

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Thiago Pirajira Conceição

**FORJAS PEDAGÓGICAS:  
rupturas e reinvenções nas corporeidades negras  
em um bloco de carnaval (Porto Alegre, Brasil)**

Porto Alegre  
2019

Thiago Pirajira Conceição

**FORJAS PEDAGÓGICAS:  
rupturas e reinvenções nas corporeidades negras  
em um bloco de carnaval (Porto Alegre, Brasil)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do grau de Mestre em Educação.

**Orientador:** Prof. Dr. Gilberto Icle

**Linha de Pesquisa:** Arte, Linguagem e Currículo

Porto Alegre  
2019

CIP - Catalogação na Publicação

Conceição, Thiago Pirajira

Forjas Pedagógicas: rupturas e reinvenções nas corporeidades  
negras em um bloco de carnaval (Porto Alegre, Brasil) /

Thiago Pirajira Conceição. -- 2019. 83 f.

Orientador: Gilberto Icle.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande  
do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação  
em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Educação. 2. Relações Étnico-Raciais. 3. Carnaval.  
4. Performance. 5. Forjas Pedagógicas. I. Icle, Gilberto, orient.  
II. Título.

Thiago Pirajira Conceição

**FORJAS PEDAGÓGICAS:  
rupturas e reinvenções nas corporeidades negras  
em um bloco de carnaval (Porto Alegre, Brasil)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do grau de Mestre em Educação.

Aprovada em 25 jul. 2019.

---

Prof. Dr. Gilberto Icle – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – (Orientador)

---

Profa. Dra. Carla Beatriz Meinerz – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Profa. Dra. Celina Nunes de Alcântara - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Prof. Dr. Eduardo Guedes Pacheco - Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

## AGRADECIMENTOS

À ancestralidade negra por me permitir ser e estar.

À minha mãe, Maria Heloísa Conceição Sant'Anna, in memoriam, por todo o amor e força descomunais para traçar caminhos de vida para mim e meus irmãos.

Às queridas e aos queridos artistas Camila Falcão, Diego Machado, Juliano Barros e Kayane Rodrigues pela disponibilidade e confiança em participar da pesquisa e por me proporcionarem tantos aprendizados.

Às amigas e aos amigos que acompanham e fortalecem minha caminhada, em especial à Lívia Dávalos e Miguel Rosa, pela intimidade e escuta constantes.

Ao meu orientador e amigo, Gilberto Icle, pela atenção e delicadeza em manter os caminhos abertos para minha pesquisa.

Aos colegas de grupo de orientação pelas trocas, questionamentos e escuta. Aos colegas negros da primeira turma de ingressantes cotistas do PPGEDU, pela caminhada conjunta e o fortalecimento nos momentos difíceis.

Ao PPGEDU, pela experiência de aprendizado em excelência. Agradeço especialmente aos funcionários, Roseli Pereira e Edson Mendes Jr., pela generosidade, eficiência e bom humor.

À CAPES, pela bolsa de estudos, sem a qual se tornaria inviável esta pesquisa.

À colega e amiga Sherol dos Santos, pelas inúmeras vezes em que organizou as compras coletivas de livros de intelectuais negros.

À amiga e comadre Dedy Ricardo, pela inspiradora dissertação de mestrado que, apesar de não citada na pesquisa, em muitos momentos recorri para lembrar da importância da pesquisa em arte negra.

Ao Marcelo Pereira, pela tradução do resumo para o inglês.

A todas as pessoas que, no momento final da pesquisa, colaboraram com minha vakinha virtual para garantir os recursos necessários para a finalização do trabalho.

Aos colegas e amigos do grupo Pretagô, pela troca, afetos e formação constante na arte negra.

Aos colegas e amigos do grupo Usina do Trabalho do Ator, pela generosa formação na arte teatral.

Aos amigos, companheiros, parceiros e brincantes do Bloco da Laje por me proporcionar tantas alegrias, reflexões e encontros.

Ao carnaval, espaço vital, campo aberto onde tudo cria sentido.

## RESUMO

A presente dissertação possui uma dupla proposição. A primeira, trata da análise do processo de criação de quatro artistas cênicos negros que fazem parte de um bloco de carnaval de rua, na cidade de Porto Alegre, Brasil. A segunda, visa a formulação de uma epistemologia anti-hegemônica que dê conta das subjetividades dos sujeitos analisados. Parte-se do pressuposto de que o corpo negro na diáspora é atravessado pela simultaneidade de um estado de dor frente ao genocídio constante do projeto estrutural-racializante. Opõe-se a esse estado modos artísticos de resistir, com os quais os artistas estudados reinventam possibilidades de vida. Com efeito, surgem as seguintes questões: como, frente a essa realidade, se operacionalizam os modos de criação desses corpos na cena artística? É possível que as metodologias artísticas hegemônicas deem conta das complexidades enunciativas dos corpos em questão? Apresenta-se a noção de forjas pedagógicas como uma possível epistemologia reivindicadora que pensaria, sob novos ângulos, as experiências negras nos processos cênicos de criação. Discute-se o termo *forja*, assentado na mitologia yorubá, como desestabilização, como reinvenção e como campo de possibilidades. A pesquisa discorre sobre as possibilidades de elaboração de subjetividades e reinvenção de identidades que os artistas articulam na construção de suas narrativas na festa do carnaval. Em uma perspectiva decolonial, a dissertação visa a problematizar as áreas das artes cênicas, da educação e da filosofia a partir das relações étnico-raciais.

Palavras-chave: **Educação. Relações Étnico-Raciais. Carnaval. Performance. Forjas Pedagógicas.**

## ABSTRACT

This dissertation has a double proposition. The first one deals with analysing the process of creation of four black performing artists who are part of a street carnival group in the city of Porto Alegre, Brazil. The second aims at formulating an anti-hegemonic epistemology that accounts for the subjectivities of the subjects analysed. It is assumed that the black body in the diaspora is crossed by the simultaneity of a state of pain in the face of the genocide that is part of the structural-racialising project. This state is opposed to artistic ways of resisting, with which the artists studied here reinvent possibilities of life. In fact, the following questions arise: how, in the face of this reality, the modes of creation of these bodies in the artistic scene are operationalised? Is it possible that hegemonic artistic methodologies account for the enunciative complexities of the bodies in question? The notion of pedagogical forges is presented as a possible claimant epistemology that would think, from new perspectives, black experiences in scenic processes of creation. The term *forge*, based on Yoruba mythology, is discussed as destabilisation, as reinvention and as a field of possibilities. The research discusses the prospects of elaboration of subjectivities and reinvention of identities that are articulated by artists in the construction of their narratives at Carnival. In a decolonial perspective, the dissertation aims to use ethnic-racial relations as a reference to problematise the fields of the performing arts, education and philosophy.

Keywords: **Education. Ethnic-Racial Relations. Carnival. Performance. Pedagogical Forges.**

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Ensaio público do Bloco da Laje, Parque Redenção, Porto Alegre, dezembro de 2011. ....	26
Imagem 2 – Primeiro desfile público do Bloco da Laje no bairro Cidade Baixa, Porto Alegre, 2011. ....	27
Imagem 3 – Primeiro desfile público do Bloco da Laje no bairro Cidade Baixa, Porto Alegre, 2011. ....	29
Imagem 4 – Primeiro desfile público do Bloco da Laje no bairro Cidade Baixa, Porto Alegre, 2011. ....	32
Imagem 5 – Da esq. para dir. Helena Boll, Iosvaldyr Bittencourt e Winnie Bueno. Convidados do Seminário Bloco da Laje. Praça do Tambor, Porto Alegre, 2018. ....	34
Imagem 6 – Juliano Barros no espetáculo Hamlet Sincrético do Grupo Caixa Preta (2005). ....	41
Imagem 7 – Kayane Rodrigues no espetáculo teatral Ayê (2012). ....	46
Imagem 8 – Camila Falcão, à frente, no espetáculo AfroMe do grupo Pretagô (2015). ....	50
Imagem 9 – Diego Machado (com lampião na mão) no espetáculo Ayê (2012). ....	52
Imagem 10 – Rei Momo. Desfile Bloco da Laje 2013. Porto Alegre. ....	57
Imagem 11 – MC Dionísio. Desfile Bloco da Laje 2018. ....	60
Imagem 12 – MC Dionísio. Bloco da Laje no Bar Opinião, Porto Alegre, 2018. ....	62
Imagem 13 – Rainha Africana. Desfile Bloco da Laje 2018. ....	64
Imagem 14 – Rainha Africana. Bloco da Laje. Festival Morrostock POAA, Porto Alegre, 2018. ....	65
Imagem 15 – Rainha Passarinha Harmônica. Desfile Bloco da Laje 2017. ....	67
Imagem 16 – Rainha Passarinha Harmônica. Bloco da Laje. Bar Opinião, Porto Alegre, 2018. ....	68
Imagem 17 – Exú Bicheiro. Desfile Bloco da Laje 2018. ....	70
Imagem 18 – Exú Bicheiro. Bloco da Laje. Festival Morrostock POAA, Porto Alegre, 2018. ....	71

## SUMÁRIO

<b>MINHA CARNE É DE CARNAVAL</b> .....	<b>9</b>
EVOÉ, BLOCO DA LAJE! .....	12
O ENEGRECIMENTO DA PESQUISA .....	13
ESCREVIVÊNCIA E FORJA COMO METODOLOGIA .....	14
COMPOSIÇÃO DA PESQUISA .....	19
DIREITO À MEMÓRIA .....	20
<b>1 O CARNAVAL DO BLOCO DA LAJE</b> .....	<b>22</b>
1.1 DE QUE CARNAVAL FALAMOS? .....	22
1.2 ESSE É O BLOCO DA LAJE .....	24
1.3 QUEM QUISE QUE BRINQUE AGORA .....	27
1.4 ESTAMOS LIVRES DO RACISMO? .....	33
<b>2 ESTÃO QUERENDO IMPEDIR OS NOSSOS CARNAVAIS</b> .....	<b>38</b>
2.1 SER OU NÃO SER? .....	39
2.2 OLHA MÃE AGORA EU TÔ BRANCA .....	43
2.3 “LIMPA” DE ALGUMA FORMA .....	49
2.4 NÃO PODER ASSUMIR TODA A FRAGILIDADE .....	51
2.5 EXPERIÊNCIAS INDIVIDUAIS E COLETIVAS .....	55
<b>3 FORJAS DO CARNAVAL: FANTASIA COMO REINVENÇÃO</b> .....	<b>57</b>
3.1 A POÉTICA DA FANTASIA .....	58
3.2 MC DIONÍSIO: ESTÃO TENTANDO IMPEDIR OS NOSSOS BACANAIS! .....	59
3.3 RAINHA AFRICANA: UMA MULHER NEGRA COM O MICROFONE NA MÃO .....	63
3.4 RAINHA PASSARINHA HARMÔNICA: SALVE A FORÇA DAS CRIANÇAS ...	66
3.5 EXU BICHEIRO: AS FORÇAS QUE ME MOVIMENTAM SÃO .....	69
3.6 A FANTASIA COMO POESIA E TRANSGRESSÃO .....	72
<b>4 FORJAS DO CARNAVAL: UM CAMPO ABERTO</b> .....	<b>75</b>
4.1 AS FORJAS PEDAGÓGICAS COMO INSTRUMENTO E POSTURA METODOLÓGICA .....	75
4.2 IDENTIDADES BRINCANTES NA FESTA QUE BAGUNÇA .....	76
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>78</b>
<b>APÊNDICE A – Roteiro de Entrevista</b> .....	<b>81</b>
<b>APÊNDICE B – Termo de Consentimento Informado</b> .....	<b>83</b>

## MINHA CARNE É DE CARNAVAL

*Gegê, Nagô, Gexá, Oiô, Cabinda  
O candomblé é cultuado na Bahia*

*Somos descendentes de africanos,  
Da Nigéria e do Congo,  
Moçambique, da Angola e da Guiné,  
Príncipe Custódio, velho sábio macumbeiro,  
Espalhou pelo Rio Grande fundamentos em yorubá.*

*Alupô! Alupô!  
Alupô! Bará!  
Abre os caminhos para os Bambas desfilar,  
Nesta festa de batuque em homenagem aos orixás.*

*Deus do ferro, Deus do Fogo,  
Violento Deus guerreiro,  
Ogum se revoltava,  
Vendo o negro em cativo.*

*Epa iê, Epa iê ô,  
Minha mãe caô,  
Iansã virou-se em pedra por ciúme de Xangô.*

*Ibeje é, criança é,  
Lá na mata tem Ossanha, tem Obá, Otim e Odé.*

*Xapanã, Sapatá, de aé, aé,  
Não deixe nunca quem é da nação sofrer.*

*Oxum-pandá, Oxum-docô são vaidosas,  
Deusas do ouro, do perfume e da riqueza.*

*Iemanjá Cessum, Olobomi, Babá, Oxalá,  
Hoje o Bamba faz a festa em homenagem aos orixás.  
(FESTA DE BATUQUE, 1995).*

A obra citada acima é o samba enredo do ano de 1995 da Escola de Samba Bambas da Orgia, a mais antiga da cidade de Porto Alegre, fundada em 1940. Suas cores são o azul e o branco e, seu símbolo, é uma águia. É também a Escola detentora do maior número de títulos do carnaval competitivo na capital gaúcha.

Início este texto reverenciando esse samba enredo e essa escola, pois dizem muito a respeito de minha trajetória como artista cênico. Bambas da Orgia é minha escola de coração. A composição citada faz referência à cultura negra, à tradição de matriz africana e às subjetividades negras. Nela, é possível captar a dimensão de um povo, sua fé, suas simbologias. Diz também respeito ao sagrado e à criação artística, atrelados na afirmação/revelação de uma identidade forjada na arte, que baliza o carnaval, a mim e à pesquisa proposta neste texto. Assim, proponho aqui

investigar os modos de criação de artistas cênicos negros em um bloco de carnaval de rua em Porto Alegre, Brasil.

Há 15 anos a arte teatral tem sido uma possibilidade de me conhecer e de me relacionar com o mundo, dado o contexto no qual estou inserido: um jovem negro, pobre, gay, que vive no Brasil. Não que a arte me isente ou me proteja das barreiras, das violências e das exclusões impostas pelo sistema dominante, mas oferece a possibilidade de o subverter, ainda que em parte, e me oferece, também, outros caminhos, menos padronizados e normativos. Apesar de reconhecer a arte teatral no Brasil, a partir de minha formação e de minha experiência como artista, como campo estruturado por modos de fazer colonizadores – eurocêtricos – ainda assim, em sua gênese e em seus processos, ela prevê a elaboração profunda sobre o humano e, logo, um pensamento crítico sobre a existência. Dado esse fato, me satisfaço por ter a arte teatral como um caminho possível para dar sentido e achar correspondências à minha maneira de ser e de sentir o mundo, ao mesmo tempo que me questiono, a partir da noção de *epistemicídio* de Sueli Carneiro (2005), sobre o silenciamento dos saberes artísticos da cultura negra.

Sinto-me contemplado e excitado por descobrir novas regras, padrões e, mais adiante, exercitar a possibilidade de criar regras e modos próprios – e, logo, lidar com a noção de autoria/protagonismo. Pude encontrar, ressignificar e criar, no teatro, espaços saudáveis para elaboração de vida, de trabalho, de convívios e de afetos.

Entre as diversas experiências e descobertas ao longo dessa trajetória, pude me deparar com inquietações desde meus primeiros contatos com a arte, ainda na infância. Minha família era frequentadora das atividades ligadas ao movimento do carnaval em Porto Alegre. Quando os festejos aconteciam, nos meses de verão, todas e todos se organizavam de modo a estarem presentes no maior número de atividades possíveis, fossem em ensaios de Escolas de Samba nas suas respectivas quadras, fossem em ensaios abertos realizados nas ruas e praças. Os desfiles das Escolas de Samba eram o ponto alto de nossa apreciação. Com caráter competitivo, as Escolas desfilavam na avenida em um evento fechado, com cobrança de ingresso, o que tornava a atividade disputada, tanto para as Escolas de Samba que se organizavam para a competição, quanto para os espectadores, que se articulavam com antecedência para comprar seus ingressos e ter acesso ao evento. Assistir aos desfiles apontava uma forma de apreciação que contemplava

diferenciadas áreas artísticas (teatro, dança, música, artes visuais). Habitavam, nesse período de minha vida, as primeiras e já potentes relações com a arte e, em especial, com a arte teatral. O ato de “estar em cena” se efetivou alguns anos depois, com minha primeira oportunidade de desfilar em uma Escola de Samba. Nela, já se articulavam o aprendizado/ensino/transmissão de determinados saberes, à medida que se ensaiavam as dinâmicas que seriam “apresentadas” no desfile. A relação com a transmissão de um conhecimento formal, composto por determinados saberes, é uma premissa na cultura do carnaval. Sempre um mais velho ensina um mais novo por intermédio da oralidade, da observação, da imitação e da repetição. E é dessa forma que se realiza, penso eu, a recriação e reatualização desses conhecimentos.

É a partir desse lugar que falarei neste documento. Do lugar de um sujeito que faz parte de uma cultura marginalizada e segregada da condição ser Outro. De um jovem negro artista que fará uma viagem no intuito de trazer, em sua discussão, falas de sujeitos negros artistas pertencentes a essa cultura. Não que se esterilize a possibilidade de diálogo com outras falas, ao contrário, valho-me aqui da possibilidade de propor uma discussão a partir de onde estamos, da universidade.

Com efeito, ao longo deste texto me esforçarei em perseguir as falas outras que não são ainda muito discutidas nesse espaço de excelência, a Universidade, na procura por caminhos que me levem a novas epistemes. Devo concordar com Djamila Ribeiro, pois, segundo ela, “[...] o lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas” (RIBEIRO, 2017, p. 69). O que me faz refutar os estigmas, os estereótipos e as narrativas depreciativas por sobre os corpos negros e me faz desejar a presença de vozes insubmissas para ancorar este trabalho: nas riquezas de suas multiplicidades, experiências e perspectivas. O carnaval em minha vida configura espaço-tempo no qual minha existência se pauta, se faz e fala.

## EVOÉ, BLOCO DA LAJE!

O Bloco da Laje é um bloco de carnaval de rua que surgiu na cidade de Porto Alegre em 2011, do qual faço parte desde seu início. Desde então, anualmente promove ensaios e desfiles públicos e gratuitos no período pré-carnaval nas ruas da cidade. Paralelo ao trabalho realizado na rua, em 2016 surge um formato compacto, que atende demandas de shows e apresentações em lugares fechados, a partir dos quais os artistas, que trabalham ao longo de todo o ano, conseguem ter um retorno financeiro. Apesar desses dois formatos fazerem parte de um único projeto, a dissertação aprecia o processo criativo dos artistas negros no que compete à preparação para o evento realizado na rua, no período pré-carnaval. Faço parte desse bloco desde sua fundação, ou melhor, desde antes, quando ele ainda era uma ideia. Ao longo dessa trajetória, tenho pensado em como estamos afirmando e fortalecendo nossas identidades negras e como elas se pautam no coletivo como um todo. Penso, também, em como os parceiros negros artistas do coletivo me afetam com seus processos criativos e com suas experiências identitárias.

Desde essas constatações tenho o interesse de pensar como o processo criativo desses sujeitos se dá, sobretudo tendo como pressuposto um constante silenciamento da cultura negra no Brasil, que tem como efeito o apagamento da nossa identidade: como forjar a vida diante desse processo? Por isso, a escolha em me encontrar com as falas e as práticas dos sujeitos negros agentes do Bloco da Laje, que, a título numérico, estão em menor quantidade em relação aos sujeitos não negros. Sendo assim, eles se tornam o centro da discussão nesta dissertação a partir da questão-chave: *como os sujeitos negros do Bloco da Laje forjam seus processos artísticos diante do epistemicídio?* Quais os instrumentos éticos possíveis para essa análise, dada as especificidades e o contexto social no qual estão inseridos esses indivíduos? Através dessas questões, define-se o objetivo desta investigação, que se configura em extrair os relatos dos artistas negros do Bloco da Laje para pensar como eles forjam resistências às categorias hegemônicas que oprimem as subjetividades negras.

## O ENEGRECIMENTO DA PESQUISA

No dia 26 de março de 2018, o Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em sua aula inaugural do semestre, trouxe a professora e doutora Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva, da Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), que nos convidou a pensar a partir de sua fala, intitulada *Excelência Acadêmica na Pós Graduação em tempos de Ações Afirmativas*<sup>1</sup>. Entre os assuntos abordados, ela atentou para a necessidade de os Programas e seus corpos docentes ouvirem os alunos, principalmente aquelas e aqueles que trazem, em suas trajetórias, outras formas de pensar, vindas das mais diversas culturas e das mais diversas bibliografias, para que o pensamento eurocêntrico hegemônico se abra para novas epistemes, teorias e lugares de fala: *para o outro diferente que não sou eu*.

