CEFET/RJ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

“SE LEVANTA POVO, CATIVEIRO SE ACABOU” - A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES NEGRAS A PARTIR DAS DANÇAS POPULARES: UM ESTUDO SOBRE A COMPANHIA DE ARUANDA

Priscila Maria de Barros

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Relações Étnico-raciais.

Orientadora: Profa. Dra. Liv Sovik

Rio de Janeiro

Junho de 2021

“SE LEVANTA POVO, CATIVEIRO SE ACABOU” – A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES NEGRAS A PARTIR DAS DANÇAS POPULARES: UM ESTUDO SOBRE A COMPANHIA DE ARUANDA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico- Raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Relações Étnico-raciais.

Priscila Maria de Barros

Banca examinadora:

_____

Presidente, Professora. Dra. Liv Sovik (CEFET/RJ) (orientadora)

_____

Professora Dra. Talita de Oliveira (CEFET/RJ) (membro interno)

_____

Professor Dr. Renato Mendonça Barreto da Silva (UFRJ) (membro externo)

SUPLENTES

_____

Professor Dr. Carlos Henrique dos Santos Martins (CEFET/RJ) (suplente interno)

_____

Professora Dra. Denise Siqueira (UERJ) (suplente externo)

Rio de Janeiro

Junho de 2021

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do CEFET/RJ

B277 Barros, Priscila Maria de
"Se levanta povo, cativeiro se acabou" - a construção de identidades negras a partir das danças populares: um estudo sobre a Companhia de Aruanda / Priscila Maria de Barros — 2021.
98f. + anexo : il. color. , enc.

Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2021.
Bibliografia : f. 95-98
Orientadora: Liv Sovik

1. Negros – Identidade racial – Brasil. 2. Racismo. 3.Cultura popular. 4. Música popular. 5. Dança. I. Sovik, Liv (Orient.). II. Título.

CDD 305.896

Elaborada pela bibliotecária Tania Mello – CRB/7 nº 5507/04

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a toda minha ancestralidade, àqueles que não conheci e que só ouvi falar e aqueles que tenho a sorte de conviver no mesmo plano. Agradeço a minha Vó Dogair, falecida antes do meu nascimento, mas de quem certamente herdei a paixão pela dança e pela música. A meu pai Paulo, minhas tias Edna, Eliane, Ione a todos os pagodes em casa a todas as risadas escandalosas e as danças espontâneas. Pessoas que apesar de suas histórias sofridas conseguiram ressignificar suas vidas a partir da alegria, da fé e da festa, despertando em mim o interesse pela cultura popular e por toda a potência que o cantar-dançar-batucar promove.

AGRADECIMENTOS

A Deus pela vida, caminhos abertos e infinita bondade.

A meus pais por todo amor, suporte e força. Por me darem tudo o que podiam para que eu realizasse meus sonhos e fosse feliz. Minha mãe com seu colo, doçura e lealdade e meu pai com sua força e desejo de me dar o melhor sempre.

A meu marido Nazion pelo companheirismo, pelos ouvidos, pela torcida e toda dedicação.

À minha querida orientadora Liv Sovik pela oportunidade, generosidade, trocas, muitos ensinamentos e seu olhar atento e cuidadoso com o trabalho.

A todo corpo docente do PPRER, com quem aprendi muito, em especial ao professor Carlos Henrique e a professora Talita pela dedicação, carinho e preocupação.

Ao professor Renato Mendonça pela disponibilidade, generosidade e todas as trocas.

Á Companhia de Aruanda por existir como projeto de vida, arte, resistência e inspiração para perpetuar tradições tão caras.

Ao querido Rodrigo Nunes pelo diálogo, abertura e oportunidade de conhecimento e troca.

Á Jéssica Castro e Flávia Souza por participarem da pesquisa e por disponibilizarem seus tempos e suas histórias para enriquecerem este trabalho.

À minha mestra Rosane Campello por me guiar nos caminhos da dança, por acreditar em mim e por seu trabalho incansável com a arte- educação através da dança significativa da qual sou fruto e semente.

À mestra querida Laís Bernardes com quem aprendi e aprendo constantemente. Grande amiga e incentivadora dos meus voos artísticos e acadêmicos.

À minha parceira de turma Natália Barreto, que ao longo do processo se tornou uma grande amiga com quem tive grandes trocas, desabafos e muitas risadas.

Aos meus amigos do Grupo Seleto de Irajá por todo amor partilhado, em especial à minha grande amiga Hágata Pires, por ter me incentivado a fazer a seleção para o mestrado, me auxiliar em cada etapa, estar presente e ser presente na minha vida.

Ao Grupo Zanzar por ser minha casa, espaço em que aprendo, ensino, me sinto viva, danço e canto como se não houvesse amanhã. Minha gratidão a todos os brincantes e amigos e em especial à minha dupla e amiga inseparável Itana Gomes.

A todos os grupos de danças populares comprometidos em disseminar a cultura popular, a todas essas rodas que me constroem como brincante, como pessoa e que me faz ter certeza de que estar junto é sempre melhor. Simbora!!!

RESUMO

“Se levanta povo, cativeiro se acabou” - construção de identidades negras a partir das danças populares: um estudo sobre a Companhia de Aruanda

O presente estudo buscou refletir sobre a possibilidade de construção de identidades negras a partir das danças populares brasileiras. O ponto de partida para a pesquisa é a trajetória de vida da própria autora do texto, que narra o seu “Tornar-se negra” a partir da dança em diálogo com o Rodrigo Nunes, músico, dançarino e um dos fundadores da Companhia de Aruanda. Tendo como cenário inicial as rodas de danças populares que acontecem nas ruas do Rio de janeiro, realizadas por grupos diversos, a pesquisa tem seu foco na Companhia de Aruanda cuja sede se situa no bairro de Madureira. A partir da vivência da autora, a observação participante das ações do coletivo, sobretudo sua roda mensal chamada de Fuzuê de Aruanda, a entrevista com Rodrigo Nunes e a troca com diversos brincantes nesse espaço, essa dissertação propõe discussões sobre identidade negra, discute o lugar da ancestralidade no reconhecimento e apropriação dos saberes populares, traz o bairro de Madureira como um território fortemente representativo da cultura negra, e sugere a cultura popular como ferramenta decolonial a partir da música e da dança.

Palavras-chaves: Identidade; Cultura Popular; Danças Populares; Decolonialidade.

ABSTRACT

“People arises, captivity is over” – construction of black identities from popular dances: a study of Companhia de Aruanda

The present study reflects on the possibility of constructing Black identities based on Brazilian popular dances. Its starting point is the life story of the author of the text, which narrates her “Becoming Black”, based on her experience with dance, and a dialogue with Rodrigo Nunes, musician, dancer and co-founder of Companhia de Aruanda. Taking as its initial scenario the popular dance circles that take place in the streets of Rio de Janeiro, organized by different groups, the research focuses on Companhia de Aruanda whose headquarters are located in the Madureira neighborhood. Based on the author's experience, her participant observation of the collective's actions, especially Fuzuê de Aruanda, its monthly dance circle, an interview with Rodrigo Nunes and exchanges with different people who inhabit this space, this dissertation proposes discussions of Black identity and the place of ancestry in the recognition and appropriation of popular knowledge; it focuses on Madureira as a territory strongly representative of Black culture and suggests popular culture as a decolonial tool based on music and dance.

Keywords: Identity; identities; popular culture; popular dances; decoloniality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Roda do Grupo Zanzar	11
Figura 2 –	Mapa ilustrativo das rodas de danças	14
Figura 3 –	Fuzuê de Aruanda	26
Figura 4 –	Feira das Yabás	81
Figura 5 –	Baile charme do viaduto de Madureira	81
Figura 6 –	Quadra da Portela	82
Figura 7 –	Companhia de Aruanda	83
Figura 8 –	Fuzuezinho de Aruanda	89

SUMÁRIO

Introdução 10

1 Identidades negras 31
1.1 Conceito de identidade cultural 31
1.2 Identidade Negra 34
1.3 Contexto Brasileiro 37
1.4 Corpo e identidade negra 41
1.5 Artes e escravidão: a dança no contexto cultural afrodiaspórico 46

2 Caminhos de uma auto- identificação negra: relato de experiência 50
2.1 Relato pessoal: tornar-se negra através da dança 50
2.2 O tornar-se 55
2.3 A negação da cultura negra e o corpo: “um corpo não ideal” 63
2.4 A pedagogia da roda 66

3 Que fuzuê é esse? Madureira como território decolonial 72
3.1 A colonialismo/ colonialidade 72
3.2 Decolonialidade 74
3.3 Decolonialidade e tradições populares 75
3.4 Madureira: território decolonial 77
3.5 Companhia de Aruanda 83

Considerações finais 90
Referências 95
ANEXO: Entrevista de Rodrigo Nunes 99

Introdução

Nos últimos anos, se observa grande crescimento da notoriedade das danças populares no Rio de Janeiro. A cidade possui uma agenda não oficial[1] de eventos ligados às danças e ritmos tradicionais brasileiros. São diversos grupos que se ocupam em estudar e disseminar os conhecimentos da cultura popular tradicional brasileira e promovem encontros e rodas. Hoje no Rio de Janeiro vemos algumas manifestações que estão mais presentes como o coco[2], jongo[3], samba de roda[4], tambor de crioula[5], carimbó[6], entre outras.

Dentro desse universo, escolhemos nos debruçar sobre as ações que acontecem mensalmente de forma sistemática as rodas de danças populares. Nessas rodas observadas na pesquisa, as manifestações que acontecem são o jongo, o coco e o samba de roda. Essas três danças fazem parte do que chamamos de sambas de umbigada, classificação criada pelo folclorista Edison Carneiro para falar das danças que são marcadas pela umbigada (encontro de umbigos) ou menção a esse gesto onde a manifestação acontece em geral em roda e tem um par solista no meio dançando, enquanto os que estão ao redor tocam instrumentos, cantam ou batem palma. Segundo dados trazidos por Manhães (2014):

> Edison Carneiro organizou um mapa dessas danças de umbigadas, que tiveram seu valor na década de 1960, momento em que se buscava uma unidade nacional com a cultura e identidade brasileira. Ele sistematizou as danças do coco, do jongo e do samba como fazendo parte da mesma família chamando de formas de samba (atuais e passadas) no Brasil, se assemelhando como células corporais, por ele divididas em várias regiões do Brasil (MANHÃS, 2014, p. 45).

---

[1] Exceto a festa do grupo Boi Brilho de Lucas que já entrou no calendário oficial da cidade do Rio de Janeiro sob a lei 5412 de 22 de Maio de 2012.

[2] O samba de coco é uma dança brasileira, seu berço foi o sertão de Pernambuco. O ritmo possui traços indígenas com nítidas influências africanas dos quilombos e senzalas. Os negros cantavam durante o ritual da quebra do coco para a extração das coconhas. Comunidades.net. (2010). Samba de coco. Disponível em: http://erxs.no.comunidades.net/index.php?pagina=1007111979. Acesso em 13 de jan. 2015.

[3] O jongo ou caxambu é um ritmo que teve suas origens na região africana do Congo-Angola. Chegou ao Brasil-Colônia com os negros de origem bantu trazidos como escravos para o trabalho forçado nas fazendas de café do Vale do Rio Paraíba, no interior dos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo. Disponível em: http://jongodaserrinha.org/historia-do-jongo-no-brasil/. Acesso em 13 de jan. 2015.

[4] Samba de roda: A manifestação envolve música, dança e poesia. O formato de círculo, ou semicírculo, é estrutural e dá nome ao bem: samba de roda. Os tocadores, utilizando principalmente o pandeiro, o prato-e-faca e a viola, fazem parte do círculo. Os demais integrantes acompanham com palmas. A dança acontece dentro da roda. A coreografia típica, o miudinho, é um “quase imperceptível sapatear para frente e para trás dos pés quase colados no chão.

[5] O Tambor de Crioula é uma dança de origem africana praticada por descendentes de negros no Maranhão em louvor a São Benedito, um dos santos mais populares entre os negros. É uma dança alegre, marcada por muito movimento dos brincantes e muita descontração. Disponível em: https://www.geledes.org.br/tambor-de-crioula/. Acesso em 13 de jan. 2015.

[6] A dança do carimbó destaca-se por uma manifestação típica do Estado do Pará. Carimbó é considerado um gênero musical de origem indígena com influências da cultura negra e portuguesa. Sua palavra em tupi refere-se ao tambor feito de tronco de árvore, chamado Curimbó, no qual “Curi” significa pau e “mbó” refere-se a oco ou furado, em todo traduz pau oco que produz som. O termo da música e a dança chamam-se Carimbó por inúmeras influências fonéticas de modos de falar de cada região paraense.http://wikidanca.net/wiki/index.php/A_Dan%C3%A7a_do_Carimb%C3%B3. Acesso em 13 de jan. 2015.

Nem todas as rodas trabalham com todos esses ritmos, algumas apenas com o jongo, outras apenas com o coco, outras com os três.

Neste cenário, notamos grande valorização da cultura popular brasileira oriunda de diversos estados do país entre esses atores que promovem as rodas. É notório também, um crescente interesse por parte desses brincantes em manter viva a tradição do nosso povo através das músicas, das danças, dos ritos, dos vestuários. Podemos entender como brincante o sujeito que participa das manifestações populares ativamente, cantando, dançando, tocando ou organizando os encontros e as celebrações. Sua atuação tem um caráter múltiplo que lhe permite brincar de ser cantor, dançarino, ator, rei, um objeto ou até mesmo um animal. Como define o comunicador e fotógrafo de manifestações populares Júlio de Paula:

> Brincante é o grande agente da cultura popular, em especial das nossas danças dramáticas. É o personagem que canta e dança, mas também faz sua fantasia. É o compositor instrumentista, que também faz o papel de luthier construindo seu instrumento. É o devoto que aprende a dançar para pagar uma promessa. É aquele que decora o texto centenário e vai modificando esse mesmo texto. É o que encarna um personagem de uma brincadeira e o leva para outra brincadeira. De um modo mais amplo, brincante também é aquele que está no entorno da festa, que acompanha os grupos, uma espécie de espectador atuante, que está sempre a interagir. (PAULA,2016).



Figura 1 -Roda do Grupo Zanzar, Lapa RJ. Foto de Rui Zilnet.

O Rio de Janeiro e as rodas

A cidade do Rio de Janeiro, grande metrópole brasileira, é considerada um dos cartões postais do país. É uma cidade que recebe várias influências culturais, e é atravessada por grande diversidade social, econômica cultural e étnica. Por isso, é comum encontrarmos na cidade grande multiplicidade de manifestações artísticas e culturais que acontecem no espaço das ruas ou até mesmo dentro dos transportes públicos.

Herschmann (2014) traz um panorama da música nas ruas do Rio de Janeiro. Ao falar sobre o crescimento de manifestações artísticas no espaço público, o autor atribui a expansão desse movimento cultural na rua ao alto custo de vida na cidade, especialmente os altos valores de entrada em casas de shows e entretenimentos em geral. Logo, ele entende esse movimento crescente de ocupação das ruas como um elemento de um processo de reterritorialização realizada pelos atores pesquisados em sua obra (artistas de rua do Rio de Janeiro). Podemos entender o conceito de reterritorialização, como uma retomada do espaço urbano, neste caso a partir da ideia de que a cidade deve ser de todos. Logo, essa ação coletiva representaria uma resistência à exclusão provocada pelos fatores econômicos. Herschmann afirma que: “os atores vêm cada vez mais manifestando o seu descontentamento com a exclusão social imposta pelo mercado e/ou pela discriminação social clamando de forma implícita ou explícita por seu “direito à cidade” (HERSCHMANN, 2014, p.17).

Trata ainda do que Herschmann chama de ressignificação das territorialidades e do cotidiano urbano, pois a arte promove nesse espaço a possibilidade do encontro e dos afetos, modificando a paisagem e tornando os lugares mais acessíveis e democráticos

Para tratar das contribuições trazidas por Herschmann (2014), é importante elucidar alguns conceitos aqui tratados, como: território e territorialidade. Ambos são conceitos que possuem várias definições e leituras, aqui traremos para o conceito de território e territorialidade, na obra de Marcos Aurélio Saquet *Abordagens e concepções de território* (2007). Para ele, o território é uma base material tendo o mesmo sentido de abrigo, trata-se de um habitat pautado numa relação de poder. Dentro dessa conceituação ele faz uma divisão entre: território efetivo e território simbólico, sendo este segundo o que mais nos interessa nessa pesquisa. Já a territorialidade é entendida como a realização, o exercer desse poder.

Muitos dos locais onde acontecem essas trocas são espaços da cidade extremamente ocupados por pessoas transitando na urgência do cotidiano regido pelo

trabalho durante a semana, mas que durante os finais de semana e feriados se tornam locais extremamente vazios e até perigosos. As manifestações culturais nesses espaços os modificam conferindo àquela porção de terra outro temperamento, outra forma, outra paisagem, momentaneamente os transformando em lugar e/ou território para o grupo de brincantes que se ocupam em realizar tal atividade.

É importante ressaltar que na presente pesquisa nos limitamos a pesquisar as rodas de danças populares, destacando ainda que o “chão” dessas rodas de danças populares presentes nesse estudo, é de fato a rua, promovendo o encontro entre as pessoas, e não pretende prioritariamente ocupar os espaços privados. Embora saibamos que a casa também tem importância fundamental em muitas manifestações populares brasileiras. Nesse sentido, o Rio de Janeiro, por ser palco para manifestação artística na rua vem se tornando um ambiente cada vez mais propício para as trocas realizadas nas rodas de danças populares.

Monteiro (2014) fala o quanto esses encontros redesenham o espaço público transformando-os em espaços de encontros e principalmente trocas culturais.

> Universalizar o acesso ao produto cultural, possibilitar sua apropriação pelo público e devolver arte e cultura ao cidadão é hoje uma proposta política que vem sendo cada vez mais abraçada pelos mais diversos movimentos, que buscam conscientizar seus pares para a riqueza e a diversidade que dá suporte à construção das identidades culturais brasileiras. Mesmo que o contexto da rua seja diferenciado por um fazer singular, pela elaboração de novos paradigmas e por esta reapropriação criativa dos espaços urbanos, o quantitativo de experiências e acontecimentos que ocorrem mensalmente nas ruas do Rio indicam sua valorização por parte de quem faz e uma convivência atenta e possivelmente interessada por parte daqueles que ali passam ou desejam ampliar sua sociabilidade. (MONTEIRO, 2014, p.58).

Segue um mapa ilustrativo das rodas de danças populares na cidade do Rio de Janeiro, ponto de partida para nosso estudo.



Figura 2 - Mapa ilustrativo das rodas de danças populares na cidade do Rio de Janeiro. Fonte: Priscila Maria de Barros.

O mapa exposto acima foi desenvolvido a partir da pesquisa de campo. Sendo importante salientar que na cidade do Rio de Janeiro atualmente existem outros grupos que realizam rodas. No entanto, os que estão presentes no mapa, o fazem todo mês em dia, horário e locais fixos. Segue um breve perfil de cada um desses grupos:

Jongo da Lapa

De acordo com Marcus Bárbaro líder do movimento cultural Jongo da Lapa em entrevista a Laís Monteiro no ano de 2015, a roda surgiu com o intuito de homenagear mestre Darcy[7]. O coletivo se chamava Pé de Chinelo e mais tarde se transformou no movimento cultural Jongo da Lapa, que é um grupo que pesquisa e realiza a performance do jongo e que tem como missão disseminar a tradição do jongo e democratizá-la no espaço urbano. Na roda se cantam pontos tradicionais e canções autorais dos brincantes. Atualmente o grupo liderado por Marcus Bárbaro e Taís Agbara, possui três discos gravados e o encontro é realizado toda última quinta-feira do mês às 22 horas na parte central dos arcos da Lapa.

[7] Mestre Darcy foi um compositor, jongueiro e percussionista, criador do grupo Bassam e responsável pelo ressurgimento do jongo no morro da serrinha em Madureira a partir da década de 1960 (MPB, s.d).

Grupo Zanzar

Segundo o mapa de cultura do Rio de Janeiro, o Zanzar é um grupo de danças e músicas populares tradicionais brasileiras. Oferece há 14 anos oficinas de danças populares no espaço do circo voador, dentre elas coco, jongo, samba de roda, maracatu, entre outras. Desde o ano de 2007 promove uma roda de coco embaixo dos Arcos da Lapa no mesmo local e dia do jongo da lapa, porém às 20 horas. O grupo faz apresentações artísticas interativas em espaços culturais e escolas, apresentando várias manifestações populares, porém tendo o coco de roda como “carro-chefe”.

Grupo Reconca- Rio

O grupo Reconca-Rio, como o nome sugere, busca remontar a manifestação cultural típica da região do Recôncavo Baiano[8] que é o samba de roda. De acordo com informações colhidas no blog do grupo, os líderes do grupo Alessandra Marioka, Fábio Oliveira e Mano Jorge, a inspiração para a criação do grupo surge após uma viagem à Bahia. Assim, os líderes do movimento que são capoeiristas iniciaram as atividades de pesquisa e difusão do samba de roda tradicional da Bahia no ano de 2008. Atualmente, o grupo promove um evento todo segundo sábado do mês chamado Tabuleiro da Baiana em que acontece uma roda de capoeira angola e em seguida, o samba de roda. Esse evento de realiza no local conhecido como Arco do Telles que fica na praça XV de Novembro no centro do Rio de Janeiro.

Grupo Dandalua

Conforme informações recebidas através da brincante Jéssica Castro, o grupo Dandalua, liderado pela professora universitária Mônica Ferreira, surge de uma pesquisa em danças populares dentro da graduação em educação física na faculdade ABEU localizada na Baixada Fluminense. Durante um tempo ocupou o SESC São João de Meriti através de projetos de incentivo à cultura com um enfoque de construção cênica a partir das danças populares.

De acordo com a cartografia musical de ruas do centro do Rio de Janeiro, o grupo vem desde o ano de 2014 realizando rodas abertas de jongo e coco todo o primeiro sábado do mês dentro da Feira do Rio Antigo, mais conhecida como Feira do Lavradio, evento que atrai um grande público. Vale ressaltar que durante um curto período de tempo o grupo realizou rodas em São João de Meriti na Baixada Fluminense, mas, de acordo com Jéssica Castro, por inúmeros motivos, sobretudo em

[8] Costuma designar uma vasta faixa litorânea que circunda a Baía de Todos os Santos, à entrada da qual se ergue a cidade de Salvador, capital do Estado da Bahia” (IPHAN, 2006, p.25).

função falta de disponibilidade de tempo dos integrantes do grupo, a roda em São João não mais existe.

Grupo Afrolaje

A Associação Cultural Grupo Afrolaje foi fundada em 2012 na região do Grande Méier, zona norte do Rio de Janeiro. Liderado pela professora de dança e coreógrafa Flávia Souza, a ideia do grupo surgiu através encontros na laje da então residência de Flávia.O objetivo era cantar, dançar e aprender a manifestação do jongo. O movimento na praça Agripino Grieco no bairro do Méier se estabelece somente em 2013, após a fundadora ensinar aos integrantes por ela convidados o toque e a dança do Jongo, Flávia, em entrevista para esta pesquisa, relata que preferiu fundar o grupo com pessoas distantes do universo da cultura popular. Atualmente a roda acontece todo último domingo do mês, durante a tarde. Primeiramente realizam uma roda de capoeira angola e na sequência acontece a roda de jongo, coco e samba de roda.

O portal *Geledés* traz informações sobre a missão do grupo Afrolaje:

> Busca resgatar através das manifestações artísticas (dança, cantigas, percussão e capoeira) a identidade cultural de matriz africana que tanto influenciou na formação cultural do nosso país. Com o auxílio de pesquisas de campo, encontros e debates com mestres populares o grupo pretende não só desenvolver o movimento, a sonoridade, mas também, e principalmente, munir de ferramentas históricas seus integrantes visando estimular identidade e valorização em torno da cultura afro brasileira. (AFROLAJE,2015).

Grupo Quilombismo

O Quilombismo é um movimento que reúne pesquisadores interessados na cultura afro-brasileira. Segundo a página do grupo no Facebook, o coletivo é composto por educadores populares e pesquisadores da história africana e afro-brasileira.

> Visam resgatar saberes, valores, história e cultura de seu povo através das manifestações populares de matriz africana como forma de resistência e com intuito da descolonização do pensamento, fundamentados nos conhecimentos oriundos da oralidade e em pesquisas escritas. Buscam também o desenvolvimento de novas metodologias e práticas pedagógicas para o ensino escolar com o objetivo de contribuir para a aplicação prática da lei 10.639/03 (QUILOMBISMO, 2021).

O grupo promove toda penúltima quarta-feira de cada mês uma roda de danças populares no bairro do Maracanã, no espaço da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Antes da roda acontecem oficinas para que os interessados, principalmente

pessoas negras, aprendam o toque e a dança das manifestações presentes na roda que são o jongo, o coco e o samba de roda.

Grupo Tambor de Cumba

Tambor de Cumba é um grupo de estudos que investiga as tradições culturais de matriz africana. Fundado em 2011 pela bailarina e coreógrafa Aninha Catão, o grupo promove oficinas, palestras, rodas vivências e espetáculos. Todo segundo sábado do mês realiza uma roda aberta de danças populares no Cais do Valongo, na zona portuária do centro da cidade do Rio de Janeiro. As manifestações envolvidas em geral são: jongo, samba de roda e coco no momento de roda, e algumas outras manifestações como maculelê, capoeira e dança afro no momento que antecede a roda em forma de oficina. A página do grupo na internet expõe sua missão:

> Tambor de Cumba é um grupo de estudos que tem como objetivo promover as tradições culturais de matriz africana a fim de conscientizar a respeito da importância da representação da cultura negra como ferramenta de empoderamento e integração social através das artes negras (CUMBA DE TAMBOR, s.d).

Companhia de Aruanda

A Companhia de Aruanda é um coletivo formado por cinco jovens oriundos do trabalho artístico e social desenvolvido no Morro da Serrinha, iniciado por mestre Darcy do jongo e posteriormente compuseram também o grupo cultural jongo da serrinha e outros movimentos artísticos.

No ano de 2008 iniciaram os trabalhos do coletivo que hoje conta com quatro frentes de trabalho: o trabalho de arte-educação em escolas, seminários sobre cultura e religiosidades afro-brasileiras, o trabalho artístico e o Fuzuê de Aruanda (que falaremos mais adiante) que é a roda mensal do grupo que acontece toda terceira quinta-feira do mês com a manifestação do jongo, samba de roda e coco. Segundo a página do *Facebook*, o grupo tem como missão;

> Trazer para o cotidiano dos diversos bairros e comunidades da zona norte, zona oeste e baixada Fluminense o contato com as diversas manifestações culturais do Brasil, democratizando o acesso a essas manifestações e o surgimento de novos grupos de pesquisa e difusão nessas áreas. Difusão e valorização das diversas tradições da cultura popular brasileira e a utilização dos patrimônios imateriais locais como instrumento de transformação social. Fomentar a cultura visando à utilização dos espaços públicos pelas famílias promovendo o retorno das mesmas às praças e ruas dos bairros da zona norte, oeste e baixada Fluminense. Discutir planos para a salvaguarda, divulgação, e articulação das mesmas com as novas mídias, adaptações e novos rumos (COMPANHIA ARUANDA, s.d).

É importante destacar que a Companhia Folclórica do Rio - UFRJ, realiza no campus da escola de educação física e desportos uma roda mensal de danças populares toda última sexta-feira do mês, onde alunos, funcionários e público em geral são convidados a participar. Esse movimento não consta no mapa ilustrado, por entender que as ações da Cia folclórica estão ligadas às atividades da universidade e não constituem um movimento que acontece na rua.

Ao fazer uma análise da distribuição dessas rodas pela cidade, podemos notar grande concentração das mesmas na região central, provavelmente em função de ser um local por onde a maioria das pessoas passa, e haver condução para vários lugares. Percebemos, no entanto, que as rodas que saem do eixo do centro da cidade necessitam de um esforço maior por parte de seus idealizadores para que o movimento ocorra e tenha um número razoável de pessoas.

A maioria dos locais onde ocorrem as rodas tem uma relação histórica com a negritude. Um exemplo é o Arco do Teles, onde acontece o evento tabuleiro da baiana. Segundo Alessandra Marioka, aquela construção fazia parte da residência da família Telles, conhecida por ser a família que mais vendeu escravos no Brasil. Para o grupo aquele espaço é muito representativo para as tradições africanas e afro-brasileiras. Marioka afirma que “aqui o terreiro já é quente”.

Essa fala suscita uma reflexão sobre esses locais que momentaneamente se transformam em terreiros. Ao falar do conceito de terreiro nesse contexto não nos referimos especialmente ao local onde ocorrem os cultos afro-brasileiros, mas ao que o intelectual Muniz Sodré define como um espaço de continuidade, na forma de persistência de um modo de vida e de um modo de pensar que é “milenar na África que é anterior ao cristianismo” (SODRÉ, 2018). Desse modo, entendemos que esses locais se tornam momentaneamente territorialidades étnicas em função das manifestações ali presentes, os cantos, a relação entre as pessoas, as roupas, o evocar os ancestrais, a presença do tambor, o respeito ao mesmo parecem conferir ao espaço um temperamento diferenciado que parece transcender a lógica de serem locais de passagem que falam das urgências do dia a dia em uma cidade cosmopolita e evocam um respeito e uma reverência às tradições que estão à margem da hegemonia cultural também conhecida como cultura erudita, como também das manifestações culturais massificadas veiculadas aos grandes meios de comunicação.

Cada um desses coletivos de músicas e danças populares possui uma história em relação ao espaço que adotou para a realização de sua roda. Porém, é notório que locais como Lapa, Cais do Valongo e Madureira são territórios que falam da história do

negro no Rio de Janeiro e fazem rememorar através das manifestações artísticas (jongo, coco, samba de roda e capoeira) ancestrais negros que viveram e trabalharam nesses locais. O Cais do Valongo era um local de desembarque e comércio de escravizados até o ano de 1811. Monteiro (2015) faz uma analogia direta entre o Jongo da Lapa e a história dos Arcos da Lapa:

> Permitimo-nos aqui articular uma analogia entre a construção de um monumento por escravos[9] (que em sua maioria, pelo período histórico, deveriam ser de ascendência Banto), com a prática do Jongo sistematicamente partilhada ali naquele mesmo espaço (prática esta também de ascendência Banto). (MONTEIRO, 2015, p. 64).

Ao frequentar essas rodas chamou atenção o fato de que, quanto mais próximas ao subúrbio, mais pessoas negras são encontradas nas rodas, como é o caso da roda do grupo Afrolaje no bairro do Méier e do Fuzuê de Aruanda em Madureira. A questão da distribuição da população negra da cidade está diretamente relacionada a questões socioeconômicas, pois quanto mais distante das regiões da zona sul e Barra da Tijuca (zonas de alto poder aquisitivo no Rio de Janeiro) menos pessoas negras encontramos, salvo em situações de trabalho. Desse modo, a distribuição geográfica das rodas parece estar relacionada também à questão racial, apesar do histórico dos grupos nos mostrarem que os idealizadores de tais rodas sejam negros ou brancos são pesquisadores, ou professores e pertencem de alguma forma a uma elite intelectual.

Motivação

A inquietação para a pesquisa surge de minha trajetória de aproximadamente onze anos como brincante das rodas de danças populares do Rio de Janeiro, sobretudo, na roda do Grupo Zanzar, de que sou integrante e uma das professoras da oficina que acontece há 14 anos no espaço do Circo Voador no bairro da Lapa. Graduada com licenciatura plena em dança desde o ano de 2005, só vim conhecer e aprender sobre as danças populares brasileiras a partir do ano de 2008, quando ingressei como bolsista na oficina de dança do Grupo Zanzar dentro da Escola Livre de Artes do Circo Voador (ELA) onde, depois de alguns anos, me tornei uma das professoras. Apesar de ser licenciada em dança, não foi na academia que tive contato com as danças brasileiras, pois minha formação no extinto Centro Universitário da Cidade, era voltada para matrizes europeias da dança, logo, a maior ênfase do curso

[9] Este termo atualmente é revisitado, pois ao usar a categoria escravos, reduzimos identitariamente negros e negras, portanto a autora desta dissertação utiliza pessoas escravizadas.

era no balé clássico e na dança contemporânea. Este fato, inclusive, diz muito sobre a invisibilidade das tradições culturais e artísticas de matriz indígena e afro-brasileira no país.

Ao longo desses anos foram imersões em manifestações populares diversas, muitas rodas de rua, encontro com mestres populares em espaços diversos, visitas a quilombos, viagens a campo, oficinas e apresentações. Envolvida e inserida no universo das danças populares, pela primeira vez adquiri consciência racial, ou seja, me reconheci como mulher negra. Este trabalho procura entender esse fato através de uma pesquisa sobre o meio em que mergulhei.

Gomes (2005) salienta o quão urgente é a construção e uma identidade negra positiva, como foi meu caso quando comecei a frequentar rodas de danças populares:

> Construir uma identidade negra positiva em uma sociedade que, historicamente, ensina aos negros, desde muito cedo, que para ser aceito é preciso negar-se a si mesmo é um desafio enfrentado pelos negros e pelas negras brasileiros (as) (GOMES, 2005, p.43).

Dando continuidade a trajetória de pesquisa e vivências em Danças Populares e relações raciais, começo a trabalhar com adolescentes de escola pública, especialmente, a mesma escola que estudei e me aproximei da dança. No ano de 2014 ingresso através de um concurso público para professor de dança na Fundação de apoio à escola técnica (FAETEC) onde entro no curso técnico em dança de matriz integrada ao ensino médio, e lá assumo o componente curricular de Danças Populares.

Percebo que diferentemente de outros processos de tornar-se negro (Santos, 1983), onde a maioria se reconhece como negro a partir de situações de racismo, o meu processo de descoberta foi a partir de algo positivo e prazeroso, foi a partir da dança. Nesse contexto, surge o desejo de conhecer processos raciais identitários de outros brincantes e de entender como o envolvimento com as brincadeiras populares, sobretudo do jongo, coco e samba de roda nos contextos desses encontros lhes proporcionam a construção de sua identidade negra ou até mesmo de sua afirmação e reafirmação.

Interessou-me saber em que medida o envolvimento com as tradições populares colabora com uma maior consciência e consequente orgulho de nossas raízes negras que tanto contribuíram e construíram nossas tradições populares ao longo dos séculos. Sabemos que a cultura popular não é algo estático, pelo contrário, ela se mantém viva porque se transforma, e de alguma forma acaba por absorver características, formas e “temperos” próprios de quem a faz e do local em que

acontece. Entendemos cultura popular nesse contexto como saberes e práticas advindas do povo sem a clivagem acadêmica ou das classes dominantes.

Hall (2013) traz o conceito de cultura popular como algo fluído e contraditório, pois, ao mesmo tempo em que esses saberes populares são ferramentas de luta e resistência contra a alta cultura imposta pelas classes dominantes, são também apropriação e expropriação dessa alta cultura. Nesse sentido, a grande chave para falar de cultura popular é entendê-la dentro de um processo de transformação e negociação constante entre as tendências de “contenção e resistência; “no estudo da cultura popular devemos sempre começar por aqui: com o duplo interesse da cultura popular, o duplo movimento de conter e resistir, que inevitavelmente se situa em seu interior” (HALL, 2013, p. 275).

De acordo com a narrativa da historiadora Ana Maria Rodrigues (1984), as manifestações populares negras só passaram a ser toleradas a partir do século XIX, quando os senhores de escravos notaram que os escravizados trabalhavam melhor quando lhes era autorizado algum momento de diversão, ou seja, essa “concessão” se tratava de uma estratégia econômica. Porém, mesmo quando essas performances eram proibidas, os negros escravizados jamais deixaram de realizar suas festas e rituais

E foi dessa maneira, nessa correlação de forças, entre o proibido e o autorizado, que as danças e os ritmos tradicionais brasileiros vêm resistindo através dos séculos no Brasil, apesar de ainda serem negligenciadas pela grande mídia de massa, que só mostra as culturas tradicionais brasileiras presas num tempo passado e praticadas somente pelos mais velhos em lugares distantes do interior. Porém, o que vemos hoje no Rio de Janeiro é um crescimento cada vez maior de grupos de cultura popular que têm se dedicado a pesquisar nossas raízes e tradições através de músicas e danças, e que promovem rodas de rua, eventos e encontros.

