



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS  
INTERDISCIPLINARES SOBRE MULHERES, GÊNERO E  
FEMINISMOS – PPGNEIM**

**LUÍSA GABRIELA SANTOS**

**CRÍTICA FEMINISTA NEGRA DA REPRESENTAÇÃO: Um estudo  
sobre auto-inscrição de corpos encapoeirados em práticas  
artísticas**

Salvador  
2019

**LUÍSA GABRIELA SANTOS**

**CRÍTICA FEMINISTA NEGRA DA REPRESENTAÇÃO: Um estudo  
sobre auto-inscrição de corpos encapoeirados em práticas  
artísticas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestra em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo.

Orientadora: Profa. Dra. Rosângela Janja Costa Araújo

Salvador  
2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

S237 Santos, Luísa Gabriela  
Crítica feminista negra da representação: um estudo sobre auto-inscrição de corpos encapoeirados em práticas artísticas / Luísa Gabriela Santos. – 2019.  
118 f.: il.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosangela Janja Costa de Araújo  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2019.

1. Negras - Capoeiristas. 2. Mulheres - Capoeira - Angola. 3. Crítica feminista.  
4. Representações sociais. I. Araújo, Rosangela Janja Costa de. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDD: 305.42

---

**LUÍSA GABRIELA SANTOS**

**CRÍTICA FEMINISTA NEGRA DA REPRESENTAÇÃO: UM ESTUDO SOBRE  
AUTO-INSCRIÇÃO DE CORPOS ENCAPOEIRADOS EM PRÁTICAS  
ARTÍSTICAS.**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos de Gênero, Mulheres e Feminismos, da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 14 de março de 2019.

Rosângela Janja Costa Araújo – Orientadora

---

Doutora em Educação pela Universidade Federal de São Paulo  
Universidade Federal da Bahia

Laila Andresa Cavalcante Rosa

---

Doutora em música pela Universidade Federal da Bahia.  
Universidade Federal da Bahia

Elizia Cristina Ferreira

---

Doutora em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina.  
Universidade de Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira

## PEÇO LICENÇA

Peço licença à *Exú*, aquele que guarda os caminhos, a força presente nas encruzilhadas da existência e nas "voltas que o mundo dá". Agradeço por me trazer até aqui para escrever cada palavra que materializa sua energia pulsante, energia da comunicação. Gratidão por proporcionar o encontro com Janja Araújo, Lutigarde Oliveira, Natureza França e Nildes Sena, com a obra de Conceição Evaristo e tantas mulheres negras visionárias e revolucionárias.

Ponto de transformação, guardião dos portais, aquele que é potencial puro e que tem sido meu grande guia nesta jornada, me ensina que é preciso dar para receber. Belíssimo *Orixá Exú, Bará*, você que é a própria roda, círculo, energia do movimento vital, me ensina que os sins e os nãoos que recebemos são sempre uma oportunidade. Gratidão por me guiar à Bahia e permitir a conexão entre produção artística crítica de Mulheres, Feminismos e Capoeira Angola.

Peço licença e agradeço também a *Oxúm e Iemanjá*, aquelas que me guardam e ensinam a cuidar das águas - do amor-próprio – peço que se criem, renovem e purifiquem. Agradeço à *Obá, Orixá guerreira*, deusa do conhecimento, defensora das mulheres, gratidão por nutrir minhas intenções e desejos, por me aproximar das mulheres angoleiras de Porto Alegre/RS e de Salvador/BA. Por compartilhar, crescer e amar mulheres criadoras de histórias do bem-viver.

Peço licença e agradeço a *Oxalá* por me proteger e ensinar sobre o Grande Mistério e o direito de existir. Sou grata pela paciência e pela força expressa na paz, na beleza, na alegria e na esperança. Equilíbrio sagrado que habita em mim e no Universo, agradeço o pulso da vida, pulso infinito que se projeta no silêncio, na escuta do coração.

Dedico este trabalho a todas as mulheres negras, estrelas brilhantes que iluminam os caminhos e ensinam sobre criação.

## GRATIDÃO

Ao PPGNEIM/UFBA, es professores, funcionários e es estudantes, parceiros de jornada na turma de 2016. Vida longa a este importante território de ensino-aprendizagem crítica na luta por uma vida plena e com justiça.

À CAPES, pelo apoio para o mergulho no processo de criação acadêmico-poética ao conceder a bolsa de estudos, por 18 meses, para a conclusão do Mestrado.

À Laila Rosa e Elizia Ferreira pelas provocações sobre a confiança, por sua crença na criação, por nossos corpos pulsantes em transformação constante.

À Janja Araújo, Mestra Janja, pelas provocações, por ser guardiã da Capoeira Angola, guardiã da história das mulheres negras capoeiristas, por ativar o mundo com narrativas da criação e auto-inscrição na Capoeira Angola.

À Télia Negrão e todas as mulheres do Coletivo Feminino Plural. Pela oportunidade de construir o *Ponto de Cultura Feminista: corpo, arte e expressão* com carinho, dedicação e parceria, inspiração para este trabalho. Pelo incentivo constante e pelas invenções cotidianas.

À Ive Farias pelo amor, afeto, apoio, incentivo e cuidado. Por fortalecer meu espírito e minha crença na criação. Pela vida que compartilhamos: me amo, te amo, nos amo.

À Angélica Celeste Mirinhã e toda minha família pela oportunidade de crescer com vocês. Minha artista preferida, mãe, amiga, inspiradora. Gratidão pelo investimento constante e a parceira de coração. Você é infinita. Te amo.

A todas as mulheres angoleiras, em especial, à Lutigarde Oliveira, Natureza França e Nildes Sena, gratidão pela presença, pelo presente e futuro. Pelas pontes que construímos sobre revolução, arte, corpo/vida e Capoeira Angola.

Existe uma capoeira do feminino, onde o corpo encapoeirado das mulheres revela-se enquanto resistência para não se perder de si. Corpo/espço. E sobre ele, com ele, ao redor dele e, finalmente, nele que se manifesta a natureza ancestral que esse corpo transforma em capoeira.

Nildes Sena, 2015



## RESUMO

Este é um estudo sobre auto-inscrição de mulheres negras na cultura brasileira, a partir das produções artísticas de mulheres angoleiras, praticantes de Capoeira Angola. Quando investigamos questões sobre representação e auto-representação de mulheres negras na sociedade brasileira encontramos uma crítica feminista negra da representação. Trata-se da exposição dos problemas frente à representação e representatividade de mulheres negras na cultura. O racismo, branquitude e machismo são “naturalmente” aceitos nas narrativas da criação (no ato de inventar o mundo e a nós mesmas) determinando o direito (ou a ausência do direito) à vida. Nosso campo de estudo foca na produção de angoleiras, negras, em Salvador/BA, que desenvolvem práticas artísticas em outras linguagens, tendo a Capoeira Angola, arte de resistência negra, como inspiração para suas criações. O conceito de “corpo encapoeirado” é desenvolvido pela artista e pesquisadora negra, Nildes Sena (2015) que compartilha conhecimentos sobre corpos que têm inscritos em si a Capoeira Angola e que resistem às estruturas vigentes. Sua produção provoca diferentes diálogos sobre corpos negros. Lélia Gonzalez (1984), Sueli Carneiro (2002), Aparecida Bento (2002), Conceição Evaristo (2005; 2007) Grada Kilomba (2016) e Janja Araújo (1999a; 1999b; 2017) também nos inspiram ao expôr narrativas artísticas/intelectuais que impõem silenciamentos, estereótipos e imagens de desprestígio às mulheres negras na cultura.

**Expressões e palavras-chave:** Auto-inscrição, Angoleiras, Práticas artísticas, Capoeira Angola, Crítica feminista negra da representação.

## ABSTRACT

This is a study about self definition for black women in the Brazilian culture, considering the cultural product and artistic creative process in the women who practice and lives the capoeira de Angola. When us starts rehearse about representation and self representation of black women in the Brazilian society, we found a feminist criticism of representation in art. The feminist criticism of black women representation in arts, study some aspects over the construction of a figure about black women in the cultural's discourse. The racism, the whiteness and the patriarchy are a long time writing the creating narratives (inventing the whole and the idea of humanity itself) and choosing who was the right to life and create. The study has a focus on the production of black angoleiras, in the city of Salvador/BA, they developed artistic practices in many languages and the Angola's Capoeira, art about black resistance is the inspiration for hers creations. The concept of "encapoeirado body" is developed for the black artist and researcher Nildes Sena interview in 2015 for this study about your pieces. It's about bodies experiencing the Angola's capoeira and this way, her resistance possibility many dialogs about the body questioning the representation of black women in arts. Black intellectuals like Lélia Gonzales (1984), Sueli Carneiro (2002), Aparecida Bento (2002), Conceição Evaristo (2005;2007), Grada Kilomba (2016) and Janja Araújo (1999a; 1999b; 2007) are the theoretical references for this study. Their contribution shows how the hegemonic narratives about arts and intellectually forced a silencing and stereotype images with one racist view about black women.

**KEY-WORDS:** Self representation in arts, Angoleiras, Artistic practices, Capoeira angola, Black feminist criticism about representation.

## LISTA DE ABREVIações E SIGLAS

ACANNE	Associação de Capoeira Angola Navio Negroiro
ANIMA	Ações Nutrindo Inquietações de mulheres artistas
FUNDAC	Fundação da Criança e do Adolescente do Estado da Bahia
FUNCEB	Fundação Cultural do Estado da Bahia
FICA	Fundação Internacional de Capoeira Angola
LGBT	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais
NZINGA	Grupo Nzinga de Capoeira Angola
PPG-NEIM/UFBA	Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares em Mulheres, Gênero e Feminismos
UCSal	Universidade Católica de Salvador
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UNEB	Universidade Estadual da Bahia
ZIMBA	Grupo de Capoeira Angola Zimba

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Ilustrações de Jimmt Scott .....	32
Figura 2. Nildes Senna e Importúno poético.....	47
Figura 3. Lutigarde Gama de Oliveira, Salvador/BA.....	48
Figura 4. Lutigarde (à esquerda) com Mestre João Pequeno de Pastinha (ao centro).....	49
Figura 5. Objetos confeccionados pela artista Lutigarde Oliveira .....	49
Figura 6. Lutigarde Oliveira recita .....	52
Figura 7. Natureza França Roda de Samba e Roda de Capoeira.....	53
Figura 8. Il Café Científico Cutural .....	54
Figura 9. O Eixo: Descolonizando o movimento .....	54
Figura 10. Esse Gunga Também é meu – Mulheres e poderes com Natureza França .....	55
Figura 11. Homenagem a Dona Dalva Damiana com participação de Natureza França.....	56
Figura 12. Natureza e grupo A corda do Samba de Roda em ação no Suburbio Ferroviário de Salvador .....	59
Figura 13. Nildes Sena com seus pais.....	64
Figura 14. Nildes Sena fazendo uma fala no Centenário de Mestre João Pequeno de Pastinha .....	67
Figura 15. Nildes Sena ministra oficina em local aberto .....	69
Figura 16. Nildes Sena e seu acervo de esculturas .....	70
Figura 17. Performance “Tia Roxa” por Nildes Sena.....	74
Figura 18. Vídeo da performance “Tia Roxa” por Nildes Sena.....	76
Figura 19. Nildes Sena como Ivan Bernadino.....	78
Figura 20. Nildes Sena Cabaré Queen, performando como Drag King Ivan Bernadino .....	79
Figura 21. Nildes Sena performance Drag King .....	81

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1. - Primeiro mapeamento de mulheres angoleiras que atuam com diferentes linguagens artísticas em Salvador/BA – 2016/2019.....	45
Tabela 2 – Interlocutoras da pesquisa .....	46

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	15
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	19
<b>1. PENSANDO NARRATIVAS DA CRIAÇÃO</b> .....	24
1.1. CRITICA FEMINISTA NEGRA DA REPRESENTAÇÃO.....	29
1.1.1. <b>Feminismo angoleiro</b> .....	37
<b>2. ENCONTRO COM A PESQUISA</b> .....	41
2.1. MULHERES ANGOLEIRAS E AUTO-INSCRIÇÃO.....	48
2.1.1. <b>Lutigarde Oliveira</b> .....	49
2.1.2. <b>Natureza França</b> .....	53
2.2. ENCONTROS COM A CENA LOCAL.....	59
<b>3. NILDES SENA: AMOR E RESISTÊNCIA</b> .....	64
3.1 UMA ARTISTA NEGRA DE CORPO ENCAPOEIRADO.....	71
3.2. TIA ROXA, “MULHER DA PÁ VIRADA”.....	73
3.3. OS MOVIMENTOS DE IVAN BERNARDINO.....	77
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: Adeus, adeus, boa viagem</b> .....	83
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	86
<b>ANEXOS</b> .....	90
Anexo 1 – Entrevista.....	90
Anexo 2 - Decreto de criminalização da Capoeira.....	115
Anexo 3 - Titulação de patrimonialização da Capoeira.....	117

## APRESENTAÇÃO

Fui a primeira integrante da minha família, chefiada por uma mulher negra, a entrar na Universidade Pública. Acompanhei desde minha infância minha mãe<sup>1</sup>, uma daquelas feministas que não se diziam feministas, atuando junto a diversos movimentos sociais na luta pelo direito à moradia, ao trabalho e à arte. Nesse caminhar, há mais de 30 anos, integro atividades artístico-culturais, pedagógicas e de comunicação popular ligadas ao resgate da memória, da história e da dignidade do Território onde cresci: a “Ilhota”<sup>2</sup>, em Porto Alegre. Hoje, neste lugar, existe o Ponto de Cultura Território Ilhota trabalhando formas de convívio comunitário, da esperança como fundamento onde criar é existir e o bem-viver<sup>3</sup> é o objetivo.

Cursei licenciatura em artes plásticas e o bacharelado em artes visuais<sup>4</sup>, entre os anos de 2004 e 2012, em Porto Alegre/RS. Durante todo curso reconhecia a produção intelectual em artes visuais – história, teoria e crítica – e a produção de obras de arte como atividades, em geral, ocupadas por sujeitos privilegiados, uma elite que domina os meios de produção do simbólico, nomeando e movendo as riquezas, conhecimentos e saberes neste campo. Eu demonstrava interesse em temas ligados às experiências de mulheres, às

---

<sup>1</sup> Angélica Celeste Mirinhã é psicóloga e ativista da Central de Movimentos Populares/CMP. Desde 1985, atua na luta pela moradia como ferramenta no Direito à Cidade. Em 2003, no Fórum Social Mundial, funda a ONG [Comunic@rte](mailto:Comunic@rte) que desenvolve ações nas áreas da cultura e comunicação popular. Atualmente, busca no desenvolvimento ambiental comunitário o resgate da memória do território Ilhota, em Porto Alegre.

<sup>2</sup> Durante a ditadura militar, o projeto “Remover para Promover” despejou mais de mil pessoas de uma área central na cidade. Os residentes que se mantiveram ali originaram inúmeras vilas, como a Vila Renascença, lugar onde cresci e onde, hoje, existe o Ponto de Cultura Território Ilhota.

<sup>3</sup> “A sabedoria milenar que herdamos de nossas ancestrais se traduz na concepção do Bem Viver, que funda e constitui as novas concepções de gestão do coletivo e do individual; da natureza, política e da cultura, que estabelecem sentido e valor à nossa existência, calcados na utopia de viver e construir o mundo de todas(os) e para todas(os).” (trecho da Carta da Marcha das Mulheres Negras, 2015)

<sup>4</sup> Os cursos universitários de artes visuais, artes plásticas, belas artes, em geral, formam profissionais para atuarem no ensino das artes (licenciatura) ou na produção artístico/cultural (bacharelado em história, teoria, crítica e produção em linguagens diversas). As licenciaturas, apesar de serem regulamentadas e terem demanda de vagas sofrem com o desprestígio, o controle e os boicotes impostos através de projetos como o “Escola sem Partido” e o parcelamento de salários no serviço público. A produção e venda de obras de arte, apesar de movimentar milhões, principalmente, nos eixos Rio/São Paulo, não apresenta uma regulamentação da profissão. (Ver FIALHO, Ana L. O Mercado de arte contemporânea, 2015).

produções autobiográficas, à perspectiva inter/multilinguagens e a atuação crítica de artistas. Mas, apesar desse interesse, eu não (re)conhecia os debates feministas e antirracistas, me faltavam argumentos e maturidade para questionar um currículo acadêmico referenciado em valores euroeucentrado <sup>5</sup>, androcêntricos e racistas. Tal contexto gerava inúmeros conflitos internos e externos fazendo recair sobre mim um mal-estar constante. E os privilégios como mulher branca<sup>6</sup> também me impediam de reconhecer e questionar a invisibilidade da produção de mulheres negras, não-brancas e brancas nas artes.

Em 2011, durante o trabalho de conclusão do curso de Graduação em artes visuais na UFRGS, de Porto Alegre/RS a João Pessoa/PB, fiz minha primeira viagem ao nordeste brasileiro. Nesse deslocamento (um tipo de residência artística) me encontrei com a Capoeira Angola pela primeira vez. Sem desconfiar o que aconteceria nos anos seguintes fui tomada por essa arte negra de resistência ancestral<sup>7</sup>. Com a Capoeira Angola começo a reconhecer meu corpo e seu potencial, bem como percebo mais e mais as estruturas que definem desigualdades no campo da cultura, da arte e da criação em geral.

De volta a Porto Alegre em 2012, segui praticando Capoeira Angola com o grupo Mocambo, com Mestre João Batista, discípulo de Mestre Barba Branca. Os jogos, diálogos, inversões, lutas e danças me ensinavam sobre formas de resistências e libertação. Conflitos de gênero e raça se faziam presentes, pois na roda, nos diálogos, nas imagens produzidas, era comum vermos homens (muitas vezes brancos) ocupando lugares privilegiados. Foram experiências que mobilizavam o corpo para trocar “o pé pela mão e a mão pelo pé” e mudar o ângulo de visão sobre tudo ao meu redor.

No mesmo período, eu começo a atuar na equipe do Ponto de Cultura

---

<sup>5</sup> Adoto este termo por considerar que os Estados Unidos, a partir dos anos 50/60, com suas estratégias políticas de dominação econômica e cultural se torna, tal como a Europa, um centro de referência para a criação, ditando tendências e influenciando as artes, o gosto e o comportamento humano em grande escala.

<sup>6</sup> Conforme Aparecida Bento (2002) “Mesmo em situação de pobreza, o branco tem o privilégio simbólico da brancura, o que não é pouca coisa.”

<sup>7</sup> Alguns anos antes, em Porto Alegre, já havia encontrado com a Capoeira Regional, porém não fui afetada pela experiência como com a Capoeira Angola que apresentava aspectos ligados ao corpo, à espiritualidade, à afirmação da ancestralidade negra e à luta antirracista.



Feminista: corpo, arte e expressão<sup>8</sup> como coordenadora de atividades de formação, difusão e fruição de artes produzidas por mulheres em sua diversidade. Tal experiência me ensinou sobre os campos teóricos e práticos dos feminismos, dos movimentos de mulheres e dos debates sobre as questões de gênero, cultura e arte. A partir dos conceitos de corpo, arte e expressão de mulheres e meninas, e dos direitos sexuais e direitos reprodutivos, percebia como as imagens que construíamos (incluindo minha própria produção como artista) reproduzia preconceitos. Começo então, a perceber a gama complexa da categoria “mulheres artistas” na atuação profissional, no exercício como criadoras, no ativismo político em relação a outras categorias como raça, classe e sexualidade.

