

“DIÁSPORA SOU(L)”: A CONSTRUÇÃO DE SUBJETIVIDADES DE MULHERES NEGRAS NO CORPO EM MOVIMENTO

“DIASPORA SOU(L)”: THE CONSTRUCT OF BLACK WOMEN’S SUBJETIVITY IN THEIR BODY IN MOVEMENT

Camila Daniel 1

Resumo: Neste artigo refletimos sobre o papel das artes, em particular a dança, no processo de descolonização das subjetividades negras. Como estudo de caso, analisamos “Diáspora sou(l)”, performance criada por duas antropólogas negras brasileiras e apresentada numa celebração do Kwaanza, feriado afro-estadunidense pan-africanista ocorrida em Baltimore, cidade estadunidense majoritariamente negra. Analisamos “Diaspora sou(l)” como um território de produção de sentidos e pertencimentos que possibilitaram o florescer e a descolonização da criatividade e das emoções. A performance impulsionou laços coletivos com outros negros na diáspora e outros grupos não-brancos, permitindo revisitar histórias de vida. Este artigo se baseia no relato em primeira pessoa de Camila sobre sua trajetória e sua relação com Karine até culminar na criação da performance e em sua exibição pública. As autoras realizam um exercício autoetnográfico a partir do pensamento de outras intelectuais negras. Analisamos a performance como uma expansão das potencialidades de corpos femininos negros em movimento - na viagem internacional e na dança - de rebelar-se contra as opressões interseccionais. Assim, “Diáspora sou(l)” construiu uma narrativa insurgente e crítica, em que duas negras brasileiras numa cidade e numa celebração negras estadunidenses se inspiram na dança afro-brasileira, afro-cubana e no samba, bem como na epistemologia feminista negra para se territorializarem em corpo e emoção na diáspora, expandindo suas subjetividades.

Palavras-chave: Dança. Descolonização. Autoetnografia. Epistemologia Feminista Negra.

Abstract: This article reflects on the role of the arts, in particular dance, in the process of decolonization of Black subjectivities. As a case study, we analyzed “Diaspora sou (l)”, a performance created by the authors of this text, two black Brazilian anthropologists, and presented at a celebration of Kwaanza, a pan-Africanist African American holiday that took place in Baltimore, a majority Black American city. We analyzed “Diaspora sou (l)” as a territory for meanings and belongings that nurture our creativity and emotions. Thus, it has fostered collective ties with other Black people in the diaspora and other non-white groups. The performance also enables us to revisit our life history. This article is based on Camila’s first-person writing about the trajectory of her relationship with Karine, until the culmination of the performance. The authors carry out an autoethnographic exercise based on the thoughts of Black women intellectuals. We analyze the performance as an expansion of the potential of our Black women bodies in movement - in international travel and in dance - to rebel against intersectional oppressions. Thus, “Diaspora sou (l)” constructed an insurgent and critical narrative, in which two Black Brazilian women in a Black American city and an African American celebration territorialize themselves in body and emotion in the diaspora. Inspired by dance - Afro-Brazilian, Afro-Cuban and samba - and Black feminist epistemology, they also expand their subjectivities.

Keywords: Dance. Decolonization. Autoethnography. Black Feminist Epistemology.

Introdução

Muitos autores e autoras se dedicaram a discutir a diáspora como um conceito para explicar a experiência negra no mundo (HALL, 2009). Os debates sobre os laços transoceânicos construídos dos africanos e africanas e seus descendentes por meio da produção cultural, no seu sentido mais amplo - como o conceito de “Atlântico negro” - têm dado centralidade ao poder de ação e crítica das populações negras no mundo. No caso brasileiro, apesar da historiografia oficial costumar focar as populações negras na sua vinculação ao processo da escravidão, Beatriz Nascimento funda outra possibilidade de estudar a presença negra na história do país: não a partir da exploração, violência e sofrimento, mas da sua atuação como sujeito que criou condições para viver em paz e liberdade.

A autora argumenta que o princípio do quilombo se renova na vida cotidiana de negros e negras por meio de suas manifestações culturais, como o samba e a congada, e nos espaços onde elas acontecem, como o baile soul, a escola de samba, o terreiro e a favela. Tais manifestações culturais negras nutrem o espírito de vida e liberdade que caracterizaram o quilombo como a rejeição da senzala e de todo o sistema de dominação que ela caracterizava. Mais do que resistir à senzala, os negros fizeram dos quilombos sua organização política, social e cultural autônoma, baseada em princípios africanos não-eurocêntricos que valorizam a cooperação e complementariedade. O quilombo tem como princípio a vida e a liberdade construídas entre negros livres, entre indígenas e entre brancos pobres.

Nascimento (2018) analisa que tais princípios foram transmitidos para as gerações subsequentes, chegando a ser compartilhadas na experiência negra presente, principalmente nos espaços majoritariamente negros, que ainda não foram tão afetados pelo branqueamento e o aburguesamento. Beatriz Nascimento analisa que ela mesma foi afetada por sua inserção na modernidade burguesa. Ela explica que o seu “tornar-se negra” (SOUZA, 1983) se deu ao entrar no movimento negro, decisão que começou a ser gestada quando se deparou com a foto de punho cerrados de Tommie Smith e John Carlos, nas Olimpíadas do México, em 1968. Na sua trajetória, a intelectual colocou em prática o que defendia teoricamente: a infinitude de possibilidades que a arte, a poética e estética (NASCIMENTO, 2018, p.362) ofereciam para negros e negras desenvolverem-se como humanos e também de fazer política no âmbito macro e micro. Além dos escritos acadêmicos, a obra de Beatriz Nascimento inclui a produção de poemas, aforismos e documentários audiovisuais, por meio dos quais ela analisava a realidade e, ao mesmo tempo, falava de si e expandia sua humanidade em criatividade.

Muitas outras intelectuais negras brasileiras têm se debruçado reflexivamente sobre as experiências de machismo e racismo que sofrem ao ascender socialmente, inclusive na própria universidade na qual estão inseridas (DA SILVA, 2019; DIAS, 2019; FIGUEIREDO, 2015). Suas análises, muitas delas baseadas em relatos em primeira pessoa, revelam que o branqueamento é um dos preços exigidos pela sociedade brasileira para a ascensão social, muito similar ao que acontece a outras experiências negras na diáspora, como no caso estadunidense. bell hooks discute que, no processo de dessegregação dos Estados Unidos, os negros, que tinham nos espaços exclusivamente negros a oportunidade de compartilhar afeto e desenvolver uma autodefinição positiva, se deparam com o enfraquecimento desses espaços. Na sociedade integrada, os negros perderam seus espaços para se descolonizar, se blindando contra a supremacia branca ainda vigente. bell hooks ressalta a urgência de nos descolonizarmos, recuperando nossa história e cultura, reaprendendo nosso passado, reconhecendo e nomeando nossos ancestrais, e apoiando outros negros e outras negras a se descolonizar também (NASCIMENTO, 2018, p.61).

A práxis destas intelectuais negras abre o caminho para refletirmos sobre as possibilidades de descolonização da subjetividade negra a partir da dança, tendo como estudo de caso a performance “Diaspora sou(l)”. A performance, dividida em 4 atos, narra o processo de construção da identidade negra de Camila Daniel, autora desse texto, em colaboração com Karine L. Narahara, co-autora, ambas negras brasileiras e antropólogas. A performance foi criada para ser apresentada numa celebração do *Kwanzaa*¹ em Baltimore, Estados Unidos, em 2019.

1 O Kwanzaa é uma celebração afro-americana e pan-africana que ocorre anualmente de 26 de dezembro a 1º

A performance será analisada a partir das relações construídas por Camila no seu processo de “tornar-se negra”, o que envolve revisitar histórias silenciadas da/pela sua família, refletir sobre o impacto do fundamentalismo evangélico em sua infância e sua circulação por espaços transnacionais, tudo isso oportunizado pela dança.

Assim, analisamos a dança em “Diaspora sou(l)” como território de produção de sentidos e pertencimentos que possibilitam o florescer da criatividade, o explorar das potencialidades do corpo feminino negro em movimento, o contato com emoções e o construir laços coletivos com outros negros na diáspora e outros grupos não-brancos. Este artigo se baseia no relato em primeira pessoa de Camila, acompanhada pelos relatos de Karine, no que na Antropologia é denominado de “autoetnografia”. Caracterizando-se como uma escrita de si conjugada ao exercício de crítica e reflexão, a autoetnografia narra também uma realidade coletiva, reunindo elementos de uma autobiografia, cara aos estudos literários, e da etnografia, cara à Antropologia.