Problema de pesquisa/hipótese

O presente estudo passa pela possibilidade de uma construção, afirmação e ou reafirmação de identidades negras que emergem do processo de ser um brincante que dança, canta e toca nessas rodas e nesses encontros e que além dessa participação, pertencem a um grupo que tem como objetivo a perpetuação das tradições populares majoritariamente negras através do canto, do toque e da dança. A possibilidade dessa

construção se baseia na experiência de perceber-se negra da autora desse trabalho, em diálogo com Rodrigo Nunes, um dos líderes da Companhia de Aruanda.

A pesquisa se fundamentou também nas afirmações de Hall (2013) e Sodré (1998), em que ambos trazem a música como elemento de ligação entre os sujeitos escravizados com seu lugar de origem e ao mesmo tempo como uma forma de sobreviver ao regime escravocrata;

> Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano. (SODRÉ, 1998, p. 12).

Importante destacar que ao falar de samba nessa citação, o autor se refere ao sentido de Semba que significa umbigo no dialeto angolano. Numa outra interpretação complementar essa palavra também tem sentido de oração. Logo, ao falar de samba, não estamos falando apenas da música ou da dança, e sim do encontro dessas linguagens em contextos rituais e festivos.

Desse modo, vemos através das manifestações populares uma afirmação e resistência da identidade desses sujeitos escravizados, sobretudo no período colonial, quando ocorreu com mais intensidade a tentativa de apagamento das tradições, arte e religiosidade dos povos africanos. Esse ataque à cultura desses povos acontecia para que não houvesse nenhum tipo de harmonia entre essas pessoas, e tampouco o fortalecimento de suas tradições e identidades. Consequentemente, nesse processo, tiveram que aprender outra língua e professar outra religião que não as próprias. No entanto, as tradições da dança e da música se mantiveram mais fortemente, pois os encontros para dança e música através das rodas eram “autorizados” pelos senhores em dias específicos, e os cantos improvisados de trabalho permeavam toda a lida diária, como podemos verificar na página do Grupo Cultural Jongo da Serrinha[10]:

> Para acalmar a revolta e o sofrimento dos negros com a escravidão e distrair o tédio dos brancos, os donos das isoladas fazendas de café permitiam que seus escravos dançassem o jongo no dia dos santos católicos” (JONGO DA SERRINHA, 2020).

O que esses negros escravizados traziam de lembrança de sua cultura estava apenas na memória e nos seus corpos, uma vez que não puderam trazer nenhum objeto material. Afinal, estavam na condição de seres humanos vendidos ou raptados. Nesse contexto, podemos entender como a cultura africana e afro-brasileira é

[10] O grupo cultural jongo da serrinha é uma organização criada há mais de 50 anos na comunidade da serrinha no bairro de Madureira. O grupo trabalha para a difusão de transmissão da cultura do jongo para toda a comunidade e interessados, o fazem através de encontros, oficinas e espetáculos artísticos.

tradicionalmente passada através da oralidade, pois esse era o único instrumento de transmissão e perpetuação dos seus fundamentos culturais e religiosos. Hall (2011) comenta o quanto o povo em diáspora tem na música a estruturação de sua vida cultural, destaca ainda, que as culturas da diáspora negra têm usado o corpo como capital cultural. “Temos trabalhado em nós mesmos como em telas de representação” (HALL, 2013, p. 324).

A partir da ideia trazida por Hall do corpo como tela de representação, percebemos o quanto essas danças historicamente foram instrumentos de preservação e reafirmação da identidade negra. Logo, a partir desse referencial que são os ritmos tradicionais como grande suporte identitário da cultura negra, a pesquisa é construída. Ao falar de cultura negra cabe destacar que trabalharemos essa categoria com base nos estudos de Hall (2013), que a entende como um espaço contraditório de correlação de forças entre as manifestações culturais hegemônicas, tidas como alta cultura, e as manifestações culturais marginalizadas que nascem do cotidiano de pessoas comuns que produzem e perpetuam um saber fruto da experiência de vida dos povos trabalhadores.

O autor afirma que o que se chama de cultura popular negra é uma forma impura, fruto das contribuições de tradições culturais diversas sendo elas dominantes ou subalternas sem que isso signifique que esta seja mais ou menos autêntica.

> Não importa o quão deformadas, cooptadas e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura popular, nós continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas. Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contranarrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular *mainstream*, elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação (HALL, 2013, p. 380).

Mais do que responder se de fato há construção de identidade a partir das danças populares, esta pesquisa se propôs a entender de que maneira esse processo de afirmação de identidade acontece. Sabemos que hoje o contexto em que essas manifestações se realizam é diferente principalmente por não vivermos mais no Brasil um regime escravocrata naquele formato. No entanto, a luta pela igualdade de condições de vida, respeito e reparação pelos anos de escravidão permanecem.

Entendemos que as manifestações populares das quais falamos não são hoje puramente africanas e sim afro-brasileiras em função da aculturação posterior à chegada dos negros escravizados. Muitas das manifestações aqui tratadas são patrimônios imateriais reconhecidos nacionalmente. De acordo com o portal do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), patrimônio imaterial se refere a bens imateriais como práticas, saberes, formas de expressão, celebrações.

> A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) define como patrimônio imaterial "as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos os indivíduos, reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural (IPHAN, s.d).

No entanto, apesar dos muitos avanços conquistados através das lutas do povo negro ao longo dos anos, ainda há um longo caminho a percorrer. Por isso, fazer com que essas tradições ainda existam e sejam passadas para novas gerações constitui um ato de resistência. Pois apesar do reconhecimento cultural, ainda há muito preconceito e desconhecimento, pois não se trata de danças nem músicas massificadas, ouvidas nas rádios, TVs ou grandes portais de internet.

A hipótese se construiu na medida em que vimos que historicamente essas manifestações exerceram um papel de preservação da identidade do povo negro. E nos traz a reflexão sobre como esse processo acontece nos dias de hoje, sobretudo no contexto da pesquisa, nas rodas de ritmos populares tradicionais num cenário urbano contemporâneo. A ideia de identidade a ser considerada nessa pesquisa, leva em conta diversas reflexões de Stuart Hall (2006), que em linhas gerais, entende a identidade como algo não estático ou duro, mas flexível e flutuante. As identidades de grupos e indivíduos não permanecem iguais para sempre, elas se transformam, sobretudo, na relação com outros, a diferença é importante para a reflexão do sujeito sobre si mesmo.

Quando fazemos o recorte racial na questão da identidade Brasil, temos ainda mais aspectos a levar em consideração, pois há grande diversidade na categoria “negro”. A ideia de se enxergar como um indivíduo negro passa por muitas questões no Brasil, um país estruturalmente racista, sobretudo porque sofre do que chamam de “racismo velado” em função do mito da democracia racial[11] e a grande miscigenação muitas vezes aclamada por autores, poetas e músicos, mas que em muitos contextos

[11] Termo cunhado pelo sociólogo Florestan Fernandes para elucidar a falsa ideia de que no Brasilas relações raciais são amistosas não existindo qualquer tipo de desigualdade ou discriminação.

geram problemas como do sujeito negro não se reconhecer como tal, e não associar sua condição social à discriminação racial e consequentemente não lutar contra o racismo e suas estruturas tão arraigadas na sociedade.

OBJETIVOS

O presente estudo teve como principal objetivo discutir possíveis construções de identidades negras a partir das danças populares, argumentando a partir da própria experiência da autora e dos temas que suscita, em diálogo com Rodrigo Nunes, (uma das lideranças da Companhia de Aruanda), refletindo como as danças populares no contexto dessas rodas que acontecem nas ruas do Rio de Janeiro, e, especialmente a roda da Companhia de Aruanda, podem ser ferramenta de formação de uma identidade negra, sobretudo uma elaboração positiva dessa identidade.

Teve também o propósito de:

- Dissertar sobre o trabalho desenvolvido pela Companhia de Aruanda associando o mesmo a um projeto decolonial.

- Contribuir para o reconhecimento da cultura popular como instrumento de valorização e disseminação da arte e cultura negras no país.

- Investigar caminhos por onde passam a auto- identificação negra.

Desenho metodológico

O desejo inicial era o de realizar a pesquisa com todos os grupos que promovem essas rodas de forma mensal na cidade do Rio de Janeiro, que totalizam oito. No entanto, durante o caminhar da pesquisa, através de muitas idas a campo e duas entrevistas realizadas e transcritas, notei que cada grupo tem sua particularidade, sua história, cada local traz informações diferentes, cada coletivo possui dinâmicas e objetivos diferentes, ou seja, muitos universos onde uma pesquisa de mestrado não daria conta de abarcar. Desse modo, optei por uma roda promovida pela Companhia de Aruanda, chamada Fuzuê de Aruanda, que acontece toda terceira quinta-feira do mês sob o viaduto Negrão de Lima no bairro de Madureira, zona norte do Rio de Janeiro. A escolha se deu por observar nessa roda uma maior frequência de pessoas negras, sendo assim, campo mais fértil para a presente pesquisa.



Figura 3 - Fuzuê de Aruanda. Foto: Paula Eliane. Fonte: Paula Eliane.

Para a realização desse estudo foi feita uma contextualização da roda da Companhia de Aruanda na cidade do Rio de Janeiro. Depois foi realizada uma pesquisa de caráter qualitativo, que é entendida como uma forma de investigação em que aspectos qualitativos em contraste com aspectos quantitativos são levados em consideração. Está ligada à análise de atitudes, comportamentos, motivações e diferentes pontos de vista.

No universo da pesquisa qualitativa, a abordagem escolhida será a etnográfica.

Derivada da junção de duas palavras gregas, “etnografia” significa uma escrita sobre um povo. A etnografia é uma ciência auxiliar dentro da antropologia. Desenvolvida entre o final do século XIX e início do século XX, se caracterizando como uma tentativa de observação mais completa e minuciosa dos modos de vida dos povos pesquisados. Para Wielewicki, a etnografia é uma ciência que “descreve a cultura de um grupo de pessoas, interessada no ponto de vista dos sujeitos pesquisados” (WIELEWICKI, 2001, p. 28).

O emprego desta metodologia acontece dentro das pesquisas qualitativas. A etnografia também é traduzida como “observação participante”, pois se dá pela observação direta do fenômeno que se quer estudar e entende os dados gerados considerando também a interpretação daquele que pesquisa, ou seja, inevitavelmente a subjetividade do pesquisador estará presente, como destaca Mattos; “Etnografia é a escrita do visível. A descrição etnográfica depende das qualidades de observação, de sensibilidade ao outro, do conhecimento sobre o contexto estudado, da inteligência e da imaginação científica do etnógrafo.” (MATTOS, 2001, p. 03).

Podemos dizer que a etnografia se interessa em estudar os fenômenos a fundo, sem generalizações, mas, uma observação minuciosa de todas as variáveis de um determinado contexto, por isso a proximidade do pesquisador em relação aos contextos e aos sujeitos da pesquisa. É importante ressaltar que uma das características mais importantes na pesquisa etnográfica é que os dados da pesquisa além de colhidos pelo pesquisador são gerados a partir de contextos de interação e também de um exercício de interpretação.

> A maior preocupação da etnografia é obter uma descrição densa, a mais completa possível, sobre o que um grupo particular de pessoas faz e o significado das perspectivas imediatas que eles têm do que eles fazem; esta descrição é sempre escrita com a comparação etnológica em mente. O objeto da etnografia é esse conjunto de significantes em termos dos quais os eventos, fatos, ações, e contextos, são produzidos, percebidos e interpretados, e sem os quais não existem como categoria cultural. (MATTOS, 2001, p. 03).

Desse modo, entendemos que a pesquisa de campo é fundamental para se fazer uma pesquisa de caráter etnográfico, assim como o contato direto com os sujeitos da pesquisa e seus fazeres, observar o espaço interno e o que circunda, tendo uma escuta atenta a tudo o que acontece no “aqui e agora”.

Como foi dito anteriormente, sou brincante das danças populares e há alguns anos conheço e frequento as rodas da cidade. Atuar há mais de dez anos como brincante e professora de danças populares e, além disso, ser frequentadora da roda pesquisada faz com que eu seja próxima e participante do contexto analisado, ou seja, o desafio que se coloca é pesquisar o que me é familiar.

Gilberto Velho, em seu texto *Observando o familiar* (1981) parte do princípio aqui já mencionado de que existe um envolvimento inevitável entre o pesquisador e seu objeto de estudo e que isso não significa um defeito ou uma imperfeição.

Ele nos traz a ideia de que para se analisar aspectos profundos de uma cultura em todas as suas variantes e particularidades, buscando ir além dos aspectos superficiais, são necessários um mergulho, um trabalho de observação e empatia. Afirma que não é possível precisar quanto tempo é necessário para tal atividade. No texto mencionado, ele trabalha com a ideia que ele chama de distância social e distância psicológica. A partir dessa perspectiva, o autor reflete sobre a possibilidade de sujeitos conviverem numa mesma sociedade, no entanto estarem distantes em termos subjetivos, com “preferências, gostos, idiossincrasias” (VELHO, 1981, p.125), ou seja, próximos socialmente, porém distantes psicologicamente, e o contrário também é possível de ocorrer.

Nesta linha de raciocínio, ele cita Roberto Da Matta que traz a ideia de transformar “o exótico em familiar e o familiar em exótico”. Gilberto Velho observa que “o fato de dois indivíduos pertencerem a mesma sociedade não significa que estejam mais próximos do que se fossem de sociedades diferentes, pois existem outras questões de identificação em jogo”. Ainda na questão trazida por Da Matta ressalta: “o que sempre vemos e encontramos pode ser familiar, mas não necessariamente conhecido e o que não vemos e encontramos pode ser exótico, mas, até certo ponto conhecido.” (VELHO, 1981, p.126).

Podemos estar acostumados ao que Velho chama de paisagem social que podemos entender que são cenas cotidianas que estão presentes no nosso dia a dia e próximas fisicamente e por isso nos parecerem familiares. Posso separá-los em categorias de acordo com que observo continuamente na superfície e, no entanto, desconhecer as lógicas de suas relações e especificidades. “O meu conhecimento pode estar seriamente comprometido pela rotina, hábitos, estereótipos. Logo posso ter um mapa, mas não compreendo necessariamente os princípios e mecanismos que organizam.” (VELHO, 1981, p. 128). Desse modo, tornar o familiar exótico em alguns contextos parece necessário, para que quem realiza a pesquisa se permita tentar distanciar-se de alguns pré-julgamentos de situações que aparecem na superfície do objeto de pesquisa em questão. Velho diz que certo ceticismo pode ser saudável quando se trata de pesquisar algo que é familiar.

Segundo esse pensamento, o contrário também é necessário, pois algo que é distante socialmente, geograficamente necessita de um esforço do pesquisador em torná-lo mais familiar para que a pesquisa aconteça. Ao estudar o distante, o exótico, de fato, de um modo geral, existe menos pré-concepções e rótulos que são construídos a respeito daquilo que temos contato cotidianamente.

> Em princípio dispomos de mapas mais complexos e cristalizados para nossa vida cotidiana do que em relação a grupos, ou sociedades distantes ou afastados. Isso não significa que, mesmo ao nos defrontarmos, como indivíduos e pesquisadores, com grupos e situações aparentemente mais exóticas ou distantes, não estamos sempre classificando e rotulando de acordo com os princípios básicos através dos quais fomos e somos socializados. (VELHO, 1981, p. 128).

Desse modo, foi necessário estar nesse espaço da roda que me é familiar, porém com um olhar mais atento ao todo, aos detalhes, ao entorno, as pessoas e suas falas me distanciando algumas vezes do lugar de brincante e observando mais a roda.

Para a geração de dados, além da observação participante de onde saíram registros num caderno de campo, foi realizada uma entrevista semiestruturada, com

um dos líderes da Companhia de Aruanda, Rodrigo Nunes. A entrevista semiestruturada pode ser entendida, de acordo com Manzini (2004), como aquela que é “direcionada por um roteiro previamente elaborado, composto geralmente por questões abertas”. A entrevista semiestruturada parece pertinente a esta pesquisa por não ter uma estrutura rigorosa, se aproximando assim, de um diálogo, estando aberta à mudança de rumos e enfoques.

Estudo de caso

O estudo de caso é um método de pesquisa muito utilizado em pesquisas nas Ciências Sociais e Antropologia e se dedica a estudar um aspecto específico de um universo, descrevendo de forma atenciosa o fenômeno em questão. O que pode ser entendido como um estudo que “possibilita a penetração em uma realidade social, não conseguida plenamente por um levantamento amostral e avaliação exclusivamente quantitativa.” (MARTINS, 2008, p. 11).

A metodologia em questão poderá utilizar diversas ferramentas para se debruçar sobre o fenômeno de interesse, tais como: observação, entrevistas, fotografias, gravações, documentos e anotações em cadernos de campo. Cabe salientar que ao utilizar o método de estudo de caso, o pesquisador, quando busca uma discrição minuciosa dos fenômenos, deve estar atento a todos os aspectos no campo, sobretudo os inesperados, pois todo pesquisador parte de alguns pressupostos, no entanto deve estar aberto ao que o campo está a dizer.

Importante ressaltar que neste método, os resultados são interpretativos, respeitando o contexto em que os fenômenos são inseridos e buscando diferentes pontos de vista dos sujeitos envolvidos no estudo. Essa escolha metodológica se deu por entender que ao estudar de forma mais aprofundada apenas uma dessas rodas, tende-se a ter uma noção mais aproximada do todo que envolve esse universo das rodas de danças populares no Rio de Janeiro. A Companhia de Aruanda foi o grupo escolhido num momento posterior a diversas visitas à outras rodas da cidade e, nela, encontrar um número maior de pessoas negras do que nas demais rodas da cidade. Outro fator que influenciou na escolha a realização da roda em um bairro majoritariamente negro que traz a tradição do jongo e do samba em sua história que é o bairro de Madureira.

A pesquisa também é autobiográfica: A narrativa da conscientização racial da autora desta dissertação por meio da dança será usada para refletir sobre as condições dessa conscientização através das danças populares.

Estrutura do trabalho

Já na introdução, temos um apanhado geral dos grupos que realizam rodas de danças populares numa sistemática mensal no Rio de Janeiro. Para o aporte teórico da pesquisa, no primeiro capítulo, são discutidos os temas explicitados no relato de experiência da autora, buscando dissertar sobre o conceito de identidade e para tal, foi utilizado Stuart Hall (1992). Ainda buscando refletir sobre a ideia de identidade negra, trouxemos mais alguns autores como Gomes (2005, 2017), Munanga (2008), Sodré (2015), Carneiro (2011), Souza (1983) e Fanon (2008).

O segundo capítulo trata do relato pessoal da autora onde conta sua trajetória de vida que a levou a ser perceber como mulher negra, nele dialoga com Gomes (2017) e sua ideia de movimento negro educador, Simas(2021) trazendo a ideia da festa como re-existência, Sodré (2019), Rocha (2015), Abib, 2004) e o músico Tiganá Santana (2020). Ao falar sobre o tornar-se negro a autora traz contribuições de Rodrigo Nunes, Flavia Souza e Jéssica Castro, brincantes e participante das rodas de danças populares no Rio de Janeiro.

No terceiro capítulo a proposta é trazer o conceito de decolonialidade e pensar esse conceito em diálogo com as tradições populares, em seguida contextualizando o bairro de Madureira dentro da pesquisa e sua trajetória como território negro e mantenedor de tradições populares afro-brasileiras. Por fim, trago a Companhia de Aruanda como um projeto decolonial. Dialogo com seguintes autores, Aguiar (2017), Melo (2019), Nascimento (2013), Simas (2021), Abib (2019), Cordeiro (2018), Paim (2019), Rufino (2018).

1 Identidades negras

> O meu cantar de liberdade que existe em meu pensar, faz desse negro que sou e eu sou, negro de todo lugar.
>
> Xandy Carvalho

Neste capítulo inicial falamos a respeito do conceito de identidade cultural, a partir de Hall (1992) e todas as mudanças pelas quais esse conceito atravessou até os dias de hoje. Em seguida buscamos refletir sobre o conceito de identidade negra e as suas possíveis construções, assim, passando por autores como Munanga (2008), Gomes (2017) e Hall (2011). Como desdobramento, falamos sobre a identidade negra no contexto brasileiro trazendo aspectos históricos e sociais peculiares ao país.

Refletiremos ainda sobre a relação entre corpo e identidade entendendo que o corpo é central na experiência afrodiaspórica. E, por fim, traremos a relação entre o negro e as artes, entendendo que existe uma estreita relação entre as artes e a identidade negra.

1.1 Conceito de identidade cultural

Para tratar desse conceito tão abrangente e extremamente complexo é importante primeiramente contextualizar o conceito de identidade e como este mudou ao longo dos anos. Por muito tempo, a identidade era entendida como algo estabilizador do sujeito e da sociedade, visto como algo encerrado em si mesmo. No entanto, estamos vivendo uma era onde essa fixidez está sendo questionada e, cada vez mais, vemos esse conceito de maneira fluida.

Trabalharemos nesse estudo com as contribuições de Stuart Hall (1992) para esse conceito. Ele fala basicamente de três concepções distintas de identidade, portanto de sujeitos, são eles: o sujeito do iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno.

O sujeito do iluminismo parte do princípio de uma centralidade, de uma estrutura rígida de pensamento a respeito de si. A identidade era vista como algo inato e que permanecia com o sujeito ao longo de toda sua vida, não abrindo espaço para mudanças e transformações. Essa concepção possui uma abordagem bastante individualista dos sujeitos. Hall destaca ainda que esse sujeito era “usualmente descrito como masculino” (HALL, 1992, p.11).

A ideia de sujeito sociológico questionava a individualidade desse conceito e considerava que a construção dessa identidade estaria diretamente ligada às relações estabelecidas com os outros sujeitos. Nessa concepção ainda existe uma essência, um núcleo no sujeito, mas a identidade passa a ser vista como fruto da interação entre o "eu e o outro", era negociada entre o indivíduo e a sociedade ao seu redor.

A terceira e última concepção de identidade de Hall traz a ideia de identidade a partir do que ele chama de sujeito pós-moderno, que já não tem as grandes certezas da modernidade, assim como o caminho previamente traçado. O termo fragmentação é muito usado para descrever o sujeito pós-moderno e a sua identidade, pois essa concepção entende que somos a soma de muitas identidades, algumas delas inclusive contraditórias. A identidade nessa perspectiva está sempre em transformação, a ideia de uma identidade fixa, coerente e imutável é vista como uma ilusão. Pensa-se o indivíduo sempre em relação ao outro e com a sociedade, que por sua vez, na pós-modernidade é marcada por mudanças constantes, onde a única permanência é a transformação.

Outro termo bastante elucidativo de tal concepção é o chamado descentramento ou deslocamento do indivíduo, em que não se tem um núcleo identitário, um princípio regente, ou uma força motriz única de onde se deve partir, mas está em constante processo de movimento. Por isso, a identidade está sempre aberta a mudanças e influências. Alguns acontecimentos sociais na chamada modernidade tardia, ou seja, na segunda metade do século XX foram responsáveis por essa nova percepção de identidade. São eles:

A redescoberta e reinterpretação do pensamento Marxista, mostrando que a ideia de individualidade e autoria de suas ações não pertence aos sujeitos de modo original, mas é fruto de uma resposta ao sistema que lhe é imposto, ou seja, ele não é dono de nada que produz, sobretudo no universo do trabalho dentro do sistema capitalista.

Outro grande "descentramento" é a descoberta do inconsciente por Freud[12],através da teoria que existe um "eu" desconhecido que também é responsável pelas ações e impulsos do sujeito , desequilibrando assim o controle total de si que o sujeito até o momento acreditara possuir, onde: a estrutura de nossos desejos é formada com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funciona de acordo com uma "lógica" muito diferente daquela da razão, arrasa o conceito do sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada.

[12] Sigmund Freud é considerado o grande nome da psicanálise (terapia freudiana) de todos os tempos. Ele foi o responsável pela revolução no estudo da mente humana (SUA PESQUISA, s.d).

O terceiro descentramento considerado por Hall é o trabalho do linguista Ferdinand de Saussure· este também questiona nossa autoria como sujeitos, dessa vez na perspectiva da linguagem, onde tudo o que falamos não parte unicamente de nós, pois todos estamos submetidos ao sistemas e regras de significados que estão na nossa cultura. Além dessa questão, também há o fato que o próprio significado da palavra também é instável, pois, se constrói a partir da relação com o mundo exterior a ela, ou seja nem o significado das palavras são fixos. O significado é inerentemente instável: ele procura o fechamento (da identidade), mas ele é constantemente perturbado pela diferença. Ele está constantemente escapulindo de nós. Existem sempre significados suplementares sobre os quais não temos qualquer controle, que surgirão e subverterão nossa tentativa para criar mundos fixos e estáveis.

O quarto descentramento ocorre com o trabalho do francês Michel Foucault[13], onde ele considera as instituições que se desenvolveram ao longo do século XIX como grandes agências de policiamento do sujeito. Como: oficinas, quartéis, escolas, prisões, hospitais, entre outros. Ele mostra como o aspecto disciplinar dessas instituições vem moldando a vida dos sujeitos na modernidade tardia.

> O objetivo do "poder disciplinar" consiste em manter as vidas, as atividades, o trabalho, as infelicidades, os prazeres do indivíduo, assim como sua saúde física e moral, suas práticas sexuais, e sua vida familiar sob estrito controle da disciplina, com base no poder dos regimes administrativos, do conhecimento especializado dos profissionais e no conhecimento fornecido pelas disciplinas das ciências sociais (HALL, 2006, p.11).

O último descentramento apresentado é o impacto do feminismo, as ideias do movimento feminista surgem questionando o sujeito cartesiano e sociológico forjado até então. Ele surge em meio a outros movimentos sociais que aconteceram nos anos 1960, como as revoltas estudantis, os movimentos contra culturais e antibelicistas, as lutas pelos direitos civis, entre outros. Assim, o movimento feminista especificamente reivindica a identidade feminina e a partir dessa reflexão questiona a política, a estrutura familiar, a sexualidade, o trabalho doméstico, a criação dos filhos, buscando assim maior igualdade de direitos.

Aspecto importante a ser falado é a relação entre identidade e diferença. Só é possível pensar quem se é a partir do momento em que se reconhece o outro, o diferente, portanto identidade é uma categoria relacional.

---

[13] Michel Foucault (1926-1984) foi um filosofo francês, que exerceu grande influência sobre os intelectuais contemporâneos. Ficou conhecido por suas posição contrária ao sistema prisional tradicional. (FRAZÃO, 2019).

1.2 Identidade Negra

Cabe, nesse momento, trazer, mais uma vez, Hall (2014) para admitir que ser negro não é uma categoria de essência e nada pode ser definido ou rotulado fora de seu contexto. Entendemos que a experiência negra é diferente em diversos lugares do mundo. Ser negro no Brasil, nos EUA ou na África do Sul, possui aspectos políticos, históricos e formações diferentes. No entanto, sabemos que processos de subalternização e exploração do sujeito negro aconteceram e acontecem em todo o mundo. Nas linhas que se seguem faremos reflexões sobre identidade negra a partir de alguns intelectuais que se dedicam a escrever sobre o assunto.

A experiência negra perpassa todos os contextos de desumanização, subalternização, exploração e inferiorização. Hall (1992) nos fala que a representação é um código que todos os membros de uma determinada cultura utilizam para imputar significados. Dessa maneira, algumas representações têm mais visibilidade do que outras. Na perspectiva hegemônica, a noção de normalidade estabelecida é aquela onde o padrão de indivíduo a ser respeitado é: homem, branco, heterossexual e cristão. Desse modo, os sujeitos que não correspondem a esse padrão são vistos como anormais inferiores e, portanto, devem ser excluídos socialmente.

Obviamente as épocas são distintas, mas mesmo hoje as marcas da escravidão são evidentes através do preconceito da discriminação e desigualdade de oportunidades. Logo, a busca pela libertação e igualdade é constante. Inclusive a libertação das mentes, o despertar para a luta antirracista, pois a educação colonial está enraizada e é estruturante nas sociedades como um todo.

Frantz Fanon traz em sua obra *Pele negra máscaras brancas* (2008), o quanto o processo de colonização foi e é destrutivo para a construção identitária do indivíduo negro. Ele nos mostra que no contexto colonial o negro não é visto como um homem, com suas questões e individualidades, ele é um homem negro, significando que a categorização racial é anterior ao indivíduo no aparato social em questão.

Logo, como consequência dessa construção social, o desejo do homem negro é ser branco, pois ser branco é ser humano. “Para o negro, há apenas um destino. E ele é branco” (FANON, 2008, p. 28). Esse fato nos mostra o quanto a colonização não acontece apenas no aspecto econômico, mas também no aspecto psicológico, onde cabe ao indivíduo branco a possibilidade de ser, enquanto ao negro cabe a sentença do não ser.

Fanon destaca ainda, que mesmo que esteja em quantidade pequena, o branco em nenhuma circunstância se sentirá inferiorizado. Ou seja, uma das respostas a nossa questão é: ser negro é sentir-se inferior, ainda que seja maioria numérica em uma sociedade, pois existe toda uma engrenagem que ultrapassa questões econômicas, mas que atinge fatores psicológicos fazendo com que negros mesmo em maior quantidade se sintam inferiores e brancos mesmo sendo minoria numérica se achem superiores.

Para Munanga (2008), a construção de uma identidade negra é urgente para superar as mazelas do racismo. É preciso que o negro se reconheça como tal e pertencente a um grupo.

> A identidade é uma realidade sempre presente em todas as sociedades humanas. Qualquer grupo humano, através do seu sistema axiológico sempre selecionou alguns aspectos pertinentes de sua cultura para definir-se em contraposição ao alheio. A definição de si (autodefinição) e a definição dos outros (identidade atribuída) têm funções conhecidas: a defesa da unidade do grupo, a proteção do território contra inimigos externos, as manipulações ideológicas por interesses econômicos, políticos, psicológicos, etc. (MUNANGA, 1994, p. 177-178).

No entanto, ele nos relembra que a identidade é um processo e nunca um produto finalizado, pois somos o tempo inteiro atravessados por outros traços identitários como gênero, classe, religião sempre num contexto relacional. É importante ressaltar que falamos aqui do conceito de raça não como categoria biológica e sim como uma categoria sócio histórica.

Quando falamos de identidade negra nos referimos a um contexto coletivo de um grupo que possui identificações diversas. Segundo Munanga (2012), o primeiro fator que constitui essa identidade negra coletiva é a história, seguido da cultura o que engloba as religiões, artes, tecnologias, visões de mundo. As línguas também são consideradas por ele como um fator constitutivo da identidade, pois, apesar da língua “oficial” ser a portuguesa, muito das línguas africanas se mantém no vocabulário brasileiro cotidianamente, principalmente no plano da religiosidade negra em que se desenvolveu uma linguagem africana que com influências da língua portuguesa resiste até os dias de hoje e funciona como uma comunicação entre os seres humanos e os deuses.

E, finalmente, o fator psicológico vem a ser um dos maiores fatores formadores dessa identidade negra, porém, como já foi dito acima, esse fator psicológico não se refere a nenhum fator biológico e sim fatores sócios- históricos, sobretudo, no fato de: “terem sido vítimas das piores tentativas de desumanização e terem sido suas culturas

não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mais do que isso, ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas" (MUNANGA, 201, p.12).

Destacamos que a construção do que é ser negro perpassa pela forma como esse grupo foi e é representado socialmente, uma vez que as representações são a base para a construção de identidades tanto individuais como coletivas. No entanto, essas representações podem ser transformadas alterando a maneira como os sujeitos se enxergam e da maneira como enxergam o outro também.

Afirmar que a ideia de identidade negra é uma construção coletiva, não significa dizer que é uma identidade única, pois somos atravessados por uma série de identidades coletivas de gênero, classe, idade, religião e dependendo do jogo das relações uma se torna mais expressiva do que outra. Mesmo assim, dizemos que a identidade negra é construída coletivamente, pois o que se experimenta enquanto sujeito negro num contexto de uma sociedade racista e colonialista é comum a todo o povo negro. Segundo Nilma Lino Gomes (2017), a identidade coletiva negra:

> Diz respeito a processos, vivências e saberes produzidos coletivamente. Isso não significa que estamos descartando o negro enquanto identidade pessoal, subjetividade, desejo e individualidade. Há aqui o entendimento de que assim como "somos um corpo no mundo", somos sujeitos históricos e corpóreos no mundo. A identidade se constrói de forma coletiva, por mais que se anuncie individual (GOMES, 2017, p. 94).

Ao pensar a dança como ferramenta de construção identitária, relacionamos a ela a libertação das mentes que pode acontecer através do corpo, pois a dança implode essa separação entre corpo e mente. E em diversos momentos da história do povo negro a dança não era apenas sinônimo de celebração, mas também, uma forma de saudar os ancestrais, relembrar da sua terra e estabelecer uma conexão total entre corpo, mente e espírito. Viventes e ancestrais coexistindo no momento em que se faz dança e música.

Da mesma forma que as mazelas da história do povo negro foram vividas coletivamente, enxergamos que os momentos de união, celebração e acalanto também foram. Pensamos como a dança enquanto experiência coletiva potencializa os laços de fé, fraternidade e fortalece a identidade cultural do grupo, onde existe espaço para a construção positiva da identidade negra que Gomes (2013) nos propõe;

> A possibilidade de participar e conviver dentro de um grupo cultural que expressa a presença da africanidade através da dança, do ritmo, da música, da percussão e da corporeidade interfere de maneira positiva na afirmação da identidade negra dos/as jovens, mesmo que tal processo não se dê de forma consciente. (...) Após o envolvimento com a linguagem cultural, esses/as jovens passaram a se ver mais

> como negros e negras, e a se orgulhar mais da cultura de seus antepassados (GOMES, 2013, p. 09).

Ao observar as rodas de danças populares hoje no Rio de Janeiro e em particular o Fuzuê de Aruanda é possível perceber o orgulho e o prazer que os brincantes possuem ao reviver as danças e ritmos tradicionais brasileiros, as letras cantadas falam da lutas e vitórias do povo negro. A indumentária, roupas e penteados por si só comunicam o prazer de reafirmar a dignidade do povo negro e rememorar aqueles que já se foram.

1.3 Contexto Brasileiro

Inicialmente para trazermos a discussão para o contexto nacional, é sempre importante ressaltar que existem diferenças entre ser negro no Brasil e em outros lugares, o contexto brasileiro tem suas particularidades. Segundo Nogueira (1998), a classificação racial no Brasil é de marca, e está ligada ao fenótipo, enquanto nos Estados Unidos a classificação é de acordo com o genótipo, ou seja, qualquer ascendência familiar negra é suficiente para considerar um sujeito negro.

> Quando o preconceito de raça se exerce em relação à aparência, isto é, quando toma por pretexto para suas manifestações os traços físicos do indivíduo, a fisionomia, os gestos, o sotaque, diz-se que é de marca; quando basta a suposição de que o indivíduo descende de certo grupo étnico para que sofra as consequências do preconceito, diz-se que é de origem (NOGUEIRA, 2006, p. 292).

Dessa maneira, no Brasil, o mestiço que apresenta características físicas brancas, pode ser considerado branco, já nos Estados unidos o sujeito que tiver “uma gota” de sangue negro, é negro. Desse modo, como veremos nas linhas abaixo, o caminho o qual se constrói a identidade negra no Brasil é peculiar.

Para Munanga (2008), a construção da identidade negra passa pela questão da identidade nacional, pois aqui no Brasil a conhecida Ideologia do branqueamento atravessa fortemente o entendimento racial do sujeito sobre si. “No Brasil, buscou-se constituir a “identidade nacional” a partir de referências étnico-raciais” (MUNANGA, 2008, p. 52).

É importante que alguns fatores da história nacional, levados em consideração para pensarmos de que maneira se constrói (ou não) a identidade negra no contexto brasileiro.

O Brasil foi o último país a abolir a escravatura, o que aconteceu somente em 1888 através da assinatura da lei áurea. No entanto, o negro não foi inserido no mercado de trabalho, pois com o processo de imigração de europeus para o Brasil, houve grande substituição da força de trabalho do negro pelo branco devido às crenças construídas sobre a inferioridade do sujeito negro.

Desse modo, essa grande quantidade de ex-escravizados sem trabalho, direito ao estudo, e de inclusão social, se viu abandonada e consequentemente as chances de alcançarem uma vida digna e prosperidade material eram nulas. Logo, o fator socioeconômico se torna um grande fator de estigmatização do povo negro, que estará sempre vinculado à pobreza e miséria, sem, contudo, contextualizar que história estruturas sociais os levaram a tal condição.