Em 2015, escrevo o pré-projeto para a seleção do Mestrado no PPG/NEIM-UFBA e parto das experiências relatadas acima, no âmbito pessoal (em que “o pessoal é político”) e profissional (para “transformar o mundo transformando a si mesma”). A proposta pretendia reconhecer artistas que utilizavam o próprio corpo como instrumento para autorrepresentação e, com isso, aprofundar meus processos criativos. Porém, apesar de tudo, eu ainda não fazia recortes de raça ou, tampouco, aproximações com a Capoeira Angola.

Pela primeira vez em Salvador, para o período de seleção do Mestrado, durante quase trinta (30) dias eu frequentei rodas de capoeira, rodas de samba, rodas de conversa e festas públicas. Em cada movimento me perguntava a quem serviria o conhecimento<sup>9</sup> produzido na Universidade? Junto a isso, vivenciando Salvador, (re)conhecia uma gama de capoeiristas angoleiras, artistas profissionais em diversas linguagens, que exibiam produções em diálogo direto ou indireto com a Capoeira Angola.

Vislumbrar as mulheres me inspirou exigindo a revisão do projeto. Então, o

---

<sup>8</sup> Em 2014, o projeto do Coletivo Feminino Plural em parceria com o Governo do Estado e o Ministério da Cultura é realizado junto com artistas e ativistas de Porto Alegre. Para saber mais acesse <https://pontodeculturaafeminista.wordpress.com/>

<sup>9</sup> Em 2008, o Levante Popular da Juventude e o Coletivo Muralha Rubro Negra realizaram, na UFRGS, o Seminário “Pra que(m) serve teu conhecimento?” questionando a neutralidade da ciência e reivindicando o exercício da Universidade Popular. Uma pintura mural com a frase título do Seminário foi inscrita em uma das paredes do campus universitário, com o consentimento da Instituição. Apesar disso, a pintura foi atacada e houve a abertura de um processo – por um aluno - que caracterizava a pintura como ato de vandalismo. O fato repercutiu e a frase ganhou alcance Nacional ao questionar o papel da Universidade.

foco do trabalho muda e busco dialogar com angoleiras que atuam como artistas profissionais em outras linguagens artísticas. Busquei mergulhar neste estudo e aprender mais sobre criação e auto-criação, a partir das narrativas produzidas por intelectuais negras feministas e por artistas negras que pertencem as comunidades da Capoeira Angola, em Salvador/BA.

Apresento percursos de vida que considero fundamentais para que se possa compreender de onde venho e como cheguei até aqui. Rememorar cada uma destas experiências fortalece o espírito e dá a certeza de que estamos no caminho certo. E digo “estamos” porque não ando só. Sigo junto com minha ancestralidade, com minhas companheiras de luta, com tantas mulheres criadoras. Seguimos na jornada do (auto) conhecimento.

Infinitas, seguiremos.

Durante o processo da pesquisa acadêmica em estudos de Gênero, Mulheres e Feminismos desenhava um círculo, como uma espiral, e repeti este ato como um mantra nesse caminhar da investigação-cura. Para buscar a cura é preciso conhecer a doença. É preciso expor os valores racistas, patriarcais, capitalistas que estruturam a sociedade brasileira e que naturaliza a cultura da violência. Com a espiral, característica na Capoeira Angola, eu percebo o movimento da vida. Ela se expande e contrai na dança infinita do universo. Não sei bem como, mas essa imagem me auxiliou a entrar em caixas sem, necessariamente, permanecer nelas encaixada (uma metáfora para o que, geralmente, acontece nos espaços acadêmicos). Meu coração pulsava tranquilo e pode então criar e fazer seu trabalho-guia.

## INTRODUÇÃO

Considero o ato de criação como ação integrada, complexa e múltipla que envolve a existência humana e a vida como um todo. Seus movimentos aparecem expressos nas artes, comunicações, agriculturas, saúdes, territorialidades, ciências, nos corpos e nos pensamentos. A capacidade de sonhar, inventar, realizar, cooperar e, sobretudo, de (se) amar envolveria, então, o exercício de sermos criadoras ou, co-criadoras<sup>10</sup>. O ato criativo é exercício da vida.

Apesar desse exercício ser uma condição para a plena existência, o “direito” de criar, tal como estamos colocando aqui, não é garantido a todos os sujeitos. A predominância de narrativas únicas<sup>11</sup>, sustentadas pela ideia de um sujeito universal da criação, revelam uma cultura que impede o exercício criativo daqueles que estão fora delas. A eficácia dessas narrativas se faz através de instituições que há séculos vem legitimando o poder criativo de uns e deslegitimando o poder criativo de “umas”.

Apesar disso, tais narrativas são denunciadas, há muito tempo, através de contranarrativas, produções de feministas negras, não-brancas e brancas antirracistas. Elas comprovam como a manipulação da linguagem ocorre nos processos de legitimação e deslegitimação cultural afetando de maneira direta suas vidas (ANZALDÚA, Glória, 2000; GONZALES, Lélia, 1984; SARDENBERG, Cecília, 2002; SOUZA, Angela, 2002; KILOMBA, Grada, 2016).<sup>12</sup>

Algumas questões surgem nesse processo de (re)conhecimento das contranarrativas, por exemplo, como ideias e valores que estruturam o racismo ficam veladas para manutenção da cultura dominante que tem no centro o homem branco (e a mulher branca) como criadores? O que é branquitude? O que são privilégios brancos? Tais questões se abrem para que possamos pensar sobre

<sup>10</sup> “Cocriadora” se refere à ideia de criação conjunta com a fonte original da criação.

<sup>11</sup> A escritora Chimamanda Adichie, em 2009, chama atenção para “O perigo da história única” e conta histórias sobre a construção da imagem de si mesma como africana. Aponta as relações de poder envolvidas no ato de contar história única sobre um povo ou uma pessoa: “(...) Torna difícil o reconhecimento da nossa humanidade partilhada. Realça aquilo em que somos diferentes em vez daquilo em que somos semelhantes” In [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story/transcript?language=pt#t-849200](https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt#t-849200) TED, 2009 13’45” Acesso em out. 2019

<sup>12</sup> Optamos por apresentar as referências, ao longo do texto, inserindo o primeiro nome das autoras, quando mulheres, a fim de marcar politicamente sua presença como intelectuais.

estas estruturas silenciosas de poder, pois, nossa abordagem vê o racismo e outras formas de opressão como problemas da arte, da cultura e da sociedade como um todo.

As narrativas da criação envolvem práticas artísticas, científicas, políticas, envolvem toda ação humana, todo ato de inventar o mundo, ato que ocorre através da linguagem – seja ela falada ou não. Como artista, a partir de investigações no campo das artes visuais, reconhecemos uma crítica feminista da representação onde a premissa está em focalizar “tanto as questões da representatividade (presença ou ausência de mulheres artistas, historiadoras e críticas de arte) como aquelas relativas à representação (que dizem respeito ao repertório cultural de imagem de mulheres).” (ARRUDA, Lina A., 2013, p. 1) Neste trabalho, tal crítica é ressignificada dando lugar a uma crítica feminista negra da representação, produzida por intelectuais negras que atuam em áreas como a arte, filosofia, sociologia, educação e Capoeira.

Como capoeirista, nesse processo de investigação sobre as narrativas da criação, a partir das categorias de resistência negra como ancestralidade, resistência, comunidade/comunitarismo, nos deparamos com um campo vasto de práticas artísticas de mulheres angoleiras (praticantes de Capoeira Angola) negras e brancas. A cada dia, mulheres de todo mundo encontram na Capoeira Angola a força, inspiração e motivação necessárias para criarem, para se expressarem. Suas produções podem ser vistas no ativismo, na educação, na política, na saúde, nas artes e são inspiração para este exercício de escrita poético-acadêmica. Ao atuar como artistas, como capoeiristas, mulheres negras estão desafiando as estruturas do sistema social. E suas contribuições para criação de novas formas de viver, para o bem-viver, são fundamentais.

Sendo assim, nos perguntamos quais as narrativas produzidas por mulheres negras e não-brancas, em Salvador/BA, que tem na Capoeira Angola um referencial para suas práticas artísticas? A partir desse momento, surgem inúmeras outras questões como, por exemplo: como mulheres negras atuam em meio a um contexto de violência simbólica e física presente nesses espaços de criação? Que corpos são esses que praticam Capoeira Angola quando eles são corpos de artistas? Quais desafios enfrentam para desenvolver suas práticas

artísticas? Como são representadas? Como se autorrepresentam? Quais conhecimentos sobre cultura, arte, corpo e existência constroem com suas narrativas artísticas? O que dizem sobre suas imagens? A que circunstâncias resistem? Para além de querer encontrar respostas para tais questionamentos, buscamos colocar essas perguntas em pauta e discutir sobre como elas influenciam na elaboração das narrativas da criação na cultura brasileira.

As obras de intelectuais negras feministas como Lélia Gonzalez (1984), Sueli Carneiro (2002), Grada Kilomba (2016), Aparecida Bento (2002), Conceição Evaristo (2005, 2007), Janja Araújo (1999a; 1999b; 2017) inspiram e dão as bases para este estudo. Suas produções expõem as narrativas artísticas/intelectuais que impõem silenciamentos, estereótipos e imagens de desprestígio às mulheres negras na cultura. São obras que dialogam com suas histórias de vida, com ativismo cultural, político e social. Essas pensadoras atuam em diversas redes mobilizando saberes em torno da cultura e das relações raciais, de gênero, de classe, de geração, sexualidades, etc.

Seu ativismo tem desestruturado os pilares da opressão e demonstrado como as narrativas dominantes contribuem para a baixa estima, o medo e o afastamento das mulheres das possibilidades de atuar no campo criativo. Revelam como discursos hegemônicos trabalham para inferiorizar suas imagens e as complexas imbricações entre racismo e sexismo. Nosso foco recai também sobre a ideia da “cultura brasileira” como uma construção baseada em narrativas únicas e na observação dessas contranarrativas que propõem alternativas e caminhos para outro mundo possível.

No primeiro capítulo, *Pensando narrativas da criação*, vamos refletir sobre as narrativas da criação na cultura brasileira como narrativas da branquitude<sup>13</sup>, da violência, da estereotipização, da invisibilização e do lugar privilegiado. Vamos (re) conhecer o Feminismo Negro como contranarrativa que propõe formas de “auto-inscrição” através de práticas criadoras e/ou práticas artísticas (EVARISTO, Conceição, 2005). Buscamos identificar, neste estudo, uma crítica feminista negra

---

<sup>13</sup> “O que emerge da proposta de que a branquitude importa, mesmo diante da mistura genética da população como um todo, e que é preciso fazer uma crítica não só denunciatória, mas criativa, da autoridade branca?” Liv Sovik faz essa importante pergunta no livro “Aqui ninguém é branco” de 2009.

da representação que, desde os anos 80 (ou antes) vêm produzindo importantes obras que questionam a representatividade e as formas de representação de mulheres negras na cultura brasileira. Por fim, destacamos o Feminismo Angoleiro como um conceito em construção e uma prática que se estabelece através da ação de mulheres angoleiras, em especial, mulheres negras angoleiras que fazem crítica às formas de representação de si mesma e da comunidade em geral.

Este é o caso de Nildes Sena, que durante 2017 e 2018, foi nossa interlocutora nesta pesquisa, integrando, assim, o segundo capítulo da dissertação, *Nildes Sena: amor e resistência*. Vamos conhecer algumas de suas experiências e a partir de suas pesquisas, das práticas artísticas e das narrativas que elabora, ver o amor como parte fundamental da resistência. Veremos como a sabedoria ancestral dos seus mais velhos, os pais e o Mestre de Capoeira, foram fundamentais para ensinar sobre seu potencial criador. Veremos seu protagonismo nos debates sobre representação e autorrepresentação, sobre corpo negro e Capoeira com as *performances*<sup>14</sup> “Ivan Bernardino” e “Tia Roxa”. Nildes Sena é uma artista negra de “corpo encapoeirado”, conceito elaborado por ela durante pesquisa de Mestrado. Inventora de si mesma, Nildes Sena é *corporificadora* de significados e *desenhadora* de mundos possíveis.

No terceiro capítulo, *Encontro com a pesquisa*, apresentamos um relato de como chegamos até aqui. Buscamos trabalhar com a etnografia e a narrativa como método de pesquisa para, sobretudo, desenvolver o exercício da escuta e, assim, darmos os primeiros passos para atuar sob uma perspectiva feminista antirracista. Nas narrativas encontramos conteúdos repletos de intuição, emoção e subjetividade, que apresentam também a universalização de temas importante para sociedade (ABRAHÃO, Maria, 2003), como o racismo e o patriarcado. Nosso encontro com a pesquisa ocorreu através de observação (fruição) de obras de arte, da escuta e diálogo com interlocutoras, mulheres angoleiras que atuam com outras linguagens artísticas, da participação em eventos, da leitura de textos de referência e da análise de documentos como textos, fotos, etc.

---

<sup>14</sup> Regina Melim (2008) apresenta a *performance*, nas artes visuais, como uma arte múltipla, desdobramento da escultura e da pintura contaminada pelas relações interdisciplinares com o teatro, a dança, música e poesia nos anos 1960. Contempla uma grande gama de trabalhos que podem aparecer como vídeo, instalação, desenhos, filmes, textos, fotos, etc. Para ela é uma categoria aberta e sem limites.

Por fim, compreendemos que o ineditismo do tema desta pesquisa nos exige responsabilidade por ser um trabalho de referência sobre mulheres negras angoleiras, sobre crítica feminista negra da representação e práticas artísticas. Mas, ao mesmo tempo, o desafio nos motiva e emociona pelo fato de estarmos colaborando com questões de tamanha relevância.

## CAPÍTULO I

### PENSANDO NARRATIVAS DA CRIAÇÃO

Quando pensamos em “cultura brasileira”, identificamos complexos processos históricos envolvendo política, economia, artes, atravessando toda criação produzida nesse território. Ainda que saibamos que a cultura brasileira é plural devido à ampla variedade de povos e expressões que se manifestam aqui, existem práticas que constroem, a nível nacional, discursos únicos que valoram expressões baseadas em interesses políticos, econômicos, etc.

Segundo o Dicionário de Conceitos Históricos (2006):

(...) cultura abrange todas as realizações materiais e os aspectos espirituais de um povo. Ou seja, em outras palavras, cultura é tudo aquilo produzido pela humanidade, seja no plano concreto ou no plano imaterial, desde artefatos e objetos até ideais e crenças. Cultura é todo complexo de conhecimentos e toda habilidade humana empregada socialmente. (p. 85).

O fato é que a cultura é vivida em disputa. E o que vemos são discursos dominantes que impõe uma visão sobre o conceito de criação, de ato criativo, de vida. Nesse contexto perguntamos: Quem pode criar? Quem pode falar sobre a criação? Quem tem direito a vida?

O sujeito que cria é, comumente, representado por um homem, branco, (aparentemente) heterossexual, euroeuacentrado e economicamente privilegiado. Apesar das inúmeras produções no campo dos estudos sobre mulheres, raça, gênero, feminismos e sexualidade e que buscam questionar tal imagem, desconstruir o padrão, o cenário mostra que este sujeito ainda é, frequentemente, visto como sinônimo de humanidade, a “humanidade” é igual a “homem”.

Estruturas presentes na base da cultura brasileira como racismo são acionadas para produzir essas narrativas que, repetidamente, inscrevem no tecido social argumentos que defendem o direito deste sujeito universal (e de suas herdeiras - mulheres brancas) de criar a realidade sobre si (protagonizá-la) e também criar as realidades sobre aqueles que considera diferentes de si. Apesar de subjugadas, as mulheres brancas ainda ocupam um lugar de maior prestígio em relação às mulheres negras e não-brancas.



A intelectual Aparecida Bento (2002), ao falar destas estruturas, nos ensina que:

Na descrição desse processo o branco pouco aparece, exceto como modelo universal de humanidade, alvo da inveja e do desejo dos outros grupos raciais não-brancos e, portanto, encarados como não tão humanos. Na verdade, quando se estuda o branqueamento constata-se que foi um processo inventado e mantido pela elite branca brasileira, embora apontado por essa mesma elite como um problema do negro brasileiro. (p. 1).

Pensando nisso, nos voltando para as artes visuais campo de atuação que nos dedicamos para, então observamos que não são raras as narrativas da arte produzidas a partir da colonização brasileira (comumente nomeada como “conquista portuguesa”) que se desenham como uma “atividade autônoma”. Vemos também que, mesmo em casos onde se procura estudar a imagem da mulher nas “artes brasileiras”, como em Cristina Costa (2002), a narrativa única se impõe:

(...) aquilo que entendemos por arte e que constitui o patrimônio disponível para formação de nosso gosto e para o estudo de pesquisadores corresponde ao que foi produzido após a conquista portuguesa. (pg. 56).

A justificativa do argumento acima parece estar na ideia de que não existe “patrimônio disponível” para estudo de arte produzida antes da colonização. Mas o que de fato ocorre é a determinação do gosto do povo brasileiro a partir do “marco” colonial, o que acaba sendo uma condição para a manutenção das estruturas de dominação e injustiças sociais.

Um exemplo disso é a inferiorização da arte dos povos tradicionais indígenas, apagando sua existência e retirando o conceito de arte do que é produzido por essa gama de etnias, além de ignorar a arte negra dos povos trazidos ao continente. Essa redução implica na ideia de que os colonizadores são os únicos criadores da arte, e que esta foi introduzida no Brasil por “ordens religiosas”, sendo eles, os colonizadores os “grandes mentores” da cultura (colonial) brasileira. Tais questões afetam estudantes, artistas, arte/educadoras, pesquisadoras, historiadoras, afeta toda a população brasileira que não (re)conhece suas origens, seus modos de existência humana e de criação.

Ainda analisando o texto de Cristina Costa, “A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira” (2002), dois aspectos podem ser vistos: por um lado,

conforme Luciana Loponte (2008), existe o silêncio sobre os problemas da ausência de imagens da mulher como “(...) criadora, principalmente no discurso oficial sobre artes visuais no Brasil.”; por outro lado, vemos a ausência de mulheres negras e não-brancas e, conseqüentemente, o “silêncio sobre o branco”, conforme Aparecida Bento (2002):

Na verdade, o legado da escravidão para o branco é um assunto que o país não quer discutir, pois os brancos saíram da escravidão com uma herança simbólica e concreta extremamente positiva, fruto da apropriação do trabalho de quatro séculos de outro grupo. Há benefícios concretos e simbólicos em se evitar caracterizar o lugar ocupado pelo branco na história do Brasil. (p. 03).

Mulheres brancas ocupam uma condição de privilégio para criar e para construir as narrativas acerca da criação. Para elas há diversas possibilidades de acesso ao poder, devido ao período colonial, em relação às mulheres negras e não-brancas. Atrelado esse histórico e a “falsa ideia da superioridade racial branca” (SCHUCMAN, LILIAN, 2012), mulheres brancas e aliadas à branquitude podem colaborar com a negação das narrativas da existência de sujeitos negros e não-brancos como seres *humanas* (LUGONES, MARIA, 2014).

