade com a música, a musicista se mostra bem convicta de que seu contato desde a meninice na quebrada foi o que trouxe algumas de suas construções como identidade e ideologia. Nas palavras da artista: “quem cresce na periferia já tem contato com o RAP”.

Numa reflexão da dimensão política da estética do RAP, o sociólogo Giordano Barbin Bertelli (2012, p. 216) diz:

O aspecto da dinâmica sociocultural da “vida nas periferias” de que, para tanto, nos munimos, é o RAP, forma estética tantas vezes desqualificada como “inculta”, “grosseira”, fruto da “incivilidade” proveniente da falta dos

atributos que definem a “boa sociedade”.

O contato com o meio periférico traz consigo a intimidade com a estética “marginal” e a admiração por essa estética também pode ser vista por vezes como “inculta”.

A jornalista e doutora em comunicação e cultura Lilian Fontes Moreira, inicia sua resenha para a Intercom¹ refletindo sobre a visibilidade da estética periférica. A escritora lembra e ressignifica a partir do livro *A periferia pop na idade média* de Nizia Villaça (2012), a expressão “cidade partida” propagada pelo título do livro de Zuenir Ventura (1994):

O termo há tempos vem tomando outra roupagem. A dicotomia morro x asfalto usada para designar a relação favela e zonas urbanizadas foi substituída pelos termos centro e periferia, uma tentativa de nomeação mais ampla, incluindo comunidades diversas com suas respectivas manifestações culturais.

Essas manifestações culturais que acontecem dentro das periferias da América Latina vêm de diversos lados e vão para vários lugares usando os periféricos como agentes proliferadores de representatividade e voz mundo afora. Um desses espaços que iniciam a multiplicação das vozes da periferia são as igrejas que estão às margens, na maioria das vezes como uma alternativa às soluções práticas e rápidas do gueto que geralmente são relacionadas ao crime. Dessa forma, grande parte dos iniciados musicalmente que surgem das periferias trazem sua prática e trajetória dentro de ambiente gospel.

Num mapeamento sobre o desenvolvimento da análise sobre o pentecostalismo, o sociólogo Brand Arenari (2015, p. 523) sustenta a teoria de que: “o pentecostalismo pode ser entendido como uma forma de religiosidade que surgiu e se desenvolveu no contexto de sociedades que sofreram o impacto da expansão do sistema capitalista.”, e complementa: “do ponto de vista teórico, o pentecostalismo pode ser entendido como uma religião que se desenvolve em sintonia com o capitalismo. É uma resposta às novas ansiedades modernas periféricas”. (2015, p. 525).

Lídia Dallet vem de uma perspectiva similar, o universo musical gospel afro americano parece ter sido bastante engrandecedor para a artista, inclusive em sua vasta pesquisa sobre gêneros musicais. A artista destacou a influência do estilo *Negro Spiritual*, um gênero musical que começou a surgir nas canções de trabalhos e hinos cristãos durante os anos de escravização nos Estados Unidos da América, com o objetivo principal de ser abolicionista.

A preta nos explica um pouco sobre o lado profano que existe no blues, onde, dentre outros motes, negros escravizados, com tantas lutas, histórias, dificuldades, dores e etc... não acreditavam em deidades por estarem em muita aflição e penar, e cantavam sobre o perverso. O soul herda do blues sua identidade de navio negreiro, expressando os lamentos na forma de projetar a voz. A cantora diz:

¹ Disponível em www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-58442013000200019 (Acesso 02/05/2019).

“...e eu conheci o lado do sagrado, da divindade expressado no blues, por isso o nome Negro Spiritual”, que apresenta em suas melodias projetadas, a voz com um canto mais jogado colocando uma entrega. Você pega aquele lamento do negro, a angústia que eles tinham e a música era uma forma de se libertar em meio a tantas dores. E se mantinham com suas fés por pensar que as coisas estavam ruins mas, se apegavam às suas esperanças.”

Da mesma forma que os ancestrais colocavam seus elementos como instrumentos de percussão, dores, esperanças e fés, hoje em dia podem ser colocados vários ingredientes no RAP. Os raps da América Latina manifestam suas identidades, no Brasil buscamos a nossa. Lídia afirma buscar uma identidade sonora, em seus raps, que exalte a nossa afro-latinidade brasileira e experimenta elementos como maracatu, samba, salsa, ijexá, dentre outros, depois de se debruçar sobre o blues, o soul e o jazz, por serem estilos musicais periféricos, músicas de resistência e que eram desmerecidas por esses motivos. Esses sons que têm uma forte influência no RAP.

Se você for imaginar a construção de um RAP do zero, influenciada pelos primeiros discos que começam a ser gravados, a batida, a harmonia, o instrumental... e quiser fazer algo no mesmo caminho, recomendo estudar desde as primeiras divas do blues até Etta James, Nina Simone, toda essa galera. Porque nos primórdios eram os discos que eram pegados para samplear e montar seus ritmos e poesias.

Com uma visível e vasta gama de estudos, dedicação e esforço, Lídia, que teve vivências em outros gêneros musicais, já gravou com alguns dos principais grupos de RAP do DF e hoje iniciou seus estudos de violoncelo na Escola de Música de Brasília. *Cheio de Liberdade – Algemas* foi o primeiro rap que escreveu, e sua primeira gravação “inteira” de RAP, foi o single *Diário*, gravado em 2013 para submeter a um projeto que selecionaria músicas autorais de rappers mulheres para fazerem um clipe para o DVD do *Donas da Rima*, um grupo de RAP brasileiro, protagonizado por mulheres que através da rima motivam mulheres a serem protagonistas de si mesmas.

A música é o sexto vídeo clipe no DVD. “Esse projeto pra mim foi um divisor de águas” relata Lídia Dallet com muita emoção pois, apesar de não ter sido selecionada para compor o grupo que surgiria posteriormente ao projeto, levando o mesmo nome, mas com apenas algumas das MCs, foi com essa oportunidade que seu trabalho começou a ser mais visto e contatos surgiram. Lídia mostra toda a sua feitura que a trouxe ao lançamento de seu primeiro álbum, *Diário*, no ano de 2019, que propagandeia o gênero musical *Ceilândia latin jazz* que ela nos traz de forma íntegra.

Ao se colocar não só como cria da Ceilândia, mas também como uma das vozes da cidade, a artista coloca a cidade como uma forte representante do RAP no Distrito Federal e no Brasil. “O RAP é um gênero da liberdade, principalmente pras mulheres. É uma música de protesto que te convida pra falar sobre o que quiser. Ter uma voz pra gente é um pretexto pra gente colocar nossa alma”.

O jazz evidenciado na nomenclatura de seu gênero musical apresenta tanto

a maravilha da conexão do RAP com a sua ancestralidade, quanto o possível questionamento da legitimidade do RAP, uma vez que é uma música marginal periférica. “Mas ao mesmo tempo abre-se um espaço pra gente dialogar e vão surgindo outros olhares, outras coisas...Na Ceilândia eu percebo isso”.

Aproveito este espaço para fazer uma rápida referência à ancestralidade que a musicista carrega, seja nos elementos musicais ou em suas letras. Eu acredito que boa parte dessa influência de elementos étnicos que Dallet carrega em seus produtos vem também de Ceilândia. O Jornal de Brasília apresentou a matéria *Ceilândia é a cidade com maior quantidade de terreiros no DF com o 1º Mapeamento de Terreiros do Distrito Federal* e, segundo o site, foram registrados 330 terreiros de candomblé e umbanda em todo o DF. E, aparentemente, Ceilândia é a cidade com o maior registro de terreiros tendo 43 (18,6%)² no total. Assim, direta ou indiretamente, eu acredito que as influências acontecem. Isso além de toda a esquematização e a relação da periferia com a negritude. Com todas essas influências, a artista Lídia Dallet nos traz em seu gênero musical, suas letras e em sua fala, uma quantidade imensa de referências ancestrais, afro indígenas, latinas e marginais.

As influências sem dúvida vêm de vários espaços, com certeza o próprio RAP e o seu contato imerso com as margens já trazem consigo esse espaço sólido para diálogos sobre ancestralidade negra. Segundo a citação de um artigo escrito por Rodrigues e Fernandes (2018), da Silva (1999, p.30-31, aspas do autor), no trabalho *Arte e Educação: a experiência do Movimento Hip Hop Paulistano*, traz uma reflexão sobre os rappers da cidade de São Paulo, a qual podemos remeter aos rappers brasileiros de forma geral:

A partir do “autoconhecimento” sobre a história da diáspora negra e da compreensão da especificidade da questão racial no Brasil, os rappers elaboraram a crítica ao mito da democracia racial. Denunciaram o racismo, a marginalização da população negra e dos seus descendentes. Enquanto denunciavam a condição de excluídos e os fatores ideológicos que legitimavam a segregação dos negros no Brasil, os rappers reelaboraram também a identidade negra de forma positiva. A afirmação da negritude e dos símbolos de origem africana e afro-brasileira passaram a estruturar o imaginário juvenil, desconstruindo-se a ideologia do branqueamento, orientada por símbolos do mundo ocidental. [...] A valorização da cultura afro-brasileira surge, então, como elemento central para a reconstrução da negritude.

Quando Lídia Dallet fala que “As melhores coisas saem da periferia a arte se destaca porque é o que tem pra gente, mas tem de tudo lá” me lembra as palavras do rapper Emicida na entrevista *No Brasil, a contribuição do afrodescendente é subjugada pra TV Carta Capital* em 2015³ onde ele fala que:

A nossa história foi interrompida de uma maneira brusca e não tem como

² Disponível em <http://www.jornaldebrasil.com.br/blogs-e-colunas/midias-e-identidade/ceilandia-e-cidade-com-maior-quantidade-de-terreiros-no-df-apontaminc/> (Acesso 03/05/2019).

³ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=mSoiDHX_Lpk (Acessado em 03/05/2019).

eu me conectar com isso aí através das formas de comunicação que vem até mim. Porque na história brasileira a contribuição do afrodescendente é subjugada, colocada de lado, minimizada... quando não é transformada em uma coisa invisível.

A relação que faço das falas é a da ruptura social que faz com que se olhe com pouca atenção para o que está relacionado a negritude, assim como a periferia e consequentemente o RAP. Um gênero que está aqui como uma das representações das minorias e, em diálogo com as realidades acerca delas, inclusive da marginalidade, “por isso [ela] pode ser uma música transformadora. É uma música que resgata pessoas que mudam pensamentos de forma drástica” (DALLET, 2018). Quando posicionada enquanto representante das grandes ditas minorias, a cantora afirma que as mulheres têm invadido a cena pesado.

E o jeito de escrever é diferente, a forma de olhar a periferia é diferente e a forma de colocar isso na rima também é diferente. Saphira e Realiza colocam POP, Akacia busca preservar o peso em novas tendências, outras manas vão se reinventando. E estamos dando nossa cara, fortalecendo e engrandecendo o RAP.