Diversos intelectuais brasileiros se ocuparam em resolver o que para eles era um problema, a presença do negro no Brasil. Com base na crença da inferioridade do negro, sonhavam em branquear a população através da mistura entre as raças, desejavam apagar vestígios do passado escravocrata e enxergavam nessa mestiçagem um caminho para que a longo ou médio prazo, o negro não existisse mais. Existia grande quantidade de pessoas negras e índias, enquanto poucas pessoas brancas, logo, através de muitos processos, como políticas de povoamento e imigração europeia e, sobretudo de violência sexual, começaram a surgir sujeitos mestiços. “O tipo miscigenado atualmente definido como pardo ou “mulato”, estabeleceu o primeiro degrau na escala da branquificação do povo brasileiro” (NASCIMENTO, 1978, p. 69).

A ideia de que a mestiçagem poderia melhorar a descendência do povo brasileiro ao longo dos anos, fez com que surgisse no Brasil o conhecido mito da democracia racial. Apesar de serem evidentes as diferenças sociais e econômicas entre negros e brancos, a elite dominante e os intelectuais da época começaram a articular um discurso que dizia que no Brasil não havia discriminação racial, tampouco desigualdade de oportunidades, afirmando que negros e brancos tinham uma relação amistosa e igualitária sendo a mestiçagem a maior prova dessa afirmação.

As consequências desse pensamento são sentidas até hoje, pois esse discurso de certa forma impede que negros se conscientizem da origem da sua condição socioeconômica e acabam por dificultar reconhecimento de sua própria cultura e da história do seu povo. Logo, é extremamente difícil que construam uma identidade própria. Portanto, através dessa ideologia, o país passa a ver o problema da

desigualdade como uma questão de renda, acreditando assim, que não existe racismo no Brasil.

> A fábula da democracia racial dissimula tensões raciais e cria a ilusão de inclusão, silenciando vozes que denunciam a violência real e simbólica, construindo de muitas formas, tanto lugares de privilégio quanto de exclusão e discriminação (FERNANDES, 2016, p.111).

A proposta desses intelectuais que desejavam adotar o eugenismo[14] no Brasil pós abolição da escravatura, visavam não somente o branqueamento fenotípico da população, mas também, e, sobretudo, impor uma cultura única e baseada nos padrões das civilizações europeias.

Segundo Munanga (2008) a mestiçagem foi uma ferramenta utilizada para a desconstrução da identidade negra;

> A elite "pensante" do país tinha clara consciência de que o processo de miscigenação, ao anular a superioridade numérica do negro e ao alienar seus descendentes mestiços graças à ideologia de branqueamento, ia evitar os prováveis conflitos raciais conhecidos em outros países, de um lado, e, por outro, garantir o comando do país ao segmento branco, evitando sua "haitinização" (MUNANGA, 2008, p. 75).

Os discursos e estratégias para a formação da "identidade nacional brasileira" foram produzidos pela elite política e intelectual principalmente na primeira metade do século XX com forte influência das teorias raciais europeias e norte-americanas.

> A ideologia que o influenciou foi internalizada pela população brasileira, acarretando acentuadas repercussões na atualidade, sobretudo no que diz respeito ao desejo de muitos mestiços de ingressar na identidade branca, tida historicamente como superior (PANTA, 2017, p. 119).

A formação da identidade negra é dificultada pelas ideias de ser moreno, mulato, mestiço. Desse modo, muitas vezes o reconhecer-se como negro fica escondido atrás desse entendimento. Assim, segundo Munanga (2008), não há um sentimento de pertencimento a uma categoria racial e nem de solidariedade entre os seus. Nesse sentido, quanto mais características fenotípicas negras o sujeito tiver (como cor da pele mais retinta, feições de boca e nariz mais grossos e cabelo crespo) mais discriminação este sofrerá. Logo, podemos notar o quanto a população brasileira adotou o ideal do branqueamento.

[14] Movimento comandado por aqueles que defendem ou aplicam métodos conducentes ao aperfeiçoamento da raça humana através de técnicas de seleção artificial, de controle reprodutivo ou da eliminação de determinados grupos humanos.

Esse ideal como destaca Fernandes, “Conduz alguns negros ao paradoxo instalado em sua subjetividade- a desejar tudo aquilo que representa a sua negação, ou seja, a brancura (FERNANDES, 2016, p.112).

Gomes (2002) traz uma ampla pesquisa sobre a importância do corpo e cabelo na formação da identidade negra, sobretudo como o negro constrói a sua autoimagem e como é visto pelo outro. Gomes afirma que o cabelo crespo é visto como um sinal de inferioridade. É muito comum no Brasil a expressão “cabelo ruim” para falar do cabelo crespo, o cabelo do negro, enquanto a expressão” cabelo bom” é usada para designar o cabelo liso, o cabelo dos brancos.

> O cabelo do negro no Brasil denota o grande conflito racial que é vivido, desde criança, sobretudo as mulheres negras são impelidas a alisar seus cabelos, e ao longo da vida adulta também é uma questão: “Por isso, mudar o cabelo pode significar a tentativa do negro de sair do lugar de inferioridade ou introjeção deste” (GOMES, 2002, p. 03).

Importante ressaltar que outras identidades atravessam a questão da raça. Sueli Carneiro (2019) traz uma reflexão sobre gênero, o quanto a mulher negra sofreu e sofre duplamente as mazelas da colonização. O estupro colonial perpetrado pelos senhores brancos portugueses, sobre negras e indígenas, está na origem de todas as construções de identidade nacional e das hierárquicas de gênero e raça presentes em nossa sociedade (CARNEIRO, 2019, p. 151).

Dados estatísticos revelam o quanto as desigualdades sociais no Brasil desfavorecem negros em geral e mulheres negras em particular, pois são elas que tem menos acesso à escolaridade, os menores salários do mercado e surpreendentemente são as que mais pagam impostos, seguidas do homem negro, da mulher branca e por último o homem branco que se encontra no topo da pirâmide social.

O Fundo de População das Nações Unidas, agência da Organização das Nações Unidas (ONU) nos trazem numa pesquisa os indicadores sociais negativos da população negra brasileira;

> Segundo dados de 2014 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), negros e negras, o que inclui pardos e pretos, compõem 53,6% da população brasileira. Apesar de maioria, essa população enfrenta desigualdades, a começar pelo quesito renda: entre os 10% da população mais pobre do país, 76% são negros. Entre o 1% mais rico, apenas 17,4% são negros. A população negra é, ainda, a mais suscetível à violência: um homem negro tem oito vezes mais chances de ser vítima de homicídio no Brasil do que um homem branco, apontam estudos realizados a partir de dados do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA). Na educação, enquanto 22,2% da população branca têm 12 anos de estudos ou

> mais, a taxa é de 9,4% para a população negra. O índice de analfabetismo para a população negra é de 11,8% — maior que a média de toda população brasileira (8,7%) (NAÇÕES UNIDAS BRASIL, 2017).

Além das questões socioeconômicas, a mulher negra no Brasil ainda é alvo de uma hipersexualização que vem desde o período colonial, época em que se construiu a ideia de que mulheres negras são quentes, fogosas e fáceis de relacionar sexualmente.

Diante do que foi exposto acerca da representação do que é ser negro, sobretudo pela ótica do próprio sujeito, é fundamental trazer Neusa Santos Souza (1983) com seu olhar sobre essa construção do ser negro que deve passar por um processo transformador de conscientização da negritude. Pois é necessário que o negro tenha conhecimento sobre si mesmo, sobre sua história para que conquiste sua autonomia individual numa sociedade branca.

Logo, assim através da consciência racial, do reconhecimento dos fatores sociais no qual o negro está inserido, da manutenção do legado cultural e artístico negro, e o despertar na luta por igualdade e verdadeira liberdade, acontece o urgente e necessário processo de tornar-se negro;

> Ser negro é. Além disto, tomar consciência do processo ideológico que, através de um discurso mítico acerca de si, engendra uma estrutura de descobrimento que o aprisiona numa imagem alienada, na qual se reconhece. Ser negro é tomar posse desta consciência e criar uma nova consciência que reassegure o respeito às diferenças e que reafirme uma dignidade alheia a qualquer nível de exploração. Assim, ser negro não é uma condição dada, a priori, é um vir a ser. Ser negro é tornar-se negro (SOUZA, 1983, p. 77).

Essa ideia do tornar-se negro é o grande alicerce de nossa discussão no presente estudo. Trazer o corpo, a dança, a música, as experiências em coletivo para o centro dessa descoberta ou redescoberta do ser negro no Brasil. Entender a relação que os sujeitos dessa pesquisa estabelecem entre corpo, dança e identidade racial é a nossa busca.

1.4 Corpo e identidade negra

Hall (2013) afirma que o corpo funciona como tela de representação da identidade negra, é o lugar de todas as mazelas sofridas do trabalho forçado, os castigos físicos e a violência sexual e também de toda a resistência física, espiritual e cultural do povo negro. O corpo também é o lugar que detém as características físicas

que são tão inferiorizadas pelo racismo, como a cor da pele, as feições do rosto e o cabelo.

Gomes (2017) fala desse corpo negro como um território de múltiplas possibilidades, “Ele pode nos falar de processos emancipatórios e libertadores, assim como reguladores e opressores” (GOMES, 2017, p. 93). Desse modo, surgem duas opções de confrontação com essa realidade; ou se adaptar ao discurso racista ao negar- se a si mesmo através de processos de embranquecimento, ou superar os pensamentos racistas que enxergam o corpo negro de forma estigmatizada como exótico, sensual, sedutor, violento, primitivo, animalesco.

Gomes afirma ainda que a construção dessa identidade negra que passa pelas vivências do corpo é coletiva, sem, contudo, deixar de considerar a individualidade dos sujeitos. Por isso, expressar a negritude de forma positiva através da valorização dos aspectos físicos, arte e cultura negra é urgente e passa entre outros fatores, pela valorização de suas características físicas, e o resgate das suas expressões culturais e religiosas, muitas delas se traduzem através da dança.

Desse modo, podemos entender que o corpo negro empoderado por sua história e sua cultura, não submetido aos lugares de inferioridade que o colonialismo lhe reserva, tampouco à folclorização advinda da modernidade tardia, é um corpo político produtor de saberes emancipatórios. Gomes (2017) salienta que por estarmos numa sociedade estruturada pelo capitalismo, racismo e machismo, faz com que esses saberes emancipatórios recebam uma certa carga de regulação.

Ao observar as rodas de danças populares é possível perceber traços desse corpo e dessa atitude trazida pela autora. No contexto desses encontros o corpo negro é o protagonista da cena, ainda que pessoas brancas também estejam presentes tocando ou dançando. Nesse encontro mensal, ouvimos o negro ser cantado nos pontos de jongo e nas canções de coco e samba como um guerreiro que não deixa de reafirmar sua história, a beleza do negro é exaltada, assim como sua luta por liberdade, como podemos observar no trecho desse ponto de jongo de autoria do brincante Rodrigo Rios; “Mas quem foi que te falou que Isabel libertou preto? Foi preto que se libertou”.

O brincante e um dos líderes da Companhia de Aruanda, Rodrigo Nunes em entrevista para esta pesquisa nos relata como o processo de se enxergar como homem negro se deu na sua trajetória de vida e destaca o quanto a dança foi importante para o que poderíamos de acordo com Souza (1983) chamar de “tornar-se negro”;

> Por conta da minha pele já é dado que sou negro, mas esse processo de descoberta, de se entender negro né, porque essa coisa é dada pela sua cor da pele que você é negro, mas você se tornar negro, se apropriando de tudo o que isso significa foi um processo muito conduzido pela dança, pela minha entrada no jongo da serrinha, pela criação da Aruanda (NUNES, 2019).

Hall (2013) ao refletir sobre “que negro é esse na cultura negra?” no contexto da pós modernidade nos traz alguns acontecimentos que fizeram com que o cenário cultural mundial se modificasse, apontando para o reconhecimento ainda que limitado para outras formas artísticas e culturais não hegemônicas, o que, consequentemente revela um olhar ainda tímido para outros sujeitos. O autor fala de alguns fatos que deram espaço para essas mudanças, como o deslocamento da Europa como centro irradiador de cultura para todo o mundo, e os processos de descolonização do terceiro mundo como fatores que vêm abrindo caminho para que se faça questionamentos no campo da cultura, trazendo à tona outras formas de ver o mundo que consideram outros modelos de existência, fora da centralidade no homem, branco, cristão, heterossexual e europeu. Esse fenômeno para Hall é “marcado culturalmente pela emergência das sensibilidades descolonizadas” (HALL, 2013, p. 373).

Assim como no contexto do pós-guerra na década de 1990 em que Hall fala de um importante momento histórico que abre espaço para a contestação de antigas formas do que se considera alta cultura, hoje, após muitas lutas do movimento negro no campo da educação e da cultura, vemos maior visibilidade da cultura popular. Hall fala ainda no contexto anteriormente citado, mas que também pode ser aplicado ao contexto cultural atual sobre a política que olha para a diversidade:

> Devemos ter em mente a profunda e ambivalente fascinação do pós-modernismo pelas diferenças sexuais, raciais, culturais e, sobretudo, étnicas. Em total oposição à cegueira e hostilidade que a alta cultura europeia demonstrava, de modo geral, pela diferença étnica - sua capacidade até de falar em etnicidade quando esta inscrevia seus efeitos de forma tão evidente-, não há nada que o pós-modernismo global mais adore do que um certo tipo de diferença: um toque de etnicidade, um “sabor” do exótico (HALL, 2013, p. 375).

Apesar de a cultura popular negra continuar às margens em relação à corrente cultural dominante, o autor se refere ao momento da pós modernidade como extremamente fértil para a mesma e não simplesmente porque as matrizes dominantes resolveram abrir espaço para essas outras vozes. É também fruto de lutas em torno de políticas culturais que consideram as diferenças, o reconhecimento de outros sujeitos e outras identidades no meio político e cultural. E esses outros sujeitos não abarcam apenas a questão racial, mas também mulheres e homossexuais. Hoje, ao observar as rodas de danças populares no Rio de Janeiro é notório a quantidade

de pessoas que aparentemente são distantes do universo dessas manifestações presentes nas rodas. A diferença que mais sobressai é a racial, uma vez que essas manifestações são majoritariamente negras. No entanto, é comum que pessoas brancas universitárias conheçam as danças e as músicas por terem aprendido nos seus espaços de formação, enquanto pessoas negras que historicamente estão mais próximas desse legado as desconhecem.

Por isso, é importante investigar, de que forma essa diferença está sendo "aceita", pois no caso da cultura popular negra, esta pode cair na armadilha da folclorização, do fetichismo e da sexualização de corpos negros, tidos como exóticos. Certas atitudes e espaços concedidos para os corpos negros são apenas para a apreciação do diferente quase como o grotesco, risível como é o caso dos negros nas telenovelas, a ideia da mulata enquanto mulher fogosa e que samba como nenhuma outra mulher, entre outras "apreciações" da cultura e dos corpos negros que na verdade mascaram racismo e fetichismo.

> Reconheço que os espaços "conquistados" para a diferença são poucos e dispersos, cuidadosamente policiados e regulados. Acredito que sejam limitados. Sei que eles são absurdamente subfinanciados, que existe sempre um preço de cooptação a ser pago quando o lado cortante da diferença e da transgressão perde o fio na espetacularização (HALL, 2013, p. 377).

Hall(2013) afirma a cultura popular como um conceito que não pode ser definido de maneira inflexível. Existem duas falas muito comuns quando se pensa a cultura popular negra, uma delas é considerar que ela sempre representa grande resistência aos valores impostos pelas classes dominantes, e que os espaços conquistados para formas outras de vida e cultura são sempre uma vitória contra a dominação e o colonialismo. A outra narrativa, mais pessimista, já enxerga que o espaço conquistado para a diversidade tem um objetivo de aliciar a cultura negra para que continue aprisionada nas velhas formas impostas pela alta cultura. No entanto, o que Hall afirma é que nem sempre prevalecem esses dois extremos, nem tudo é vitória em relação aos espaços conquistados pela diferença e nem tudo é cooptação. No entanto explica que essa abertura para a diferença, deslocando a narrativa ocidental, acaba sendo acompanhado por reações radicais que desejam restaurar antigas narrativas da história. Então, no campo da cultura sempre acontece uma correlação de forças.

Podemos dizer que a cultura popular negra é atravessada por certa hibridização, onde não existem formas puras, portanto, buscar uma forma intocada e essencial é uma ilusão, pois os sujeitos produtores dessa cultura são múltiplos e

possuem outras identidades que não só a racial, logo, a voz das margens deve considerar e endossar a diversidade.

O fato de não existirem formas puras na cultura negra não significa que ela seja menos autêntica, ou tenha menos valor, pois ao longo da história sempre existiu contato com outras tradições, negociações com correntes dominantes como estratégia de sobrevivência, ressignificações de materiais que já existem e adaptações a outros espaços de convivência. Hall fala de “formas híbridas essenciais à estética diaspórica” (HALL, 2013, p. 383) e também de como toda cultura é fruto de “contatos”.

O povo negro é heterogêneo e possui diversas identidades, o que também é conhecido como interseccionalidade. Hall sugere que a ideia de oposição na tentativa de definir o que é ou o que não é essencialmente negro, enfraquece a luta negra no campo da cultura popular, onde ao invés de colocar as experiências em oposição, se deve entendê-las como uma ligação. “O que significa a lógica do acoplamento, em lugar da lógica da oposição binária” (HALL, 2013, p. 383).

No entanto, o que torna a cultura popular negra autêntica é o fato desta fazer referência à experiência negra no mundo em diáspora, a estética negra em seus repertórios populares, e a sua voz trazendo sua contranarrativa da história contada pelas classes dominantes.

É importante lembrar que não existe experiência negra fora da representação, e esta acontece através do outro e do sujeito sobre si mesmo. É a partir da representação e da imaginação sobre si mesmo que se sabe quem se é dito isso, Hall afirma que o negro não é uma categoria de essência.

> Mas é para a diversidade e não para a homogeneidade da experiência negra que devemos dirigir a nossa atenção criativa agora. Não é somente para apreciar as diferenças históricas e experienciais dentro de, entre, comunidades, regiões, campo e cidade, nas culturas nacionais e entre as diásporas, mas também reconhecer outros tipos de diferença que localizam, situam e posicionam o povo negro. A questão não é simplesmente que, visto que nossas diferenças raciais não nos constituem inteiramente, somos sempre diferentes e estamos sempre negociando diferentes tipos de diferença - de gênero, sexualidade e classe (HALL, 2013, p. 385).

É importante entender no presente estudo a presença da diversidade no contexto das danças populares, sobretudo, a relação dos sujeitos com a mesma. A experiência negra é relacional o tempo inteiro e cada corpo possui um temperamento, um entendimento da manifestação em questão e uma forma de fazê-lo que é atravessada e transformada no contato com o outro. As diferenças não esvaziam o ritual e a festa de sentido, como nos aponta Rodrigo Nunes ao falar das formas diferentes de dançar o Jongo:

> O jongo ele não é africano, ele é brasileiro, ele vem, ele surge dessa junção de várias informações que vieram desse território banto que é um grupo etnolinguístico enorme e que chegou aqui viu que tinha a umbigada em comum e que o tambor falava mais ou menos da mesma maneira que o outro, então a gente pode fazer uma coisa juntos aqui então a partir disso, é que surge o Jongo, desse encontro, nesse lugar e nesse território de sociabilidade, tanto é que cada comunidade jongueira vai dançar de maneira diferente, então, não tem um uníssono que fale: Ah é jongo! Tá é jongo, mas: São José dos campos vai dançar de um jeito, Serrinha vai dançar do outro, São José vai dançar do outro (NUNES,2019).

Uma outra questão bastante presente no contexto das danças populares, é a religiosidade que está presente nessas manifestações, integrada às danças e as festas, sobretudo no jongo. No entanto, Rodrigo Nunes ressalta que há espaço para a diversidade de credos, desde que haja consciência da ancestralidade que rege a tradição do jongo.

> Jongo ele pode ser dançado por qualquer pessoa de qualquer religião: protestante, candomblecista, umbandista, budista, ateu, qualquer um pode dançar o Jongo, mas a gente não pode negar a origem que ele tem. Mesmo que naquele momento ele seja uma tradição profana, simplesmente pra festa, pra confraternizar, pra brincar, pra dançar, eu não posso simplesmente esvaziar ele de sentido, ele tem uma história, e é essa história que faz com que eu hoje esteja dançando esse Jongo (NUNES, 2019).

1.5 Artes e escravidão: a dança no contexto cultural afrodiaspórico

Num contexto de escravidão, captura, sequestro, violência, os negros não trouxeram consigo nada material que pudesse lembrá-los da sua cultura e apesar de muitas vezes no mesmo navio se encontrarem etnias negras diferentes, através da música se encontrou um denominador comum entre eles. A música e a dança significam a herança que estava no corpo e na memória dessas pessoas, significando diversas coisas, dependendo dos contextos: elas foram acalanto, cura, resistência, estratégia de fuga, um meio para unir, para encontrar forças. Gomes e Munanga escrevem:

> De uma ponta a outra do continente americano e do Brasil a população negra utilizou o corpo como instrumento de resistência sociocultural e como agente emancipador da escravidão. Seja pela religiosidade, pela dança, pela luta, pela expressão, a via corporal foi o percurso adotado para combate, resistência e construção da identidade. (MUNANGA; GOMES, 2016, p. 116).

A música e a dança têm esses significados não apenas pelas circunstâncias da escravidão, mas, sobretudo, pela relação peculiar que a cultura africana possui para

com a música. Importante entender que quando falamos de música não estamos dissociando da dança e nem outras expressões artísticas, pois na cultura africana elas são uma coisa só que carrega muito de sua filosofia. Sabemos que existem diferenças entre os povos africanos e não cabe generalizar, no entanto, de acordo com o povo que trabalharemos aqui, a música é um elemento social que opera dentro de uma coletividade e funciona como um comunicador entre o mundo dos vivos e dos ancestrais como nos afirma Sodré; “na cultura tradicional africana, a música não é considerada uma função autônoma, mas uma das formas - ao lado das outras danças, mitos, lendas e objetos, encarregadas de ancorar o processo de interação entre os homens e entre o mundo visível e invisível” (SODRÉ, 1998, p. 33).

No mesmo sentido, a ideia de integração e de totalidade está muito presente nas manifestações culturais africanas e afro-brasileiras, onde dança e religião não se dissociam, assim como os viventes e os ancestrais, a festa e o culto.

Assim, danças e cantos são, para os povos africanos, as formas básicas de louvação e afirmação dos valores do sagrado e do humano. É fundamental elucidar que formas de arte trataremos nesse momento do estudo, e para falar das manifestações que aqui estão sendo tratadas (no caso os sambas de umbigada, através das manifestações do jongo, do samba de roda e do coco de roda) é importante dizer que nas performances africanas e afro-brasileiras, a música e a dança se complementam, de modo que uma não acontece sem a outra.

É importante destacar que ainda que existissem momentos onde se permitia que os escravos tivessem uma trégua do trabalho árduo pudessem se divertir, a música eram instrumentos de luta contra a colonização, sobretudo no que tange à dominação cultural e domesticação de seus corpos. Ao falar da resistência do samba, Sodré o afirma como uma “inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do processo cultural africano” (SODRÉ, 1998, p. 12).

Através de Ligiéro (2011) encontramos a tríade chamada cantar-dançar-batucar conceituada pelo filósofo congolês Fu-Kiau que traz esse tripé como base das performances africanas. Nessa tríade, nem a dança nem a música existem sozinhas, desse modo, lembramos da ideia de síncopa trazida por Sodré (1998) onde ele diz que o ritmo sincopado tão utilizado na música africana e afro brasileira naturalmente abre espaço para a dança como complementação da música, entrando como um terceiro elemento.

> A síncopa é o que propicia ao corpo gingar, rompendo com a repetição de um passo sempre da mesma maneira, possibilitando

> quebras em seu movimento, trazendo uma liberdade para a criação de uma partitura corporal própria, marcada por contratempos (tempos fracos), tempos fortes e tempos sincopados. O tempo forte é o tempo acentuado em que o pé bate no chão, é o tempo um de cada andamento; o tempo fraco é o que fica logo em seguida, e a sincopa se localiza entre esses dois tempos (MANHÃES, 2014, p. 33).

Sodré (1998) faz ainda um comparativo entre a ideia da síncopa como um "o percurso indicativo do caminho de resistência do negro à sua assimilação cultural" (Pag.33). Como uma maneira de burlar disfarçadamente o que está posto, subvertendo uma ordem e dando espaço a uma certa liberdade de criação.

Ligiéro desenvolve o conceito de motrizes culturais para falar das performances culturais afro-brasileiras, pois em sua concepção, o tão utilizado conceito de matriz cultural africana é insuficiente para tratar a multiplicidade e diversidade das manifestações africanas em diáspora, pois o termo matriz remete a uma única origem não frisando a enorme pluralidade dessas manifestações. Desse modo, a ideia de motriz vem como sinônimo de motor, força propulsora que produz e está em constante movimento. Esse conceito é utilizado para "conceituar a complexidade das dinâmicas das performances culturais afro-brasileiras" (LIGIÉRO, 2011, p. 107).

A partir da análise das motrizes culturais do ritual Ologorun do candomblé de keto, Ligiéro traz contribuições para o objeto aqui em questão que são as danças populares brasileiras, pois existem fatores comuns às celebrações afro brasileiras, são eles:

- O emprego do canto, da dança e da música
- Utilização do jogo e do ritual na mesma ação
- O culto aos ancestrais
- A presença de um mestre que guarda o conhecimento e transmite seu legado
- A utilização do espaço em roda
- Jogo e improviso presentes nas gestualidades tradicionais

Em todas as manifestações culturais da tradição brasileira, temos a presença do canto, da dança e da música de forma integrada e esse diálogo acontece entre as linguagens e entre os brincantes que as fazem acontecer e é essa interdependência que dá sentido às manifestações. Toda brincadeira popular se trata de um jogo de pergunta e resposta, seja no canto, na dança ou no toque, segundo Manhães (2014) a possibilidade de jogar e improvisar durante a brincadeira, dá mais liberdade ao brincante conferindo a cada indivíduo um "estilo" diferente de se colocar na roda. A

própria possibilidade de ir para o centro da roda dançar de maneira espontânea, já denota abertura para a surpresa, o inesperado.

A presença da religiosidade está, sobretudo no fato do tambor ser esse elemento de ligação com o sagrado, e essa ideia de ter o sagrado e o profano num mesmo acontecimento é uma tradição africana de não ter a necessidade da separação entre corpo e alma, viventes e ancestrais. Trata-se de uma totalidade, logo, é possível que o mesmo ritual seja em louvação à determinado santo, orixá ou entidade, e ter dança, festa e bebida. Assim, segundo Ligiéro (2011). “Cantar- dançar-batucar não é apenas uma forma, mas uma estratégia de cultuar uma memória, exercendo-a com o corpo em sua plenitude. Uma espécie de oração orgânica” (LIGIÉRO, 2011, p. 130).

O reconhecimento do mais velho como sábio e portador da sabedoria também está presente nas manifestações populares. A figura do mestre é fundamental, pois é o maior portador e transmissor do conhecimento geralmente através da prática e da oralidade. Em geral, a mestra é uma pessoa mais velha e dentro de um determinado grupo tem maior respeito e expressão dentro das comunidades, para essas culturas, ser mais velho é sinônimo de sabedoria e abundância espiritual. Rodrigo Nunes faz referência na sua fala sempre à mestre Darcy como grande mestre responsável pelo retorno do jongo à rotina da comunidade da Serrinha em Madureira, fala da importância de rituais antes da roda que reverenciam e pedem licença, àqueles que já se foram, faz referência inclusive à tia Maria do jongo que havia falecido pouco tempo antes da entrevista. Sempre traz essa relação de totalidade, entendendo que o momento de festa é também um momento sagrado.

O espaço em roda é fundamental para a maior parte das tradições populares afro-brasileiras e em particular nos sambas de umbigada. A formação em roda sugere uma ideia de horizontalidade, onde não há um ator mais importante do que o outro, a importância de todos estarem se olhando e estarem enxergando o tambor. A roda mostra a interdependência das linguagens artísticas (música e dança) e favorece o estabelecimento do jogo entre os brincantes.

Apesar de se apoiarem nessa tríade cantar- dançar- batucar, o essencial nessas performances é a interação entre o sujeito brincante (ou performer) e esses três elementos. Essa dinâmica interativa é a essência da manifestação junto com a complementariedade entre entretenimento e religião, pois o culto aos ancestrais está presente nessas performances e a ancestralidade conceito próprio do pensamento negro e chave para pensar o processo positivo de construção de identidade negra.

2 Caminhos de uma auto- identificação negra: relato de experiência

> Podemos sorrir. Nada mais nos impede. Não dá pra fugir dessa coisa de pele, sentida por nós, desatando os nós, sabemos agora: Nem tudo o que é bom vem de fora.
>
> Jorge Aragão

Neste capítulo, traremos o relato de experiência da autora deste trabalho, que se apropriando do termo criado por Neusa Santos Sousa, fala de como foi "tornar-se negra" a partir das danças populares. Essa explanação virá em diálogo com a entrevista realizada com Rodrigo Nunes, integrante e um dos fundadores da Companhia de Aruanda, grupo onde o estudo de caso foi realizado.

2.1 Relato pessoal: tornar-se negra através da dança

Ao longo da maior parte da minha vida nunca havia me racializado, ou seja, pensado mais a fundo a respeito da minha raça. Meu pai, um homem negro mais retinto do que eu e com traços negroides bastante marcantes, sempre fez questão de frisar que era moreno, que na infância era loiro e que depois de pegar muito sol a pele "escureceu", e a maior prova disso é que seus filhos (eu e meu irmão), são "brancos", além do fato de ter casado com uma mulher "branca" que ele se orgulhava de ter lábios finos.

Minha história com a dança começa na escola pública e desemboca na universidade que com muito sacrifício é paga pelos meus pais. Na escola fazendo um curso técnico em turismo integrado ao ensino médio na rede Faetec, através das aulas de educação física começo a participar de um projeto de dança liderado pela professora Rosane Campello (dança)e pelo professor Gustavo Maranhão (teatro) onde aprendíamos sobre dança- teatro, dança contemporânea, interpretação teatral. O grupo de alunos, além do aprendizado, criava coletivamente e nos apresentávamos em outros espaços. Esse projeto foi uma revolução na minha vida e dos colegas. Nossos mestres nos encorajavam a seguir carreira artística sempre salientando que mesmo pobres, e de escola pública éramos capazes de viver da nossa arte. Assim, muitos alunos que passaram por esse grupo, a Companhia de Atores Bailarinos Adolpho Bloch estudaram dança na universidade e hoje estão no mercado de trabalho,

como eu. Esse projeto ganhou uma proporção tão grande que através de muito empenho e engajamento da professora Rosane, se tornou o primeiro curso técnico em dança público e de matriz curricular integrada na América Latina. Nessa proposta, os alunos fazem o ensino médio de forma integrada ao curso técnico.

Hoje tenho a alegria e o privilégio de lecionar na escola em que estudei, atuando no curso técnico oriundo do trabalho que fazia parte. Ingressei através de concurso público e hoje sou professora de danças populares: ensino, aprendo, troco e ajudo a perpetuar os saberes que me foram passados. Posso dizer que o diploma de licenciada em dança me permitiu estar hoje nesse espaço, porém o trabalho que desenvolvo e o saber que partilho foram aprendidos fora da academia.

Na época da universidade, não me entendia como mulher negra ainda. Porém já me via diferente dentro de uma universidade na zona sul do Rio de Janeiro, com o agravante de ser gorda. Nada é muito fácil em relação à disciplina de balé clássico que naquele contexto era junto com a dança contemporânea, uma das principais linguagens da formação em dança no extinto Centro Universitário da Cidade.

Foram anos de um aprendizado bastante penoso, pois não tinha base anterior de balé clássico (enquanto a maioria das alunas da minha turma haviam estudado e até mesmo se formado em importantes escolas e academias de balé), o que me gerou uma reprovação na disciplina Balé Clássico I; por isso precisei fazer aulas de reforço por fora. Minha falta de conhecimento anterior, aliada a um corpo não ideal para esta técnica tornaram essa jornada mais difícil, uma vez que o balé estava presente em todos os períodos da formação.

A dança contemporânea, como uma técnica mais aberta à diversidade se tornou para mim um território mais fértil de atuação e expressão por meio da dança. No entanto, os direcionamentos dados na universidade sempre apontavam para artistas europeus, seja na história contada ou nos trabalhos artísticos indicados. Ao concluir a monografia final de curso, trouxe a reflexão sobre como a dança contemporânea poderia atingir outras camadas da população que não somente a elite intelectual e artística da zona sul do Rio de Janeiro. Meu foco foi num festival internacional de dança contemporânea, na época, chamado de Panorama Rio Arte de Dança;

O panorama[15] é um festival internacional de dança contemporânea que acontece no Rio de Janeiro desde o ano de 1992. Sua proposta é mostrar trabalhos diversos e também dar oportunidade a trabalhos experimentais em dança tanto de

[15] Para maiores informações sobre o festival, acessar: http://panoramafestival.com/o-festival/.

artistas nacionais e internacionais. O festival promove uma ocupação de dança na cidade. AS apresentações não ficam restritas a apenas um espaço, com uma programação extensa, ocupa diversos teatros, salas, espaços culturais e performances na rua.

Aquelas obras de artistas brasileiros e estrangeiros eram por mim apreciadas, mas somente depois de muito estudo e discussão em sala de aula. No entanto, sempre pensava que aquela arte nunca chegaria aos meus vizinhos, por exemplo, pois apesar de os espetáculos serem baratos e alguns até gratuitos, o acesso intelectual parecia não existir, pois as referências eram extremamente distantes da realidade da maioria da população da cidade. Por fim, a partir dos questionários aplicados na pesquisa, concluí que de fato os espectadores desses eventos (em geral bem vazios), eram pessoas que possuíam nível superior, estudantes de arte e muitos dançarinos e criadores de dança contemporânea carioca, o que me parecia algo bem umbilical, como uma reunião de amigos, ainda que fizesse parte de um programa da Secretaria de Cultura Municipal e fosse financiado por verba pública. Cabe salientar que na ocasião, a única verba que a Secretaria de Cultura destinava à dança, era investida nesse festival.

Admirava e admiro a dança contemporânea, as questões que suscita através do corpo e as inúmeras possibilidades de expressão cênica. No entanto, no contexto do referido festival e também de um núcleo de artistas em sua maioria da zona sul do Rio de Janeiro onde também ficava a universidade e os teatros, traziam através de suas obras importantes questionamentos, mas a proposta de ser abstrato de apenas falar aos sentidos e usar como referência fatos históricos mundiais diversos, livros e filmes específicos, tornavam muitas vezes a fruição inacessível para camadas mais populares.

Para exemplificar tal impressão, trago uma performance de dança contemporânea que foi apresentada no Festival Panorama Rio Arte de dança no ano de 2004, quando realizei a pesquisa para o meu trabalho de conclusão da graduação.

A performance chamada - “Massa de sentidos” - contava apenas com uma bailarina chamada Marcela Levi, que era a própria coreógrafa se baseava numa obra do artista plástico Marcel Duchamp. Nela, a performer brincava com uma massa utilizando alguns objetos e passando-os pelo seu corpo. Lembro dela usar um peão de brincadeira infantil, um sapato, e no final se despir e colocar a massa na vagina e assim saía de cena dando fim a apresentação. Segue a sinopse do trabalho:

> O ponto de partida para a performance Massa de Sentidos foi o objeto criado por Marcel Duchamp, em 1951, que é um molde feito

> com a pasta que os dentistas usam para fazer dentaduras postiças. Duchamp coloca essa pasta dentro de sua mulher, tira o molde, ao qual, positivado, chama de Object-Dard. Com esse objeto Duchamp coloca em jogo, a meu ver, as relações dentro-fora e cheio-vazio, relações essas que busco articular em *Massa de Sentidos* (LEVI, 2004).

De acordo com o site da empresa Improvável Produções, *Massa de Sentidos* foi incluído com um dos dez melhores trabalhos em dança no ano de 2004 segundo a lista do jornal O Globo. Vale ressaltar que o trabalho teve além do apoio da Secretaria Municipal de Cultura do Espaço SESC/Rio de Janeiro, Centro Cultural José Bonifácio, TEX Studio de Dança e Rumos Dança/ Itaú Cultural 2003.