Explorando o potencial biográfico da autoetnografia, mas adicionando a intersubjetiva da experiência negra, Da Silva e Euclides (2019) propõem uma “autoetnografia dialogada” para analisar suas trajetórias como discentes e docentes negras. No diálogo etnográfico de suas biografias, elas refletem sobre a experiência escolar e as diferentes formas de opressões que seus corpos femininos e negros sofreram quando eram alunas e que continuam enfrentando, agora, como professoras. Apesar disso, elas assumem a posição de sujeitos que produzem conhecimento de maneira sensível e que fomentam a vida negra em sua plenitude. Assim, elas participam criticamente do processo de descolonização da universidade e da educação. Neste trabalho, nossas biografias são dialogadas etnograficamente por meio principalmente da dança, já que ela tem centralidade no processo de descolonização do corpo, das emoções, da ancestralidade e da narrativa acadêmica e artística². Em certo sentido, o presente texto insere-se numa reflexão mais ampla sobre possibilidades de produção antropológica não centradas no modelo clássico e dominante da antropologia, pautado no estudo de um “Outro”, exótico, distante e não branco (NARAHARA, 2020).

O Convite

Em 2019, eu, Camila, recebi um financiamento para realizar uma pesquisa nos Estados Unidos. O projeto contemplado tinha a proposta de analisar as possibilidades de se construir redes de solidariedade entre negros, principalmente de origem estadunidense, e latinos, principalmente os não-negros, por meio do arte-ativismo. O projeto foi baseado em minha experiência, quando, em 2016, morei em Baltimore realizando outra pesquisa. Naquela ocasião, eu tinha ido para os Estados Unidos como pós-doutoranda para realizar um estudo comparativo com imigrantes peruanos nos Estados Unidos e no Brasil. Como mulher, negra, brasileira morando numa cidade majoritariamente negra e tentando fazer trabalho de campo com peruanos, me deparei com muitas dificuldades, mas também potencialidades. Como negra não-estadunidense e latina negra, eu vivia a realidade de não me encaixar em nenhuma das categorias étnicas e raciais hegemônicas da vida social. Assim, me vi isolada. Em minha tentativa de sair da solidão, encontrei o Neighborhood Voices, coletivo que organizava rodas de conversa sobre o racismo em Baltimore por meio da contação de história. No coletivo, encontrei um espaço para me expressar, receber acolhimento e aprender um vocabulário politizado para conversar sobre o racismo.

Na minha pesquisa de 2019, tive a oportunidade de voltar a Baltimore com mais tempo,

de janeiro, criada pelo Dr. Maulana Karenga, na década de 1960, no contexto do movimento de direitos civis. A celebração tem o objetivo de incentivar a comunidade negra nos EUA e no mundo a refletir e se conectar ao Nguzo Saba - os 7 princípios: Umoja (união), Kujichagulia (autodeterminação), Ujima (trabalho coletivo e responsabilidade), Ujamaa (Economia cooperativa), Nia (propósito), Kuumba (criatividade) e Imani (fé). Nas cerimônias do Kwanzaa, estes princípios são representados por sete velas: três na cor vermelha, três verdes e uma preta, cores que remetem ao pan- africanismo (KARENGA, 2016).

2 Neste sentido, por mais por mais que nos inspiremos na autoetnografia conforme proposto por Da Silva e Euclides (op. cit.), nos parece que não se trata de um exercício de “autoantropologia” nos termos colocados por Strathern (2014).

aprofundando laços e revisitando a cidade a partir das mudanças que eu experimentava. Naquele período, Yesenia Mejía, uma amiga mexicana que mora em Baltimore há 15 anos e trabalha no *Creative Alliance*, me convidou para ser hospedada por ela e seu filho enquanto fazia trabalho de campo. Em visitas anteriores a Baltimore, nos reuníamos com outras amigas latinas para compartilhar conhecimentos em danças folclóricas, principalmente do Peru e México. Yesenia integra o Conjunto Bruja, grupo musical composto apenas por mulheres que fusionam ritmos tradicionais latino-americanos e iranianos. Em algumas visitas à cidade, fui convidada pelo grupo para dançar o Tondero, dança do norte do Peru que eu aprendi durante o trabalho de campo com imigrantes peruanos no Rio de Janeiro. Assim, Yesenia e eu construímos nosso laço de amizade e arte e consolidamos um espaço de circulação dos nossos conhecimentos artísticos.

Na organização da agenda do centro cultural onde trabalha, Yesenia teve a ideia de indicar meu nome para participar da celebração do *Kwanzaa*. Quando recebi o convite, não pensei duas vezes: muito emocionada, aceitei. O convite foi feito por um colega de trabalho de Yesenia, que já me havia me visto dançar o Tondero com o Conjunto Bruja. Depois de aceitar o convite, comecei a pensar em como organizar minha participação. O *Kwanzaa* é uma celebração de grande significado para a comunidade negra estadunidense. Eu, como negra brasileira, respeito a data e a considero uma oportunidade de reforçar elos afrodiaspóricos. Além disso, me emocionava a oportunidade de construir uma performance artística integralmente, em que eu teria total liberdade para explorar minha criatividade e as potencialidades do meu corpo tendo como centro minha negritude em diáspora.

Minha experiência com a dança se desenvolveu no seio da comunidade peruana no Rio de Janeiro. Antes de começar o trabalho de campo com imigrantes peruanos no Rio de Janeiro para minha tese de doutorado (DANIEL, 2013), eu tinha uma relação de conflito com o meu corpo em dança. Ela não fazia parte da minha vida cotidiana, nem do meu horizonte de possibilidades. A dança se tornou parte do meu dia-a-dia no processo de me inserir na comunidade peruana. As danças folclóricas peruanas (principalmente o Tondero) e danças sociais latinas (principalmente a Salsa) me conectaram com os peruanos, mas também me fizeram sentir e entender o meu corpo negro no mundo. A experiência que eu tinha em dançar publicamente se deu dentro da comunidade peruana no Rio de Janeiro. Ela se abriu para mim, me validando como dançarina. Essa validação também recebi da comunidade latina em Baltimore, por meio do Conjunto Bruja. Assim, eu me sentia confiante para performar danças peruanas, principalmente o Tondero. Apesar da tensão racial entre negros e latinos em Baltimore, que me levou ao isolamento em 2016, as performances de danças peruanas que realizei em Baltimore e região desempenharam um papel importante na mediação da minha entrada e aceitação na comunidade latina em Baltimore.

Figura 1: Camila dançando Tondero com Conjunto Bruja na prefeitura de Baltimore na celebração do mês da herança hispana, 2019.



Fonte: Arquivo pessoal.

O convite para dançar no *Kwanzaa* me fez enfrentar um outro panoramora. Baltimore,

como citado anteriormente, é uma cidade majoritariamente negra, na qual eu aprendi muito sobre a minha própria negritude, as possibilidades e desafios de construir identificação com negros estadunidenses. *Kwanzaa* era uma celebração negra. Eu sou negra brasileira. Mas, minha experiência em dançar publicamente estava toda concentrada em danças peruanas, principalmente o Tondero, uma dança *criolla*.³ Não me parecia muito coerente dançar o Tondero na celebração do *Kwanzaa*. Eu pensei em dançar algum ritmo afro-peruano, mas não me sentia apta para tal. Eu nunca tinha realizado uma apresentação pública de nenhuma dança afro-peruana antes. Eu sentia que eu deveria apresentar alguma dança negra, mas não sentia que tinha conhecimento suficiente de nenhuma. Minha indecisão começou a me preocupar. Mais do que tomar uma decisão sobre um repertório de dança, minha indecisão refletia as tensões na minha identidade, expressas na minha relação com meu corpo e com a dança.

Minha preocupação se agigantava cada vez que eu pensava que ia dançar numa celebração do *Kwanzaa*, em Baltimore. Esta não era qualquer dança. Ela tinha um valor simbólico muito especial para mim. Eu sentia que, finalmente, a cidade me abriria os braços, me aceitando como negra e brasileira que sou. Meu coração se emocionava em imaginar que minha nacionalidade e minha etnicidade não-estadunidenses não iriam me impedir de também ser parte da negritude de Baltimore. Além disso, eu seria aceita por meio da dança, essa manifestação que tinha transformado minha relação com meu corpo e minhas emoções. Apesar da centralidade que a dança assumiu na minha vida há quase uma década, o fato de eu não ter um treinamento formal em dança me deixava insegura em dançar fora da comunidade peruana e latina.