Lídia conclui nossa conversa reforçando sua representação e de uma forma muito singela se coloca: “eu quero que as pessoas conheçam o lado belo, rico e grandioso da Ceilândia através da música, da arte... Quero que a galera respeite as produções das mulheres de uma das cidades que mais propagou o RAP no DF e que revela grandes músicos e musicistas também. Isso mostra a sua raiz, isso fortalece sua raiz” (DALLET, 2018).

REFERÊNCIAS:

- ARENARI, Brandi *América Latina, pentecostalismo e capitalismo periférico*. Porto Alegre: Civitas, 2015.
- BERTELLI, Giordano Barbini *Errâncias racionais: a periferia, o RAP e a política*. Porto Alegre: Sociologias ano 14, n. 31, set./dez., 2012.
- MOREIRA, Lilian Fontes *Estética da periferia: uma reflexão sobre o contexto político e social*, São Paulo: Intercom, Rev. Bras. Ciênc. Comun. v.36, n. 2, 2013.
- RODRIGUES, Elaine de Souza Pinto; FERNANDES, Joseli Aparecida *RAP: INSTRUMENTO DE LIBERTAÇÃO E RECONHECIMENTO DA IDENTIDADE NEGRA*, Minas Gerais: Revista (Entre Parênteses) v.1, n.7, 2018.

BRASÍLIA TEM CULTURA?

JULIANA GONÇALVES CACERES

Como falar de cultura popular em uma cidade com apenas 59 anos? Se a maioria das manifestações da cultura popular são tecidas nas tradições brasileiras seculares, o que dizer da cultura popular de uma jovem cidade? “Brasília tem cultura?” Essa pergunta é símbolo da inquietude dos primeiros “filhos” da cidade; caracteriza um sentimento ou uma experiência das jovens gerações que nasceram pisando o chão de Brasília, já distante dos solos nordestinos, mineiros, cariocas e de outros brasis que ocuparam a região central do País. Essa pergunta nos leva a explorar brevemente as origens da construção da Capital.

Em termos históricos, a ideia de transferência da Capital Federal data do século XVIII. Os revoltosos da Inconfidência Mineira pensavam em São João del Rei como símbolo de uma nova república, livre dos abusos cometidos pelos portugueses. Mais tarde, em 1808, Hipólito José da Costa, fundador do Correio Braziliense, defendeu a mesma ideia com a intenção de fazer a transição de um Brasil colônia para um Brasil monárquico. Em 1821, José Bonifácio defende a transferência da Capital como medida de segurança, uma vez que se localizava no Rio de Janeiro, e estava vulnerável aos ataques franceses vindos pelo mar.

Francisco Adolfo Varnhagen, intelectual responsável por difundir doutrinas racistas com base na eugenia, é autor do livro *A questão da capital: marítima ou interior?* (1877) no qual manifesta a ideia de igual origem defendendo um incremento do comércio, da prosperidade econômica e uma intenção de “civilizar” o sertão brasileiro.

Em 1892, no governo de Floriano Peixoto saiu um primeiro estudo da região com detalhamento de solo, hidrografia e com delimitação do terreno, o mesmo limite usado, mais de cinquenta anos depois, pelo governo JK (OLIVEIRA, 2005 apud CACERES, 2015) para traçar a primeira encruzilhada que daria origem à construção de Brasília.

Como se pode observar, a transferência da Capital foi sonho de muitos homens, semeado como símbolo

de novos tempos, de ideais democráticos, mas também de intento colonizador, que trazia a ideia de civilização com base na destruição de povos e culturas locais, a mesma ideia que fundou o velho Brasil. É no seio dessa contradição que nasce a cidade. Esse perfil desenvolvimentista, urbanizado e industrial que JK trouxe para Brasília como legado era típico da Região Sudeste e Sul do País e, contrastava com um interior que diziam estar “desocupado”. Cidades que haviam outrora sido representantes de intensa exploração aurífera como Cuiabá e Goiás passaram por um esquecimento histórico e permaneceram fora das narrativas oficiais no grande sertão brasileiro sem conexão com o restante do País.

A pergunta, “Brasília tem cultura?” é sintomática dessa narrativa da história de Brasília do novo mito, e quem nos ajuda a respondê-la dentro do *Projeto Negra Luz* é a nossa Mestra da cultura popular Martinha do Coco.

Martinha do Coco é uma mulher negra pernambucana nascida na Encruzilhada, em Olinda, moradora do Paranoá, mãe de quatro filhos e avô de sete netos. Martinha do Coco chegou em Brasília em 18 de julho de 1979, com 17 anos, após três dias na estrada com a mãe e mais três irmãs. Martinha chegou, em um momento que ela descreve como “muito lindo” se referindo ao movimento de resistência política frente à pressão do governo para desocupação da antiga Vila Paranoá. Segundo Martinha, o plano era distribuir os moradores nas cidades já existentes, mas aconteceu o contrário, depois da luta pela permanência, muitos permaneceram e pessoas de outras cidades vieram para o Paranoá. Assim que chegou, a moleca de Olinda, como ela chama a si mesma foi ser coqueira em uma casa no Lago Norte, bairro nobre de Brasília. Sobre esse tempo, ela conta:

“Sabe aquela coisa de Pernambuco? Que a pessoa tem assim... batata doce, cuscuz, aí você chega, a pessoa diz que tem que botar tudo assim [...] não conseguia me conectar com essa história de botar mesa, mudar mesa, nem aquele negocinho na minha cabeça eu queria, eu já tinha os cabelos assim, eu devia ter feito um baíta de um turbante, era muito engraçado cara.”

Martinha conta em tom de riso como nunca se encaixou nos empregos precarizados e no lugar do feminino dentro do lar: “ela [uma conhecida da sua família] tinha essas histórias do que é mulher certa lá em Pernambuco né que é aquela mulher que acorda cedo, que bota roupa no varal, faz aquelas coisas e eu era totalmente ao contrário, eu acordava cedo, olhava pro tempo, pra janela: PRAIA! [as entrevistadoras riem]”. São marcas da sua entrevista o modo singular com que ela conquistou seu lugar na música por meio das profissões e a luta contra a opressão pelo seu modo de ser no mundo.

Com ouvido atento e musical, Martinha recorda do modo como a música passou pela sua vida e como tornou esses episódios uma oportunidade para o aprendizado e desenvolvimento das suas habilidades musicais. Como boa geminiana que é, muito curiosa e aberta ao conhecimento, sempre foi ligada na cultura, lia jornais, revistas, era conectada com os programas de rádio. Quando chegou de Recife, trouxe em sua mala um caderno de música e um acervo com suas referências musicais – Roberto Carlos, Pinduca, Alceu Valença. Quando

trabalhava como empregada doméstica, frequentava o teatro com a patroa e seus filhos, sempre teve fome de saber e achava o conhecimento uma coisa linda.

“Quando você vê assim as histórias! É porque ainda não abriu! Quando abrir uma fenda do saber, olha gente, é uma coisa! Até você sentir o cheiro de uma comida assim... é diferente! Muitos jovens que eu conheço é porque não abriu ainda, mas eu vou rezar pra abrir essa fenda na tua cabeça, você quer assim, você quer desbravar [...] É lindo esse conhecer!”

Diz Martinha sobre sua experiência escolar e sobre um professor com o qual se conectou que ensinava ciências e geografia por meio de músicas e vinhetas do rádio. Com essa patroa também pôde aprender canto e dar continuidade ao seu interesse pela música que sempre esteve presente em sua vida enquanto um saber latente dado pela sua ancestralidade e origem.

Martinha conta sobre sua primeira memória musical embalada no ritmo do chocalho do seu berço que lhe chamava a atenção, das brincadeiras de moleca nos carnavais de rua de Olinda, da sua participação nas bandas marciais dos colégios, “e de como gostava de trabalhar no carnaval quando era gari (já como moradora do Paranoá) para ficar próxima da festa e fazer parte do carnaval.

No território do Paranoá, Martinha do Coco atua com alguns projetos que mobilizam a comunidade em favor de uma cultura de paz: o *Projeto Rodas Griô*, com recursos do Fundo de Apoio à Cultura (2017), que atuou com crianças em escolas do Paranoá; estímulo à economia criativa e aos artistas locais com a *Mostra Diversidade e Cultura Popular do Paranoá*, em sua sexta edição em 2019 que reúne artistas populares de todo o DF. Atua também em rodas de conversa no combate à violência contra as mulheres e é fundadora do *Bloco Segura o Coco* desde 2017, bloco de carnaval que reúne artistas populares e lideranças comunitárias promovendo a arte local. Martinha nutre grande carinho pelo Paranoá e acredita que a história do território deve ser aprendida pelos jovens moradores, os jovens não sabem da bonita história de luta da sua cidade.

Eliana Costa, outra Mestra de cultura popular, liderança comunitária na região do Itapoã-DF, região vizinha ao Paranoá, puxadora do Boi há 13 anos com o grupo *Encanto de Itapoã* tem a mesma opinião com relação aos jovens da sua região. Muitos têm vergonha porque desconhecem os fatos.

Publicamente, Martinha do Coco iniciou sua trajetória artística em 1992 cantando samba de coco no grupo de percussão da Organização Tambores do Paranoá (Tamnoá), atualmente chamado Grupo Tambor Lua Nova, com o qual tocou por mais de 10 anos. Hoje, Martinha do Coco, com 13 anos de carreira solo, possui dois CDs gravados *Perfume Dela* (2019) e *Rodas Griô com Mestra Martinha do Coco* (2017), o título de Mestra da Cultura Popular reconhecida pelo Ministério da Cultura (2013) e alguns prêmios: o 4º *Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afrobrasileiras* (2017), o *Prêmio Culturas Populares - edição 100 anos de Mazzaroppi* (2013), o prêmio local da Secult-DF *Prêmio Cultura e Cidadania - Mestras e mestres dos saberes e fazeres das culturas populares e tradicionais* (2016/2017).

Quanto aos shows, mantém participação frequente em importantes festivais de cultura popular da cidade, circulando sobretudo, nas periferias, em saraus, festivais, shows, novos locais de afirmação de uma estética negra, participando também de apresentações no Rio de Janeiro, Recife e em Montevideu, no Uruguai.