Sou um jovem negro artista que acessou a Pós-Graduação por intermédio da reserva de vagas. A busca por autoras e autores negras, e a escolha das práticas negras artísticas em um bloco de carnaval como objeto, afirma meu compromisso como pesquisador e com as negras e negros que vieram antes de mim e que, arduamente, atuantes no Movimento Negro ou individualmente, lutaram para que, em condições menos difíceis, eu e meus pares pudéssemos estar. Ao mesmo tempo, minha busca trama caminhos possíveis para assentar meus estudos e colaborar para o desenvolvimento de uma educação antirracista na universidade. Essa busca, permeada por obstáculos e confrontos de ordem intelectual, social e cultural, reflete a busca histórica do povo negro por sua identidade e por suas memórias, silenciadas pela mão colonizadora.

O movimento que proponho, de firmar uma bibliografia de referências majoritariamente negras, forja em mim uma postura emancipatória, na medida em que posso rever e recriar relações de pertencimento sob o apagamento histórico não resolvido: criar referências sólidas de mim e de minha ancestralidade por meio dos aportes que sustentarão meus escritos.

No encerramento da aula, anteriormente mencionada, a professora Petronilha indagou a todas e todos: “que academia queremos?”. Logo, afirmou: “temos que tomar nossas pesquisas para nossa sobrevivência e resistência”. E concluiu: “não há

---

<sup>1</sup> Retomo as palavras da aula ministrada pela professora Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva a partir do caderno de anotações.

excelência acadêmica sem militância” (SILVA, 2018, comunicação oral). A fala da professora Petronilha fortalece em mim uma postura em relação a essa militância, não ligada diretamente a um movimento social político, mas como um *negro em movimento*, expressão de Nilma Lino Gomes que se refere às “[...] vozes e corpos negros anônimos que atuaram e ainda atuam na superação do racismo e na afirmação da identidade, dos valores, do trabalho, da cultura e da vida da população negra [...]” (GOMES, 2017, p. 18), sendo, entre outros, “artistas, [...] que possuem uma consciência racial afirmativa e lutam contra o racismo [...] herdeiros dos ensinamentos do movimento negro, o qual, por conseguinte, é herdeiro de uma sabedoria ancestral” (GOMES, 2017, p. 18).

## ESCREVIVÊNCIA E FORJA COMO METODOLOGIA

A pesquisa inicialmente se valeu do modelo de entrevista individual semiestruturada com os sujeitos participantes, inspirada nos modelos propostos por Valdete Boni e Sílvia Jurema Quaresma (2005) e, também, por Jean-Claude Kaufmann (2013). Essas entrevistas referenciais foram válidas por conterem um formato de aproximação informal que auxilia em entrevistas menos duras e mais abertas a relatos subjetivos (BONI; QUARESMA, 2005). As noções de Kaufmann foram úteis no que competiu à minha, aliadas à compreensão das diversas dimensões dos artistas entrevistados (KAUFMANN, 2013, p. 35). As entrevistas foram realizadas em encontros individuais, presenciais e foram gravadas, transcritas e serviram como material de análise. Ao mesmo tempo que articulado com um modelo mais tradicional de abordagem metodológica, fui ao encontro e ao risco de elaborar uma forma poética de me relacionar e diluir as fronteiras que instituíam os lugares de pesquisador e pesquisados. Uma vez que, à medida que a poesia do carnaval foi sendo incorporada ao projeto, a metodologia foi sendo reinventada.

Essa samba não é sobre  
Esse samba é com  
Ele não desenvolve  
Envolve  
Não separa  
Ajunta  
Não distancia  
Aproxima  
a distância atlântica  
refeita

e reiterada entre nós  
(caderno de anotações, fevereiro de 2019)

É da brincadeira do carnaval, festa pulsante, movimento constante, revelação e mistério, utopia vivida, que brinca, inventa e reinventa que vou dar corpo a este texto, que também é um corpo. É mais, é uma encruzilhada na qual tudo está: simultâneo, plural, intenso, vivo. Por momentos pode parecer vago, mas é justamente sobre esses vestígios, sombras e restos que forjarei esta narrativa. Com o coração pulsante, com a poesia latente e com o poder de me envolver com as falas dos artistas. Nos resquícios que se fazem memória e das entrevistas se pautarão múltiplos. Com vestígios do todo, acompanhado do simbólico e da reflexão. A escrita, assim como as experiências e a performance, é forja. Um *continuum*, um bloco, uma brincadeira. Uma escrita que se movimenta em diferentes tons e abordagens: carnavaliza.

Corpo a corpo com Conceição Evaristo, me envolvo nesse conceito do campo da Literatura, *inscrevendo-autor-vivência* (1996) ou *escrevivência* (2011). Nas suas palavras, performadas no exercício poético da poesia, está. Ela respira,

Gosto de ouvir, mas não sei se sou a hábil conselheira. Ouço muito. Da voz outra, faço a minha, as histórias também. E, no quase gozo da escuta, seco os olhos. Não os meus, mas de quem conta. E, quando de mim uma lágrima se faz mais rápida do que o gesto de minha mão a correr sobre o meu próprio rosto, deixo o choro viver. E, depois, confesso a quem me conta, que emocionada estou por uma história que nunca ouvi e nunca imaginei para nenhuma personagem encarnar. Portanto, estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (com)fundem com as minhas. Invento? Sim, invento, sem o menor pudor. Então, as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência (EVARISTO, 2016, p. 7).

Na experiência da autora em criar outros tempos, nos quais se cruzam as experiências, habita uma forma de escrita poeticamente transgressora. Segundo a autora (EVARISTO, 2011), na poesia habita o poder de criar mundos e elaborar outros modos de contar experiências não cabidas nas formas instituída. Nesse sentido, é no campo da literatura, mais propriamente nos agenciamentos da poesia negra como terreno de reinvenção de sentidos linguísticos, que a metodologia se articula. A possibilidade de narrar conjuntamente com o outro, além de fidelizar as

experiências, que também são coletivas, propõe uma desobediência à forma hegemônica de pensar/compor a própria metodologia de pesquisa. Descolonizar a metodologia desloca os lugares de fala escuta e escrita. Ouso então escrever sobre e com os sujeitos artistas que participam do trabalho desde experiências e dos afetos que nos constituem como sujeitos negros. Assumo que, ao falar dos artistas negros do Bloco da Laje, estarei inevitavelmente falando também de mim.

Fiz-me artista. A inconformidade em não me sentir pertencente a um “lugar” me fez, junto aos mistérios das encruzilhadas dos caminhos, cruzar com a arte teatral. É desde esse lugar que venho construindo um lócus de enunciação: de mim, do mundo, para o mundo. Inventei-me nas experiências de vida, de afetos, de perdas e de ganhos. No teatro, a possibilidade de deslocar em si mesmo abriu em minha existência a capacidade de poder ser autor, de criar perspectivas sobre o tempo e o espaço e de recriar o presente, o futuro e, também, o passado – dado o grande sequestro histórico – elaborados ao lado dos meus pares artistas, compartilhados com espectadores e validados no lugar onde vivo. Para escapar dos silêncios do mundo, me forjei ator.

Ao mesmo tempo, nessa experiência infundável e plural de me reinventar, procuro romper com a narrativa hegemônica que a todo momento me impõe o peso da definição, da obrigação de ser algo, alguém único, algum: um. No teatro e no carnaval venho criando múltiplos, me tornando criador e criatura de mim mesmo. Venho sendo deus. Forjo esses em mim, vou sendo criado *d’eus*. Ao destruir os estigmas e estereótipos inventados sobre meu corpo, eu me escapo e me forjo o tempo todo. Forjei-me na vida como ator, mas também diretor, produtor, professor, performer, cantor e o que mais meus desejos apontarem

*Me forjo rei, orixá, cancionero, espião  
 Me forjo homem, mulher, bixa, ladrão  
 Me forjo povo, me forjo patrão  
 Me forjo jazz, rap, samba, baião  
 Me forjo guerreiro Zumbi de uma nação  
 Me forjo em sim, me forjo em não  
 Me forjo teatro, carnaval e canção  
 Me forjo enfim, da liberdade  
 E da autoria que tomo nas mãos  
 (Caderno de anotações)*

A palavra *forja*, como consta no dicionário, diz respeito à oficina do ferreiro ou do serralheiro ou ao estabelecimento em que se transforma o ferro em aço ou, ainda, ao conjunto de fornalha, fole e bigorna com os quais se modula o ferro

(FORJA, [DICIO] 2018). O verbo *forjar*, por sua vez, diz respeito a modular, manipular (FORJAR, [DICIO] 2018). No sentido figurado, o verbo possui duas conotações: mentir e criar. Trago essa explicação para mostrar as diferentes atribuições ao termo, a partir do dicionário, mas também na/da mitologia africana yorubá. Nela, a compreensão de forja assume outro caráter. É possível perceber isso por meio do mito *A criação da forja*, que conta a seguinte narrativa

Ogum e seus amigos Alaká e Ajero foram consultar Ifá<sup>2</sup>. Queriam saber uma forma de se tornarem reis de suas aldeias. Após a consulta foram instruídos a fazer ebó<sup>3</sup>, e a Ogum foi pedido um cachorro como oferenda. Tempos depois, os amigos de Ogum tornaram-se reis de suas aldeias, mas a situação de Ogum permanecia a mesma. Preocupado, Ogum foi novamente consultar Ifá e o adivinho recomendou que refizesse o ebó. Ele deveria sacrificar um cão sobre sua cabeça e espalhar o sangue sobre seu corpo. A carne deveria ser cozida e consumida por todo seu egbé<sup>4</sup>. Depois, deveria esperar a próxima chuva e procurar um local onde houvesse ocorrido uma erosão. Ali deveria apanhar a areia negra e fina e colocá-la no fogo para queimar. Ansioso pelo sucesso, Ogum fez o ebó e, para sua surpresa, ao queimar aquela areia, ela se transformou na quente massa que se solidificou em ferro. O ferro era a mais dura substância que ele conhecia, mas era maleável enquanto estava quente. Ogum passou a modelar a massa quente. Ogum forjou primeiro uma tenaz, um alicate para retirar o ferro quente do fogo. E assim era mais fácil manejar a pasta incandescente. Ogum forjou uma faca e um facão. Satisfeito, Ogum passou a produzir toda espécie de objetos de ferro, assim como passou a ensinar seu manuseio. Veio a fartura e a abundância para todos. Dali em diante, Ogum Alagbedé, o ferreiro, mudou. Muito prosperou e passou a ser saudado como 'Aquele que transformou a terra em dinheiro' (PRANDI, 2001, p. 95).

A forja do orixá Ogum, senhor das batalhas, das tecnologias e da ciência, traz em seu sentido a ruptura com o sentido da palavra na língua portuguesa. O substantivo carrega em si o que seria o sentido figurado do verbo em português. Os sentidos figurado e literal da palavra, na língua portuguesa, se fundem no sentido do termo africano. Nessa composição, é possível perceber uma não dicotomia entre o sentido literal e o figurado, as duas conotações são simultâneas. Isso abre um campo para pensar que a metáfora, o sentido figurado, ou, a poesia, não se separam do literal. Ainda poderia se dizer que o próprio sentido é reinventado, forjado. Dada essa potência criadora, surge então o interesse em *tomar para mim* tal termo. Há aqui uma hipótese para pensar a metodologia deste projeto: de que a criação dos corpos negros em arte, nesse caso na criação do ator/performer, é

<sup>2</sup> Outro nome para Orunmilá (orixá do oráculo); também os apetrechos do babalaô e o próprio oráculo (PRANDI, 2001, p. 566).

<sup>3</sup> Sacrifício, oferenda, despacho (PRANDI, 2001, p. 565).

<sup>4</sup> Fazenda, associação, comunidade; no candomblé, comunidade do terreiro; também emoções profundas, coração (PRANDI, 2001, p. 565).

atravessada por uma noção de forja. Noção esta que pode vir a dar conta das subjetividades dos corpos em questão e de sua criação. Noção que se atualiza no presente a partir do mito yorubá.

Percebe-se, na narrativa de Ogum, um ato de reinvenção de uma ação do próprio corpo: o orixá reinventa a matéria, desestabiliza a estrutura sólida, intransponível. Utiliza-se do fogo que, insistente, presente e “indagante”, desfaz a forma. Ainda assim, o orixá precisa, inicialmente, para não se queimar, criar um instrumento para operar nessa desestabilização. Com esse instrumento ele dá outros sentidos à matéria e a recria. Nesse mito, habita a maior referência e inspiração para a proposição das forjas pedagógicas como um instrumento metodológico. Apresentam-se no plural, dada sua pluralidade e mutabilidade, conforme cada corpo-experiência. São infinitas forjas. Cada corpo criador possui sua ou suas forjas.

A forja carrega em si movimento de criação. Um termo que rompe a definição substantiva. Problematiza a noção de tempo por intermédio de sua mobilidade. Um termo que pressupõe uma ação e que acarreta a possibilidade de acontecimento. Há, também, no jogo com sentido do termo *forja*, outro movimento, que diz respeito à linguagem: a indagação da linguagem, ao passo que tomo para mim esse termo e o problematizo desde outra referência, da cultura yorubá. Como estamos em uma luta por narrativas, eis aqui também um embate: na(da) linguagem.

Assim, nesta pesquisa, as forjas pedagógicas tentam abarcar as dimensões subjetivas de criação artística do corpo negro na diáspora, que tem como singularidade a experiência da simultaneidade: da dor, por ser vítima constante de um projeto de perseguição, negação, violência e morte e por intermédio das resistências, de onde se recriam, gerando vida, prazeres, possibilidades de existir. Assenta-se aqui o corpo na premissa de uma simultaneidade (GOMES, 2017; FANON, 2008; NASCIMENTO, 2017), que difere da ideia da dicotomia. Não cabe ao corpo negro as duas experiências do existir de formas separadas e em tempos distantes. Do contrário, as experiências são múltiplas e concomitantes. As forjas pedagógicas pressupõem a validação do sujeito em suas particularidades. Atentas nas minúcias de cada ser, abrem-se ao indizível de cada um. Podem ser pensadas na coletividade, mas compreendem o entendimento da individualidade. Tornam-se também um instrumento de escuta atenta aos corpos silenciados. Campo aberto ao corpo negro, sempre negado, conformado ao estado de dor e inferioridade, mas que usa seu corpo para dizer algo sobre si.

## COMPOSIÇÃO DA PESQUISA

A dissertação é dividida em três capítulos, além de introdução e conclusão. No primeiro capítulo, intitulado *O CARNAVAL DO BLOCO DA LAJE*, discorro sobre o campo da pesquisa. Inicialmente apresento uma contextualização crítica sobre a dimensão do carnaval brasileiro, na qual proponho pensá-lo como espaço de manutenção de valores culturais africanos e diaspóricos, assegurando-o, assim, como território simbólico negro. Após, apresento um histórico comentado do coletivo e suas acepções artísticas e políticas. Encerro o capítulo discutindo as possíveis tensões e implicações, pautadas pela estrutura racista no carnaval, realizadas pelo coletivo.

No segundo capítulo, intitulado *ESTÃO QUERENDO IMPEDIR OS NOSSOS CARNAVAIS*, discorro sobre os estigmas e estereótipos racistas, suas tensões e implicações nas trajetórias dos artistas. Tais temas são discutidos por meio das falas dos entrevistados e de textos das autoras e autores Sueli Carneiro, Nilma Lino Gomes, Franz Fanon, Abdias do Nascimento e Carla Meinerz. Os subtítulos são descritos com falas dos artistas, destacadas das entrevistas e divididos um para cada entrevista / sujeito. Importante dizer que esse capítulo surge como reação ao problema de pesquisa. Tornou-se ainda necessário identificar como o epistemicídio age na vida dos sujeitos. Ao final do capítulo, traço uma breve conclusão sobre a consciência desses artistas como movimento de resistência, na medida em que, conscientizar-se negra(o) prevê uma afirmação positiva de si, um questionamento dos estigmas e a reivindicação de subjetividades. Podemos, então, tratar a afirmação das identidades dos artistas como um movimento de resistência aos estereótipos racistas. Uma consciência que é resistência, que é movimento.

No terceiro capítulo, intitulado *FORJAS DO CARNAVAL: FANTASIA COMO REINVENÇÃO*, proponho narrar, de forma poética, os modos como os sujeitos criam suas fantasias. A escrita desse capítulo admite as reflexões da metodologia que formulam a estrutura da escrita. Assume-se um movimento poético para narrar esses procedimentos. Na análise dos dados, estava presente, nas falas dos quatro artistas, a construção das fantasias para o desfile. Elas carregam a poesia nas quais inspiram-se para brincar o carnaval. Nesse sentido, escolho o formato poético para *escrever* as experiências dos artistas. No capítulo anterior, assumo os nomes civis dos artistas, nesse capítulo, eles são nominados pelas suas fantasias (MC Dionísio,

Rainha Passarinha Harmônica, Rainha Africana, Exú Bicheiro), que auxiliam a construir sua forma poética. Essa escolha se dá pelo entendimento de que, nas falas dos artistas, quando questionados sobre as subjetividades no processo de criação, eclodem como potência poética que é móvel. Esse então se torna o movimento de escrita, um movimento que procura ser poético e móvel. A escrita discorre acerca das falas dos entrevistados, ao narrar que suas fantasias não são fixas, mas vão se atualizando. Se percebermos, os nomes das fantasias são compostos, não porque foram criadas assim, mas elas são revisitadas e reconfiguradas com novas percepções, jeitos, nomes. Isso me faz pensar a fantasia como algo em movimento, que revelaria também uma identidade em pleno processo, e, nesse fazer, haveria uma inteligência de reinvenção. A cada vez, algo novo se acrescenta e restaura aquilo que era até então.

## DIREITO À MEMÓRIA

Com frequência, as pessoas me perguntam como eu gostaria de ser lembrada. Minha resposta é que realmente não estou tão preocupada com o modo como as pessoas se lembrarão de mim enquanto pessoa. O que eu quero que as pessoas recordem é o fato de que o movimento que exigiu minha liberdade triunfou. Foi uma vitória contra os obstáculos insuperáveis, ainda que eu fosse inocente; a suposição era que o poder daquelas forças era tão forte nos Estados Unidos que eu acabaria na câmara de gás ou passaria o resto da vida atrás das grades. Graças ao movimento estou aqui com vocês hoje (DAVIS, 2018, p. 120).

A fala de Angela Davis, ativista da luta antirracista nos Estados Unidos, apesar de localizada em um contexto específico, traz consigo uma realidade que diz respeito a negras e negros de qualquer parte do mundo: nossos passos em caminhos possíveis de liberdade sempre são amparados previamente por uma coletividade, seja pelo seio familiar, pelos grupos nos quais estamos inseridos ou por aqueles que nos conectamos ao longo de nossas trajetórias. Do fato de que historicamente os corpos negros são alvo de todos os tipos de perseguição, dado o projeto racializante e racista que estrutura a sociedade, nos amparamos nos braços de nossas irmãs e irmãos, que, juntos, se unem em frentes, forças com o intuito de nos proteger da máquina mortífera que sempre está apontada para nós. Amparamo-nos em nós mesmos para podermos continuar existindo.

Com isso, nossos feitos, em nossos contextos sociais, raramente são com e por um desejo individual. Nossas realizações, mesmo que traçadas por duas mãos e

uma cabeça, sempre são feitas para proteger e manter uma coletividade. Mantemo-nos em uma luta constante para garantir a vida e as possibilidades de existir dos que virão depois de nós, dando sequência ao que nossas mais velhas e mais velhos construíram. Nesse sentido, pensar a realização deste trabalho inclui pensar nos que virão depois de mim, no acesso a essa criação e nos efeitos que esta causará em suas subjetividades, em seus corpos e em suas práticas. Reafirmo aqui que este trabalho é de minha autoria, mas em minhas palavras estão muitas e muitos daqueles que me fizeram e que me fazem: desde algum lugar perdido em África, depositário de minha ancestralidade, até aquelas e aqueles com quem convivo em vida e em memória. Isso está no carnaval, espaço que afirmo em mim. Em mim, estão os campos das artes cênicas e da educação, nas quais me constituo como agente e em que assento esta pesquisa, por acreditar que ela possa contribuir de forma a aprofundar os estudos nesses dois âmbitos.

Na persistência, nesta pesquisa mantenho em criação um projeto de memória que, para as futuras gerações, será concreto, possível de ser consultado em documentos, de ser palpável: visível. Minha presença nesse espaço universitário se faz também pela luta diária contra o apagamento e o silenciamento de nós. E, por isso, esta pesquisa tende a colaborar não somente com os meus pares, mas para os campos da Educação e das Artes Cênicas, sugerindo um confronto que se dê pelo diálogo e pela compreensão de um *Outro*, que seja preenchido de subjetividades negras, de outras geografias, que não as de onde partem as bibliografias hegemônicas desses campos. Para tal empreendimento, proponho aqui forjar um novo lugar de enunciação, criando pontes possíveis para pensar o carnaval não como uma temática, mas sim como uma perspectiva. Tratar-se-ia de um lugar que possui fala própria, que gera discursos e que, a partir dele, seja possível pensar o mundo. Talvez essa seja a maior colaboração do Carnaval.