Numa das várias conversas com Yesenia, eu contei para ela minha indecisão. Como eu tinha total liberdade para decidir o que dançar, aventei muitas possibilidades. Yesenia então me disse: “amiga, é muito bonito tudo o que você faz pelo Peru, mas no *Kwanzaa*, você deveria dançar algo seu. Você é brasileira. Você não é peruana. Você tem que dançar algo que seja seu. Você precisa aprender o que é seu. Sua cultura é o que de mais importante você tem. Você tem que conhecer a sua cultura”. As palavras de Yesenia me fizeram parar e enfrentar uma realidade: minha dificuldade de lidar com minha identidade brasileira. Na minha trajetória, me conectar com o exterior foi uma estratégia importante para eu não lidar com os conflitos que as brasilidades hegemônicas me impuseram.

A definição da nacionalidade como uma “comunidade imaginada” (ANDERSON, 2008) na minha experiência de vida não tinha sentido. Como mulher negra oriunda de uma classe média baixa da periferia do Rio de Janeiro, minha relação com a brasilidade sempre foi de estranheza. De um lado, a brasilidade hegemônica, baseada no mito da democracia racial supremacista branca, me sufocava, fazendo do meu corpo uma trincheira de batalha. Para ser respeitada, meu corpo de mulher negra precisava ser domado, escondido, mutilado em tratamentos químicos capilares e dietas. Por outro, a negritude brasileira, com seus referentes como o samba e o candomblé, era severamente proibida no meu espaço familiar, enraizado no fundamentalismo cristão. Na trajetória da minha família, eu, a filha mais nova, nasci quando a família já tinha avançado na sua „guinada evangélica“: momento em que minha mãe ingressa numa igreja evangélica fundamentalista que a motiva a romper relações com “o mundo”. Assim, toda história prévia a sua entrada à igreja e também qualquer pessoa não pertencente à mesma denominação evangélica, inclusive familiares, foram afastados do nosso cotidiano. Na minha socialização como criança, cresci sem referências de passado e presente que não fossem a igreja. Meu contato com o mundo fora dela era principalmente na escola, mas eu não podia usar bermuda, calça comprida ou participar das festas, como a festa junina. Assim, aprendi a estar “no mundo” sem nunca realmente poder me sentir parte dele.

O apelo de Yesenia foi muito significativo. Ao morar com ela, aprendi a importância que a cultura mexicana tem para ela criar um sentido de pertencimento para ela e seu filho na sociedade estadunidense. Como imigrante que há mais de 10 anos não pode voltar ao seu país, a cultura mexicana é o elo que a mantém emocionalmente conectada com o país de origem e que possibilita a ela construir-se como sujeito que se autodefine e se auto-avalia (COLLINS, 2016), apesar das sucessivas opressões. Conviver com ela, seu anseio de retornar ao México para se sentir pertencente a uma comunidade, me fizeram imaginar como deve ter sido para os

3 No Peru, as danças “criollas” se referem àquelas que têm influências europeias, africanas e indígenas.

africanos sequestrados chegarem nas Américas sem nenhuma perspectiva de voltar para seu território de origem. Ver seu carinho, zelo e admiração pela cultura mexicana me fez pensar o quanto as manifestações culturais negras no Brasil tiveram para os africanos na diáspora o mesmo significado que a cultura mexicana para Yesenia: o de sentir-se criativo, potente, livre, vivo e conectado ao seu território ancestral.

Ao mesmo tempo, eu também me deparava com minha ignorância sobre as manifestações culturais brasileiras e sobre minha própria história familiar, enquanto me refugiava na cultura peruana. O chamado de Yesenia me fez me deparar com a minha ignorância sobre a minha própria identidade. Aceitei este chamado como uma oportunidade para começar a reconciliação com minha identidade negra brasileira. Não poderia ser uma oportunidade mais perfeita: eu ia dançar no *Kwanzaa*, num ritual que celebra a união da comunidade negra para além de fronteiras nacionais ou continentais; em Baltimore, cidade negra onde eu aprendi a admirar minha beleza, mas que também me sentia rejeitada por não ser estadunidense; num espaço cultural que me oferecia uma estrutura física e logística - palco, som, luz, banheiro etc. - para criar.

“Diaspora sou(l)”: dançando um conceito

O convite oficial para eu dançar na celebração do *Kwanzaa* do *Creative Alliance*⁴ aconteceu no dia 6 de novembro, quando recebi um email do responsável pelo setor de “arte comunitária”. No mesmo dia que recebi o convite, respondi oficializando o aceite. Radiante, comentei com Karine. Nós duas nos conhecemos há anos, mas nos aproximamos depois de acompanharmos o Grupo de Trabalho “Feminismos negros e decoloniais” na 32ª Reunião de Antropologia do Mercosul (RAM), em julho de 2019. O GT foi coordenado pela antropóloga negra Luciana de Oliveira Dias, que, sozinha, conduziu três dias de debates com muito afeto, sensibilidade e generosidade. Grande parte das autoras dos trabalhos e ouvintes no GT eram também mulheres negras, como Luciana, Karine e eu. A circulação de reflexões na interface entre teoria e nossas experiências de vida criou um ambiente transformador que rendeu muitos frutos. Entre eles, a amizade entre Karine e eu.

Pouco tempo depois da RAM, embarquei para uma estadia de 4 meses como pesquisadora visitante na Universidade de Nova Iorque (NYU). Karine e eu continuamos em contato por WhatsApp. Foi nesse contexto que compartilhei com Karine a notícia de que iria dançar no *Kwanzaa*. Naquele momento, ela estava organizando uma viagem de férias para Nova Iorque, onde pretendia explorar a cidade numa perspectiva afrocentrada. Empolgada com minha notícia, ela disse que queria ir a Baltimore me ver dançar e conhecer a cidade pela qual eu nutria tanto carinho. Karine, iniciada num terreiro de candomblé *ketu*, também se colocou à disposição para me auxiliar caso eu quisesse explorar as danças afro-brasileiras inspiradas nos Orixás. Decidi convidar Karine para dançar comigo. Essa ideia tinha passado pela minha cabeça, mas achei que pudesse atrapalhar seus planos de férias. Sem titubear, Karine aceitou o convite com muito entusiasmo. Começamos então os preparativos.

Na mesma hora, conversamos sobre o conteúdo da dança, a trilha sonora, o figurino, numa espécie de *brainstorm* (algo perto do que seria *tempestade de ideias*, em português). Eu contei que gostaria de realizar uma apresentação que narrasse o processo de construção da minha identidade por meio de danças afro-brasileiras. Minha ideia era que a dança comunicasse esse processo, tornando-o inteligível através do corpo, sem precisar da mediação da palavra. Como era um evento pan-africanista, eu queria explorar o potencial de comunicação do corpo, sem me preocupar com o trabalho de tradução que as línguas exigem. Este meu desejo dialoga com a minha experiência com Baltimore que, desde 2016, se tornou parte da minha vida. Quando morei na cidade naquele ano, eu me deparei com os limites que o meu sotaque estrangeiro me impunha na minha inserção entre os negros de Baltimore. Muitas vezes, quando em silêncio, eu era confundida com afro-estadunidense, o que me dava a sensação de

⁴ Centro cultural localizado no leste da cidade de Baltimore. O centro cultural tem um significado na minha relação com Baltimore porque, quando morei na cidade, em 2016, grande parte da minha vida política e cultural era realizada nele. O centro tem um departamento de educação e outro de arte comunitária responsáveis por projetos dessa natureza.

pertencimento. Esta sensação se esfacelava a cada vez que meus interlocutores ouviam meu sotaque. E, apesar de falar inglês fluente, eu também não conseguia entender o sotaque de muitos dos meus interlocutores negros de Baltimore. Enquanto o meu corpo era aceito como uma “igual”, meu sotaque demarcava que eu era diferente. No *Kwanzaa*, eu queria explorar o potencial comunicativo do meu corpo feminino e negro numa perspectiva diaspórica, relativizando a barreira colonial imposta pelos nossos idiomas nacionais.