Com sua longa atuação musical, tem sido influência para uma geração de jovens musicistas e músicos que desenvolvem projetos independentes pelo DF. Além do título oficial, Martinha tem no coração do seu público o lugar de Mestra. Com uma gratidão profunda pela vida, suas músicas e suas histórias estão recheadas de uma sabedoria ancestral que vem da sua inteligência em observar os movimentos e ciclos da vida. Na abertura da gravação do *Sofar Latin America* (2019), Martinha distribui os aplausos feitos a ela ao público:

Essas palmas são para todos nós, viu gente? Eu penso assim num processo todo, hoje fez um dia de sol lindo porque já tinha uma semana, quando você vê um sol assim, eu até botei roupa no meio da rua, tem um pé de limão e um pé de manga lá em casa, eu coloquei como um varal no meio da rua, tudo bem que teve gente que confundiu com bazar. – É bazar aí? [Ela imita uma pessoa gritando na rua] – Não! Eu acredito que todos nós até chegarmos aqui tivemos histórias né, desde que acordamos até agora. Então, essas palmas são para nós, mais palmas para nós mesmos! (FILMES, 2019).

No que diz respeito às artistas da cultura popular no DF, na mesma linha musical de Martinha, há o grupo *Obatalá, Baque Mulher*, Tamatatiua Rosa Freire, compositora de toadas e sua mãe Dona Maria, ambas do *Boi do Seu Teodoro*, o grupo *Chinelo de Couro* (DF) de forró pé de serra, a consagrada mestra *Dona Gracinha da Sanfona*, o grupo *As Batuqueiras* que ocupam o *Batalhão das Artes*, em Taguatinga Norte e o grupo nacional de maracatu, criado pela iniciativa de Mestra Joana, única mulher a ocupar o comando de uma nação de maracatu de baque virado, *Encanto do Pina* e o grupo *Cacuriá Filha Herdeira* (DF) fundado por dona Elisene de Fátima. Destaca-se também o grupo *Àsé Dúdú*, liderado por Elizabete Cintra grupo de carnaval que durante o ano atua com oficinas de dança, percussão e exposição de artes visuais com foco na cultura negra.

Em outros ramos da cultura popular temos a arte-educadora, contadora de histórias e musicista Thabata Lorena. Desenvolvem trabalho semelhante Fabíula Resende e Luciana Meireles¹. O grupo teatral *As Caixeiras – Cia de Bonecas do DF* de Amara Hurtado, Jirlene Pascoal e Mariana Baeta já promoveu dois eventos: *LOBEIRAS – mutirão de arte, cultura e formação* que trabalha diretamente com formação em artes e artistas mulheres.

Enquanto mestras da cultura popular, contamos com *Maria Lília Silva Diniz*, artista popular no cordel, no canto, na literatura com forte atuação em prol

¹ É importante mencionar as lideranças da cultura afro. Embora nem todas sejam atuantes diretamente no ramo artístico, são mestras de saberes e têm um importante papel na perpetuação das tradições negras populares: *Mãe Baiana* com forte atuação política em defesa das comunidades de terreiro, *Mãe Railda*, a yalorixá mais antiga do DF e *Mãe Cícera de Oxum*.

da cultura do DF, *Tetê Alcândida* que na linha de brinquedos e brincadeiras populares soma mais de vinte anos de atuação, além de cenografia e figurino para grupos circenses locais, *Dona Santina*, costureira e bordadeira, a escritora e contadora de histórias *Rose Mary Costa Sousa*, a mineira *Dinorá Couto Cançado*, escritora e incentivadora da leitura, que desenvolve ações inclusivas de literatura em braile, *Dona Santina*, a costureira *Dona Nem* e a parteira *Adiles Santana*.

Entre iniciativas de cultura popular premiadas no DF com atuação feminina, contamos com o *Encontro de Mamulengueiros: Águas da tradição* de Mônica Celeida Rabelo Nogueira e *De dois Nós já Bole o Zói* de Laura Pederzoli Cavalheiro, em alusão ao Mestre Zezito, da *Cooperativa brasiliense de teatro*, com o *Projeto Roda Viva* de Rosângela Dantas de Almeida da ARTECEL produções artísticas e culturais e com o *Grupo Seu Estrelo* e o *Fuá do Terreiro* produzido por Vânia Danielle Pacheco Freitas.

Enquanto pontos de cultura com importante atuação feminina, temos o espaço *Comuna Panteras Negras*, em Planaltina, liderado por Drica Fernandes, no Assentamento Pequeno William. Associação cultural *Encanto de Itapoã* e *Paranoá* liderado por Eliana Costa e o *Ilê Axé Oyá Bagan* liderado por Mãe Baiana e o *Coletivo Casa de Cultura Pingo D'Água* e *Mulheres Vida* que atua na Vila Planalto, Telebrasília, Torto e Vale do Amanhecer.

A respeito de dados quantitativos, inventários e mapeamentos locais sobre mestras da cultura popular no Distrito Federal, temos pouco material disponível, por esse motivo é possível que mestras importantes tenham ficado de fora da nossa lista. Em âmbito nacional, essa pesquisa utilizou das publicações do Diário Oficial da União com os resultados finais, habilitação e classificação do Prêmio Culturas Populares com seis edições até o ano de 2018².

Segundo o rastreamento e contagem realizada, nas seis edições foi possível encontrar cerca de 2.286 mestres e mestras da cultura popular³, sendo 1.491 mestres homens, 764 mestras mulheres – não foi possível identificar o sexo dos outros 31 nomes mencionados.

O contingente de mestras corresponde a 33,4% do total. No que diz respeito à região, o Nordeste apresenta a maior concentração de mestres e mestras da cultura popular e, em segundo lugar, a Região Sudeste. No que diz respeito à

² Para conhecer as edições anteriores, acesse: <http://culturaspopulares.cultura.gov.br/homenageados-edicoes-antiores/>. Não foram disponibilizados nas referências bibliográficas todos os arquivos do Diário Oficial da União por conta da falta de espaço. Os resultados estão disponíveis no site da imprensa nacional: 2008 (pg.18-seção-3-DOU-de-22-09-2008); 2009 (pg.11-13-seção-3-DOU-de-03-02-2010); 2013 (pg.10-15. Seção-1-DOU-11-11-2013); 2017 (pg.11-21-seção 1-DOU-28-11-2017); 2018 (pg.18-35-Seção 1-DOU-22-10-2018).

³ A análise abrange os mestres e mestras selecionados, classificados, suplentes e premiados, exceto na primeira edição do prêmio, em 2007 – edição Mestre Duda – 100 anos de frevo que não dispõe da categoria mestres e mestras, apenas da categoria “iniciativas”. Para fins de análise, consideramos essa categoria. Com relação ao restante das edições (2008, 2009, 2013, 2017 e 2018), consideramos somente as categorias de mestres e mestras referentes a pessoas físicas, desprezando os dados sobre coletivos, grupos autônomos e pessoas jurídicas.

região das mestras, 402 mestras são nordestinas, 180 da Região Sudeste, 79 da Região Norte, 53 da Região Sul, 37 do Centro-Oeste e 13 são do Distrito Federal. Chama atenção a baixa representatividade da Região Centro-Oeste e do Distrito Federal. Infelizmente, não foi possível estimar dados referentes à raça/etnia⁴

Por que tão baixa representatividade da cultura popular no DF entre os mestres e mestras do Brasil? É claro que para responder essa pergunta, devemos levar em conta que o DF é um território menor que as outras regiões, mas também lançamos a hipótese de que existe uma disputa sobre a narrativa de origem de Brasília. Desde antes do traçado da encruzilhada que virou o Eixo Monumental já se fazia história por aqui.

Antes, durante e depois do ciclo do ouro, o Goiás escondeu nos seus rincões grandes preciosidades da cultura popular. Esse Estado, construído pela narrativa da história brasileira enquanto “desocupado”, é território de manifestações como a Caçada da Rainha de Colinas do Sul, as folias de santos católicos em São João da Aliança, o bicentenário Congo de Niquelândia (IPHAN, 2015), a tradicional Sussa, as antigas cantigas que cantam a realidade do trabalhador rural das Folias de Reis, a catira, dança rural brasileira de múltiplas expressões, o bolé, dança em pares festejada pelas crianças Kalungas que foi resgatada por Zezinho do Vão de Almas, a Festa do Império Kalunga onde acontece a coroação do Rei e da Rainha Kalunga e onde as comunidades aproveitam o auto para celebrar rituais de batizados, casamentos, apresentar reivindicações políticas às autoridades públicas. (ENCONTROTECA, 2019).

Apesar da forte referência nordestina, a cultura popular no DF vive também dos pés de pequi, da mangaba, do araçá, das árvores tortas do cerrado, das belezas da terra que permeiam a arte popular como o “coco do cerrado feito JK” de Martinha do Coco, os personagens do mito inventado do calango voador ou ainda os festivais de Folias de Reis da Casa do Cantador.

Pode-se concluir que a singularidade da cultura popular no Distrito Federal é a sua pluralidade de manifestações culturais, a possibilidade de encontro entre diferentes referências da cultura popular e a mescla com as características regionais do cerrado.

São essas mestras da cultura popular que estão nas comunidades periféricas buscando reconstruir, por meio das artes, o cotidiano de jovens, em sua grande maioria, negros e negras das periferias do Distrito Federal, semeando as raízes da cultura popular brasileira no lugar da violência, do tráfico de drogas, do alcoolismo e dos problemas de saúde mental.

A cultura popular, além de perpetuar o legado das tradições artísticas mergulha

⁴ É importante dizer que há importante acervo de pesquisa do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) pertencente ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) existente há 61 anos#. Das publicações disponíveis em acervo digital, poucas se referem às manifestações culturais imateriais. No sítio eletrônico do IPHAN, há também importante acervo no Livro de Registro das Formas de Expressão - Bens Culturais Imateriais constam 18 bens inventariados#, contudo, as publicações não dispõem de dados de gênero e raça/etnia, tampouco da identificação de grupos e coletivos.

de forma ativa e profunda na raiz da ‘cultura’ ao mobilizar a comunidade a cultivar novos hábitos cotidianos, interesses, resgatar suas raízes e cultivar a autoestima.

REFERÊNCIAS:

BRASIL. Diário Oficial [da República Federativa do Brasil]. Divulgação das iniciativas classificadas e selecionadas – Prêmio Culturas Populares 2007 – Mestre Duda 100 anos de frevo. Brasília, DF, 20 dez. 2007.

Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge. *Encontroteca*. Sessão Artistas e Grupos. Comunidade do Sítio Histórico Kalunga. 2019. Disponível em: <http://www.encontroteca.com.br/grupo/39/comunidade-do-sitio-historico-kalunga> Acesso em: 08 jul. 2019.

CACERES, Juliana Gonçalves. À margem das fronteiras legais: trajetórias sociais de mulheres envolvidas com o tráfico de drogas na Penitenciária Feminina do Distrito Federal. Salvador: UFBA. 2015. 207 p. Dissertação (mestrado). Programa de pós-graduação do Núcleo de Estudos Interdisciplinares em mulheres, gênero e feminismos. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26296>. Acesso em: 05 ago. 2019.

DISTRITO FEDERAL. *Cidadania e Diversidade – Política de Premiação 2016-2018*. Secretaria de Cultura do Distrito Federal. Disponível em: http://www.cultura.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/12/Miolo-Cidadania-e-diversidade-v4_.pdf. Acesso em: 08 jul. 2019. 2018. p. 302.