A origem do conceito “raça” e racismo, segundo Kabengele Munanga (2004), estão ligados à força das narrativas produzidas pela Igreja Católica no mundo, iniciadas por explorações patrocinadas pela Igreja entre o fim da Idade Média e o início do Iluminismo, posteriormente renovando-se através do discurso de uma “pseudociência” que produzia hierarquias entre seres humanos usando argumentos biológicos.

Nas artes destacamos as declarações de Antônio Sérgio Guimarães (2003), que aponta a importância da Semana de Arte Moderna de 1922 como marco cristalizador do discurso antirracista brasileiro<sup>15</sup>, entretanto, seu discurso acaba apenas sustentando o mito da democracia racial já existente, mantendo os privilégios brancos e seus desdobramentos.

---

<sup>15</sup> Segundo Guimarães (2003): “Nos anos 1950, a palavra de ordem que encontramos ainda era a seguinte: a cor é apenas um acidente. Somos todos brasileiros e por um acidente temos diferentes cores; cor não é uma coisa importante; “raça”, então, nem se fala, esta não existe, quem fala em raça é racista.” Na prática, esse discurso esconde a racialidade e os privilégios que brancos usufruem na sociedade brasileira.

As reflexões apresentadas nos últimos dois parágrafos são fundamentais para pensarmos o poder das narrativas da criação, não só as narrativas históricas, mas também as narrativas presentes nas artes, na construção de nossa identidade, da subjetividade e, sobretudo, no direito de existir que é violado, cotidianamente, através de crenças sustentadas pelo preconceito, pela desigualdade, pela injustiça.

No âmbito geral, a racialidade dos corpos brancos passa despercebida e “a brancura, neste caso, é vista pelos próprios sujeitos brancos como algo ‘natural’ e ‘normal’” (SCHUCMAN, LILIAN, 2012, p. 24). Essa percepção sobre corpos que são ou não racializados é um problema central da sociedade: da criação, da cultura, da arte, da existência humana. Ao mesmo tempo em que a racialidade (e a racionalidade) branca fica intocada, há apropriações, invisibilizações, estereotipizações, silenciamentos, inferiorizações e violências de todo tipo sendo proclamadas como “narrativas autorizadas”. Fazendo com que os corpos de pessoas negras e não-brancas sigam sendo, cotidianamente, exterminados. Tais categorias, que se desdobram no campo teórico, rasgam a carne no campo do “real” (GUIMARÃES, 2003).

Num estudo que realizamos <sup>16</sup> sobre representação de mulheres capoeiristas, por exemplo, pudemos ver como essas questões se projetam desde os primórdios da sociedade brasileira e estão presentes em nosso cotidiano. Encontramos documentos (artigos, teses) de pesquisadores, Mestres de Capoeira, que abordam a imagem/presença das mulheres na capoeira desde o período da instituição da República no Brasil.

Em Oliveira e Leal (2009), a partir de uma perspectiva sócio-histórica, vemos reveladas fontes jornalísticas, indícios da presença de mulheres na capoeiragem no final do século XIX e início do XX. São notícias publicadas em jornais, no Brasil, num período que compreende a abolição da escravidão; a perseguição e criminalização das culturas negras e indígenas; a descriminalização da Capoeira, em 1937, e sua transformação em símbolo nacional. O interesse da elite brasileira era explícito: extinguir expressões culturais (e os corpos) daqueles

---

<sup>16</sup> Estudo realizado, em 2017, em parceria com a orientadora desse trabalho, Dra Janja Araújo, e a autora em questão Luísa Gabriela Santos.

que não se assemelhavam ao modelo europeu que deveria ser instituído na República. Numa perspectiva histórica, esse fato é ainda é muito recente. (OLIVEIRA E LEAL, 2009).

Os documentos mostram narrativas, presentes nos jornais brasileiros, que ora exaltavam “papeis femininos” para as brancas na sociedade republicana: como filha, virgem, esposa e viúva; ora puniam e expunham, através de matérias policiais, a vida de mulheres negras e não-brancas. Mulheres empobrecidas, mulheres negras e não-brancas, as capoeiras, são representadas como mulheres de “vida livre”, “da pá virada”, “arrelentas”, “endiabradas”, “cabelinhos nas ventas”, “valentonas”, “desordeiras”, “arruaceiras”, “atrevidas”, “raparigas”, “perigosas”. (OLIVEIRA e LEAL, 2009).

Podemos supor que, na maioria, essas mulheres eram trabalhadoras: prostitutas, lavadeiras, doceiras, arrimo de família, donas de casa. Indo contra o modelo imposto para o “belo sexo”, eram mulheres “destemidas” que utilizavam a Capoeira para se defender em meio à cultura de violência presente na história da República Brasileira. Seu cotidiano era construído por regras próprias e adaptação, a vivência nos espaços da rua possibilitaria o encontro e aprendizagem da Capoeira. Elas utilizavam armas como navalhas, facas, cassetetes, batiam em homens e causando vergonha para a “moral” masculina. (OLIVEIRA E LEAL, 2009).

Conhecemos o nome de algumas dessas mulheres que, a cada dia, têm suas histórias reinscritas na Capoeira e na vida das capoeiristas da atualidade. São elas: Salomé, Adelaide “Presepeira”, Angélica “Endiabrada” (Anna Angélica), Chicão, Maria Isabel, Zeferina de Tal, Rosa de Oliveira, Almerinda, Menininha, Chica, Antônia de Tal, Cattú, Francisca Albino dos Santos, Maria Moura, Maria Gomes, Odelina de Tal, Esther, Carmem, Maria Meia-noite, Joana Maluca, Maria das Dores, Maria Galinha, Maria Izilda, Liduína Alves Mascarenhas e Jerônima. Esta última, aparece nos jornais em 1876, sendo uma das mais antigas evidências sobre a participação das mulheres na capoeiragem (OLIVEIRA E LEAL, 2009).

Nesse contexto, qual o lugar das mulheres capoeiristas nas narrativas da criação? Qual o lugar das mulheres negras capoeiristas nas narrativas da criação?

Qual lugar elas ocupam como criadoras? Para nós é lugar de resistência com um jeito de corpo que, desde os primórdios deste País, luta pelo direito de existir, pela liberdade. São jeitos de ser, de fazer, de aprender com epistemologias, referenciais diaspóricos, afro-brasileiros, negros. É a história em si, e a vida dessas mulheres capoeiristas da República segue inspirando e dando suporte a tantas outras criadoras negras, não-brancas e brancas antirracistas para seguirem criando.

As contranarrativas que falam sobre o ato criativo e a construção de conhecimento, na acadêmica e além dela, apresentam a ideia de epistemologia como “ aquisição de conhecimento”, como criação. Conforme Grada Kilomba (2016):

Epistemologia deriva do grego "episteme", que significa conhecimento, e logos, que significa ciência, portanto, é a ciência da aquisição do conhecimento. Ela determina quais questões merecem ser questionadas (temas), o modo de analisar e explicar um fenômeno (paradigmas) e como conduzir pesquisa de modo a produzir conhecimento (métodos) e, nesse sentido, a epistemologia define, não apenas o que é conhecimento válido, mas em que devemos acreditar e em quem confiar. (p. 3).

Epistemologias que se propõem feministas negras, não-brancas e brancas antirracistas debatem temas como gênero, raça, sexualidade e classe de forma crítica, expondo privilégios e conflitos existentes na sociedade. Da mesma forma, propõe alternativas e mudanças estruturais. Buscamos, então, reconhecer *epistemologias feministas negras da criação* e tê-las como referências para, então identificarmos nas produções de feministas negras brasileiras, uma *crítica feminista negra da representação*. São temas, paradigmas e métodos, propostos por criadoras negras e suas presenças em espaços de reconhecimento, poder, presenças que transgridem e movimentam o *status quo*.

## 1.1 CRÍTICA FEMINISTA NEGRA DA REPRESENTAÇÃO

Numa perspectiva feminista hegemônica, os estudos sobre representação de mulheres nas artes nos leva ao encontro da produção de mulheres brancas estadunidenses como Linda Nochlin (2016) e Griselda Pollock (2011). Suas atuações nos estudos em torno da história da arte ganham destaque a partir dos anos 70, como precursora de uma *crítica feminista da representação*.

Conforme Lina Arruda (2013), tratando-se de uma perspectiva crítica essa abordagem focaliza “(...) tanto as questões da representatividade (presença ou

ausência de mulheres artistas, historiadoras e críticas de arte) como aquelas relativas à representação (que dizem respeito ao repertório cultural de imagem de mulheres)". (p.1). Trata-se do reconhecimento de como as imagens das mulheres são criadas, desde o campo das artes visuais, mas para além dele, podemos estender a crítica para todos os campos criativos.

Segundo Luciana Loponte (2008), enquanto estes estudos se desenvolviam nos Estados Unidos (há pouco mais de 40 anos), no Brasil, somente nos anos 90, começariam a aparecer as primeiras discussões sobre a imagem das mulheres nas artes. Se nos localizamos no campo das artes visuais, podemos concordar com a autora quando afirma que: "(...) temos ainda um longo caminho a percorrer." (2008, p.18). No entanto, se ampliamos nosso olhar, numa perspectiva interdisciplinar, podemos identificar na produção intelectual de mulheres negras estudos que investigam a imagem das mulheres e as representações do feminino desde os anos 80 (ou mesmo anteriormente).

A ação dos Movimentos Negro e Indígena no Brasil mobilizaram a criação de políticas públicas como as Leis n.º 10. 639/2003 (para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Africana e Afro-brasileira), n.º 11.645/2008 (para o ensino da História e cultura afro-brasileira e indígena) e a Lei n.º 12.711/2012 (Lei de Cotas). Tais iniciativas tornaram visíveis a ausências de agentes criadores e de narrativas negras e indígenas, principalmente, na história e cultura produzidas e consumidas no Brasil. Também mobilizaram a urgência na produção de conteúdo diversos como materiais didáticos, bem como a formação de estudantes, artistas, professoras/es, pesquisadoras/es negras/os e não-brancos.

O fato é que, nos últimos 10 anos, houve o reconhecimento e fortalecendo das narrativas de intelectuais negras/os e não-brancos, bem como o resgate de histórias que revelam a produção de uma política negra de auto-inscrição que se manifesta, dentre outras expressões, através de uma crítica feminista negra da representação:

A primeira coisa que a gente percebe, nesse papo de racismo é que todo mundo acha que é natural. Que negro tem mais é que viver na miséria. Por que? Ora, porque ele tem umas qualidades que não estão com nada: irresponsabilidade, incapacidade intelectual, criancice, etc. e tal. Daí, é natural que seja perseguido pela polícia, pois não gosta de trabalho, sabe? Se não trabalha, é malandro e se é malandro é ladrão. Logo, tem que ser preso, naturalmente. Menor negro só pode ser pivete ou trombadinha (Gonzales, 1979), pois filho de peixe, peixinho é. Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler jornal, ouvir rádio e ver televisão. Eles não querem nada. Portanto têm mais é que ser favelados. (GONZALEZ, Lélia, 1984, p. 225).

Lélia González (1984) dá exemplo disso. Ela realizou uma investigação crítica feminista da representação na “cultura brasileira”, sua pesquisa demonstra como racismo e sexismo criam e mantêm estereótipos e imagens negativas da população negra em geral, e das mulheres negras, em particular. Com tom sarcástico, aponta como tais imagens aparecem nas ciências, em livros didáticos, na literatura. E isso se estende às artes visuais, ao cinema, teatro, aos artigos de jornais (desde a instituição da República, conforme vimos anteriormente), chegando à televisão e às telas de computadores, *tablets* e celulares.

No texto, “Racismo e Sexismo na cultura brasileira” (1984), a antropóloga faz crítica ao modo como as Ciências Sociais constroem narrativas da população negra no Brasil, fala do mito da democracia racial, da violência sexual contra mulheres negras, de racismo, preconceito e estereótipos. Ela questiona a naturalidade das construções e reproduções de imagens dessas imagens:

Os exemplos não faltam nesse sentido; se a gente articular divisão racial e sexual de trabalho fica até simples. Por que será que ela só desempenha atividades que não implicam em “lidar com o público”? Ou seja, em atividades onde não pode ser vista? Por que os anúncios de emprego falam tanto em “boa aparência”? Por que será que, nas casas das madames, ela só pode ser cozinheira, arrumadeira ou faxineira e raramente copeira? Por que é “natural” que ela seja a servente nas escolas, supermercados, hospitais, etc e tal? (GONZÁLEZ, Lélia, 1984, p. 233).

Após 30 anos, as dúvidas de Lélia González se mantêm presentes e cada vez mais necessárias. Em minha experiência como pesquisadora durante a pós-graduação, investigando cultura e identidade brasileira, vivencio a branquitude androcêntrica expressa com naturalidade no currículo acadêmico. Comumente, é

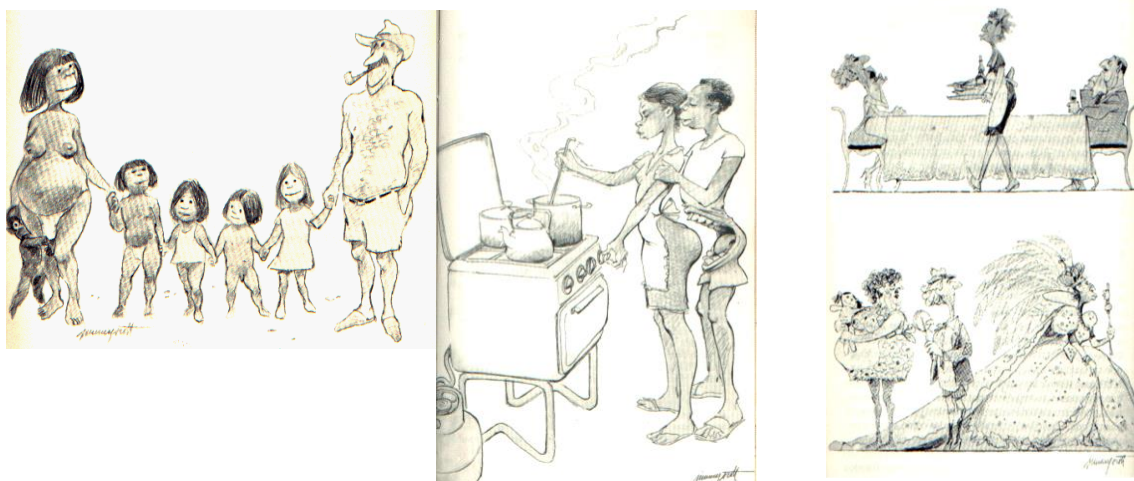
Roberto DaMatta (1984) o escolhido a narrar o que pode ser o Brasil (os brasileiros e brasileiras) e a “cultura brasileira”, apesar de serem ambos, DaMatta e Gonzalez, antropólogos brasileiros, pesquisadores com reconhecimento nacional, produzindo em um mesmo tempo histórico. Tal realidade, vivida numa das disciplinas do pós-graduação exigiu a releitura da obra deste autor a partir das reflexões apresentadas por Lélia Gonzalez (1984).

O texto de DaMatta, “O que faz o Brasil, Brasil?” (1984), demonstra como o poder sobre as narrativas da criação pode naturalizar questões como cultura do estupro no Brasil, objetificação de mulheres, violência doméstica e exploração de mulheres negras e não-brancas. Tal evidência se apresenta quando o autor anuncia a síntese do livro (ou a sua ideia de Brasil): “(...) conforme tentarei mostrar nas páginas que seguem — e com a ajuda do talento gráfico de Jimmy Scott —, o que faz o Brasil, Brasil é uma imensa, uma inesgotável criatividade acasaladora.” (DaMatta, 1984, p.12).

Essa “criatividade acasaladora” seria uma forma naturalizada de falar sobre o estupro sistemático de mulheres negras e não-brancas no Brasil? E o que dizer sobre as ilustrações de Jimmy Scott (Figura 1)? As imagens que ajudam Roberto da Matta a criar e defender sua tese sobre identidade brasileira demonstram mulheres negras ou não-brancas representadas de forma passiva, sorridentes, subservientes, serviçais:



Figura 1. Ilustrações de Jimmy Scott



Ilustrações de Jimmy Scott para o livro *O que faz o Brasil, Brasil?* Roberto DaMatta, 1984.

Com uma visão romantizada o autor fala da casa como lugar da "calma e tranquilidade" (DAMATTA, 1984, p. 16). Tal perspectiva parece servir para encobrir uma realidade que se desenha em grande parte dos lares brasileiros: feminicídio, pedofilia, abusos sexuais e outras formas de opressão. Inúmeras pesquisas sobre violência contra mulheres comprovam que a casa pode não ser um lugar seguro, calmo ou tranquilo para crianças e mulheres.

Uma pesquisa sobre violência contra mulheres realizada em 2018 pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública confirma que a casa não é um lugar seguro para mulheres.<sup>17</sup> Mais de 500 mulheres foram vítimas de agressão a cada hora no último ano, 42% das mulheres sofreu violência em casa (29% na rua, 8% na internet, 8% no trabalho e 3% no bar/balada). Quando o autor diz: "tudo, afinal de contas, que está no espaço da nossa casa é bom, é belo e é, sobretudo, decente." (DaMatta, 1984, p. 22), fica evidente o silêncio sobre a divisão sexual do trabalho e a tradição escravista que impunha (e ainda impõe) inúmeras formas de violência no trabalho doméstico, como violência sexual e de gênero.

Para falar sobre a identidade de mulheres brasileiras o autor compara mulheres à comida e, com naturalidade, inscreve o controle e a objetificação de mulheres negras na cultura:

Assim é que equacionamos simbolicamente a mulher com a comida e o doce com o feminino, deixando o salgado e o indigesto para estarem associados a tudo o que nos "cheira" a coisas duras e cruéis. Ao mundo

<sup>17</sup> Em <http://www.forumseguranca.org.br/publicacoes/atlas-da-violencia-2018/>

diffícil da “vida”, da “rua” e do trabalho em geral, esses universos que são profundamente masculinos e, por conseguinte, estão longe das cozinhas, dos temperos e das boas mesas e camas, onde se pode exercer uma comensalidade enriquecedora. (DAMATTA, 1984, p. 42).

O "mundo da rua", descrito como masculino e pouco frequentado por mulheres brancas, em realidade, têm grande presença de mulheres negras e não-brancas. São trabalhadoras, muitas delas capoeiras, como vimos anteriormente, que nas ruas criavam suas histórias e sustentavam suas famílias. A “comensalidade enriquecedora” exercida pelo homem branco, parece um retrato da cultura do estupro, da branquidade androcêntrica e elitizada que inscreve o mundo impondo suas normas.

Não é, pois, por acaso que muitas figuras de nosso panteão mitológico são mulheres cozinheiras ou que sabiam usar as artes da culinária para conseguir uma posição social importante. Gabriela e Dona Flor são cozinheiras de rara capacidade e estilo; também Xica da Silva, na criação cinematográfica de Cacá Diegues, foi genial articuladora de temperos (que usava como arma e requinte) e sexualidade para transformar em dominado o dominante-branco-comedor. (DAMATTA, 1984, p. 52).

O "dominante-branco-comedor" vira dominado através do tempero e da sexualidade, em seu texto o poder de mulheres negras nordestinas se resume às suas habilidades na cozinha e na cama. Observemos também como as mulheres negras são, neste pequeno trecho, representadas como (1) figuras de um panteão mitológico, (2) cozinheiras, (3) personagens da ficção literária, criadas por um homem (escritor) e (4) como Xica da Silva, a única personagem histórica citada, mas que aparece como “criação” de um homem (cineasta).