Mas, eu ainda não sabia exatamente como desenvolver essa ideia em dança, já que não tinha experiência com danças brasileiras. Karine sugeriu que nós fizéssemos uma performance conceitual, focada na minha trajetória que, em alguma medida, também tinha elementos similares aos dela. Meses antes de voltar aos Estados Unidos como pesquisadora visitante, eu estava sendo mais intencional em me conectar com manifestações culturais negras brasileiras expelidas da minha infância. Também estava consolidando um círculo de amigos negros com quem compartilhar este processo. De março a setembro de 2019, fiz algumas aulas de dança afro⁵ (brasileira) com Aline Valentim; fui a bailes charme (Black Bom) e passei a frequentar o Samba da Serrinha com um casal de amigos negros. Numa de nossas idas ao Samba, reencontrei um amigo da graduação que, apesar de branco, tem uma relação profunda com o samba e o candomblé. Com ele, comecei a ir aos ensaios do Império Serrano.

No meu último fim de semana antes da viagem, ele me convidou para ir à festa de Yansã no Ilê Omolu Oxum, de Mãe Meninazinha de Oxum, em São João de Meriti (RJ). Essa foi a primeira vez que eu fui a um terreiro, uma experiência transformadora no meu processo de conciliação com minha negritude brasileira. Um pouco antes dessa visita ao terreiro, num almoço de família, minha mãe, despretensiosamente, comentou que ela tinha sido porta-bandeira de uma escola de samba em Copacabana. Minhas irmãs disseram que uma de nossas tias mais novas foi passista do Império Serrano. Minha mãe também revelou que minha avó materna, que eu não cheguei a conhecer, era do candomblé. Todas essas revelações me deixaram boquiaberta. Assim como minha mãe, a tia ex-passista se converteu a uma igreja fundamentalista evangélica, distanciando-se do seu passado. Fiquei imaginando o quanto da minha história tinha sido silenciado, mas bradava cada vez que meu corpo dançava.

Karine e eu concordamos em construir uma performance inspirada nas Ayabás, Orixás marcadas pelo feminino. Ela também sugeriu que buscássemos inspiração nos movimentos das Ayabás, no sentido de não buscar reproduzir exatamente as danças executadas por essas Orixás no interior do terreiro, num sentido de respeito, como discutem Dos Santos (2009) e Santos (2015). Concordei e também revelei a Karine o significado dessa performance para mim. Meu contínuo engajamento de descolonização da minha negritude estava me levando a me incomodar inclusive com minha inserção na comunidade latina de Baltimore, onde, geralmente, sou uma das únicas pessoas negras. Geralmente, era assim em vários eventos em que dancei com o Conjunto Bruja. Por isso, não me sentiria à vontade para compartilhar nada tão profundo e caro para mim num evento branco ou latino-mestiço/branco⁶. Eu não me colocaria numa posição de tamanha vulnerabilidade, correndo o risco de ser mal-interpretada.

A construção da performance envolveu diferentes frentes; sem seguir uma ordem específica, muitas delas aprendidas no próprio processo. Além de continuar aprofundando a dimensão conceitual da performance, nós tínhamos que também elaborar a coreografia, definir a ocupação da cena, o figurino, os elementos cênicos e a trilha sonora. Eu já tinha a experiência

5 “Dança afro” é o termo que costuma ser empregado por mestres e alunos que praticam danças inspiradas nos movimentos dos orixás do candomblé que eu frequentei no Rio de Janeiro. Em sua dissertação sobre o trabalho de Mercedes Batista, Da Costa (2020) aponta para a importância de se reconhecer a heterogeneidade das chamadas danças afro no Brasil.

6 É importante discutir que, apesar dos latinos sofrerem um processo de racialização nos Estados Unidos (ALCOFF, 2000; GROSGOUEL E MALDONADO-TORRES, 2008; OBOLER, 2000), eles são um grupo étnico no qual estão inseridas pessoas de diferentes raças. Pelo domínio da ideologia da mestiçagem na América Latina e a referência de hierarquia racial estadunidense, baseada na polarização dos grupos raciais, os latinos nos Estados Unidos tendem a reproduzir a ideia de que não existe racismo entre os latinos porque entre eles há uma mistura de raças e culturas. Esta ideologia hegemônica escamoteia a reprodução da supremacia branca e da anti-negritude na miscigenação. No caso de Baltimore, a anti-negritude na comunidade latina é agravada pela tensão racial na cidade, assim como os casos de xenofobia de negros estadunidenses contra os latinos, principalmente os mais vulneráveis.

de dançar e fazer coreografias com o *Grupo Sayari Danzas Peruanas*⁷, mas esta viria a ser a primeira vez com uma coreografia que não se limitava apenas à dimensão estética e “folclórica”. Eu tinha uma história para contar, uma história submersa em muitas tensões. Karine, por sua vez, reunia a experiência no candomblé e também com a dança afro, que pratica desde 2009. Inicialmente, minha ideia era realizar uma performance em 5 atos. No primeiro, eu faria um solo fusionando as diferentes danças latino-americanas que marcam minha história e minha busca por uma identidade que me afastasse do Brasil. Pela escassez de tempo, adaptei a ideia inicial e elaborei uma performance de 4 atos, que serão discutidos na próxima seção.

O Processo de criação

A partir das conversas por WhatsApp com Karine, comecei a anotar as ideias para a performance. Primeiramente, construí um texto que conectava nosso debate sobre o conceito da performance⁸, que estava intimamente ligado com muitas das conversas que vínhamos tecendo desde que nos aproximamos na RAM. Decidimos que a performance seria inspirada em Oxum e Yemanjá, marcada por movimentos ondulares que remetessem à água. A água, por sua vez, representaria o trânsito e a renovação, dialogando com as Ayabás, com a diáspora africana e também com nossa paixão por viagens, característica marcante em duas sagitarianas como nós. Escolhi o título “Diáspora sou(l)” explorando os significados da palavra diáspora: ela é grafada quase da mesma maneira em português, inglês e espanhol - com exceção do acento agudo no primeiro “a” em português. Optei pela versão portuguesa, remetendo à minha nacionalidade. Na palavra sou(l), fiz um jogo entre os sons similares das pronúncias de “soul”, - alma em inglês, e “sou”, conjugação do verbo ser na primeira pessoa do singular do presente simples no português. Nesse jogo de sons, a ideia era que a diáspora tem uma alma que me constitui enquanto ser.

Esta alma tem a ver não apenas com a diáspora africana do período colonial, mas também com meu sentimento de diáspora hoje, de sentir que não tenho raízes, de estar desterritorializada no mundo. E, a partir desse sentimento, busco pertencimentos nas minhas viagens - físicas e simbólicas - pela América Ladina (GONZALEZ, 1988).

As viagens me permitem aprender sobre os outros e sobre mim mesma de uma forma viva e multisensorial. Também me sinto mais livre para me expressar e construir laços com pessoas que não estão imersas nas relações de poder brasileiras, que me impõem o silêncio, o medo e a vergonha sobre o meu corpo feminino negro. Um exemplo disso é que foi justamente em Baltimore que experimentei pela primeira vez ter um corpo que é admirado, que é visto como o padrão de beleza. Meu corpo curvilíneo e meu cabelo natural são recorrentemente elogiados. Com certeza esta experiência transformou a minha auto-percepção e nutriu minha autoestima, inclusive depois que voltei para o Brasil.

Elaborar uma maneira de dançar este conceito foi o desafio que eu assumi e que Karine aceitou compartilhar comigo. Estas perguntas estavam inseridas numa realidade mais ampla que ultrapassava o contexto da performance, que inclui o olhar autorreflexivo que eu estava lançando sobre minha história familiar, meu lugar na academia e meu próprio corpo, no trabalho de descolonizá-los. O feminismo negro abriu a possibilidade de fazer da academia também meu espaço de me autodefinir e me autoavaliar (COLINS, 2016) a partir das posições que ocupo como mulher, negra, brasileira, oriunda de uma família negra de classe média baixa, da periferia do Rio de Janeiro. E, a partir das ferramentas aprendidas na academia e os recursos que ela me permite acessar - inclusive financiando muitas das minhas viagens -, reconhecer

7 Grupo de danças folclóricas peruanas formado no Rio de Janeiro em 2009, reunindo principalmente estudantes universitários peruanos. Eu fiz parte do grupo em diferentes períodos de 2012 a 2017. Eu considero que comecei a dançar depois da minha entrada no grupo. No período de 2013 a 2015, eu também participei das oficinas de danças afrolatinas do Grupo Aguasalá, coletivo de danças afrolatinas composto exclusivamente por mulheres. As oficinas deste grupo também foram centrais para meu aprendizado dançante, mas eu nunca cheguei a participar de nenhuma apresentação pública realizada por elas.