FILMES, Canguru. *Martinha do Coco: Perfume dela I Sofar Brasília*. Direção: CanguruFilmes. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tQ2gi71V-Uo>. Acesso em: 08 jul. 2019. (6 min.) son, color.

IPHAN, *Encontro de culturas tradicionais da Chapada dos Veadeiros*. Equipe. 28 edição do Prêmio Rodrigo de Melo do Franco Andrade. Direção: Equipe IPHAN, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VVZX4JCObw>. Acesso em 08 jul. 2019. (5 min.) son., color.

JOANA, Mestra. *Seção Mestra Joana. Site oficial da Nação de maracatu Encanto do Pina - Recife - PE - Brasil*. 2019. Disponível em: <http://nacaoencantodopina.maracatu.org.br/mestra-joana/>. Acesso em: 08 jul. 2019.

LOPES, Linei. *GARAPA, Márcio. Cultura popular: Martinha do Coco apresenta seu novo álbum*. Direção: LOPES, Linei. GARAPA, Márcio. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6CTIVBjzI04>. Acesso em: 08 jul. 2019. (25 min.) son, color.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Livro de Registro das Formas de Expressão - Bens Culturais Imateriais*. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. S/P, 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/497>. Acesso em: 08 jul. 2019.



O DESIGN DA PERIFERIA—

A ARTE DESLOCANDO O CENTRO

MARIANA BARROSO DA COSTA

“Os artistas periféricos estão inventando para si outro lugar social, outro ‘itinerário de reconhecimento’, apelando para a superação do lugar subalterno através do reconhecimento do valor de sua arte.” (TOMASSI, Livia, 2013).

É impossível falar em Brasília, essa jovem metrópole, sem falar sobre a sua polarização espacial, social e econômica, tão expressiva em relação ao que chamamos de periferia – resultado de seu planejamento estatal e da sua história de centros urbanos dispersos no território em um modelo polinucleado de povoamento urbano. Parte importante dessa história permanece ainda hoje nas narrativas dos moradores de Taguatinga, candangos que vieram em sua maioria do Nordeste para construir a cidade e que permaneceram em resistência em invasões irregulares, hoje entendidas como Regiões Administrativas ou RA's.

No caso de Taguatinga, a III RA do Distrito Federal, os ocupantes eram em sua maioria, pessoas que moravam na Vila Dimas, invasão que surgiu no Plano Piloto, migrou para a Cidade Livre e se deslocou posteriormente para Taguatinga. Esse espaço de resistência política de trabalhadores é também um dos maiores redutos culturais de Brasília no que tange aos movimentos de sociabilidade negros e periféricos desde os anos 1970. E é a partir desse lugar que vamos falar um pouco sobre Nara de Oliveira, design gráfico e arte como uma linguagem de (re)xistência.

Nara de Oliveira é designer gráfica, ilustradora e diretora de arte, além de fundadora do Estúdio e Coworking Gunga². Natural de Taguatinga, negra e periférica, filha de pais que migraram pelo Centro-Oeste em sentido a Brasília, a sua história não é muito distante da narrativa dos retirantes que vieram para a Capital para tentar novas oportunidades.

Embora a arte não tenha vindo do berço, o interesse pela música e o bom acervo compartilhado em casa, fizeram da música a porta de entrada para chegar ao lugar onde a arte era feita. Foi por meio dos amigos, dos rolês de Taguatinga e das andanças, antes a pé ou de bicicleta e agora de carro, que

¹ Um conceito de Ananya Roy (2011).

² A proposta do Coworking é um escritório compartilhado em Taguatinga voltado para ampliar vínculos de criação.

Nara encontrou, primeiramente, o Mercado Sul³, a ideia de cultura livre, as festas, o teatro e até então uma criatividade inexplorada – o tímido prazer na criação, na política de resistência e na ocupação tão presente na história do seu território.

A arte estava ali presente desde a infância (nos desenhos copiados, na vontade de representar), mas a criatividade surge como reflexo desse contato com a cultura popular em oposição ao moderno ou contemporâneo, mas como uma necessidade de, a partir daquelas referências, poder criar pontes – uma linguagem que possibilitou, a partir de referências de uma história, criar como reflexo de uma expressão de sua narrativa. Dessa forma, tanto a ilustração quando o design se deslocam do lugar de uma reprodução ou solução para o cliente, para um lugar de representatividade e produção de significados. Um deslocamento do centro.

O Espaço Cultural Mercado Sul foi o impulsionador dessa trajetória que faria do design a ferramenta para capitalizar o seu interesse pela arte, projeto que se concretiza primeiro no Estúdio Gunga, que, não obstante a história de Taguatinga, começa ali na Vila Dimas. Toda essa trajetória foi vivida também em parceria com a sua formação acadêmica na Universidade de Brasília – deslocamento entre as estradas parque que representam o grande fluxo da cidade das periferias para o centro.

Essa experiência de ir e voltar e ter uma percepção do tempo potente desperdiçado proporcionou a ambição de querer estar e permanecer em Taguatinga. A Universidade parece um universo, mas o deslocamento entre esses mundos tem também seus ruídos. Embora o design seja uma ferramenta que pode ser potencializada pelos seus processos enquanto indivíduo, enquanto você está lá pensando em como sobreviver e sair da invisibilidade da sua narrativa e história e não ficar refém do mercado, a comunidade hegemônica faz modelos para reproduzir a lógica de mercado *mainstream*. São diferentes prioridades que atribuem ao trabalho de uma designer preta e periférica a capacidade de hackear⁴ esses outros desafios.

Um dos mecanismos que fazem parte dessa resistência em um meio onde o deslocamento é não apenas territorial, mas de vivência e realidade social e econômica, é a descoberta e o uso dos softwares livres⁵, que são programas

3 O conjunto de três blocos na QSB às margens da SAMDU foi revitalizado no ano 2015 pelos artistas locais e reúne atualmente um dos principais pontos de resistência de cultura, reunindo oficinas, ateliês, teatros e outras atividades de arte e criativa.

4 Hackear é um termo em inglês com tradução no termo decifrar - trata-se de uma prática tecnológica de compreender e modificar de forma inventiva, programas, dispositivos e redes - sendo uma prática voltada para demonstrar vulnerabilidade de sistemas; sendo essa mesma interpretação válida para pensarmos as atuais formulações de tecnologias sociais decoloniais.

5 Softwares livres são programas de computador e tecnologias com códigos abertos, de modo que qualquer pessoa possa compreender, modificar, reproduzir ou aprimorar de acordo com as suas necessidades, em uma lógica distinta do software proprietário (designação de software comercial utilizada na área de tecnologia da informação), que precisa de permissão do criador para modificá-lo. A essência maior daqueles que trabalham com software livre é a colaboração. (Revista Fórum, “Software Livre: mais

colaborativos que visam promover a acessibilidade, por serem programas de computador que podem ser executados, copiados, modificados e redistribuídos pelos usuários livremente.

“O Software Livre é uma reação social. Os programas de computador estão ao nosso redor o tempo todo e em praticamente todos os equipamentos do cotidiano, desde os carros até as geladeiras. Controlar essa tecnologia em maior ou menor intensidade é um processo de dominação social. É basicamente o ‘eu sei como fazer, como resolver o problema, mas eu não te conto como faz e obviamente você me paga porque não sabe como faz’”⁶.

Embora Nara não tenha um trabalho focado na questão racial, permear esse lugar é parte da sua construção enquanto profissional. O lugar da racialidade enquanto vivência tem uma presença por vezes muito mais afetiva do que pragmática, é recorrente atribuir esse exercício da alteridade a um outro. Na vida da designer a questão racial está muito mais presente nas suas histórias de vida, o que se apresenta em sua prática profissional como um esforço recorrente em dar visibilidade a essas narrativas.

Com uma vivência de estudante bolsista, ainda que na periferia, essa experiência da coletividade surge na vida da artista como forma de resistência – “na escola maior parte dos meus amigos eram negros” – porque o racismo como forma estética de depreciação promove dois comportamentos distintos, a negação da negritude ou a negação do padrão e a formação de quilombos afetivos. E essa experiência de coexistir em rede, proporcionou a grande guinada do Estúdio Gunga, para a experiência de um *coworking*⁷.

A explicação é a de que empreender é fazer algo difícil, então porque não aprender e crescer em parceria? A proposta de empreender na periferia é atualmente uma prática comum entre jovens que fora do mercado de trabalho e das instituições de ensino, com maior predisposição a vivenciar múltiplas expressões da desigualdade, recorrem aos mecanismos colaborativos de produção. Segundo Wemmia Anita⁸, empreendedora local:

“Quando olhamos os recortes da Pesquisa Nacional de Amostra de Domicílio (PDAD-2019) do IBGE, os dados são alarmantes. Atualmente, 13,1 milhões de pessoas estão desempregadas, sendo que 64,8% são negros, e 52,6% são mulheres. Se focarmos nos números da Capital Federal, a Companhia de Planejamento (Codeplan) ampliou a pesquisa levando em consideração a renda média dos domicílios e constatou que os jovens que caracterizam a estatística são moradores das regiões administrativas de média-baixa-

que uma alternativa, uma necessidade”).

6 Revista Fórum, “Software Livre: mais que uma alternativa, uma necessidade”.

7 *Coworking* é um modelo de trabalho que se baseia no compartilhamento de espaço e recursos de escritório, reunindo pessoas que trabalham não necessariamente para a mesma empresa ou na mesma área de atuação, podendo inclusive reunir entre os seus usuários os profissionais liberais, empreendedores e usuários independentes. Uma alternativa de produtividade que possibilita fazer novos contatos de negócios através do *networking*.

8 “Nem estuda, nem trabalha. Sério mesmo?” – Entrevista no Site Desabafo Social.

renda. O que corresponde a cerca de 188 mil jovens que totalizam 31,8% das pessoas de 18 a 29 anos residentes no Distrito Federal-DF que **nem** estudam **nem** trabalham. Os dados evidenciam e conversas recorrentes que temos com vários jovens moradores de periferia, demonstram níveis alarmantes de ansiedade para o ingresso no mercado de trabalho e uma insegurança diante de oportunidades precarizadas, sem garantia de superação a barreiras relacionadas a classe, raça e gênero.”

Pensar em quilombo, coworking ou lojas colaborativas é uma forma de reproduzir nossas vivências afetivas de resistir em lugares e espaços que não são moldados para nós. Deslocarmos o mercado do centro para a periferia é uma grande potência política, que se torna possível pelo simples ato de dominarmos linguagens como o design ou o empreendedorismo de forma geral e ressignificarmos nossa inserção nesses lugares. Ao invés de resistir a lugares hostis, jovens negros e periféricos inovam em fortalecer iniciativas descentralizadas, no sentido de promover transformação social.