Não pretendo aqui tecer uma crítica a respeito do trabalho em dança, mas questionar de que maneira pessoas leigas em dança, pessoas comuns que dançam intuitivamente nas festas e nas ruas cujos corpos são atravessados por tantas influencias, sobretudo afro-brasileiras, poderiam fruir um espetáculo que primeiramente já faz um leigo questionar se é dança, ou seja, requer já uma discussão e que tem como ponto de partida uma obra do ano de 1951 de um artista francês, uma referência que pessoas das camadas mais populares não têm. Não desejo invalidar a obra tampouco a artista, porém questionar essa ausência de preocupação com o público comum, alicerçado no princípio que a arte fala aos sentidos, portanto não precisa de explicação, logo o que importa é o desejo do artista em se expressar.

Hoje percebo que a inquietação para desenvolver a pesquisa atual na pós-graduação surge desde a época do trabalho de conclusão da graduação. Essa distância entre a minha vida acadêmica e a realidade com a qual eu conviviam e incomodava, sobretudo nesses eventos ligados aos trabalhos de dança contemporânea, inclusive me fazendo questionar o sentido daquilo que eu estudava, uma vez que não se relacionava com as pessoas com quem eu convivia, que em termos de perfil cultural eram parecidas com a maioria da população. Então toda minha trajetória até o encontro com as danças populares foi permeada por esse questionamento a respeito de uma arte que alcança as pessoas.

Após o término da faculdade juntamente com outros amigos também artistas e estudantes de dança formamos um núcleo de pesquisa teórico e prático em dança que buscava olhar para o Funk carioca, relacionando-o com a dança contemporânea. Esse desejo surge da inquietação que naquele momento já não era apenas minha sobre esse lugar que ocupávamos de sermos suburbanos vivenciando uma realidade cultural onde o funk estava muito presente, mas ao estudar e produzir arte, nosso espaço era a zona sul e as referências eram distantes da nossa realidade.

Eu já havia entendido o sentido da arte como uma forma de expressão, até mesmo como alguns usavam na época “um vômito”, algo que o artista mais precisava pôr para fora do que o público gostar, fruir ou precisar. Todavia, com o tempo, o mercado de trabalho, a pesquisa que buscava um elo entre o Funk e as manifestações contemporâneas em dança e sobretudo, o exercício de ser professora da rede pública de ensino, me fizeram desejar uma expressão em dança que dialogasse mais com a minha realidade que era a realidade da maioria da população pobre e periférica.

Após dois anos de formada e em busca de colocação no mercado de trabalho percebo a grande lacuna na minha formação: Não conhecia nenhuma dança tradicional brasileira, algo que naquele contexto tão eurocentrado parecia apenas um detalhe. Ao sair da academia notei o quão importante era esse conhecimento que me foi negado e o quão sério é o fato de uma das poucas licenciaturas em dança existentes no Rio de Janeiro na época só havia duas que eram, o extinto Centro Universitário da Cidade e a Escola de Dança Angel Vianna, (pois, a UFRJ ainda não tinha licenciatura em dança) não abordar as danças e ritmos tradicionais brasileiros.

Cabe salientar que o curso de bacharelado em Dança na UFRJ oferecia disciplinas de folclore e danças populares, projeto de pesquisa nessa área e a Cia Folclórica do Rio de Janeiro já existia sendo grande referência em tais estudos.

O primeiro impulso de conhecer melhor as danças populares foram por uma questão de mercado de trabalho. Nas escolas públicas e espaços diversos as pessoas buscavam algo mais brasileiro e de alguma forma mais próximo do povo. Curioso é que muitos espaços em que eu procurava emprego sequer sabiam do que se tratava a dança contemporânea. Por isso, quando falamos de conhecimento negado, não falamos de uma proibição explícita de acessar determinado conhecimento, e sim do fato que ele não é reconhecido como um saber fundamental para a construção de um corpo dançante, e para a formação de um profissional do magistério em dança no Brasil.

Comecei a fazer um curso livre na Fundição Progresso e posteriormente entro como bolsista na oficina de danças populares do Grupo Zanzar no Circo Voador no ano de 2008. Ao entrar em contato com esse curso rapidamente consegui aliar as técnicas que já haviam passado pelo meu corpo com a proposta das danças populares. Assim conheci o coco, o jongo, o samba de roda, ijexá, maracatu carimbó, cacuriá, cavalo marinho entre outras.

Ao começar a fazer rodas nas ruas da Lapa junto ao Grupo Zanzar começo a mergulhar mais profundamente no conhecimento das danças populares. Assim

frequento também a roda do Jongo da Lapa, passo a assistir aos espetáculos da Cia Folclórica do Rio de Janeiro. Participei e ajudei a produzir vivências com mestres populares de outros estados do país, fui a eventos, debates, discussões. Nesse momento já não mais atuava e nem pesquisava sobre dança contemporânea. Confesso que aos poucos fui criando até certa resistência com a mesma, pois ao entrar no universo das danças populares me perguntava por que durante tanto tempo o conhecimento das danças brasileiras me foi negado e por mim ignorado.

Ao entrar no universo das danças populares me senti livre para dançar de fato, para entender o meu corpo dentro de um saber produzido por um povo que era ligado a mim, à minha história de vida, a não me sentir inferiorizada em relação às demais pessoas com quem eu atuava dançando, um universo onde a minha condição socioeconômica não me trazia mais constrangimento, tampouco dizer onde morava, ou que meus pais não tinham ensino superior não era mais uma questão para mim.

Ao me aproximar das danças populares percebo que aquilo que de alguma forma me afasta da dança contemporânea na faculdade, nesse momento me incluía na dança popular, sobretudo por ser negra e pobre. Gomes (2017) fala do movimento negro como reafirmador dos valores e características físicas e culturais do povo negro, colocando o negro como “sujeito central capaz de transformar em emancipação aquilo que o racismo construiu como regulação conservadora”.

“Nesse processo, a raça e os demais sinais diacríticos são ressignificados e redecodificados politicamente. As categorias de cor passam a ser critérios de inclusão e não de exclusão” (GOMES, 2017, p. 99).

É importante ressaltar que todo esse sentimento que eu tinha em relação à minha condição socioeconômica não era em função de sofrer diretamente preconceito e discriminação, mas por estar num ambiente que hoje vejo como majoritariamente branco, e eurocentrado com pessoas com uma condição econômica superior à minha, pessoas que viajavam para o exterior, falavam outros idiomas e que na sua dança traziam referências e questões ligadas à suas vivências e a autores e obras a que tinham acesso e por isso se inspiravam neles.

2.2 O tornar-se

Ao longo desse envolvimento com o universo das danças populares e a discussão racial cada vez mais presente nesses espaços de pensar o corpo da dança popular, me ver como negra foi imediato e natural. Não teve um momento específico

em que me dei conta dessa realidade, mas de alguma forma toda a minha história com a dança, sobretudo as inquietações que tinha desde o balé clássico, a formação na faculdade, os espetáculos que tinha que assistir ligados às disciplinas obrigatórias no curso, a monografia que trazia uma preocupação com a maioria da população que não tinha acesso àquelas obras, posteriormente a pesquisa sobre o Funk trazendo um questionamento parecido, enfim tudo passou fazer sentido.

O meu não-lugar na dança não era apenas social, mas racial. O contexto das rodas falava de uma dança que meu corpo acolhia e causava prazer, as letras das músicas foram de suma importância para me ver nesse lugar, ter a consciência dessa ancestralidade. A roda me mostrava que o dançar estava para além daquele momento, ou do prazer da execução do movimento. Lembro do CD do Grupo Jongo da Lapa, o verso de Marcus Bárbaro: “minha raiz é negra veio de Angola distante” ecoava em mim ativando memórias de infância, de um pai pagodeiro que tocava (e toca) cavaquinho, as festas infantis na minha casa que iam até de manhã e com muito samba.

Minha família sempre foi e é muito festeira, sobretudo a família por parte de pai. É muito comum nos aniversários e datas comemorativas a reunião em torno da música e da dança, meu pai tocando violão, cavaquinho e minhas tias cantando, dançando e envolvendo as crianças. Meu pai e suas quatro irmãs tiveram uma história de vida muito sofrida com muita pobreza, abandono e separação, principalmente em função dos pais terem morrido muito cedo, deixando-os pequenos que inevitavelmente tiveram que se separar para serem criados por famílias diferentes.

Através deles, consigo enxergar a narrativa de Luiz Antônio Simas sobre seu avô que muito festeiro defendia seu costume: “a gente aqui não faz festa porque a vida é boa, mas porque tá tudo uma porcaria” (SIMAS, 2017), semelhante ao pensamento do seu avô ele cita o sambista Laudemir Casemiro, conhecido como Beto sem Braço: “o que espanta a miséria é a festa”, ou seja não se faz festa porque está tudo bem, se faz festa pra que tudo fique bem. A alegria como resposta, como sobrevivência, e a festa como um aliado da mesma.

Sodré (2019) traz uma reflexão de como a dança é capaz de transcender o espaço estabelecido mesmo nas condições mais adversas possíveis.

> A dança é um jogo de descentramento, uma reelaboração simbólica do espaço. Considere- se a dança do escravo. Movimentando-se, no espaço do senhor, ele deixa momentaneamente de se perceber como puro escravo e refaz o espaço circundante nos termos de uma outra orientação, que tem a ver com o sistema simbólico diferente do manejado pelo senhor e que rompe limites fixados pela territorialização dominante. (SODRÉ, 2019, p. 125).

Ao me reconhecer negra através da dança concluo que a dança que hoje reproduzo no meu corpo e multiplico para os alunos não foi aprendida na academia, mas nesses momentos despretensiosos, na rua, nas festas, nos encontros.

Ao fazer essa reflexão a respeito da minha família, uma família negra como tantas outras com histórias de lutas, perdas, sofrimentos e separação, vem à mente a reflexão de Sodré (2019). Para os africanos, ele diz:

> Dança é impulso e expressão de força realizante. É transmissão de um saber, sim, mas um saber incomunicável em termos absolutos, pois não se reduz aos signos de uma língua, seja esta constituída de palavras, gestos imitativos ou escrita. É um saber colado à experiência de um corpo próprio. (SODRÉ,2019, p. 127).

A afirmação “não deixar morrer” é uma frase comum dita pelas pessoas das culturas tradicionais. Um dos grandes legados que uma geração passa para outra é esse desejo e esse compromisso com a continuidade das tradições, pois essa marca da ancestralidade faz com que as tradições permaneçam se perpetuando.

Como já foi dito, as letras das canções tiveram suma importância na constituição da minha identidade, não só das músicas ligadas às culturas populares tradicionais, mas também da música popular brasileira através do samba. Lembro da letra do grupo Fundo de Quintal, seja sambista também composta pelos sambistas Arlindo Cruz e Sombrinha que parece traduzir a relação que há entre a ancestralidade e um certo vínculo de infinitude, como se a ancestralidade garantisse automaticamente a necessidade da transmissão e luta por continuidade. O que podemos ver no seguinte trecho da canção: “pois o samba marca como um giz, é eterno porque é raiz”.

Certa vez, já muito envolvida com as rodas e já frequentadora do Fuzuê de Aruanda em Madureira, uma tia comentou que minha saia rodada parecia com a que minha vó (falecida antes de eu nascer) também as usava para dançar “jongo”, foi incrível saber disso, até porque até então nunca soube da existência de jongo no Leblon (na antiga favela da praia do Pinto). Porém o meu envolvimento com as danças populares também foi ativando memórias na minha família, pois quando minha avó faleceu, meu pai e minhas tias ainda eram crianças e as crianças não podiam participar, por isso assistiam escondido dos mais velhos.

Nas tradições negras a família é fundamental na transmissão de saberes e práticas, sobretudo quando se trata de conhecimentos ligados à cultura popular, Rodrigo Nunes ressalta que a Serrinha e outras comunidades de Madureira sempre tiveram a tradição do jongo no seu dia a dia, encontros e celebrações, e que o grupo

cultural Jongo da Serrinha veio da união de membros da família do mestre Darcy e de outras famílias jongueiras.

A ideia da ancestralidade muitas vezes é mais forte do que a própria história de vida da família. Nunes relata que sua família por parte das bisavós que vieram de Minas tinha a tradição do jongo, porém quando foram para a Serrinha na década de 1960, se convertem a religião protestante. Todavia no início da adolescência Rodrigo reencontra o jongo e se torna um disseminador dele.

Na minha família acontece algo parecido. A história de minha avó paterna é um pouco silenciada em função de ter sido uma mulher fora dos padrões da época (pois havia se separado, bebia e saía para festas), no entanto já adulta e praticante das danças populares, descobri que ela era jongueira, fazia rodas de jongo no Leblon, liderava um bloco carnavalesco e até compôs um samba, e isso não era bem visto, afinal, ela tinha muitos filhos para cuidar.

A brincante Flávia Souza líder do Grupo Afrolaje em comunicação pessoal narra algo parecido, sobre como o jongo já estava presente na história da sua família e ela, sem saber, tinha esse ímpeto e esse encontro com a cultura popular através do jongo e da universidade.

> Um dado assim legal que eu gostaria de comentar sobre identidade é. como as famílias negras né elas se perdem ... elas às vezes tem o fundamento daquela cultura e não sabem. Uma coisa engraçada que aconteceu, uma surpresa... minha vó sempre foi católica fervorosa. Desde os 7 anos idade que ela é escravizada trabalha em casa de família... e ela se perdeu se perdeu não...aconteceu um caso na família dela em que era ela mais 7 irmãos e ela era a caçula e a mãe teve que dar ela pra uma família que ela confiava, uma família branca e quando ela chegou na casa dessa família a primeira coisa que eles deram pra ela foi uma bacia de dente de alho pra ela descascar e aí ela chorava muito porque ela queria a mãe dela. Não sabia porque tinha se separado da família e.... aí ela levou uma surra aí ela né... veio a ser escravizada a vida inteira.
> Ela não sabe. Com 7 anos de idade, ela não vai saber mas ela diz que morava num lugar que parecia uma fazenda e que era todo mundo da cor dela. No interior. E ela é trazida pra Niterói. Aí quando eu monto o jongo na lage que ela ouve, ela começa a chorar, a falar que aquilo era macumba, não sei o que...Que eu ia ser presa que a minha vida ia ser uma desgraça por causa daquilo... Aí eu falei vovó... isso tem na faculdade- isso é normal, é livre. Aí que ela fala que a mãe dela era praticante de jongo- caxambu e que por isso ela foi denunciada como bruxa e as pessoas que faziam na época dela, ela é de 1928, ela tem 91 anos, caçula, imagine naquela época. Ela diz que foi ameaçada e por isso que a família dela foi separada e que ela teve que ir...muito forte, e aí eu vim perceber que o jongo tava né... (se emociona) e aí eu vim perceber porque que o jongo me seguia. No caso a minha bisavó, porque a minha mãe não quis saber de nada, minha vó também nem pensar, que foi uma coisa que não fez bem a nossa família, ela é só, só tem a gente, tem mais ninguém, ela não sabe, a família dela se perdeu, então ela...Como ela ia passar

> isso pra filha dela? Uma desgraça que aconteceu. E pra mim chegou bem... chegou através de trabalho, chegou através de curso, chegou através de estudos, chegou através de conhecimentos, então me veio de uma outra forma, mas eu sempre senti que era uma coisa... e eu lembro que o mestre Darcy quando eu fazia as malcriações de adolescente (risos) que eu ficava: “ahh isso daí é macumba!” quando ele me pedia alguma coisa, eu falava “ahh não quero, ahh chato”, aí ele falava: “Você é jongueira! “(SOUZA, 2018).

Flávia Souza é profissional da dança e do teatro que atua nas danças populares. É uma mulher negra que fundou e lidera o Grupo Afrolaje, citado no mapa das rodas.

Sua história comprova mais uma vez que a família tem importância fundamental nas tradições e mais cedo ou mais tarde elas aparecem. Somos frutos de memórias de ancestrais mais distantes e de outras famílias e ancestrais diretos como pais e avós. Todos os sambas feitos em casa, a característica festiva da família e a veia artística e boemia do meu pai com sua cerveja e seu violão hoje parecem estar em mim com outra roupagem. Será isso ancestralidade?

O músico Tiganá Santana ao participar de uma live sobre ancestralidade apresentada pela cantora Teresa Cristina traz uma definição:

> Ancestralidade é uma tecnologia que acessa outras temporalidades. Coisas feitas por antepassados quando fazemos no tempo presente acionamos temporalidades, distintas, algo que já havia sido frequentado em outro tempo (SANTANA, 2020).

Um aspecto curioso ao me descobrir como negra e de fato tornar-me negra, foi passar a ter orgulho de algumas coisas que a princípio causavam certa vergonha: minha avó paterna que não era bem vista por ser fora do padrão de mulher da época sendo alguém extremamente livre, assim como meu pai hoje que muitas vezes recebe críticas por ser um homem boêmio mesmo já estando no que chamam de “terceira idade”. Passei a não mais enxergar a condição sócio econômica da minha família, tampouco a inexistência de membros com curso superior completo como algo a me envergonhar. Após me enxergar como negra, ser uma das primeiras pessoas da minha família a ter curso superior passou a ser um grande orgulho, ter pais que trabalharam arduamente para isso também, considerando a origem humilde de ambos, minha mãe vinda do sertão Pernambucano e meu pai nascido e criado em favelas cariocas, sobretudo nas favelas expropriadas do Leblon cujos moradores foram remanejados para outras favelas do subúrbio carioca.

Nesse processo, foi possível estudar melhor as relações entre raça e classe no Brasil e ver que foi negado ao nosso povo ao longo dos anos estudos e

consequentemente profissões mais valorizadas. Outro fator importante foi entender que o fato de eu ter curso superior e formação continuada, foi resultado de muita luta dos meus mais velhos e uma vitória social importante que foi acontecendo no Brasil durante a década de 2000.

Importante salientar que nada existe fora de um contexto social e internacional. Desse modo, ressalto que a década de 2000 foi um momento histórico de grandes avanços sociais para o povo negro e periférico. No final dos anos 1990 a discussão acerca da desigualdade racial no Brasil avança através das primeiras ações afirmativas. No ano de 2003, começa o primeiro mandato de Luís Inácio Lula da Silva um governo de esquerda que tinha como um dos focos a diminuição da desigualdade social e racial. Em 2003 surge a lei 10.639/03 que torna obrigatório o ensino da história e da cultura afro-brasileira e africana, posteriormente em 2008 essa lei recebe um adendo que inclui o ensino da cultura indígena.

Desse modo, podemos notar que o contexto social brasileiro contribuiu para que esse debate das questões raciais ficasse em evidência. Também foi nessa década que começaram a surgir as rodas de cultura popular nas ruas do Rio de Janeiro, tendo como precursores o grupo Céu na Terra no bairro de Santa Teresa e no bairro da Lapa o grupo Pé de Chinelo que posteriormente se tornou o movimento cultural Jongo da Lapa.

Paralelamente a essas novas experiências com as danças populares, houve a questão da minha transição capilar[16] que veio a reboque desse contexto de libertação e de descobrir valor e beleza na negritude que eu tinha, mas não nomeava. Assumi o cabelo crespo, parei de usar a química que “relaxava” os fios, ou seja, abaixa o volume do mesmo. Algo que parece tão simples teve um significado enorme na construção da minha identidade como mulher e negra, a cada roda que eu via uma mulher com seu cabelo natural, usando trança ou turbante me fortalecia para permanecer com o meu cabelo. Isso me faz lembrar uma letra do Grupo Coco dos Pretos: “o preta que lezeira é essa? Pretinha, levante a cabeça, o preta, não se esqueça, seu cabelo não é ruim seu cabelo é uma beleza” (Coco dos pretos).

Nesse contexto o cabelo é um forte símbolo identitário. Parar de usar química para relaxar os fios e deixar o cabelo natural também foi parte de um processo de libertação, por dois fatores: Não precisar usar química para me sentir bem e enxergar beleza no meu cabelo natural.

[16] É um processo em que mulheres de cabelos cacheados ou crespos deixam de usar química para relaxar ou alisar os fios, assumindo assim seus cabelos naturais.

Rodrigo Nunes também fala desse processo do cabelo ser para ele também um símbolo identitário negro, pois mesmo que não usasse química, utilizava o cabelo curto (um certo padrão imposto a homens negros). Aos poucos foi mudando o visual a e assumindo uma negritude a partir dele. Usar Black, dread, tranças veio junto com o orgulho de ser jongueiro, da Serrinha e de viver e disseminar essa arte negra.

Gomes (2012) fala do quanto o cabelo é importante na construção identitária do negro, segundo ela o cabelo crespo no Brasil é uma linguagem que fala muito sobre as relações raciais na sociedade. O mesmo pode fazer parte de um processo de inferiorização ou mesmo de orgulho do fenótipo negro, portanto o cabelo muitas vezes assume um papel político para além da questão estética.

> O cabelo não é um elemento neutro no conjunto corporal. Ele é maleável, visível, passível de alterações e foi transformado, pela cultura, em marca de pertencimento étnico/racial. No caso dos negros o cabelo crespo é visto como um sinal diacrítico que imprime a marca da negritude nos corpos. Ele é mais um elemento que compõe o complexo processo identitário (GOMES, 2012, p. 07).

Grande entrave à minha conscientização racial foi a cor da minha pele que por ser clara acaba por gerar algumas questões, sobretudo, quando as pessoas não me reconhecem como negra. No entanto sempre soube não ser branca, o que foi um não-lugar muitas vezes.

Acredito que por esse motivo, o processo de me entender como negra aconteceu tardiamente e muitas vezes me questionei se seria legítimo que eu me colocasse como tal, afinal, cadê a pele preta? E a certidão de nascimento onde a cor registrada é a branca? Além disso, havia a discussão sobre apropriação cultural, logo, por muito tempo essas questões geraram em mim certa confusão, pois a maioria da população não me enxerga como mulher negra.

O processo de se perceber como negro para uma pessoa de pele escura na maioria das vezes não vem só pelo espelho, mas acompanhado de algumas situações discriminatórias, como *bulling* na escola, abordagens policiais abusivas, menos oportunidades no mercado de trabalho, entre muitas outras.

Algo que colaborou para o meu auto reconhecimento racial, foi o espaço das rodas, onde a maioria das pessoas são negras e a discussão racial é muito presente, então nele eu já era lida como negra mesmo antes de me perceber assim. Ser chamada de irmão pela primeira vez por um jongueiro negro retinto, fez acender em mim essa questão de ser negra mesmo com a pele clara.

No Rio de Janeiro, onde vivo, grande parte da população lê como negro apenas os sujeitos de pele escura, portanto, nunca fui abertamente discriminada por

ser negra, acredito que por esse motivo, tive a chance de ter tido uma tomada de consciência racial prazerosa, algo que dificilmente acontece com um negro retinto no Brasil. É necessário salientar que num país onde o preconceito racial de marca[17] predomina, quanto mais traços negroides o sujeito tiver, mais ele será discriminado ele será, portanto, ser negro de pele clara tem seus privilégios e os reconheço.

Mas como seria possível passar por tantas descobertas no meu corpo, na minha história e ainda assim me afirmar como branca? Enfim, são questões que constantemente aparecem, mas não mais abalam a forma como me vejo.

Um fato marcante nessa trajetória foram as idas ao Quilombo São José da Serra em Valença- RJ. Tradicionalmente todo sábado mais próximo ao dia 13 de Maio acontece uma grande festa nessa terra reconhecidamente quilombola onde vive uma família com aproximadamente 200 pessoas negras remanescentes de sujeitos escravizados. Essa comunidade mantém viva a tradição do jongo, mas, com características próprias e cuja dança difere do jongo dançado na Serrinha em Madureira.

Estar em contato com essa festa pela primeira vez no ano de 2009, foi muito marcante, a festa durava o dia e a noite inteira, com várias pequenas rodas. A principal era a benção da fogueira, onde a comunidade cantava seus pontos, dançava e se apresentava todos de branco e após esse momento a roda era aberta aos convidados.

Ao longo do dia tinham rodas de jongo com características da Serrinha, rodas de capoeira, samba de raiz num local enorme bonito e com muito verde. Lembro-me de dançar a noite inteira até amanhecer e me sentir pertencente a um povo e a uma história e entender toda a paixão pela festa e que a minha dança passaria a ser uma bandeira de vida. Passei a entender que o meu corpo é ferramenta de disseminação de um saber ancestral e que mantém vivas pessoas que numa vida tão dura, numa realidade de escravidão e trabalho árduo cantavam, dançavam e batucavam para sobreviver.

Ao refletir sobre a minha trajetória, me parece, no contexto das relações raciais que o tornar-se negro é mais importante do que simplesmente constatar por traços fenotípicos que se é negro. Afinal, raça não é uma categoria biológica e sim uma construção social a partir de traços fenotípicos.

Rodrigo Nunes conta que pelo tom da sua pele sempre se entendeu como negro. Para ele, não houve um momento específico de tomada de consciência racial.

[17] O preconceito racial de marca tem como alvo sujeitos que possuam traços fenotipicamente negros.

No entanto, a negritude passou a fazer sentido, a partir do momento que começou a dançar jongo. Começou a entender a riqueza de sua cultura, e, a partir da dança ele teve a dimensão de quanto o território do morro da Serrinha mesmo com todas as complexidades de ser um local sob o domínio do tráfico de drogas é um local que guarda tradições importantíssimas da cultura negra, do povo escravizado que para lá foi. Entendeu através da tradição religiosa através da umbanda, que o jongo e o samba são símbolos da resistência cultural negra e é um movimento de preservação e reverência aos saberes e práticas ancestrais do povo negro que ocupou aquele território desde seu início como comunidade.

> E aí quando você se dá conta do valor que isso tudo tem, você também de certa maneira se transforma e entende o quanto você precisa se afirmar, se autoafirmar, se entender no sentido de negritude com uma auto estima elevada, e também o valor de certa maneira de você ajudar a preservar e a difundir todos esses saberes que pra você até então eram muito naturalizados. Porque você entende o real valor disso e o quanto isso é importante para outras pessoas, o quanto isso ajuda a outras pessoas que não tiveram oportunidade de nascer e crescer nesse território, como de uma certa maneira todas essas tradições que são de uma certa maneira preservadas nesse território da Serrinha, como ela ajuda a outras pessoas a também se conhecerem, se reconhecerem, se reencontrarem com essa ancestralidade, com essa negritude. Então eu acho que a partir do momento eu lá com os meus doze anos, quando eu começo a dançar jongo com o mestre Darcy, que eu começo a frequentar as aulas dele na escola noturna que tinha aqui na comunidade, é que eu começo a entender esse meu outro lado da negritude para além do tom da minha pele que já me dizia que eu era negro (NUNES, 2019).

Como foi explicitado neste relato, o envolvimento com as danças populares, a aproximação com um povo mais pobre e periférico para quem dançar ia além do vômito, é necessidade, uma sobrevivência pela festa, pela alegria, a simplicidade dos movimentos, o colorido das roupas, numa vontade de beleza sem grandes julgamentos, me fez encontrar um lugar de prazer, de liberdade, uma liberdade do corpo, de não precisar buscar um corpo ideal para aquela dança.

2.3 A negação da cultura negra e o corpo: “um corpo não ideal”

No contexto da minha história com a dança através da universidade sempre me via dentro de um corpo não ideal, e mesmo quando praticava os procedimentos e técnicas como a dança contemporânea que a princípio “não exigia padrões” eu não via o mundo que vivo nos espetáculos de dança que assistia, tampouco nas obras estudadas em vídeos na disciplina de História da dança.

Com o incômodo que eu tinha em relação a ser fora do padrão estético e socioeconômico da maioria dos alunos, professores e artistas próximos à universidade, buscava cada vez mais mergulhar nos conhecimentos da dança clássica e contemporânea para de certa forma “compensar”.

Vejo uma realidade onde o que deveria nos chegar primeiro em termos de conhecimento, só vem mais tarde e depois de uma busca específica. Muitas vezes no meio profissional de dança percebo que falar de uma dança que os seus ancestrais dançaram, que a sua raça criou e difundiu é algo exótico. Porém o “comum” no pensamento ainda é aprender primeiro sobre a dança de origem europeia, inclusive uma ideia ainda muito difundida em academias e escolas de dança é que o balé clássico é a base para todas as danças, o conhecimento que nos chega em livros a respeito de história da dança se refere apenas à dança cênica e ocidental, como se este recorte fosse o único relevante para se pensar na arte da dança.

Na minha própria graduação, o conteúdo de danças populares não estava no currículo. A disciplina era oferecida de maneira eletiva junto com jazz, sapateado entre outras e apenas era oferecida se tivesse um número mínimo de alunos interessados. Então a turma através de uma votação escolhia qual disciplina prática deveria fazer como “enriquecimento”. A minha turma não escolheu a disciplina de danças populares e só tínhamos direito a uma disciplina eletiva, portanto na licenciatura em dança não tive contato com as danças populares brasileiras.

Percebo que na medida em que é ensinado que o conhecimento básico e essencial para dança é uma técnica criada na Europa, que limita o formato dos corpos, que se estabelece nos palácios e que o outro conhecimento essencial são estudos de dança contemporânea fundamentados em pesquisas que se desenvolvem na Europa também como o sistema Laban, por exemplo, automaticamente se transmite que as demais manifestações culturais ligadas à dança são um conhecimento muito específico, secundário , quiçá desnecessário.

Outra questão que se coloca é o não reconhecimento das culturas populares e periféricas como experiência corporal em dança. Durante muito tempo na minha trajetória acadêmica me via como uma aluna com muito pouca bagagem corporal em dança, simplesmente pelo fato de nunca ter estudado balé clássico, dança contemporânea ou jazz dance numa academia.

Quando não se tem bagagem acadêmica te veem como um quadro em branco, um corpo a ser moldado, construído, ignorando experiências outras, e, por muitas vezes não a considerarem conhecimento. Sinto que quando não te falam o quanto o

conhecimento corporal que você traz da sua família dos seus ancestrais do seu povo é importante, te negam o direito de se orgulhar de quem se é afetando diretamente sua autoestima e fomentando o desejo de embranquecer tão falado por Fanon (2008), afinal ser branco é ser humano, aí o desejo de embranquecer é inerente, pois ser branco acabaria por te legitimar como pessoa, como artista e intelectual.

Como já foi dito anteriormente, além de toda a questão racial e social o fato de ser gorda numa graduação em dança foi outro fator responsável pelo meu incômodo e sentimento de inadequação, pois apesar de alguns professores adotarem o discurso da heterogeneidade na dança, a realidade era bem diferente.

O corpo ideal para o balé clássico é bem conhecido e característico: corpo magro, longilíneo e com poucas curvas. Já a dança contemporânea traz a ideia de que todos os corpos podem dançar, que a base para a linguagem da dança é o corpo apenas e não somente o balé clássico como muitos dizem. No entanto, na prática, o que eu via nos espetáculos de dança que assistia na época da minha formação tanto das companhias de dança da cidade do Rio de Janeiro, quanto de outros estados e de outros países, os corpos eram magros e brancos, e os bailarinos em sua maioria tinham formação anterior em balé clássico. Logo, apesar do discurso dos corpos livres, de pessoas comuns eu não via representatividade de um corpo fora desse padrão entre os artistas da dança contemporânea.

Já no contexto das danças populares, de fato consigo enxergar essa diversidade dos corpos cotidianos, o próprio Fuzuê de Aruanda é um evento onde vemos corpos diversos dançando: velhos, crianças, jovens, magros, gordos, deficientes, pessoas conhecedoras da dança, pessoas se iniciando, aprendendo a dançar. Todos interagindo no mesmo espaço sem distinção.

Portanto, na minha experiência, o lugar de estar na roda, dançando na rua com meu corpo gordo, não me sinto inferiorizada, tampouco inadequada como me sentia no balé, por exemplo. Portanto, ao entrar em contato com as danças populares percebo que toda minha bagagem corporal periférica e ancestral são materiais importantes para minha dança e são fundamentais na construção de um corpo dançante, do meu corpo dançante.

Na medida em que descubro o valor da minha história, da minha dança, me vejo como o que Gomes (2017) chama de corpo emancipado que a partir de símbolos identitários como a cor, o cabelo e a dança são aparatos não apenas estéticos, mas também políticos.

2.4 A pedagogia da roda

Por muito tempo se prevaleceu a narrativa de que a academia seria o único lugar capaz de produzir e transmitir conhecimentos. No entanto, as culturas tradicionais nos mostram formas outras de se produzir essa construção e também apresenta outros saberes não menos importantes. A oralidade é uma ferramenta fundamental na transmissão de saberes nas culturas populares, sobretudo africanas e afro-brasileiras.

A cultura popular tem na sua essência o papel de contar as narrativas do povo, das minorias, narrativas essas que, quando não são invisibilizadas, são marginalizadas e subalternizadas numa tentativa de apagar toda a luta dos povos escravizados assim como sua cultura, arte, religião e tradições.

Rocha (2015) traz uma reflexão sobre como o processo de transmissão dos saberes das culturas tradicionais se dá e proporciona aos sujeitos um reencontro com sua história e consequentemente acaba por fazer ressurgir novos sujeitos a partir da contranarrativa da história.

> Nascidos da história negada, renascendo da história recontada sob uma nova ótica, os valores das culturas africanas e ou afro-brasileiras e até mesmo afro americanas performam novas identidades, reavivam novos sujeitos e explicitam novos saberes que são transmitidos através da oralidade. (ROCHA; SILVA, 2015)

Um dos grandes símbolos e signos presentes nas culturas tradicionais é a imagem da roda. A roda por si só já é uma proposta diferenciada que vai de encontro à lógica das grandes cidades, dos discursos hegemônicos, ao tempo do capital, do trabalho. Estar em roda pressupõe cooperação, enxergar o outro, a todos os outros, além da ideia de horizontalidade, onde não há (pelo menos numa separação geográfica) alguém superior a outrem, e esses lugares de liderança podem se alternar. A generosidade que é uma roda inteira emanar energia através do toque do canto ou da palma para aquele ou aqueles que estão no centro, nos ensina sobre coletividade.

Segundo Sodré (2021), a roda é a mais antiga formação da dança. Reitera que toda dança sacra no continente africano é realizada em círculo, pois este evoca as energias cósmicas, intensificando assim as vibrações da natureza.

A brincante e professora de danças populares Jéssica Castro, através de uma comunicação pessoal no ano de 2018 traz a importância da roda no que ela chama de “assentamento” enquanto mulher negra e o quanto as rodas colaboraram para que ela tivesse contato com narrativas outras que falam da luta e da vida dos seus ancestrais;

> É o meu encontro com as narrativas de cultura popular principalmente com a narrativa do jongo, com o tambor do jongo, que veio me assentando ao longo do tempo, com as rodas de jongo, com o contato com os mestres, com o olhar pra além daquele movimento que acontecia na rua. É entender a corporeidade, é.ouvir aqueles acalentos de dor, e ao mesmo tempo acalentos de glória de vitória, de libertação. E aquilo foi se formando em uma tecitura tão grande que ela me assentou enquanto pessoa, enquanto mulher, enquanto mãe, mulher, mãe, profissional, e uma mulher com uma identidade que estava totalmente alocada a uma narrativa que durante muito tempo não me contemplava, que não me foi presenteada, pelo todo, porque são coisas que são ocultadas na nossa história, nas nossas escolas, e muitas vezes na própria família. São coisas que a gente vai descobrindo com o tempo, com o desvelar. Então, essa identidade que eu tenho de mulher negra, mulher, mãe negra da periferia, ela tá totalmente atrelada às tecituras que eu venho aprendendo ao longo dessa jornada. (CASTRO, 2018).

O relato de Jéssica nos traz uma reflexão similar à minha em relação ao conhecimento que foi negado, que ficou oculto e que a roda trouxe à tona através da tradição do encontro e, sobretudo a letra das músicas que ensinam sobre o povo negro e fazem refletir sobre o quão relevante politicamente também é esse encontro.

Rodrigo Nunes traz através do seu relato, o quanto a roda do Fuzuê de Aruanda cumpre o papel de agregar moradores e transeuntes de Madureira fazendo-os conhecer uma manifestação que é característica do seu lugar, do seu bairro, da sua raça e que muitas vezes é desconhecida. A ideia não é apenas mostrar, mas através do tambor e da roda sem ser panfletário, mostrar que a roda é um lugar disponível para experimentação, aprendizado e acolhimento. Ele conta que sempre faz questão de parar a roda para dizer que a mesma é um espaço para todos que queiram chegar para dançar, cantar e para conhecer.