8 Neste trabalho, nos inspiramos na conceito de performance desenvolvido por Schechner (2011, p. 36) como conduta restaurada, ou seja, a ideia de que os movimentos, roteiros e ações que existem para além dos atores que as realizam e, por isso, podem ser transmitidas ou transformadas.

a mim e a outras mulheres negras e outros homens negros como sujeitos que produzem conhecimento sobre si e sobre o mundo em formatos e linguagens diversos, se (re)humanizando cotidianamente.

Meu encontro mais profundo com o feminismo negro, no campo da teoria dos estudos culturais, sociologia e na literatura, aconteceu quando eu estava morando em Baltimore, em 2016. Como mencionei, estava realizando uma pesquisa com imigrantes peruanos, e sofri um grave caso de racismo no trabalho de campo (DANIEL, 2019). Passei alguns anos sem conseguir escrever artigos acadêmicos. Em contrapartida, revisitei minha trajetória acadêmica, me dando conta que, pela especificidade da sociedade brasileira que sistematicamente nega seu racismo, até então eu não tinha ferramentas para realmente me reconhecer como mulher negra, não apenas estética e politicamente, mas principalmente subjetivamente. Compreender como o racismo mina minha construção subjetiva, embotando minha capacidade de sentir, de me expressar, de validar minhas emoções e me reconhecer como sujeito - foi fundamental, e o feminismo negro teve um importante papel neste processo. Simbolicamente, eu consegui destruir meu bloqueio com a escrita depois de participar do GT “Feminismos Negros” na RAM e, em seguida, escrever o artigo cujas ideias havia apresentado oralmente, com o generoso acolhimento de Luciana Dias. Escrever esse artigo poucas semanas antes de voltar para Baltimore significou fechar um capítulo da minha trajetória e me abrir para um novo, do qual “Diáspora sou(l)” se tornaria parte.

Uma Performance em diáspora

Depois de amadurecer a história que queríamos contar, exploramos a dimensão técnica, estética e logística para realizar a performance. Enquanto eu tinha experiência de apresentar publicamente danças peruanas, Karine tinha experiência com danças afro-brasileiras, tanto na sua dimensão artística, quanto em sua dimensão sagrada. Compartilhamos nossas experiências com a dança para elaborar a “Diáspora sou(l)” de maneira horizontal e colaborativa. Apesar de eu fazer a mediação entre o centro cultural onde nos apresentaríamos e todas as outras tarefas que a performance envolveria, eu não queria tomar todas as decisões sozinha. No *Grupo Sayari Danzas Peruanas*, todos nós participamos do processo criativo, principalmente da criação das coreografias, escolha da trilha sonora e do figurino. O trabalho de produção costumava antes ser feito por uma integrante o que, muitas vezes, gerava conflitos no grupo.

Da minha experiência com a dança no Grupo Sayari, aprendi que a dança tem muito mais potencial para ser mais criativa, bela e envolvente quando está baseada no trabalho colaborativo: quando cada um tem espaço para expressar sua opinião, assim como assumir responsabilidades. Todos nós reconhecíamos que tínhamos o que aprender uns com os outros, talvez porque nenhum de nós tínhamos um treinamento formal e profissional em dança. Em “Diáspora sou(l)”, eu queria explorar a potencialidade da dança para criar vínculos através do trabalho de colaboração, em que tanto eu quanto Karine nos sentíssemos felizes, potentes e reconhecidas em nossos corpos femininos negros. E me afastar da competitividade que muitas vezes os espaços de dança transmitem.

Das nossas conversas, finalmente decidimos que os 4 atos da performance seriam os seguintes: ato 1: o despertar; ato 2: Oxum; ato 3: Yemanjá; ato 4: Samba. Inicialmente, pensamos em fazer a coreografia de alguma canção interpretada por Mariene de Castro, mas chegamos à conclusão que a história que contaríamos com a dança e a letra da música poderiam gerar um excesso de informações. Karine se encarregou de selecionar a trilha sonora, buscando músicas instrumentais que se baseavam ou mesmo reproduziam cantigas tocadas para Oxum e Yemanjá nos terreiros.

Sobre o figurino, concordamos em mandar fazer uma saia branca rodada na altura do joelho e usá-la com uma blusa branca, que pagaríamos com o cachê que receberíamos. Eu não tinha nenhum contato com costureiras nos Estados Unidos e sabia que qualquer tipo de trabalho manual custaria muito caro. Então, não era uma possibilidade fazer a saia, lá. Conversando com a Karine, me lembrei de Telma, uma senhora que eventualmente contratava para faxinar minha casa, era também costureira e tinha experiência em costura de roupas de candomblé. Sempre que nos encontrávamos, Telma me contava histórias sobre o período em que pertencia

ao candomblé e costurava as vestimentas tradicionais da religião, antes de se converter evangélica. Muito generosamente, ela me ensinava sobre a vivência no terreiro. Mesmo evangélica, ela continua mantendo uma relação de admiração e respeito com o candomblé. Perguntei se ela poderia fazer a saia para nossa performance e ela aceitou. Eu e Karine mandamos nossas medidas para Telma, que fez as saias e entregou para Karine antes de sua viagem para Nova Iorque.

Estávamos muito animadas com a performance, mas tínhamos um grande desafio: elaborar tudo à distância. Karine chegaria em Nova Iorque no dia 29 de novembro e logo em seguida, eu viajaria para San Diego. Eu retornaria para Nova Iorque numa quinta-feira de noite e no sábado seguinte já seria a apresentação. Então, nós teríamos que nos comprometer a ensaiar separadas e fazer uma coreografia o mais acessível possível para nós duas. No meu caso, eu pude dar uma pausa em grande parte das atividades da minha pesquisa para me dedicar à performance, mas Karine continuava com sua rotina de trabalho e ainda precisava se preparar para a viagem. Comecei então o trabalho de pesquisa corporal e estética, principalmente assistindo vídeos no youtube de performances de danças afro-brasileiras. Os vídeos que eu mais gostava, eu enviava para Karine, que expressava sua opinião sobre a técnica e a intenção dos movimentos segundo sua experiência com a dança afro.

A ideia de nos inspirar em Oxum e Yemanjá dialogava com os espetáculos de teatro negro que assisti no Rio de Janeiro antes de viajar para os Estados Unidos, como, por exemplo o “Cosmogonia Africana”, dirigindo por Aninha Catão e Grupo Tambor de Cumba, e “Oboró - masculinidade negras”, de direção de Adalberto Neto e Rodrigo França. Em “Oboró”, nove homens negros contam relatos sobre o racismo em suas vidas, com uma linguagem corporal inspirada cada uma em um orixá. Eu fiquei muito emocionada com o espetáculo, tanto que eu o assisti duas vezes e recomendei para meus amigos negros. A possibilidade de contar uma história de vida de uma pessoa comum a partir de um orixá me fez refletir sobre os vínculos ancestrais que os arquétipos dos orixás ativam no presente. A peça me fez lembrar, por exemplo, que quando eu danço os movimentos de Oxum, Ayabá reconhecida em especial pela relação com a beleza feminina, eu tenho uma sensação muito similar a que eu sinto quando danço a personagem feminina do Tondero (ver figura 1). Ambas remetem a um feminino cativante, vigoroso e envolvente.

Assistir “Oboró”, e então construir a minha própria performance, me levou a imaginar a possibilidade de incorporar características das Ayabás na minha vida cotidiana, principalmente para resistir ao racismo nas suas múltiplas facetas. Uma delas era o fundamentalismo religioso evangélico que caracterizou minha criação e que me tirou a possibilidade de conhecer o sentido ancestral do candomblé para mim. Por isso, dançar minha história inspirando-me em Oxum e Yemanjá tinha um significado revolucionário já que era uma nova oportunidade de descolonização, ressignificando minha relação com as religiões de matriz africana.