É uma forma de fazer o corre que você precisa fazer para pagar os seus boletos, mas também tornar possível a realização dos seus projetos engavetados, por meio de parceria.

“O “fazer por nós mesmos” em vez de esperar que o poder público supre a falta de equipamentos e de serviços culturais que caracterizam os bairros de periferia; a ideia de resgate, a valorização da identidade territorial periférica; a afirmação da autonomia, que se expressa também, às vezes, na recusa a se submeter à normatização implícita nos editais, a denúncia das condições precárias dos serviços públicos da região, o tema do desemprego sempre presente, do trabalho precário, da exploração, são conteúdos importantes da produção cultural periférica (...)” (TOMASSI, Livia, 2013).

REFERÊNCIAS:

LANDIM, Paula da Cruz. **Design, Empresa e Sociedade**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

MAZZA, Adriana, IPIRANGA, Ana Silva, FREITAS, Ana Augusta. **O Design, Arte e Artesanato: deslocando o centro**. CADERNOS EBAPE. BR, v. 5, n. 4, dez, 2007.

TOMASSI, Livia. **Culturas de periferia: entre o mercado, os dispositivos de gestão e o agir político**, Política & Sociedade. Florianópolis. vol. 12, n. 23 - jan./abr, 2013.

ROY, Ananya. **Cidades faveladas: repensando o urbanismo subalterno**, 2011.

MULHERES NEGRAS EM TELA: EXPERIÊNCIAS DO AUDIOVISUAL NO DF

JULIANA GONÇALVES CACERES

O corpo na história do pensamento é traduzido de várias formas – biologicamente, é o envoltório que guarda nossos sistemas biológicos, na filosofia, o guardião da nossa alma, na sociologia, o local de inscrição das práticas sociais. Nessa entrevista, o corpo aparece como um veículo que conduz falas, afetos, reflexão, história, entendimento de si e ação.

Independente dos conteúdos disciplinares, o corpo é nossa primeira casa, primeiro território a partir do qual se vive e se situa na família, na sociedade, nas relações interpessoais. Em uma sociedade fragmentada onde não há um modelo saudável de celebração das diferenças, o corpo de mulher negra pode representar um limite de acesso a espaços, a interações afetivas, e, também um artifício de ação, criação, e questionamento dessas barreiras.

É nesse rumo que Priscila Francisco Pascoal, artista audiovisual negra, fotógrafa, rapper, educadora e mãe nos conta sobre sua trajetória. É em uma busca pessoal e incessante, enquanto ser no mundo, que Priscila se cria, se reinventa e se aprofunda diariamente na relação de amor com suas raízes negras africanas e no olhar valoroso que imprime naquilo que acredita ser a união do povo preto – na língua, nas expressões, na cultura e em aspectos multidimensionais¹.

Seus ancestrais de origem preta e indígena, nascidos no interior de Minas Gerais, chegam em Brasília com uma história comum à de muitos imigrantes. Contam que no Brasil pós-escavidão, após o regime ter sido legalmente abolido, muitas pessoas negras ficaram ainda trabalhando nas terras para pessoas brancas, e, que, em troca do espaço para viver, essas famílias cobravam metade do lucro da produção de alimentos cedendo um pedaço da terra porque não necessitavam dela para sobreviver e/ou não queriam trabalhar nela. Foram nessas terras que os descendentes da sua linhagem paterna trabalharam até

¹ Priscila Pascoal defende, assim como outros artistas negr@s, que existe algo que une as pessoas negras enquanto povo e que essa união não recai no apagamento das diferenças existentes entre nações, culturas e etnias africanas, ao contrário, é uma união que respeita a heterogeneidade. Em sua interpretação, quando Bob Marley dizia: “Africa, Unite!” (África, una-se!), ele falava dessa união existente entre o povo preto. A união possível por meio dos costumes, da língua, e, de um poderoso caldo multidimensional (cultural, espiritual, social, etc.) ainda encoberto sob o véu da colonização, porém, já descoberto por quem busca uma visão descolada desse processo de negação sistemática e apagamento engendrado também de forma multidimensional.

seu pai tornar-se seminarista, para conseguir estudar e obter nível fundamental e médio de estudos e, mais tarde, mudar-se para Brasília em busca de melhores oportunidades de trabalho onde conheceu Terezinha, mãe de Priscila.

É válido mencionar que muitas famílias foram libertadas do regime da escravidão sem quaisquer medidas complementares como reforma agrária, acesso à educação ou ampliação do mercado de trabalho. Uma saída para a sobrevivência era continuar nas fazendas desses senhores, ou refugiar-se nos rincões das matas, em quilombos já existentes ou ainda, viver em condições miseráveis por meio de trabalhos informais nas cidades (MARIGONI, 2011).

A partir do século XIX, alguns quilombos foram formados a partir da cessão de parte da terra ou de fazendas inteiras que foram deixadas para famílias negras libertas, para as quais foram negadas condições sistemáticas de existência digna. Um exemplo disso é o Quilombo do Rio dos Macacos, em Salvador, Bahia (OLIVEIRA, 2014). Os relatos vivos sobre a escravidão nos trazem à memória que o Brasil foi o último País das Américas a abolir o regime.

Voltando à história da nossa entrevistada, Priscila fala da sua marcante trajetória ainda adolescente no RAP nas periferias do DF – Riacho Fundo 1 e Valparaíso 2. Ainda jovem entrou em contato com antigos grupos que são referência no RAP nacional das antigas como Atitude Feminina, Minas do Gueto, Código Penal, Cirurgia Moral, Câmbio Negro, GOG, Liberdade Condicional e outros grupos do DF. A surpresa com que conta a descoberta de mulheres, como Vera Verônica, no RAP revela a escassez da presença feminina nesse cenário no início dos anos 90 na Capital. Junto a outras manas, Priscila fez parte da construção desse cenário no DF com o grupo Afrorima composto pela rapper *Guerreira Lilian* e por *Prethaís*, artistas de diferentes gerações que são referência e inspiração na cena feminina do RAP do DF.

Todo seu envolvimento com a música, com a cultura da dança de rua e da poesia falada foram fundamentais para balizar seu trabalho nas diferentes esferas profissionais, aquelas eram as possibilidades de acesso ao universo negro na época e à conscientização sobre os processos sociorraciais. Como diz Emicida em entrevista para *A Ponte Jornalismo*: “quando criança você não entende o que é o racismo [...] eu fui entender o que era racismo, graças a Deus, ainda cedo, em 93, quando eu escutei Racionais.” (PONTE, 2014). Há de se estimar o grande papel que o RAP e todas as artes do movimento hip hop desempenham nas periferias das grandes cidades. O RAP foi um professor para muitos(as) adolescentes, as primeiras noções de sociedade e ainda uma volta à origem positiva da identidade negra.

Essa é a vivência, o fundamento afetivo e político do seu documentário *Pretas no Hip Hop: mulheres na frente* (2017), um curta-metragem exibido na 10ª edição do *Festival Latinidades* (2017), selecionado pela Mostra Competitiva do 12º *Festival Taguatinga de Cinema* (2017), no *Encontro de Cinema Zóximo Bulbul* (2017): edição comemorativa de 10 anos e na *Mostra de Cinema SESC-SP* (2018) que mostra como as mulheres pretas têm recriado em termos de ritmo e

2 O Festival Zóximo Bulbul já com onze edições é a maior plataforma de lançamento de

70



71

poesia esse cenário pelo País. O RAP significa justamente *rhythm and poetry* e nasce no movimento *hip hop*, um movimento cultural e político que buscou recriar nos guetos nova iorquinos, por meio do break, do grafite e do próprio RAP, o cotidiano da juventude periférica marcado pela violência, pelo vício, pelo tráfico de drogas, pela prostituição e por todas as mazelas advindas da estrutura social desigual.

Musicalmente, o RAP tem origem jamaicana e teve um amplo desenvolvimento nas comunidades afro-americanas e latinas dos Estados Unidos. Foi nessa mesma época que Priscila, instigada pela curiosidade com a fotografia, começou a explorar câmeras, visitar ângulos e cliques junto as suas amigas do rolê sapatão, pegando câmeras emprestadas, fotografando, ajudando a co-produzir fotos e cenários.

Priscila traz com muita força a presença da sua consciência política acerca das questões raciais e revela como o encontro com grupos como o *Enegreser*³ e com pessoas africanas de diversos países fez ela se sentir mais em casa dentro da universidade e desenvolver melhor sua consciência acerca de si mesma, de como ela se via e de como as pessoas a viam. Essa experiência lhe deu o refinamento do seu entendimento e da sua ação sobre ser mulher negra na sua expressão pessoal e coletiva como povo preto.

Para ela a graduação era um objetivo que não poderia passar desse plano material para outro, o ato de honrar a batalha dos seus ancestrais que ralaram muito para que ela tivesse acesso à possibilidade que eles não tiveram:

E também pensando nessa história da educação do movimento negro do século XX de falar 'galera, vamo estudar! Eu sei que é muito difícil e essa é uma das possibilidades de entender mais da onde a gente veio e de como está nossa situação hoje e pensar nessa perspectiva de povo preto pra frente porque não estamos aqui porque a gente simplesmente veio dar um passeio na América, foi todo um processo de escravização sistemático, de imposição de cultura, religião, língua de forma bem sistemática [...]

Esse enriquecimento da reflexão sobre o racismo e os marcadores raciais trouxe uma repaginação e entendimento de episódios e acontecimentos do passado:

E eu sempre estudei nesse tipo de escola [escolas particulares], aí eu era sempre a neguinha do rolê. Aí eu fico pensando assim, que eu passei por discriminação racial, e com certeza colegas mais escuras que eu também passaram [...] às vezes elas tinham a pele mais escura que a minha, mas o cabelo delas não crescia pra cima, o cabelo delas caía, isso era um grande marcador! [...] se você tem o cabelo crespo que faz black e cresce pra cima "você tem que alisar" porque né você é coagida socialmente a fazer isso, aí é um problema porque as pessoas não aceitam seu cabelo, o formato do seu nariz, esses traços que estão muito relacionados a questão da negritude, mas aí o cabelo foi muito preponderante porque tinham pessoas, inclusive

da cor da minha pele, que eram consideradas as lindas da sala, aquelas meninas do cabelo super liso, mas que não tinham traços negros né, então a questão não era só cor de pele, mas todos os traços que ligam você a uma etnia X, e essa etnia é isso né, é africana⁴!

Priscila foi a primeira mulher preta de sua família a se formar em uma universidade pública e gratuita. Após ser admitida pelo Programa Leitorado – parceria da CAPES com o Ministério das Relações Exteriores – foi para a Guiana dar aula de português na *University of Guyana* onde, a partir da interação local, conheceu Ulelli Verbeke e passou a acompanhá-la em alguns trabalhos enquanto assistente de produção. Enquanto professora, realizou a *Guy-Braz Photographic Exhibition and Conference* com apoio do Ministério da Cultura guianense. Expuseram juntas fotos da Amazônia e das cidades periféricas do Distrito Federal e ofereceram oficinas de dança, capoeira e outras manifestações culturais africanas.