O fato é que encontramos registros, desde a década de 70, de intelectuais negras apontando de maneira direta os problemas dessas representações, não apenas Lélia Gonzales (1984), como também Beatriz Nascimento (1976), pouco menos de 10 anos antes, fazia críticas e apontava as relações entre racismo e sexismo. Vemos o caso específico de Xica da Silva, “criação” de Cacá Diegues, que vive, até o presente momento, de seus privilégios epistêmicos:

A Xica da Silva diegueana é um ser anormal, não é nem a louca da literatura. É uma oligofrênica, destituída de pensamento, incapaz de reivindicar ao nível pessoal – não me refiro ao nível político em função de sua raça - mas ao nível de sua reivindicação individual, como uma mulher que poderia ter nas mãos os bens que o dinheiro do seu explorador lhe proporciona. (...) A Xica da Silva da História é uma mulher prepotente e

dinâmica, atenta ao seu redor, o que está de acordo com a situação da mulher em determinadas estruturas africanas e que em parte foi transferido para o Brasil. (NASCIMENTO, 1976, p. 20).

Reforçamos aqui a importância das narrativas produzidas pelos estudos de Gênero, Mulheres e, principalmente, pelas mulheres negras e o Feminismo Negro no Brasil que expõe esses conflitos e propõe um olhar crítico sobre aquilo que se tem reafirmado como a normalidade. São posições políticas desveladoras que seguem deslocando e desconstruindo a naturalidade com que se move na “cultura brasileira”, esse sujeito “dominante-branco-comedor”.

Conceição Evaristo (2005), por exemplo, expõe uma vertente da “literatura brasileira” que usa imagens deturpadas para produção e reprodução de sentidos negativados e inferiorização de mulheres negras. O problema, para ela, é que estas criações acabam sendo agentes de invisibilização de outras imagens de mulheres negras.

A autora aponta, entretanto, a existência de narrativas literárias que pretendem “rasurar (esses) modos consagrados de representação da mulher negra na literatura.” (EVARISTO, Conceição, 2005, p. 54). São textos de escritoras negras que se *auto-inscrevem*, isto é, escrevem e inscrevem “no corpus literário brasileiro imagens de uma auto-representação” (EVARISTO, Conceição, 2005, p. 54), indo além dos estereótipos impostos à sua imagem e às imagens da comunidade negra, em geral. Segundo Conceição Evaristo, essa literatura transforma o “corpo-mulher-negra”, um objeto a ser descrito, em um “sujeito-mulher-negra” que se descreve a partir de sua subjetividade e experiência na sociedade.

É o caso de Maria Firmina dos Reis (1822-1917), primeira mulher a publicar um romance no Brasil e Carolina Maria de Jesus (1914-1977) escritora, compositora e cantora, uma referência para a literatura brasileira, para a literatura afro-brasileira e para a literatura produzida por mulheres negras no mundo. Para Conceição Evaristo “essas escritoras buscam produzir um discurso literário próprio, uma contra-voz a uma fala literária construída nas instâncias culturais do poder.” e desse modo, então “(...) rasurar modos consagrados de representação da mulher negra na literatura.”. (EVARISTO, Conceição, 2005, p. 54).

Se auto-inscrever aparece como um movimento de (re)tomada do direito de existir, em que “toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida.” (EVARISTO, Conceição, 2005, p 54). Escrever é escrever, é contar histórias a partir de seu ponto de vista, a escrevivência fala das experiências e fala das possibilidades de “incomodar o sono dos injustos”, como uma forma de expor problemas e fazer despertar:

Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. (EVARISTO, 2007, p. 21).

E escrever se faz como algo que vai muito além da palavra, é desenho, movimento, som, corpo, pensamento. É ato de vida, de criação do mundo e de si. Um movimento de crítica feminista negra da representação, de inúmeras intelectuais negras, vem se desdobrando por inúmeras expressões da existência. Nas artes visuais, por exemplo, artistas elaboram formas de auto-inscrição questionando, diretamente, o lugar-comum a que suas imagens foram submetidas na história, os lugares da violência, criando imagem afirmativas questionadoras e que transformam a si mesmas e a sociedade.

Ainda que muitas das produções não abordem a categoria *feminismo*, de forma direta, são inúmeras as obras acadêmicas e artísticas que desenvolvem uma crítica feminista negra da representação. Rosana Paulino (2011), Michele Mattiuzzi (2016), Priscila Rezende (2010), Renata Felinto (2017) são alguns nomes em destaque nos cenários nacionais e internacionais. E se saímos do eixo Rio/SP, certamente, a lista aumenta.

Nas produções de conhecimento sobre Capoeira na Academia, especialmente, sobre Capoeira Angola, também se pode identificar criações que fazem críticas feministas negras da representação. São estudantes, pesquisadoras, capoeiristas, Mestras e Mestres que identificam conflitos na presença de mulheres na Capoeira, nas formas de representação de sua imagem nos contextos da Capoeira propondo soluções para os conflitos (SENA, Nildes, 2013; 2015; ARAÚJO, Rosângela, 2017). Também identificamos pesquisas que

envolvem processos criativos em dança, teatro e Capoeira, com textos produzidos por artistas negras, não-brancas e brancas. (SILVA, Karina, 2010; CONRADO, Amélia, 2006; NAVARRO, Verônica, 2018; RIBEIRO, Ângela, ARAÚJO, Rosângela, 2018).

Destacamos as produções de Rosângela Janja Araújo, Mestre de Capoeira da escola *pastiniana*, co-fundadora do Grupo NZINGA<sup>18</sup>, Doutora em Educação (USP) e professora na UFBA<sup>19</sup>. Suas produções evidenciam a necessária valorização da memória da presença de mulheres na Capoeira e, sobretudo, a reescrita de suas histórias. Ela aponta o protagonismo dessas mulheres, pois elas “(...) avançaram por sobre as representações binárias nas relações de gênero, modificando as paisagens dos recentes centros urbanos (...)” (ARAÚJO, Rosângela, 2017, p.9).

A trajetória das mulheres capoeiras de outrora se faz presente, na atualidade, em angoleiras como Mestre Janja e tantas outras mulheres negras, como Nildes Sena, nossa interlocutora nesta pesquisa. Elas elaboram, cada uma a sua maneira, narrativas da criação e auto-inscrição na “cultura brasileira” como mulheres negras, capoeiristas, angoleiras, lésbicas, intelectuais, acadêmicas, ativista e co-criadora do bem viver, conforme veremos a seguir.

### **1.1.1. Feminismo Angoleiro**

A Capoeira Angola é arte que ensina e manifesta resistência, saberes espirituais, físicos e emocionais. Ela foi nossa guia para realização deste trabalho, mobilizando elementos visíveis e invisíveis para que cheguemos aqui e agora. No campo da linguagem, ao querer dizer sobre algo que por vezes é indizível, nos vemos enredadas na complexidade de seu campo. Buscamos, então, em nossas referências um amparo para o dizer necessário aos nossos objetivos com este trabalho. Segundo Janja Araújo (1999b):

---

<sup>18</sup> O grupo, liderado por Mestre Janja (Janja Costa Araújo), Mestre Paulinha (Paula Barreto) e Mestre Poloca (Paulo Barreto), tem um trabalho publicamente vinculado ao debate sobre as relações de gênero e feminismos dentro e fora da roda de Capoeira.

<sup>19</sup> No Prorama de Pós-Graduação – Núcleo e Estudos Interdisciplinares sobre as Mulheres da Universidade Federal da Bahia.

A Capoeira praticada nas senzalas, ruas e quilombos foi vista como uma ameaça pelos governantes, que assim estabeleceram, em 1821, medidas de repressão à capoeiragem, incluindo castigos físicos e prisão. As medidas policiais contra a Capoeira só deixaram de vigorar a partir da década de 1930, mas isto não significou que fosse plenamente aceita e que seus praticantes tivessem a simpatia da sociedade brasileira. (...) Foi transformado em folclore, com diminuição de seu significado grupal para os participantes, e depois em esporte ou arte marcial. Mas a forma não-esportiva da Capoeira também permaneceu, ligada a grupos de Capoeira Angola. Assim, dois ramos da Capoeira surgiram na década de 1940 e se distinguiram mais efetivamente a partir dos anos 70. Ocorreu, por um lado, a organização da capoeira esportiva (Capoeira Regional) como arte marcial, e, por outro lado, a mobilização de grupos de resistência cultural afro-baiana, que perceberam nos poucos grupos angoleiros a manutenção dos elementos da capoeira trazidos pelos africanos de origem banto.

A Capoeira Angola é expressão de resistência cultural afro-brasileira, é arte negra que tem sua história e valores constituídos nas experiências de homens e mulheres negras no Brasil. Ela contém sentidos históricos e políticos baseados numa matriz africana em diálogo com diferentes sujeitos/as e realidades impressas no território brasileiro. (ARAÚJO, Rosângela, 1999a). Encontra-se presente em mais de cento e sessenta países e, como vimos, é tema de pesquisas acadêmicas em diversas áreas como as ciências sociais, as artes, a educação.

Nos diálogos da pequena roda com a grande roda da vida as estruturas que violam o direito da criação de mulheres negras ou não-brancas, conforme apontamos anteriormente, se reproduzem. Nesse sentido as narrativas também estão em disputa exigindo às mulheres negras que intervenham na linguagem invertendo os sujeitos da ação para, então, questionar “quais são os obstáculos que precisam ser vencidos pela Capoeira para integrar de maneira respeitosa e qualificada a presença da mulher.” (ARAÚJO, Rosângela, 1999a, p. 15).

Um exemplo disso aparece no uso de categorias como “mulheres pobres” e “mulheres trabalhadoras”, por Oliveira e Leal (2009), ao mesmo tempo em que temos um silêncio sobre as “mulheres negras” na história das mulheres capoeiras no Brasil República. Isso poderia ser entendido como sintoma da naturalidade com que mulheres negras ou não-brancas passam por processos de invisibilização da história?

Os debates feministas de gênero e raça, difundidos e vividos a partir dos anos 80 e 90, no Brasil, principalmente, pela ação das mulheres negras, vem influenciando a presença de mulheres na Capoeira, bem como as articulações entre Capoeira Angola e Feminismos. Tal movimento coincide com um momento em que, conforme Sueli Carneiro (2002) aponta, há uma forte mobilização política das mulheres negras, no Brasil:

[...] em função de sua condição específica de ser mulher e negra, mediante o combate aos estereótipos que a estigmatizam: por uma real inserção social; pelo questionamento das desigualdades existentes entre brancas e não-brancas em nossa sociedade; contra a cidadania de terceira categoria a que está relegada por concentrar em si a tríplice discriminação de classe, raça e gênero. (Ibid., p. 180)

Esses movimentos auxiliaram na ocupação de espaços da capoeira e na construção de novas representações de gênero protagonizadas por mulheres negras, não-brancas e brancas. As mulheres capoeiristas, desde então, aparecem ativas em várias frentes pelo direito de existir, pelo direito de ocupar os espaços e pela manutenção dos valores que fundamentam a arte negra de resistência que é a Capoeira Angola. Capoeiristas pesquisadoras, educadoras, ativistas, artistas de diferentes nacionalidades, profissões, classes, raças e etnias tem importante papel de disseminação das narrativas da libertação produzidas pela Capoeira Angola. E a atuação de mulheres na Bahia, nos EUA e na Europa promove ações de destaque, ainda nos anos 80. (DANTAS, 2017).

Cada vez maiores são os eventos (exclusivos ou não) para debater questões de gênero, mulheres e feminismos na Capoeira Angola. Formações, debates, rodas, treinos, grupos de estudo, grupos de apoio, publicações, pesquisas e vídeos compartilham inquietações, conflitos e conquistas das angoleiras. Mestras, Mestres, Contramestras, Contramestres, capoeiristas e simpatizantes negras, não-brancas e brancas se reúnem, em diferentes partes do mundo, para produzir conhecimento com a Capoeira Angola sobre as relações de gênero, raça, cultura e identidade. A urgência dos efeitos da violência contra mulheres, dentro e fora da roda se impõe como tema e aparece de forma recorrente. Porém, são inúmeras as criações que abordam temas como tradição, ocupação dos espaços, protagonismo, relações raciais, de gênero, classe, arte, corpo, história das mulheres, crianças, sexualidades.

Mas os atos de auto-inscrição das mulheres negras angoleiras, seu protagonismo na cultura, nos grupos de Capoeira Angola, na coletividade da Capoeira, em universidades ou fora delas, nos palcos, nos livros, nas escolas, destacam e questionam os valores estabelecidos, construindo epistemologias feministas negras críticas da cultura. O Feminismo Negro em sua potência é árvore que floresce e frutifica em Feminismo Angoleiro. Da prática a produção intelectual ele se desdobra como manifestação interracial, no entanto, tem origem na atuação de feministas negras como Janja Araújo (2017) que cunha o termo e apresenta algumas reflexões sobre seu uso:

Inicialmente queremos acentuar que a definição do que hoje tratamos por feminismo angoleiro passa por compreender os esforços das mulheres iniciadas na tradicional Capoeira Angola em promover o seu entendimento sobre a própria capoeira, para além de um jogo corporal, como um jogo político em que estão colocados aspectos da resistência cultural e da memória dos povos negros, ainda que não mais apenas inserida exclusivamente nos chamados “espaços negros”, bem como para além das fronteiras nacionais. (p. 1).

Assim, o Feminismo Angoleiro envolve mulheres negras, não-brancas, brancas, de diferentes classes sociais, lésbicas, bissexuais, heterossexuais, assexuadas, trans, cis, de diferentes territórios e nacionalidades, com diferentes profissões. Um conjunto diverso que pode apresentar divergências e diferentes abordagens para as práticas do Feminismo Angoleiro, porém deve convergir para o foco antirracista e antissexista. Tão amplo quanto o alcance da Capoeira no mundo, ele aparece como evidência para criação de uma vida justa, em que mulheres estão posicionadas como (co) criadoras na luta-jogo da vida:

Assim sendo, este é um exercício de enfrentamento à supressão de nossas experiências e subjetividades é que tomamos a capoeira como um campo de conhecimento inserido no contexto das epistemologias africanas no Brasil, dinamizada em seu caráter anticolonialista, antirracista e, mais recentemente, em seu caráter antissexista, entendendo mesmo em seu contexto o feminismo angoleiro como uma evidência de construção da equidade sócio-cognitiva e que posiciona a vida das mulheres negras num gingar que, como num jogo infinito, tem o propósito de nos manter em movimento, lutando-jogando... (ARAÚJO, 2017, p. 12).

Debruçamos-nos sobre a produção de mulheres angoleiras, na atualidade, criadoras que também atuam com outras linguagens artísticas e utilizam a Capoeira Angola como inspiração. É o caso de Nildes Sena, e tantas outras



mulheres negras, herdeira daquelas “mulheres da pá virada” que enfrentam o racismo e outras formas de violência, na pequena e na grande roda, criando formas de auto-inscrição no mundo. Partilhamos, nas páginas que seguem, nossas impressões sobre o vasto campo de narrativas de auto-inscrição elaboradas por Nildes Sena num breve recorte que fizemos a partir de alguns de suas práticas artísticas, de entrevista realizada para esta pesquisa, em 2017, e de textos acadêmicos produzidos por ela.

## CAPÍTULO II

### ENCONTRO COM A PESQUISA

Mesmo não estando em uma posição de classe privilegiada, sendo branca, não sofro racismo e isso, por si só, já é suficiente para viver uma experiência social à parte, em uma sociedade como a brasileira. Vimos, no percurso do trabalho a urgência em realizar um profundo estudo/vivência/entendimento das questões raciais, assumindo responsabilidades para dar os primeiros passos para uma produção antirracista.

De que trata a natureza do trabalho científico? Ou, melhor, qual o objetivo da formação de pessoas nos programas de pós-graduação? Grosso modo, cursos de mestrado, doutorado e pós-doutorado teriam como finalidade a formação de pesquisadoras/res nas áreas a que se destinam, para atuarem na sociedade. No entanto, muitos espaços de formação acadêmica aplicam aquela narrativa única para legitimar saberes e não saberes, ao mesmo tempo em que se colocam “neutros” e dissociados dos problemas sociais. E essa máxima se reproduz em todas as áreas do conhecimento, não apenas nas ciências sociais, nas artes ou humanidades. Na área da saúde, por exemplo, vemos através dos estudos de Ângela Maria Souza (2012), essa mesma realidade no campo da biologia:

Neste contexto, as pessoas que são treinadas cotidianamente para o trabalho científico aprendem e incorporam o modelo dominante de produção do conhecimento e o reproduzem sem contestação, para serem aceitos por seus pares e se sentirem adequados ao trabalho que executam. (p. 80).

O encontro com os estudos feministas também têm sido um meio para desvelar a invisibilidade das mulheres nos campos de atuação criativa e, sobretudo, têm revelado mentiras e mitos sobre a criação científica e em outras áreas de atuação humana. Conforme Cecília Sardenberg (2002):

De fato, instrumentada por um olhar desconstrucionista de gênero, a crítica feminista tem avançado da mera denúncia da exclusão e invisibilidade das mulheres no mundo da ciência para o questionamento dos próprios pressupostos básicos da Ciência Moderna, virando-a de cabeça para baixo ao revelar que ela não é nem nunca foi “neutra”. (p. 90).

O olhar “desconstrucionista de gênero” se refere ao debate sobre a dualidade sexo/gênero, mas esse encontro amplia o ângulo de visão, em relação a uma crítica feminista à neutralidade da ciência e de todas as formas de criação, se tornando mais complexo e profundo com a produção de feministas negras. Elas criam as chaves para abrir os portais do (re)conhecimento. Enquanto Sandra Harding (1998) pergunta se podem as mulheres serem sujeitas do conhecimento, Grada Kilomba (2016) elabora inúmeras questões que revelam a ausência de neutralidade no espaço acadêmico e os lugares das mulheres negras neste contexto:

O que é conhecimento? Que conhecimento é reconhecido como tal? E qual conhecimento não é reconhecido? Que conhecimento é esse? Quem é autorizado a ter conhecimento? E quem não é? Que conhecimento tem sido parte das agendas acadêmicas? Quais conhecimentos não fazem parte? Que conhecimento é esse? Quem está autorizado a ter esse conhecimento? Quem não está? Quem pode ensinar esse conhecimento? Quem não pode? Quem habita a academia? Quem está às margens? E, finalmente: quem pode falar?

Ao relatar suas experiências como professora e pesquisadora negra em Berlim, Grada Kilomba (2016) demonstra como “conhecimento, escolaridade e ciência estão relacionados ao poder e autoridade racial”:

Essas questões precisam ser feitas porque a academia não é um espaço neutro. É sim um espaço branco onde o privilégio de falar tem sido negado às pessoas negras e não-brancas. Historicamente, esse espaço vem construindo teorias cujos discursos têm nos construído como inferiores, ou seja: "outros" - localizando africanos/as em subordinação absoluta ao sujeito branco. Aqui nós temos sido descritas, explicadas, categorizadas, relatadas, expostas e desumanizadas. Em meio a essas salas, nós temos sido construídas/os como objetos, mas nós raramente temos sido sujeitos. Nesse sentido, a academia não é nem um espaço neutro nem simplesmente um espaço de conhecimento e inteligência, de ciência e compreensão; a academia é também um espaço de V-I-O-LE-N-C-I-A. (p. 01).