Um detalhe que ele salienta na entrevista é a questão da vestimenta. Em geral nas rodas da Companhia de Aruanda e também nas demais rodas de danças populares da cidade, é comum o uso das saias rodadas pelas mulheres, numa homenagem às mulheres das comunidades jongueiras tradicionais que em geral usam saias brancas e adereços, assim como a saia de chita muito usada no Nordeste pelas brincantes de coco e samba de roda da Bahia. No entanto, Rodrigo elucida que ninguém é obrigado a usar tais vestimentas, para participar das rodas, entendendo que a cultura é dinâmica, o contexto do local e as realidades.

> A própria questão de ter uma roupa para dançar é uma coisa que a gente desmistifica. Você pode dançar com qualquer roupa. Se você mora na Serrinha, se você gosta de samba, de pagode de funk, você não precisa botar uma saia de chita e um turbante. Você pode dançar o jongo com o seu shortinho e com a sua mini blusa e é tão jongo quanto entendeu? É tirar desse lugar dessa tradição entendeu? Desse lugar de que: ahh ta lá numa prateleira, estanque, fechada

> sem se movimentar e que pra eu fazer eu tenho que ficar igual àquilo. Então é tirar desse lugar e mostrar que ela tá viva, e que ela depende de você pra continuar existindo e que se você muda, essa tradição em algum momento de alguma maneira ela vai mudar também, vai se adaptar a essa nova realidade, a essa nova geração que tá recebendo e que tá sendo responsável por passar adiante (NUNES, 2018).

Ressalta ainda que o aprendizado da dança se dá de forma fluida e o mais natural possível, sem grandes formalidades. A pessoa fica à vontade para observar, num outro momento chegar mais perto, um dia experimentar até que um dia a dança já esteja "orgânica" no seu corpo. Sempre nas rodas os líderes costumam alertar a todos os presentes, sobretudo os que chegam sem saber muito bem do que se trata àquela reunião de pessoas, que a roda não é de maneira nenhuma uma apresentação e que a mesma é construída pelo coletivo e para o coletivo. Rodrigo acredita na "desconstrução" a partir da ideia de que não existe certo nem errado para quem chega na roda, e que o aprendizado vai acontecendo na experiência coletiva.

Desse modo, podemos observar como as danças tradicionais partem de um outro tipo de construção, que é mais poroso, dando espaço para a contribuição pessoal daquele que executa, como podemos ver em Manhãs (2014).

> Mesmo dentro de uma coletividade onde a base da dança seja comum a todos, as danças tradicionais abrem espaço para a maneira pessoal de dançar de cada brincante, o que permite ao mesmo "dançar livremente dentro de uma estrutura previamente definida na roda de brincadeira" (MANHÃS, 2014, p. 31).

Outra característica muito marcante quando pensamos nos ensinamentos que a roda nos traz, se refere ao tempo de aprendizado, onde se respeita o tempo que cada corpo leva para absorver o movimento, o passo ou a música. Pois é fundamental se respeitar o processo de cada um, e ainda, o que aquele novo membro daquela comunidade pode contribuir e perceber que aquele momento de estar em roda vai além de acertar um passo ou a letra da música. Abib (2004) ao dissertar sobre capoeira angola nos traz essa reflexão:

> É justamente na tradição oral, na roda de capoeira, que os saberes têm o espaço e o tempo de se mostrarem e serem transmitidos pelos iniciados aos mais novos. A roda é sempre um ritual de passagem entre esse mundo e o além e vice-versa. (ABIB, 2004, p.126).

O desejo da Companhia de Aruanda não é que o grupo deles seja reconhecido como o grupo de Madureira, mas que as pessoas possam de fato se apropriar, multiplicar nos seus espaços, nas escolas, criar outros coletivos, fazer com que essa roda gire e se multiplique, numa construção fluida de disseminação desse saber e dos valores que intrinsecamente estão presentes como o desejo de perpetuar uma

tradição para que esta não morra, fomentando o respeito e a reverência aos mais velhos e aos que já se foram.

Outra peculiaridade da cultura africana e afro-brasileira é a reverência aos mais velhos, algo que está totalmente na contramão da cultura ocidental que coloca os mais velhos num lugar de desvalor, inclusive sendo chamados por muitos de cidadãos inativos. Já nas culturas tradicionais os mais velhos são os guardiões da sabedoria, todo o ensinamento vem deles e por isso são muito respeitados e sua palavra é fundamental para o grupo. E seu conhecimento não está ligado a questões acadêmicas, mas, sim a sua experiência de vida e toda sua trajetória.

> Os nobres de nosso povo não são apenas os mestres e doutores certificados pelas instituições acadêmicas. Os nobres são também os detentores de saberes ancestrais, os responsáveis pela preservação, cuidado, zelo e transmissão dos saberes e do modo de compreender o mundo, a natureza e os seres vivos de um modo relacional. Neste contexto, os mais velhos ocupam lugar privilegiadamente de notoriedade. Longevidade é sinônimo de sabedoria. Sabedoria é sinônimo de patrimônio imaterial. São esses sábios quem controlam os saberes e têm o discernimento da hora certa, do lugar certo, das pessoas certas a quem devem ser transmitidos (ROCHA; SILVA, 2015, p. 17).

Essa pedagogia trazida pela roda ensina dança, música, cidadania, generosidade, história, consciência negra e construção positiva dessa identidade.

Disseminação e transformação dos saberes populares

Manter uma tradição ancestral viva é algo de muita responsabilidade e valor, uma grande luta empenhada pelos mais velhos para que as tradições não morram. Rodrigo Nunes fala em seu relato da preocupação de mestre Darcy em manter o jongo vivo, e para isso trabalhou incansavelmente ensinando jongo nas comunidades de Madureira, nas universidades e trazendo a roupagem artística.

A cultura popular muitas vezes para se manter viva precisa de transformação e adaptação a outros tempos e outras realidades. Mestre Darcy no afã de fazer o jongo reviver rompeu com a tradição do jongo onde as crianças não podiam dançar, pois começou a ver que os adultos da sua época não tinham interesse no jongo, então resolveu ensiná-lo para as crianças. A página da internet do Jongo da Serrinha diz que a respeito de mestre Darcy: “dono de uma forte personalidade quebrou três tabus: introduziu instrumentos de harmonia no jongo tradicional, passou a ensinar o ritmo para as crianças e levou o jongo dos quintais da serrinha para os palcos” (JONGO DA SERRINHA, 2020).

Rodrigo fala da importância de manter a tradição, mas sempre em diálogo com as novas realidades, segundo ele, o importante é que os fundamentos sejam mantidos. Em relação à roupa, por exemplo, diz que muitas vezes na roda do Fuzuê as pessoas chegam do trabalho e acabam passando na roda e muitas vezes estão sem a roupa característica das mulheres, no caso a saia rodada de chita e nem por isso deixa de ser jongo. Costuma sempre reforçar a ideia de que a tradição não é algo absolutamente imutável, duro, mas que tem espaço sim para outras possibilidades e formas de se fazer. O que muitas vezes é uma linha muito tênue entre estar aberto as novas possibilidades e esvaziar a tradição de sentido quando se promove mudanças e adaptações. Rodrigo narra que durante a roda do Fuzuê não há nenhuma menção clara à religiosidade, pois acredita que ali não é o espaço para expor rituais tão preciosos, no entanto, antes da roda o grupo se reúne para um ritual de saudação aos ancestrais. Ele explica que o jongo dentro da religiosidade da umbanda faz parte do que chamam de linha das almas, onde se tem os pretos velhos que são os ancestrais responsáveis pelas rodas de jongo, uma referência aos vovôs e vovós, sobretudo àqueles ligados ao jongo como Mestre Darcy, vovó Maria Joana e tia Maria.

> É o que eu sempre digo: Jongo ele pode ser dançado por qualquer pessoa de qualquer religião: protestante, candomblecista, umbandista, budista, ateu, qualquer um pode dançar o Jongo, mas a gente não pode negar a origem que ele tem. Mesmo que naquele momento ele seja uma tradição profana, simplesmente pra festa, pra confraternizar, pra brincar, pra dançar, eu não posso simplesmente esvaziar ele de sentido, ele tem uma história, e é essa história que faz com que eu hoje esteja dançando esse Jongo, porque toda essa ancestralidade e aí eu tô falando assim quando eu acendo a vela... É ter o cuidado de você não esvaziar aquela manifestação de sentido, porque ela tem todo um sentido, ela tem história por trás daquilo, então o que as pessoas de repente veem ali, é a pontinha do iceberg, porque muita coisa a gente já fez antes né.. (NUNES, 2019).

Hall (2013) nos fala que na cultura popular negra não existem formas puras, essas formas são sempre hibridizadas e fruto de processos de aculturação de mais de uma tradição, mas nos alerta que o que pode de alguma forma legitimar uma manifestação cultural negra é a alusão à experiência negra no mundo e sua expressividade, o que consequentemente traz outras formas, outros pontos de partida, outras epistemologias sendo assim está sempre no lugar da contranarrativa em relação à hegemonia cultural.

Hall (2013) nos fala que na cultura popular negra não existem formas puras. Essa ideia pode ser vista nas modificações que ocorrem nas tradições ao longo do tempo, como no jongo que não poderia ser dançado por crianças, o samba de roda que nasce na Bahia dentro de um contexto religioso, segue para o RJ e hoje faz parte

de um espetáculo midiático que é o carnaval carioca, ou até mesmo a maneira de dançar o coco de roda que no Rio de Janeiro e suas muitas rodas de coco é dançado de maneira mais enérgica com muitos saltos e giros. Por isso Hall afirma que essas formas são sempre hibridizadas e fruto de processos de aculturação de mais de uma tradição, mas nos alerta que o que pode de alguma forma legitimar uma manifestação cultural negra é a alusão à experiência negra no mundo e sua expressividade, o que consequentemente traz outras formas, outros pontos de partida, outras epistemologias sendo assim está sempre no lugar da contranarrativa em relação à hegemonia cultural. Pois ainda que mudanças nas formas das manifestações sejam notadas, o princípio da vivência negra está presente em diversas abordagens como a reverência aos mais velhos e à ancestralidade, as relações entre sagrado e profano que são estabelecidas, a coletividade como base, a alegria como resposta à dor e ao sofrimento, entre outras

Quando falamos de formas outras, nos referimos, sobretudo ao aprendizado desses saberes, a forma como é transmitido. Como já foi exposto nesse trabalho, a oralidade foi o meio principal de disseminação dos saberes da cultura popular negra. Rodrigo fala da observação como um meio pedagógico, e diz que a prática experimental mesmo insegura serve de caminho pedagógico.

Outro fator bastante peculiar dessas formas outras de construir conhecimento é a ideia da coletividade como possibilidade primordial de construção, o papel do sujeito como constante cultivador do saber em detrimento do seu próprio protagonismo, a possibilidade da escuta tanto de si como do outro, a busca pela conciliação e o reconhecimento dos mais velhos como mestres e guardiões do saber, esses são alguns dos princípios que norteiam a construção e a propagação dos saberes populares.

Desse modo, podemos notar que conhecimentos podem ser produzidos, transformados e transmitidos a partir da coletividade e da horizontalidade, onde um saber é porta de entrada para outros saberes, e a assim o conhecimento acontece de maneira cíclica apontando para uma transformação constante dos sujeitos interligada numa rede de vivências individuais e coletivas, sem medo de transcender ou questionar o que já se sabe.

3 Que fuzuê é esse? Madureira como território decolonial

Tristeza foi assim se aproveitando
Pra tentar se aproximar
Ai de mim
Se não fosse o pandeiro, o ganzá e o tamborim
Pra ajudar a marcar o tamborim.

Guaraci Sant'anna

Neste capítulo falamos sobre o conceito de colonialidade e decolonialidade e sua relação com as tradições populares. Em seguida, trazemos o bairro de Madureira e a ideia de um território decolonial. Por fim, trazemos a Companhia de Aruanda como projeto decolonial e ferramenta para a construção e reafirmação positiva de identidades negras a partir da cultura popular.

Dialogamos com os seguintes autores: Abib (2019), Cordeiro (2018), Paim(2019), Simas (2021), Rufino (2018), Nascimento (2013), Mello (2019).

3.1A colonialismo/ colonialidade

A colonialidade pode ser considerada o senso comum na nossa formação cidadã. Como devemos ser o que devemos ter, como devemos se portar, o que considerar certo, o que considerar errado, como estudar, o que aprender o que ensinar, como divertir-se, enfim, um norteador para a sociedade.

É importante destacar a distinção entre colonialismo e colonialidade. O colonialismo se refere ao regime de dominação colonial imposta aos países latino-americanos e africanos sob o domínio europeu. Após a independência política das colônias o que restou foi a colonialidade que são traços que ficaram marcados na estrutura social dos países dominados e na subjetividade dos sujeitos. Se trata de uma perpetuação de alguns princípios que têm como base a desumanização dos povos não europeus.

> Mesmo com as independências políticas, a colonização epistêmica se manteve em muitos espaços e povos, quer pelo predomínio das formas de pensar e produzir conhecimentos pautados na racionalidade técnica instrumental, quer pelo desprezo e desqualificação, até mesmo internamente, dos saberes milenares. (PAIM, 2019).

A colonialidade age moldando comportamentos, crenças, atitudes e formas de organização social sempre desconsiderando os saberes produzidos por povos não-

europeus, ignorando sua história e subalternizando sujeitos que estão fora do padrão masculino, branco, hétero e cristão.

Na década de 1990 alguns pensadores latino-americanos debruçaram-se sobre o estudo da colonialidade promovendo reflexões e discussões. Nesse contexto se destaca o grupo de estudos modernidade/colonialidade, que fundamentavam seus debates a partir das obras de Franz Fanon.

A partir desse núcleo com intelectuais como Anibal Quijano, Nelson Maldonato Torres, Catherine Walsh, Grosfoguel entre outros, surgiu o termo decolonialidade para se pensar que práticas sociais estão na contramão do pensamento colonial imposto. Segundo esses autores, a colonialidade é organizada em colonialidade do poder, colonialidade do saber e colonialidade do ser.

Colonialidade do poder

A colonialidade do poder se manifesta na medida em que mesmo independentes politicamente, os países que foram colonizados continuam perpetuando a hierarquização racial, de gênero e de classe, sobretudo no que tange à divisão do trabalho, onde a hegemonia branca ocupa lugares de privilégio e os grupos subalternizados como negros, indígenas e não brancos de um modo geral continuam numa realidade de dependência econômica desse grupo.

> Assim, a colonialidade do poder reprime o mundo simbólico, as crenças, a espiritualidade, os saberes do colonizado e impõe novos. Institui-se assim a naturalização do imaginário do invasor europeu, a subalternização epistêmica do outro não-europeu e a invisibilização de processos históricos não-europeus. (ABIB, 2019, p. 08).

Colonialidade do saber

A colonialidade do saber se manifesta a partir do apagamento de todo o conhecimento produzido pelos povos que estão à margem da hegemonia europeia. O eurocentrismo age colonizando as mentes fomentando o discurso do conhecimento universal, aniquilando as diferenças e colocando apenas os saberes produzidos pelos povos europeus como legítimos, definindo assim o que é ciência e o que não é.

> Em outras palavras, todo o projeto da modernidade se constituiu a partir das bases epistemológicas e filosóficas dadas pela colonialidade, ou seja, a produção das ciências humanas situada na Europa se coloca como modelo único, universal e objetivo na produção de conhecimentos, desconsiderando as epistemologias da periferia do ocidente e os valores e pressupostos que elas engendram (ABIB, 2019, p. 07).

Cordeiro (2018) nos mostra como a colonialidade do saber se manifesta não só na validação dos conhecimentos, mas também na estrutura educacional e nas pedagogias reproduzidas:

> Com esse perfil monocultural, a pedagogia moderna se impôs sobre a América Latina, invisibilizando os modos de educar das populações locais e promovendo uma dominação cognitiva e epistemológica. A educação passa então a ser um recurso fundamental à hegemonia colonial sobre os povos latino-americanos. É lamentável, mas a institucionalização da educação promovida pelo Estado Moderno foi (e talvez continue sendo em alguns aspectos) um dos meios mais eficientes de internalização da colonialidade do saber e do ser. (CORDEIRO, 2018, p. 142).

Colonialidade do ser

A colonialidade do ser age na subjetividade dos sujeitos, sobretudo em função da hierarquização racial, naturalizando a dominação, exploração e desumanização dos povos não brancos. Isso provoca uma visão distorcida de si, introjetando a inferioridade que lhe é imposta historicamente.

A colonialidade se coloca de forma tão avassaladora que as próprias vítimas colonizadas, latinos, classe trabalhadora, subalternizados adotam certos discursos, posturas, crenças e ideologias, muitas vezes reproduzindo com seus semelhantes a opressão que receberam, entendendo assim, que esse sistema é o correto, é o justo.

> Na compreensão de Quijano (1992), a cultura europeia passou a ser um modelo cultural universal que conduziu (e ainda conduz) o imaginário das culturas não europeias, impondo a elas uma lógica de representações somente possível sob seu parâmetro. (CORDEIRO, 2018, p. 140).

A partir da dominação econômica e política imposta às minorias, foi se criando paralelamente as ideias de racionalidade/ modernidade, que acabam por fomentar a crença de que existe apenas um único tipo de conhecimento a ser buscado pelos indivíduos, assim como deve- se entender a raça branca como superior às demais, a religião cristã como único caminho de fé, gerando assim uma certa naturalização da autoridade europeia sobre outros povos e culturas.

3.2 Decolonialidade

A decolonialidade busca essencialmente contestar as formas de conhecimento e de vida impostas pela hegemonia da colonialidade, onde a Europa é o centro, definindo o que é conhecimento universal e comum a todos, excluindo países africanos, latino-americanos e asiáticos. Esse movimento surge a partir de diversos

pensadoras latino-americanos anteriormente citados, cujo desejo é resgatar os valores, a ciência, as formas de pensar e agir dos povos que foram marginalizados e subalternizados, que há séculos através da dominação colonial sofrem um epistemicídio, ou seja, o apagamento ou desconsideração de seus conhecimentos, crenças e tradições.

> Em contraposição a todas as formas de colonialidade como a epistêmica, a colonialidade do poder, a colonialidade dos seres e a colonialidade da natureza, especialmente a partir do último quartel do século XX começamos a experimentar uma virada epistemológica na produção de conhecimentos e na aceitação/diálogos com saberes outros para além daqueles de origem acadêmica e especialmente eurocêntrica. Em várias partes do mundo constituíram-se grupos, trocas, debates, palestras, pesquisas, publicações sobre o que vem sendo denominado, com algumas variações, de pensamento pós-colonial, descolonial ou decolonial. (PAIM, 2019).

Desse modo, combater a colonialidade significa reivindicar identidades outras alinhando-se às lutas antirracistas, aos movimentos feministas, as lutas da comunidade LGBTQIA +, o combate ao racismo religioso, e às desigualdades socioeconômicas. Logo, o pensamento decolonial busca reumanizar povos e sujeitos silenciados pelo poder hegemônico, rompendo com a estrutura colonial em todas as suas esferas.

A partir da desconstrução da narrativa eurocentrada e da ideia do universalismo, almeja-se reconhecer povos e sujeitos marginalizados, valorizando suas memórias, tradições, seus saberes e visões de mundo. Segundo Paim (2019) é necessário lutar contra a monocultura do saber, abrindo caminho para um pensamento pluriversal. Para o autor, é preciso:

> Romper com a invisibilidade dos ditos conhecimentos populares, leigos, plebeus, camponeses, ou indígenas parando de tratá-los como crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjetivos; romper com dicotomização que coloca de um lado a ciência, a filosofia e a teologia e, de outro, como menores e desqualificados, todos os conhecimentos que não seguem a racionalidade e cientificidade (PAIM, 2019).

3.3 Decolonialidade e tradições populares

Diante desse contexto de apagamento das formas de vida de povos não europeus, é possível reconhecer a cultura popular como uma das armas contra a colonialidade, pois nossos povos escravizados mesmo na sua condição de explorados conseguiram a partir do que Simas (2021) chama de brechas, conseguiram manter muito de sua cultura e tradições aliadas à muita luta e resistência.

Importante lembrar sempre que toda a experiência negra é historicamente diaspórica, logo, as tradições chegam com essas pessoas e vão se transformando e se ressignificando através do contato com outros sujeitos. Assim, a religiosidade afro brasileira, as danças e ritmos tradicionais, a culinária, entre outros aspectos culturais continuam vivos e resistindo à toda tentativa de apagamento.

O historiador Luiz Antônio Simas em sua aula aberta intitulada Os Rios que formam o Rio exibida de maneira remota pela Escola de Saberes da Fundição Progresso, fala um pouco do que são essas brechas e de que maneiras os povos subalternizados a utilizaram para continuar existindo;

> Negociando, resistindo, inventando, cantando, amando, morrendo, matando, saindo na porrada, brincando o carnaval, conseguiram "construir vida" nas frestas desse muro de exclusão que foi erguido aqui, nas rachaduras desse muro, nas frestas, nas brechas, nessas margens de uma história institucional, a construção de uma memória oficial. Como é que ali a vida pulsava. "Eu não posso entrar no parlamento. Mas eu vou transformar a roda de samba no meu parlamento, eu não posso entrar na universidade? Mas eu vou transformar a festa da Penha na universidade. Eu não posso entrar numa escola de alta culinária? Mas eu vou aprender com a mãe que cozinha, a yabá de um terreiro de macumba, eu não sei a letra formal pra escrever um livro, mas eu conheço 35 toques de tambor e cada um conta uma história e cada um é uma gramática.(SIMAS, 2021).

A cultura popular tem sido ao longo dos séculos uma grande ferramenta para o pensar decolonial, muito antes dessa palavra existir, pois toda vez que um saber, um ritual, uma crença nascida no meio do povo é transmitida para outra geração, é exaltado, é respeitado, esse pensamento é subvertido, essa roda gira "por outro lado". Então a cada vez que a música popular é realizada com seus instrumentos, com suas vozes, com suas narrativas, quando se resgata histórias não contadas, quando um escravizado vira um rei em um ritual sagrado, quando uma dança é realizada exaustivamente e exala alegria, quando se exerce o seu sagrado não cristão são atos que segundo Simas (2021) não são apenas resistência, mas de reexistência, pois esses sujeitos desumanizados, escravizados, subalternizados através de uma lógica outra se reinventam sempre para continuar existindo.

Monteiro (2015) fala da potência de transcender a realidade que um grupo possui e busca ao estar em roda cantando, dançando e batucando;

> Observa-se ainda que o esforço e a experiência de se cantar, batucar e dançar Jongo durante horas seguidas acabam por criar uma situação excepcional de quase "transcendência à realidade". Esta suspensão temporária do habitual poderia ser compreendida como uma busca pelo êxtase ou mesmo uma forma de fuga de um estado normal para um estado onde tudo se torna possível, um momento especial e singular de puro prazer. (MONTEIRO, 2015, p. 52).

Importante refletir que todas essas formas da cultura, todas essas manifestações, elas são ressignificadas principalmente porque numa realidade diaspórica, nada fica intacto. Logo, elas são atravessadas por outras culturas, outras línguas, outro clima, os laços familiares e afetivos são reformulados, por isso é sempre importante ressaltar que muitas dessas manifestações populares que conhecemos hoje são afro brasileiras, afro indígenas, pois nasceram desse ambiente diaspórico.

> A manhã dos jogos e corpo, a rítmica versada pelos tambores, a amarração de palavras, os encantes, as formas de cura, os conhecimentos do invisível, a leitura dos caroços e conchas, os transes, os sacrifícios que encantam a vida. Capoeiras, jongos, sambas, candomblés, macumbas, toda e qualquer sorte de expressão aqui recriadas. Todas essas manifestações são ressignificações a partir do recolhimento, montagem e cruzamento dos estilhaços de culturas vernaculares que foram despedaçadas ao serem lançadas em travessia. (RUFINO, 2018, p. 82).

A presença da oralidade, a importância da coletividade e da solidariedade, a reverência e o respeito aos mais velhos e aos ancestrais são princípios que ligam as tradições populares à ideia de decolonialidade. Esses paradigmas vêm de encontro ao pensamento individualista proposto na modernidade, a ideia de competição, e até mesmo o descaso com os mais velhos, propagandeado quando se enaltece a juventude como padrão de beleza.

3.4 Madureira: território decolonial

Após refletir acerca do que seria a decolonialidade, cabe aqui pensar o bairro de Madureira como um lugar que abarca características decoloniais na medida em que olhamos para sua história, e como ao longo dos anos o bairro foi se estabelecendo como um pólo de memória das tradições negras na música, na dança, na religião, nas festas e na culinária. Esse bairro que por muitos é considerado a capital da Zona Norte tem seu cotidiano marcado pelo grande movimento de pessoas em sua rotina de trabalho, transportes públicos cheios durante o dia e a noite é conhecido como um reduto da boemia com diversos eventos e celebrações ligados à cultura negra como os ensaios das escolas de samba, o baile charme no viaduto de Madureira, as rodas de danças populares, sobretudo de jongo, as muitas rodas de samba encontradas em diversas ruas do bairro, além das feiras de culinária afro-brasileira como é o caso da Feira das Yabás.

Atualmente um dos bairros mais populosos e movimentados do subúrbio carioca, Madureira conta e canta a história do povo negro a cada esquina.

Mas por volta do século XVI esse espaço que hoje é o bairro de Madureira fazia parte de uma vasta zona rural, pertencendo a um grande lote de terra chamado Freguesia do Irajá que nos séculos XVIII e XIX passou a ter grande destaque nas atividades econômicas. Atividades essas que eram movidas a trabalho escravo em seus engenhos de açúcar. A região recebe esse nome em homenagem a um famoso boiadeiro e mercador da localidade chamado Lourenço Madureira.

Em 1890 é inaugurada a estação de trem de Madureira e em 1928 é inaugurada a estação Magno, atual estação Mercadão de Madureira. Com a expansão da malha ferroviária, a população da região começou a crescer, assim como a atividade econômica, através de diversos estabelecimentos comerciais que vão surgindo no local.

No início dos anos 1900, o então prefeito da cidade do Rio de Janeiro, Francisco Pereira Passos, começa um projeto de urbanização e modernização do centro da cidade, que na época era a capital do país e deveria ser o cartão postal da nação. Por esse motivo, o então prefeito da cidade além de outras ações, ele promoveu uma ação popularmente conhecida como “bota- abaixo” que consistia em retirar do centro da cidade, habitações simples e precárias, para reformar ruas, abrir outras vias, como podemos ver na página *Atlas histórico do Brasil*;

> Sanear, higienizar, ordenar, demolir, civilizar, foram também as palavras de ordem do prefeito Pereira Passos. Por isso mesmo, cortiços, casas de cômodos, estalagens, velhos casarões, passaram a ser os alvos preferenciais da reforma urbanística que empreendeu ao longo de seu mandato. Um dos objetivos principais dessa reforma era livrar a capital federal da pecha de cidade insalubre, assolada por constantes epidemias de febre amarela, varíola e malária, com sérios prejuízos para a atividade comercial do país.
> À custa da derrubada de velhos imóveis, foram alargadas e prolongadas diversas vias urbanas, como a rua do Sacramento (futura avenida Passos), a rua da Prainha (atual rua do Acre) e a rua Uruguaiana, entre outras. Avenidas radiais e diagonais, cortando o centro em várias direções – as avenidas Mem de Sá, Salvador de Sá, Marechal Floriano – exigiram o arrasamento de morros, como o do Senado, e a demolição de moradias e casas de comércio que se encontravam no trajeto das vias do progresso (MOTTA, 2016).

Naturalmente ao promover o “bota- abaixo”, os cidadãos mais pobres, ex-escravizados e seus descendentes foram removidos do centro da cidade, e assim, passaram a ocupar os morros da região central, ou deslocar-se para os subúrbios, principalmente aqueles que faziam parte da malha ferroviária.

Dessa maneira o bairro de Madureira foi sendo povoado por sujeitos pobres, recém libertos vindos do centro da cidade, outros vindos do Vale do Paraíba que em busca de novas oportunidades após o declínio da atividade cafeeira, e outros ainda

vindos de algumas cidades do interior de Minas Gerais, em um processo de migração que era facilitado pelo transporte ferroviário.

> As pessoas que vieram para os subúrbios, principalmente os negros, criaram seus próprios canais de sustentabilidade e espaços de socialização em face das políticas excludentes da capital. As ruas do Rio de Janeiro passaram a ser a escola e o sustento dos negros que reinventaram um novo modelo de vida após a abolição da escravatura. (NASCIMENTO, 2013, p. 20).

Como podemos observar a presença negra no bairro de Madureira não é de hoje, e ao longo dos anos foi se estabelecendo como um lugar de referência cultural afro brasileira. E como já foi exposto nesse texto, o povo negro ao longo da história se reinventa e resiste à exclusão, à subalternização e às dificuldades de sobrevivência, sem deixar de lado suas tradições culturais, religiosas, culinárias e a festa como celebração de uma coletividade sem a qual ninguém sobrevive nesse contexto de tamanha desigualdade social e luta pela sobrevivência, como nos aponta Eveling Mello:

> O curioso de se estudar a construção deste bairro são as identificações culturais desde o seu início. A partir da década de 1920, o samba alcança destaque na região central do Rio de Janeiro com a fundação da primeira escola de samba do Brasil, a Deixa Falar, no bairro do Estácio de Sá. Em 1923, colado a Madureira, nasce a Portela e, em 1947, o Império Serrano. Na rua Carolina Machado, em 1950, o primeiro teatro de rebolado do subúrbio carioca, fundado por Zaquia Jorge – a vedete e atriz, conhecida pela música “Estrela de Madureira” de Acyr Pimentel e Cardoso. No ano de 1958, o viaduto Negrão de Lima foi construído, ligando as áreas dos bairros separadas pelos ramais da linha férrea. Já em 1990, surge um dos principais movimentos culturais do Bairro de Madureira, considerado o maior do Brasil, o baile Charme, que acontece até os dias atuais debaixo no viaduto Negrão de Lima. Sem contar as procissões, desfile de blocos, feiras, roda de samba e artistas históricos que marcaram e ainda marcam o bairro. (MELLO, 2019, p. 61).

Atualmente o bairro conta com diversos projetos e iniciativas que apontam para a valorização da cultura- afro- brasileira na região como as escolas de samba Portela e Império Serrano, o movimento do Jongo através do Centro Cultural Jongo da Serrinha e em outros espaços do bairro, o tradicional Mercadão de Madureira especializado em comercializar artigos religiosos ligados à umbanda e ao candomblé, a Feira das Yabás que é um evento que ocorre todo segundo domingo do mês que assim como o jongo é considerada patrimônio imaterial do Rio de Janeiro, com atrações como as rodas de samba, shows e principalmente as barracas de comidas típicas afro- brasileiras.

Sob o viaduto Negrão de Lima, mais conhecido como Viaduto de Madureira, acontece todo sábado o Baile Charme, toda última quinta a roda de danças populares da Companhia de Aruanda, e fica a sede da Central Única das Favelas (CUFA), é um lugar de grande sociabilidade no bairro contando com barracas de comida e bebida e constantes rodas de samba.

Em 2012 foi inaugurado o Parque de Madureira, um espaço de 450 mil metros quadrados e é uma referência de cultura e lazer no bairro, onde acontecem shows, rodas de samba e possui uma Lona cultural.

Simas(2021) fala de lugares que momentaneamente se transformam em terreiros, entendendo que terreiro não é um espaço físico fixo onde acontecem rituais religiosos, mas um local onde o encantamento acontece. Cita como exemplo o viaduto de Madureira:

> O viaduto de Madureira é um território funcional que liga um lado ao outro do bairro, mas quando debaixo do viaduto de Madureira tem uma roda de jongo, ou tem um baile charme, o território foi terreirizado, virou terreiro. Terreirizar é ir para a dimensão do encantamento do mundo. Espaço praticado. Terreiro para afirmar a vida às margens, nas frestas. (SIMAS, 2021).

Ao sugerir Madureira como território decolonial refiro- me a presença cultural negra no bairro manifesta nas festas, nos sambas, nas lojas afros, nos salões afros de trancistas, nos projetos sociais, dos inúmeros grupos artísticos que se formaram nesse lugar, das muitas letras de músicas que trazem Madureira como esse lugar de encontro, quilombo, festa mas também " luta e suor" como diz a letra da música *Meu lugar* do sambista Arlindo Cruz pois Madureira traz a força do trabalho em seu cotidiano, um lugar bastante movimentado, urbanizado, com inúmeros estabelecimentos comerciais, assim como muitos comerciantes de rua, o bairro é considerado também a "capital do subúrbio" além de ser um lugar onde passam várias linhas de ônibus, duas estações de trem e uma de BRT, o que torna um lugar de passagem para muitos moradores da zona norte e Baixada Fluminense.

Também é possível pensar a ideia de aquilombamento para refletir sobre o bairro e, sobretudo os projetos ligados à cultura negra que acontecem no mesmo, esta ideia foi cunhada e amplamente debatida por intelectuais negros como Clovis Moura, Abdias do Nascimento e Beatriz Nascimento.

> Aquilombar-se" tem se tornado um termo popular entre grupos negros engajados na ideia de resistência da cultura negra brasileira. Para esses grupos, "quilombo" é uma importante tecnologia social de resistência que promove o "estar junto" para ampliar e potencializar saberes, cultura, identidade e

> histórias ancestrais. Aquilombar-se é, para os negros, um jeito de ser no mundo (BATISTA,2019, p. 399).



Figura 4 - Feira das Yabás promove quatro homenagens neste domingo, 2018. Foto de Alexandre Brum. Fonte: O Dia.



Figura 5 - Baile charme do viaduto de Madureira. Foto: Márcio Nunes. Fonte: Márcio Nunes



Figura 6 - Quadra da Portela. Foto: Isac Luz. Fonte: Isac Luz/EGO.

3.5 Companhia de Aruanda

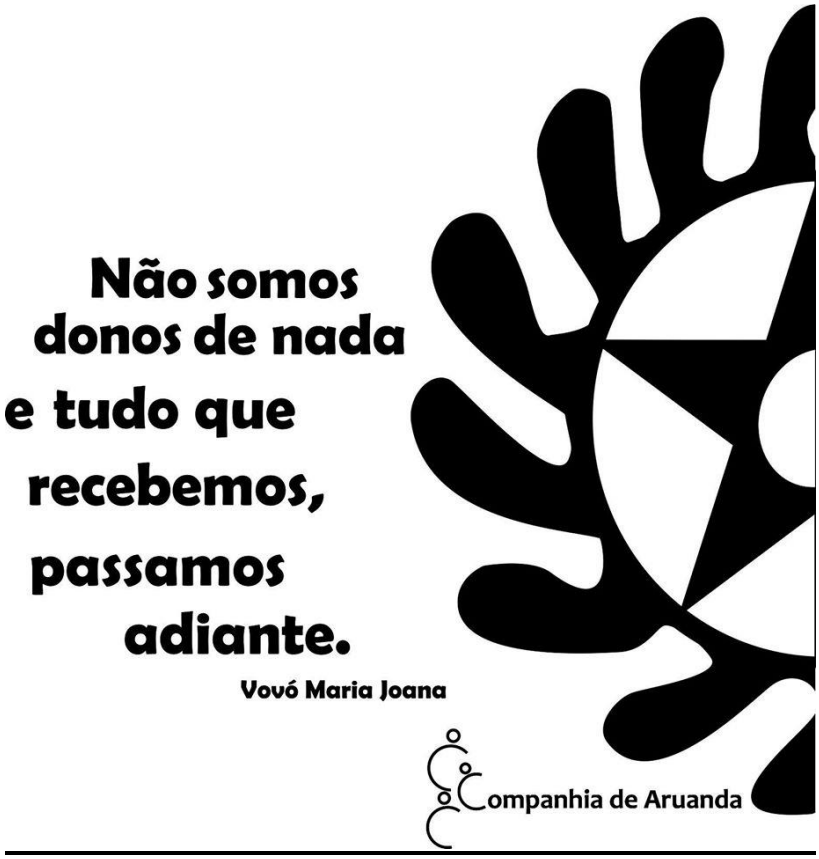


Figura 7 -Companhia de Aruanda. Fonte: Wikifavelas.

A Companhia de Aruanda é um coletivo formado por jovens moradores do subúrbio e da Baixada Fluminense, os idealizadores e líderes da Companhia são Ana Cê, Dário Firmino, Leco Lisboa, Rodrigo Nunes e Robson Soares, moradores do morro da Serrinha em Madureira e adjacências, oriundos de projetos sociais com enfoque artístico, o grupo é formado por atores, músicos e bailarinos que foram integrantes do Jongo da Serrinha.