## 1 O CARNAVAL DO BLOCO DA LAJE

Este capítulo apresenta um breve histórico do coletivo teatral carnavalesco Bloco da Laje<sup>5</sup>, no qual atuam os artistas negros sujeitos desta pesquisa. Exercito aqui, por meio da evocação de memórias pessoais, a possibilidade de tramar uma articulação que descreva o tempo em movimento. As questões e reflexões aqui elaboradas tendem a produzir frestas e faíscas territoriais, particulares ao objeto de pesquisa, que me instigam. Trata-se de uma escrita não acabada, influenciada pela experiência de ser negro, que tensiona as regras formais da escrita e que revela, também, a mim mesmo. Uma ruptura que anseia fazer emergir novas possibilidades enunciativas.

### 1.1 DE QUE CARNAVAL FALAMOS?

Refletir sobre o carnaval confere um extenso trabalho que presumiria conhecer suas mais diversas manifestações nos diferentes lugares do mundo. Entretanto, vou me esforçar apenas para relacionar meu lugar de estudo – o Bloco da Laje –, no âmbito de elementos que identificam o carnaval brasileiro, especialmente aqueles que dizem respeito às relações étnico-raciais.

A festa do Carnaval assume formas e contextos que se relacionam com as dinâmicas e práticas sociais de cada território e, de maneiras mais ou menos intensas, dialogam com as formações culturais de cada local. Pesquisar o carnaval no Brasil amplia ainda mais esse esforço, dado os conflitos étnicos que estruturam a formação do País desde a sua colonização. Mesmo diante da mistura de signos culturais diversos e dos processos invisibilizantes racistas, é possível notar a intensa presença de elementos da cultura negra. É possível encontrar referências que se conectam diretamente ao passado e que mantêm sua resistência. Para além de um jogo de inversões ou de troca de papéis, como propõe a perspectiva de Mikhail

---

<sup>5</sup> Insiro aqui algumas referências dos desfiles públicos:  
Desfile 2012: <<https://www.youtube.com/watch?v=upc6fWdTahY>>. Acesso em: 01 jun. 2019.  
Desfile 2013: <<https://www.youtube.com/watch?v=oHEclvf6Tlc>>. Acesso em: 01 jun. 2019.  
Desfile 2014: <[https://www.youtube.com/watch?v=W06Tx\\_jv8T8](https://www.youtube.com/watch?v=W06Tx_jv8T8)>. Acesso em: 01 jun. 2019.  
Desfile 2015: <<https://vimeo.com/126970138>>. Acesso em: 01 jun. 2019.  
Desfile 2016: <[https://www.youtube.com/watch?v=Q4N\\_WUhod0I](https://www.youtube.com/watch?v=Q4N_WUhod0I)>. Acesso em: 01 jun. 2019.  
Desfile 2017: <<https://www.youtube.com/watch?v=VSJIBoGp1XY>>. Acesso em: 01 jun. 2019.  
Desfile 2018: <<https://vimeo.com/253671887>>. Acesso em: 01 jun. 2019.

Bakhtin (1987), que é uma referência para o estudo das manifestações de carnaval na idade média na Europa – e que participa dessa discussão –, opta-se por discutir o carnaval brasileiro como território de afirmação e de potência das identidades negras: uma premissa descolonizada. No Brasil, temos de reconhecer os esforços de pesquisadores que se refletiram sobre o carnaval em diferentes expressões e áreas do conhecimento e, dentre eles, temos a importante colaboração do antropólogo Roberto DaMatta, em *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro* (1997), que apresenta uma análise crítica sobre essa expressão. Tal território reúne as mais diversas expressões e mantém de forma positiva a experiência de ser negro na diáspora. Trata-se de tradições vindas desde África, aqui reconfiguradas sob a estrutura da escravidão. De acordo com Nei Lopes e Luiz Antônio Simas (2017, p. 252),

[n]o Brasil colonial, assim como em outras regiões das Américas, o momento inicial utilizado pelos negros para saírem às ruas com seus cânticos e danças foi o das celebrações católicas, inclusive as procissões. Nesses momentos eles reivindicavam sua inserção na sociedade pelo ato simbólico da participação nas festas populares. Daí ver-se, outrora, em toda a América católica, o ciclo do Natal e especialmente o Dia de Reis, 6 de janeiro, como o tempo principal das festas públicas do povo negro, as quais, entretanto, aos poucos foram sendo deslocadas, certamente por influência direta da própria Igreja Católica, para o período do carnaval. Aproveitando-se do gosto africano pelas celebrações espetaculares, as autoridades coloniais incentivaram a carnavalização das festas negras para, aos poucos, as desvincularem daquela do calendário católico.

Nota-se, nessa citação, um contexto simultâneo: o primeiro diz respeito à proibição e exclusão das práticas negras na sociedade colonial; e, o segundo, confere um caráter de resistência aos negros, que ainda assim mantinham viva sua expressão cultural. O traço fortemente negro do carnaval brasileiro poderia ser atribuído e visto como um dos efeitos do racismo na diáspora brasileira, acentuado não somente pela capacidade de resistência e de reinvenção da população negra, mas também da eficiência da operação sistemática dos modos de opressão e perseguição a essa população.

Mas, além disso, podemos dirigir um olhar crítico para a citação anterior e notar os deslocamentos negros como um tenso jogo de sobrevivência e também como resistência. Com efeito, podemos entender o carnaval como um tempo-espaco complexo, não unidimensional e permeado por tensões ao longo da história do País e em seus diferentes formatos. No entanto, em um olhar macro, podemos entendê-lo como um território possível para que negras e negros possam expressar suas

subjetividades diante da segregação a outros espaços, tocando seus tambores, dançando suas danças e celebrando suas tradições. Isso não isenta as tensões internas, porém, salienta uma das dimensões. A ideia de território pode ser direcionada ao carnaval na medida em que esse se configura como um espaço de pertencimento.

É também nesse modelo de carnaval que o Bloco da Laje se inspira. Seja na musicalidade, a exemplo do samba, de *rítmica centro africana*<sup>6</sup>, que engendra em seu cerne múltiplas complexidades e codificações, seja na própria estrutura física e estética de um bloco carnavalesco. Esses pressupostos – que descendem da cultura de matriz africana – agem diretamente na sua construção. O tambor, que, segundo o mestre Giba Giba<sup>7</sup>, é *pulsação*, carrega sonoramente um patrimônio. Cantos ancestrais – pontos de reverência aos orixás e canções populares da tradição matrilinear africana –, alimentam o imaginário e carregam simbolismos que tomam corpo na performance carnavalesca do Bloco. É a partir dessa delimitação, de um carnaval negro brasileiro, que estabeleço a discussão acerca dos modos como o bloco se origina, da sua localização no contexto histórico e local, das corporeidades que o constituem e mantêm, e suas possíveis tensões de/no convívio como coletivo.

## 1.2 ESSE É O BLOCO DA LAJE

Nos últimos meses de 2011, alguns artistas de teatro e amantes do Carnaval – todos amigos e atuantes em diferentes grupos e coletivos teatrais em Porto Alegre – se reuniram para pensar a realização de um bloco carnavalesco e dar concretude a desejos pessoais ligados em uma ideia comum: a possibilidade da criação de um evento artístico como premissa para o encontro.

Nos primeiros momentos, nos quais apenas o planejamento inicial dos poucos participantes emergia, já havia ideias do que poderia vir a ser o Bloco da Laje, que até então não possuía nome. As motivações eram diversas e acenavam para a

---

<sup>6</sup> Entrevista “O Samba e Suas Raízes”, por Luiz Antônio Simas - Philos TV. Entrevista completa em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5fQtxg-sAeg&feature=youtu.be>> (SIMAS, 2017).

<sup>7</sup> Giba Giba (1940-2014) foi um cantor, compositor, percussionista, carnavalesco e ativista cultural brasileiro. Nascido em Pelotas (RS), foi um mestre griô que manteve e difundiu os saberes do tambor de Sopapo, característico do estado. Além de uma carreira de mais de 40 anos, Giba Giba foi ligado diretamente aos movimentos negros, sendo assessor de assuntos afro-aborígenes da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre. Foi um dos fundadores e primeiro presidente da Escola de Samba Praiana.

criação de um bloco que ocupasse as ruas da região central da cidade como resgate da cultura de carnavais de rua que movimentavam de forma lúdica, brincante e espontânea as diferentes regiões e bairros. Sobre a memória do carnaval de rua na capital, em *Carnavais de Porto Alegre*, Flávio Krawczyk, Íris Germano e Zita Possamai (1992, p. 42) afirmam que

No processo de profissionalização do carnaval resta pouco espaço para o Carnaval de rua, ao Carnaval mais espontâneo que conta com a participação de improvisados foliões de última hora. Em Porto Alegre, a partir do final da década de sessenta, o Carnaval nos bairros vai perdendo espaço para a festa oficial realizada no centro da cidade. Segundo Dona Maria Bravo, organizadora do Carnaval da Rua Santana, até 1970, 21 locais em Porto Alegre tinham carnaval. Bairros como o IAPI, Santana, Coronel Feijó, Vila São José, Batista Xavier, Restinga e Cavahada são os últimos a organizar o Carnaval para seus moradores. O próprio poder público municipal, a partir do final da década de 70, retira o apoio dado às festas nos bairros, investindo na centralização do Carnaval.

Na fala dos autores, se atribuem dados importantes sobre a presença dos blocos de carnaval em diversos bairros da cidade, compondo uma dimensão descentralizada da festividade naquele período. Há, ademais, um marcador que diz respeito ao investimento do poder público no carnaval de escolas de samba. Dessa memória, se percebem indícios do que pode ter influenciado na diminuição do movimento dos blocos de rua, dado a diminuição do patrocínio e de estrutura para sua organização.

Também havia o desejo de afirmar uma *junção de pessoas* que já acontecia no bairro Bonfim, nos dias de carnaval, na casa de um dos artistas, que cedia sua *laje*<sup>8</sup> para o encontro dos amigos, antes de partirem para a festa. Havia ainda o desejo de realizar uma celebração nos moldes dos festejos particulares na casa de alguns dos artistas no bairro Medianeira, que, nessa época do ano, realizavam encontros para celebrar a festa, rompendo o espaço da casa e do pátio, invadindo a rua e contagiando os vizinhos.

---

<sup>8</sup> Nome popular de uma varanda ao ar livre, semelhante a um terraço, modelo de arquitetura originário de casas nas comunidades periféricas do Rio de Janeiro, e que se difundiu por todo o País.



Imagem 1 – Ensaio público do Bloco da Laje, Parque Redenção, Porto Alegre, dezembro de 2011.  
Foto: João Machado.

Além dos desejos de ordem afetiva e festiva, o Bloco da Laje surge das indignações com a realidade do seu tempo. Indignação de jovens artistas que não se sentiam totalmente inseridos no meio artístico local, no qual não encontravam espaço para propor suas ações sociais. Indignação por fazerem parte de um segmento profissional marginalizado e com pouco investimento público. Além disso, havia grande indignação frente aos problemas estruturais da cidade, do estado e do País. Em um olhar geral, a sensação de desterritorialização, por parte desses artistas, alimentou o desejo por novos arranjos sociais e humanos. É importante lembrar que, nesse período, acontecia no mundo uma grande onda de protestos e manifestações contrárias ao sistema capitalista, que se refletiu no movimento das ocupações (SANTOS, 2013) e das manifestações<sup>9</sup> de 2013 no Brasil. O Bloco da

---

<sup>9</sup> No ano de 2011 se deu início a uma grande série de protestos que se espalharam por diversos países do mundo e que foram disseminados no Brasil entre os anos de 2012 e 2013, com ocupações dos espaços públicos, trazendo certo incômodo à ideia de manutenção da ordem pública em todos os lugares nos quais ocorreram. No Brasil, organizações indígenas e ambientalistas manifestaram-se em várias cidades, contra a construção da hidrelétrica de Belo Monte (Pará), e ocorreram manifestações, com maioria de jovens, por questões específicas (contra a corrupção nas universidades, por melhores condições da Educação), questões gerais (contra o aumento do preço das passagens de transportes coletivos) e manifestações com conteúdos atualizados (Marchas da Maconha e Marchas da Liberdade). Em vários países, se realizou o Dia Mundial de Manifestações, contra a precariedade e o poder das finanças. Tais manifestações foram convocadas, sobretudo, por redes como o Facebook e, no Brasil, se reuniram milhares de pessoas, em várias cidades, contra: corrupção, governos e mercado e a favor de mudanças feitas legitimamente por interesses do povo. Em Porto Alegre, os protestos se intensificaram diante das privatizações dos espaços públicos e dos eventos que anunciavam e divulgavam a copa do mundo de 2014.

Laje surge em meio a essa efervescência e nela reforça seus anseios comuns: de ordem social, que inquer e assegura o direito de brincar na rua; de ordem política, que torna o ato de brincar uma fonte de enunciação das mais diversas falas; de ordem ancestral, que confere ao presente a conexão com o imaginário das raízes da festa carnavalesca no contexto brasileiro.

### 1.3 QUEM QUISER QUE BRINQUE AGORA

O Bloco realizou seu primeiro desfile – ou cortejo – nas ruas do bairro Cidade Baixa, em Porto Alegre, no dia 12 de fevereiro de 2012, em formato acústico, apenas com instrumentos de percussão e de sopro. Contou ainda com a presença dos brincantes, que portavam estandarte, bandeira, brasão e fantasias nas cores primárias – azul, vermelho e amarelo –, que se tornaram as cores do coletivo. Nos anos seguintes, o bloco ganhou microfonação para as vozes, violão elétrico, guitarra e baixo, por intermédio de um carro de som de porte médio. Os instrumentos de sopro, que já integravam o grupo, se multiplicaram, bem como a bateria, que ganhou um mestre<sup>10</sup>, que orientou sua formação e desenvolvimento.



Imagem 2 – Primeiro desfile público do Bloco da Laje no bairro Cidade Baixa, Porto Alegre, 2011.  
Foto: Pedro Wolff.

<sup>10</sup> De acordo com Nei Lopes e Luiz Antônio Simas (2017, p. 185), o título de mestre, no carnaval, é usado como referência aos dirigentes de bateria em escolas de samba.

Na sua composição artística, variadas linguagens se fundem, como o teatro, a música e a dança. Porém, os elementos teatrais assumem um lugar de destaque e a figura do brincante se torna o agente desses elementos. Tal figura é atribuída ao indivíduo que brinca de forma intencional no bloco, mediante a vivência no bloco. Não se trata necessariamente de um ator ou dançarino, agentes desses saberes, mas de alguém que se envolve com a música, com a dança, com os afetos e as indignações – citados anteriormente, e que os expressam a partir do corpo. Corpo que, expressivo, se torna espetacular ao mesmo tempo que político. A medida expressiva e artística proposta pelo corpo brincante é também atravessada por uma dimensão política, inscrita nos princípios coletivos do bloco. Para Laure Garrabé

O estudo das práticas corporais, notadamente as espetaculares, não pode elidir suas dimensões políticas. Estas últimas não se revelam em particular sobre a cena, e menos ainda sistematicamente no discurso (gestual ou verbal) encenado, mas na maneira de dar luz, distribuir e receber esse discurso (GARRABÉ, 2012a, p. 74).

Essa noção política pode ser atrelada à dimensão brincante no Bloco da Laje. Segundo a autora, a brincadeira no carnaval pode ser vista como gênero performativo, sendo mais ou menos organizado, codificado, tradicionalizado e espetacularizado ou patrimonializado. Ao ter em sua gênese subalterna a imprecisão no trânsito, ora espetacular ora carnavalesco, assume em si uma postura desobediente que lhe assegura então a condição performática e política. O brincante é aquele que agencia esses processos, tendo seu corpo como lócus da prática de uma desobediência corporal, sistemática e, logo, uma prática política contestadora.

O ato de brincar, no Bloco da Laje, acarreta outrossim a relação e a troca entre os indivíduos, além de conferir uma consciência comprometida consigo e com a coletividade. E nessa relação poderia se dar então uma “[...] experiência sensível em ato através das negociações da expressão e da percepção (recepção incluída nesta última), exercidas ou experimentadas pelos indivíduos” (GARRABÉ, 2012a, p. 64), que vão configurando a *cara* do bloco. Assim, por essa *cara* pode ser entendida uma noção de estética “[...] centrada numa epistemologia da relação, entendida como fenômeno, agindo, formando, desformando e reformando os laços” (GARRABÉ, 2012a, p. 64). Seria, então, uma estética que se manifesta pelos cruzamentos dos corpos brincantes, tornando-se, portanto, o ato de brincar “uma conduta estética complexa” (GARRABÉ, 2012b, p. 10).



Imagem 3 – Primeiro desfile público do Bloco da Laje no bairro Cidade Baixa, Porto Alegre, 2011.  
Foto: João Machado.

O teatro, a partir dos saberes dos artistas teatrais que compõem o bloco, como demonstrado na Imagem 3, acima, ganha espaço como ponto de partida na construção das brincadeiras que ocorrem nos ensaios e desfiles. Porém, ao invés de cenas teatrais detalhadas com arranjos categóricos específicos (com o rigor e precisão de uma cena e no sentido limitado da encenação de dramas sobre os palcos), o que se estabelece, por parte dos brincantes, são ações – ou comportamentos – conectadas a cada dinâmica ou momento. Ações atreladas a uma “consciência que lhes dá a qualidade de performance” (CARLSON, 2009, p. 15). Desse ponto de vista, pode-se pensar a qualidade do brincante como *performer*, aquele que agencia a performance. Dessa forma, poderei me remeter a esses agentes ora como brincante, ora como performer.

Marvin Carlson, em seu livro *Performance: uma introdução crítica* (2009), apresenta uma encruzilhada de possibilidades para o significado de *performance*, partindo de sua conceitualização em diferentes áreas do saber, nas quais propõem compreensões que se aproximam ou se cruzam. Assim, a performance é uma das “áreas da atividade humana” (2009, p. 12), campo aberto e de experimentação. Aproximo-me dessa definição para usufruir da mobilidade na operacionalização do conceito e empregá-lo para a qualidade das atividades públicas do coletivo, que “requerem a presença física de seres humanos treinados ou especializados” (CARLSON, 2009, p. 13). Assim como os desejos iniciais que inspiraram a criação

do coletivo, entendo a noção de performance como uma encruzilhada de possibilidades. Trata-se de uma noção possível para articular as práticas móveis que se presentificam no Bloco da Laje.

Desde o seu início, a proposta do bloco contou com a aderência de artistas e também com pessoas das mais variadas ocupações e profissões. Esse cerne, ou núcleo de agentes do bloco, que se comprometem e colaboram com todas as atividades que preparam cada saída (ensaios e desfile), possui atualmente uma média de 100 participantes. A cada ano, o número de foliões e espectadores, que comparecem em ensaios e/ou nos desfiles, sem se comprometer continuamente com as atividades, se multiplicou, tendo em sua primeira saída pública uma média de duas mil pessoas, chegando à marca de 15 mil pessoas nas saídas seguintes. Essa festa, espaço aberto e experimental, na qual “[...] as leis, proibições e restrições que determinam a estrutura e a ordem do ordinário, do não carnaval e da vida são suspensas” (BAKHTIN, 1965, p. 122-123 apud CARLSON, 2009, p. 39), ou campo de reinvenção, ou ainda “lugar de teste aberto” (2009, p. 39), permitiu ao coletivo desenvolver um trabalho particular, que cruza ritmos como samba, funk, soul, rock, maracatu, marchinha, ciranda e reggae em canções autorais e, também, releituras de músicas populares, conhecidas no contexto do carnaval de rua da cidade e do País.

Percebo que a fusão da música com a teatralidade, experienciada pelos brincantes, gera jogos e dinâmicas corporais que dialogam com os espectadores, com a cidade e com os percursos realizados, transformando essa experiência coletiva em um grande espetáculo, ou performance, espaço de potência no qual há um agente-brincante/performer (que realiza e propõem ações pré-combinadas), um agente-folião (que assiste e interage com as ações) e um espectador (que assiste o que está sendo realizado).