A violência se espalha através das páginas dos livros, através dos currículos, das relações entres discentes, docentes e comunidade acadêmica. Por uma criação não-violenta, reafirmamos nossa visão sobre a natureza do trabalho acadêmico como ato político. Como aquele que se propõe a inscrever formas de conhecer e conhecimentos que vão além de uma perspectiva androcêntrica, branca e euroeuacentrada. Buscamos dar ênfase às perspectivas antirracistas, feministas contrahegemônicas e cuja linguagem possam ir além do público

especializado, que seja possibilidade de encontro e propagação de histórias de mundo, que seja crítico, questionador de si mesmo e questionável, que esteja a serviço do bem viver. (DEMO, 2000).

Procuramos criar uma escrita poético-acadêmica que encontra no ensaio um refúgio para problematizar a experiência em diálogo com a interdisciplinaridade dos feminismos e de nossa compreensão do que é a vida: múltipla. Buscando construir, então, uma narrativa que também é da criação.

Nosso olhar recai sobre a produção intelectual de mulheres pesquisadoras, angoleiras, artistas, criadoras em diversos âmbitos, ativistas pelos seus corpos, integrantes de suas comunidades, críticas em relação as estruturas de opressão e exploração da vida e que afirmam seu direito de serem plurais, diversas. São protagonista dos movimentos de mulheres, feministas, criadoras de um complexo e rico campo de estudos sobre gênero, mulheres e feminismos. Um campo interdisciplinar e que também tem possibilitado a investigação de masculinidades, por exemplo, como forma de aprofundar as críticas à cultura machista e patriarcal (RAGO. Margareth, 1998).

A construção do trabalho de investigação ocorreu no caminhar da pesquisa, a cada passo, reconhecendo o campo e sua imprevisibilidade, vislumbrando as possibilidades de ação: convivendo, vivenciando, partilhando, se identificando (DEMO, 1995), para definir nossos objetivos.

Partimos do interesse em identificar práticas artísticas de mulheres negras angoleiras enquanto práticas vinculadas ao feminismo negro, em Salvador/BA. No início, começamos por (1) mapear e listar nomes de mulheres angoleiras que desenvolvem práticas artísticas com diferentes linguagens; Em seguida, (2) levantamos dados sobre suas práticas e, por fim, (3) identificamos formas de auto-inscrição na cultura como mulheres negras feministas angoleiras.

Nosso trabalho começa com a chegada à cidade de Salvador/BA e no encontro com a Capoeira Angola, em janeiro de 2016, ainda no processo de seleção para a pós-graduação. Entre Porto Alegre/RS e Salvador/BA as conexões com angoleiras e angoleiros permitiram o acolhimento e a criação de vínculos fundamentais para o trabalho. Durante o período da pesquisa, dentro de nossas limitadas condições, buscamos estar presentes em rodas de Capoeira, treinos e

encontros em diferentes grupos de Capoeira Angola<sup>20</sup>.

Pouco mais de dez meses após o início das atividades acadêmicas realizamos um primeiro mapeamento, uma lista contendo nomes de mulheres angoleiras que atuam em diferentes campos artísticos. Esta é, certamente, uma amostragem pequena em relação ao vasto campo de mulheres que atuam com arte e Capoeira Angola na cidade de Salvador/BA. Nosso mapeamento compreende alguns grupos e não pretende determinar um dinâmico cenário de atuação criativa de mulheres angoleiras.

À medida que se desenvolviam as atividades acadêmicas os argumentos que repudiam a apropriação cultural acadêmica dos conhecimentos e da fala de sujeitas pertencentes a comunidades populares, mulheres negras, indígenas, ribeirinhas, entre outras, tornavam ainda mais complexos os atos da pesquisa. Eram argumentos que expunham encontros desrespeitosos, apropriação de conhecimentos e a deturpação da fala de suas/seus integrantes para atender interesses daqueles que pesquisam sem um retorno justo à comunidade. Nesse sentido buscamos interagir com as mulheres privilegiando a escuta e a disponibilidade de cada interlocutora.

Utilizamos as narrativas como ferramenta para compreender como nossas protagonistas “se percebem no mundo, como e a que atribuem valor, e o significado particular atribuído a suas ações e a seu lugar no mundo.” (ROCHA-COUTINHO. Maria, 2006, p.67) Realizamos, também, pesquisas na internet buscando informações sobre suas práticas artísticas tais como registros fotográficos compartilhados em sites e redes sociais, textos, vídeos, cartazes de eventos, etc. O caderno de campo também foi utilizado para registro pessoal do percurso que envolveu também movimentos de dança, jogo e luta com a Capoeira Angola.

---

<sup>20</sup> Entre junho de 2016 e dezembro de 2017 treinei (ora em aulas avulsas, ora durante alguns meses) em diferentes grupos. A escolha destes grupos ocorria em função da localização de minha residência (durante este período morei em cinco bairros diferentes), das condições físicas, emocionais e financeiras. Também participei de rodas promovidas pelos grupos, bem como fui observadora de outras rodas. Foram eles: Tribo de Angola com Mestre Aranha; João Pequeno de Pastinha com Mestre Zoinho e Prof Nani; NZINGA com as Mestras Janja, Paulinha e Mestre Poloca; Acanne com Mestre Rene; Angoleiros do Sertão com Mestre Cláudio (aulas ministradas pela prof.<sup>a</sup> Rita); Pimentas de Angola com prof.<sup>a</sup> Pimentinha; Roda de rua no Rio Vermelho, com Mestre Sapoti

Como se pode ver na Tabela 1, o mapeamento incluiu, além das mulheres negras, mulheres não-brancas e brancas. Nesse primeiro momento ainda não tínhamos estabelecido o fundamental recorte de raça, reunindo um número de quatorze (14) mulheres em oito (8) grupos de Capoeira Angola. Supomos que esta seja uma amostra pequena em relação à grandeza do campo que, além de outros grupos, também pode conter mulheres que não frequentam grupos específicos. São mulheres de diferentes idades e tempo de Capoeira, de diferentes grupos, nacionalidades e estados brasileiros. São mulheres que atuam em diversas linguagens artísticas, mas, principalmente, nas áreas de dança e música.

Tabela 1. - Primeiro mapeamento de mulheres angoleiras que atuam com diferentes linguagens artísticas em Salvador/BA – 2016/2017.

	<b>Mulheres</b>	<b>Áreas</b>	<b>Grupo</b>
1	Aline Lobo	Música (cantautora)	ACANNE
2	Gabriela Sampaio	Dança	ACANNE
3	Natureza França	Dança, música (cantautora)	ACANNE
4	Lutigarde Oliveira	Poesia, teatro, artes visuais, cenografia	Academia de Mestre João Pequeno de Pastinha
5	Makiko Kamekura	Música	Academia de Mestre João Pequeno de Pastinha
6	Nildes Sena	Teatro, <i>performance</i> , artes visuais, poesia	Academia de Mestre João Pequeno de Pastinha
7			
8	Brisa do Mar	Música	Movimento de Capoeira Angola Mulheres do Mar
9	Mo Maiê	Música, arte visuais	Movimento de Capoeira Angola Mulheres do Mar
10	Sara Abreu	Música (cantautora)	FICA
11	Verônica Navarro	Dança	NZINGA
12	Janja Araujo	Música	NZINGA
13	Angela Ribeiro	Teatro	ZIMBA
14	Dandara Baldez	Dança, música	Preta Kalunga
15	Gaby Maffei	Música	Associação de Capoeira Angola Espinho Remoso

**Fonte:** Própria autora.

Observando a qualidade dessas experiências e com base no estudo das teorias feministas negras elaboramos critérios para definição de nossas interlocutoras, são elementos que acabaram por definir os nomes que compõem a Tabela 2 e que comentaremos a seguir. Os nomes presentes na Tabela 2 foram

definidos ao priorizarmos (a) o encontro com mulheres negras ou não-brancas que desenvolviam (b) práticas artísticas com referência direta à Capoeira Angola e que, de alguma forma, pudéssemos ter (c) estabelecido algum contato direto durante o trabalho de campo.

Tabela 2 – Interlocutoras da pesquisa

1	Lutigarde Oliveira	Poesia, teatro, artes visuais, cenografia	Academia de Mestre João Pequeno de Pastinha
2	Natureza França	Dança, música (cantautora)	ACANNE
3	Nildes Sena	Teatro, <i>performance</i> , artes visuais, poesia	Academia de Mestre João Pequeno de Pastinha

Fonte: Própria autora

Vivenciamos encontros artísticos e angoleiros, ora como público de suas práticas artísticas, ora como capoeiristas. Essas foram ações de extrema importância para o trabalho, tal como são as entrevistas, conversas, trocas, leituras, entre outras vivências. Se impunha a necessidade de desenvolver o aprofundamento da escuta, saber ouvir, ouvir sobre, ouvir com. Foram experiências de encontro que solicitavam um olhar atento e cuidadoso em relação as formas de fazer e que fosse de acordo com a proposta dos feminismos que buscamos como referência.

A complexidade do recorte que apresentamos na Tabela 2, de angoleira com diferentes referenciais de Capoeira Angola, nos foi revelado e exigiu uma necessária delimitação no recorte da pesquisa. Da mesma forma o fluxo natural da pesquisa se desenhava trazendo outras iniciativas de diálogo. Desse modo, convidamos Nildes Sena para abrir os trabalhos de um projeto de extensão idealizado junto de artistas/pesquisadoras do PPGNEIM/UFBA. Eu, Alexandra Martins, Lua Calasans e Joana Brandão elaboramos um projeto, em quatro (4) edições, intitulado “Ação Criadoras – Roda Arte e Ativa” reunindo mulheres artistas, em rodas de conversa, para compartilhar processos criativos.

Nildes Sena e Cely Silva – artista indicada por Nildes – participaram da primeira edição do projeto, em junho de 2017. Neste dia Nildes contou um pouco de sua trajetória como filha de *Orixá Exú*, como capoeirista, pesquisadora, artista, como uma mulher negra. Esse encontro possibilitou uma aproximação que abriu as portas para o convite para esta pesquisa e nos meses seguintes realizamos

uma entrevista com Nildes Sena.

Além disso, participamos do lançamento da publicação “Outras Carolinas”, em novembro de 2017<sup>21</sup>, e também estivemos presentes nas atividades de abertura das comemorações (póstumas) do centenário de Mestre João Pequeno de Pastinha, onde Nildes Sena compôs a mesa de abertura do evento junto a familiares e amigos do Mestre. Sendo ambas as atividades compostas por Nildes Sena e pelo Grupo Importuno Poético que tem como integrante uma das artistas angoleiras mapeadas, Lutigarde Oliveira.

Figura 2. Nildes Sena e Importúno poético



À esquerda, Nildes Sena na mesa de abertura do Centenário (póstumo) do Mestre João Pequeno de Pastinha; à direita, Importúno Poético e Nildes, no mesmo evento. Dezembro de 2017. Salvador/BA. Fonte: Luísa Gabriela

A análise da entrevista que realizamos com Nildes Sena resultou na identificação de diversas categorias que buscamos organizar dentro de conceitos como Capoeira, arte, ancestralidade, amor, feminismo, racismo, gênero, corpo, ativismo e conhecimento. Conforme nos disse Nildes Sena:

A gente fica tentando sistematizar tudo com palavras bonitas e textos bem quadrados que não cabem. Não encaixam em ninguém, pois nós somos, absolutamente, redondos, ovais, cosmogônicos, universais. (Nildes Sena, em entrevista, 2017).

Confirmando esta afirmação nos vimos numa espiral que, apesar de infinita, precisava findar-se nesta dissertação. Assim, buscamos trazer a tona um pouco dos elementos que estão nas profundezas da existência circular de Nildes e de

<sup>21</sup> O livro resulta da reunião de mais de 30 autoras a partir das oficinas de escrita criativa do projeto “Mulherio das letras”.



suas práticas artísticas de auto-inscrição feministas negras lésbicas encapoeiradas e angoleiras.

## 2.1 MULHERES ANGOLEIRAS E AUTO-INSCRIÇÃO

O trabalho de pré-campo e de campo envolveu o encontro e interlocuções com algumas das angoleiras que compõem o primeiro mapeamento realizado neste projeto de pesquisa. Compartilhamos aqui breves considerações sobre parte desse percurso de encontro com as interlocutoras e parceiras de trajetória.

### 2.1.1 LUTIGARDE OLIVEIRA

Lutigarde Gama de Oliveira, nascida em Salvador/BA, em 1977, integra a Academia de Mestre João Pequeno, desde 1993 até os tempos atuais. Discípula de Mestre João Pequeno teve uma relação de muita proximidade e afeto com o seu Mestre.

Figura 3. Lutigarde Gama de Oliveira, Salvador/BA



À esquerda, Lutigarde Oliveira na bateria da roda de Capoeira na Escola do Mestre João Pequeno de Pastinha e à direita com o grupo Importúno Poético. Fonte: Nani de João Pequeno e Importúno Poético

Atua como “poetriz” (poeta e atriz), artista plástica, artesã, cenógrafa, mobilizadora social, militante do movimento de luta por moradia (Centro histórico de Salvador) e como educadora popular em saúde.

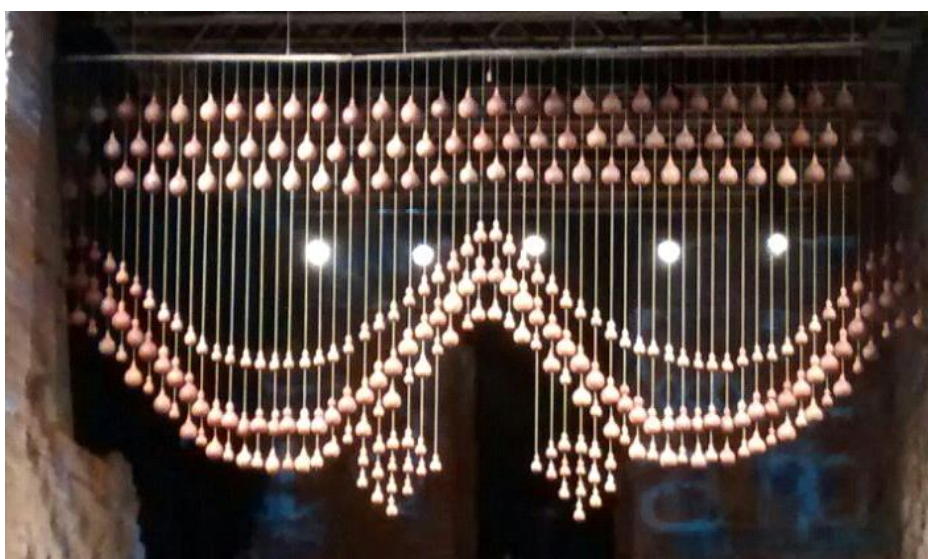
Figura 4. Lutigarde (à esquerda) com Mestre João Pequeno de Pastinha (ao centro)



Na foto ela e integrantes da Academia comemorando o aniversário do Mestre, 2005. Fonte: Lutigarde Oliveira.

Na década de 1990, começa a atuar com poesia. Faz publicações e exposições coletivas através do projeto Galeria Fogo das Águas. Em 2006, cria o manifesto “Sereias Urbanas” que caracteriza como uma “parte polêmica e de grande força expressiva” da sua produção. Cabaças, espelhos, costuras são alguns dos elementos que aparecem criando grandes painéis e portais (figura 14). A marca “Pimenta madura” integra este trabalho com cabaças, portais, instrumentos musicais, chaveiros, objetos decorativos e outros.

Figura 5. Objetos confeccionados pela artista Lutigarde Oliveira



Instalação de Lutigarde Oliveira, portal de cabaças. Fonte: Lutigarde Oliveira

O sertão também é uma inspiração para suas criações. Atua nos coletivos Sociedade Illegal (música experimental, corpo, pintura, nudez) e Importuno Poético (recital de poesia, autoria própria e de outras)<sup>22</sup>. O Importuno Poético segundo suas autoras é:

Nascido de um caldeirão cultural que incluía feminismo, anarquismo, veganismo, religiosidade afro-brasileira e capoeira angola, o Importuno Poético sempre teve a poesia como um ofício, tendo iniciado seus trabalhos em 1999 com a realização de recitais itinerantes, em conexão com sua ancestralidade afro-cigana.” (BARBOSA, FONSECA, e OLIVEIRA, 2012)

Tive contato com Lutigarde Oliveira, logo na chegada em Salvador, pois ela compõe o grupo de mulheres que me acolheram na cidade. Em agosto de 2016, aconteceu a 3ª edição do “Terças Pretas”, projeto desenvolvido pelo Bando de Teatro Olodum que convidou, nesta ocasião, o Importuno Poético para uma apresentação. Foi a primeira vez que presenciei uma apresentação de Lutigarde Oliveira. O cenário era produzido por ela, continha instrumentos musicais, cabaças, flores e luminárias. Lutigarde Oliveira cantava, tocava berimbau e pandeiro junto com Clea Barboza e Jocélia Fonseca, também integrantes do coletivo.

Lutigarde Oliveira também integrou a coletânea de poesias “Outras Carolinas”, e no dia do lançamento do livro estivemos presente na solenidade que contou com apresentação do Importuno Poético. Sobre essa apresentação transcrevemos algumas notas do Caderno de campo:

O evento aconteceu no Centro de Estudos dos Povos Afro-Indio-Americanos – CEPAlA, da UNEB, Pró-reitoria de Ações Afirmativas. As mulheres fazem uma homenagem à Carolina Maria de Jesus e à Conceição Evaristo. Importuno Poético chega ao espaço, jogam rosas sobre o público e cantam uma canção em homenagem a *Exú*. Declamam poesias autorais, de Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus. As poesias proclamadas eram emocionantes e a alegria das mulheres visível. Destaco um dos poemas publicados por Lutigarde e que fala de Capoeira:

---

<sup>22</sup> As informações coletadas integram as autobiografias publicadas por Lutigarde Oliveira nos livros Importuno Poético (2012) e Outras Carolinas (2017).

**RITUALIZANDO**

Quero lapidar o movimento  
Na perpetuação do gesto ancestralidade  
Que revela os meus  
No caminho...  
Capoeira...  
Palavra forte  
Jeito de se ajeitar  
Forma de andar e falar  
Alimento...  
Para meu coração  
Fêmea guerreira  
Ê! Coro encanta dor  
Bálsamo... encanto  
Cura ferida...cicatrices...  
o que o olho vê...  
o que a boca não come”  
Instrumento revelador...  
Ladainha...  
Reza primeira  
Mestre Pequeno...  
Poesia ligeira  
Sentida...  
No centro do peito esportivo  
É hora... É hora!  
No tempo sagrado...  
No aprendizado... no alimento.  
Óia o coro!  
E, nesse canto, sigo...  
Imaculada... intencionada...  
Fêmea rubra... negra capoeira  
Respirando... inspirando  
Ritualizando os alicerces  
De minhas resistências

Figura 6. Lutigarde Oliveira recita



Lutigarde Oliveira comemorações do Centenário de Mestre João Pequeno de Pastinha. Salvador/BA, 2017. Fonte: Luísa Gabriela

No mesmo período Lutigarde Oliveira me recebeu em sua casa, no bairro Santo Antônio Além do Carmo, em Salvador/BA. Transcrevo algumas notas do Caderno de campo:

Quando falei para Lutigarde sobre outras artistas a descreverem como cenógrafa ela se surpreende. Comenta que não se auto-declara assim porque não tem nenhum curso formal, por nunca ter se relacionado com a Academia, pois aprendeu tudo o que sabe fazendo. Disse ela: “as pessoas olham estranho, são arrogantes – gente que fala em outras línguas, usam termos em inglês que eu não entendo – um cara ‘tirou onda’ com minha cara e depois de ver o resultado de meu trabalho ficou de “queixo caído”. Ficou calado. A instalação do portal de cabaças fazia barulho no teatro. Foi no dia do lançamento de um livro sobre Capoeira, com a presença de vários Mestres.” Lutigardes falou sobre o problema de ser autodidata, na hora de participar de uma seleção pública. As cabaças estavam por toda a parte em sua casa. Ao falar sobre o processo criativo diz ser algo instintivo, apenas sentir... E ir fazendo.” (Caderno de campo, 13 de novembro de 2017).