Segundo a página *Wikifavelas*, a Companhia de Aruanda tem como missão:

> Trazer para o cotidiano dos diversos bairros e comunidades da Zona Norte, Zona Oeste e Baixada Fluminense o contato com as diversas manifestações culturais do Brasil, democratizando o acesso a essas manifestações e o surgimento de novos grupos de pesquisa e difusão nessas áreas. Difusão e valorização das diversas tradições da cultura popular brasileira e a utilização dos patrimônios imateriais locais como instrumento de transformação social. Fomentar a cultura visando à utilização dos espaços públicos pelas famílias promovendo o retorno das mesmas às praças e ruas dos bairros da zona norte, oeste e baixada. Fluminense. Discutir planos para a salvaguarda, divulgação, e articulação das mesmas com as novas mídias, adaptações e novos rumos (WIKIFAVELAS, s.d).

O nome Aruanda não foi escolhido de forma aleatória, Aruanda é um conceito presente nas religiões de matriz africanas, se trata do local onde vivem os orixás e as entidades superiores da umbanda, podendo ser comparado a um “paraíso espiritual”.

Em 2007 decidem criar o coletivo que como consta na página *Wikifavelas* tem o objetivo de: “pesquisar, divulgar e preservar as diversas danças e tradições da cultura popular do Brasil através de oficinas, palestras, eventos e espetáculos” (ARUANDA, 2020).

Fuzuê de Aruanda

Uma das principais e primeiras ações da Companhia de Aruanda é a roda de danças populares chamada Fuzuê de Aruanda. Rodrigo narra a motivação da Companhia em criar a roda. Relata que nasceu do desejo de resgatar a história não contada do bairro de Madureira, mostrar aos moradores do bairro e transeuntes que o jongo é parte da cultura e da história deles e que, além disso, essas pessoas podem participar desse movimento e serem protagonistas dessa memória.

Simas (2021) fala que além de disputar o presente é preciso disputar o passado, aquilo que não foi contado, que foi invisibilizado, pois esse processo ajuda a construir o hoje. Conhecer sua memória e sua ancestralidade também é ferramenta de construção identitária. Nesse sentido, Rodrigo narra de que maneira o grupo percebeu que era necessário trazer o jongo de volta para o cotidiano do bairro de Madureira, e não apenas nos palcos e nas áreas nobres da cidade.

Como já foi dito, muitas vezes o acesso às manifestações culturais que são próprias do povo negro, e pertencem à sua história, à sua ancestralidade estão distantes geograficamente de seus “herdeiros” e ainda, sendo praticadas por pessoas que ocupam outro lugar sócio- histórico em função da sua cor da peleou classe social. E essas pessoas mais favorecidas social e economicamente, podem ter acesso à determinados conhecimentos como as danças populares, pois já tiveram oportunidade de viajar e conhecer realidades alheias, ir a shows em espaços culturais, pagar por aulas de dança. Enquanto isso, o povo negro e periférico por vezes desconhece as danças e ritmos tradicionais de seu povo, além de estar muitas vezes sob influência da religiosidade evangélica neopentecostal cada vez mais presente no subúrbio, que tem uma visão negativa das tradições afro de uma forma negativa e até as demonizam.

Um dos integrantes da Companhia de Aruanda, ressalta no documentário *Que fuzuê é esse* “que a roda não faz parte de nenhum movimento religioso, até para respeitar a diversidade das pessoas que ali estão; “o fuzuê é um espaço de troca, de

brincadeira, a gente respeita a energia que a roda tem que ter, a gente respeita as tradições de cada manifestação."

Na entrevista com Rodrigo Nunes, ele afirma que ele e os companheiros que também são líderes da Companhia de Aruanda identificaram o que ele chamou de "contra senso", o fato de as pessoas que moram em Madureira, uma região onde o jongo se desenvolveu fortemente após a migração de grande número de trabalhadores negros para as cidades, e além disso ser um local que tem como tradição a umbanda e o jongo, só entrar em contato com essa manifestação se forem ao centro da cidade numa roda de rua ou num espetáculo teatral, embora na aquela manifestação esteja em sua genealogia cultural. É com esse intuito que resolveram fazer uma roda em um local de fácil acesso e grande circulação dos moradores de Madureira. O fizeram para que o jongo pudesse voltar ao cotidiano do bairro e ocupar o seu lugar.

Nesse sentido, o que a Companhia de Aruanda propõe é que as pessoas de Madureira se apropriem das tradições do seu bairro, da sua raça, da sua família, o que poderíamos chamar de uma apropriação popular, pois faz parte da cultura do seu povo, diferente da ideia de apropriação cultural, termo que está muito em voga que questiona quando pessoas de outra realidade social, cultural e econômica hegemônica se apropriam de uma manifestação popular, e a fazem sem qualquer menção ou respeito a sua origem histórica.

> E aí nesse momento a gente se questiona: Cara, a gente é de Madureira, a gente é herdeiro de uma tradição, mas a gente não tá fazendo nada lá né? Aí caiu a ficha que dentro do Grupo Cultural Jongo da Serrinha, do grupo artístico. A gente tava sempre fazendo apresentações, dando oficinas, ou em outros estados quando éramos contratados, ou em outros espaços da cidade mas que sempre ficavam no eixo centro/ zona sul. E aí a gente já tinha passado por todo esse processo, já tinha uma formação um pouco mais elaborada no sentido de questionar essas realidades, a questão da negritude já tava muito latente pra gente, essas tomadas de consciência, de se entender enquanto pessoa negra, e aí vendo o que isso foi importante pra nós nesse processo, a gente falou assim: Cara, se as pessoas hoje em Madureira quiserem ver Jongo, elas têm que ir num teatro, se eu quero ver o Jongo da Serrinha, eu tenho que ir ao Carlos Gomes, eu tenho que ir num SESC da vida, pra poder ver, então assim isso hoje não tá no cotidiano da comunidade, então a gente tem que de alguma maneira se mover pra isso. E aí nesse momento a gente decide. (NUNES, 2018).

Essa narrativa nos mostra o quanto a ideia de decolonialidade não é apenas colocar em evidência saberes e manifestações negras, mas também se reapropriar, assumir o protagonismo do negro nas manifestações de seu povo.

Nesse sentido, o trabalho da Companhia de Aruanda vai na contramão dessa lógica, ao promover rodas de jongo no bairro de Madureira, sobretudo numa zona que

se costuma chamar de “neutra”, pois nas comunidades do bairro existem facções rivais onde um morador de determinada comunidade não pode frequentar a outra.

> Depois dessa primeira roda, tem esse start, a gente fala: Cara, a gente tá fazendo uma roda na Lapa. Cadê a nossa roda em Madureira? Hoje é o grupo artístico que só faz apresentações artísticas e se alguém de Madureira quiser ver, vai ter que pra um teatro, vai ter que ir pra lapa pra dançar Jongo, não dá pra ser! E nesse momento a gente decide então que as rodas precisam acontecer também em Madureira com o fuzuê que nasceu exatamente dessa necessidade que nós tínhamos de trazer de novo o jongo pra esse cotidiano, dessa comunidade de Madureira como um todo, não nesse lugar da apresentação, mas um lugar de estar no cotidiano das pessoas entendeu? Fazer com que isso voltasse a ser natural na vida daquelas pessoas de Madureira (Nunes, 2018).

Cabe destacar que essa roda na Lapa a que Rodrigo se refere na citação, não é um movimento liderado pela Companhia de Aruanda. Essa roda era realizada pelo grupo Pé de Chinelo que convidava alguns integrantes da Companhia de Aruanda para participar e colaborar com a roda na Lapa.

No documentário, *Que Fuzuê é esse?* Gravado entre os anos de 2013 e 2014, o integrante Dário Firmino fala do nome desse evento dizendo que o desejo de agregar pessoas e manifestações diversas justificam o nome dado à roda: “fuzuê não por bagunça, fuzuê por agregar outras pessoas, outros multiplicadores, outros agentes culturais” (FIRMINO, 2013).

O Viaduto de Negrão de Lima atravessa o bairro de Madureira, nele passam diversas linhas de ônibus e durante o dia está quase sempre engarrafado, levando muito tempo para que os veículos passem. A noite é um grande reduto cultural do bairro, um espaço que se transforma quando anoitece. Como já foi dito, Madureira é um bairro populoso, com enorme circulação de pessoas devido à grande variedade de meios de transportes e linhas que se situam no bairro, além de ser uma região central da zona norte com fácil acesso para baixada, zona oeste e centro da cidade.

O espaço onde acontece a roda é embaixo desse grande viaduto, quando anoitece, abrem- se diversas barracas de comida, bebida, colocam- se mesas e cadeiras, quando não está acontecendo algum movimento com música ao vivo, os próprios vendedores das barracas colocam música.

Ao chegar numa quinta feira de Fuzuê é esse cenário que encontramos: barraquinhas, lâmpadas elétricas improvisadas, mesas e cadeiras, pessoas sentadas bebendo, comendo, conversando, outras atravessando o espaço. Nesse horário (por volta das 20h30min) apesar de ainda ter bastante veículo circulando na região, o trânsito não é tão intenso como durante o dia.

Aos poucos, os integrantes da roda vão chegando, até o ano de 2020, em meses intercalados, existia uma roda de capoeira antes da roda do fuzuê. A roda da Companhia de Aruanda começa de acordo com a chegada dos instrumentos e pessoas pra tocar, em geral no toque não tem pessoas fixas, pessoas que já conhecem chegam com seu instrumento e vão somando, de forma bem tranquila as pessoas vão se juntando bebendo, conversando, até que alguma das lideranças convoca todos para a roda. Em geral, as mulheres que aparecem especialmente para a roda (que não seja uma transeunte passando ocasionalmente) usam saias floridas, rodadas, turbantes e lenços no cabelo. Esse fato faz com que a roda seja vista de longe, pois além dos instrumentos e de toda a dinâmica, é também muito colorida.

O Fuzuê de Aruanda tem uma forma constante: se começa com uma roda de jongo, em seguida abre-se o samba de roda, depois segue para o coco e por fim retorna ao jongo novamente para encerrar. Porém, eventualmente terminam com uma grande ciranda e quando tem outros convidados trazem maracatus, ijexá, tambor de crioula entre outras danças.

A primeira manifestação que acontece na roda é o jongo, onde em geral os líderes começam a puxar pontos de abertura, e cantam muitas canções do Jongo da Serrinha, que é a grande referência para os participantes. O momento é mais ritualizado, existe a regra de que o dançarino deve antes de entrar na roda passar pelo tambor (com a simbologia de pedir licença), e a dupla a dançar no centro da roda só pode ser composta por homem e mulher.

A segunda manifestação da noite é o samba de roda. De forma bem descontraída pedem para reduzir a circunferência da roda. Nesse momento vejo o ponto alto da noite, talvez pelo ritmo do samba ser mais conhecido, é o momento onde vejo mais pessoas de fora (que não parecem pertencer a nenhum coletivo de danças populares) interagindo, seja entrando na roda para dançar, dançando ao redor, ou cantando e batendo palmas.

Existem diversas dinâmicas para brincar o samba de roda, mas a forma que a Companhia de Aruanda geralmente faz, é o esquema de uma dupla por vez (homem e mulher). É um momento bastante divertido em que os casais parecem simular uma conquista. Quem quiser entrar para dançar deve tirar da roda alguém do mesmo sexo (mulher tira a mulher e homem tira homem) os casais brincam de estar disputando seus pares.

A última manifestação da noite é o coco de roda, também bastante descontraído, com uma dinâmica menos ritualizada. A dança acontece com uma dupla no centro da roda, porém sem a regra de ter que ser homem e mulher dançando.

Por fim, volta-se ao jongo (visivelmente a principal manifestação da noite) onde se faz a dinâmica idêntica à do primeiro bloco, mas no momento de finalizar faz- se uma roda única onde todos dançam girando no sentido anti-horário, enquanto uma dupla dança no meio.

Todos cantam a canção do Grupo Cultural Jongo da Serrinha cujo refrão repete a frase: “vou caminhar que o mundo gira”.

Outras frentes...

É importante salientar que a Companhia de Aruanda tem outras frentes além do Fuzuê. É uma entidade constituída formalmente com CNPJ, concorre a editais e tem um trabalho muito alinhado com a educação. Já foi contemplada por alguns editais em que levam o jongo e outras danças populares pra escolas públicas. Rodrigo destaca um projeto que realizaram auxiliando escolas públicas de Madureira na implementação da lei 10.639 através das danças populares.

Outra frente bastante interessante da Companhia de Aruanda é o espetáculo artístico chamado Fuzuezinho que é voltado para o público infantil, interativo onde as crianças além de terem a experiência de assistir as danças, aprendem e dançam também. ´

Por fim, existe o projeto Herdeiros do Axé que é voltado para jovens praticantes de religiões de matriz africana. Se trata de um seminário realizado anualmente sempre em alguma comunidade de terreiro de preferência alguma com bastante jovens e crianças. Acontecem oficinas, apresentações artísticas, rodas de conversa e nesse período o terreiro fica de portas abertas para outros jovens da religião ou não, para que conheçam o trabalho de uma casa de candomblé.

> Então esse momento é o momento que a gente abre pra que as outras pessoas que são de fora entrem nessa comunidade e vejam que não tem nada demais lá dentro, você não vai ver um monte de bicho morto pendurado pelas paredes, você não vai ver as pessoas se contorcendo no chão, é um espaço comum em que acontecem as religiões e tal e que tem as festas, mas que você pode abrir , que você pode entrar e que você não vai ser afetado porque você tala dentro, aí então é muito um papel de desmistificar, e o culturas tradicionais e juventude, ele tem esse papel de justamente pensar a partir do discurso que a gente ouviu durante muitos anos desses mestres de que a juventude não se interessa por essa tradição, então eu for ela vai morrer então assim, pensar.. Ela vai morrer mesmo? A juventude não se interessa mesmo? Ou será que ela não se interessa pela maneira que ela é apresentada agora? Será que se a gente

> tentar deslocar isso pra realidade desses jovens de hoje em dia, trazendo as ferramentas que ele tem hoje em dia de rede social, de audiovisual, será que essa manifestação ela não pode se ressignificar? E continuar viva? Então é justamente pra trazer esse diálogo, dessa juventude que é herdeira dessa tradição. (NUNES, 2018).

Podemos enxergar o exemplo da Companhia de Aruanda como um projeto decolonial a partir das tradições populares, sempre ressignificando, adaptando aos contextos e com foco na continuidade, pois, valorizar os mais velhos com suas memórias e olhar para a infância e para juventude é trabalhar para a continuidade dos saberes e das tradições populares.



Figura 8 - Fuzuezinho de Aruanda. Fonte: Página do Facebook da Companhia de Aruanda.

Considerações finais

O conceito de identidade, o primeiro abordado nessa pesquisa, fala de uma fluidez e de uma abertura para modificações, interferências e vivências que atravessam os sujeitos e o quanto o contato com o outro modifica e constrói quem somos e como nos vemos. Com a dissertação, pretendi colocar os assuntos abordados nesse estudo para reflexão e ressignificação constante de acordo com a experiência, reflexões e estudos de outras pessoas, pois fazer este estudo teve como um de seus principais pilares o desejo de fomentar e discutir como se dá a construção da identidade negra, sobretudo, uma construção positiva dessa identidade, que faça com que negros e negras brasileiros conheçam sua história, sua cultura, tenham prazer e orgulho da trajetória de seus ancestrais, enalteçam as vozes que foram caladas pela dominação colonial e não se sintam inferiores e tampouco se deixem inferiorizar

Importante também salientar que falar de identidade negra não significa que todos os sujeitos negros são iguais. É preciso entender que pessoas negras também divergem, possuem diferentes pontos de vista, vivências. Pois, existe uma linha tênue entre afirmar que a identidade negra se constrói no coletivo e negligenciar a individualidade dos sujeitos, afinal, existe grande diversidade. Apesar das muitas questões e lutas em comum, é preciso olhar o sujeito negro também na sua peculiaridade, assim como se olha para sujeitos brancos. Percebo, a partir dessa pesquisa e de minhas vivências com as danças populares, o poder da arte e da cultura como ferramentas de desconstrução de tantas crenças limitantes impostas a pessoas negras, que muitas vezes, de acordo com Fanon (2008) não são vistas como seres humanos e também não se veem como tal.

Quando Fu-Kiau escreve sobre o cantar-dançar-batucar, evoca esse poder milenar, a capacidade que confere a povos e culturas africanas e afro brasileiras a transcendência, a sobrevivência e a reexistência através da dança, do canto, do toque, como ações que cultivam a espiritualidade, a coletividade e a fé. Essas ações fizeram com que esses aspectos da cultura sobrevivam até os dias de hoje apesar da escravidão, da diáspora, dos maus tratos físicos e da tentativa de apagamento de saberes. Como podemos ver na canção de Nei Lopes “mesmo usados, moídos, pilados, vendidos, trocados, estamos de pé”.

A reinvenção das suas existências, das formas de vida, garantiu essa sobrevivência. A grande “contradição” que esse estudo apresenta é trazer a alegria da

roda como resposta ao sofrimento. A alegria como instrumento de luta contra opressão, pois segundo Sodré (2021) a dança corporifica a alegria, sendo por ele chamada de um “vetor da alegria”.

> Por meio da dança e da festa o ritmo reelabora simbolicamente o espaço, o ritmo modifica as hierarquias territoriais, a dança é vista como suposta fonte de acesso a forças cósmicas.Com ela a potência humana se revitaliza. É como se a vida encontrasse no movimento sonoro e no movimento corporal sua forma originária de libertação (SODRÉ, 2021).

Desse modo a alegria é entendida como uma potência que faz com que o sujeito se desprenda dele mesmo, da realidade que o cerca, entrando assim numa frequência outra, “é o que nos libera de nossas amarras à terra” (SODRÉ, 2021).

Nessa pesquisa também foi apresentada a ideia de decolonialidade como um caminho a ser trilhado no sentido de resgatar princípios deturpados pela colonialidade. Os princípios decoloniais de que falamos no texto não são apenas sobre histórias não contadas, mas também sobre liberdade, algo que vai muito além de um decreto de abolição da escravatura e também além das pautas negras, pois a decolonialidade fala de processos de libertação de diversas populações que se encontram fora do padrão hegemônico que orbita em torno do sujeito masculino, branco, cristão, heterossexual.

Nesse sentido, a decolonialidade trabalha a favor das pautas antirracistas, feministas, dos indígenas e de todos os povos subalternizados. Mesmo não sendo o foco deste trabalho, é impossível não falar de educação como um grande agente transformador no processo de tornar-se negro e o incentivo às pautas decoloniais. Logo, é importante ressaltar a maneira como as culturas tradicionais olham para o aprendizado de um saber seja na dança, na música ou no toque. A oralidade se faz presente desde os tempos remotos até os dias de hoje, a ideia do mestre como ser mais velho, respeitado como detentor e multiplicador do saber é outro aspecto relevante quando falamos de educação decolonial. A horizontalidade muitas vezes traduzida na figura da roda, onde todos estão na mesma altura e se olham nos olhos fala da ideia de uma força e uma potência que nasce no coletivo e também na ideia das brechas tão faladas por Simas (2021).

Desse modo os saberes da cultura popular tradicional permanecem vivos até os dias de hoje e chegam até a autora desse texto através das ruas, das rodas abertas, desses espaços que ao manter viva uma tradição ancestral se tornam terreiros no sentido que Simas (2021) fala que são os locais onde o encantamento acontece.

Enxergamos o bairro de Madureira como um desses territórios onde o espaço se terreiriza, o nosso projeto se concentra no cenário desse bairro majoritariamente negro que possui a tradição do samba, a criação de duas importantes escolas de samba do carnaval carioca, a tradição do jongo tão latente, os eventos voltados para a exaltação da cultura negra, o baile charme, as trancistas, as lojas de moda afro.

Embaixo do viaduto Negrão de Lima, local extremamente urbanizado, centro nervoso do bairro, próximo a diversos terminais de ônibus , estação de trem e BRT, toda última quinta-feira do mês (antes da pandemia do covid-19), se encontra o nosso objeto de pesquisa, onde vemos jovens, crianças, velhos, batuqueiros, músicos, dançarinos, capoeiristas, professores, donas de casa, camelôs, guardadores de carro, doméstica, advogado, moradores de rua, psicólogas envolvidos numa roda com muitas cores e muita alegria e vontade de estar junto, de celebrar a vida, e principalmente de manter viva a tradição das danças populares afro-brasileiras.

As ações da Companhia de Aruanda citadas nesse estudo mostram um exemplo de projeto contra hegemônico, antirracista e profundamente decolonial aliando arte e educação através das danças populares brasileiras, assumindo o papel de disseminar esses saberes e formando outros multiplicadores além de incentivar outros projetos com esse fim.

O foco na infância e na juventude é sem dúvida a melhor estratégia de manutenção das culturas tradicionais além de, não menos importante, valorizar os mestres e os mais velhos como figuras respeitadas e detentoras do saber.

Esse estudo, ao dissertar sobre a autoidentificação negra, fala do quanto é importante nos reconhecermos como indivíduos e como seres sociais pois, como nesse diálogo entre mim e Rodrigo Nunes, há pontos da nossa trajetória de vida e percursos familiares que se tocam, assim como as nossas trajetórias podem se assemelhar com as de outras pessoas que estão ao nosso redor. Portanto, perceber-se negra é também olhar para o lado e entender que nossas histórias se cruzam.

É preciso olhar por uma outra lógica em que todo o mundo importa, todos são fundamentais, a força está no coletivo, nas mãos dadas e nos olhares que se cruzam. É entender que olhar para as culturas tradicionais e não as deixar morrer é também um ato político. Respeitar e valorizar os mais velhos, abrir a roda para quem quiser chegar, ensinar a quem não sabe trazer a criança para dentro da roda, acolher o morador de rua que está passando por ali e quer dançar é o mesmo que girar a roda no sentido anti-horário, é ir na contramão das pautas que pregam a individualidade, a competitividade e naturaliza a desigualdade.

No momento em que concluo esse texto no ano de 2021, o mundo passa por uma pandemia que está transformando radicalmente nossas vidas e as rodas de rua do Rio de Janeiro não acontecem desde março de 2020. Como já era previsto, os que mais sofrem com os efeitos da pandemia são os mais pobres, os negros e os indígenas, porque grande parte desses grupos não podem trabalhar em casa e se preservar do contágio. Logo, a opção oferecida pelo atual governo é; ou morrer de fome, ou morrer contaminado pelo vírus.

Mais uma vez a opção que se tem é se reinventar, é sobreviver nas brechas, é se apegar na fé e entender que se não houver ajuda mútua, a coletividade acima de tudo, fica impossível se manter vivo.

Nesse contexto a Companhia de Aruanda tem se reinventado e segue trabalhando online, promovendo lives no *Instagram*, remontando o Fuzuê de Aruanda, promovendo encontro com mestres de forma remota, inscrevendo-se em editais ligados à área da cultura, ministrando oficinas, enfim sempre se dedicando ao lema de não deixar a tradição morrer, ainda que seja necessário modificar algo.

Essa dissertação, tal qual o conhecimento, não tem uma conclusão, é mais uma voz dentre muitas que pretende através da trajetória de vida da autora do texto, refletir sobre questões tão caras ao movimento negro e ao movimento de outras minorias, cada uma com suas particularidades, alguns com mais privilégios, outros menos, e interseccionalidades.

São muitas Priscilas, Rodrigos, Flávias e Jéssicas que possuem histórias de vida muito diferentes, mas que se tocam quando são atravessados pelo tornar-se negro pela dança e quando olham para as suas famílias e se dão conta de que somos continuidade dos nossos mais velhos e por isso continuamos a fazer a roda girar perpetuando tradições e legitimando nossas existências e reverenciando aos que já se foram.

Nesse estudo, chama atenção o apagamento da nossa ancestralidade, pois, quando não conhecemos a história da nossa família ou por separação dos seus membros por questões ligadas ás dificuldades de sobrevivência, a falta de registro, ou até mesmo a falta de orgulho de uma história tão sofrida, isso faz com que muitas pessoas não se reconheçam culturalmente e não tenham a dimensão do valor da ancestralidade, e assim não percebem que tudo está interligado; as relações entre raça e classe social, a intolerância com as religiões de matriz africana, a ideia do que é belo ou feio, a razão pela qual algumas manifestações culturais são mais valorizadas, entre outros aspectos.

Finalizo esse texto como quem convida alguém para a roda, para jogar, dançar, para estar disponível ao outro, para olhar nos olhos, dar as mãos, aproveitar as brechas, aprender, ensinar, abrir a escuta para possibilidades outras de existir, girar ao contrário, transcender, resistir e reexistir. Axé!

Referências

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda**. 2004. 170 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP.

BATISTA, Paula Carolina. O Quilombismo em espaços urbanos: 130 anos após a abolição. **Revista Extraprensa**, v. 12, p. 377-396. Disponível em: < http://www. revistas.usp.br/extraprensa/article/view/153780. Acesso em: 26 jul. 2020.

ARANTES, A. **O que é cultura popular?** 13ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1988. Coleção Primeiros Passos.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CARTOGRAFIA MUSICAL DE RUA DO CENTRO DO RIO DE JANEIRO. **Jongo da Lapa**. Disponível em: www.cartografiamusicalderuadocentrodorio.com/jongodalapa .html. Acesso em 12 de jan. 2015.

COMPANHIA DE ARUANDA. **Que fuzuê é esse?** 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2uDnNU2it1Q. Acesso em 14 de mai. 2021.

COMUNIDADES.NET. **Samba de coco**. 2010 Disponível em: http://erxs.no.comunidades.net/index.php?pagina=1007111979. Acesso em 13 de jan. 2015.

CORDEIRO, Albert; ARAÚJO, Sônia Maria da Silva. O jogo capoeira: uma pedagogia decolonial?**EccoS – Revista Científica** [Online], 0.45 (2018): 137-154.

CUMBA DE TAMBOR. 2019. Disponível em: https://www.facebook.com/cumbadetam bor. Acesso em: 20 maio 2021.

DICIONÁRIO MPB. **Darcy do Jongo**. Disponível em: http://dicionariompb.com.br/darcy-do-jongo. Acesso em 16 de mai. 2021.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Scielo UFBA, 2008.

FERNANDES, Florestan; BATISTE, Roger. **Brancos e negros em São Paulo**. São Paulo: Global, 2008.

FERNANDES, Viviane Barbosa. Souza, Maria Cecília. Identidade Negra entre exclusão e liberdade. **Revista do instituto de Estudos Brasileiros**.n.63. abr 2016 (p.103-120).

FRAZÃO, Dilva. **Michel Foucault.**2019. Disponível em: https://www.ebiografia.com/michel_foucault/. Acesso em: 20 maio 2021.

GELEDÉS. **Dança música, percussão e pesquisa, conheça o Grupo Afrolaje**. Disponível em: https://www.geledes.org.br/danca-musica-percussao-e-pesquisa-conheca-o-grupo-afrolaje/. Acesso em 16 de mai. 2021.

GOMES, Ana Luiza. Brincante, por Júlio de Paula. **Projeto Andarilha**. Disponível em: https://projetoandarilha.com/brincante-por-julio-de-paula/. Acesso em 16 de mai. 2021.

GOMES, Nilma Lino. **Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. (2002) Disponível em: <http://www.rizoma.ufsc.br/pdfs/641-of1-st1.pdf>.

_____. **O movimento negro educador: Saberes construídos nas lutas por emancipação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

GRUPO ESCOLAR. **O que é etnografia**. Disponível em: https://www.grupoescolar.com/pesquisa/o-que-e-a-etnografia.html. Acesso em 03 de set. 2018.

GRUPO, Quilombismo. 2019. Disponível em: https://www.facebook.com/grupoquilombismo/about/?ref=page_internal. Acesso em: 20 de mai 2021.

HALL, S. **Da diáspora. Identidades e mediações culturais**. 2.ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. TupyKurumin, 2006.

HERSCHMANN, Micael; SANMARTINN, Cíntia. **Música nas ruas do Rio de Janeiro**, São Paulo, Intercom, 2014.

IPHAN. **Dossiê 4: Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Brasília: 2006.

_____. Patrimônio Imaterial. In: **Patrimônio Imaterial**. [s.d.]. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234. Acesso em: 20 maio 2021.

JONGO DA SERRINHA.**História do jongo no Brasil**. 2014. *Disponível em: http://jongodaserrinha.org/historia-do-jongo-no-brasil/. Acesso em 12 de jan. 2015.*

LEVI, Marcela. **Massa de Sentidos**. Disponível em: http://marcelalevi.com/wr/massa/. Acesso em 03 de set. 2018.

LIGÉRO, ZECA. **Corpo a corpo: Estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIMA, Rossini Tavares. **Revista Jangada Brasil**. O que é Maracatu. Disponível em: jangadabrasil.com.br/revista/fevereiro87/fe87002c.asp. Consultado em 10 de Janeiro de 2015.

MANHÃES, Juliana**. Um convite à dança: Performances de umbigada entre Brasil e Moçambique**. Tese de doutorado. UNIRIO, 2014.

MANZINI, E.J. **A entrevista: definição e classificação**. Marília: Unesp,2004,4 transparência.

MATTOS, Carmem Lúcia. **A abordagem etnográfica na investigação científica**. Scielo Books Ed. eduepb, 2001.

MPB, Dicionário. **Darcy do Jongo**. 2019. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/darcy-do-jongo. Acesso em: 20 maio 2021.

MONTEIRO, Laís. **Diálogos entre tradição, memórias e contemporaneidade: Um estudo de caso sobre o Jongo da Lapa**. Dissertação de mestrado UNIRIO, 2014.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: Usos e Sentidos**. São Paulo: Ática, 1986.

_____. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra**. Petrópolis: Vozes,2008.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Negros são mais afetados por desigualdades e violência no Brasil, alerta agência da ONU**. 2017. Disponível em: https://brasil.un.org/pt-br/76059-negros-sao-mais-afetados-por-desigualdades-e-violencia-no-brasil-alerta-agencia-da-onu. Acesso em: 20 maio 2021.

NASCIMENTO, Marina Marçal do. **Baile do Viaduto de Madureira: estratégias de territorialização através da cultura**. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Direito) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem. **Tempo social, revista de sociologia da USP**, v.19, n 1, p. 287-308.

PAIM, Elison Antonio. Epistemologia Decolonial: uma ferramenta para ensinar histórias outras. **HHMagazine – Humanidades em Rede**. Disponível em: https://hhmagazine.com.br/epistemologia-decolonial-uma-ferramenta-politica-para-ensinar-historias-outras. Acesso em 16 de mai. 2021.

PANTA, Mariana. PALLISSER, Nikolas. Identidade nacional brasileira versus identidade negra: reflexões sobre branqueamento, racismo e construções identitárias. **Revista espaço acadêmico** n.195- Agosto/2017.

PINTO, Márcia Cristina Costa; FERREIRA, Ricardo Franklin. **Relações raciais no Brasil e a construção da identidade da pessoa negra. Pesquisas e práticas psicossociais**. São João del-Rei, v. 9, n. 2, p. 257-266, dez. 2014.

RECONCÁRIO. **Reconca Rio Samba de Roda**. Disponível em: http://reconcario.blogspot.com/2012/02/bem-vindos-ao-blog-do-grupo-reconca-rio.html. Acesso em 16 de mai. 2021.

ROCHA, Jose Geraldo da; SILVA, Cristina da Conceição. A transmissão do conhecimento nas culturas populares de matrizes africanas. **Revista da ABPN**, v. 7, n. 15 nov. 2014 –fev. 2015, p. 240-254.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas. **Revista periferia**, v.10, n.1, p.71-88, Jan/Jun.2018.

SIMAS, Luiz. Espantando a miséria. **O Globo**. Rio de Janeiro, 05 de Outubro.2017. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/espantando-miseria-21909499. Acesso em 10 de nov. 2020.

SIMAS, Luiz. Os rios que formam o Rio-aula aberta. **Escola de saberes da fundição progresso.** Rio de Janeiro, 06 de Março, 2021.Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bcTXTN8EpTo&t=3135s. Acesso em 06 de Março. 2021

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

_____. **Dança como vetor da alegria**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Vmr-VLhT5t4&t=6s. Acesso em 14 de mai. 2021.

_____. **O espaço da África no Brasil**. 2018. Disponível em:https://www.youtube.com/watch?v=8asUpAkFbu4&t=301sAcesso em 14 de mai. 2021.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

SUA PESQUISA. **Sigmund Freud - Vida e Obra**. 2019. Disponível em: https://www.suapesquisa.com/biografias/freud.htm. Acesso em: 20 maio 2021.

TAMBOR DE CUMBA. **Centro Cultural Tambor de Cumba**. Disponível em: https://www.tambordecumba.com/. Acesso em 15 de nov. 2015.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. SAQUET, Marco Aurélio. **Abordagens e concepções de território**. São Paulo: Expressão popular, 2007.

WIELEWICKI, Vera. A pesquisa etnográfica como construção discursiva. **Acta Scientiarum**, Maringá, 23(1): 27-32, 2001.

WIKIFAVELAS. Companhia de Aruanda. S.d. Disponível em: https://wikifavelas.com.br/index.php?title=Companhia_de_Aruanda. Acesso em: 20 maio 2021.

ANEXO: Entrevista de Rodrigo Nunes

Rodrigo Nunes é um dos fundadores da Companhia de Aruanda. Esta entrevista foi realizada pela autora no Centro Cultural Casa do Jongo da Serrinha, no dia 06 de agosto de 2019.

Priscila Barros: Rodrigo, como você se classifica racialmente?

Rodrigo Nunes: Eu sou uma pessoa negra né... e aí mesmo que pra mim, nesse processo seja meio que dado, porque o tom da minha pele é o tom escuro, então eu sou uma pessoa retinta, então eu não passei por esses processos de me redescobrir nesse sentido de... ah eu sou negro, não sou? Por conta da minha pele, já é dado que eu sou negro, mas esse processo de descoberta, de se entender negro né, porque essa coisa de é dado pela cor da sua pele que você é negro, mas você se tornar negro, se apropriando de tudo que significa ser negro foi um processo que muito foi conduzido pela dança, pela arte, pela minha entrada no Jongo da Serrinha, pela criação da Aruanda. Então mesmo sendo um homem negro, até pouco tempo eu usava o cabelo raspado, então assim... deixar meu cabelo crescer, usar um Black, depois fazer a transição pros dreads,me aproximar das religiões afro-brasileiras , todo esse conjunto de coisas que que também estão imbricados em ser negro , ele veio muito a depois e muito a reboque da ideia de ser jongueiro e de ser da Serrinha e de entender esse lugar que é visto por fora né? Porque pra nós é muito natural, mas que pras pessoas de fora da Serrinha, é visto como um lugar de preservação mesmo, tipo a Serrinha é o lugar que tem a macumba, que tem a umbanda, que tem o jongo, que tem o samba , onde nasceu Império Serrano, onde saíram vários músicos que hoje estão aí no mercado: Dona Ivone Lara e tal, então você tem um lugar de referência e aí uma hora você para pra pensar: Tá, moro nesse lugar eu nasci nesse lugar, eu cresci nesse lugar e era muito naturalizado pra mim todas essas coisas , e aí a partir do momento que você entra num grupo artístico e começa a se apresentar e começa a ir pra fora e entender que isso pras pessoas de fora tem muito valor , isso também ajuda você a ver o quão valoroso é tudo aquilo que pra você era natural, porque você nasceu e cresceu vendo aquilo tudo... tipo: ahh tá o Pretinho da Serrinha tá tocando ali do lado, meu vizinho , ah tá Tia Maria tá ali, de vez em quando eu vou lá no quintal dela , tipo ah dona Ivone morou naquela casa , ah valeu , tudo bem, sabe? E aí quando você se dá conta do valor que isso tudo tem, você também de certa maneira

se transforma e entende o quanto você precisa se afirmar, se autoafirmar, se entender no sentido de negritude com uma auto estima elevada, e também o valor de certa maneira de você ajudar a preservar e a difundir todos esses saberes que pra você até então era muito naturalizado. Porque você entende o real valor disso e o quanto isso é importante pra outras pessoas, o quanto isso ajuda a outras pessoas que não tiveram oportunidade de nascer e crescer nesse território, como de certa maneira todas essas tradições que são de uma certa maneira preservadas nesse território da serrinha , como ela ajuda a outras pessoas a também se conhecerem , se reconhecerem, se reencontrarem com essa ancestralidade, com essa negritude, então eu acho que a partir do momento eu lá com os meus doze anos ,quando eu começo a dançar jongo com o mestre Darcy, que eu começo a frequentar as aulas dele na escola noturna que tinha aqui na comunidade, é que eu começo a entender esse meu outro lado da negritude pra além do tom da minha pele que já me dizia que eu era negro né..