Isso possibilita experienciar coletivamente as relações e o espaço urbano de outras formas, desestabilizando as regras dominantes, o que sugere ao coletivo um caráter de criador de saberes, ou de saberes para o estar juntos (VELOSO, G., 2016). Trata-se de abrir frestas e gerar faíscas que dão vazão, a partir de um ângulo coletivo-artístico-crítico, a outras maneiras de ser, estar e criar no mundo, nas quais “[...] o que importa são os mecanismos criados para as práticas de si na relação com o outro” (VELOSO, G., 2016, p. 90), das quais emergem os saberes que vão construindo a estética e a própria ética do bloco. Esse estar juntos, que é o encontro

dos corpos e dos desejos encruzilhados, abre no bloco a possibilidade de construção de saberes que dizem respeito à obra artística, mas também a um pensamento coletivo sobre a política na/da cidade, sobre os afetos e sobre a cultura do carnaval. A partir da retomada de celebrações populares, públicas e coletivas, com ênfase em uma possível liberdade, cria-se também “[...] numa forma concretamente sensual, meio real e meio lúdica, um novo modo de inter-relação entre indivíduos, contrapostos a relações sócio-hierárquicas todo-poderosas da vida do não carnaval” (BAKHTIN, 1965, p. 122-123 apud CARLSON, 2009, p. 39).

A construção do bloco se dá à medida que ele mesmo acontece: não se previa o número de participantes. Um bloco de carnaval tem, via de regra, entre outros núcleos, a bateria, ou a *cozinha*; e os brincantes que frequentam os ensaios, que aprendem/criam dinâmicas. Essas são premissas para que um bloco exista, embora, no Bloco da Laje, essas funções possam ser transitórias, cruzadas ou mescladas, afirmando sua noção estética. Nele, o caráter improvisado, informal ou *maloca style*<sup>11</sup> – como os integrantes classificam –, conota a responsabilidade do compromisso e o engajamento com o corpo na brincadeira: é necessário todos cantarem as músicas para que estas sejam ouvidas, é importante que todos fiquem atentos às coordenadas do presidente, uma espécie de líder que toma a frente do bloco, assumindo a figura de Dionísio, deus do Teatro. Todos são responsáveis, tem seu papel-corpo e seu papel-ação, função a desempenhar durante a manifestação. Presidente, mestre-sala e porta-bandeira, rainha, o sol, a lua, a bateria, harmonia e demais brincantes, todos têm o que fazer, dentro da permissividade do brincar/jogar. Fazer, logo, performar.

---

<sup>11</sup> Essa expressão, referenciada no Bloco da Laje, associa o termo **maloca** a **maloqueiro**, ressignificado pelo movimento rap, que desconstrói a ideia depreciativa do termo, que designa o sujeito morador de maloca, logo, inferior, malvestido. Ao contrário, afirma um estilo de vestir legítimo desse grupo sociocultural, e diz respeito ao seu comportamento político na medida em que performa um visual de vestimenta não padronizado, não se adequando às formas ou tendências ditadas pelo mercado da moda. Ser *maloca style*, nesse sentido, reforça uma autenticidade, autonomia e despojamento. (BLOCO DA LAJE, 2011, comunicação oral)



Imagem 4 – Primeiro desfile público do Bloco da Laje no bairro Cidade Baixa, Porto Alegre, 2011.  
Foto: Patrícia Fagundes.

Diante de uma lógica de criação e manutenção da obra a ser criada, a noção de coletividade tornou-se o eixo principal para a condução e a criação do bloco. Para uma melhor compreensão do que a noção de coletividade e a não prisão nas definições de papéis representaram nesse processo, utilizo a imagem de um “borramento”, na tentativa de uma melhor localização, ou melhor, “deslocalização” das funções. A experimentação, como uma possível metodologia para a criação, se constituiu em uma base possível para esse movimento, inspirada no passado, naquilo que cada um elaborava como maneira de fazer carnaval.

Obviamente, tinha-se um caminho: a criação de um bloco de carnaval. Pode-se dizer então que já havia um objetivo, um lugar a se chegar. Mas o singular desse processo tem sido a possibilidade de uma organização coletiva e de um processo de criação em que os papéis que o organizam são ocupados por diferentes indivíduos, concomitantemente, dando espaço ao diálogo e possibilitando a construção de uma obra desde outros arranjos, mais democráticos do que os espetáculos de teatro que são apresentados em locais fechados, em prédios teatrais, por exemplo. Atréados a essa obra artística, se percebe que estão presentes sensações e sentimentos que são, segundo Jorge Veloso (2016, p. 103), “[...] produzidos de saberes trocados naquilo que dá sentido às suas vidas, na capacidade de reinventar práticas de si baseadas no que de verdade lhes importa: o fundante e intransferível direito de estar juntos”. Essa característica atribui à organização e ao processo de criação a permissividade para experimentar papéis, tornando o processo um campo de

autonomia. Trata-se de um espaço que acolhe e cruza diferentes saberes e lugares de fala.

#### 1.4 ESTAMOS LIVRES DO RACISMO?

Dentre as diversas pautas sociais que estão presentes no Bloco, a luta antirracista é uma das que acompanham sua trajetória. Não que as demais pautas já não estivessem presentes, porém, as questões sobre racismo e afirmação negra vêm sendo levantadas na própria construção da narrativa do coletivo. Posso lembrar, a esse respeito, das músicas que tematizam a população e a cultura negra que fazem parte do seu repertório, como mencionado anteriormente, ou a religiosidade negra que começa a ser homenageada. A presença de temas relacionados à população negra deu início a alguns debates sobre raça, que, apesar de muito importantes, ainda carecem de aprofundamento.

Penso que um dos obstáculos para adensamento da discussão sobre racismo, no interior do Bloco, é o fato de haver uma presença majoritária de pessoas brancas. Como deve ser também dificultoso propor um debate sobre violência contra a mulher em um espaço majoritariamente masculino, ou, ainda, discutir homofobia em um espaço de maioria heterossexual. Apesar de existir a escuta, é perceptível o desconforto e a superficialidade nas conversas coletivas quando o tema racismo é abordado. De fato, falar sobre racismo com (e diante de) pessoas brancas mobiliza os ânimos, pois tensiona a estrutura por sob a qual a subalternidade é construída e indaga justamente os destinatários dos privilégios estruturais.

O Bloco da Laje, assim como a grande maioria dos blocos de carnaval atuantes na região central de Porto Alegre, é constituído, portanto, como já mencionado, majoritariamente por pessoas brancas<sup>12</sup>. Conquanto os artistas negros, que compõem a pesquisa, ocupem lugares de protagonismo no coletivo, integrando o seu núcleo diretivo, de produção e atuando como cantantes / puxadores, ainda sim é visível a presença em maior quantidade de pessoas brancas, como integrantes do coletivo e como expectadores nos ensaios, shows e desfiles.

---

<sup>12</sup> Discorro sobre este dado em um artigo de 2018, publicado no Jornal Zero Hora. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/opiniao/noticia/2018/02/thiago-pirajira-a-resistencia-do-povo-negro-carnaval-consciente-carnaval-guerreiro-cjdkfe7nd00zf01rva1fd55x4.html>

Ao longo da sua trajetória, o coletivo realizou alguns eventos internos e públicos nos quais foram discutidas questões ligadas ao racismo. A experiência que considero mais significativa foi a do Seminário do Bloco da Laje, um projeto que surgiu como uma atividade interna no coletivo em 2013 e que se expandiu para a comunidade. Nas duas últimas edições (2016 e 2017), o evento contou com a presença de convidados externos (historiadores, advogadas, juristas, jornalistas, agentes culturais, ativistas, militantes), que discorreram sobre temas ligados à ocupação dos espaços públicos, ao carnaval da cidade e seus modos de resistência. Nas falas que tangiam sobre carnaval, estavam presentes as ligações com a cultura e a população negra e, por conseguinte, com a luta antirracista. Nesse sentido, foram conferidos alguns elementos que colocam em questão os privilégios de pessoas brancas que frequentam os eventos de carnaval de rua e suas responsabilidades de fazerem parte da luta antirracista.



Imagem 5 – Da esq. para dir. Helena Boll, Iosvaldyr Bittencourt e Winnie Bueno. Convidados do Seminário Bloco da Laje. Praça do Tambor, Porto Alegre, 2018.  
Foto: Arquivo do autor.

Nessa direção, pensar o racismo a partir das relações raciais pode me auxiliar a refletir sobre a medida em que o coletivo, apesar de sua postura antirracista, é também atravessado pelo racismo. Para além da injúria racial, ofensas, atos racistas isolados, remetemo-nos ao racismo de forma estruturante da sociedade, de processos sociais e psicológicos que extrapolam o preconceito (BENTO, 2014). Com

isso, podemos deslocar o foco, nessa tensa discussão, para o corpo branco, majoritário no nosso carnaval, depositário das benesses socioestruturais, menos discutidos nos processos que dizem respeito às relações étnico-raciais e suas implicações.

Maria Aparecida Silva Bento (2014) discorre sobre as diferenças entre a discriminação provocada por preconceito e a discriminação provocada por interesse. Segundo a autora, a discriminação por interesse configura a omissão e o silêncio de pessoas brancas frente às problemáticas negras. O grupo branco, que recebe os privilégios de uma sociedade racista e silencia diante das subtrações dos grupos subalternizados, concretiza a exclusão desses grupos, que pode ser entendida como “descompromisso político com o sofrimento de outro” (BENTO, 2014, p. 29). Nesse sentido, essa é uma relação que faz parte da lógica estrutural-racializante, cujo silêncio mantém os privilégios da população branca. Com efeito, trata-se de uma relação atualizada, performada ao longo da história. Conforme a autora,

É flagrante observar que alguns estudos da primeira década do século XX, focalizaram o branco, não para compreender seu papel na relação entre negros e brancos, mas para garantir sua isenção no processo de escravização da parcela negra da população brasileira. [...] dessa maneira, esses estudos geraram um modelo de isenção da sociedade branca e, por conseguinte, de culpabilização da população negra, que tem variado muito pouco, independentemente das linhas teóricas de pesquisa (BENTO, 2017, p. 30).

Essa culpabilização reflete-se em dois entraves: o que deslegitima as reivindicações negras, quando estas são tomadas como reclamação excessiva, repetitiva e sem fundamentos, que neutraliza e muitas vezes desencoraja as pessoas negras a pautarem suas questões em debates; e o que criminaliza quando as reivindicações emergem, estigmatizando a pessoa ou a população negra como violenta, raivosa. Seria precipitado afirmar que essas situações ocorram no Bloco, mas é perceptível que as pautas negras, quando assumem um viés afirmativo, de enaltecimento, são bem-vindas e aderentes de forma geral. Isso acontece de modo distinto quando surgem críticas ou o encaminhamento para um debate que inclua os brancos nas responsabilidades de estabelecerem um diálogo sobre seus privilégios. Caso esse debate ocorra, um silêncio desencorajador se instaura, como se as tentativas de um debate mais crítico escorregassem nas situações de desconforto ou acobertamento. A fala de Bento reitera isso quando afirma que,

O silêncio, a omissão, a distorção do lugar do branco nas situações de desigualdades raciais no Brasil tem um forte componente narcísico, de auto preservação, porque vem acompanhado de um pesado investimento na colocação deste grupo como grupo de referência da condição humana (BENTO, 2017, p. 30).

Podemos tomar a afirmação da autora para questionar em que medida esse silêncio no coletivo é um silêncio estrutural. Não que intencionalmente se confabule o silêncio, mas, por um traço de comportamento histórico, ele se atualiza. A ver, por exemplo, que, nas discussões sobre racismo, nunca é o branco que se torna centralidade no debate, mesmo sabendo-se da diferença de oportunidades e de direitos entre as duas populações. O não diálogo, desde o lugar branco, retorna o comportamento de tomar o negro como objeto a ser analisado, olhado. O negro como específico, o branco como universal. Seria esse então o motivo da dificuldade de um diálogo mais intenso e crítico no coletivo?

Com efeito, poder-se-ia pensar que essa tensão reflete uma das dificuldades da luta antirracista de modo geral no País: a dificuldade do compromisso das pessoas brancas em se colocar em reflexão a partir de si próprias. O que poderíamos também localizar como um pensamento da branquitude, que Bento nos aponta como o acordo branco que mantém sistematicamente seus privilégios coletivos, sendo este o que ela define como pacto narcísico (2017, p. 45). Esses acordos, na realidade do Bloco da Laje, não são explícitos, mas, amalgamados no silêncio estrutural, podem vir a conferir a esses sujeitos o descompromisso com a reflexão.

Essas questões são pouco visíveis na dinâmica festiva em que está inserido o carnaval, que poderia ser ao mesmo tempo o lugar no qual se fortaleceriam os discursos de reivindicação por equidade. Porém, dificultam o processo de autocrítica de sujeitos brancos no que tange ao avanço e fortalecimento nessa luta. Isso me faz pensar sobre as complexidades e contradições da vivência nessa brincadeira. Se o pacto narcísico é um acordo coletivo que se expressa nos corpos brancos e no espaço, e se esse é um comportamento que historicamente se atualiza e se reconfigura (SCHECHNER, 2000), ousaria aqui pensar no racismo como uma performance estrutural. Poderíamos pensar o racismo dessa forma quando o entendemos como um comportamento sistematizado, estruturado e atualizado social e culturalmente.

Historicamente, o racismo se atualiza e se reconfigura em múltiplos movimentos e expressões, orquestrados no tempo. Ao racismo se atribuem ações simbólicas e reflexivas que, em perspectiva macro, podemos notar que se revelam em políticas (escravidão, eugenia, encarceramento, genocídio, epistemicídio), e, em perspectiva micro, se presentificam nas relações sociais, de trabalho e de convívio a partir das injúrias e ofensas. Esses são alguns poucos exemplos de como poder-se-ia entender o racismo como performance. O que nos auxiliaria tomá-lo também como prática social e como experiência de tempo. Uma ação performática do silêncio tornado presença.

Se a performance do racismo prevê relação com a presença e com uma prática de corpos que manifestam e atualizam essa conduta em relação a outros corpos, podemos pensar, na própria dimensão de performance, as tensões e resistências, das populações alvo do racismo, também como performance. Temos aqui a possibilidade de traçar as estratégias de resistência, combate e reinvenção de sujeitos negros também como práticas performativas em perspectivas micro e macro. Adiante, podemos pensar como os agentes negros do Bloco da Laje experienciam as diferentes condutas, como alvo do racismo e como agentes de resistência e de emancipação.

## 2 ESTÃO QUERENDO IMPEDIR OS NOSSOS CARNAVAIS

Instiga-me saber das maneiras como os artistas negros do coletivo Bloco da Laje se articulam para manter-se vivos frente ao racismo operante no histórico social brasileiro. Trata-se de saber das formas e estratégias de resistência desses artistas: contra as mortes físicas, que estão nos índices estatísticos; contra as mortes simbólicas, reveladas nas desvantagens de acesso aos bens sociais; contra a morte da esperança de futuro, que destitui, desde um passado histórico, a possibilidade de ser. No entanto, se torna importante refletir sobre a relação dos artistas com seus processos formativos artísticos

Vamos falar um pouco sobre os aprisionamentos, os silêncios, os *nãos*. Falar dos estigmas nos quais as corporeidades dos artistas estão condicionadas ao longo de suas formações. Da estrutura perversa que, durante o sempre, vem querendo calar nossos carnavais. Carnaval também é lugar de reflexão e de denúncia. Carnaval é coisa séria. Pois ele, para nós, é espaço de vida. Falar das nossas fragilidades é humanizante. Narrar nossas fragilidades é performar nossa humanidade. Se essa dissertação trata de modos de resistência e reinvenção negras, considero apropriado explicitar a conjuntura opressora e elencar, objetivamente, algumas das experiências dos artistas que, para além da experiência no Bloco da Laje, sejam uma constante no fazer artístico.

No envolvimento com as entrevistas e com minha própria memória surgem alguns pontos para serem discutidos neste capítulo, ligados aos estigmas aos quais as diferentes corporeidades aqui narradas são alvo. As falas dos entrevistados foram também desenhando o conteúdo do capítulo, que se desloca do bloco e amplia para as práticas artísticas anteriores ao coletivo. De certa forma, me parece interessante esse movimento, pois, em alguma medida, podemos conhecer um pouco mais dos sujeitos, para além do recorte investigado na pesquisa. Os títulos dos subcapítulos são trechos de falas dos entrevistados e neles se apresentam as tensões e reflexões de cada sujeito, particularmente. Escolho apresentar os subtítulos dessa forma para que cada experiência seja individualmente acompanhada na leitura.

## 2.1 SER OU NÃO SER?

Juliano e eu temos uma relação bastante próxima. Além de amigos e parceiros no Bloco, nossos afetos se construíram na experiência do convívio em outros processos artísticos, dentre os quais eu destaco o espetáculo *Ayê*<sup>13</sup> (2012), em que Juliano era um dos atores e, eu, um dos diretores. Além do convívio na arte, moramos juntos durante um ano e, nesse período, fortalecemos conjuntamente nossas encruzilhadas comuns: negra, gay e artista – marcadores identitários que se interseccionam<sup>14</sup> em nossos corpos e acumulam opressões. Mesmo com nossas particularidades individuais nas vivências conjuntas desses marcadores, ainda assim nós nos tínhamos e ainda temos como espelho, como possibilidade de reconhecimento. Seguimos nos espelhando, mas agora em outra medida, que vem sendo transformada nas nossas trajetórias.

Juliano faz parte do Bloco desde seu início, sendo um de seus fundadores. Atua como brincante, cantante e ocupa conjuntamente o lugar de direção artística do coletivo. Natural de Cruz Alta/RS, desde pequeno tinha gosto pela arte e, tanto na escola quanto na igreja católica, participava de peças de teatro. Aos 18 anos se muda para Porto Alegre, em busca de formação profissional na área. Nesse período, estão presentes as diferentes experiências que o TEPA<sup>15</sup> e o grupo Caixa Preta<sup>16</sup> lhe trouxeram. Sobre sua formação artística ele conta,

Então eu considero que o *Caixa Preta* também fez parte da minha formação como indivíduo ator negro, é onde começa pra mim. Até então, no TEPA, no Teatro Escola, eu tinha a ideia

<sup>13</sup> Espetáculo teatral baseado na história do Quilombo da Família Silva, localizado em Porto Alegre. O espetáculo foi o resultado de um projeto de montagem contemplado no II Prêmio de Artes e Expressões Afrobrasileiras Cadon / Fundação Palmares. Teaser: <<https://www.youtube.com/watch?v=8YmhjBaTIRE>>.

<sup>14</sup> O campo da *interseccionalidade* possui estudos iniciados na área do Direito, nos Estados Unidos, por Kimberlé Williams Crenshaw, em 1991. Atualmente, no Brasil, o conceito tem sido utilizado em pesquisas em diversas áreas como instrumento metodológico de análise. Pode ser um conceito importante para pensar as camadas de opressão sobre corpos oprimidos. No entanto, não pretendo apresentá-lo e aprofundá-lo nesta escrita, pois ela poderia tomar dimensões que agora não são o foco do trabalho. Contudo, a atenção para a complexidade das formas como as opressões agem nos sujeitos entrevistados estarão sempre presentes. Não serão omitidas, porém, dialogadas desde outros conceitos.

<sup>15</sup> TEPA - Teatro Escola de Porto Alegre, escola de formação teatral que existiu em Porto Alegre entre os anos 1996 - 2012.

<sup>16</sup> O grupo Caixa Preta foi o primeiro coletivo teatral a inserir-se profissionalmente no meio artístico porto-alegrense com uma proposta de Teatro Negro. O grupo, dirigido por Jessé Oliveira, foi fundado no ano 2000. Mais informações do grupo e trechos de entrevista concedida por Jessé estão disponíveis em: <<https://medium.com/grupo-caixa-preta-e-o-teatro-feito-por-negros-em-porto-alegre>>.

de uma questão mais da formação do artista, da questão dos estilos de interpretação, da técnica do ator, do melodrama, do Shakespeare, do Tchekov, do Bufão, do Clown, da questão da estrutura dramaturgica, de como ser teatro mais em estrutura técnica. Eu considero que quando eu fui pro *Caixa Preta*, com orientação do Jessé e da Vera Lopes, eu comecei a entender o teatro também como um espaço político (Juliano Barros, 2018).

Nesse trecho, é interessante a percepção de Juliano sobre sua formação como indivíduo ator negro. Não obstante a formação técnica para o trabalho do ator, que Juliano contempla quando se refere ao TEPA, tomo a liberdade de fazer uma consideração, tendo em vista que estamos falando dos processos de silenciamentos raciais: os elementos técnicos que Juliano cita que aprende na escola fazem parte de uma tradição teatral desde a Europa. Não desmereço nem minimizo a importante formação técnica que Juliano desenvolveu no TEPA, mas não posso me furtar de refletir sobre a ausência de epistemologias negras nos currículos de arte, sendo essa uma questão global, também, na área das artes. Podemos olhar para essa questão como silenciamento. Nesse sentido, o que podemos pensar quando Juliano fala que é no grupo Caixa Preta que ele constrói sua dimensão política? Essa indagação pode dizer respeito a uma consciência de sua existência como sujeito negro travada no Caixa Preta, além de suas especificidades dentro da complexa dimensão da experiência negra no Brasil, quando ele conta:

Pra mim aquilo foi uma formação artística, do indivíduo Juliano, que acabou construindo o artista que eu sou hoje. Fiz parte por dez anos do *Caixa Preta*, foi mais ou menos um espaço de formação também do artista e do indivíduo enquanto artista social né, ativista, porque meu corpo também tava, meu corpo, minha pele, meu cabelo, a minha voz, inseridas dentro de um contexto social né. Não só da arte técnica, na formação técnica, eu não tinha uma inserção no aspecto político e o Caixa Preta foi então uma formação do Juliano enquanto artista negro e da ideia de ser um ator negro (Juliano Barros, 2018).