Em dezembro de 2017, ocorreu a comemoração do centenário (póstumo) do Mestre João Pequeno de Pastinha e Lutigarde Oliveira fez uma apresentação com o Importuno Poético. A atividade, realizada no Forte da Capoeira, em Salvador/BA, estava repleta de capoeiristas, educadores, educandos e Mestres. Lutigarde Oliveira declama o poema “Ritualizando-se”, canta e toca pandeiro. A

alegria e a emoção em participar deste momento são grandes.

### 2.1.2. NATUREZA FRANÇA

Natureza França, nascida em Cachoeira/BA, no ano de 1983 integra desde 2014 o grupo ACANNE de Capoeira Angola com Mestre René Bittencourt. Ela desenvolve oficinas e vivências ligadas ao samba de roda, a dança e o resgate da cultura e ancestralidade negra.

Figura 7. Natureza França Roda de Samba e Roda de Capoeira



À esquerda, Natureza França junto com o grupo A Corda Samba de Roda no I Encontro de Samba de Roda de Tubarão; à direita ao pé do berimbau em roda de Capoeira na ACANNE. Fontes: A Corda Samba de Roda e grupo ACANNE

Atua como arte/educadora e educadora social em projetos como “Hoje menina, amanhã mulher”, é produtora cultural no Espaço Cena Um – no subúrbio ferroviário de Salvador/BA e como sambadeira no grupo A Corda Samba de Roda, original da comunidade de Tubarão, em Salvador. É bacharela em Arte pela UFBA e Mestranda em Dança pela mesma Universidade. Atua com o movimento de mulheres criadoras e protagonistas na Capoeira Angola, no Samba, na cultura mobilizando crianças, jovens e a comunidade em geral.



Figura 8. II Café Científico Cultural



Vivência com Natureza França e Grupo A Corda Samba de Roda. Fonte: Redes sociais.

Figura 9. O Eixo: Descolonizando o movimento



Cartaz de atividades protagonizada por Natureza França como arte/educadora e artista Fonte: Redes sociais ACANNE

Figura 10. Esse Gunga Também é meu – Mulheres e poderes com Natureza França



Natureza França participa do evento “Esse Gunga também é meu. Fonte: ACANNE

Nos diálogos sobre a sua atuação cultural Natureza nos conta que uma vivência de seis meses no Rio de Janeiro foi transformadora em sua vida. Neste deslocamento ela se aproxima do Samba e da Capoeira e percebeu que essas “coisas também eram suas”, que faziam parte de sua história, de sua vida. Desde então, ela abraçou a “missão” de estudar, investir e cultivar essas manifestações tradicionais da cultura negra no Brasil.

Em setembro de 2017, estive no “Sarau da Mata”, evento realizado pelo Centro Cultural Mata Inteira, com Mestre Luís, discípulo de Mestre Ivan Machado, e o grupo A Corda Samba de Roda – no Campus UFBA-Ondina. Mestre Luís, uma referência da cultura popular, conta que a ocupação deste espaço na mata garante a manutenção das árvores e dos animais. Sem essa ocupação o espaço se transformaria em estacionamento. Vemos como a cultura e a arte se projetam como ato de resistência para manutenção de espaços em que a natureza pode ser preservada. Semanalmente, acontecem atividades artísticas e oficinas como Afoxé, Jongo, poesia, Rap, Samba, Capoeira, cinema entre outras manifestações da cultura afro-brasileira. Neste dia, a vivência com Samba de Roda foi aberta por Natureza França com músicas de sua autoria junto ao grupo A Corda Samba de Roda. Ela canta:



Mulher Preta tem beleza  
 Mulher Preta tem saber  
 Mulher Preta tem história  
 Mulher Preta eu sou você  
 (Composição de Natureza França, 2017)

O Grupo A Corda Samba de Roda reúne músicos, ativistas, estudantes e pesquisadoras, reúne jovens da comunidade de Tubarão e de outras regiões de Salvador e da Bahia. Durante o período da pesquisa participamos, junto com outros integrantes do grupo, dos festejos de aniversário de Dona Dalva Damiana, Doutora Honoris Causa, fundadora do Samba de Roda Suerdieck, em Cachoeira, no Recôncavo Baiano. Mestre Aurinda do Prato e Dra Dalva Damiana são algumas das referências que inspiram, ensinam, acompanham e compartilham com Natureza e o grupo.

Figura 11. Homenagem a Dona Dalva Damiana com participação de Natureza França



Convite do aniversário de Dona Dalva Damiana. Fonte: Ponto de Cultura Casa do Samba de Dona Dalva

Chegamos cedo à sede do Ponto de Cultura Casa do Samba de Dra Dalva para, durante todo o dia, participar dos últimos preparativos para os festejos que aconteceriam à noite. O público da cidade e de outras regiões da Bahia (e do mundo) compareceu para comer o tradicional Caruru, comida baiana ancestral

negra, oferecida por Dra Dalva e sua família. Transcrevo algumas notas do caderno de campo:

Chegamos à cidade perto das 11 horas da manhã, dobrando a esquina encontramos com Tia Flor, uma das integrantes da Irmandade da Boa Morte. Natureza é recebida com festa e nós, por estarmos junto dela, também. Ela tem uma relação muito íntima, de carinho, amor e reverência pelo Samba e suas criadoras. Ela também é reconhecida pelos mais velhos e pelos mais novos pelo trabalho com o grupo A Corda Samba de Roda. (...) Depois de trabalhar no Ponto de Cultura Casa de Samba de D. Dalva, fomos almoçar na casa de Dona Dalva, ela se mostra contente com nossa chegada e nos recebe muito bem com um prato de Maniçoba preparada por ela mesma. Natureza França entrega um presente para Dona Dalva que recebe emocionada. Natureza, depois de ajudar a arrumar o salão e comer o Caruru auxilia na lavagem dos pratos. No salão, dança com todas as mulheres, com as crianças e os homens. Na roda, Dona Dalva também dança e sorri até o final da festa, próximo às 2 horas da madrugada. Dormimos por algumas horas e, logo cedo, fizemos a viagem de volta. Natureza desembarca, antes de chegarmos a Salvador, e vai direto para o local de trabalho onde atua como educadora. (Caderno de campo, 28 de setembro de 2017).

Natureza França valoriza e reconhece a importância de seus Mestres (do Samba de Roda e da Capoeira Angola), nesse encontro geracional vemos conhecimentos sobre corpo, saúde mental e física, memória, pertencimento, sobre criação e criatividade serem mantidos e renovados.

Em outubro de 2017, fui à ACANNE, numa atividade de encerramento do evento “o Sabor do Saber Ancestral”, uma semana de atividades que contou com vivência no Subúrbio Ferroviário – com o grupo A Corda Samba de Roda – encontros com Mestres, oficinas e rodas de Capoeira Angola. No dia da Feijoada para *Ogum*, no encerramento do evento, houve Roda de Capoeira e Samba de Roda, bem como a oferta da Feijoada. Transcrevo algumas notas do Caderno de campo:

Ao chegar, a Roda de Capoeira já estava em andamento. Cumprimentei o Mestre que estava no *gunga*, ele veste uma camiseta que leva a frase ‘Capoeira cura’. Fiquei observando os jogos. Havia muita gente conhecida, visualizei Natureza França na Roda, ela aguardava a sua vez de jogar. Os jogos eram muito bonitos e a Roda animada. De repente, a Roda parou, entra em cena Ádila Barreto, ela recitou uma poesia que falava sobre ser negro e a referência com África, os navios negreiros, a dor e a força. Após o recital que emociona a todas as pessoas a Roda continua. Mulheres tocam todos os instrumentos e no momento dos jogos do Mestre, a bateria é composta apenas por mulheres e, em sua maioria, por negras. É uma imagem belíssima! Chega a vez de Natureza jogar,

ela mostra garra e alegria num jogo rápido. A Roda termina e o Samba começa como a oferenda para *Ogum*. Natureza aparece com um vestido longo e branco feito, exclusivamente, para ela, um presente para um dia de festa. Ela entra na Roda de Samba e demonstra muita satisfação, principalmente, ao chegar perto dos tambores. Três tambores levam o Samba. Ela olha fixo para os tocadores e samba com intensidade. Após algumas horas de Samba o feijão começa a ser distribuído. Comi, bebi e fui muito bem recebida. Vivi, naquele dia, o que era proclamado por todos durante o evento, a ‘adrenalina do amor’ (Caderno de campo, 26 de outubro de 2017).

Em novembro, mês da consciência negra, Natureza França participa de muitas atividades por várias regiões da cidade. Pude participar de quatro delas: vivência de Samba de Roda com as crianças em Escola Infantil no Subúrbio Ferroviário, “Desfile Beleza Negra do Subúrbio”, o “Festival Latitudes Latinas Rede ao Redor: encontro de artes das/nas periferias” e “II Noite Cultural com Maracatu Ventos de Ouro”.

A vivência com as crianças de 3 e 4 anos (Figura 19) foi promovida por Natureza e outros dois jovens: seu filho biológico e outro “filho de coração” como ela o nomeia. Eles cantam e convidam as crianças a brincar, dançar e cantar o Samba de Roda. Após a atividade na escola, Natureza me recebe em sua casa. Sobre esse dia, transcrevo algumas notas do Caderno de campo:

Natureza fala: “Daqui há 10 anos quando alguém procurar algo sobre mulheres e capoeira vai encontrar esse trabalho”. Ela cita algumas referências para sua pesquisa de mestrado em dança criticando aquelas produções que apresentam um “conhecimento que não é vivo”, “que fala tudo mas não diz nada”, “não tem emoção”. Junto com seu Mestre de Capoeira, com o Samba de Roda ela aprofunda o trabalho, de levar o Samba para todo canto. Conta sobre o momento na ACANNE, sobre a dimensão de Quilombo como espaço de acolhimento, independente da cor da pessoa e como esse sentimento vem se fortalecendo. Fala da campanha pela formação de uma Mestra mulher, e de não acreditar em Capoeira sem Mestre eles cuidam do patrimônio: “como as flores que se renovam a cada estação, mas permanecem sempre com as mesmas raízes”. Diz que as mulheres são movimento, ora estão na escuridão, ora estão na luz, e que é importante esse movimento. Compartilhamos uma refeição, ela pede ao filho que busque no pátio da casa (um lugar cheio de flores, frutas e ervas) algumas folhas de Cidreira. Num grande caldeirão prepara chá de cidreira e maracujá. Depois disso, me acompanham até o ponto de ônibus. No caminho encontra com uma de suas educandas, uma jovem que mora em um abrigo e vive hoje a experiência da formação profissional. Acontece uma conversa amorosa e inspiradora entre elas. Em sua dedicação vemos a vida reforçar seu sentido. (Caderno de campo, 8 de novembro de 2017)

Como podemos perceber o somatório de vivências de Natureza França ultrapassam a academia se expandindo para uma própria forma de experimenta o

mundo, transformando-o com sua arte que é uma narrativa sobre si mesma, de autoconhecimento, mas que também é uma narrativa de construção coletiva, viva e pulsante em constante construção.

Figura 12. Natureza França e grupo A Corda Samba de Roda em ação no Subúrbio Ferroviário de Salvador/BA.



Natureza França com o Grupo A Corda Samba de Roda e as crianças no subúrbio ferroviário de Salvador/BA. Fonte: Natureza França

O trabalho de Natureza França ocorre junto com seu mestre e a constante participação do grupo A Corda Samba de Roda, com diversas frentes de construção e (re)conhecimento de identidades subalternizadas com linguagens das mais diversas, desde o alcance acadêmico, a vivência permeada pela arte, ela atinge também uma linguagem que agrega pessoas das mais diversas experiências.

## 2.2 ENCONTROS COM A CENA LOCAL

Chegar até as mulheres e suas experiências de auto-inscrição, práticas criativas, artísticas, só foi possível através do encontro com uma riquíssima cena criativa local de Salvador/BA. Os encontros em eventos artísticos, científicos, políticos, culturais revelam toda a diversidade e qualidade da atuação e produção

artística de mulheres negras em Salvador/BA e contribuem muito para a pesquisa.

Um dos primeiros eventos que revelaram a força e a presença das mulheres na Capoeira Angola foi o “VI Chamada de Mulher/ 21 anos do Grupo Nzinga” e “Iemanjá protege quem protege o mar (homenagens à Iemanjá)”, promovido pelo Grupo Nzinga de Capoeira Angola, entre os dias 21 e 24 de julho de 2016 e em 2 de fevereiro de 2017. Participaram destes dois eventos, além de capoeiristas de Salvador, mulheres que integram a cena da Capoeira no Brasil (e fora dele). A presença de mulheres capoeiristas e artistas foi muito marcante, elas protagonizam o evento ora como participante/ouvinte, ora como ativadoras de oficinas, conversas e rodas de Capoeira.

Conceitos como “ancestralidade”, “identidade”, “resistência” e “comunidade” eram debatidos articulando discussões sobre tradição, cultura negra, feminismos e relações de gênero. Tudo isso de forma muito direta e aberta, presente na programação, entre mulheres, ora exclusivas, ora compartilhada com homens, integrantes do grupo, e visitantes. Mulheres de diversas gerações, negras, brancas, não brancas tocavam todos os instrumentos da bateria de Capoeira e se envolviam nos debates e atividades. Nesta oportunidade conheci a artista Renata Lima, que desenvolve um trabalho em dança contemporânea com a Capoeira, o Samba, o Hip-Hop. Este evento reuniu outras artistas como Verônica Navarro e Andréa Bonila, naturais da Argentina e da Colômbia, respectivamente.

A presença e ativismo de mulheres em diferentes grupos têm promovido inúmeros eventos de Capoeira Angola que focam nas experiências das mulheres, abordando questões de gênero, raça, sexualidade e Capoeira. Os encontros que são abertos ao público (podendo participar toda pessoa interessada) com rodas de capoeira, rodas de conversa, oficinas, passeios culturais e com a presença de inúmeras Mestras, Contramestras e professoras protagonizando todas as atividades. Destacam-se os encontros “Esse Gunga Também é Meu”, na ACANNE; Festival “Mulheres do Mar”, no Movimento Mulheres do Mar; “Ginga Feminina na Associação Cultura Bahia Ginga que reúne mulheres com diferentes estilos de Capoeira; e “Gingando por Autonomia”, na FICA – Valença.

Em 30 de julho de 2016, presenciei o “II ANIMA: Ações Nutrindo Inquietações de Mulheres Artistas”, em Salvador/BA. O evento reunia, em suas edições, uma série de mulheres que atuam com múltiplas linguagens e que compõem a cena artística local da cidade. Com foco na produção musical as ações também reuniam artistas de outras áreas como a dança e as artes visuais. Nesta edição, pude fruir a apresentação de Paola Kianda com o trabalho intitulado “Umoja” que, em suas palavras: “mescla dança, teatro e elementos presentes na Capoeira”. As apresentações eram de extrema força e apresentavam composições autorais, muitas mulheres negras atuando em *performances* musicais, de dança, protagonizando o espaço criativo e indo contra as normas da sociedade patriarcal racista.

Em novembro de 2016, participei da “Conversa com a artista Grada Kilomba”. O encontro foi realizado dentro do Programa de Residência Artística Vila Sul e tinham o tema “Passado”. Durante a conversa a artista reforçou a discussão sobre epistemologias artísticas e a crítica em relação aos temas, paradigmas e métodos propostos pela história da arte hegemônica. A sua presença (um corpo de mulher negra) naquele espaço de reconhecimento da arte erudita (Bienal de São Paulo e a Residência Artística do Instituto Goethe) transgride e movimenta criticamente o *status quo*. Também observamos em sua fala como a perspectiva territorial (a diferença norte-sul global) pode também fazer diferença na forma de ver e viver as experiências como sujeitas com corpos e mentes colonizadas.

Em junho de 2017, estive na plateia do espetáculo “Cabaré Drag King: Cabaré dos novos”, no Teatro Vila Velha, que reúne uma série de artistas em apresentações individuais (ou em pequenos grupos) e de curta duração. São apresentações de dublagem, dança, canto, humor, etc. Nas primeiras edições, desde 2013, o objetivo do projeto era questionar os lugares da *performance* de gênero e de sexualidade com foco em diferentes masculinidades (especialmente, a arte *Drag King*). Atualmente, o projeto amplia sua abordagem apresentando também *performances* de feminilidades com *Drag Queens*.

Foi a primeira vez que pude vislumbrar uma *performance Drag King*, menos visível que a arte *Drag Queen*. Inúmeras artistas mostraram sua arte nesta noite. Elas provocavam o público a refletir sobre as relações e padrões de gênero, ao

mesmo tempo em que encantavam com a qualidade das apresentações. Minha primeira vez como público da arte *Drag King* foi extremamente importante, sobretudo, porque estaria presenciando Nildes Sena apresentar o personagem “Ivan Bernardino”, um capoeirista homossexual. Descrevo com detalhes o encontro com Nildes Sena e “Ivan Bernardino” no próximo capítulo, que revelava extrema ousadia desde sua experiência com a Capoeira, do campo das artes e de uma sociedade patriarcal, racista e capitalista que invisibiliza a produção de artistas negras.

Os movimentos de encontro com a cena artística, com o campo da pesquisa, as teorias e com as artistas estimulou a criação de um projeto que foi muito importante para todo do processo de construção dos conhecimentos aqui compartilhados. Junto de outras artistas pesquisadoras do PPGNEIM-UFBA integrei um grupo que se denominou “Ação Criadoras” (com Alexandra Martins Costa, Joana Brandão, Luanna Calasans) e desenvolvemos o Projeto de Extensão “Roda Arte e Ativa”.

Durante os meses de junho, julho e agosto de 2017, em quatro edições, convidamos artistas que atuam em Salvador/BA e região para rodas de conversa dentro da Universidade. Temas como processos criativos, atuação, percursos e desafios foram compartilhados por Nildes Sena e Cély Silva; Adriana Gabriela e Cidinha da Silva; Verona Reis e Zinha Franco e o Grupo de Mulheres Indígenas do Núcleo de estudantes indígenas da UFBA.