Em seguida, comecei a trabalhar na construção cênica, coreográfica e estética da narrativa. Nesta fase da criação, estruturamos a sequência de trajetos que faríamos no palco e as frases coreográficas de cada momento. Registrei a sequência dos trajetos na cena por meio de desenhos, me lembrando do método que uma das companheiras do Grupo Sayari usava para memorizar as coreografias. Enviei algumas fotos com meus desenhos para Karine, mas eles não eram inteligíveis. Decidi então fazer um vídeo. Embora o vídeo fosse mais fácil para entender, eu o gravava sozinha, o que dificultava a compreensão de como nós duas atuaríamos quando estivéssemos juntas em cena. Por outro lado, Karine me enviou vídeos demonstrando alguns passos básicos de Oxum e Yemanjá, que eu usei para treinar a técnica corporal. Depois de treiná-los, eu enviei vídeos para a Karine, que corrigiu à distância a minha forma de executar os movimentos.

Quando eu comecei a treinar os passos, tive mais ideias de como construir a narrativa pela dança e explorar as possibilidades estéticas da performance. O corpo é uma instância de produção de conhecimento, rompendo com a perspectiva de uma corporalidade compreendida em oposição à mente, marca da metafísica ocidental. No mesmo período que assisti “Oboró”, também assisti o espetáculo “Encruzilhada Feminina”, de Cynthia Rachel Esperança e Helyane Silsan, em que a artista Rachel Barros encena sete relatos de mulheres negras na

interseção entre o patriarcado e o racismo. O espetáculo me inspirou a imaginar como contar histórias no palco usando alguns elementos cênicos que fossem acessíveis e também versáteis. Um dos elementos que Rachel explora de maneira versátil é o tecido. Em algumas coreografias de Tondero, no Grupo Sayari, por vezes também dançávamos com um tecido, um xale que, além de dar beleza à dança, era um recurso muito eficaz para disfarçar nossas dificuldades na execução dos passos.

Compartilhei a ideia de dançarmos com tecidos nas cores de Oxum e Yemanjá. Karine concordou. Ela sugeriu que no ato de Oxum nós incluíssemos um espelho como elemento cênico – objeto comumente associado a Oxum, porém também relacionado a Yemanjá. E assim, continuamos construindo a narrativa. Depois que as ideias estavam mais estruturadas, combinamos de fazer ensaios online. Realizamos dois ensaios por Skype antes de Karine chegar a Nova Iorque. Nele, acertamos os detalhes dos atos 1 e 2, mas os outros dois continuavam sem uma estrutura definida. Karine sugeriu que no ato de Yemanjá nós definíssemos um determinado número de passos que fossem repetidos a mesma quantidade de vezes. Achei a sugestão ótima, mas eu ainda precisava aprender os passos de Yemanjá que Karine havia ensinado por vídeo. Por isso, não consegui opinar sobre quais passos poderiam compor esta parte da performance, já que não sabia se seria capaz de aprender todos eles até o dia do evento.

No quarto ato, eu dançaria o samba “Feirinha da Pavuna (confusão de legumes)”, de Jovelina Pérola Negra. Eu me lembrei que meu pai escutava esse samba antes dele se converter à mesma igreja evangélica da minha mãe. Encerrar a performance com um samba era muito significativo. Primeiro, porque ele é o gênero brasileiro mais conhecido no exterior - inclusive, o *Creative Alliance* faz uma festa de carnaval brasileiro com samba, anualmente em Baltimore. Segundo, porque o samba é muitas vezes apropriado pela supremacia branca e a cultura de massa que esvazia seu significado, utilizando-o como forma de estigmatização das mulheres negras como “mulatas” (FIGUEIREDO, 2015), estigma que me assombrava. Dançar um samba no *Kwanzaa* era minha oportunidade de ressignificar o samba, assumindo a sua potência para me autodefinir e me conectar com minha história.

Eu escolhi a canção de Jovelina Pérola Negra também por ela ser uma mulher negra, já que muitas vezes as mulheres negras são ofuscadas no mundo do samba. Esta canção também se refere à Pavuna, bairro da periferia do Rio de Janeiro vizinho à Anchieta, bairro onde passei os primeiros 17 anos da minha vida. “Cantar a Pavuna” em Baltimore tinha o simbolismo de reconhecer minhas origens mesmo estando longe delas. Como faltava pouco tempo para a performance, Karine achou melhor não participar da coreografia do samba que eu havia elaborado. Combinamos então que o samba teria uma parte coreografada e outra de improviso, no qual ela participaria. O terceiro ato, inspirado em Yemanjá, continuou em aberto até a chegada de Karine a Nova Iorque. No dia 30 de novembro, passamos o dia ensaiando na minha casa, no Brooklyn. Ali estruturamos a sequência do segundo ato e revisamos o primeiro. Além deste ensaio presencial, realizamos outro no dia da celebração do *Kwanzaa* horas antes do evento começar.

“Diáspora sou(l)” no Kwanzaa

Chegamos em Baltimore na manhã de sábado, direto para o *Creative Alliance* para ensaiar e já ficar para a apresentação. No dia anterior, nós havíamos viajado de Nova Iorque para Washington DC para ir ao show de Eryka Baduh e do rapper Nas. Aproveitamos alguns minutos na cidade para repassar a sequência de Yemanjá, que era a parte da performance em que tínhamos menos segurança. Uma semana antes de Karine chegar a Nova Iorque, eu havia estado em Baltimore e ensaiado no *Creative Alliance*, para ter uma noção mais exata do espaço do palco. No ensaio geral, horas antes do evento, conseguimos repassar os primeiros 3 atos 3 vezes e o quarto uma vez, já que o operador do som começou a nos pressionar por causa do horário.

Depois que ensaiamos, Karine e eu fomos comer alguma coisa e, em seguida, circulamos pelas outras atrações da celebração do *Kwanzaa*. Antes das apresentações artísticas, que aconteceram no teatro, no corredor de entrada e na galeria central, foram instaladas mesas onde empreendedores negros vendiam seus produtos e também onde acontecia uma oficina de artesanato e outra percussão. As apresentações artísticas foram precedidas por uma sau-

dação, baseada nos 7 princípios do *Kwanzaa*. “Diaspora sou(l)” foi a penúltima apresentação da tarde. A performance foi precedida por outras 5 atrações, cada uma associada a um dos princípios do *Kwanzaa*. “Diaspora sou(l)” foi vinculada a “Imani”, a fé. Antes de começar a apresentação, Karine me chamou no camarim para referenciar Oxum e Yemanjá e pedir permissão para às ancestrais. Ao subir no palco, posicionamos em cada canto os elementos cênicos que usaríamos durante a performance: o tecido azul, o turbante e os brincos, e dois espelhos. Decidimos amarrar o tecido amarelo no quadril, como parte do figurino. Também decidimos usar as camisas de cor amarela, eu e azul, Karine. Mudando a ideia inicial de vestir camisas brancas.

Começamos o primeiro ato comigo, abaixada no canto superior direito do palco. Karine entra no palco tocando a célula básica do ijexá (um dos ritmos tocados no candomblé) no agogô (instrumento percussivo, feito de metal, amplamente utilizado em diversos ritmos afro-brasileiros). Enquanto tocava, Karine caminhava pelo palco, até chegar ao canto inferior esquerdo. Ao assumir esta posição, eu me levantava, também tocando o agogô, olhando para Karine (figura 2). Em seguida, caminhávamos em direção uma à outra, trocando de posição.

Figura 2: Camila (à esquerda) e Karine (à direita) tocam o agogô no primeiro ato de “Diáspora sou(l)”.



Fonte: Arquivo pessoal.

O agogô representa uma espécie de chamado que, quando escuto, me sinto impulsivada a seguir. Karine entra em cena com turbante e jóias, que significam que ela está num processo mais avançado no caminho de reconexão com sua negritude. Esta cena representa o início do que seria o meu despertar como mulher negra diaspórica. Ainda agachadas, começa o som de águas de um rio calmo. Nesta posição, começamos a fazer movimentos com os braços, simulando que estamos derramando água corrente pelo nosso corpo (figura 3). Quando a percussão começa, eu me levanto e, dançando ijexá, me dirijo para onde Karine está, ainda dançando ajoelhada.

Enquanto percorro o palco, Karine ecoa saudações a Oxum, que é respondida por algumas mulheres mais velhas que ocuparam o palco do *Kwanzaa* antes de nós. Quando chego à sua localização, Karine se levanta e eu me ajoelho no seu lugar. Karine agora assume a tarefa de me arrumar: ela coloca em mim o turbante e os brincos (figura 4). Enquanto Karine coloca o turbante em mim, senti uma emoção profunda que me culminou em lágrimas. Elas traduziam a sensação de que eu não estou sozinha no meu caminho de reconciliação com a minha negritude.