Imagem 6 – Juliano Barros no espetáculo Hamlet Sincrético do Grupo Caixa Preta (2005).  
Foto: Jessé Oliveira.

A fala do artista me remete a Nilma Lino Gomes (2017), quando esta discorre sobre a compreensão das identidades a partir do olhar acerca da própria corporeidade negra. Segundo a autora, os *saberes estético-corpóreos* podem nos fazer compreender “novas dimensões políticas e epistemológicas referentes à questão racial” (GOMES, 2017, p. 77), como, por exemplo, pensar o carnaval como território onde se constituem saberes e como espaço de organização política de resistência. Olhar para a própria corporeidade, assumindo ela como potência, talvez nos comprometa com a reconstrução das nossas subjetividades. A experiência de criar, em uma coletividade artística que toma o corpo negro e suas questões como centralidade, pode envolver, os sujeitos negros desse processo, à construção de uma consciência sobre si e sobre o mundo. Percebo, a partir da entrevista e de nosso convívio, que, dentro dessa coletividade, composta por pares negros, Juliano começa a desenvolver um olhar crítico sobre sua condição de ser negro. Simultaneamente à ideia de um corpo protagonista, que esses saberes corpóreos fazem emergir, conscientiza-se também a percepção sobre os estigmas nos quais esse corpo-saber é capturado. A esse respeito, Gomes chama a atenção

Os saberes estético-corpóreos, sendo os mais visíveis do ponto de vista da relação do sujeito negro com o mundo, contraditoriamente podem ser mais facilmente transformados em não existência no contexto do racismo brasileiro e do mito da democracia racial, os quais são capazes de transformar as experiências inscritas na cultura negra em exotismo, hibridismo, negação; ou seja, em formas em formas peculiares de não existência do corpo negro no contexto brasileiro. Essas formas atingem o imaginário da sociedade brasileira como um todo (inclusive dos próprios negros) e dessa forma afetam o discurso e a prática pedagógica [...] (GOMES, 2017, p. 77).

Nessa fala, a autora convoca a pensar sobre um ponto que me parece importante para discutirmos as complexidades dos silenciamentos dos corpos negros, que diz respeito a uma sofisticação sob a qual o racismo no Brasil se atualiza e reformula. O corpo silenciado pelo racismo, quando se conscientiza de seus saberes corporais, pode vir a ser novamente mantido como alvo dos processos de violência quando suas experiências corporais de protagonismo são transformadas em estigmas. Para Juliano, essas práticas limitam as condições de elaboração da sua experiência positiva e protagonista como ator, sendo a ele destinado somente aqueles papéis que carregam uma imagem negativa relacionada ao corpo negro. Ele acrescenta:

Porque eu era convidado pra fazer, por exemplo, cinema ou algum teste pra algum filme, ou teste pra uma novela, eu começava a perceber que a padronização do espaço onde queriam me inserir era sempre num lugar marginal. Era convidado pra fazer bandido, eu era convidado pra fazer alcóolatra, sei lá, sempre um estereótipo do espaço do negro num lugar onde... era um espaço sempre marginalizado, onde nunca fui convidado pra fazer um médico, nunca fui convidado pra fazer um teste de engenheiro ou de arquiteto, no cinema, na televisão. Mas sempre um estereótipo de é a cara da marginália, a cara do bandido, essa coisa de estar à margem, né (Juliano Barros, 2018).

Tal processo de objetificação carrega consigo outras dinâmicas, sendo uma delas o silenciamento de seus saberes, que evidencia a dimensão desse corpo como um corpo regulado (GOMES, 2017, p. 96). Nesse sentido podemos perceber nas dinâmicas racistas um poder de reconfiguração que o próprio racismo toma para capturar o corpo negro. Sueli Carneiro<sup>17</sup> corrobora com esses apontamentos quando solidifica e assenta a noção de epistemicídio, que vai dar conta de pensar essa agência estruturada a partir da captura do corpus negro e do silenciamento dos

---

<sup>17</sup> Sueli Carneiro é filósofa e doutora em Educação pela Universidade de São Paulo (USP). Fundadora e coordenadora-executiva do Geledés Instituto da Mulher Negra, é diretora vice-presidente do Fundo Brasil de Direitos Humanos e ativista do Movimento Feminista e do Movimento Negro do Brasil.

saberes desse corpo. Em sua tese de doutorado, intitulada *A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser* (2005), sobre o conceito de epistemicídio, afirma

Para nós [...] o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento 'legítimo' ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a sequestra, mutila a capacidade de aprender etc. (CARNEIRO, 2005, p. 97).

O conceito, *tomado para si*<sup>18</sup>, operado pela autora, na diáspora negra brasileira, conforma um precedente fundamental para pensar as desvantagens de estar no mundo para as pessoas negras. Não tendo direito a saber e tendo o que se sabe extraído, essa morte epistêmica conforma “[...] uma forma de sequestro da razão em duplo sentido: pela negação da racionalidade do Outro ou pela assimilação cultural que em outros casos lhe é imposta” (CARNEIRO, 2005, p. 97).

Esse aspecto apresenta de forma mais evidente as reformulações em que a conjuntura dominante se afirma, porém, é importante destacar que a discussão acerca do racismo, suas lutas e resistências estão postas no Brasil desde o período da escravidão e, na trajetória de Juliano, ela está presente em simultaneidade com sua posição de resistência e de afirmação de identidade elaboradas também nas suas experiências artísticas.

## 2.2 OLHA MÃE AGORA EU TÔ BRANCA

Kayane e eu temos uma relação bastante próxima. Conhecemo-nos em 2004, quando demos início a nossa formação universitária na graduação em Teatro, na

---

<sup>18</sup> Em sua tese, a autora tensiona a noção de epistemicídio proposta por Boaventura Sousa Santos (1997), trazendo novas contribuições e sentidos ao termo a partir de sua experiência de ser mulher negra. Este ato, de um sujeito-corpo subalterno apropriar-se de um conceito dominante, que diz respeito a si, confio à expressão *tomar para si*, que carrega uma forma possível de reivindicar a autoria e o protagonismo de suas próprias questões. Uma reinvenção. Quando surgir grifada no texto, a expressão tomará essa compreensão.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Dividimos o mesmo lar por cinco anos e, antes de estarmos juntos no Bloco, trabalhamos juntos em um grupo de teatro, o *Barraquatro*. Durante a entrevista, quando perguntei a ela sobre lembranças de efeitos do racismo no seu corpo, ela contou a seguinte história:

Eu lembro de quando eu era criança, uma vez, a minha mãe chegar dentro do quarto, e eu tinha pegado todas as pomadas dentro daquela caixinha que tinha remédios e me pintei toda com as pomadas de branco, e quando ela entrou eu disse ‘olha mãe, agora eu tô branca’, e os olhos dela se encheram de lágrimas e eu não tinha entendido o porquê. Então eu tenho certeza que antes desse episódio – eu tinha quatro anos na época – eu devia sofrer muito racismo. Mas eu não me lembro exatamente. Mas passei por várias situações (Kayane Rodrigues, 2018).

Nessa memória, localizo o ideal da brancura como liberdade. Essa, de certo, é uma performance que muitas negras e negros trazem consigo, experienciadas como brincadeira – como no caso de Kayane – ou nas mais diversas ações que desenvolvemos ao longo da vida, seja para conseguirmos aceitação nos meios sociais nos quais vivemos ou a “tranquilidade” que uma identidade social apagada pode trazer. Essa brancura-apagamento ou desejo de brancura é tratada na obra de Frantz Fanon. Sobre essa questão, ele reflete

Da parte mais negra de minha alma, através da zona de meias-tintas, me vem este desejo repentino de ser *branco*. Não quero ser reconhecido como *negro*, e sim como *branco*. Ora – e nisto há um reconhecimento que Hegel não descreveu – quem pode proporcioná-lo, senão a branca? Amando-me ela me prova que sou digno de um amor branco. Sou amado como um branco. Sou um branco. Seu amor abre-me o ilustre corredor que conduz à plenitude...  
Esposo a cultura branca, a beleza branca, a brancura branca. Nestes seios brancos que minhas mãos onipresentes acariciam, é da civilização branca, é da civilização branca, da dignidade branca que me apropriado (FANON, 2008, p. 69).

Fanon se refere, nessa citação, à relação do homem negro com a mulher branca, mas tomo essa passagem por notar que nela há uma referência crucial para falar do desejo de brancura como efeito do racismo, independente das relações estabelecidas. No caso de Kayane, essa dimensão provavelmente diz respeito a uma relação com um ideal positivo de ser branco contraposto a uma imagem negativa em ser negro. Ser branco, como tratam Kayane e Fanon, assume um desejo de ser, enfim, um corpo com dignidade, um modelo de humanidade.

A imagem da pele embranquecida que Kayane performou na infância pode eclodir outras dinâmicas que complementam essa passagem, tal qual seria a

máxima da brancura como desejo, mas também do clareamento como caminho para a dignidade. Bem sabemos que as dinâmicas estruturais racistas no Brasil operam também de acordo com a pigmentação de pele. Mas tomo essa ideia do clareamento para pensar os estigmas e os caminhos de vantagens de se ter a pele negra mais clara. Kayane tem a pele negra clara, sua mãe é negra retina e, seu pai, branco. Ela conta que, na escola particular em que estudou como bolsista, era a única aluna negra presente no turno, durante toda sua trajetória. Reportados a ela estavam as piadas estigmatizadoras que a impunham lugares sociais subalternos que, no seu caso, não correspondiam à sua realidade. Ela conta que:

Dentro da escola eu passava assim, em algum momento se criou a ‘fake news’ – existia de outras formas – existia a fake news de que eu era filha da faxineira. Eu, obviamente na cabeça deles, uma pessoa negra só poderia estar ali dentro da escola por causa disso, né. Na época eu sofri muito, muito mesmo (Kayane Rodrigues, 2018).

O lugar específico designado ao corpo negro remonta, em mais um exemplo, à condição desumanizadora sobre a qual o racismo age. Objetificar, selecionar os lugares subalternos nos quais devem caber o corpo negro, faz parte do imaginário social e se propaga nas instituições, entre elas as instituições de educação, a ver pela fala de Kayane. O “tornar” Kayane filha da faxineira compromete uma ação que mantém os lugares limitados e serviçais, nos quais negros deveriam estar, sobretudo. Não desmereço a função faxineira, mas ela nos serve como exemplo para perceber uma outra forma como o silenciamento estigmatizante rouba do corpo negro a capacidade de se fazer outro, ou, como reforça Carneiro,

A negação da plena humanidade do Outro, a sua apropriação em categorias que lhe são estranhas, a demonstração de sua incapacidade inata para o desenvolvimento e aperfeiçoamento humano, a sua destituição da capacidade de produzir cultura e civilização prestam-se a afirmar uma razão racializada, que hegemoniza e naturaliza a superioridade européia. O Não-ser assim construído afirma o Ser. Ou seja, o Ser constrói o Não-ser, subtraindo-lhe aquele conjunto de características definidoras do Ser pleno: auto-controle, cultura, desenvolvimento, progresso e civilização. No contexto da relação de dominação e reificação do outro, instalada pelo processo colonial, o estatuto do Outro é o de ‘coisa que fala’ (CARNEIRO, 2005, p. 99).

Outro estigma na experiência de Kayane, na vida adulta, diz respeito a sua pele mais clara e a seu corpo magro, que a enclausuram na figura da *mulata hipersexualizada*. Como ela mesma fala, a hipersexualização do seu corpo é uma constante na sua trajetória profissional como atriz. Nos diversos espetáculos teatrais

aos quais foi convidada para atuar, o lugar que lhe cabia era, na maioria das vezes, relacionado a esse lugar. Ela relata:

Trabalhei com pessoas bem antigas no teatro, bem jovens, de vários públicos. Mas percebi que os meus personagens sempre vão para um mesmo lugar. Muito de uma sensualidade, muito de uma coisa relacionada à beleza, à nudez, de desejo... E percebi, ultimamente, até resgatando lá na universidade, lá tinha também, mas eu não tinha os olhos atentos a isso. Então eu sinto que uma das minhas maiores dificuldades é ter ficado presa a um lugar específico (Kayane Rodrigues, 2018).



Imagem 7 – Kayane Rodrigues no espetáculo teatral *Ayê* (2012).  
Foto: Daniel Paiva.

O confinamento ao qual o corpo é colocado, dessa forma como objeto sexual, do desejo, segmenta mais uma vez a coisificação. Conforme o relato da atriz, percebe-se o jogo perverso do racismo, que se apresenta também nas negociações de trabalho e deflagra o campo da arte como campo não isento da implementação dessa política, que é extremamente sofisticada, ao ponto de se tornar difícil ao corpo oprimido a compreensão dela como uma política opressora e silenciadora. Tomo aqui a palavra política, pois encontro elementos precisos na fala de Kayane que direcionam o pensamento ao falso mito da democracia racial, projetada, esquematizada e aplicada como política no Brasil. Em 1978, Abdias do Nascimento, em *O genocídio do negro no brasileiro: processo de um racismo mascarado* (2017), já discutia outro precedente importante para entender a complexidade da estrutura racista brasileira: o *mito da democracia racial* figurava e ainda figura como um dos

grandes alicerces que mantém o empreendimento colonial a partir do século XX. Segundo o autor,

Devemos compreender 'democracia racial' como significando a metáfora perfeita para designar o racismo estilo brasileiro: não tão óbvio como o racismo dos Estados Unidos e nem legalizado qual o *apartheid* da África do Sul, mas institucionalizado de forma eficaz nos níveis oficiais de governo, assim como difuso e profundamente penetrante no tecido social, psicológico, econômico, político e cultural da sociedade do país. Da classificação grosseira dos negros como selvagens e inferiores, ao enaltecimento das virtudes da mistura de sangue como tentativa de erradicação da 'mancha negra'; da operatividade do 'sincretismo' religioso à abolição legal da questão negra através da Lei de Segurança Nacional e da omissão censitária – manipulando todos esses métodos e recursos – a história não oficial do Brasil registra o longo e antigo genocídio que vem se perpetrando contra o afro-brasileiro. Monstruosa máquina ironicamente designada 'democracia racial' que só concede aos negros um único 'privilégio': aquele de se tornarem brancos, por dentro e por fora. A palavrassenha desse imperialismo da brancura, e do capitalismo que lhe é inerente, responde a apelidos bastardos como *assimilação*, *aculturação*, *miscigenação*, mas sabemos que embaixo da superfície teórica permanece intocada a crença na inferioridade do africano e seus descendentes (NASCIMENTO, 2017, p. 111).

Ainda hoje vivemos os efeitos da construção do *mito da democracia racial*. Carla Beatriz Meinerz, quando reflete sobre as relações étnico-raciais no ensino de História, no estado do Rio Grande do Sul, a partir da aplicabilidade das Leis 10.639/03 e 11.645/08, retoma esse dado histórico. A respeito do *mito da democracia racial*, ela afirma que

[...] ainda presente em parte do imaginário social partilhado que retrata quem somos como nação e como povo. É igualmente responsável, ainda hoje, por tratar a pluralidade cultural e a miscigenação como correspondentes de uma pretensa convivência harmônica entre distintos grupos étnico-raciais, desconhecendo as desiguais possibilidades de acesso e ascensão social, características da organização social brasileira. Trata-se de uma incongruência, pois o mito da democracia racial já foi descartado oficialmente pelo Estado Brasileiro, na Conferência Mundial realizada em Durban, África do Sul, em 2001 (MEINERZ, 2017, p. 66).

Assim como Sueli Carneiro e Carla Meinerz, Abdias do Nascimento reflete conscientemente sobre o controle estrutural que nega aos negros o acesso à cidadania. Tal controle é de extrema eficácia, inteligência e sofisticação. Ele segue, dizendo que

A assimilação cultural é tão eficiente que a herança da cultura africana existe em estado permanente de confrontação com o sistema dominante, concebido precisamente para negar suas fundações e fundamentos, destruir ou degradar suas estruturas (NASCIMENTO, 2017, p. 112).

Essa negação da autoria negra nos processos sociais e culturais, que sustenta a construção social brasileira desde os primórdios, se manifesta nas mais diversas áreas do conhecimento e setores sociais, sendo que, em suas próprias estruturas, se reconfigura, de acordo com os contextos. Na segunda metade do século XX, Nascimento contextualizava o quadro operante do racismo na educação. O diagnóstico crítico do autor inclui o seguinte:

O sistema educacional funciona como aparelho de controle nessa estrutura de discriminação cultural. Em todos os níveis do ensino brasileiro [...] o elenco das matérias ensinadas, como se executasse o que havia previsto a frase de Silvio Romero, constitui um ritual da formalidade e da ostentação das salas de aula da Europa, e, mais recentemente, dos Estados Unidos. Se consciência é memória e futuro, quando e onde está a memória africana, parte inalienável da consciência brasileira, no currículo escolar? Onde e quando a história da África, o desenvolvimento de suas culturas e civilizações, as características do seu povo foram ou são ensinadas nas escolas brasileiras? Ao contrário, quando há alguma referência ao africano ou negro, é no sentido do afastamento e da alienação da identidade negra (NASCIMENTO, 2017, p. 113).

Com efeito, o epistemicídio se apresenta como estruturante do lugar no qual vivemos, das nossas relações e, também, dos nossos corpos. A anulação de um corpo, desvinculado de seus potenciais, toma quais dimensões para sua reinvenção? A depreciação de um modo de ser negro, que diz respeito a si e seus pares, inviabiliza quais tipos de convicções a respeito de sua existência? Tomo essas assertivas, citadas por esses autores, distanciados pela cronologia de onde emergem suas falas, mas aproximados por suas existências negras, para traçar uma dimensão continuada do projeto racializante e de suas constantes reformulações. Sueli Carneiro (2005, p. 98) reforça a ideia quando aponta que

O conceito de epistemicídio nos permite organizar esse conjunto de questões a partir de uma concepção epistemológica norteadora da produção e reprodução do conhecimento [...], bem como a percepção do sistema educacional sobre o aluno negro.

Os dois autores enfatizam esse sistema excludente como prática constante, eficiente e estruturante, que designa e circunscreve, inclusive, as formas como essa população pode se presentificar. É fundamental, nesse sentido, trazer, de forma simultânea à noção de epistemicídio, a capacidade de pensar as formas de se recolocar no mundo diante desse quadro. Não há como pensar modos de vida de pessoas negras sem prever que, a condição para sua existência, articula a compreensão de que existe um modo operante destruidor de suas potencialidades.

Por isso, trata-se de pensar a importância das condições negras brasileiras a partir não somente da morte do corpo físico, mas também do corpo simbólico. A noção de epistemicídio, sobretudo, permite “[...] tomá-lo para compreender as múltiplas formas em que se expressam as contradições vividas pelos negros com relação à educação e, sobretudo, as desigualdades raciais nesse campo” (CARNEIRO, 2005, p. 98).

### 2.3 “LIMPA” DE ALGUMA FORMA

Camila também é uma colega, amiga e companheira de trabalho, com quem troco afetos para além do trabalho conjunto no Bloco da Laje, apesar de ter sido nesse coletivo que nos conhecemos. Nossa amizade no Bloco da Laje fez nos aproximarmos. Desse encontro, pautamos outros processos em comum, externos ao Bloco, sendo um deles a criação do grupo de teatro *Pretagô*, em 2014, que pesquisa as identidades negras e suas narrativas. Na entrevista com Camila, pude mais uma vez perceber, assim como em Juliano e Kayane, as diversas camadas opressoras que operam sobre o corpo, causando silêncios e sérias desvantagens na vida utilitária, que diz respeito ao trabalho e aos meios de sobrevivência, mas também no desenvolvimento das subjetividades. Mesmo na arte, que poderia parecer um espaço “neutro”, o corpo não está isento de ser alvo das mais diversas formas de violências racistas. A atriz nos aponta algumas delas em seu relato. Ela diz:

Eu acho que enquanto mulher negra e gorda, isso me dá muito menos oportunidades do que para outras pessoas. Eu acho que sim, a gente vive um mundo em que a mídia pede pelos corpos negros, mas ainda não um corpo como o meu, e mesmo que se escolha um corpo como o meu, não é um corpo que vai ser direcionado a falar algum discurso importante, a ser alguém importante sabe? Sempre uma pedida para ti ser um papel inferior, ou tu ser uma empregada, ou tu ser a amiga gorda que faz rir, nunca vai ser a protagonista assim, então eu sei que eu tenho o privilégio de ser convidada para muitas coisas às vezes, mas ainda é muito pouco, muito pouco, perto do que eu mereço e do que eu sei que meu trabalho é capaz, e sim, eu acho que as oportunidades são bem poucas assim, pra mim, mas enfim, eu tô lutando e buscando o que eu consigo e fazendo as pessoas entenderem que eu tô aqui também e tô disposta a trabalhar (Camila Falcão, 2018).