O projeto gerou um material em blog e em vídeo que pode ser acessado na Internet. Para além desse conteúdo o projeto mobilizou o encontro entre criadoras estimulando a reflexão sobre relações de gênero e arte, vida, política, ativismo. Tal iniciativa estimulou a todas envolvidas a aprofundar cada vez mais seus processos e buscar a conexão com outras criadoras.<sup>23</sup>

Por fim, o encontro com a ancestralidade matriarcal das mulheres no Samba, em setembro de 2017, no “Caruru de 90 anos de Dona Dalva Damiana – Sambadeira, Doutora Honoris Causa UFRB”, em Cachoeira/BA, também marca esta pesquisa. O evento foi realizado pelo Ponto de Cultura Casa de Samba da

---

<sup>23</sup> Conteúdo criado a partir dos encontros está disponível online no endereço: <https://acaocriadorasblog.wordpress.com/>

Dona Dalva administrado por Dra. Dona Dalva Damiana e sua família. Tive a oportunidade de estar presente neste evento através do convite de Natureza França, discípula de Dona Dalva e sambadeira no grupo “A Corda Samba de Roda” de Turbarão/BA – subúrbio ferroviário de Salvador. O encontro com Dona Dalva reforça a presença e a importância das mulheres na manutenção das artes negras com o Samba e/ou a Capoeira. Infelizmente, durante a história das artes negras no Brasil, o lugar das mulheres na Capoeira ainda não tem o mesmo reconhecimento do que no Samba fazendo com que a história das mulheres negras na Capoeira seja negada ou invisibilizada.



### CAPÍTULO III

#### NILDES SENA: AMOR E RESISTÊNCIA

"A Capoeira liga tudo (...)".

Nildes Sena, 2017

Nildes Sena (Ivanildes Teixeira de Sena) nasceu em 1968, em Cruz das Almas, no Recôncavo baiano, atualmente, vive em Foz de Imbassaí/BA. Graduada em Educação Artística pela UCSal (2005), é Especialista em Arte Terapia pelo Instituto Junguiano da Bahia – IFBA (2007) e Mestra em Crítica da Cultura pela UNEB (2015).

Figura 13. Nildes Sena com seus pais



Nildes Sena com os pais, 1969. Cruz das Almas/BA. Acervo pessoal de Nildes Sena. Fonte: Redes Sociais.

Atualmente, trabalha na Fundação da Criança e do Adolescente (FUNDAC/BA) desde 2000. Atua com educação, artes plásticas, arte/terapia, arte/educação, ativismo negro, pesquisa e Capoeira. Como ativista transita no movimento negro, de mulheres negras, educação comunitária, teatro e LGBT<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Informações disponíveis na plataforma Lattes em <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4230267E9> Acesso em dez. 2018.

Junto de outras mulheres funda o projeto OTA - Espaço de convivência socio-cultural cosmoafricana para o empreendedorismo negro - com foco nas mulheres negras<sup>25</sup>.

Na infância, a casa da grande família era um lugar de encontro. Em suas palavras, era “onde a vida tinha festas” reunindo parentes e a comunidade em geral. Nestes encontros o exercício da espiritualidade, da musicalidade, da corporalidade, das danças e das comidas afro-brasileiras era praticado reforçando a resistência das culturas negras no Brasil. Alimentando o corpo e o espírito de todos, tais experiências também adubavam o terreno para atuação criativa de Nildes como artista negra angoleira, como ativista lésbica negra, como pesquisadora negra, como criadora.

Os pais são apresentados por ela como intelectuais, são seus “mais velhos”, os Griôs<sup>26</sup> que lhe ensinaram sobre o saber ser humana, sobre a criação. Leonídia Teixeira de Sena era uma liderança comunitária, rezadeira, musicista, cantora e dona de casa. José Bernardino de Sena era citricultor, músico, pandeirista. De forma semelhante, seu Mestre de Capoeira Angola, João Pequeno de Pastinha, é também descrito por ela como um intelectual que ensinava a Capoeira e, tal como os pais, ensinava sobre algo de extrema importância para Nildes: o amor.

O amor é visto por ela como um “privilegio”. Numa sociedade tão “grotesca”, como define a nossa, amor/amar não aparece como algo acessível. Seria esse um sintoma dos problemas que envolvem o controle das narrativas da criação? Como aprendemos sobre amor? Como vivemos o amor? O que é amor/amar? Para Nildes o amor é o “trilho”, ela conta que sentir-se amada pela família, permitiu-lhe ser mais feliz e paciente consigo mesma:

---

<sup>25</sup> Iniciativa que reúne mulheres para criação com foco na arte negra: com exposições de artes plásticas, oficina de costura e produção de vestuário para prática religiosa de matriz africana.

<sup>26</sup> Segundo Henrique Leonardo Dutra (2015) “O griô, mestre griô ou mestra griô são homens e mulheres guardiões e guardiãs da memória, que possuem suas tradições transmitidas por gerações através da linguagem da fala e do corpo, sendo o indivíduo que valoriza o poder da palavra e da oralidade dentro de determinada comunidade. Podem ser considerados griôs os contadores de histórias, genealogistas, cantadores(a), lavadeiras, congadeiro(a), jongueiro(a), folião(ã) dos reis, capoeiristas, parteira(o), palhaços (a), artistas circenses, zelador(a) de santo, erveira(o), caixeiro(a), carimbozeiro(a), reiseiro(a), tocador(a) de viola, sanfoneiro(a), rabequeiro(a), cirandeiro(a), maracatuzeiro(a), cordelista, pajé, mediadores políticos, artesão(ã), e diversos outros que carregam consigo, a biblioteca viva dos saberes.”

Eu tive como trilha o amor. Então, isso me faz muito feliz e paciente comigo mesma. Às vezes, né? Sou absolutamente...inconstante, inquieta. Mas, sempre o amor está presente em mim. Comigo mesma. E isso me faz sentir muito tranquila, eu agradeço sempre este privilégio que o Universo me deu. (Nildes Sena, em entrevista, 2017).

O amor-próprio aparece como algo fundamental para a existência humana, para a construção de sua força contra o racismo, o sexismo, a lgbtfofia e outras violências que as narrativas hegemônicas impuseram a ela e impõem às mulheres negras lésbicas. Durante nossa entrevista, realizada em Salvador/BA, Nildes cita bell hooks (2000) que fala do amor como espaço de cura:

Quando nós, mulheres negras, experimentamos a força transformadora do amor em nossas vidas, assumimos atitudes capazes de alterar completamente as estruturas sociais existentes. Assim poderemos acumular forças para enfrentar o genocídio que mata diariamente tantos homens, mulheres e crianças negras. Quando conhecemos o amor, quando amamos, é possível enxergar o passado com outros olhos; é possível transformar o presente e sonhar o futuro. Esse é o poder do amor. O amor cura. (2000, p. 198)

Nildes conta que amor e arte se desdobravam em manifestações criativas no dia-a-dia. Através da música, especialmente, o samba que se fazia presente no cotidiano do lar mantendo unidos corpo e espírito; na artesanaria da fruticultura, que inspirava a criação de pequenas esculturas com as ferramentas de trabalho do pai; na culinária, que era expressão de união e conexão entre familiares e a comunidade; no jogo teatral, performando masculinidades com as roupas masculinas do pai. Na juventude, fez cursos de teatro na Casa de Cultura Galeno d'Avelírio, em Cruz das Almas/Ba e também em São Paulo/SP, onde morou por alguns anos. Também participa da criação e de desfiles do Bloco Afro Raízes Negras, organizado junto com a família, em Cruz das Almas.

Relembrando as experiências pedagógicas da vida, Nildes conta sobre seu encontro com as narrativas desenvolvidas pelo Movimento Negro no Brasil, no final dos anos 80. Tais narrativas começam a se projetar em sua trajetória ainda no Recôncavo Baiano quando, como futura professora ela reconhece, pela primeira vez, histórias negras, afro-brasileiras e de África. Um artigo numa revista<sup>27</sup> distribuída pela Casa de Cultura da cidade faz com que ela (re)conheça um corpo

---

<sup>27</sup> A Revista em questão teria sido publicada no final dos anos 1980 e continha um texto, em especial, que falava de *Exú* e Capoeira.

negro ancestral e, sobretudo, o vê inscrito na cultura:

(...) foi a primeira vez que eu li sobre *Exú*. Me encantou aquilo. Mas como a colonização é perversa...Fiquei irritada! Fez eu buscar a história do Brasil. E no estágio como secundarista comecei a contar a história de um modo diferente, tirando o mérito da Princesa Isabel. Foi meu primeiro contato com a divindade *Exú* (...) Ai eu entendo a responsabilidade que nós temos sobre nossas produções. Foi aquele artigo, eu era adolescente, que fez eu mudar a minha visão. Fiquei muito impressionada com aquela escrita falando sobre a cultura africana. (Nildes Sena em entrevista set/2017)

Nesse trecho percebemos o quanto as narrativas tem potencialidade em atingir aquelas que necessitam, através da identificação, Nildes Sena ainda na adolescência pode começar a reconstruir a história de seu povo através da narrativa, encontrando ali naquela história com uma parte da ancestralidade sagrada e dela mesma.

Figura 14. Nildes Sena fazendo uma fala no Centenário de Mestre João Pequeno de Pastinha



Nildes Sena na mesa de abertura do Centenário de Mestre João Pequeno de Pastinha, Salvador/BA, 2017. Fonte: Luísa Gabriela

O fato nos revela a importância das narrativas na construção da vida, no ato de contar o mundo, contar histórias, na construção da subjetividade de mulheres, meninas negras, homens e meninos negros. O impacto gerado por esse encontro também revela problemas nos currículos empregados na formação de

professoras/es, reafirmando a necessidade das ações afirmativas. As relações sociais de poder que estruturam a “cultura brasileira” e a “educação brasileira” são expostas e Nildes lamenta: “como a colonização é perversa”. Mas, sobrepondo o lamento, enfatiza o potencial e a força transformadora das produções com conteúdo negro e antirracista. Seu encontro com *Orixá Exú* produz uma rasura, desestabiliza o poder do branco (e da branca) de contar a história única. Desestrutura um lugar de fala que deixa de ser dominante, reforçando o poder libertário dos atos de auto-inscrição negros no mundo. Ela, então, como professora começa a contar a história do Brasil de um jeito diferente, para “quebrar o racismo” vivenciado por crianças e jovens negras como ela. Foram inúmeras as experiências de racismo e violência de gênero vivenciadas por Nildes na escola, tal como ela descreve a seguir:

(...) eu ouvia piadas que eram com as melodias da música do Luís Caldas: ‘nega do cabelo duro, que não gosta de pentear...’, aí rimavam e falavam palavrões. Eu ficava sem entender o significado daquilo. Pensava: - essa música não é pra mim, eu gosto de pentear os cabelos, minha mãe penteia com tanto carinho. (...) Eu adorava minha imagem na sombra e o sol refletindo. Eu não conseguia entender a lógica daquela música que era agressiva. As pessoas me diziam piadas que eu também não conseguia entender o significado. Mas sabia que não era uma coisa boa. Quando meu irmão não podia me levar (pra escola), eu pensava: será que eu poderia sumir? Eu ainda tinha aquela coisa que resta da infância, de pensar que eu poderia fechar os olhos e aparecer noutro lugar. O racismo faz isso, né? (Nildes Sena em entrevista, 2017).

Vemos como o racismo se projeta através das narrativas exigindo de mulheres negras a criação de estratégias de entendimento, autodefesa e proteção constantes, desde a infância. Nildes explica que tais eventos ensinaram sobre a necessidade de não calar frente às violências, “foi nesse dia que eu aprendi a falar” ela nos diz ao relembrar o racismo da professora branca que a discriminava em sala de aula.

Aos 17 anos, ainda em Cruz das Almas, Nildes se aproxima da Capoeira através de Mestre Sanção, Fábio Bomfim, do interior de São Paulo, quem lhe apresentou ao Mestre João Pequeno de Pastinha. Logo ela enfrenta a reprovação da mãe que dizia: “Mas isso é coisa de homem! Nem os homens aqui de casa nunca jogaram Capoeira, menina! Tudo essa menina... inventa!”.

As memórias de uma Capoeira praticada por marinheiros e suas histórias, uma Capoeira criminalizada, e do machismo presente nestes espaços preocupam



a mãe de Nildes. Mas, apesar das críticas, em 1985 o cenário já era outro. Conforme Janja Araújo (2017), nos anos 70-80, “a história recente da capoeira também era marcada pelo ingresso, na cena pública, de mulheres no contexto de sua prática, ainda que por efeito da proliferação das academias de cultura física e das atividades físicas de academia.” Assim, Nildes convence a mãe e passa a viver a Capoeira, algo que ela reconhece como um marco que mudou, drasticamente, seu trabalho com educação, com arte e sua visão sobre a espiritualidade e saciar a sede da alma:

Eu tinha uma sede de ancestralidade, queria conhecer a ancestralidade, mas não sabia por onde. Eu nem sabia que eu já estava imersa nela, inclusive, pelas práticas da minha família: do samba. (Nildes Sena em entrevista, em 2017).

Figura 15. Nildes Sena ministra oficina em local aberto



Nildes Sena ministra oficina de Capoeira Angola no evento “Experiências e Representações de Mulheres capoeiristas”. Fórum Social Mundial, Salvador/BA, 2018. Fonte: Grupo de Estudos e Intervenção Marias Felipas.

No início dos anos 90, Nildes Sena começa a treinar com Mestre João Pequeno de Pastinha, em Fazenda Coutos, na casa do Mestre e, desde então, vive a Capoeira Angola promovendo oficinas, treinos, formações, rodas de Capoeira, rodas de conversa, ações de ativismo, pesquisas acadêmicas e artísticas. Em suas narrativas artísticas reafirma a ideia da arte como ato político, do corpo negro

como espaço de resistência e como um meio de subverter a ordem. Ela projeta ideias que se desdobram em apresentações teatrais, *performáticas*, poesias, artes plásticas, Capoeira, publicações, eventos diversos e ativismo.

Num destes desdobramentos, em 2016, anos após o encontro com *Orixá Exú* e vivendo como adepta do Candomblé, Nildes homenageia a divindade que abriu o portal para o encontro com seu corpo ancestral. Na Casa de Cultura de sua cidade natal, Nildes Sena realiza uma exposição de esculturas, junto ao Coletivo Otá, intitulada “EXÚ O Pensador Africano em diversas dimensões” (Figura 17).

Figura 16. Nildes Sena e seu acervo de esculturas



À esquerda, Nildes Sena na exposição “EXÚ, O Pensador Africano em diversas dimensões” à direita, uma das miniaturas da exposição. Cruz das Alma e Salvador/BA, 2016. Fontes: Nildes Sena e Luísa Gabriela.

Um conjunto de esculturas em diferentes dimensões, feitas com materiais plásticos, madeiras, papéis, tecidos, elementos presentes na cultura urbana, representam a imagem do pensador africano, símbolo da cultura nacional de Angola e que designa os mais velhos e sua sabedoria. A partir deste ato criativo Nildes conclama:

O tridente, minha arma de luta, amuleto de sorte, instrumento de reconstrução histórico cultural cosmoafricano e de libertação. Ele foi usurpado representativamente de *Exú* pelos colonizadores e simbolicamente dado ao diabo, deixando uma referência negativa desse instrumento. O tomemos de volta. Historicamente, em diversas culturas,

vários personagens, legitimamente, manipulavam o tridente com diversos propósitos de transformação, elevação espiritual e direcionamentos. Não por acaso ele é o símbolo da psicologia. O tridente é das Sereias, de Netuno na mitologia romana, de Poseidon na mitologia grega, de Shiva na tradição hindu, dos *Exús* na mitologia africana e nosso herdeiro dessa diáspora. (Nildes Sena, nas redes sociais, 2016).

### 3.1 UMA ARTISTA NEGRA DE CORPO ENCAPOEIRADO

A Capoeira aparece, na produção intelectual de Nildes Sena, como “caminho do corpo”, como caminho que traz de volta à vida, como caminho da alma. Pensando no corpo de mulheres capoeiristas e nos conflitos de gênero no interior da Capoeira cria o conceito de mulheres de “corpo encapoeirado”. Para ela, são “corpos que têm inscrito em si a ação vivencial da Capoeira Angola” (SENA, Nildes, 2015, p. 10) e resistem às estruturas vigentes provocando diferentes diálogos de corpo e sobre corpo, questionando representação, criação, etc.

As vivências que a Capoeira Angola promove ensinam e instrumentalizam os corpos das mulheres negras, não-brancas e brancas, territórios onde identidade e estéticas são, cotidianamente, negadas. “Corpo encapoeirado” também é arquivo que guarda memórias de uma existência negra e que, “poeticamente, denuncia, reivindica e reescreve a história.” (SENA, Nildes, 2015, p. 35). Buscando referências em uma cosmovisão africana, ela entende o corpo como uma unidade que integra intelecto e emoções (SENA, Nildes, 2015, p. 52).

Em suas pesquisas, Nildes Sena (2015) dialoga com inúmeras angoleiras, mulheres que desenvolveram habilidades como olhar atento, movimentos precisos, superação, garra, conhecimentos musicais, corporais e a capacidade de transformar obstáculos em poesia. Gingando, elas desequilibram e deslocam o *status quo* ao mesmo tempo em que buscam seu centro e seu próprio equilíbrio. Através da *ginga*, movimento central na Capoeira, Rainha Nzinga Mbandi Ngola<sup>28</sup> é evidenciada, quando mulheres negras assumem o papel de poder, como estrategistas, inventando um jeito próprio de ser e estar no mundo, um jeito de se defender. Para ela, o corpo negro é bélico, é campo de batalha. (SENA, Nildes,

---

<sup>28</sup> “Nzinga Mbandi Ngola, rainha de Matamba e Angola, viveu de 1581 a 1663 e representa resistência à ocupação do território africano pelos portugueses que lá aportaram para o tráfico de escravos.” Fonte: [http://nzinga.org.br/pt-br/Rainha\\_Nzinga](http://nzinga.org.br/pt-br/Rainha_Nzinga) Acesso em fev. de 2019.



2015, p. 72)

Nesse contexto, Nildes Sena também se conecta a comunidades de “pessoas que desafiam os papéis rígidos estabelecidos pelos gêneros”, conforme Eliane Borges Berutti (2002). Ao lembrar as fotografias que abrem este capítulo, ela afirma que “mulher” e “homem” são construções absolutas. Busca viver algo que desconstrua essa dicotomia e exercer a liberdade de escolha daquilo que se quer ser e representar no mundo.

Vemos isso na forma com que Nildes Sena se expressa, através de sua identidade de gênero, mas também pelo trabalho com o personagem *drag* “Ivan Bernardino”, do qual comentaremos a seguir. Protagonizando a cena como artista negra de “corpo encapoeirado” ela compartilha sua visão de arte:

(...) a arte, ela veio. A Academia sistematizou algumas coisas, mas não foi a Academia que me deu esse viés para o fazer artístico, e como eu já percebi nem pro ativismo e eu também acho que nem pra pesquisa (risos). Na verdade, gosto de todas as linguagens artísticas. Todos deveriam aprender. Porque elas vão dar o tom da ciência, e o tom da humanidade também. As artes são caminhos para todas as pesquisas, sejam elas quantitativas ou qualitativas, (as artes) elas são básicas, essenciais. E também para a espiritualidade e para nosso lado... (Nildes Sena em entrevista, set/2017).