Figura 3: Karine (à esquerda) e Camila (à direita) executam movimentos com os braços e tronco no início do segundo ato



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 4: Karine coloca o turbante em Camila.



Fonte: Arquivo pessoal.

Ao terminar de colocar o turbante e os brincos em mim, Karine me pega pela mão, me levanta e me dá um abraço. Em seguida, pega o espelho que está no palco e o levanta, para que eu possa ver minha imagem refletida no espelho (figura 5). Depois que me observo com o turbante e os brilhos, sorrio, demonstrando estar feliz com a minha própria imagem. Karine me entrega o espelho que estava na sua mão. Começo a dançar como espelho, realizando movimentos inspirados em Oxum, quando ela admira a sua beleza no espelho. Enquanto isso, Karine se dirige ao fundo esquerdo do palco, onde está posicionado outro espelho. Ela pega o espelho. Em seguida dançamos juntas uma sequência de movimentos inspirados em Oxum, de se admirar no espelho (figura 6) e também simular o correr das águas com os braços.

Figura 5: Camila sorri ao se olhar no espelho, depois que Karine coloca nela o turbante e os brincos dourados.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 6: Karine e Camila dançam se olhando no espelho, com movimentos inspirados em Oxum



Fonte: Arquivo pessoal.

Depois de uma sequência de movimentos coreografados, executamos movimentos livres, ainda inspirados em Oxum, até começar a soar um som de águas do mar. Este som indicava o início do terceiro ato, inspirado em Yemanjá. Enquanto o ato de Oxum representava meu processo de ser acolhida como mulher negra e, a partir daí, reconhecer a minha beleza, o ato inspirado em Yemanjá ficou mais abstrato. Meu plano inicial era representar a força do mar como uma espécie de blindagem de proteção contra os cotidianos ataques racistas que enfrentamos na vida. No entanto, não conseguimos fundamentar este conceito de forma mais profunda. Enfocamos na estética dos movimentos, explorando o tecido azul como elemento coreográfico. Seguimos a sugestão que Karine havia dado: elaborar uma coreografia que cada movimento fosse repetido quatro vezes. Na primeira parte do ato, realizamos uma sequência de três passos⁹, repetida duas vezes (figura 7 e 8).

⁹ Para facilitar nossa comunicação, demos nomes para os passos. Os dessa sequência foram denominados como “onde pequena”, “onda pequena saindo do lugar” e “onda grande”. O passo seguinte chamamos de “4 cantos”.

Figura 7: Karine e Camila executando o primeiro movimento da coreografia inspirada em Yemanjá.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 8: Karine e Camila executando o segundo movimento da coreografia inspirada em Yemanjá.



Fonte: Arquivo pessoal.

Em seguida, executamos o movimento de abrir os braços sobre a cabeça caminhando em direção à quina do palco, cada uma em uma direção, ou seja, enquanto eu ia para o canto superior esquerdo, Karine ia para o canto superior direito do palco. Retornamos para o centro do palco, andando de costas, enquanto fechávamos os braços, como um abraço. Repetimos o mesmo movimento até as duas percorrem as quatro bordas do palco. Depois, nos unimos no canto inferior esquerdo do palco, onde estava localizado um tecido azul. Nos agachamos juntas para pegar o tecido. Após uma contagem de quatro tempos, nos levantamos esticando o tecido. Realizamos movimentos para cima e para baixo, fazendo o tecido se mover com uma firme leveza (figura 9).

Continuamos o ato com uma coreografia com o tecido, mas agora, cada uma dançando com um tecido separado (figura 10). Enquanto os passos da primeira parte do ato foram inspirados em Yemanjá das danças afro-brasileiras, nesta fase, os passos foram inspirados em Yemayá, das danças afro-cubanas. Depois de dançar com o tecido, colocamos os dois novamente no chão e repetimos a primeira sequência que realizamos neste ato. O ato inspirado em Yemanjá terminou com um improviso de Karine.

Figura 9: Camila e Karine dançam juntas com o tecido azul, simulando as ondas do mar.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 10: Karine e Camila dançando movimentos inspirados em Yemanjá (afrocubana) com o tecido azul.



Fonte: Arquivo pessoal.

No último ato, eu volto à cena, realizando uma coreografia solo do samba “Feirinha da Pavuna”, de Jovelina Pérola Negra. Na sequência coreográfica, incluo movimentos de capoeira, giro inspirado na dança das baianas das escolas de samba e elementos de samba no pé (figura 11). Enquanto eu realizava a coreografia, Karine acompanhava com palmas, no ritmo do samba, que foi seguida pelo entusiasmado público. A performance foi encerrada com Karine voltando à cena e nós duas improvisando no samba juntas (figura 12).

Figura 11: Camila dançando a coreografia de samba.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 12: Karine e Camila se abraçam no final da performance



Fonte: Arquivo pessoal.

No final da performance, Karine e eu recebemos muitos cumprimentos calorosos da plateia e dos outros artistas que se apresentaram antes de nós, inclusive abraços, algo muito íntimo na sociabilidade estadunidense. Nas apresentações, me chamou a atenção a performance de um grupo de meninas adolescentes que dançaram uma coreografia de “Brown skin girl”, canção interpretada por Beyoncé. Na coreografia, elas realizam movimentos que remetiam ao seu encontro com sua própria beleza, assim como narra a letra da canção. Uma das sequências coreográficas que elas realizaram foram movimentos de olhar para a palma da mão, levantada à altura do rosto, e passar a outra mão em torno do rosto e cabelo, como se estivesse se acariciando. Quando vi esta parte da coreografia, senti uma forte emoção, a ponto de chorar, pois ela me remetia aos movimentos de Oxum que eu e Karine realizaríamos logo em seguida. Também antes de nós uma senhora apresentou canções em Yorubá. Uma das canções entoadas homenageavam Oxum.

Duas artistas negras que trabalham no Creative Alliance e que participaram da produção do *Kwanzaa*, com os olhos marejados de emoção, me contaram o quanto ficaram comovidas com nossa performance. Uma delas fez questão de me dar seu número de telefone para combinar um encontro comigo antes que eu voltasse para o Brasil. No almoço, realizado uma semana antes do meu retorno, sentimos que tínhamos intimidade, como se fôssemos amigas de longa data. Muitas experiências e sentimentos que eu vivia como mulher negra, e que confidenciei a ela no nosso encontro, ela contou que também vivia experiências similares. Assim, enquanto Oxum consolidou a conexão diaspórica na dimensão ancestral, nossas experiências cotidianas de opressão, mas também de criação, imaginação e insurgência fundamentavam nossa conexão diaspórica hoje.

Considerações Finais

O processo de construção e a apresentação da performance de dança “Diáspora sou(l)” na celebração do *Kwanzaa* em Baltimore revela muito do potencial que as artes e, em especial a dança, carregam para descolonizar as subjetividades negras e abrir caminhos de diálogos na diáspora africana nas Américas, numa perspectiva amefricana (GONZALEZ, 1988) e baseada na práxis feminista negra (COLLINS, 2016). A performance foi construída a partir de um processo colaborativo entre Camila e Karine, a partir de suas experiências - teóricas e práticas - prévias e seu engajamento político e afetivo com a ideia de diáspora africana.

Na sua dimensão conceitual, “Diáspora sou(l)” foi elaborada na trajetória epistemológica de Camila e seu encontro com Karine a partir de suas posicionalidades como mulheres negras antropólogas. As duas estão no processo de encontrar no pensamento produzido por homens negros e mulheres negras em diferentes países do mundo e em diferentes linguagens - teoria social, literatura, artes plásticas, teatro, dança - um espaço para construir-se como

mulheres negras brasileiras que vivem cotidianamente em espaços majoritariamente brancos/embraquecidos, como a academia. Estes espaços sistematicamente reproduzem o eurocentrismo e a supremacia branca como padrão - de conhecimento, de beleza, de humanidade. Em muitos de nossos encontros - grande parte deles por WhatsApp - conversamos sobre o poder das teorias e das artes negras no confronto ao embotamento das emoções e da afetividade negra que caracteriza uma das facetas do racismo. No caso de Camila, tal realidade está relacionada com o apagamento que ainda criança sofreu de suas referências negras depois que sua família nuclear se converteu ao fundamentalismo evangélico. “Diaspóra sou(l)” simbolicamente reescreve essa história, reposicionando os referentes negros na história de Camila, representados pela ancestralidade das Ayabás Oxum e Yemanjá e pelo samba, ao mesmo tempo que ela dialoga com outras experiências negras na diáspora. Assim, “Diáspora sou(l)” colocou no palco nossas vivências e reflexões teóricas, na sua articulação da arte com a emoção. A articulação entre teoria, militância, arte e emoção como práxis descolonizante da experiência negra não é uma novidade. Ela faz parte da trajetória dos movimentos de contestação do racismo nas suas diferentes dimensões e na valorização da diáspora africana no passado e no presente, como nos mostram a práxis de Abdias do Nascimento (2004), Katherine Dunhan [1941] 2005), Mercedes Batista (Da Costa, 2020), Luciane Silva (2017) e Inaycira Falcão dos Santos (2009).