Imagem 8 – Camila Falcão, à frente, no espetáculo AfroMe do grupo Pretagô (2015).  
Foto: André Olmos.

A partir do seu relato, podemos ter outra perspectiva da ação estigmatizadora das corporeidades negras. O corpo negro feminino e gordo, como suscita a entrevistada, é excluído das oportunidades, ao contrário de Kayane, que era solicitada em trabalhos, porém limitados a contextos exploradores do seu corpo de forma exclusivamente hipersexualizada. No caso narrado agora, há uma imobilização do corpo, ou, se pensarmos a partir do corpo expressivo que o teatro exige, o corpo negro feminino gordo, ao contrário do corpo negro feminino magro, assume presença em papéis estigmatizados em conotações risíveis, de escárnio, que evidenciam e recriam o imaginário social que destina, a esse corpo, a solidão e a não capacidade do desejo e da sensualidade.

A essa constatação, podemos retomar as considerações sobre o corpo regulado, que Gomes analisa. Segundo a autora, existem duas maneiras de como o corpo é regulado: de uma forma dominante, na qual se entende o corpo escravizado, o corpo objetificado, estereotipado; e a forma dominada, quando o corpo negro é cooptado pelo dominante e transformado em mercadoria, o que causaria uma falsa

ideia de um corpo autônomo (GOMES, 2017, p. 96). A condição de estereótipo do corpo negro gordo como descartável, na medida em que está fora de um padrão, seria a síntese de um corpo regulado de forma dominante. Ao mesmo tempo, segundo o relato da entrevistada, percebe-se que as menores chances de trabalho a enquadram ao lugar específico da gorda engraçada, risível, levando a crer a regulação desse corpo também como uma regulação dominada, corpo manipulado e vendável na lógica capitalista. Nesse sentido, poder-se-ia pensar a realidade de Camila como um corpo que acumula esses dois aspectos de regulação. Ela conta que:

[...] é muito difícil escolherem uma mulher negra para fazer algo. Uma mulher gorda então, na faixa etária que eu tenho, com as tatuagens que eu tenho, porque as pessoas ainda se prendem muito numa visão de como é um padrão, por mais que elas às vezes se desprendem, de 'sim, nós precisamos chamar uma pessoa negra', mas vai ser uma pessoa negra em um trabalho. 'Mas talvez nós precisamos chamar uma pessoa gorda, mas ela tem muita tatuagem', sabe? As pessoas ainda precisam que tu seja 'limpa' de alguma forma sabe? Precisa que tu não seja tu, pra ti conseguir uma oportunidade sabe? Quanto mais autêntico tu é, mais difícil fica tu conseguir um trabalho (Camila Falcão, 2018).

Percebo que Camila apresenta, ao final dessa fala, as tentativas de resistência e questionamento dos estigmas, relacionados à sua identidade. A autenticidade que ela menciona pode ter a ver com seus saberes estético-corpóreos, que carregam saberes sobre si. Mesmo assim, ousar ser autêntica, em uma estrutura racista, pode conformar o fracasso diante das relações de trabalho, que engendram, conjuntamente, dinâmicas capitalistas, machistas, patriarcais.

#### 2.4 NÃO PODER ASSUMIR TODA A FRAGILIDADE

Diego é um amigo e parceiro que o Bloco da Laje me possibilitou envolver e ser envolvido. Já nos conhecíamos do meio teatral, da graduação em Teatro na UFRGS, mas não tínhamos uma amizade consistente, amizade que veio a acontecer no Bloco e se intensificar no processo de criação do espetáculo *Ayé*, do qual ele, assim como Juliano, fez parte do elenco. Diego, além de ser um dos cantantes e diretores artísticos do coletivo, também é um dos seus fundadores. Segundo ele mesmo conta na entrevista, o teatro foi um espaço importante para o processo de afirmação de sua identidade, que até então não era tomada por uma consciência. Sobre esse processo ele conta:

[...] isso pra mim eu vejo como uma trajetória, uma conquista, da minha existência, da minha autoafirmação. Eu me lembro quando eu era muito pequeno, voltando a questão do negro né, quando eu era muito pequeno, lá na Morada do Vale II, assim, chegando o IBGE lá em casa, e tava só eu e minha vó. E aí tinha essa questão da cor da pele, né, e eu me lembro que perguntaram, né, pra mim ou pra minha vó, não me lembro, qual era a minha cor. E me falaram 'pardo'. E aquilo ficou muito tempo na minha cabeça. Pardo. Eu me lembrava... do papel pardo. Tem uma questão familiar, né, que eu tenho tias que tem a pele com bastante pigmentação, mas entre meus irmãos eu sou o único, né. Eu tenho uma irmã, que é a Bianca, e ela é Bianca de 'branca', então assim, esse processo também passou por tudo isso, né, de eu querer me identificar com a minha família, e eu não era filho do mesmo pai, então tinham questões. Hoje, depois de vários processos, inclusive o processo que vivi de construção dentro do Bloco da Laje mesmo, ou de reverberações, como o processo que a gente viveu do Ayê, né, foi uma reverberação, tudo isso me levou à construção de hoje, de eu ter esse entendimento de que eu sou um negro (Diego Machado, 2018).



Imagem 9 – Diego Machado (com lampião na mão) no espetáculo Ayê (2012).  
Foto: Marcelo Amaral.

Nota-se aqui um dos dilemas da experiência de ser negro dentro das especificidades da agência do racismo no Brasil, que diz respeito às barreiras estruturais que distanciam a compreensão da negritude para muitos corpos. Evidencia-se, por intermédio do estigma da mestiçagem, mais um modo de como os processos de compreensão de si são silenciados. O falso mito da democracia racial, que se apresenta como uma política que, sob a ideia de igualdade, mantém o projeto de embranquecimento e de silenciamento negro. O dito mestiço, na estrutura racializante, é aquele que está em pleno caminho ao ideal branco. A esse respeito, Gomes elucida, ao dizer que

Observa-se que quando o discurso sobre o negro é feito sobre o prisma do racismo (traduzido por meio do mito da democracia racial), as diferenças étnico-raciais que marcam a cultura, a vida, os lugares de poder, as desigualdades, são invisibilizadas por meio do apelo à miscigenação racial e a formação de um tipo 'híbrido' mais aceitável social e racialmente: o moreno (pele não tão 'escura', cabelos anelados). É o ideal do corpo brasileiro mestiço, não como uma possibilidade de conformação social, cultural e étnico-racial brasileira, mas como superioridade; como corpo que se desloca do extremo 'negro' e caminha para o outro extremo 'branco', e nunca o contrário. É nesse processo que corpo e cabelo operam como símbolos de identidade negra. O efeito de tal discurso e representação na vida dos brasileiros e brasileiras pode assumir dimensões drásticas que vão muito além do mito da 'mulata' sensual. Levam a situações violentas de racismo e de autorrejeição (GOMES, 2017, p. 78).

Entre outros efeitos relacionados ao corpo mestiço está a experiência de não lugar. Diego traz um exemplo que explicita essa tensão situada nas recusas de trabalho em arte quando afirma

Tu não é muito preto para fazer o papel do preto, tu não é muito branco para fazer o papel do branco, né. Aí tu fica sempre num limbo (Diego Machado, 2018).

Também podemos perceber as dimensões políticas e sociais do discurso da democracia racial na fala de Carneiro. Segundo ela,

[...] a miscigenação tem-se constituído num instrumento eficaz de embranquecimento do país, por meio da instituição de uma hierarquia cromática e de fenótipos que têm na base o negro retinto e no topo o 'branco da terra' oferecendo, aos intermediários, o benefício simbólico de estarem mais próximos do ideal humano, o branco. Isso tem impactado particularmente os negros brasileiros, em função desse imaginário social que indica uma suposta melhor aceitação social dos mais claros em relação ao mais escuros, o que parece ser o fator explicativo da diversidade de expressões que pessoas negras, ou seus descendentes miscigenados, adotam para se auto definirem racialmente tais como: moreno escuro, moreno claro, moreno-jambo, marrom-bombom, mulato, mestiço, caboclo, mameluco, cafuzos, ou seja, confusos, de tal maneira, que acabam todos agregados na categoria oficial do IBGE, pardo! Algo que ninguém consegue definir seja enquanto raça ou cor. Talvez o termo pardo preste apenas para agregar aqueles que, por terem a sua identidade étnica e racial destroçadas pelo racismo, a discriminação e pelo ônus simbólico que a negritude contém socialmente, não sabem mais o que são ou simplesmente não desejam ser o que são (CARNEIRO, 2005, p. 64).

O moreno, como cita Gomes, que equivale ao pardo, possui um corpo que ainda hoje se situa em um não lugar ou um lugar não delimitado. As incertezas e confusões relacionadas ao pertencimento racial deflagram a complexidade dessa questão, que eclodem nas mais diversas esferas sociais, desde as dificuldades relacionadas ao pertencimento racial no âmbito familiar, como se nota no caso de Diego, até o debate público sobre as aferições raciais nas políticas de cotas, por

exemplo. Nesses conflitos se localiza também o caminho que aprisiona e “[...] regula a corporeidade negra na lógica da inferioridade racial, contribuindo para a formação de uma outra monocultura: a do corpo e do gosto estético” (GOMES, 2017, p. 78).

Penso que as dimensões drásticas, às quais se refere Gomes, podem configurar, entre outras problemáticas, as incapacidades de homens negros elaborarem suas subjetividades e se entenderem nas suas particularidades, inviabilizando inclusive a reflexão sobre seus lugares de sofrimento diante das opressões. Ele define assim:

[...] eu não sei até que ponto é porque eu tenho a pele negra que eu precisei enfrentar um monte de coisa, eu tenho uma postura muito bélica em relação ao mundo [...] (Diego Machado, 2018).

Outro estigma presente no corpo negro masculino é o corpo violento, agressivo. Diego, que cresceu em uma periferia de Gravataí (cidade da região metropolitana de Porto Alegre), também foi afetado pela construção social do homem negro periférico como homem bruto. Os próprios conflitos locais exigiam uma postura *bélica* que, segundo conta o artista, servia como estratégia de resistência e sobrevivência diante de um status quo machista, que também estrutura as relações sociais e as corporeidades masculinas. Ele relata isso da seguinte forma:

Briguei minha juventude inteira, desde que eu fui morar lá, eu tive que brigar muito. Briguei e não tô falando brigar discursivamente, não só, tive que brigar fisicamente com muitas pessoas assim, pra me afirmar também né. Tá, entra uma questão também de machismo também nisso né, mas passava muito por isso assim, sempre fui um alvo assim, nesse lugar. ‘Ah preciso quebrar esse negão’, sabe? ‘Preciso quebrar esse cara’. Por sorte eu aprendi a me defender muito bem (Diego Machado, 2018).

Essa fala de Diego faz pensar sobre o estereótipo que racialmente lhe é imposto, que lhe retira a possibilidade de ser lido de outras formas. Simultaneamente, esse mesmo corpo assume, toma para si, essa postura brutal para “se afirmar”, se manter, por fim, se manter vivo. Isso me faz pensar sobre a reprodução dos comportamentos dos corpos colonizados, ou seja, da reprodução da violência entre homens como parte de um processo de socialização, efeito também do machismo, do patriarcado, que também marcam a estrutura social. E o quanto essas imposições marcam a própria formação como sujeito. Caberia, assim, ao

homem negro, heterossexual, performar a violência. Não seria o corpo negro masculino, na perspectiva racializante, um corpo digno de fragilidade.

## 2.5 EXPERIÊNCIAS INDIVIDUAIS E COLETIVAS

A partir dos diferentes relatos dos artistas, que são carregados de particularidades nas suas experiências identitárias, tornam-se visíveis os modos operantes e a complexidade da ação do racismo e seus diferentes efeitos. As operações são distintas, rearranjadas, reformuladas conforme os diferentes marcadores de opressão e seus acúmulos. As tensões entre corpo regulado, epistemicídio e democracia racial fazem transparecer esses encadeamentos na produção dos estigmas e estereótipos, o que Gomes chama de *não existência* (2017, p. 79). A autora atenta sobre a particularidade dessa produção, pois,

[...] se realiza através de uma presença redutora que relega o corpo negro e os seus saberes ao lugar de negatividade e da negação. Trata-se da negação do corpo negro como corpo livre, que age, move, contesta, vibra, goza, sonha, reage, resiste, luta. No limite, é a produção do corpo negro como não existência (GOMES, 2017, p. 79).

A não existência proposta por Gomes acarreta, grosso modo, o confisco da liberdade, do movimento. Entende-se que ele aprisiona o corpo negro, impossibilitando sua ação. Tratar-se-ia de uma produção de imobilidade. A imagem do corpo aprisionado é bastante explícita em Fanon, para quem

No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração do seu esquema corporal. O conhecimento de corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas (FANON, 2008, p. 104).

A condição do corpo imobilizado remonta irremediavelmente à imagem do corpo escravizado, acorrentado, destituído de sua liberdade. Ao mesmo tempo, há nesse corpo o desejo e o esforço para libertar-se das correntes. Há, portanto, uma tensão. Trata-se de uma tensão presente no corpo regulado.

Em diferentes medidas, os quatro artistas do Bloco da Laje narram os processos de tomada de consciência e produção de suas identidades negras como adjacentes aos seus processos de se fazer artista. Podemos tomar esse movimento de consciência como movimento de resistência, uma vez que conscientizar-se negro acarreta uma afirmação positiva de si, o questionamento dos estigmas e a

reivindicação de subjetividades. Seria possível, então, tratar da afirmação da identidade negra, como narradas pelos artistas, como um movimento de resistência aos estereótipos racistas. Uma consciência tensionadora, que eclode num movimento de resistência. Resistência que pode ser compreendida como movimento. Não se trata, por conseguinte, de imobilidade.

Outra reflexão diz respeito ao entendimento de que, em alguma medida, os artistas já possuem uma consciência sobre sua condição como sujeitos negros antes da experiência do Bloco da Laje, o que nos conforma a entender que já existe uma postura desses sujeitos em relação à sua negritude. Nesse viés pretendo me deter no próximo capítulo, mais do que pensar a incidência do racismo nos corpos, em discorrer sobre como os artistas se reinventam por sob a estrutura que os oprime.

### 3 FORJAS DO CARNAVAL: FANTASIA COMO REINVENÇÃO

*Sou um corpo gordo na cidade!*

*Um corpo grande, imenso, que não cabe somente no presente. Minha fome é fome atemporal, deslocada, fluída. Minha fome é movimento. Eu tenho fome de tempo! Minha alegria se move e cria pontes nas mais distantes emoções. Da animação a tristeza. Da dor do passado a excitação do futuro. Eu não caibo em um lugar só! Por isso me movo, brinco! Brinco, brinco, brinco! Me fantasio com poderes. Com mística. Me fantasio daquilo que me liberta para brincar o carnaval como eu quero, do jeito que eu quero. Me perco e me acho.*

*Minha fantasia é meu poder.*

*E não se pode esquecer: eu sou um rei! E muito mais. Minhas convidadas e convidados nessa festa também são plurais: diversos nomes, diversos jeitos, diversos corpos. Juntos somos um corpus. A festa vai ser assim: a **Preta** que às vezes é **Passarinha** que às vezes é **Rainha Harmônica** ou **Rainha Africana**. O **Preto**, que às vezes é **MC**, **Exú**, que às vezes é **Bicheiro** ou **Dionísio**. Uma dança fluída, um balanço deslizante. Por isso se (com)funda! Mas cuidado: não tome nossa (com)fluência por displicência – os olhos de lá não entendem nossa poesia. Ao contrário, veja ela como rio, que junto com outros rios desembocam no mar. Veja como a encruzilhada, que abre, que apresenta diversos caminhos. Na minha festa a brincadeira é coisa séria! Eu estou faminto! Evoé! Agô! (REI MOMO, 2019).*



Imagem 10 – Rei Momo. Desfile Bloco da Laje 2013. Porto Alegre.  
Foto: Gustavo Vara.

Neste capítulo, são apresentadas as fantasias dos sujeitos da pesquisa, desde a proposição das forjas pedagógicas: um olhar poético no qual poder-se-ia transpor para a escrita os movimentos de ruptura e reinvenção que carregam consigo. Ao que se definem as forjas, como um olhar sensível por sobre os corpos negros, assume-se aqui um ato de narração em que a fantasia do autor da dissertação assume a condução. Rei Momo, pronunciado na epígrafe, fantasia do

autor desta dissertação, pode ser o olhar analítico que discorre nos subtítulos que seguem. Pode ser também um condutor ou, ainda, um comentarista.

A escrita que emerge do próprio corpo, sem intermediações muito distantes, pode conter o poder que o carnaval opera nos corpos subalternos. Uma escrita carnavalizada, que, como dito no início da dissertação, afirma as potencialidades negras. Tão logo, o objetivo deste capítulo é assentar um lugar para um outro modo de legitimar a escrita como inteligência negra. Desde o corpo. Uma cruz entre os tempos passado, presente e futuro. Nesse sentido, uma escrita decolonial. Artística, sensível, potente, carnavalizada. Simultânea.

### 3.1 A POÉTICA DA FANTASIA

De modo geral, quando pensamos em fantasia, ocorrem as figuras clássicas que permeiam o imaginário coletivo dos festejos de blocos e bailes, como *pirata*, *pierrôt*, *colombina*, *ladrão* etc. No carnaval do Bloco da Laje, brincamos todos com nossas fantasias de todos os jeitos, formas, tipos, cores. No entanto, quando pensamos a fantasia, ela toma e cria sentido a partir do próprio indivíduo. Ela pode dilatar o desejo de algo novo, propõe dar corpo a imaterialidades ou, ainda, personificar mitos, figuras e narrativas distantes de padrões hegemônicos. Ao longo dos ensaios e nas semanas que antecedem o desfile, todos os participantes são estimulados a construir sua própria fantasia. Uma construção que prescreve envolvimento e elaboração com os desejos íntimos de cada brincante. De certa forma, a fantasia assume um sentido identitário para quem a cria. É a forma como se quer ser visto e notado, a maneira como se deseja brincar o carnaval. Nesse sentido, mais do que um padrão repetitivo de um imaginário social, a fantasia no Bloco da Laje assume uma dimensão plural e confere, àquele que a produz, o ato de autoria. Cada brincante é autor de sua fantasia-identidade, reinventando os modos como se deseja ser. Ao cabo, poder-se-ia dizer que a fantasia, para os brincantes, passa por uma reinvenção de sua própria identidade. Ainda se pode pensá-la, outrossim, como modo de subjetivação e como forja.

Ao longo da conversa com os artistas, perguntei sobre os modos como cada uma e cada um se preparava para o carnaval, como criavam as fantasias, se criavam algum personagem e como construía particularmente o imaginário para a

festa. A forma poética, os desvios de normas, o mistério e a ancestralidade foram pontos abordados nas falas dos quatro artistas. A partir de suas falas, noto que as fantasias agenciam um processo em elaboração constante, não encerrado, de tal forma que exige um jeito menos rígido de contá-las. Ouso então forjar a escrita das fantasias, buscando fidelidade à poesia da criação dos artistas. Escrever sobre esses modos de reinvenção passa por narrá-los de forma também desviada da norma da escrita desta dissertação. Provocar a escrita científica, sendo a própria poesia um instrumento analítico. Forjo pedagogicamente alguns vestígios das fantasias na linguagem. Escrevo a performance e performo a escrita.

### 3.2 MC DIONÍSIO: ESTÃO TENTANDO IMPEDIR OS NOSSOS BACANAIS!

MC Dionísio é Juliano. Juliano é Mc Dionísio e muito mais. No seu próprio nome se dissipam múltiplos de si quando afirma

Sobre meu nome profissional depende: tem o Juliano Barros, que é o ator. E tem o Juliano Ramos que é um escritor e roteirista. E eles não são a mesma coisa (MC DIONÍSIO, 2018).