PB: Então você conheceu as danças populares a partir do que, duma vivência com mestre Darcy aqui na Serrinha? Como é que foi?

RN: Sim, eu comecei na dança como um todo a partir do mestre Darcy, e mais ou menos com uns doze anos eu tinha um grupo de amigos, eu morava aqui numa localidade que as pessoas chamam de Serrinha. Serrinha é um complexo que a gente tem vários sub lugares e eu morava na serrinha que é meio que o lugar central, dessa grande Serrinha né? E aí tem a Grota que é aonde tia Maria morava, e o Fungá que é a outra parte da Serrinha, eu morava no meio, você tem a grota de um lado, o Fungá do outro, e a Serrinha que seria o centro da comunidade mesmo, no meio e aí eu morava nesse meio que é aonde tinham a escola, onde tinha a associação de moradores e tal, e aí nesse lugar, o mestre Darcy é... quando eu tinha doze anos mais ou menos, ele começa a ensinar pras crianças a noite , num acordo feito com a direção da escola, ele começa a ensinar jongo pra essas crianças, pra esses pré-adolescentes, porque ele tinha a intenção de formar um grupo novamente pra fazer apresentações, ele até então tava sozinho fazendo apresentações, indo pra PUC, fazendo o trabalho que ele já vinha fazendo há algum tempo de divulgar o jongo em outros espaços. Já tava dando aula na PUC, já dava aula na UFRJ, isso por volta de 1994,1995, por aí. Ele já dava aula nesses lugares, mas ia ele e o tambor né? Então ele tinha essa ideia de: Tá, se eu tô tocando eu não vou poder mostrar essa dança, então eu preciso formar essa nova geração e aí ele começou a dar essas aulas a noite e foi nesse espaço, nesse lugar que eu aprendi a dançar jongo com o mestre Darcy, aí

a partir do jongo, a arte entra na minha vida como um todo. Até então eu era muito caseiro, estudioso, ficava de casa pra escola e a partir daí eu começo a me interessar por esse mundo artístico, e, pra além do jongo eu começo a fazer outras danças, aí vou fazer dança afro, aí vou participar da bateria do Império Serrano na ala de agogôs, aí eu começo a circular por esse meio cultural, mas tudo começou com essas aulas à noite com mestre Darcy.

PB: É vamos lá ... e indo agora pro Fuzuê de Aruanda: como surgiu, o que motivou?

RN: O núcleo gestor, que mobiliza a Aruanda como um todo nós somos cinco, eu Rodrigo Nunes, tem Dário, tem Robson, tem Leco e tem a Ana, nós somos os cinco fundadores da Companhia de Aruanda digamos assim, e tem outras 15 pessoas que orbitam ao redor. Esses cinco que são os responsáveis por mobilizar, eles falam: Galera tem ensaio, vamos ensaiar! Vamos viajar todo mundo pra Belo Horizonte pro Arturos, porque vai ter uma festa importante que vocês vejam, então nós cinco é que mobilizamos essas vinte pessoas pra que a Aruanda exista e tenha esses projetos, essas apresentações e o Fuzuê como um todo. Mas a roda surgiu porque a gente então em 2001 tem a inauguração do centro cultural lá no alto do morro na comunidade e aí em 2001 a gente também ingressa no grupo artístico do Grupo Cultural Jongo da Serrinha. Nós nos conhecemos no grupo artístico do Jongo da Serrinha. Dário, Firmino, Robson Soares e eu já éramos amigos de infância e morávamos no mesmo lugar e aí a gente têm essa história de que nós morávamos na Serrinha, tia Maria na Grota, tudo era Serrinha, mas a gente tinha esses sublocais né? Culturalmente os moradores da serrinha separavam isso e meio que não se frequentavam, a gente morava meio que no centro da serrinha e aí as pessoas da Grota tinham que passar ali pra ir na vendinha, pra ir pra escola, pra voltar e tal, mas tava cada um no seu lugar, e tia Maria morava na Grota e até então a gente não tinha muito o hábito de ir pra lá. A gente dançava jongo com mestre Darcy e também depois disso a gente se aproximou de tia Ira, que é outra jongueira aqui da Serrinha, mãe de santo que foi filha de santo de vovó Maria Joana que era mãe de mestre Darcy e que de uma certa maneira herdou e continuou com essa tradição da umbanda dentro da Serrinha , tia Ira também tinha um grupo de jongo, também tinha um projeto social que se chamava Recriare e aí que absorvia essas pessoas da Serrrinha dessa localização mais central, e aí a gente tinha aula de arame pra carnaval, de indumentária de carnaval, tinha aula de dança, aula de canto , percussão , tudo no quintal da tia Ira, e

esses três, Dário, eu e Robson éramos desse núcleo e o Leco da Grota, da tia Maria, porque ela sempre morou na grota, e aí a partir de 2001 quando a gente resolve entrar no grupo artístico do Jongo da Serrinha, quando surge essa possibilidade, o grupo resolve se reunir novamente pra fazer apresentações artísticas , agente então se encontra. A partir disso, é que alguns anos depois a Aruanda vai surgir, mas a gente se conheceu, os cinco mesmo dentro desse núcleo do Grupo Cultural Jongo da Serrinha fazendo as apresentações e nos ensaios , enfim nos preparativos pra primeira temporada no Carlos Gomes , que foi pro lançamento do primeiro CD livro que foi em 2001 , o primeiro lançamento do livro do jongo da serrinha que foi no teatro Carlos Gomes, que aí formou-se esse núcleo ,esses diversos jovens dessas diversas partes da Serrinha que compunham até então o grupo artístico e aí foi nesse momento que a gente se encontra os cinco e aí a partir daí começa a fazer coisas juntos ainda dentro do centro cultural Jongo da Serrinha e aí logo depois com a Companhia de Aruanda e aí nesse sentido é importante salientar que pras pessoas de fora que olham de fora pra dentro, as pessoas entendem que Jongo da Serrinha é uma coisa só que sempre houve um grupo só e que é muito bom deixar claro que existiam vários núcleos jongueiros dentro da serrinha. O Grupo Cultural Jongo da Serrinha é meio que uma união de várias famílias jongueiras, mas, as famílias tinham independentemente seus núcleos jongueiros que até então o grupo artístico já tinha acabado, o mestre Darcy lá nos anos 1970 fez o grupo Bassan que tinha essa proposta de grupo artístico, de onde tia Maria era uma das dançarinas de mestre Darcy, mas o grupo acabou na década de 1980, a partir de então mestre Darcy começou a fazer apresentações só ele, às vezes acompanhado da Deli e da lazir como cantoras e como pastoras dele, mas até então era mestre Darcy do Jongo. O grupo artístico do Jongo da Serrinha veio se reunir novamente em 2001, e a partir daí trazendo não só as pessoas que eram do núcleo familiar do mestre Darcy, mas também as outras pessoas de outras famílias jongueiras, por exemplo, a minha história familiar com o jongo vem de Minas gerais de Carangola, os meus bisavós vieram de Carangola e de Espera Feliz que são cidades do interior do estado de Minas Gerais , fronteiriças com o Rio, vieram pra Serrinha ainda na década de 1960 e trouxeram com eles o jongo, mas se converteram aqui então a partir desse momento que eles se convertem pro protestantismo, eles param de fazer o jongo. Mas a minha árvore genealógica de jongueiros vem lá desse lugar de Carangola, de Espera feliz e assim como a minha família, tinham várias outras famílias que eram jongueiras de outros lugares, então, essa coisa de ser um grupo só que todo mundo dança o Jongo e tal, ele surge a partir desse momento dessa formação do

grupo artístico, mas é importante entender que pra além de artisticamente você têm várias famílias jongueiras , porque jongo é como samba que a gente faz numa festa de aniversário, cada um pega um balde pega num sei o que , vai lá e tá fazendo um samba, então assim não tinha essa formalidade de: Nós somos um grupo artístico! O Jongo fazia parte da brincadeira, no casamento no aniversário, na reunião, no churrasco de final de semana, você faz samba, você faz jongo também, então era esse o lugar, era estar junto com os amigos e tal vamos fazer uma coisa pra gente se divertir pra confraternizar e o Jongo tava nesse lugar. E aí a gente vai pro grupo artístico do Jongo da Serrinha, a gente começa a fazer as apresentações com o grupo artístico, mas a gente começa também a mostrar interesse por outras tradições, porque a partir do grupo artístico a gente começa a viajar, a participar de festivais e a ver outros grupos fazendo outras coisas e aí a gente começa a se aproximar desses outros grupos e a pesquisar esses outros grupos e aprender essas outras manifestações para além do Jongo, e aí a gente vai fazer dança afro, a gente vai fazer visitar o pessoal do Coco de Arcoverde, a gente vai na comunidade dos Arturos, então esse núcleo de cinco pessoas começa a fazer essas pesquisas paralelas para além da sua tradição ancestral que é do jongo. E aí em 2008, a gente pensou no seguinte: Poxa a gente tá aqui, a gente é da Serrinha, a gente sabe o quanto essas oportunidades que nós tivemos de ter contato com arte, com cultura, e poder viajar, poder conhecer outras pessoas, o quanto isso foi importante pra nossa formação e pra o que nós somos hoje né? Aí a gente começou a perceber que na Serrinha esse lugar, na Serrinha e Madureira como um todo né? Porque Madureira tem quatro comunidades, nessas outras comunidades também tinha jongo, mas ao contrário do que aconteceu na serrinha que teve mestre Darcy que tomou a iniciativa de começar a ensinar pras crianças e de transformar isso num produto artístico, transformar um produto artístico que pudesse ser vendável e gerar renda, nas outras comunidades quando os mais velhos morreram, a tradição morreu junto com eles. E aí nesse momento a gente se questiona: Cara, a gente é de Madureira, a gente é herdeiro de uma tradição, mas a gente não tá fazendo nada lá né? Aí caiu a ficha que. dentro do Grupo Cultural Jongo da Serrinha, do grupo artístico a gente tava sempre fazendo apresentações, dando oficinas, ou em outros estados quando éramos contratados, ou em outros espaços da cidade mas que sempre ficavam no eixo centro/ zona sul. E aí a gente já tinha passado por todo esse processo, já tinha uma formação um pouco mais elaborada no sentido de questionar essas realidades, a questão da negritude já tava muito latente pra gente, essas tomadas de consciência, de se entender enquanto

pessoa negra, e aí vendo o que isso foi importante pra nós nesse processo, a gente falou assim: Cara, se as pessoas hoje em Madureira quiserem ver Jongo, elas têm que ir num teatro, se eu quero ver o Jongo da Serrinha, eu tenho que ir ao Carlos Gomes, eu tenho que ir num SESC da vida, pra poder ver, então assim isso hoje não está no cotidiano da comunidade, então a gente tem que de alguma maneira se mover pra isso e aí nesse momento a gente decide. A gente já tinha feito participação na formação da roda do Jongo da Lapa que na época era Pé de Chinelo, porque nós éramos amigos da Vanusa que morava no centro da cidade que tinha feito oficinas de jongo com a gente e que tinha um trabalho muito estreito com a gente, era professora da rede pública de ensino e a gente fazia alguns eventos junto com ela e tal e aí esse grupo de pessoas, o Pé de Chinelo mais esse núcleo formador da Aruanda, eles tem a ideia de fazer uma roda de jongo na rua, e aí vem o Jongo da Lapa isso aconteceu, 2006.

PB:E tinha alguma roda de rua nessa época?

RN: Não, não tinha roda de rua, o pessoal da capoeira, já fazia roda, mas era roda de capoeira. A primeira roda de Jongo foi a roda do Pé de chinelo, lá sob os Arcos da Lapa e nesse processo inicial nós também, Dário Firmino, Rodrigo Nunes, Leco Lisboa e Ana estávamos juntos ali junto dessa galera que se via como Pé de chinelo pra fazer essa roda, até porque foi uma demanda deles, ela falou assim: olha, vocês são as Serrinha, são nossos amigos e a gente quer que vocês estejam junto da gente pra segurar essa onda do jongo porque a gente não se sente com, propriedade. Estamos fazendo uma roda de jongo, então a gente quer que vocês estejam juntos porque vocês são da Serrinha, a gente tem um respaldo, uma legitimidade de estar com os jongueiros da Serrinha fazendo uma roda de Jongo, não é uma galera de santa Teresa e tal que tá fazendo. E aí a gente começa nesse sentido, mais aí nesse momento, depois dessa primeira roda, tem esse start, a gente fala: Cara, a gente tá fazendo uma roda na Lapa. Cadê a nossa roda em Madureira? Hoje é o grupo artístico que só faz apresentações artísticas e se alguém de Madureira quiser ver, vai ter que pra um teatro, vai ter que ir pra lapa pra dançar Jongo, não dá pra ser! E nesse momento a gente decide então que as rodas precisam acontecer também em Madureira , e aí num primeiro momento, a gente pensa em fazer dentro da Serrinha , mas aí a gente se depara com a seguinte questão: Tá, se a gente fizer na Serrinha, a gente vai estar fazendo de novo só pra um núcleo específico de pessoas, a gente enfrenta uma realidade que é uma realidade de tráfico , de facções rivais, então, quem mora no São

José, quem mora na Congonha, quem mora no Fungá, não vai poder ir pra Serrinha pra dançar Jongo pra participar dessa roda, então assim se a nossa ideia é fazer com que o jongo volte a ser cotidiano em Madureira, a gente tem que fazer num território que seja neutro pra todas essas pessoas que moram em Madureira. Aí, nessa época, a gente já via o viaduto de Madureira como um equipamento cultural, criado , criou esses status de equipamento cultural pelas ocupações que ele tinha até então, que era a CUFA (Central única das favelas) de um lado, e o baile charme do outro, e aquele centro que a gente conhece cotidianamente como praça das mães, ele era todo gradeado , moradores de rua moravam lá, usuários de crack e tal e não acontecia nada naquela roda do centro, aquela barraquinhas, tudo que a gente vê hoje, o próprio espaço planificado, tudo no mesmo nível não existia, ele era desnivelado ,ele tinha sido pensado ultimamente tinha umas cadeiras, umas mesas de concreto eram vários níveis daquele espaço, daquela praça e a gente falou: Cara, a gente vai fazer a roda ali naquela praça porque todo mundo passa pelo viaduto de Madureira, é um lugar que todo mundo vai poder ir, quem mora no São José , quem mora na Congonha, quem mora na serrinha. Assim não tem esse problema de: Ah eu sou de tal facção não posso ir na Serrinha, porque se alguém souber que eu tô na Serrinha, quando eu voltar pra casa não vou poder entrar, enfim, e aí a roda começa a acontecer então em baixo do viaduto ainda com aquela realidade da praça tendo que lidar com os moradores de rua que até então moravam lá. Então assim, a gente tava chegando depois né? Então saber como lidar com aquilo, e logo em seguida a prefeitura tira as grades, e os camelôs que até então estavam do outro lado da calçada, começam a ver o movimento das rodas e o número de pessoas que começam a vir e aí eles começam aos poucos a ir se chegando pra perto, então, a partir da roda, aquela praça foi ocupada e também por essa questão dessa economia informal: as barraquinhas de caldo, os cachorros quentes, o cara que vende as bebidas e tal. Eles foram se chegando aos poucos e foram ocupando também, e, a partir da roda, outros grupos começaram a ver aquele espaço como uma possibilidade de um lugar pra fazer uma roda também. Então hoje a gente tem um núcleo de capoeiristas que pediram pra começar a fazer uma roda mês sim, mês não antes da gente, então assim. Hoje se você chega no mês sim na roda a partir das 18 horas, tem um grupo de capoeiras fazendo eles vão até as 20:00, aí as 20:00 eles param e a gente começa a nossa roda. Mas pra além do mesmo dia, outros grupos começam a fazer outras coisas em outros dias, o carnaval começa a ocupar aquele espaço, o baile charme sai de dentro do seu espaço que é fechado e faz algumas coisas ali também naquela praça, aí começa a

ter feira de afro empreendedores , então, outras coisas começam a participar daquele cotidiano , daquela praça, as próprias pessoas do bairro começam a ocupar a praça a partir dessa ocupação cultural feita com a roda, com o fuzuê que nasceu exatamente dessa necessidade que nós tínhamos de trazer de novo o jongo pra esse cotidiano, dessa comunidade de Madureira como um todo, não nesse lugar da apresentação, mas um lugar de estar no cotidiano das pessoas entendeu? Fazer com que isso voltasse a ser natural na vida daquelas pessoas de Madureira e de outras pessoas também porque Madureira é meio central né? Então quem em mora em São José, quem mora em São João de Meriti, quem mora em Nova Iguaçu , quem mora na baixada fluminense de um modo geral, tem facilidade pra chegar em Madureira , e pessoas de outros lugares da cidade também tem facilidade então Madureira é meio central, e a gente pensando que a grande maioria da população negra tá nesses espaços , que é zona norte , subúrbio, baixada fluminense, ter uma roda em Madureira é facilitar que essas pessoas tenham acesso , e que essas pessoas novamente se apropriem dessas culturas que são ancestrais delas e que as vezes está tão distante porque assim: Poxa... eu tenho que ir lá pra Lapa, depois como é que eu vou voltar pra são João de Meriti? Sabe, vou ter que ficar até de manhã lá na central pra poder pegar um ônibus? Então assim, isso facilitou, aí a gente percebe muita gente vindo desses lugares, pra estar no Fuzuê também, e aí vem outras demandas: Por que vocês não fazem toda semana? Então gente, calma aí, na real isso demanda uma estrutura, uma mobilização que a gente por enquanto um mês já tá difícil, então assim (semanal) não dá pra fazer. Então é uma demanda que os próprios vendedores falam: Ahh vocês podiam fazer sempre né? Porque movimenta e tal. Eu falo assim: É, não dá. E como a gente não pede nenhuma ajuda de nenhum barraqueiro, porque várias pessoas falam: Ah, eles ajudam vocês, eles pagam uma grana? Não. A gente tá aqui, a gente faz a roda, a gente não pede dinheiro pra ninguém, eles vendendo mais ou vendendo menos por a gente estar aqui, independe, a gente não quer saber. E a gente criou uma relação boa com eles no sentido de quando a gente chega as barracas já estão afastadas, o lugar já tá liberado, eles já sabem.

PB: **Tem uma negociação ali né?**

RN: Foi natural a gente nenhum momento sentou com os barraqueiros pra falar assim olha, toda terceira quinta a gente vai precisar que vocês abram etc... Não, a gente chega lá e tá aberto e de repente eu passo lá em qualquer outro dia e vejo um barraqueiro está lá e ele fala: Ah é essa semana né? Quinta feira né terceira né? Eu

falo é essa semana: Ata, tudo bem já vou deixar então isso assim, já entrou no calendário. Então eles já sabem quando é, não preciso dizer, eles mesmo já ajudam, quando tá chovendo, fala assim: ahh tenho vassoura, rodo aqui etc. Então assim as pessoas acolheram a roda de uma forma muito bacana, porque entendem a importância dessa ocupação cultural pra essa população de Madureira.

PB: Eu gostaria que você falasse um pouco como você vê, se você vê alguma relação da construção da identidade negra, (sobretudo da sua) com as danças populares.

RN: A relação é total, porque se a gente for pensar essas tradições, essas danças negras tradicionais e entender o contexto onde elas surgiram, pensar lá que você tava numa realidade, cativa, que você tava em trabalho obrigatório, escravizado e que você tinha esses pequenos bolsões de respiro, esses espaços de sociabilidade naquela realidade que era tão dura, você entender que essas tradições, elas surgiram em algum momento justamente pra te lembrar de quem você é, de onde você veio, isso é muito importante, porque hoje se a gente se entende negro, entende tanto essa cultura, que a gente tanto fala, foi porque através dessas manifestações é que eles puderam preservar alguma coisinha , que ainda eles tinham trazido dentro de si. Então assim, essa história de ter noção de pertencimento, essa noção de negritude, ela só foi possível por conta desses espaços de sociabilidade que eram esses espaços onde eles podiam dizer: Não, a gente é humano sim, a gente não é animal, a gente não é essa coisa de não tem alma, a gente tem alma sim, a gente vem de um lugar, e aí é justamente esse espaço , então assim, é preservar essa identidade, essa africanidade, essa negritude, é valorizar essas manifestações, essas ancestralidades através dessas manifestações que eram vistas de uma maneira muito inocente né? Porque quem tava lá como senhor de escravos, como capataz e tal, diziam: Ah, eles estão dançando... mas aí é que tá! Essas estratégias de você conseguir se manter e manter a sua identidade de alguma maneira, então quando eu formo uma roda, não é simplesmente a roda inocentemente. Ao mesmo tempo que está todo mundo igual ali, tem também a história de você estar remontando assim como é no caso das casas de candomblé onde você tem várias casinhas e cada casinha é de um orixá e aí você pode pensar cada casinha como uma aldeia, como um todo, a roda você tá meio que remontando um território, então quando você delimita o espaço da roda, você tá fechando, eu tô dizendo: Olha...tô recriando aqui o lugar de onde eu fui arrancado. Quando essa roda ela gira no sentido anti-horário , aí no candomblé e em qualquer

manifestação tradicional, tanto no sentido de fazer essa volta no tempo como também de trazer essa ancestralidade pra perto, então eu sei que quando eu tô girando é como se eu tivesse simbolicamente voltando o relógio pro passado, e ao mesmo tempo que eu volto o relógio pro passado, eu trago essa ancestralidade pra junto de mim, então meu avô, meu bisavô, Ogum , Nanã, toda ancestralidade da mais remota até a mais recente , ela vai estar ali presente comigo enquanto aquela roda tiver acontecendo , então assim são pequenos gestos que as vezes passam despercebidos , então assim tipo: Ahh... a roda tá girando tá? Mas pra que lado ela tá girando? Ah tá girando no sentido anti-horário, mas por que gira no sentido anti-horário? Tudo tem um significado e se a gente percebe isso através dos próprios pontos que são cantados, e que aí se você ouve de maneira literal é uma coisa, mas se você for tentar pegar essa linguagem cifrada, você tá querendo dizer outra coisa, você tá querendo desafiar alguém, você tá falando mal do capataz, você tá combinando uma fuga, então assim essas manifestações foram responsáveis pela sobrevivência e por fazer com que as pessoas negras existissem hoje né? Porque se a gente tá aqui, vivo sabendo, entendendo e cada vez tomando mais consciência de que se é negro, da importância de se valorizar todas essas manifestações e essas heranças, é justamente porque foi através dessas manifestações, algumas que vieram diretamente de África pra cá, e outras que como o Jongo que nasceram aqui, e isso é outra coisa que as vezes as pessoas caem no equívoco dizendo: Ahh jongo é africano. Não! O jongo ele não é africano, ele é brasileiro, ele vem, ele surge dessa junção de várias informações que vieram desse território banto que é um grupo etnolinguístico enorme e que chegou aqui viu que tinha a umbigada em comum e que o tambor falava mais ou menos da mesma maneira que o outro, então a gente pode fazer uma coisa juntos aqui então a partir disso, é que surge o Jongo, desse encontro, nesse lugar e nesse território de sociabilidade, tanto é que cada comunidade jongueira vai dançar de maneira diferente, então, não tem um uníssono que fale: Ah é jongo! Tá é jongo, mas: São José dos campos vai dançar de um jeito, Serrinha vai dançar do outro , São José vai dançar do outro, e aí é muito engraçado porque a própria dança da Serrinha, até mestre Darcy ela não era unificada, cada um dançava de uma maneira, e aí como você tinha essa estratégia de: Preciso passar para as novas gerações pra garantir a sobrevivência da tradição , você nesse momento estabelece um código, você codifica , porque eu tenho que passar a lecionar isso, que antes pra mim era natural , então eu nunca parei pra pensar como eu vou ensinar isso, eu simplesmente danço , eu tô lá no jogo de observação enquanto criança , eu não posso dançar mas eu posso ver, tia Maria

mesmo sempre falava: Ah eu ficava vendo pela brecha da porta, ficava olhando da janela de longe, como é que eles dançavam e o que acontecia, então assim eu não posso dançar mas eu vejo, e aí eu traduzo isso pro meu corpo de alguma maneira, então até um certo momento na Serrinha cada um dançava do seu jeito, mestre Darcy quando sentiu que ele precisava começar a ensinar isso, ele falou: ahh eu não vou poder dizer, ah faz aí, dança aí aqui ó que você sente, porque eles não tiveram aquela realidade de observação, então eles não tinham no que se espelhar pra poder fazer a sua dança a partir do que viam, então ele codificou no sentido de que ele elencou alguns passos que eram mais frequentes nas rodas que ele via enquanto criança e enquanto adulto participando, então ele pegou: ahh vovó Tereza sempre dançou dessa maneira, então eu vou eu vou ensinar isso aqui também e botar um nome: “mancador” que aí vai ficar fácil da criança assimilar, quando eu disser mancador ela vai saber o que eu tô querendo dizer, tipo: ah... a vovó Maria Joana, ela tinha um tiquezinho que ela levantava o pé, e aí eu vou botar o nome disso de tabiado, então ele foi elencando esses passos ,esses movimentos que eram mais comuns nessas rodas livres que ele frequentava na Serrinha e aí tá; eu vou pegar esses três aqui que mais de uma pessoa fazia, e eu vou passar a ensinar isso, então a partir desse momento surge a dança da serrinha que é tão característica. Então assim , quando você vê alguém dançando tabiado, você diz: Ahh é jongo da Serrinha , mas anterior a isso, não era assim , cada um dançava de um jeito, era meio que livre e você só tinha a obrigação de dar a umbigada no tempo certo , o que você fazia entre uma umbigada e outra ficava muito a seu critério, então a partir de mestre Darcy , e a partir do momento que ele começa a ensinar pra essas novas gerações, essas novas gerações já aprendem esse jongo dessa maneira então a partir dele todo mundo dança igual na serrinha , antes dele não, e mesmo essa coisa de dançar igual, você percebe que mesmo todo mundo fazendo o tabiado, cada um vai fazer o tabiado de uma maneira, então assim a sua identidade, a sua pessoalidade ela vai estar ali presente, mas ao mesmo tempo você vai estar dançando um jongo que quando for visto vai ser identificado. Falar assim ahh você tá fazendo serrinha. Ahh por que tá fazendo serrinha? Porque tem o pezinho que se levantava e dá a batidinha do pé lá, então é entender essa diversidade e entender que essas tradições elas são as grandes responsáveis por essa noção de negritude, por essa noção de identidade, por essa noção de pertencimento a um povo, então eu digo assim, eu pertenço a essa negritude, a esse povo negro eu me considero de origem banto muito por conta disso, porque a minha vó, minha bisavó, o meu tataravô dançavam Jongo e chegou até mim

então assim é uma herança que foi passada e junto dessa herança, essa identidade, essas noções de negritude elas foram vindo junto e até a formação de como você faz. É o fato de você de repente ter uma família que o avô, bisavô compra um quintal e aí todo mundo acaba fazendo uma casa ali mesmo naquele quintal, então o tio vai fazer encima, aí a outra tia vai fazer do lado, isso é banto, porque os bantos não se afastavam da família, o núcleo familiar tava sempre junto, então até quando a gente faz essas pequenas transposições pra essa realidade que a gente tem hoje no Brasil ou na própria Serrinha onde você compra um quintal grande e todo mundo mora junto, você ainda tem muito dessa herança né, então nesse sentido essas manifestações , essas tradições populares, jongo e todas as outras que surgiram nesses pequenos espaços de sociabilidade, elas serviram muito pra você ter a sua noção de humanidade preservada, e ter essa noção de: Eu vim de um lugar, eu tenho uma ancestralidade, a minha ancestralidade é essa e essa manifestação me diz que eu tenho um lugar de onde eu venho me liga a essa ancestralidade, que mesmo que eu não conheça, me liga a essa África que em certa parte é mítica, porque eu não tô lá mas ao mesmo tempo eu tô lá porque eu sei que isso que eu faço aqui hoje, tem uma ligação lá , então eu sei que eu vim de lá em algum momento , que eu fui arrancado de lá mas eu consegui trazer um pouquinho de África comigo, então essa noção panafricanista e tal é muito , muito dos sentidos, ela também é reforçada e fortalecida por conta dessas manifestações que quando a gente olha pro território africano, pro continente, você percebe em alguns países que tem uma coisa que é muito igual, e você fala: Tem uma umbigada ali, esse movimento é igualzinho aquele que eu faço e aí você tem essa ligação, aí essa noção de que tipo: Eu vim dali, é igual , porque ele dança igual, porque ele mexe a cadeira igual , eu acho , eu acho não, eu tenho certeza que é por conta dessas manifestações e dessas tradições que foram de uma certa maneira trazidas pra cá, ressignificadas a partir desse encontro que aí você tem diversas etnias num mesmo lugar e aí que surge essas danças afro brasileiras, e essas danças afro brasileiras foram responsáveis por essa transmissão de herança, isso religiosamente ou de uma forma profana , porque o Jongo ele tem muita religiosidade, mas ele é profano, pra festa né é claro que você tem um momento místico que pensando nessas questões das rodas, no caso da roda do Aruanda por exemplo, a gente faz isso tudo antes , então a gente não tem o hábito da ritualística na roda. Tipo: Ah agora é o momento do feitiço e tal... não, isso a gente entende que não cabe, mas a gente sabe que o jongo vem dessa ancestralidade , a gente sabe que essa ancestralidade ela é cultuada hoje nas religiões afro brasileiras e a Serrinha por

exemplo ela é uma comunidade que essencialmente é umbandista, ela não tem uma tradição iorubá , até porque a gente se vê enquanto banto, então esse candomblé ele não era tão presente na Serrinha, então a gente sempre foi mais próximo da umbanda, tanto vovó Maria Joana, tia Ira hoje, elas são mães de santo de umbanda . Então a gente sempre faz lá com o preto velho, bota o cafezinho, acende a vela.

PB: Isso em outro espaço?

RN: Em outro espaço. Aí a gente chega na roda quinta feira, mas a gente já fez toda uma preparação antes, porque a gente acredita nisso, e a gente acredita também que ali não é um lugar pra estar jogando cachaça, porque você vai em algumas rodas que eu vejo em alguns momentos a pessoa jogando cachaça no tambor, joga cachaça no chão.E assim ás vezes nem sabe ao certo o que está fazendo, sabe de repente viu um documentário em algum lugar, achou legal achou bonito, achou que vai imprimir bem uma coisa de: Olha como ele sabe! Aí joga ali e nem sabe o que tá fazendo e você tá em um território de rua né? E aquela cachaça que você tá jogando, a intenção é que fosse pra uma e pode ir pra outro, então assim... de que maneira você tá lidando com essas energias?.. Você tá num território que é de todo mundo, então ao mesmo tempo em que você tá querendo agradar uma energia, outra energia pode vir ali e beber aquela coisa naquele lugar.

PB: Então assim, quando vocês fazem esse ritual pré vocês estão é indo em direção a quais entidades?

RN: A gente lida com os pretos velhos que é a ancestralidade responsável pelas rodas de Jongo, então o Jongo ele é da linha das almas que é esses pretos velhos, vovôs e vovós, então é essas coisas, botar o café, botar o café preto , botar a vela , acender um incenso ou fazer uma defumação e falar: Ó... estamos indo, que corra tudo bem, que a roda seja legal, que tenha uma energia bacana, e vai entendeu? Então a gente tem essa preocupação, mas a gente tem essa preocupação também de não folclorizar isso, porque assim, não é todo mundo que tá na roda que precisa saber, até porque ela se dá num momento de diversão profana, então assim, essa parte religiosa, ela hoje ainda existe, mas ela tá muito mais no privado do que nessa coisa pública, espetaculosa, entendeu? Pelo menos pra nós a gente entende que assim é importante que você de uma certa maneira preserve isso, que você entenda que essa manifestação ela tem uma origem e que quando você faz essa ligação, quando você faz essa reverência pra essas almas, pra essa ancestralidade, você de uma certa

maneira tá então pedindo também a proteção pra quando eu girar a roda lá no sentido anti-horário, eles realmente estejam lá pra fazer com que tudo corra bem, então é... até mesmo assim tipo: Ah vai chegar muito bêbado, não vai chegar e tal, as vezes a roda tipo acontece tranquilamente, a gente tem total certeza de que foi porque a gente tá seguro, a gente saiu, fez o dever de casa, deixou lá, pediu etc. E aí corre tudo bem, então assim a gente nunca teve um problema gravíssimo, e até quando tem de algum bêbado, algum morador de rua, chegar e como a gente tem essa noção de tipo: Tá... você chegou aqui, ok, estamos na rua, vamos lidar com isso, como a gente lida com isso? E aí as vezes a gente tem essas surpresas como eu te falei de tipo o cara ouviu o tambor, tava lá dormindo lá no canto dele ele resolve chegar e aí depois de uma conversa rápida ele fala pra gente: ahh porque eu era ogã de não sei aonde e aí ouvi o tambor quero dançar, quero tocar. Então assim, você entender esse espaço, entender essas energias, entender que de uma certa maneira você está lidando com isso que você lida com ancestralidade e aí entender que essa ancestralidade ela pode ou não tá ali com você mas você entender que essa manifestação, essa tradição ela tem essa ligação religiosa, não dá pra negar. É claro que hoje quando eu subo num palco eu tô fazendo pura e simplesmente artístico, mas no bastidor eu fiz a minha reverência, eu pedi a benção, eu pedi licença, como todas as manifestações ela tem essa coisa de Ah eu tô entrando aqui, pedi licença pra vocês pra poder fazer, ao mesmo tempo em que eu tô pedindo licença pra quem tá fisicamente, eu tô pedindo licença também pra quem não tá mais fisicamente, mas tá aqui em energia, em ancestralidade, então é mesmo que os tambores não sejam tambores consagrados, que eles não tenham passado pelo processo de comer e de serem sacralizados, eles tão tocando ali pra essa energia, então é importante que você de alguma maneira reverencie essas energias e pra nós que nascemos numa comunidade em que isso sempre foi feito, não é porque nós somos de uma geração mais recente que a gente vai negar de onde vem isso entendeu? É o que eu sempre digo: Jongo ele pode ser dançado por qualquer pessoa de qualquer religião: protestante, candomblecista, umbandista, budista, ateu, qualquer um pode dançar o Jongo, mas a gente não pode negar a origem que ele tem. Mesmo que naquele momento ele seja uma tradição profana, simplesmente pra festa, pra confraternizar, pra brincar, pra dançar, eu não posso simplesmente esvaziar ele de sentido, ele tem uma história, e é essa história que faz com que eu hoje esteja dançando esse jongo, porque toda essa ancestralidade e aí eu tô falando assim quando eu acendo a vela, por exemplo, se eu acendo a vela pro preto velho, pras almas. Hoje com a passagem da tia Maria eu tô acendendo pra ela também, porque

ela é meu ancestral, e ela é jongueira, então assim. a energia da tia Maria ela vai estar presente ali também , antes ela tava presente fisicamente agora ela vai tá presente em espírito, em alma e enquanto a roda tiver acontecendo, então assim é você de certa maneira, agradecer, reverenciar e reconhecer a importância de todas essas pessoas que vieram antes de você tiveram pra que essa roda pudesse estar acontecendo hoje , então assim, o Jongo ele não caiu do céu, pessoas foram passando de geração em geração, então quando eu faço essa reverência nesse momento antes de ir pro centro de Madureira e essa roda acontecer, eu tô de uma certa maneira também agradecendo, à tia Maria , à mestre Darcy, à vovó Maria Joana e a todos os outros que eu não sei o nome, mas eu sei que de alguma maneira vão estar ali presentes, quando eu tocar aquele tambor ali e começar a cantar aqueles pontos que muitas das vezes foram criados e compostos por eles em algum momento dessas rodas que aconteceram antes de mim, então também é uma maneira de você reverenciar e agradecer a essas pessoas que foram responsáveis pra que você estivesse hoje fazendo aquela manifestação, então assim, é ter o cuidado de você não esvaziar aquela manifestação de sentido, porque ela tem todo um sentido , ela tem história por trás daquilo, então o que as pessoas de repente veem ali , é a pontinha do iceberg, porque muita coisa a gente já fez antes né.. Porque como a gente faz parte disso e a gente acredita nisso, eu sei lá se fosse lá pura e simplesmente sem fazer nada antes, eu ia me sentir inseguro, eu ia falar: Pô, não fiz nada, eu acho que hoje vai acontecer alguma coisa ruim porque a vela não tá acesa, não botei o café pro preto velho, meu deus vai acontecer alguma coisa, então assim, tipo: Botei, acabou, tô seguro, tô bem, vai rolar tudo bem, tô saindo de casa, tô indo pra lá e eu sei que... e rola tudo bem porque assim: Faz sentido? Não faz sentido? Faz parte? Não faz parte? Vai dar certo? Não vai dar certo, influencia, não influencia? Não importa, pra mim faz sentido. E aí por isso que eu digo, não precisa que as outras pessoas vejam, eu não tenho que fazer um espetáculo de ali, na roda no centro de Madureira, botar um café, não! Se a pessoa quiser saber um pouco mais ela vai em algum momento se aproximar, e vai começar aos poucos a entender aquilo mas só o fato da pessoa estar ali, já é o suficiente entendeu? Ela já está aos poucos se aproximando e esse que era o principal objetivo, fazer com que isso se tornasse comum novamente, porque o jongo nesse sentido na Serrinha né, nas outras comunidades de Madureira não, porque nelas ele simplesmente se extinguiu, mas na Serrinha ele ficou nesse lugar da apresentação, que é um lugar muito ruim de ficar, foi importante num certo momento porque foi através dessas espetacularização que a gente conseguiu chegar hoje, ter a

visibilidade de o jongo tem, ser hoje um patrimônio reconhecido, um patrimônio imaterial do Brasil, ter CD e viajar, ir em outras comunidades e outras pessoas também quererem fazer outras rodas espalhadas pela cidade , então se hoje o Rio de Janeiro é uma cidade , que tem sei lá, quatro rodas espalhadas, muito foi por conta desse trabalho de espetacularização porque se mestre Darcy não tivesse tomado essa iniciativa, de espetacularizar, formar um grupo artístico, abrir essa roda em meia lua, colocar violino, colocar piano no jongo, fazer com que esse jongo fosse pra outros espaços , ocupasse as universidades, fazer com que as pessoas que são formadoras de opinião naquela época, porque hoje a gente tem uma ressignificação disso né? Hoje a gente tem uma juventude negra que tá indo pra esse espaço da universidade então se mestre Darcy tivesse feito esse trabalho hoje, no momento, talvez ele tivesse se juntado a esses coletivos negros que hoje a gente tem dentro das universidades, mas naquele momento não tinha, você tinha certa classe média, média alta que era quem frequentava as universidades, uma juventude branca e foi a essas pessoas que ele se aliou pra que essa tradição pudesse sobreviver e ser reconhecida, então as diversas dissertações, as diversas monografias, as diversas teses que surgiram foi muito por conta desse trabalho do mestre Darcy de divulgação mesmo, ele queria que: Olha, eu tô indo daqui a pouco eu preciso que o máximo de pessoas conheçam e saibam o que é isso mas ao mesmo tempo que ele tava fazendo esse trabalho, ele também tava fazendo o trabalho interno, porque ele sabia que essas pessoas por mais que elas soubessem o que é jongo e que conhecessem e reconhecessem o valor , elas não iam ter a propriedade e a legitimidade de levar adiante quando ele não tivesse mais, então ao mesmo tempo que ele começou a ensinar nesses espaços fora , ele também se preocupou em ensinar dentro , nesse espaço que ele criou, no prédio da escola a noite, que foi onde eu comecei a dançar e foi onde outras pessoas também da minha geração começaram a ter contato com esse jongo, então ele fez esse trabalho ao mesmo tempo que de fora , de divulgação, fez esse trabalho de base também porque ele sabia que assim como a mãe dele tinha ido, ele também daqui a pouco ia ir, então ele precisava deixar pessoas que sabiam exatamente o que estavam fazendo pra que isso pudesse ter sentido né? Porque eu vou embora e tal, e aí se eu não fizer nada aqui, vai acabar aqui dentro e aí vai ficar lá fora? Aí lá fora não tem a mesma legitimidade que aqui dentro, então eu preciso trabalhar esses dois espaços. Então, foi muito importante, e é muito importante e por conta disso também que a gente sempre tem a preocupação de fazer essa reverência, de colocar lá o que a gente aprendeu com eles, como vovó Maria Joana, com tia Ira , tia Maria não por

exemplo, tia Maria era católica né, ela não tinha essa realidade de fazer essas reverencias ao pretos velhos, mas ela rezava, fazia as Ave Marias dela , fazia lá o pai nosso, então assim, de uma certa maneira ela também tava fazendo reverência pra aquelas ancestralidades , a gente como já tinha essa aproximação com a umbanda , com o candomblé, com a tia Ira e aprendeu que o jongo vem dessa linha e aprendeu e sabe exatamente como fazer pra reverenciar essa linha , então por que não? Então a gente vai lá, acende a velinha, coloca a água, coloca o cafézinho e tal, faz uma defumação, bota lá e vai fazer o Jongo em qualquer lugar que for, sabe, mas se tem essa segurança e isso de certa maneira te fortalece também pro espaço em que você tá, porque você fala: Cara, não tô sozinho, tá todo mundo aqui, vai dar tudo certo, então pra nós é muito importante, e importante no sentido de não estar nesse lugar do espetáculo, tipo eu não preciso que todas as pessoas saibam que eu faço isso, mas eu sei que eu faço e isso já é o suficiente pra eu saber que aquela roda vai acontecer da melhor maneira possível.