Na dimensão técnica e logística, a performance nos abriu a possibilidade de explorar a criatividade para expressar nossas reflexões teóricas, nossas histórias de vida e o reconhecimento de nossa ancestralidade por meio de um repertório dançante e musical, técnicas corporais e elementos cênicos. Neste processo, exploramos nossas experiências prévias - Karine com danças afro-brasileiras e Camila como ex-integrante de um grupo de danças folclóricas peruanas e com danças afro-cubanas -, para aprender os movimentos das danças afro-brasileiras - inspirados em Oxum e Yemanjá - e das danças afro-cubanas - inspirados em Yemayá.

A construção técnica da performance nos exigiu o trabalho de pesquisa teórica, musical e corporal que envolveu diversas fases como: aprender a tocar a célula do ijexá no agogô; ensinar e aprender passos das danças de orixás brasileiros e cubanos; montar a coreografia e elaborar os desenhos cênicos; definir o figurino. Em todo o processo criativo, nos fundamentamos na horizontalidade, na colaboração e na circulação de conhecimentos. Apesar de nenhuma de nós termos uma educação formal em teatro ou dança, nós exploramos nossas experiências prévias, estabelecendo uma relação circular: cada uma ensinava enquanto aprendia. Ao mesmo tempo, reconhecíamos nossas limitações e buscamos aprender de outras fontes, como por exemplo, as aulas de agogô que tomamos por youtube, as aulas de samba no pé que Camila praticou em Nova Iorque e a confecção do figurino por Telma, senhora negra ex-praticante do candomblé que, apesar da paixão pela costura, tem na faxina sua principal fonte de renda.

A apresentação de “Diáspora sou(l)” na celebração do *Kwanzaa* em Baltimore desvendou o potencial comunicativo da dança negra, superando as barreiras estabelecidas pelos estados nacionais, como o idioma. Para Camila, ocupar o palco do *Kwanzaa* significou uma oportunidade de se sentir aceita por Baltimore como negra e brasileira, identidades que se construíram no diálogo de Camila com as negritudes estadunidenses, as peruanidades e as latinidades no Brasil e nos Estados Unidos. Para Karine, a experiência de participar pela primeira vez de um *Kwanzaa*, compartilhando o processo de construção e realização desta performance, reforçou a percepção que a acompanhou durante toda a viagem entre Nova Iorque, Washington e Baltimore: a de que, de fato, somos africanos vivendo em uma diáspora, conectada com o continente através de nossos próprios corpos¹⁰. “Diáspora sou(l)” reúne estética, política, teoria e ação como caminho para descolonizar nossas subjetividades, construir laços afrodiáspóricos e nutrir o amor por nossa negritude (hooks, 2019). Assim, resgatamos a proposta política e cultural de atualizar a filosofia do quilombo (NASCIMENTO, 2018) na nossa experiência afrodiáspórica cotidiana, nos rebelando contra o racismo, expandindo nossas subjetividades e reelaborando as narrativas sobre quem somos nós.

¹⁰ Aqui, a ideia do corpo enquanto extensão de um território de origem (NARAHARA, 2020) se explicita de maneira radical. Porém, nos falta espaço para tratar dessa questão. Ressaltamos, no entanto, que entendemos as danças afro-brasileiras como um potente campo para pensar essa vinculação.

Referências

ALCOFF, L. Is **Latino/a a racial identity?**. In: GRACIA, J. JE; DE GREIFF, P. (Ed.). Hispanics/Latinos in the United States: ethnicity, race, and rights. Abingdon: Psychology Press, Routledge, 2000, p. 23-44.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2008.

CARNEIRO, Edson. **A dinâmica do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora civilização brasileira, 1965.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, n. 1, v. 31, 2016.

DA COSTA, Erika Villeroy. A Dança Negra de Mercedes Baptista Corporeidades Afro-Diaspóricas em diálogo. **Dissertação em Estudos Contemporâneos em Artes**, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020 (no prelo).

DA SILVA, Joselina. **Meu baobá genealógico: histórias e memórias de mulheres que me sustentam**. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/341143149_MEU_BAOBA_GENEALOGICO_HISTORIAS_E_MEMORIAS_DE_MULHERES_QUE_ME_SUSTENTAM. Acesso em: 2 de agosto de 2020.

DA SILVA, Joselina; EUCLIDES, Maria S. Dialogando autoetnografias negras: intersecções de vozes, saberes e práticas docentes. **Práxis Educacional**, Vitória da Conquista, v. 15, n. 32, p. 33-52, 2019.

DANIEL, Camila. 2019. "Morena": a epistemologia feminista negra contra o racismo no trabalho de campo. **Humanidades e Inovação**, Palmas, v.16, n. 6, p. 23-34, 2019.

_____. **P'a crecer en la vida: a experiência migratória de jovens peruanos no Rio de Janeiro**. Tese em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

DIAS, Luciana Oliveira. Quase da família: corpos e campos marcados pelo racismo e pelo machismo. Palmas, **Humanidades e Inovação**, v.6, n.16, p. 8-12, 2019.

DOS SANTOS, Inaicyr Falcão. Dança e pluralidade cultural: corpo e ancestralidade. São Paulo, **Múltiplas Leituras**, n.1, v.2, p. 31-38, 2009.

FIGUEIREDO, Angela. Carta de uma ex-mulata à Judith Butler. Salvador, **Periódicus**, v. 1, n. 3, p.152-189, 2015.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34, 2019.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, v.92/93, n.1, p. 69-82, 1988.

GROSGOUEL, Ramon; MALDONADO-TORRES, Nelson. Los latinos, los migrantes y la descolonización del imperio estadounidense en el siglo XXI. Bogotá, **Tabula Rasa**, n.9, p. 117 - 130, 2008.

HALL, Stuart. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: _____. **Da Diáspora**

ra: **identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2009, p. 25-48.

HOOKS, bell. “Renegados” revolucionários: americanos nativos, afro-americanos e indígenas negros. In: **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019[2014], p. 317-341.

_____. Amando a negritude como resistência política. In: **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019[2014], p. 44-63.

KARENGA, Maulana. **Kwanzaa: a brief description**, 2016. Disponível em: <http://www.officialkwanzaawebsite.org/>. Acesso em: 2 de agosto de 2020.

NARAHARA, K. L. Quando o vulcão olhou para mim: sobre o meu encontro com os Mapuche. In: BORGES-ROSARIO, F.; MORAES, M. J. D.; HADDOCK-LOBO, R. **Encruzilhadas filosóficas**. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2020. p. 165-186.

NASCIMENTO, Beatriz. **Beatriz Nascimento**: quilombola e intelectual - possibilidades nos dias da destruição. Diáspora Africana: Filhos da África, 2018.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. São Paulo, **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224, 2004.

OBOLER, Suzanne. “It must be a fake!”: race ideologies, identities and the question of rights. In: GRACIA, J. JE; DE GREIFF, P. (Ed.). **Hispanics/Latinos in the United States**: ethnicity, race, and rights. Abingdon: Psychology Press, Routledge, 2000, p. 125-145.

SANTOS, Edileusa. **Dança de expressão negra**: um novo olhar sobre o tambor. Salvador, **Repertório**, n. 24, v. 1, p. 47-55, 2015.

SCHECHNER, Richard. **Restauración de la conducta**. In: FUENTES, Marcela; TAYLOR, Diana. Estudos avançados de performance. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 31- 50.

SILVA, Luciane da. **Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny**. Tese em Artes da Cena. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

SOUZA, Neusa S. **Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

Recebido em 6 de outubro de 2020.
Aceito em 15 de outubro de 2020.