De sua afirmação inicial me questiono: o que nos faz ser muitos em nós mesmos? O modo como Juliano se apresenta – escapado da unidimensionalidade – me faz atentar ainda sobre como ele se coloca no Bloco a partir de sua fantasia, MC Dionísio. A sigla MC significa *Mestre de Cerimônias* e surge no movimento da música negra dos anos 1970-1980 nos Estados Unidos<sup>19</sup>, no surgimento do *hip hop* e do *rap*. Essa abreviação, expressão negra, que surge dos guetos, é destinada àquela / àquele que faz a rima, que faz a palavra poética acontecer. Inicialmente um lugar exclusivamente cis masculino, mas que tem sido cada vez mais ocupado por mulheres cis, trans, homens cis gays e mulheres cis gays. Dionísio é um deus grego, rei das festividades, agente da catarse, da loucura, que promove o transe em si e nos outros. Quando pequeno, Dionísio foi criado como uma menina e carrega consigo a feminilidade. Juliano ator tem a base “técnica” (como ele mesmo diz) de sua formação em uma escola de teatro de Porto Alegre, na qual pôde ter contato

---

<sup>19</sup> O termo designa o cantor que improvisa suas rimas junto a uma base musical executada por um DJ (Disk Jockey), em competições conhecidas como Batalhas de MC's, que acontecem no mundo todo. Referência: série *Get Down*, plataforma de filmes Netflix.

formativo com diversos estilos teatrais, dentre eles, o estilo trágico, no qual está inscrita a mitologia grega.

O nome composto pode fazer eclodir algumas reflexões. A primeira diz respeito ao exercício que Juliano faz ao se “nominar” de uma forma não unidimensional. Podemos pensar no nome composto como um possível elemento de uma resistência às imposições colonizadoras, na medida em que se constituir com um nome plural pode vir a desconcertar simbolicamente a construção cartesiana objetificante, coisificante, que condiciona a existência a uma única visão. Nesse ato, estaria possivelmente presente uma resistência sob a opressão.



Imagem 11 – MC Dionísio. Desfile Bloco da Laje 2018.  
Foto: Guilherme Santos.

MC Dionísio é incendiário. Está no meio do povo. Na sua brincadeira, tudo sai do lugar, tudo se desarruma, se desajeita. Quando ele chega perto, tenha cuidado! Ele traz consigo o fogo das ruas e dos grandes festejos. Fogo que envolve e convoca qualquer pessoa ao delírio, à catarse, à transformação. Ele tem urgência em brincar no carnaval. Para isso, nos apresenta o calor e a intensidade, que são movedoras da bagunça, e deixa explícito que o carnaval e a rua são espaços de

consciência. Se estamos na brincadeira, estejamos cientes. Estamos aquecendo!  
Em sua fala, ele diz

Dionísio é um deus epidêmico [...] ele é um deus que mistura e atravessa (MC DIONÍSIO, 2018).

A fala faz pensar que seu comportamento, assim como o fogo, é instável. É rápido, possui e realiza movimentos sincronizados e velozes, muitas vezes difíceis de captar ou até mesmo entender. Um pouco como as chamas da fogueira, um pouco como o vento que dá movimento para as labaredas. Assim, MC Dionísio, no contato catártico com as pessoas, se faz, promovendo a alegria, que é urgente, dando outros sentidos ao seu próprio corpo, confundindo os olhares mais rígidos com sua instabilidade. É viril como o fogo, delicado como o vento, misturado na brincadeira. Sua energia quente também incendeia e queima a certeza e a razão. Com MC Dionísio se brinca o ápice, com o calor que transforma a matéria. E, no fogo, há também a indignação, a cólera. É nessa indignação que Mc Dionísio se apresenta e se anuncia em sua performance

Venho a essa terra carnavalesca  
Filho de Zeus, Dionísio!  
Ouvi dizer que querem impedir os nossos bacanais.  
Ai de quem! Ai de quem!  
Atacarei vigiando as loucas!  
Bacas! Ninfas! Sátiros! Gnomos! Duendes!  
Seres da natureza!  
Povo de pé! Povo de pedra!  
Brincantes!  
Vamos sacudir a terra em evoé!  
(MC DIONÍSIO)



Imagem 12 – MC Dionísio. Bloco da Laje no Bar Opinião, Porto Alegre, 2018.  
Foto: Guilherme Santos.

No texto poético de MC Dionísio, pode-se perceber um ímpeto combativo, mas também de proteção, de cuidado e de manutenção. Os *bacanaís* podem assumir o sentido da festa, do lugar da permissão, da criação, da desobediência de normas vigentes. Quando o texto dito, por ele na performance, alia-se aos seus movimentos corporais ritualizados, que lembram a gira dos orixás, seu corpo também presentifica a indignação. A fala que emerge do corpo também é corpo, também é expressão de uma retomada de anseios, desejos, afetos. Sentimentos que são atualizados em cada performance e que dialogam com as indignações do artista. Existe também uma postura de embate e de coletividade com os elementos da natureza, que simbolizam a conexão com a vida, com a ancestralidade negra e com as experiências de vida de MC Dionísio. Nesse aspecto, pode-se pensar que, na relação do artista com sua fantasia, existe uma tomada de poder para expressar, além dos anseios coletivos, seus anseios pessoais. Sobre o bloco, ele diz

[...] ele recria, no sentido de que ele traz também à tona a questão de ser homossexual, a questão gay. [...] no bloco, o espaço da fantasia, o espaço de botar uma saia, no sentido de colocar um adereço que me descaracterizava de um espaço binário, onde eu posso brincar com essas figuras, com essas sensações que eu tenho dentro de mim (MC DIONÍSIO, 2018).

Essa afirmativa me faz pensar que a performance de Mc Dionísio também cria, também diz da sua sexualidade, ao considerar a relação com que a forma desviante de performar diz respeito aos regimes comportamentais binários do corpo e suas condutas sexuais, normatizadas pelo padrão heterossexual. Assim, apreende-se que MC Dionísio forja sua identidade com elementos de sua performance, que expressam suas particularidades. De certa forma, brincar a fantasia afirma e potencializa o artista. Na abertura da brincadeira, o corpo desvia daquilo que é regra e movimenta-se em direções dispersas de um lugar pontual e fixo. A expressão que dialoga com as lógicas fundantes das inspirações da fantasia – os imaginários do Mc, de Dionísio, do brincante, deslocam-se conjuntamente no corpo do artista.

### 3.3 RAINHA AFRICANA: UMA MULHER NEGRA COM O MICROFONE NA MÃO

Quem aqui conhece a Redenção?

O nome oficial do Parque é Parque Farroupilha.

E ele recebeu esse nome em homenagem à essa guerra fajuta que comemoram até hoje.

Mas o que muitos não sabem é que ali era palco de libertação de negras e negros escravizados, ali eles eram libertos e tinham sua Redenção.

Por isso esse nome está gravado na memória do povo negro gaúcho e para nós sempre será chamado de REDENÇÃO.

Desde o início a Laje ensaia nesse parque num espaço denominado como Recanto Europeu, mas a gente resolveu mudar esse nome, lembrando da memória desse povo que ali pisou, nós chamamos de RECANTO AFRICANO!

E esse é e sempre será o nome desse espaço, pois a gente precisa reconhecer a nossa história.

Chega de apagamentos, queremos cada vez mais RECANTOS AFRICANOS NESSA CIDADE!

(RAINHA AFRICANA)



Imagem 13 – Rainha Africana. Desfile Bloco da Laje 2018.  
Foto: Guilherme Santos.

Rainha Africana parece ser filha de Xangô. Na sua fala, afirma-se o caminho da justiça. Reivindica a manutenção da verdadeira história de um local marcado por um importante processo de emancipação de pessoas negras na cidade de Porto Alegre. Percebo, com isso, o ímpeto em pautar um espaço de extrema importância para o povo negro, que configura uma narrativa de liberdade, de emancipação, de poder. Nessa direção ocorrem as palavras da historiadora Ana Flavia Magalhães Pinto, que, em seu livro *Escritos de liberdade: literatos negros, racismo e cidadania no Brasil oitocentista* (2018), apresenta narrativas de personagens negros na história do País a partir da perspectiva de liberdade, retirando-os do anonimato e realocando-os em lugares positivados e de protagonismo. Nesse sentido, ela pensa sobre as tensões envolvidas nesse movimento,

[...] sobretudo no que diz respeito ao desenvolvimento de abordagens metodológicas atentas ao dilema central da existência humana de sujeitos negros inseridos em sociedades modernas, fundadas na escravidão e cotidianamente informadas por práticas de racialização e racismo, a saber: a possibilidade de (re)construção do 'ser' a partir do lugar de 'não ser' (PINTO, 2018, p. 25).

A reconstrução do ser é realizada quando Rainha Africana vasculha e rearranja o passado, trazendo dimensões de protagonismo negro na cidade, pontuando e marcando a presença desses sujeitos e suas práticas libertadoras. Além disso, ela pontua a Redenção como um lugar de luta e de liberdade, o que alimenta o imaginário positivado de uma população. Há um deslocamento real e metafórico, que dizem respeito ao movimento de rompimento com a condição de ser escravizado e o movimento do corpo negro que sai do lugar de passividade e assume o lugar ativo e protagonista de sua liberdade. Essa reconstrução tem bastante a ver com a própria dimensão de ser Rainha Africana, se pensarmos por sob a ótica da realeza na qual está inserida. Rainha Africana simboliza o lugar de importância que a mulher negra ocupa na ancestralidade. Fazer-se Rainha Africana é trazer ao presente a intensidade de um passado desde África, é afirmar um lugar de pertencimento e beleza, que constitui também os *saberes estéticos corpóreos*, como aponta Gomes (2017, p. 77), amalgamados nas coletividades e vivenciados por mulheres e homens negros. Pautar no corpo a realeza é informar que existem outras narrativas ao corpo negro, que se escapam da história de escravidão.



Imagem 14 – Rainha Africana. Bloco da Laje. Festival Morrostock POAA, Porto Alegre, 2018.  
Foto: Joana Berwanger/Sul21.

O seu corpo também inscreve a narrativa de uma mulher negra e gorda que se reinventa e cria sentidos positivos para essa experiência. As dinâmicas do seu fazer artista e sua inscrição corporal no modo de fazer / ser sua fantasia tensionam, igualmente, as modalidades corporais padronizadas dos corpos que convivem no coletivo.

[...] eu sou uma pessoa grande. Eu sou fodona. Eu sou toda 'ona'. Então eu me sinto essa mulher guerreira, africana, gigante, sabe? De mostrar o meu corpo e fazer as pessoas desejarem um corpo negro gordo dentro do Bloco (RAINHA AFRICANA, 2018).

Inscriver uma narrativa gorda como proposição de si é incorporar valores prescritos em sua própria ancestralidade. Ser uma Rainha Africana gorda comporta a grandeza de beleza e valores de um corpo tornado prazer, bem-estar. Simultaneamente, esse corpo reivindica espaço e ocupa esse espaço de forma a protagonizar um lugar de fala de si. Rainha Africana é grande, é um continente. É uma experiência territorial correlacionada e reinventada na diáspora. Nesse sentido, a positivação pela apropriação de outros valores corresponde também ao refazer a narrativa individual e coletiva. Um poder feminino e negro forjado conjuntamente com um delicado diálogo consigo mesma.

#### 3.4 RAINHA PASSARINHA HARMÔNICA: SALVE A FORÇA DAS CRIANÇAS

Nós pedimos licença aos nossos ancestrais para brincar e reverenciar nossa matriz africana. Vamos cantar para Cosme e Damião! Omi Ibeji beje ero! Salve a força das crianças força pura e verdadeira!  
(RAINHA PASSARINHA HARMÔNICA).



Imagem 15 – Rainha Passarinha Harmônica. Desfile Bloco da Laje 2017.  
Foto: Daniela Berwanger.

A delicadeza carrega a força da Rainha Passarinha Harmônica. Seu nome composto remete a sua relação de intimidade com a Harmonia do bloco (os naipes de cordas e sopros), mas também nos remete a uma presença que harmoniza o espaço. Seu poder e sutileza convergem para uma fluidez e bom humor de uma ave em pleno voo. Simultaneamente, carrega consigo a força dos ventos que a fazem voar e, nesse sentido, é lansã que acompanha seus movimentos ágeis, também de indignação, além dos afetuosos de sua postura. Seu canto encanta, sua voz doce e aguda remete a um canto angelical, doce como a infância, puro como a ingenuidade dos pequenos Ibejis. A estes, Rainha Passarinha Harmônica faz suas homenagens.

A ancestralidade presente na sua presença nos leva ao encontro do sagrado infantil, a dualidade dos Ibejis, a força pura e verdadeira. Pensar Ibejis, o duplo, também nos faz pensar sobre a dualidade da vida, o convite a visões múltiplas de si. Na infância, também se pode habitar o ancestral que nos conecta ao futuro. Uma conexão entre os tempos passado, presente e futuro. Ou a possibilidade de pensar a partir dos Ibejis um outro tempo, não retilíneo, aristotélico, mas conjunto, um tempo que conecta o que foi, o que é o que o será. Leda Martins nos fala de um tempo espiralar, que, segundo ela

[...] é uma percepção cósmica e filosófica que entrelaça, no mesmo circuito de significância, a ancestralidade e a morte. Nela o passado habita o presente e o futuro, o que faz com que os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estejam em processo de uma perene transformação e, concomitantemente, correlacionados (MARTINS, 1997, p. 79).

É nesse tempo espiralar que Rainha Passarinha Harmônica se faz. Na dimensão do tempo que não se divide. A ancestralidade onde habitam Cosme e Damião / Ibejis, mais do que inspiração, é vivência, é princípio de uma matriz artística e de reinvenção e fortalecimento de seus próprios pressupostos agenciados no tempo, em que a experiência da fantasia também emerge como um “[...] efeito dos cruzamentos entre os arquivos simbólicos africanos e a herança cristã ocidental, coreografando uma forma singular de organização e interpretação do real, de invocação e celebração das divindades e do sagrado” (MARTINS, 1997, p. 170). Rainha Passarinha Harmônica, no brincar com a energia ancestral dos erês, desprende-se de uma construção narrativa inventada por sob seu corpo. Assim, reinscreve sua narrativa, ao passo que a experiencia.

A narrativa da passarinha que escapa da gaiola  
Para o que aprisiona  
Uma fujona  
Para a passarinha  
Liberdade (Bloco de anotações, 2019).



Imagem 16 – Rainha Passarinha Harmônica.  
Bloco da Laje. Bar Opinião, Porto Alegre, 2018.  
Foto: Guilherme Santos.

A potência da Passarinha também pode se fazer presente na compreensão metafórica e Harmônica que se torna literal na experiência de se fazer Rainha. Ao mesmo tempo que se atribui à delicadeza do pássaro também se atribui a sua força de voo, que remete ao movimento, ao deslocamento, também como correspondência à emancipação. Na apreciação de sua existência se deflagra uma chave dessa emancipação: o ponto de vista. A metáfora pode nos auxiliar a compor outro modo de ver e questionar os discursos de verdade vigentes.

### 3.5 EXU BICHEIRO: AS FORÇAS QUE ME MOVIMENTAM SÃO

Respeitável público!  
 Sejam bem-vindos ao apoteótico místico misterioso Bloco da Laje!  
 Hoje sempre é o melhor dia de nossas vidas!  
 Vocês estão preparados? Sim ou não?  
 Estamos aqui, nos encontrando nas ruas, nos parques, nas praças da cidade!  
 Com suingue, malemolência, alegria e resistência!  
 Pois a brincadeira é a nossa grande revolução!  
 (EXÚ BICHEIRO)

A saudação de Exú bicheiro carrega potencialmente sua ginga e seu movimento. Seu papo é preciso e carrega a mística de quem vai abrindo os caminhos para a brincadeira. O brincar aqui é coisa séria, que envolve um grande plano, uma grande proeza, a revolução. O próprio brincar é revolucionário para Exú Bicheiro. A brincadeira de viver e de brincar convoca a disponibilidade diante da vida. Brincar é ser livre. Brincar é mover-se em um caminho de liberdade. A grande revolução diz respeito ao ato transgressor de desobedecer as normas que impõem à vida aquilo que não fazemos no carnaval. No carnaval, brincamos de forma atenta ao nosso corpo. Sentimos o compromisso com nossas identidades e, assim, rompemos com aquilo que nos constitui. Experimentamos o campo aberto, a encruzilhada. Exú Bicheiro abre os caminhos e negocia nosso jogo. Coloca-nos diante da brincadeira da vida para desbravarmos o que queremos ser. É uma presença de caminho aberto. É o risco. É a possibilidade do novo. Exú Bicheiro brinca na experimentação de si a cada carnaval. É no jogo de caminhos abertos que apresenta, confunde aqueles que querem entender a partir de respostas já dadas, pois, como diz o ditado “nem tudo que reluz é ouro” (ditado popular).



Imagem 17 – Exú Bicheiro. Desfile Bloco da Laje 2018.  
Foto: Guilherme Santos.

Existe também, em Exú Bicheiro, a insistência na experiência do brincar como experiência de sensibilidade e delicadeza. Um desobediente da norma masculina de um corpo não dado à sutileza. A convocação à brincadeira nos remete também à infância, ao lugar sem julgamentos e ainda inocente, ao lugar onde podemos experimentar ser simplesmente. Como se a fantasia se refizesse no passado da infância para reinventar um corpo preenchido por doçura, que se escapa por fim da unidimensionalidade do padrão da masculinidade heterossexual. A brincadeira como revolução pode passar então como contraposição ao patriarcado. Campo aberto ao novo ao ficcionar como possibilidade intrínseca de revisão e reinvenção. Celina Alcântara nos diz, sobre o ato da ficção que fala diretamente a autoria, que “[...] um corpo capaz de produzir ficção é um corpo que se transformou, que traz em si as marcas psicofísicas de uma caminhada; ou seja, é um corpo que também se ficcionou” (ALCÂNTARA, 2012, p. 52). Por conseguinte, podemos pensar que Exú Bicheiro, aquele que brinca com o ímpeto da grande luta, é aquele que tem um passado nessa experiência, possui um traçado da festa e da estripulia na sua ancestralidade, no seu passado. O tempo da brincadeira, dessa maneira, pode ser experimentado como tempo da ficção. Aqui pode então caber a possibilidade da

reconstrução de sua identidade como tempo fluido na delicadeza daquele que deseja a brincadeira.



Imagem 18 – Exú Bicheiro. Bloco da Laje. Festival Morrostock POAA, Porto Alegre, 2018.  
Foto: Joana Berwanger/Sul21.

O anúncio da brincadeira como revolução aponta a importância e acena para pensarmos a revolução como lugar de criação. Brincar é criar. Revolucionar também passaria então pelo degustar o novo, o não sabido. Exú é quem abre os caminhos, a energia que está à frente de todos. O primeiro a ser saudado e alimentado. Com ele, colocam-se os caminhos da criação. Bicheiro negocia, agência o jogo, que se faz pelo encontro, pela troca. A fantasia que prevê o encontro para a grande criação. A grande revolução. O mistério.

Exú Bicheiro brinca nas ruas, traça seus planos nas encruzilhadas e nos dá a possibilidade de escolha para que decidamos nossos caminhos. Abre a possibilidade para, a partir do desejo, avançar, arcando com as consequências. Habita aqui o movimento do protagonismo, a condição para a invenção de sua narrativa. O traço próprio que assina sua inscrição como sujeito, o objeto de sua própria criação. Exú Bicheiro promove em si, e nos que estão a sua volta, a revelia e a anarquia. A revolução passa pela destruição do que está posto. Assume um

compromisso atemporal à dimensão criadora, que no corpo é pautada pela brincadeira, pelo jogo, pelo afeto e pelo encontro. Exú Bicheiro brinca e desfaz o feito. Brinca e inventa o novo. Brinca e refaz o tempo.

### 3.6 A FANTASIA COMO POESIA E TRANSGRESSÃO

É possível aproximar a construção da fantasia com a ideia de ruptura e reinvenção da identidade. No ato de reinscrever sua narrativa, no qual são grafadas informações positivas, desestabilizam-se os estigmas postos ao corpo e articulam-se novas formas de estar no mundo. O imaginário dessa construção, a forma poética na qual se inscrevem essas elaborações, abrigam o ato transgressor de, na poesia dos corpos, aderirem um compromisso com a emancipação. Nesse sentido, me parece importante remontar algumas breves relações com a experiência da poesia negra, realizada por poetas que, em seus atos de escrita, criam e recriam sentidos para a experiência de ser negro. Na poesia, como diz Conceição Evaristo (2011, p. 9),

A palavra poética é um modo de narração do mundo. Não só de narração, mas, antes de tudo, a revelação do utópico desejo de construir outro mundo. Pela palavra poética, inscreve-se, então, o que o mundo poderia ser. E, ao almejar um mundo outro, a poesia revela o seu descontentamento com uma ordem previamente estabelecida. Há momentos em que a característica subversiva da fala poética se torna tão perceptível que seus criadores são considerados *personae non gratae*, e suas vozes são forçadas ao silêncio, ou ignoradas, como se não existissem. Entretanto, todo indivíduo e toda coletividade têm direito ao seu auto-pronunciamento, têm direito de contar/cantar a sua própria história. Para determinados povos, principalmente aqueles que foram colonizados, o poema torna-se um lugar de transgressão. Pela criação poética pode ser dada uma nova autoria, assim como outra interpretação da história a um relato que, anteriormente, só trazia o selo do colonizador. Uma poética se torna transgressora, também, por eleger, muitas vezes, um padrão estético destoante daquele apresentado pelos dominadores. Optar por um fazer poético que se opõe ao discurso do poder estabelecido é, de certa forma, assegurar o direito à fala, pois, por meio da poesia, ocupa-se um lugar vazio, fazem-se ouvir novas vozes, novos modos e conteúdos discursivos, representativos daqueles, muitas vezes, silenciados pelo poder.