A viagem para Guiana, País com legislação marcadamente homofóbica e racista, serviu para expandir as fronteiras da sua produção audiovisual tendo realizado trabalhos interessantes com a temática racial e LGBT. Trabalhou com legendagem, assistência de produção e consultoria linguística no *Envisioning Project* parceria da *University of York* com a *SASOD (Society Against Sexual Orientation Discrimination)* no curta-documentário *Sade's story* (2014), história de uma mulher trans guianense.

Priscila também teve a oportunidade de conhecer outros países como Argentina, Suriname, Trinidad e Tobago e França e fotografar/filmar em espaços de resistência, respeito e acolhimento. Tem inúmeros trabalhos fotográficos e audiovisuais no DF e no Brasil: *5º Fórum Nacional de Mulheres no Hip Hop 2016*, *Encontro sobre Opressões nas Batalhas de Sangue – Planaltina-DF*, *Festival Abril sem Crack na Candangolândia-DF*, *Encontro Musical e Artístico Sexta tem RAP Coletivo ArtSam – Espaço Cultural Imaginário – Samambaia-DF* e é coordenadora de equipe e diretora de produção audiovisual do *Projeto Negra Luz – Artistas Negras do Distrito Federal*.

A partir da trajetória de Priscila, nos perguntamos: quais são as possibilidades de produção artística para mulheres negras no audiovisual? No DF enquanto produção temos: *Mulheres de Barro* (2014) de Edileuza Penha, uma grande referência para o DF no ativismo negro audiovisual, professora da Universidade de Brasília, responsável pela disciplina *Etnologia Visual da Imagem do Negro no Cinema* e realizadora da *Mostra Adélia Sampaio de Cinema Negro*, já com duas edições em Brasília-DF – sendo a primeira o *I Encontro de Cineastas e Produtoras Negras* citada por Priscila e outras mulheres como referência com carinho e admiração.

Ainda pelo DF, temos: Jamila Terra, co-autora desta publicação e diretora do curta-documentário *Bayo* (2017), Flora Egécia com o curta-documentário *Das*

4 É importante colocar que há diferentes perspectivas do debate acerca do racismo que denominam alguns traços da negritude como mais definidores do tratamento que aquela pessoa negra terá na sociedade como a perspectiva do colorismo que acha predominante a cor da pele. Para saber mais, acesse: <https://www.geledes.org.br/colorismo-o-que-e-como-funciona/>

cinema negro da América Latina.

3 Coletivo Negro do Distrito Federal e Entorno.

Raízes as Pontas (2015), Bruna Barros com *Amor de Orí* (2017) também curta-documentário e *Sal dos Olhos* (2015) de Leticia Bispo e *O outro lado da memória* (2018) premiado como melhor longa-metragem no 51º Festival de Cinema de Brasília do Cinema Brasileiro, um trabalho em co-direção de Milena Bonfim e André Luiz Oliveira.

Segundo dados exibidos por Tedesco e Santos (2017, p. 1374) que fizeram bom trabalho de mapeamento das iniciativas de fortalecimento do audiovisual feito por mulheres, aponta-se que “dos 114 longa-metragens lançados em 2014, 99 (86,8%) foram dirigidos por homens, 11 (9,6%) por mulheres e 4 (3,5%) tiveram direção mista”. Os dados não apresentam alteração significativa quando se trata de filmes concluídos no mesmo ano ou filmes que captaram recurso de forma indireta. Para além dos dados, as autoras apontam a “Primavera das Mulheres”⁵ como motor propulsor dos grupos autônomos de fortalecimento do audiovisual⁶.

O *Coletivo Mulheres no Audiovisual Brasil*, o maior grupo de mulheres de audiovisual do Facebook, uma das iniciativas mapeadas pelas autoras, revela por meio de pesquisa realizada entre 2015 e 2016 com uma mostra de 1.130 pessoas do setor audiovisual no Brasil sobre o quesito cor que apenas 22,2% se consideram pardas e negras.

Pela presente pesquisa, é possível afirmar que os resultados das buscas por conteúdo audiovisual feminino na internet se mostram ligados a ideia *mainstream* de cinema, glamourizada aos moldes hollywoodianos, uma ideia de cinema formada pela branquitude. Apesar disso, o programa *Na Onda das Pretas* na edição #06/2017 que conta com a presença de Lisiane Liedsberg, Aline Lourena, Janine Rodrigues e Sinara Rúbia – mulheres que trabalham com novas narrativas do negro na literatura, no cinema, na contação de histórias e na coordenação de grupos e projetos culturais – aponta que as cotas raciais e a criação de novos cursos de cinema dentro das universidades públicas serviram para modificar o cenário das mulheres negras nas artes permitindo uma formação em outras esferas sem ser a do teatro.

No aspecto qualitativo, há de se sublinhar a criação de novas narrativas acerca dos(as) negros(as) no cinema que negam a narrativa hegemônica das novelas brasileiras. Diga-se de passagem, sobre a notificação do Ministério Público do Trabalho à TV Globo recomendando 14 medidas para promover a participação de pessoas negras nos programas da emissora.

5 É importante colocar que a Primavera das Mulheres se constituiu enquanto uma série de manifestações de mulheres que se deram em vários países contra medidas de governo de direita, contra a cultura do estupro, contra a violência contra as mulheres, contra guerras históricas e étnicas e que tiveram como principal articulador as redes sociais virtuais.

6 Esses dados foram produzidos pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual pelo Informe Anual de Produções de Longas-metragens (ANCINE-OCA). É importante frisar que restringimos a pesquisa às funções de roteirista, produção e direção por conta do limite de número de páginas. Você pode encontrar mais dados sobre as artistas negras do DF no audiovisual no site do projeto na parte do mapeamento: <https://projetonegraluz.wixsite.com/website>

Em maio de 2018, a TV Globo levou ao ar a novela *O Segundo Sol* de Dennis Carvalho que se passava na Bahia cujo elenco de trinta artistas contava com apenas três pessoas negras. A nota da Unegro (União dos Negros pela Igualdade) (VIEIRA, 2018) à Rede Globo resume os papéis que são geralmente atribuídos os negros: “o escravo, a mulata lasciva, a empregada doméstica, o preto bobo ou ignorante que faz a gente rir e o bandido, [...] o sambista ou aquele personagem que interpreta a exceção, o moço de família humilde que lutou muito e venceu na vida.” O apanhado desses papéis e o rico documentário *A Negação do Brasil* (2000) nos dão uma perspectiva sobre o imaginário da branquitude acerca da população negra.

As narrativas construídas por mulheres negras são múltiplas e isso está muito bem evidenciado nas produções audiovisuais. No curta-ficção, *Rainha* (2016) de Sabrina Fidalgo, a personagem principal interpretada por Ana Flavia Cavalcanti vive a dura rotina de uma candidata à Rainha da escola de samba da comunidade e a violência a que as mulheres negras são expostas durante o concurso e a imposição do padrão estético branco.

O curta acontece em uma atmosfera onírica, porém real, que permeia as fantasias e o imaginário da personagem principal criando uma sensibilização do espectador quanto a dura rotina de exercícios físicos estabelecida às mulheres que desejam ingressar nas escolas de samba como rainhas de bateria.

Outro exemplo é o impactante *Bayo* – *palavra tecendo alegria*, um curta-documentário que traz explicitamente a evidência do quão necessária é a busca da força criativa das mulheres negras em seus símbolos e referências ancestrais para a reinvenção de si na arte, na religiosidade, na poesia, na história e nas mulheres de suas famílias.

Pretas no Hip Hop (2017) exhibe o marcante estilo das mulheres negras do movimento *hip hop* que têm projetos solos ou coletivos com dança, break, grafite e todo o arsenal artístico próprio do movimento. Como diz Ialê Garcia em *Bayo* (13’29”), “o empoderamento ele vem como uma forma de proteção [...] é muito mais que a estética porque agora tá na moda essa palavra, mas não é empoderar os meus cachos, é empoderar a minha pessoa, a minha fala e o respeito que o outro tem que ter comigo”. Podemos depreender dessa fala que as mulheres negras, ao afirmarem a estética negra, estão garantidas, andando com suas proteções, em todos os sentidos que essa palavra abrange. Eis a importância de mulheres negras assumirem funções diretas na produção audiovisual. Como diz Priscila, “eu acho que o potencial [do audiovisual] está justamente na possibilidade de mostrar outras possibilidades de vivência, sabe? Em comunidade, mostrar outras formas de ver a vida, de sentir, sabe? De pensar, de se relacionar, isso tudo tá diretamente relacionado ao povo preto, não posso deixar de mencionar isso que na verdade faz parte da pessoa que eu sou”.

Apesar da crescente e recente produção audiovisual de mulheres negras, a produção de longas-metragens ainda é rara. As estudiosas negras da sétima arte afirmam que o primeiro longa-metragem a ser dirigido por uma mulher negra no Brasil foi *O Amor Maldito* (1984) dirigido por Adélia Sampaio. Segundo Silva (2018), Viviane Ferreira é a segunda mulher a realizar um longa-metragem

no Brasil a partir do sensível curta-metragem *Um dia de Jerusa* (2014). Silva (2018) dá notícias de um projeto de longa-metragem sobre a época da ditadura civil-militar *A barca das visitantes* e, em outra entrevista para Tavora e Rodrigues (2018), a própria Adélia afirma que o projeto está em execução. Até o fim deste artigo, não foram encontradas notícias sobre a conclusão do trabalho.

Além desses longas-metragens, essa pesquisa encontrou o longa *Um filme de dança* (2013) da carioca, diretora e coreógrafa Carmen Luz premiado pela Fundação Palmares e *O Caso do Homem errado* (2018) de Camila de Moraes, realizado após a publicação (RODRIGUES; RODRIGUES, 2018).

Há ainda notícias de outras mulheres negras co-diretoras de longas no Brasil como a mineira Cida Reis com *Salve Maria – Memória da Religiosidade Afro-Brasileira em Belo Horizonte: Reinados Negros e Irmandades do Rosário* (2006) e *Um olhar sobre os quilombos no Brasil* (2006). Em entrevista para o site *Notícia Preta*, em fevereiro de 2019, a cineasta informa que tem dois projetos para produção e lançamento de três longas. E temos na casa o já mencionado *O outro lado da memória* (2018), co-direção de Milena Bonfim e André Luiz Oliveira, *Hotel da Loucura – Gênese* (2014), um longa-metragem em co-direção realizado por Mariana Campos e Raquel Beatriz, *Vamos fazer um brinde* (2011) de Sabrina Rosa e Cavi Borges e *Café com Canela* (2017) de Glenda Nicácio e Ary Rosa.