PB: Eu vou pra última questão, que agora eu queria perguntar mais sobre a Companhia de Aruanda. É você né falou o jongo é a principal manifestação, mas você tem ali o Coco, tem o samba de roda, é... Eu queria saber (dois em uma) como que essas manifestações chegam ali pra esse fuzuê né que eu assim, entendendo... É uma brincadeira, é uma mistureba, e hoje quais são as frentes que a Companhia de Aruanda está atuando, porque assim, pelo menos eu olho lá no *Instagram* são muitas coisas, cada dia um lugar, cada dia uma coisa diferente, tenho visto que são algumas frentes.

RN: Então, o Fuzuê e as outras manifestações elas surgiram como eu falei nesse sentido, quando a gente tava ainda fazendo parte do grupo cultural Jongo da Serrinha, e a gente tinha essa oportunidade de ir pra encontros de cultura popular, pra festivais pra levar o jongo, ao mesmo tempo a gente via as outras manifestações e conhecia os outros jovens e conhecia os outros mestres e a gente tinha contato com outros mestres que sempre falavam: Ahh porque tá acabando, porque os jovens da minha comunidade não querem mais aprender , não se interessam mais, então quando eu for embora vai junto. Aquela coisa que a gente ouve recorrente dos mestres né? Do medo tradição morrer com eles, e dessa coisa do desinteresse da juventude por conta disso. E a partir disso a gente começou a querer saber um pouco mais sobre essas outras manifestações, a gente depois que fez a primeira temporada do Jongo da Serrinha, e nessa primeira temporada pra além do jongo a gente já fez a dança afro, então foi a

primeira outra linguagem que entrou nas nossas vidas depois do Jongo que já era uma coisa ancestral, e logo em seguida a gente é convidado pra integrar uma companhia pra fazer um show da Luciane Menezes que era uma cantora da lapa que tinha esse trabalho de cultura popular, de fazer pesquisa e ressignificação de diversos ritmos, então nesse momento a gente começa a pesquisar outras danças, aí gente vai pra Guadalupe, vai pra Olinda e aprende lá com a Bete da Oxum e o pessoal do Coco de umbigada o coco deles, né e aí depois eles levam a gente lá pra Parati que é uma comunidade bem tradicional, bem do interior num quilombo, e lá a gente vê esse coco de umbigada, depois a gente conhece um pouquinho ainda do Coco de Arcoverde, aí o sapateado... e aí ainda por conta desse trabalho, a gente vai pros Arturos. Então a gente criou o hábito de fazer essas manifestações mas não por fazer entendeu? A gente só faz a manifestação depois que a gente conhece o lugar de onde ela vem, então a gente tem essa preocupação, tipo: Eu fui pra lá, eu fui pra Guadalupe .A ida foi por nossa conta, a demanda foi da Luciane mas a gente entendeu que a gente precisava investir nisso, então a gente bancava a passagem de ônibus, a gente pegava o ônibus de madrugada e ia pra comunidade dos Arturos porque a gente sabia que ia ter a festa da comunidade dos Arturos, e a gente precisava ver a congada, então a gente ia pra lá, passava lá um final de semana com eles, convivia com eles entendia como funcionava aquela história, então a partir dessa convivência, a gente falava assim: É, acho que a gente pode fazer, porque a gente entende o que é sabe?. Tipo, a gente sempre teve essa preocupação de só fazer aquilo com que a gente tinha propriedade, então assim, as vezes que aconteceu é maracatu por exemplo, no Fuzuê, a gente sempre chamou alguém pra fazer maracatu , cara, eu nunca fui pra nenhuma comunidade de maracatu, não me entranhei nessa manifestação, então por mais que eu seja negro eu não me sinto com propriedade pra fazer isso que eu não fui lá conhecer na fonte então assim, se tem outras pessoas que conheceram, então vamos lá , vamos conhecer, então a partir daí que surgiu também um dos projetos que a gente fez que foi em 2018 que foi , que a gente chamou de Fuzuê recebe que foi quando outras manifestações começaram a vir, e a gente passou o ano todo recebendo essas manifestações, e aí veio o pessoal do Boi pintadinho de Miracema, veio o Jongo de Porciúncula, é próprio Zanzar a gente chamou pra vir um mês, e a gente tinha pensado em fazer uma , trazer um dos grupos de maracatu mas aí depois conversando a gente entendeu que a gente tinha que inventar um novo tipo de maracatu, então a gente chama de UBV (unidos do baque virado) , e a gente chamou o pessoal do Maracutaia, chamou , chamou gente do Baque da Mata, chamou gente

do Rio Maracatu , e a gente resolveu fazer uma mistureba com todos esses grupos então a gente chamou um pouquinho de cada um, aí fizemos o maracatu no Fuzuê, mas a gente sempre a partir da nossa tradição a ideia e a vontade de conhecer outras coisas, porque a gente entendia a importância, a gente sabia que sendo de uma comunidade tradicional era importante que a gente também tivesse presente nessas outras, de uma certa maneira talvez essas outras juventudes vendo a gente o que a gente conseguia fazer através da tradição que a gente tinha na nossa comunidade, outras juventudes de outros lugares devem falar assim. Ah pô bacana, e dialogar com essas outras juventudes desses outros lugares, pra entender que é possível ressignificar né? Porque às vezes uma manifestação: Ah mas tá estagnada, era o meu bisavô, e eu tô num outro momento e tal ... Você pelo exemplo às vezes tem mais resultado do que se você simplesmente ficar falando, então assim, se você chega lá, um grupo de cinco jovens negros que vem lá da Serrinha no subúrbio, e que viajaram sozinhos, que bancaram suas passagens e que vieram pra conhecer... aí você chega lá e conversa com a juventude fala: Cara, a gente tá viajando sozinho e tal porque a gente tem o jongo lá que a gente faz parte, a gente faz apresentação , a gente ganha grana e a gente entende que a gente precisa estar aqui nesses espaços , então assim, é possível ressignificar e fazer outros trabalhos e trazer pra sua realidade de hoje, mas é importante que você faça de alguma maneira que se aproxime desses mestres, que se apropriem disso, mesmo que daí surja outra coisa , uma coisa um pouquinho diferente, com letras mais contemporâneas, mas é importante, então a gente começou a fazer esse trabalho de ir pra essas comunidades e aprender com esses mestres e depois então trazer então veio a ideia da roda do Fuzuê, e a gente num primeiro momento pensou em fazer só de jongo, depois a gente pensou e parou pra pensar e falou assim: Não. Vamos abrir espaço pra as outras manifestações, o jongo ele vai abrir e vai fechar porque ele é a manifestação local. Nós somos jongueiros por essência então o jongo vai abrir a roda pra que outras manifestações venham e depois ele vai encerrar tudo isso né ... Porque a gente tem que ter esse momento de abertura e esse momento de fechamento, mas entre uma coisa e outra a gente vai abrir pra outras manifestações e como a gente se sentia com propriedade pra fazer essas outras manifestações porque estivemos lá, a gente falou assim: O que a gente vai fazer? A gente vai fazer o Coco porque a gente aprendeu lá com a Beth de Oxum lá com pessoal de Guadalupe e a gente vai fazer o coco de umbigada, então a gente sempre tem também essa preocupação de dizer que coco é esse que a gente faz, porque cocos são muitos né... mas a gente faz o coco de umbigada que a gente

aprendeu com o pessoal de Guadalupe com Beth de Oxum e o pessoal lá de Paratibe, é esse o coco que a gente faz. A gente também teve contato com o Arcoverde? Tivemos. Mas a gente não pegou o sapateado com propriedade, então assim. a gente não vai fazer, né? Então a gente tem essa preocupação de fazer aquilo que a gente se sinta com total propriedade pra fazer, e aí é até importante pensar que esse núcleo gestor que foi o primeiro trabalho que a gente fez fora do jongo da serrinha, esse trabalho com a Luciane Menezes, é, e aí nesse trabalho com a Luciane Menezes é que a gente pode dizer que é o primeiro embrião da Companhia de Aruanda, que ainda não tinha esse nome, mas esse mesmo grupo de jovens que saiu e que foi começar a pesquisar as outras coisas é que veio depois em 2008 a fundar a Companhia de Aruanda, que hoje é ela é uma instituição formal, tem um CNPJ, e aí nesse sentido, concorre a editais, e aí já conseguiu ganhar alguns e que hoje a gente tem uma frente que é a maior e é a principal delas que é um trabalho muito estreito com educação, a gente é muito solicitado por escolas, a gente faz um trabalho quase que durante todo ano de levar é o Jongo e outras manifestações pra escola. O nosso primeiro grande projeto foi o ponto de cultura, que a gente ganhou o ponto de cultura estadual, e aí esse ponto de cultura era pra fazer um trabalho junto de escolas públicas do município e do estado na região da grande Madureira, então durante dois anos a gente fez um trabalho dentro dessas escolas de ajudar na implementação da lei 10639 através da arte, porque as escolas tinham muita dificuldade em saber como fazer né? Tá mas os alunos não se interessam, os professores não tem propriedade, não conhecem mesmo. Na graduação ninguém ensina história da África e tal então a gente pensou nesse viés da cultura, porque a gente entende que culturalizar a educação é fundamental, acho que é um combo que tem que estar junto sempre. Então através da cultura a gente vai abordar um monte de temas que são importantes pra lei, e que os alunos precisam passar por isso e de maneira lúdica, de uma maneira não tão densa, não tão pesada e aí a gente fez um trabalho que foi basicamente com a República Dominicana que é aqui da comunidade da Serrinha mesmo, e com a escola Carmela Dutra tanto com os alunos da formação de professores, quanto com a escola de primeiro segmento que tem dentro do Carmela, e com a escola Edgar Romero que fica lá do outro lado de Madureira no centro. E aí essa experiência de dois anos ela acabou desdobrando em outras coisas, o Fuzuezinho, que é um espetáculo artístico que a gente faz pra criança, ele surgiu da demanda, por exemplo, dos pais que frequentam a roda a noite, e que aí toda vez a gente tinha dois ou três pais que falavam: ahh queria tanto que meu filho fosse, se fosse mais cedo, eu queria

que meu filho visse essa roda, eu queria que ele participasse, eu queria que ele tivesse ele tivesse mais contato e tal, aí a partir dessa demanda o Fuzuezinho nasce, um espetáculo de danças populares pra criança. O Fuzuezinho é um lugar que é muito solicitado também, e nessa experiência no Carmela Dutra a gente teve outros desdobramentos que foi: O seminário que a gente faz que é os culturas tradicionais e juventude e o herdeiros do Axé. O herdeiros do axé, ele foi um seminário que a gente sentiu a necessidade de fazer porque desse núcleo de artes que a gente tinha dentro do Carmela Dutra , a gente teve uma das meninas que era do candomblé e ela precisou se iniciar, aí ela ficou um tempo afastada da escola, e quando ela voltou pra escola, ela tava careca, aí ela pra não sofrer preconceito, pra não reconhecer , dizer o que aconteceu de fato, ela inventou que ela teve leucemia, e aí a escola se mobilizou: Ah ela tá com leucemia , vamos fazer campanha, vamos ajudar! A gente tinha uma sala dentro da escola, aí nesse momento e no reservado, como ela já sabia que alguns de nós era de religião de matriz africana, que a gente trabalhava esse conceito com eles, ela se sentiu à vontade pra dizer: Professor eu não tô doente não é porque eu fiz o santo. E a gente ficou com aquela coisa. Tá mas por que você inventou essa coisa? A escola tá toda mobilizada, as pessoas tão aí pesarosas fazendo campanha querendo te ajudar. Aí ela respondeu: Ah não, porque eu fiquei com medo de me zuarem, e tal num sei o que, eu pensei em sair da escola, mas minha mãe não deixou, eu tive que voltar pra escola, mas aí eu inventei que eu tive doente pra poder não falar que eu me iniciei no santo. E aí a partir disso a gente falou: Cara, a gente precisa fazer alguma coisa. E ai o Herdeiros do Axé surge por conta dessa realidade que a gente se deparou. Cara a menina precisou inventar que tava doente, pra não reconhecer que ela tinha simplesmente se iniciado na religião sabe? Olha o quão grave é e quão grande é o preconceito que faz com que a pessoa minta sobre o simples fato de ter passado por um processo de iniciação, mas ela prefere dizer que tá com leucemia do que dizer que fez o santo, que se iniciou né. E a gente começou a fazer esse trabalho junto da juventude, a gente sempre procurou em todos os nossos projetos serem voltados pra essa juventude porque assim, a gente se entendia como uma juventude de comunidade tradicional, e a gente entendia que o diálogo talvez fosse mais direto. Então pensar pra juventude de terreiro, pensar pra essa juventude que é herdeira dessas culturas tradicionais, pensar pra essa juventude que hoje tá lidando com essas questões afro-identitárias, então a maioria dos projetos da Aruanda eles são voltados pra infância e juventude. Essa infância também com o Fuzuezinho e com os trabalhos que a gente faz em escolas, as oficinas que a gente faz dentro das unidades do Sesc.

O Sesc é um grande parceiro da companhia de Aruanda, o ponto de cultura e os desdobramentos que ele teve porque mesmo depois que ele terminou, o culturas tradicionais e o herdeiros do axé eles são seminários que a gente faz anualmente. O herdeiros do axé a gente depois de um tempo.

PB: Vocês buscam apoio?

RN: Os seminários a gente sempre faz com apoios governamentais, em alguns momentos, em dois anos a gente conseguiu por edital. E teve um edital federal de culturas populares, dois editais estaduais que foram editais de cultura popular e a gente também ganhou o edital do ações locais da prefeitura do Rio de Janeiro que aí foram cinquenta mil reais e que a gente conseguiu fazer algumas ações nesse ano com essa grana. Então a gente conseguiu, a gente sempre busca fazer ele anualmente é o herdeiros do axé ele acontece hoje dentro de terreiro, a gente faz o seminário dentro de alguma comunidade de terreiro, geralmente a gente escolhe alguma comunidade que tenha muita criança dentro e a gente propôs pra essa comunidade de terreiro um dia em que ela vai se abrir pra todo mundo. Então o herdeiros do axé ele é feito pras crianças daquele terreiro, pros jovens daquele terreiro mas também pra jovens de outros lugares que não são necessariamente de religião de matriz africana , porque a gente entende que é um momento pra que essa comunidade de terreiro se abra e desmistifique muita coisa, porque é tanta coisa que colocam na nossa cabeça que as vezes as pessoas tem medo de entrar e como o candomblé ele tem essas questões do segredo, de algumas coisas que você só aprende a partir do momento que você tá dentro né?. Ficam muitas coisas muito nebulosas, e a gente ouve outras religiões atacando, dizendo que é o mal, e que é o demônio que ta lá dentro, e que fazem coisas, que matam pessoas, não sei o que, então muita gente tem medo de entrar. Aí a gente fala: Vamos propor que o herdeiros do axé aconteça nesses espaços e que nesse dia especificamente essas comunidade vá se abrir, então a oficina vai acontecer aqui dentro, as rodas de conversa vão acontecer aqui dentro, as apresentações artísticas vão acontecer aqui dentro, e aí a gente sempre tenta mostrar que esse terreiro é também um espaço de preservação cultural e de formação cultural. Você tem muitos grupos artísticos que estão dentro dessa comunidade de terreiro, sambas de roda, grupos de afoxé, e indumentária, oficina de turbante, costura, é culinária, tudo dentro de uma comunidade de terreiro. Essas comunidades de terreiro são responsáveis por preservar muitos desses saberes né? Então esse momento é o momento que a gente abre pra que as outras pessoas

que são de fora entrem nessa comunidade e vejam que não tem nada demais lá dentro, você não vai ver um monte de bicho morto pendurado pelas paredes, você não vai ver as pessoas se contorcendo no chão, é um espaço comum em que acontecem as religiões e tal e que tem as festas, mas que você pode abrir , que você pode entrar e que você não vai ser afetado porque você tala dentro, aí então é muito um papel de desmistificar, e o culturas tradicionais e juventude, ele tem esse papel de justamente pensar a partir do discurso que a gente ouviu durante muitos anos desses mestres de que a juventude não se interessa por essa tradição, então eu for ela vai morrer então assim, pensar... ela vai morrer mesmo? A juventude não se interessa mesmo? Ou será que ela não se interessa pela maneira que ela é apresentada agora? Será que se a gente tentar deslocar isso pra realidade desses jovens de hoje em dia, trazendo as ferramentas que ele tem hoje em dia de rede social, de audiovisual, será que essa manifestação ela não pode se ressignificar? E continuar viva? Então é justamente pra trazer esse diálogo, dessa juventude que é herdeira dessa tradição e de que maneira essa juventude lida. Primeiro entender e fazer com que elas entendam a importância que é manter aquela tradição, mas também mostrar pra eles que essa tradição ela não precisa ser estanque, eles não precisam fazer exatamente como o avô e o bisavô faziam, que eles podem trazer pequenos elementos. Claro que sem deturpar a identidade maior daquela tradição, mas que eles podem fazer pequenas coisas, pequenas ações que são mais próximas da realidade deles hoje em dia, do que o bisavô fazia, mas que é importante que eles preservem e que eles levem adiante. Então a gente sempre traz os nossos próprios exemplos de que tipo, o jongo que eu faço hoje não é com certeza o que o mestre Darcy aprendeu lá quando ele era jovem , até porque a partir dele muitas coisas foram modificadas e introduzidas e tiradas dessas tradições , a própria questão de ter uma roupa para dançar é uma coisa que a gente desmistifica , você pode dançar com qualquer roupa , se você mora na Serrinha, se você gosta de samba, de pagode de funk, você não precisa botar uma saia de chita e um turbante. Você pode dançar o jongo com o seu shortinho e com a sua mini blusa e é tão jongo quanto entendeu? É tirar desse lugar dessa tradição entendeu? Desse lugar de que: Ahhta lá numa prateleira, estanque, fechada sem se movimentar e que pra eu fazer eu tenho que ficar igual aquilo. Então é tirar desse lugar e mostrar que ela tá viva , e que ela depende de você pra continuar existindo e que se você muda, essa tradição em algum momento de alguma maneira ela vai mudar também, vai se adaptar a essa nova realidade, a essa nova geração que tá recebendo que tá sendo responsável por passar adiante, então esse é o trabalho que a gente faz com o

culturas tradicionais e juventude, esse trabalho de reflexão e que também envolve um dia inteiro e que a gente tem que a gente tem mesas em que a gente ouve alguns mestres, tem oficinas, também tem apresentações artísticas de outras comunidades que vem mostrar um pouco da tradição então hoje são os principais produtos que a Aruanda tem. São os seminários (herdeiros do axé e culturas tradicionais e juventude),o trabalho artístico que a gente faz voltado pras crianças, o fuzuezinho e o segundo espetáculo que a gente tá montando agora que pretende- se estrear em Novembro, pensando nesses nichos da primeira infância, e mostrar e trazer essas danças negras tradicionais pra essa geração que tá vindo agora desde pequenos e o fuzuê que é o nosso grande projeto que independe de ter grana ou não, de ter patrocínio ou não, a companhia já tem dez anos e é isso independente de sol de chuva, de ter grana , de não ter grana e a ideia é justamente fazer com que essas coisas aconteçam como a gente já tá vendo , então o espaço que a gente ocupa hoje , é ocupado por outros grupos, em outros dias e em outros momentos , tipo é uma coisa bacana que a gente vê : Ah a gente entendeu que ocupar essa praça mostrou pras pessoas que podem ter outras coisas nessa praça também, e a comunidade de Madureira com todas essas coisas como todas as outras comunidades também tá tendo , então outras pessoas de outras comunidades perdem pra dar o ensino do jongo, então a associação de moradores do cajueiro que é uma outra comunidade de lá, daqui de Madureira também que fica do outro lado da rua e que tem uma facção rival e a presidente da associação de moradores entrou em contato com a gente querendo que tivesse uma oficina de jongo lá: Ah, porque eu fiquei sabendo que tem uma moradora antiga que dançava e a gente quer resgatar isso aqui também , então o próprio mestre Darcy que no final da vida foi morar no São José e que o são José não tem mais jongo, então o pessoal fala: Ah.. vem aqui, conversar com a gente, então você percebe uma movimentação, as rodas de samba que acontecem em Madureira e que hoje convidam pra tá fazendo jongo , e as escolas de samba, a Portela que faz o enredo pra Madureira e que chama a Companhia de Aruanda pra ter uma ala toda coreografada de jongo na avenida sabe... então são coisas que a gente percebe que a partir do trabalho e a partir principalmente do fuzuê e da roda e dessa roda que tem um serviço de ocupação cultural de arte pública e as pessoas começam a se apropriar também... entender tipo, ah que bacana, eu quero que tenha aqui também , que é o objetivo principal né... fazer com que a tradição volte pro cotidiano da comunidade e que outras comunidades de Madureira também tenham , pra que a pessoa que mora no subúrbio, na baixada não tenha que se deslocar até o centro, pra ver uma roda de

cultura popular ou uma manifestação negra que é ancestral dela. É muito contra senso, a pessoa sair do seu lugar, onde a manifestação dele deveria estar, ir pra outro lugar, ir até outras pessoas, que ocupam um outro lugar, que tem uma outra classe econômica, que pertence a uma outra etnia e que hoje fazem o que é uma ancestralidade sua, e você é o estrangeiro daquilo, os lugares estão invertidos. Então tipo, fazer uma roda em Madureira é justamente falar: Não, vem cá, é aqui! É seu! Se apropria de novo, pode chegar perto, pode tocar, pode dançar, é seu, aproprie-se disso, faça parte. Porque a gente sabe que é muito dificultoso né? Muitas das vezes as pessoas falam: ahh, mas é só pegar um metrô, mas as vezes a galera preta não tem 4,05 pra ir pra pegar um ônibus sabe? E não é só um deslocamento, você vai pra lá, vai ficar três horas sem comer nada? Você não vai beber nada, como é que você vai voltar depois sabe? É a violência, é a distância, é o ônibus que acaba... Assim é uma série de coisas que dificultam para que as pessoas cheguem até essa manifestação e estar num lugar muito distante, então assim, se ela tá aqui mais próximo de mim, é muito mais fácil de eu me apropriar dela, e a partir disso eu fazer outros desdobramentos em outros grupos sabe... A Aruanda não quer ser um grupo único, a gente não quer ser: ahh nós somos o grupo de Madureira, não a gente quer que tenha trezentos grupos de Madureira, sabe? O trabalho que acontece no fuzuê é justamente pras pessoas se sentirem afetadas, estimuladas e que outros grupos surjam. Assim, a ideia não é... Ahh queremos ser o único, queremos ser a referência. A ideia é: queremos ser um exemplo, um molde que você pode seguir ou não, mas que você sinta à vontade pra se apropriar e pra estar junto, entender que não é uma exclusividade. Porque essa coisa do grupo artístico, ela dá a sensação de que: Ah eu preciso ser do grupo para poder fazer, e a ideia é justamente outra né, é primeiro trazer essas pessoas pra que elas entendam que você pode, você é uma pessoa negra, é diferente, você nunca vai ser acusada de se apropriar de alguma coisa, ela é sua por natureza, então é só você tomar posse disso. Ah mas eu posso dançar? É você pode dançar com a roupa que você tiver, porque tem gente que tá vindo do trabalho, desce do trem e já fica ali na roda, e tá de calça jeans, e tá de salto: Ahh passei um dia aqui e vi, isso é muito orgânico do funcionamento do bairro né? A gente tem uma divulgação mas é uma divulgação muito básica que normalmente a gente coloca nas redes sociais, e, sei lá, trinta por cento das pessoas que frequentam o Fuzuê hoje, foi porque viu em algum momento: Ahh eu passo em Madureira todo dia, um dia eu passei ouvi um barulho de um tambor e fiquei curioso desci, e aí a partir daí eu sei que todo mês nesse dia eu vou descer e vou ficar. Ah um dia eu tava passando

de trem, desci aqui em Madureira pra comprar um negócio e vi. Então são muitos relatos desse tipo que a gente recebe...Ahh eu tava passando ouvi, resolvi ficar, nunca tinha visto ou lembrou minha vó que fazia em algum momento, aí eu fiquei emocionado sabe, relatos que a gente recebe nas nossas páginas, nas nossas redes de pessoas que a gente nunca viu, e de pessoas que naquele momento da roda e a gente nem viu que tava lá, e depois a gente recebe uma mensagem: Ai que lindo passei lá e vi obrigado, fiz uma imagem mandei pra minha tia que mora lá não sei aonde , ela ficou super emocionada e quer vir também. Então são essas pequenas coisas que mostram pra gente que de alguma maneira, o trabalho que a gente tinha pensado inicialmente ele tá sendo bem sucedido. Quando a gente percebe que outras pessoas começam a querer que tenham em suas comunidades, pessoas que mandam mensagens: Ahh... como é que eu faço pra participar? Ahh é só chegar? Ah mas não tem que ter um ensaio? Não, é tudo ali na hora, você aprende na hora e por isso é tão importante também que a pessoa se sinta acolhida, então manter essa atmosfera de acolhimento, manter essa atmosfera de: Isso é seu também! Sabe...aqui eu não sou mestre, eu não sou dono, eu tô mostrando pra você uma coisa muito legal que é minha e sua, e que você pode vir. Ah mas eu não sei não tem que saber, não tem certo não tem errado, observa um pouquinho, entra quando tiver se sentindo à vontade, a primeira não vai ser legal, a segunda já vai estar dançando um pouquinho melhor e na terceira já vai estar orgânico entendeu? Então mostrar isso que a pessoa não precisa passar por um processo de :Ah, você vem a cinco ensaios e depois você bota uma saia e pode vir dançar, porque a gente percebe que é uma lógica que funciona em muitos grupos... Aqui é uma roda informal de rua sabe? Tira essa casca de apresentação, de formalidade, é pra interagir é pra trocar energia, pra trocar ideia, pra fazer com que a coisa flua, pra fazer com que essa pessoa saia daqui afetado de alguma maneira positivamente. Porque ela pode ser afetada de uma forma negativa. Tipo, ah essa roda é horrível, me trataram mal, eu me senti mal, me olharam de um jeito estranho, nunca mais entro na roda sabe? Não a ideia é você se sentir acolhido. Você pode não entrar, você pode não dançar, mas você tá ali olhando, e aí na segunda vez você vai chegar mais perto da roda, na terceira vez você vai tá dançando, entendeu? E tipo, cada um com seu tempo, cada um da sua maneira, mas a ideia é fazer com que as pessoas aos poucos se aproximem, se reaproximem na verdade né. Porque hoje são muitas coisas querendo que você se afaste. É uma massificação de religiões protestantes, de igrejas que dizem que é errado, que tambor não pode, que não pode ficar andando no meio da rua, então assim, primeiro mostrar

que é um espaço público que é seu e que você pode se apropriar dele e segundo mostrar que essa manifestação é sua e que agora tá acontecendo num lugar que é próximo de você, que é de um lugar de onde ela veio...porque muita gente não sabe que jongo tinha no Rio de janeiro, falam: Isso é da onde da Bahia? Eu falo não, não é da Bahia não, é do Rio de Janeiro, também tem em outros lugares mas a Bahia é um lugar que não tem tradicionalmente. Então assim: Ah não sabia que o Rio de Janeiro tinha isso, então são essas pequenas aproximações sabe, tirar essa roupagem formal de apresentação, a gente faz apresentação também, mas é num outro lugar, nosso lugar é principalmente pensar essa roda como um lugar de acolhimento e de um lugar que as pessoas possam se reencontrar com essa ancestralidade, lugar onde essas pessoas vão de novo estar bem mais próximas dessas manifestações e ajudar a desconstruir um monte de preconceitos... Os próprios barraqueiros mesmo falam :Ai a primeira vez que eu vi, achei que era macumba, agora já sei que não é... Então tipo no começo rola um estranhamento, então quando você começou lá na primeira roda que nós fizemos, tinham basicamente nós cinco e mais três pessoas, as pessoas passavam, olhavam e falavam nossa, dez pessoas aí girando. Segundo mês mesma coisa, terceiro mês mesma coisa. Então esse ano a gente vai fazer dez anos... Em dez anos olho o quanto de ganho a gente conseguiu ter, quantas pessoas vieram pra gente pra falar, quantas pessoas disseram: Olha, eu to fazendo Jongo com meus alunos, o trabalho que a gente faz com educação, ele dá desdobramentos incríveis tem vídeos de pessoas de outros estados que falam olha aqui, aprendi com vocês naquele dia lá! A gente agora recebeu umas fotos de um livro didático de artes de um amigo nosso que é lá de salvador , então assim, descobriu, viu que o trabalho que a gente faz no fuzuezinho, hoje ele tá dentro do livro didático que é distribuído na rede pública rede pública, e aí um amigo de salvador mandou uma foto , postou no *Instagram* dizendo: Olha aqui, não acreditei , eu abri vocês estavam aqui, as fotos de vocês montando dinâmica, falando de roda e vocês estão aqui ilustrando, falando do trabalho de vocês, então assim, são coisas que mostram pra gente falar: Tá... tudo bem , é isso mesmo... estamos no caminho certo, e a ideia é muito mais do que tipo ai eu quero um nome que seja reconhecido, não! Eu quero que o Jongo vá aonde ele tem que ir, eu quero ocupar aonde tem que ir, eu quero que as crianças saibam o que é isso, que elas não tenham preconceito, não digam que é macumba quando você chaga na escola com um tambor que é uma coisa muito comum ainda hoje, sempre que a gente chega numa escola com tambor pra fazer oficina, ou pra fazer outra coisa... Ai tio é macumba? E tipo é todo um trabalho de dizer olha, não é macumba,

mas se fosse também tudo bem, não é errado se fosse macumba, então vamos ressignificar isso, tambor é um instrumento musical, saber de onde veio, então a partir daí a gente vai fazendo os trabalhos. Pra nós é fundamental e muito estimulador quando a gente percebe que está tendo desdobramentos, quando a gente percebe que outras pessoas estão fazendo, que outros grupos estão surgindo e quando a gente recebe esses feedbacks das pessoas: Ah, eu adoro a roda de vocês porque eu me sinto bem, eu tive coragem de entrar no momento que você falou que podia entrar. As pessoas perguntam... Ahh por que toda hora vocês param a roda e tal. eu digo: Não gente, porque é isso, as vezes a pessoa chegou ali , se você pensar que nem todo mundo veio diretamente pra roda, a gente tá num espaço público, de repente a pessoa simplesmente passou, viu e parou, é importante você contextualizar , dizer o que você t fazendo e principalmente você dizer que tipo, pode entrar, não é uma apresentação aqui não é todo mundo do mesmo grupo que só um grupo pode dançar, que se quiser pode experimentar também, você não precisa saber dançar pra entrar na roda, você vai aprender aqui junto com a gente , não tem certo nem errado. Assim, essas pequenas desconstruções que fazem com que a pessoa se sinta cada vez mais à vontade e cada vez mais dona daquilo, e de fato é, então, esse é o maior trabalho que a gente tem, e é o lugar onde a gente recebe o maior número de feedbacks é com fuzuê, com essa roda que já virou documentário e pra nós é assim o grande projeto e que a partir dela muitas outras coisas surgiram, o seminário, os pontos de cultura, os projetos culturais que a gente faz, mas hoje o nosso maior projeto, a nossa maior militância é com o Fuzuê com certeza.

PB: Obrigada Rodrigo. Foi ótimo**.**