De acordo com a autora, a poesia configura um ato anticolonial se pensarmos no contexto da pesquisa. Fazer poesia pode libertar a narrativa escrita e a quem escreve. É um movimento duplo, simultâneo. A experiência da poesia pode também dar outros sentidos às narrativas postas, como um quebranto, um olhar desde o corpo subalterno, o olhar ao qual se compromete a forja pedagógica: ver aquilo que outros olhos não veem. A título de exemplo, podemos perceber, no fazer poético de

artistas atuais, a potência com que a inscrição narrativa transgride as narrativas oficiais e reinventa sentidos às expressões e palavras:

Capangas armados estão a procura  
Escravos apanham, meu ato de loucura  
Fugido eu tô correndo pela mata  
Na pele eu levo a marca da tortura  
O crime deixa doido o bagulho  
Carrego um pouco de medo e orgulho  
Atrás da orelha deles eu sou a pulga  
Se eles chegar, to pronto pra dar a fuga  
Por mim estaria tudo em paz  
Minha terra, meu povo e ninguém mais  
Liberdade por aqui ninguém traz  
Sim senhor, não senhor não satisfaz  
Arrependimento, isso eu não tenho  
O meu movimento sempre mantenho  
Escravos apoiam meu desempenho  
Fui eu que matei o senhor do engenho

O nego fujão alguém viu  
(Nossa senhora, neguinho passou a mil)

Ter canela fina é pra correr  
Se me pegarem vai doer  
Mesmo estando em desvantagem  
A sensação é de poder  
Eu sou nego fujão  
Pega nego fujão  
Corre nego fujão  
Eu vou me embora daqui  
[...]

[trecho da música CRIME BÁRBARO] (RINCON SAPIÊNCIA, 2017).

Temos aqui um exemplo para pensar a experiência de *fuga ou de escapar* como um ato emancipatório. A noção positivada de escapar reincide nos processos históricos da experiência negra, desde a imagem colonizada do negro fujão, que deu fuga, que é vista, desde o olhar descolonizado, como o negro que se libertou. Na poesia negra, essa relação também é presente. A relação do tempo também pode ser destacada quando se remonta à herança de um passado de luta por emancipação, como legado para a experiência do presente

A nossa Classe Média  
Ainda tá na Idade Média  
Sigo sem fazer média  
Por isso sou acima da média  
Nego Drama, não  
Nego em Ação  
Tocando o Terror nos Comédia

Eu sou frio, grosso, rude  
Sem sentimento e calculista  
Qualquer B.O, nós resolve na pista

Eu sou tipo inverno russo  
 Vou acabar com esses nazista!

Nos deixaram à própria sorte  
 Não deram nem um biscoito  
 Morrem de medo da vingança  
 Hoje nos veem e ficam afoito  
 Sexta feira 13 é teu dia do azar  
 Desde maio de 1888

[...]

Na primeira resposta  
 Os bico já se assusta  
 Chupa!  
 Eu não vou abaixar a cabeça pra nenhum filho da... p\*ta  
 E tu? Sabe quem eu sou?  
 Então me escuta

Bruno Negrão, senhor  
 Bisneto daquela preta  
 Que no engenho do teu bisavô  
 Deu fuga  
 [trecho da poesia BISNETOS] (BRUNO NEGRÃO, 2018).

Nas duas poesias, podemos notar a transgressão do sentido da fuga, do escape. Fuga como possibilidade simultânea de ser, de resistir, de forjar-se livre, de reinventar-se em movimento. Dessa maneira, as fantasias podem ter uma função de escapar dos estigmas racistas e podem dar a possibilidade de construir identidades moventes. A fantasia como fuga/liberdade de uma imposição colonizadora. A fuga do real hegemônico que constrói outros reais equivalentes.

A poesia, para a experiência negra, poderia tomar um sentido existencial, a impossibilidade de capturação na forma linguística, por nela existir a possibilidade de simultaneidade, de sentidos plurais que dialogam e constroem múltiplas dimensões do ser. A capacidade de elaborar e refletir esses aspectos apresenta a abertura como fiel às narrativas negras, que se escapam dos condicionamentos hegemônicos. Existem múltiplas histórias que contam os corpos negros na diáspora, que levam em consideração, desde a construção da experiência negra na diáspora brasileira (formada a partir do encontro de múltiplos povos de África), até as cosmovisões de mundo africano, que elaboram a complexidade e múltiplos sentidos.

## 4 FORJAS DO CARNAVAL: UM CAMPO ABERTO

O caminho de chegada até aqui se mantém aberto. As reflexões que venho desenvolvendo até o presente momento me levam a ter como assertiva a compreensão de que o carnaval é uma seara epistemológica infundável. As forjas criativas do povo negro dizem respeito às reconstruções de sujeitos que vivenciam as experiências sistemáticas de exclusão e que, ao mesmo tempo, mantêm viva sua ancestralidade, engendrando novas possibilidades de futuro. Nesse sentido, se torna pertinente pensar o carnaval para além de um olhar unidimensional e de uma temática. Ele pode ser visto como uma perspectiva-encruzilhada na qual se encontram o passado, o presente e o futuro em pleno movimento.

No entanto, não proponho, a vistas de entendimento, a ideia de encruzilhada como processo hibridizador ou que tenha a mistura como resultado exclusivo do encontro dessas áreas, mas, ao contrário, a ideia de encruzilhada “[...] como ponto de encontro de diferentes caminhos, que não se fundem numa unidade, mas seguem como pluralidades” (ANJOS, 2006, p. 21). Tratei de pensar, os movimentos de afirmação de identidades plurais e o combate ao racismo, como processos educacionais que se fazem simultâneos ao fazer carnavalesco. Nesse sentido, a pesquisa revela que esses sujeitos, além de se construírem como artistas, são sujeitos do carnaval, forjados nesse espaço a partir das experiências individuais e coletivas. Há um outro aprendizado que a pesquisa apresenta – ela revela mais do que uma temática –, o carnaval é um fértil território no qual se poderiam desenvolver epistemologias suficientemente consistentes para pensar a educação, a arte, a filosofia e as demais áreas do conhecimento em uma perspectiva decolonial e diaspórica desde a América do Sul.

### 4.1 AS FORJAS PEDAGÓGICAS COMO INSTRUMENTO E POSTURA METODOLÓGICA

A experiência da escuta, da *(com)fluência*, do estar junto e da relação direta com os artistas, me fez pensar sobre esse instrumento metodológico quase impalpável, sobre o qual me propus a elaborar, a Forja. Para além da inspiração na narrativa do mito yorubá do orixá Ogum, juntamente com a inspiração do conceito de escrevivência de Conceição Evaristo, ambos serviram como aporte para a

sistematização da forma de trabalhar com os artistas entrevistados ao longo da pesquisa. As dimensões subjetivas e ancestrais trouxeram grande contribuição ao trabalho, pois elas se tornaram, ao longo da pesquisa, um ponto de apoio para sustentar o que proponho como metodologia. Delas e com elas surgiram também desconfianças acerca das apostas para os rumos metodológicos. O que se revelou foi que, na instabilidade das inspirações, residia a força e o sentido no qual habita a pesquisa: o caráter subjetivo e ancestral presente nas narrativas. O que corresponde inclusive ao que discorro acerca da ideia de escapar. Trata-se de algo quase incapturável, um pouco místico, um pouco etéreo, mas nada descompromissado.

A forja de Ogum, ao mesmo tempo que certa como narrativa, escapa de categorias metodológicas hegemônicas. Ela age como ética. Mais do que um instrumento preciso tecnicamente, foram nas lacunas subjetivas que se construíram os arranjos que elaboraram as abordagens metodológicas, que se realizaram de diferentes formas, com o tempo e a experiência de cada artista. Nos árduos momentos de dúvidas e incertezas, no momento de escolher quais caminhos assumir para dar o tom da escrita (sobretudo do capítulo três), era sobre a questão de ogum que refletia: como cada artista desestabiliza a estrutura sólida e se reinventa? No diálogo com Evaristo, foram surgindo as respostas: na escrita de nós, que envolve, no *se deixar levar* e se perder um pouco, por meio dos quais se assentaram os caminhos. Assim, as duas inspirações metodológicas se tornaram complementares para macular a proposição subjetiva das Forjas Pedagógicas como instrumento e como postura metodológica.

#### 4.2 IDENTIDADES BRINCANTES NA FESTA QUE BAGUNÇA

A pesquisa leva a presumir que, os sujeitos negros do Bloco da Laje, forjam seus processos artísticos como resistência ao epistemicídio em diferentes medidas. As noções de resistência e reinvenção, na experiência dos artistas, passaria por uma condição de fluidez das suas identidades, nas quais se condicionariam em plurais, assentando em si a encruzilhada de múltiplos vetores que se movimentam nas dinâmicas do carnaval do Bloco da Laje. Seriam possíveis experiências identitárias que, a partir das elaborações das fantasias individuais, escapariam de definições e aprisionamentos estruturais, reinventando-se poeticamente. A noção de

escapar tomaria uma dimensão positivada, assumindo potência (no sentido pronominal de livrar-se de algo que oprime, ameaça, constrange, submete). Os corpos forjados em múltiplos apresentariam possíveis percursos nômades, que, na medida em que performam suas fantasias, não seriam capturados pela estrutura colonizadora.

Nesse sentido, a experiência desses artistas no coletivo não encerra as problemáticas racistas estruturais nas quais vivemos. O que percebo é que esses sujeitos se fortalecem e constituem uma coerência entre o discurso emancipatório do coletivo e a prática individual emancipatória. Além disso, o fortalecimento desses sujeitos rompe o espaço do coletivo e é levado para outros espaços, nos quais atuam. O que compete avaliar que a experiência interna dos sujeitos é também aprendizado, que é disseminado nas outras experiências individuais dos artistas, externas ao coletivo. Forjar para os artistas do Bloco da Laje acarreta, então, em um movimento de fortalecimento e compartilhamento.

Assim, é da intensidade do carnaval, que bagunça, que brinca, ludibria, confunde, inventa e reinventa, que emerge a possibilidade de pensá-lo como experiência de um espaço-tempo outro. Tempo no qual estão inseridas diferentes corporeidades. Espaço em que se elaboram as tantas identidades. Tratar-se-ia de um tempo carnavalizado, que prevê a coletividade e a fluidez como diferença; um tempo que emerge de um lugar corporal e que, assim, se organiza desde uma geopolítica outra; um lugar e um tempo, por fim, epistemologicamente democrático. Desse modo, o Bloco da Laje poderia configurar-se como um campo aberto, no qual os processos vitais/artísticos brincantes seriam eles mesmos resistência e reinvenção simultâneas nos corpos desses artistas.

## REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Celina Nunes de. **Formação Teatral como Criação**: narrativas sobre modos de ficcionar a si mesmo. 2012. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/69931>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

ANJOS, José Carlos Gomes. **No território da linha cruzada**: a cosmopolítica afro-brasileira. Porto Alegre: Editora da UFRGS / Fundação Cultural Palmares, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. **Em Tese**, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 68-80, jan./jul. 2005. Disponível em: <[http://www.emtese.ufsc.br/3\\_art5.pdf](http://www.emtese.ufsc.br/3_art5.pdf)>. Acesso em: 21 jun. 2018.

BRITO, Maria da Conceição Evaristo de. **Literatura Negra**: uma poética de nossa afro-brasilidade. 1996. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

BRITO, Maria da Conceição Evaristo de. **Poemas Malungos - Cânticos Irmãos**. 2011. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução: Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://bdpi.usp.br/item/001465832>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

CARONI, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (Org.). **Psicologia Social do Racismo**: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAVIS, Angela. **A Liberdade é uma Luta Constante**. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2018.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas Lágrimas de Mulheres**. 2. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. [1952].

FESTA DE BATUQUE. **Samba Enredo da Escola de Carnaval Bambas da Orgia**. Compositores: Paulo Dias (Jajá) e Delmar Barbosa. Porto Alegre, 1995.

FORJA. In: **Dicio dicionário online de português**. 2018. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/forja/>>. Acesso em: 04 mar. 2018.

FORJAR. In: **Dicio dicionário online de português**. 2018. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/forjar/>>. Acesso em: 04 mar. 2018.

GARRABÉ, Laure. O estudo das práticas performativas na perspectiva de uma antropologia da estética. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 2, n. 1, 2012a. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/26492/0>>. Acesso em: 13 jun. 2018.

GARRABÉ, Laure. O carnaval do Recife entre seus pólos: uma leitura de seus processos de uniformização e singularização. **Revista Repertório: teatro e dança**, Salvador, ano 15, n. 19, p. 91-102, 2012b. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/6868/4723>>. Acesso em: 13 jun. 2018.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro Educador: saberes construídos nas lutas por emancipação**. Petrópolis: Vozes, 2017.

KAUFMANN, Jean-Claude. **A Entrevista Compreensiva: um guia para pesquisa de campo**. Petrópolis: Editora Vozes; Edufal, 2013.

KRAWCZYK, Flávio; GERMANO, Íris; POSSAMAI, Zita. **Carnavais de Porto Alegre**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Dicionário da História Social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MEINERZ, Carla Beatriz. Ensino de História, diálogo intercultural e relações étnico-raciais. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 42, n. 1, p. 59-77, 2017. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoe realidade/article/view/61184/39836>>. Acesso em: 26 jun. 2018.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Genocídio do Negro Brasileiro**: processo de um racismo mascarado. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

NEGRÃO, Bruno. Bisnetos. In: NEGRÃO, Bruno. **Bisnetos, Poesia de Bruno Negrão**. 30 mar. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DgjsakaJ1Fg>>. Acesso em: 01 jun. 2019.

PINTO, Ana Flávia Magalhães. **Escritos de Liberdade**: literatos negros, racismo e cidadania no Brasil oitocentista. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

PIRAJIRA, Thiago. A resistência do povo negro – Carnaval consciente, Carnaval guerreiro. **Zero Hora**, Porto Alegre, 12 fev. 2018. Artigo. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/opiniaio/noticia/2018/02/thiago-pirajira-a-resistencia-do-povo-negro-carnaval-consciente-carnaval-guerreiro-cjdkfe7nd00zf01rva1fd55x4.html>>. Acesso em: 05 jun. 2019.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RIBEIRO, Djamilia. **O Que é Lugar de Fala**. Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017.

SANTOS, Cleide Magali dos. Ciclo de Protestos em 2011, da Ordem e das Desordens: do econômico ao multicultural, o ativismo e o confronto em alta. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 16, 2013, Salvador. **Anais...** Salvador, 2013. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/cleidemagalasantos/2013-ciclo-de-protestos-em-2011-da-ordem-e-das-desordens>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

SAPIÊNCIA, Rincon. Crime Bárbaro. In: SAPIÊNCIA, Rincon. **Galanga Livre**. São Paulo: Boa Fria Produções, 2017. Arquivo MP3.

SCHECHNER, Richard. **Performance**: teoria y practicas interculturales. Buenos Aires: Libro de Rojas, 2000.

SIMAS, Luiz Antônio. O samba e suas Raízes. **Philos TV**, Brasil, 2017. Entrevista. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5fQtxg-sAeg&feature=youtu.be>>. Acesso em: 29 nov. 2017.

VELOSO, Graça. Paradoxos e paradigmas: a etnocenologia, os fazeres e seus léxicos. **Revista Repertório: teatro e dança**, Salvador, n. 26, p. 88-94, 2016. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/17456/11396>>. Acesso em: 23 jun. 2018.

VELOSO, Jorge das Graças. As casas e os corpos em manifestações expressivas tradicionais, sagradas e profanas na região do Distrito Federal e seu entorno. **Sala Preta**, São Paulo, v. 16, n. 1, 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/112711/114756>>. Acesso em: 23 jun. 2018.

## **APÊNDICE A – Roteiro de Entrevista**

### **Dados de identificação**

- 1) Nome
- 2) Nome profissional
- 3) Data de nascimento
- 4) Escolaridade
- 5) Como você se declara em relação à raça?
- 6) Como você se declara em relação a gênero?
- 7) Em qual classe social você se insere?

### **Sobre a formação artística**

- 1) Quando e como começou sua trajetória artística? Como e onde se deu sua formação?
- 2) Como você se declara em relação a sua formação artística?
- 3) Qual ou quais os motivos que levaram você a seguir a carreira artística?
- 4) Quais as dificuldades que você encontrou/encontra na sua trajetória profissional? O fato de ser negra/negro interfere nessas dificuldades? Como?
- 5) Como a arte atravessa sua identidade negra? Você potencializa sua identidade negra sendo uma/um artista? Como?
- 6) Além do Bloco da Laje, você fez ou faz parte de algum outro coletivo artístico? Qual? Que tipo de produções são realizadas nesse coletivo?

### **Sobre epistemicídio**

- 1) O que você entende por genocídio e silenciamento da população negra? De que formas você atribui esse processo na sua cultura? Você se percebe como alvo dessa política? Como?
- 2) De que formas você resiste ao genocídio a ao silenciamento? No contexto profissional (artístico), como você resiste a esses processos?

### **Sobre o Bloco da Laje**

- 1) Desde quando você faz parte do Bloco da Laje? Como se iniciou sua relação com o coletivo? Quais atividades você desempenha no coletivo?
- 2) Como você relaciona seu trabalho artístico com o trabalho desenvolvido no Bloco da Laje? Em que medida um interfere/complementa o outro?
- 3) Você atribui a ideia de liberdade no fazer artístico do Bloco da Laje? Como?
- 4) Como se dá seu processo de criação artística no carnaval do Bloco da Laje? Como você se prepara? Você cria um personagem, uma fantasia? Como você brinca nesse carnaval?

- 5) Como você relaciona sua identidade negra no trabalho desenvolvido no Bloco da Laje? Em que medida um interfere no outro?
- 6) Em relação à expressão de sua identidade negra no bloco, como você a expressa? Ela se relaciona no seu processo criativo no bloco? Como?
- 7) Como você rompe com estigmas relacionados ao racismo no seu processo de criação no bloco? Como você se reinventa artisticamente?
- 8) Na sua performance artística no coletivo, como você rompe com os efeitos do racismo? Como você reinventa sua identidade a partir dessa performance?

## APÊNDICE B – Termo de Consentimento Informado

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO – PPGEDU

### TERMO DE CONSENTIMENTO INFORMADO

O projeto de pesquisa, **Forjas pedagógicas: rupturas e reinvenções nas corporeidades negras em um bloco de carnaval (Porto Alegre, Brasil)**, tem como objetivo investigar os processos criativos de artista cênicos negros que fazem parte do coletivo teatral carnavalesco Bloco da Laje, em Porto Alegre, RS, Brasil. Serão realizadas entrevistas com esses artistas, de forma a coletar informações sobre suas experiências formativas e profissionais, para relacioná-las à maneira como esses artistas constituem processos criativos no coletivo.

Declaro estar comprometido com a observação das questões éticas que envolvem este tipo de trabalho, realizando pessoalmente as entrevistas, e sendo responsável pela sua transcrição, acompanhado pelas observações do grupo de pesquisa (Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance – GETEPE-UFRGS) e do orientador Prof. Dr. Gilberto Icle. Os dados e resultados individuais desta pesquisa estarão sempre sob sigilo ético, não sendo mencionados os nomes das participantes em nenhuma apresentação oral ou trabalho escrito que venha a ser publicado, a menos que a participante consinta expressamente na publicação de seu nome.

Declaro também que a adesão a esta pesquisa não oferece risco ou prejuízo ao entrevistado. Se, no decorrer da pesquisa, o participante resolver não mais continuar, terá toda liberdade de fazê-lo, sem que isso lhe cause qualquer prejuízo.

Como pesquisador responsável por esta pesquisa, comprometo-me a elucidar qualquer dúvida ou necessidade de explicação que eventualmente a participante venha a ter, seja no momento da entrevista ou posteriormente, pelo telefone (51) 981612598 e (51) 3308 3428 (Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação).

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

Thiago Pirajira Conceição – pesquisador

Após ter sido devidamente informada de todos os aspectos desta pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas, eu \_\_\_\_\_, RG n.º \_\_\_\_\_, concordo em participar desta pesquisa.

Autorizo a utilização de imagens em fotografia e vídeo, bem como de depoimentos na pesquisa e do meu nome. Estas imagens podem ser publicadas em revista e online.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

Assinatura do artista participante