É de alta gravidade que no midiático mundo em que vivemos, apenas dois longas-metragens tenham sido dirigidos exclusivamente por mulheres negras. Embora seja crescente a produção de curtas⁷, as mulheres negras não gozam de representatividade em festivais e circuitos de alta circulação das suas obras, ficando os curtas fechados ao circuito B de cinema, sendo ausente participações em funções conceptivas e diretivas (direção, roteiro e elenco) como mostram dados recentes.

7 Curtas mais recentes realizados por mulheres negras: *Blackout* (2016) de Jocilene Valdeci e produção coletiva. *A Boneca e o Silêncio* (2015) de Carol Rodrigues. *Nadir da Mussuca* (2016) de Alexandra Gouveia Dumas. *Número e Série* (2015) e *Peripatético* (2017) de Jéssica Queiroz. *Na Rua* (2015) de Ziza Fagundes. *A última chance* (2017) de Izabel Neiva. *Assim* (2013) de Keyla Serruya. *Orun Aiye: a criação do mundo* (2015) de Jamile Coelho e Cintia Maria. *Aquém das nuvens* (2011) de Renata Martins. *Tia Ciata* (2017) e *Samba, 100 anos de resistência* (2016) de Mariana Campos como co-autora. *Kbela* (2015) de Yasmin Thayná. *Eu, meu pai e cariocas* (2017) de Lúcia Veríssimo. *Black Berlin* (2009), *Cinema Mudo* (2012) e outros de Sabrina Fidalgo. *A Arte do cupinzeiro* (2013) e *Transporte público* (2012) de Déborah Pavani, o segundo em co-direção com Jefferson Santos. *Mulher(es) pelhos* (2015) de Rayza Oliveira. *Reflexiva* (2016) de Clarissa Brandão. *Rito* (2014) de Cíntia Lima e Bia Lima. *Com os pés no chão* (2017) de Marise Urbano como co-autora. *Um preto* (2015) de Carmen Luz. *Solidão da Mulher Negra* (2017) e *Mayra está bem* (2017) de Juliana Lima. *Cinema de Preto* (2004) e *Gurufim da mangueira* (2000) de Dandara. *Nós, Carolinas* (2017) de Jéssica Moreira. *Travessia* (2017) de Safira Moreira. *Tekoha – Mulheres indígenas – lutas e retomadas* (2017) do Coletivo Nós, Madalenas. *Do que aprendi com minhas mais velhas* (2017) de Susan Kalik e Fernanda Júlia, *Maria* (2017) de Elen Linth e Riane Nascimento. *Caixa D'água: Que Quilombo É Esse?* (2013) e *Conflitos e Abismos: a expressão da condição humana* (2014) de Everlane Moraes. *Outras* (2017) de Ana Julia Travia. *Lugar de poder ser* (2014) e *Jesus Bird* (2017) de Mayara Mascarenhas. *À Oyá* (2017) de Rosa Miranda. *Dona Vilma* (2016) de Vanessa Oliveira. *Favela em Diáspora* (2017) e outros de Natalie Matos e Gabriela Matos. Observação: Nessa lista não foram contemplados: webséries, clipes, vlogs, vídeo-poesia e vídeo-instalação. Esses são apenas alguns curtas encontrados em uma breve pesquisa, muitos provavelmente ficaram de fora.

No Brasil, poucas pesquisas apresentam dados a nível nacional de gênero e raça no audiovisual. No Boletim do GEMAA (2017), pesquisa que estudou 500.000 produções de ficção realizadas entre 1970-2016, a presença das mulheres negras é NULA. Nas funções acima mencionadas, há uma concentração de 98% da produção nas mãos de homens. Dessa cota, 13% são homens de cor não-identificada por ausência de dados, os 85% restantes são homens brancos. Não houve um diretor não-branco identificado. E, entre os 2% que somam as mulheres, o percentual de mulheres negras sequer é mencionado, uma vez que a pesquisa não trabalha com dados abaixo de 0,05%.

Em *Diversidade de gênero e raça nos lançamentos de 2016* (ANCINE, 2016), dos 142 longas-metragens lançados comercialmente, não constam mulheres negras nas funções de direção e roteiro. Há a presença de 3 homens negros nessas duas funções representando 2,1% do total. Na função de produção executiva as mulheres negras ficam subsumidas em um total de 1% no item equipe com raça/cor mista.

Se entre os dados nacionais a produção é escassa, é importante saber que o *Encontro de Cinema Negro Zóximo Bulbul* de 2017 dos 98 filmes inscritos no festival, 69 produções foram dirigidas ou roteirizadas por mulheres negras, um dado inédito segundo Campos (2017).

A trajetória de Adélia Sampaio espelha a trajetória de muitas mulheres negras que trabalham com audiovisual no que diz respeito ao tortuoso caminho que a produção da sétima arte exige no contexto brasileiro. Podemos inferir que não há um alcance público dos universos trazidos pelas mulheres negras ao cinema. A questão vai para além das honorárias dos tapetes vermelhos dos festivais, trata-se de algo mais amplo: o Brasil não está pronto para receber no seu imaginário cultural as sementeiras de novos olhares e novas vivências proporcionadas por essas produções.

Com relação ao caminho trilhado pelas profissionais negras do cinema, pode-se dizer que pouca coisa mudou da década de 70 até o presente momento – as idas e vindas dos fomentos públicos, o acúmulo de funções na produção cinematográfica, a ausência nas funções diretivas e conceptivas, os projetos de iniciativa própria e pouco alcance, as raras e descontínuas iniciativas de ações afirmativas, o pagamento do próprio bolso para realizar os filmes.

A internet e as ações afirmativas no ingresso às universidades contribuíram para a formação técnica, a arrecadação de apoio financeiro e a disseminação de conteúdo, porém, a área carece de melhorias estruturais que tornem o caminho de realização desse fazer artístico mais leve e sustentável.

Em 2019, os horizontes políticos do nosso País, no que diz respeito à cultura, apontam para o pior contexto vivido pelos profissionais das artes – extinção do Ministério da Cultura, cortes verticais no orçamento, pioras nas leis de incentivo. Um alinhamento político com a esfera federal acontece no contexto local com o corte de orçamento de projetos já aprovados pela Secretaria de Cultura do DF, o desrespeito à Lei Orgânica da Cultura e ao papel de participação política dos artistas, conselheiros de cultura e demais trabalhadores.

REFERÊNCIAS:

BRASIL. Agência Nacional de Cinema. Coordenação de Monitoramento, Vídeo doméstico e vídeo por demanda. Superintendência de análise de mercado. *Diversidade de gênero e raça no cinema brasileiro*. 2016. p. 35.

CAMPOS, Mariana. Diretoras e roteiristas negras não têm vez em longas-metragens brasileiros. *Projeto#Colabora*. Brasil. 27 jan. 2018. Seção cultura. Disponível em: <https://projetocolabora.com.br/cultura/diretoras-e-roteiristas-negras-nao-tem-vez-em-longas-metragens-brasileiros/>. Acesso em 17 mai. 2019.

CANDIDO, Marcia Rangel; MARTINS, Cleissa Regina. et. al. Raça e gênero no cinema brasileiro (1970-2016). *Boletim GEMAA*. n.2. Rio de Janeiro, 2017. p. 1-5.

FIDALGO, Sabrina. Rainha. Direção: Sabrina Fidalgo. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G1XZygF6jhs>. Acesso em 17 mai 2019. (31 min.) son., pb.

MARIGONI, Gilberto. História: o destino dos negros após a abolição. 2011. *Revista Desafios do desenvolvimento*. Ano 8. Edição 70, São Paulo, 29 dez. 2011.

OLIVEIRA, Miguel. Os valentes quilombolas de Rio dos Macacos. *Revista A Nova Democracia*. ANO XII, N 127, 2 QUINZENA DE MARÇO DE 2014. Rio de Janeiro.

PASCOAL, Priscila. Pretas no hip hop. Direção: Priscila Pascoal. 2006. Disponível em plataforma vimeo. (15 min.), son., color.

PONTE, Jornalismo. [Emicida] sobre racismo e consciência racial. Direção: A Ponte Jornalismo. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n7DcbOpKUw8>. Acesso em: 08 jul. 2019. (6 min.) son., color.

ROCHA, Igor. Cida Reis, mulher, negra e cineasta. *Notícia Preta*. 23. fev. 2019. Seção cultura. Brasil. Disponível em: <https://noticiapreta.com.br/cida-reis-mulher-negra-e-cineasta/>. Acesso em: 15 mai. 2019.

RODRIGUES, Érica. RODRIGUES, Renata. *Audiovisual Brasileiro: a luta das mulheres negras para serem reconhecidas neste mercado*. Medium Brasil. Estados Unidos, jun. 2018. Seção audiovisual negro. Disponível em: <https://medium.com/@audiovisualnegro/a-mulher-negra-no-audiovisual-brasileiro-63997dab4a27>. Acesso em: 17 mai. 2019.

SANTOS, Érica Ramos Sarmet dos. TEDESCO, Marina Cavalcanti. Iniciativas e ações feministas no audiovisual brasileiro contemporâneo. *Revista de Estudos Feministas*. n 25(3): 530, setembro-dezembro/2017. Florianópolis, SC.

SILVA, Cleonice Elias da. Mulheres Negras no audiovisual brasileiro. *Revista Doc Online*. n. 23. pp. 46-61, março de 2018. Portugal.

TERRA, Jamila. *Bayo – palavra tecendo alegria*. Direção: Jamila Terra. 2017. (25 min.)son., color.

VIEIRA, Isabela. Seção Geral. *Agência Brasileira de comunicação*. MPT notifica Globo por falta de negros em novelas e recomenda mudanças. Brasília, 12 mai 2018.

BROTA COR NESSA CIDADE: MC LIS E A POTÊNCIA DA POESIA NA CIDADE DE BRAZLÂNDIA

MARIANA BARROSO DA COSTA

*“Preta, pinta
O mundo com seu tom
Que essa tua negra tinta
Fará brotar a cor nesta cidade, cinza
Que tanto te negou, mas, ô, preta, pinta”
(Bia Ferreira e Caru Bonifácio)*

Elisandra Martins é rapper, percussionista, arte educadora e moradora de Brazlândia, a cidade interiorana de produção agrícola que em meio ao projeto moderno de Brasília tem a história mais antiga dentre as Regiões Administrativas do Distrito Federal. Localizada na região Noroeste do Distrito Federal, Brazlândia teve a sua história atravessada pelo projeto da capital federal e após a inauguração de Brasília, acabou sendo anexada como cidade satélite, atualmente a mais distante do Plano Piloto, a cerca de 59 km.

Por essa característica agropecuária, a cidade acaba sendo muito conhecida pela sua produção de morango e pelo Festival do Morango¹ 33. Fundada em 1933, seu nome tem origem em homenagem a família Braz fundadora do vilarejo, tornando-se Brazlândia, como é conhecida atualmente.

Mas, além dos morangos e da história pacata, essa cidade também faz parte da história de Mc Lis, que dentre as várias atuações e vocações artísticas aprendidas e vivenciadas em Brazlândia, é também assistente social, formada na Universidade de Brasília, e traz um pouco dessa experiência de intercâmbio cotidiano de um longo deslocamento de narrativas e vivências nas suas produções.

A trajetória artística de Elisandra começa ainda em casa quando o pai começa suas aulas de violão e desperta no batuque da capa do instrumento uma curiosidade pelos sons. Ao perceber que sua inquietude artística não cessava nesse primeiro experimento, aos 9 anos, o pai a presenteia com o seu primeiro violão e ela aprende seus primeiros acordes – experiência que se multiplica no

¹ A Festa do Morango em Brazlândia é um evento tradicional que está em sua 23.ª Edição e atualmente é a 3.ª maior produtora de morangos do Brasil. Sendo a região responsável por quase 60% do abastecimento agrícola do Distrito Federal e entorno.



interesse em aprender mais uma série de outros instrumentos.

Embora não domine todos os instrumentos que toca, por considerar que a música é um processo contínuo de troca, experimentos e aprendizado, essa inserção no mundo da música foi apenas o começo de uma intensa busca que possibilitou a artista tocar violão, guitarra, contrabaixo, bateria, percussão (sua grande paixão), até mesmo arriscar no teclado e acessar uma poesia íntima. A experiência com a música deixa de ser um experimento ainda familiar com os shows de talento da escola e algumas parcerias que proporcionam suas primeiras experiências em palco. O que abre portas para outras apresentações durante a adolescência.

Por incentivo da mãe, para que priorizasse os estudos formais, durante algum tempo a arte passou a ocupar um papel secundário na sua vida, muito de uma vivência do lúdico e afetivo. Até porque para Elisandra, não era uma possibilidade vislumbrar ganhar dinheiro com a arte, seja por falta de referência ou por falta de oportunidade – o que passa a se tornar uma realidade após a combinação de sua carreira formal com o fazer artístico, o que possibilita tanto o seu auto reconhecimento como artista, como um universo de possibilidades até então invisibilizados.

Dessa forma, a universidade, como meio de sobrevivência, foi parte importante dessa trajetória artística, por agregar a esse fazer ainda tão afetivo, a arte com o fazer político.

Foi em uma disciplina sobre pensamento negro contemporâneo que uma professora ao permitir um produto final artístico, acabou por estimular que naquele longo trajeto ocioso entre o centro e Brazlândia, Elisandra potencializasse sua escrita de forma crítica – transformando sua arte em manifesto. E aquele fazer acadêmico proporcionou então um profundo processo de autoconhecimento, de entender o seu lugar no mundo, e perceber as estruturas que se emaranhavam à sua realidade pacata, essa série de questionamentos se transformam em uma experiência que transbordou em uma revolta produtiva e poética que proporciona à artista mecanismos para redirecionar sua arte para além de sobreviver – mas uma mudança de perspectivas, (sobre)viver. Trata-se de pensar esse deslocamento como uma corpografia que dá forma à essas relações e práticas que por meio da apropriação de uma linguagem torna possível uma mudança tanto na auto percepção individual, como do seu território e suas representações sociais de raça.

É nesse contexto que o rap, como ferramenta para expressão, possibilita a construção de uma escrita com base na poesia e na rima que nas batalhas de rima ganha forma e potência. E foi na Universidade de Brasília, na Batalha da Escada, com toda sua reputação de *desconstruidona*² que Mc Lis vivenciou sua primeira batalha. É importante reforçar que não apenas o formato e toda origem não só do rap, mas das batalhas de rima é das *quebradas*, ou das

² O termo se refere à desconstrução tanto no âmbito das ciências sociais quanto no âmbito da linguagem coloquial. Trata-se do esquema cognitivo de recriar sentidos ou pensamentos de forma crítica evitando conceitos pré-estabelecidos.

periferias. Dessa forma, Elisandra desviava da expectativa de trazer sua arte política e de resistência para os centros, mas ao se apropriar dessa batalha do *conhecimento* no espaço universitário, ela foi capaz de perceber alguns riscos que a linguagem enquanto ferramenta de poder era capaz de colocar para sua trajetória artística em nível local. Isso porque, o machismo, assim como o racismo e outras questões, têm diversas formas de atuar – e linguagem é uma delas.

No movimento *hip hop*, sendo o MC, o mestre de cerimônias ou o rapper, que vem do conceito de *rhythm and poetry*, que significa ritmo e poesia – é possível considerar-se o *conhecimento*, que pode ser formal ou informal, acadêmico ou do *corre*, mais um elemento, o principal, no que se trata da luta nas batalhas. Então o risco dessas batalhas deslocadas, é a forma como esses discursos operam representações e disputas de lugar de fala com quem ocupa esse *outro lugar*.

Essa vivência, estimula a Mc Lis a buscar na sua arte essa potência de levar o conhecimento adquirido no contexto universitário para sua *quebrada* com uma linguagem mais acessível – um despertar político do fazer da sua arte. Assim como seu trajeto cotidiano, era necessário fazer fluir as ideias em uma tradução que transformasse em potência a sua poesia – de cá para lá das estradas parque.

A questão se torna então: como transformar aqueles 4 ou 8 versos diretos em técnica e representação – a *minha arte, ela é política* – e pensar o impacto da sua presença naquele espaço se torna central no seu processo de escrita. Aquele corpo se torna assim exceção e força. Isso se traduz em uma percepção de buscar muito mais do que a fama, mas o reconhecimento se torna vital para aquele fazer artístico, porque ele se traduz em trajetória.

E ao transportar a sua vivência para as batalhas em Brazlândia, sua poesia teve mais obstáculos colocados pela sua história naquele território, sua vivência como artista na cidade estava até então marcada pelas apresentações na igreja e não só a sua linguagem residia agora o seu deslocamento, a sua estética também produzia estranhamento – seus traços subalternos agora gritavam em seus cabelos crespos, faixas, turbantes e cores.

E foi na batalha que acontece no final da tarde na orla do Lago de Brazlândia, conhecida como a *Batalha do Cinzeiro* que os primeiros embates e estranhamentos aconteceram. Embora aquele fosse seu território, Mc Lis teve que se reencontrar com seu território no seu processo político e afetivo de autoconhecimento.

Esse processo estimulou o que veio a ser a grande potência do seu fazer poético e musical: a educação. Mc Lis passa a participar ativamente do Polo de Arte e Cultura de Brazlândia como Arte Educadora, dando aula para crianças de percussão corporal, uma proposta que veio como resposta a uma necessidade logística de falta de instrumentos, mas se desenvolve em uma didática da musicalidade não apenas pela técnica, mas pelo viés da expressão corporal. Sendo esse espaço, uma resistência local que funcionou durante alguns anos

com outras oficinas e cursos, mas que como outros espaços de promoção cultural fechou as portas por falta de suporte Estatal.

Isso não desanimou Elisandra, foi ali na verdade que o interesse pela educação como ferramenta de transformação social surgiu e se estende até hoje como forma de política ativa para a artista. Tanto no âmbito da questão racial, quanto de gênero, a proposta é usar da arte como forma de trabalhar o estranhamento e a curiosidade como meios de promover diálogo, “*com eles compensa ter uma didática*”.

E essa experiência não se restringe a sala de aula, a música permite a artista a acessar o corpo docente e administrativo das escolas – o violão funciona ali como uma potência criativa e transformadora, capaz de produzir o diálogo, pelo som torna-se possível envolver e jogar ideias. É aquele corpo que grita, como sinaliza a artista, torna-se também capaz de comunicar.

(...) ao pensarmos sobre resistência e identificação, temos uma expressão artística que dá a voz ao povo negro e se constitui como instrumento de luta e identidade da voz da periferia: o rapper. Nesse sentido, a arte aparece como um instrumento político capaz de sensibilizar as pessoas que com ela têm contato (...). (RODRIGUES, FERNANDES, 2018).

Isso é também possível por um longo processo de autoconhecimento, reconhecimento e trajetória – Mc Lis tem uma preocupação com a epistemologia da sua arte, de trazer no som que produz ou na poesia que canta a construção da arte a partir de um outro lugar – sua música e musicalidade vêm das mulheres negras as quais toma como referência musical, técnica e espiritual, a questão não é só a visibilidade ou a representatividade, mas cantar uma história.

(...) a formação de geração jovem em torno do hip-hop não ocorre simplesmente num processo de assimilação de novos valores numa perspectiva de centro e periferia. O hip-hop produzido de modo diverso sofrerá influência em sua composição, inclusive pela combinação de elementos musicais advindos de outros estilos musicais já existentes e consumidos pelos jovens. (TAVARES, Breitner, 2010).

Buscar na arte essa possibilidade política de insurgir é uma resposta a percepção de que o adoecimento da nossa população em tantas dimensões, está diretamente conectado à ausência quase completa do reconhecimento, o que torna todo processo de identificação omissos – e essa percepção não vem apenas de leituras de textos acadêmicos, ela é uma vivência íntima. O berço colonial tão comum às crianças negras não é distante da realidade de Elisandra, que logo cedo começou a alisar o cabelo, em busca de um padrão que nem ao menos entendia – não se trata de se tornar negro, nascemos negros, mas essa consciência racial política surge apenas quando os processos são trazidos à luz de um acolhimento.

Seja em sua arte ou na vivência da universidade como parte desse processo de assumir seus traços e sua história, seja na mudança do cabelo ou na conquista

da autoestima – essa busca pela Negra Luz foi capaz de nos trazer uma poesia transformadora e um batuque que remonta na ancestralidade essa potência inovadora pela educação.

REFERÊNCIAS:

TAVARES, Breitner. Geração hip-hop e a construção do Imaginário na Periferia do DF. Revista Sociedade e Estado, v. 25, n. 2, ago. 2010.

RODRIGUES, Elaine de Souza Pinto; FERNANDES, Joseli Aparecida. Rap: instrumento de libertação e reconhecimento da identidade negra. Revista (Entre Parênteses). v. 1, n. 7, 2018.

NEGRA LUZ

ARTE, TERRITÓRIO E NARRATIVAS

Este projeto é realizado com recursos do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal

Realização e produção

Apoio

FAC FUNDO DE APOIO À
CULTURA
DO DISTRITO FEDERAL

KALI
COLETIVA

Brasil
SITIOES

ESPAÇO CULTURAL
RENATO RUSSO 506 SUL

IB Instituto
bem
cultural

**LUGAR DE
CULTURA**

Secretaria
de Cultura e
Economia Criativa

GDF
Centro de arte



Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-65-80983-00-1



9 786580 983001