A arte é o caminho, um caminho que lhe foi dado por uma ancestralidade negra através da família, do Mestre de Capoeira, do encontro com outras mulheres no ativismo que se transforma em artivismo. Segundo Caroline Barreto e Laila Rosa (2018) o conceito de artivismo trata de “processo criativo pautado pela amorosidade e coletividade, a arte como fortalecimento de pessoas, de amizades, encontros, e, igualmente, de intervenção e crítica social.” (p.23) Essa é uma definição que dialoga diretamente com as produções aqui apresentadas. Cada uma delas atua de modo a construir processos criativos baseados no afeto vivido através de memórias, das relações familiares, do encontro com a arte e espiritualidade negras que provocam e questionam os padrões buscando o desenvolvimento coletivo.

Nildes Sena utiliza a arte para comunicar, para pesquisar e dar o tom da humanidade, como costuma dizer: um negro tom. De uma humanidade que tem o amor como trilha, que se aventura no auto-amor e na liberdade de ser quem se é. A arte aparece como base. Extrapola interesses comerciais, é arte-vida, um modo

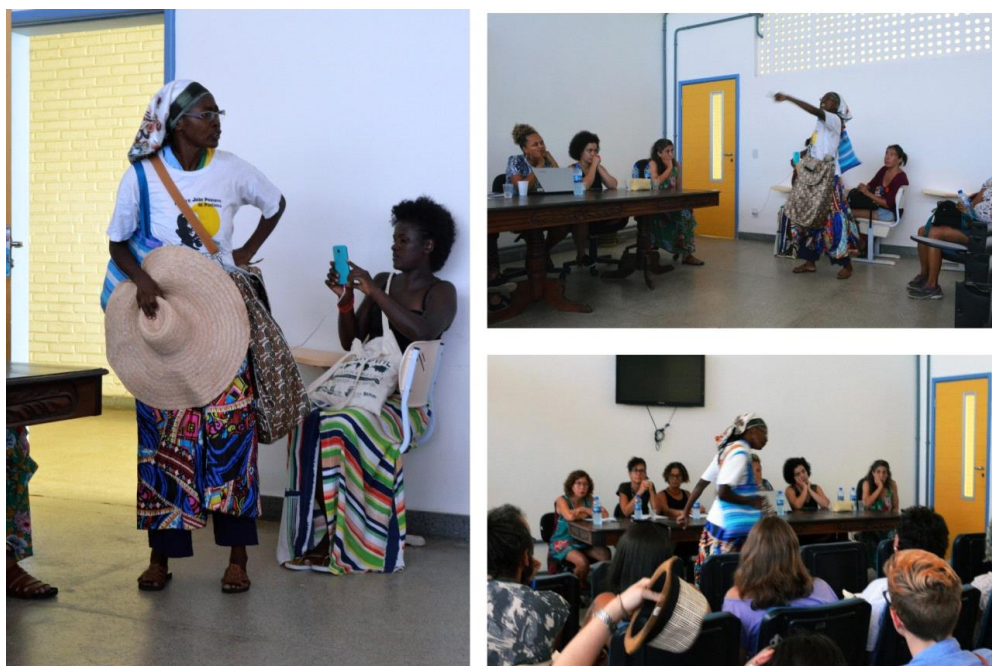
de fazer que conecta ciência, humanidade, espiritualidade. Como na intervenção “Tia Roxa”, que comentaremos a seguir, criada por Nildes Sena para abertura da Mesa “Outra roda é possível: Caladas nunca mais!” realizada no Fórum Social Mundial 2018, Salvador/BA, pelo Grupo de Estudos e Intervenção Marias Felipas.

Em “Tia Roxa” e “Ivan Bernardino” Nildes Sena “incorpora” personagens e assim se inscreve e auto-inscreve no campo criativo provocando o público a refletir sobre questões que abordam corpo negro, arte negra, racismo, violência contra mulheres negras, LGBTQIA+fobias, sexismo, masculinidades, Capoeira.

### 3.2 TIA ROXA, “MULHER DA PÁ VIRADA”

Mulheres e alguns poucos homens se acomodam na sala aguardando o início da conversa sobre Capoeira e relações de gênero. Então, uma mulher negra entra na sala, ela está vestida com roupas simples, usa pano na cabeça, carrega inúmeras sacolas e um grande chapéu de palha. Ela vai ocupando a sala com uma fala constante, forte e enfática, como um discurso. Ela sente que está sendo perseguida, diz que foi roubada, que lhe cortaram os cabelos, que lhe deram choques: “Cala boca me dizem! Não calo, não. Vai dizer que eu tô doida? Não tô doida, não!”, ela diz.

Figura 17. Performance “Tia Roxa” por Nildes Sena



Nildes Sena na *performance* “Tia Roxa” no evento “Outra roda é possível: Caladas nunca mais!”. Fórum Social Mundial, Salvador/BA, 2018. Fonte: Luísa Gabriela.

Ela compartilha com o público suas histórias, conta que teve de abandonar os filhos e reafirma: “Roubaram sim. Roubaram as terras!”. Bota no chão a grande sacola que carrega no ombro e dela tira um pandeiro. Ao ritmo da Capoeira ela canta: “Eu vi jararaca no cajueiro, ela que me viu primeiro...”, repete o primeiro verso e espera a resposta do público que canta tímido. Então nos diz: “quando não responde porque tá com medo, quando fala muito é porque tá doida!”.

Assim, “Tia Roxa” faz sua entrada. Tira uma das blusas que veste e revela, por baixo, uma camiseta com a foto do Mestre João Pequeno de Pastinha. No ombro, cabaças penduradas remetem às histórias de África que contam sobre a origem do mundo. Sua fala expõe os conflitos vividos por inúmeras gerações de mulheres negras que enfrentam racismo e as formas de violência que ele promove. “O Brasil também é meu, eu também sou brasileira” ela proclama ao tirar mais uma camiseta e revelar por baixo uma camiseta do Brasil.

“Minha tia tinha a pele preta, (...) eu me pareço com ela”, a artista revela a inspiração na Tia Maria Inácia Santana Teixeira, “ela era uma caminhante, ela caminhava longas distâncias”, me disse numa breve entrevista após a apresentação da *performance*. Força, beleza e emoção tomavam conta do público

que era, majoritariamente, de mulheres interessadas no tema da Capoeira. Nildes, através de “Tia Roxa”, de forma poética, nos fala sobre conflitos na Capoeira, de conflitos raciais, de gênero e classe na sociedade brasileira: “que Deus é esse que vai me castigar?”, ela pergunta.

Nildes e Tia Roxa, ambas, estão em ato. Por isso, usaremos o pronome plural: elas: botam a mão no fundo da sacola que carregam, tiram algumas cabaças e dizem:

(...) o que eu trago na minha memória? Camisa de força não vai entender, grades também não! Tá lá nos jornais, mulher louca da pá virada. Tudo valente, violenta. Eu sou violenta? Eu sou violenta? Mulher da pá virada! Virada mesmo, porque ninguém vai fazer eu me calar. (Nildes Sena, 2018).

Sua fala remete às mulheres capoeiristas, negras, pobres, trabalhadoras, mães de família que lutavam pela vida apesar de todas as forças contrárias que se projetavam sobre elas: o Estado, a família, a opinião pública. Nildes Sena conta que muitas pessoas negras, no Recôncavo Baiano, não tiveram respeitados seus direitos à terra, à moradia e que os reclames de “Tia Roxa” nada tinham de devaneios. Eram denúncias sobre acontecimentos na vida de mulheres negras, de suas ancestrais, eram denúncias sobre conflitos com “autoridades” que “colocavam pretos contra pretos” conforme suas palavras.

Figura 18. Vídeo da performance “Tia Roxa” por Nildes Sena



Trecho de vídeo de “Tia Roxa” no evento “Outra roda é possível: Caladas nunca mais!”. Fórum Social Mundial, Salvador/BA, 2018. Fonte: Luísa Gabriela.

A convivência com a Tia na infância era frequente. E a mãe de Nildes Sena tem um importante papel na relação familiar sendo uma das poucas pessoas que conseguia “acalma-la”. A artista nos conta que sua intervenção é uma homenagem a essa mulher negra que representa a memória ancestral, que representa os caminhos e as estradas, que representa a energia dos *Orixás*, das guerreiras e guerreiros ancestrais. Os elementos de cena reúnem uma indumentária com panos na cabeça, inúmeras sacolas e bolsas, ela veste camisetas que vão sendo retiradas à medida que apresenta o texto. Em determinado momento revela uma camiseta com a foto de Mestre Pastinha. A cabaça também faz integra a cena, uma escultura nomeada ventre da Capoeira, da cabaça nasce a Capoeira.

### 3.3 OS MOVIMENTOS DE IVAN BERNARDINO

Criado em 2015, para o espetáculo “*Cabaré Drag King*”<sup>29</sup>, “Ivan Bernardino” aparece nas primeiras apresentações como um capoeirista misógino. Interagindo com o público, ele canta músicas que menosprezavam as mulheres na Capoeira. Nildes, neste período, o define como um sujeito simpático, mas perverso, malicioso e carismático, principalmente, com mulheres. (SENA, Nildes, 2015). Ele deprecia a imagem da mulher, expõe uma masculinidade agressiva e exacerbada (SENA, Nildes, 2015).

Os personagens *Drag King* falam de masculinidades que podem ser performadas por qualquer sujeito através do uso de diferentes elementos como posturas corporais, vestimentas, maquiagens, etc. Compreendido também como um ato artístico é, sobretudo, um ato que questiona a própria ideia de masculinidades. Eliane Borges Berutti (2002) aponta que pesquisadores e pesquisadoras têm dificuldade em conceituar o termo *Drag King*.

Já Patrícia Lessa e Eliane Tortola (2016) discorrem que “nas práticas *Drag Kings*, abrem-se possíveis modos de libertar os corpos que estavam presos ao papel de destino biológico e, assim, recriar um corpo mais lúdico (...)”. Essa ludicidade é ato político que revela os limites das identidades de gênero e seus trânsitos. Os sujeitos envolvidos com a sua prática podem ser “uma mulher heterossexual que assume uma persona masculina apenas para fazer o show, uma *butch*<sup>30</sup> que encontra uma forma de expressar sua masculinidade, ou até mesmo um homem gay.” (BERUTTI, 2002, p. 1)

Sobre a experiência de aproximação entre as linguagens *Drag King* e Capoeira Angola Nildes Sena explica:

A arte da capoeiragem, manifestação cultural tradicional afro-brasileira e a arte drag king show, manifestação de expressão artística moderna euro americana, são duas expressões distintas, que tem como ponto comum, serem arte política. Porém, podemos promover a intersecção das duas linguagens, em um momento de criação entre teoria e prática, na investigação de corpo, variando em tipos distintos de pessoas, o que aqui abordamos como “marcas de gente”, (...) Ao se unificarem, fundiram em intersecção de *performance* e ato performativo atemporal provocando um deslocamento do território/corpo. (Sena, 2015, p. 2)

<sup>29</sup> Mais informações em <<https://www.facebook.com/cabaretdragking/>>

<sup>30</sup> *Butch* é uma expressão em inglês para lésbicas que assumem uma identidade mais masculinizada, no Brasil se utilizam termos como sapatão, caminhoneira, bofe.

Ao criar o personagem Ihe interessava "(...) explorar os modos sexistas e excludentes da soberania masculina no ritual de um jogo de Capoeira Angola (...)" (IVANILDES SENA, 2015). Observando registros dessas primeiras apresentações podemos ver uma corporalidade (Figura 20) que se sobrepõem e avança sobre o corpo da atriz que contracena na *performance*. Depois de algumas apresentações, Nildes Sena (2015) se pergunta sobre os limites do personagem na missão de denunciar o sexismo e a misoginia presentes na Capoeira. Seus questionamentos buscam pensar se a atitude escrachada dele, enfaticamente sexista, pode ser uma forma de resistência e desnaturalização as violências em vez de um eco do senso comum? Ele pode ser um aliado na luta contra a misoginia na pequena e na grande roda? (IVANILDES SENA, 2015).

Figura 19. Nides Sena como Ivan Bernadino



Nildes Sena e Juciara Awô: Ivan Bernardino, 2015. Performance no Cabaré Drag King, em Salvador. Fonte: Alessandra Nohvais

Em 2017 há uma mudança no personagem. Ao observarmos os registros fotográficos destas apresentações (Figura 9) vemos o seu encontro com a espiritualidade negra. “Ivan Bernardino” aparece com roupas que remetem às vestimentas utilizadas em rituais do Candomblé, em seguida, aparece com um



figurino que nos remete à expressão do arquétipo da Orixá Obá, Deusa do Rio Níger, divindade guerreira, ligada ao conhecimento, regente do amor e protetora das mulheres. O personagem tem a cabeça ornada com cabaça e búzios, segura um facão, leva algo que parece um chifre de animal atravessado no peito. Após o encontro com o Candomblé, “Ivan Bernardino” parece com uma nova expressão de masculinidade.

Figura 20. Nildes Sena Cabaré Queen, performando como Drag King Ivan Bernadino



Nildes Sena: Ivan Bernardino, 2017. *Performance* no Cabaré *Drag King* Salvador/BA. Fonte: Andrea Magnoni.

O capoeirista sexista, misógino e machista passa a expressar uma masculinidade transgênero, em trânsito entre gêneros. Nas apresentações



seguintes, ele se traveste em cena, cantando canções que remetem a libertação identitária e assumindo a homossexualidade (Figura 10). Segue convidando as pessoas ao palco para jogar Capoeira mas com outra abordagem, mais acolhedora dando ênfase ao ato do jogo-luta.

Nestes movimentos, Nildes Sena se destaca como uma mulher negra lésbica angoleira, gente de corpo encapoeirado que ama gente e que faz performance *Drag* com Capoeira, desde Salvador, na Bahia. Tocando, cantando Capoeira ela desenha histórias de si e de mulheres negras lésbicas angoleiras capoeiristas.

Em junho de 2017, no Teatro Vila Velha, presenciei uma das apresentações de “Ivan Bernardino”. Ao chegar no teatro ele já se encontrava em meio ao público, tal como outros personagens *drags*, bailarinas/nos e atores que compunham o espetáculo *Cabaret Drag King*. Aguardando o momento de sua entrada ele se movimentava no salão. Durante a apresenta aos poucos vai se revelando um homem negro, capoeirista, gay. Ele vestia terno e chapéu brancos (Figura 10). No caderno de campo da pesquisa faço os seguintes apontamentos:

Ivan Bernardino” fala sobre ser homem e gostar de outros homens. Convida o público para jogar Capoeira no palco, uma mulher aceita o convite e ambos gingham. Ivan faz um “rabo de “arraia”, a mulher sai em “aú”. Eles jogam no palco, enquanto alguém do público toca berimbau. Fala da Capoeira, valoriza suas habilidades e o seu movimento de “rabo de arraia”. Por baixo do terno branco revela uma roupa “feminina”. (Diário de campo, 7 de junho de 2017)

Figura 21. Nildes Sena performance Drag King



Nildes Sena: Ivan Bernardino, 2017. *Performance no Cabaré Drag King Salvador/BA*. Fonte: Andrea Magnoni

Neste movimento, Nildes se inscreve como uma mulher negra angoleira, pesquisadora da Capoeira, gente de corpo encapoeirado que ama gente. Tocando, cantando, jogando e criando com a Capoeira escreve histórias de si e das mulheres negras na cultura brasileira. No movimento vai (re)construindo contranarrativas hegemônicas da criação, da existência. E a arte aparece ligada ao conhecimento e às experiências humanas integradas:

Na história da humanidade, a arte sempre teve papel relevante, no que diz respeito ao seu poder de legitimar a existência de indivíduos, grande poder de abrangência e eficácia. (SENA, 2015, p. 1)

Corpo negro, ancestralidade, amor, artes, sexualidade, trabalho, gênero, feminismos tudo junto (e ao mesmo tempo) são ligados pela Capoeira Angola na atuação de Nildes. Nosso encontro produziu uma ponte para (re) pensar narrativas da criação, feminismos e atuação criativa. Nos leva a refletir sobre produção intelectual estética, filosófica, ética, teórica e histórica da cultura, da arte e da cidadania brasileira.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: ADEUS, ADEUS, BOA VIAGEM

Quando observamos atentamente, percebemos que todos os espaços criativos estão em disputa. Assim, voltamos às nossas questões iniciais: quem pode criar? Quem pode falar sobre a criação? Quem tem direito à vida? Aquelas que atuam como artistas enfrentam o sistema todo, mesmo que as autoridades androcêntricas, patriarcais, racistas (bem como as suas herdeiras) queiram acabar com os sonhos.

Vimos uma produção política feminista negra de auto-inscrição através da pesquisa de mulheres negras como Lélia Gonzalez, Conceição Evaristo, Aparecida Bento, Janja Araújo, assim como na pesquisa artística de Lutigarde Oliveira, Natureza França e Nildes Sena. Narrativas que reescrevem histórias de corpos criativos, corpos que se querem livres, diversos, empoderados, “corpos encapoeirados”.

As angoleiras falam da Capoeira e do modo como ela revoluciona suas vidas, dando forças para enfrentar os desafios. Cada uma apresenta, de um modo único, questionamentos sobre *status quo* presente no campo criativo, presente na Capoeira, afirmando sua importância, sua história e reinventando os discursos. Elas se posicionam como protagonistas ativando os grupos sociais aos quais se inscrevem, indo além deles. Conectam-se, através da Capoeira e das expressões criativas a que se dedicam, exigem o direito sobre o próprio corpo. Corpo que canta suas histórias, que declama as palavras presentes em suas pegadas, corpos que dançam sob o chamado da ancestralidade negra, que lutam no jogo da vida.

Os desafios que enfrentam, as coloca na linha de frente, questionando as narrativas da “cultura brasileira” que vem, por séculos, impondo de forma “natural” uma “superioridade” branca patriarcal. São as mulheres negras que há muito tempo vem dizendo basta (!) para as representações que deslegitimam o direito à vida. São suas produções que mobilizam todo o cenário cultural (no Brasil e fora dele) com conhecimentos sobre as relações de gênero, raça e classe na universidade, nas artes, na forma com que pensamos, na história e no corpo.

Nosso ponto de vista sobre uma crítica feminista negra da representação se

abre no presente esperando que necessários aprofundamentos e desdobramentos possam acontecer no futuro. A presença de mulheres negras criadoras no campo da cultura como angoleiras, Mestras, Contramestras, pesquisadoras, sociólogas, antropólogas, educadoras, escritoras, *performers*, filósofas, artistas plásticas cria um vasto repertório cultural de imagens positivas e revolucionárias no contexto em que se vive neste País e no mundo.

Nossa tímida abordagem sobre as práticas artísticas de Nildes Sena (e das angoleiras que compõem este estudo) podem ser vistas como portas que se abrem para outras investigações sobre Capoeira e *performance*, *dança*, *poesia*, *sobre Drag King e Capoeira*, *sobre Drag King e mulheres negras LGBTQIA+*, *sobre auto-inscrição nas artes*, *sobre arte negra produzida por mulheres*, entre outros temas. Nildes se auto-inscreve como uma mulher de “corpo encapoeirado” em resistência, com amor e poesia, não se cala, produzindo sentido através do movimento, das palavras e da ginga. Suas práticas artísticas mobilizam as experiências de encontro com a violência, dentro da Capoeira e na sociedade como um todo.

Com “Ivan Bernardino”, ela *performa* uma masculinidade que expõe, no encontro com a sua ancestralidade negra, a possibilidade de desconstrução do estereótipo do “macho”. E a espiritualidade negra desperta, fazendo parte da transformação de Nildes e influenciando, diretamente, a transformação do personagem “Ivan Beranrdino”. Em “Tia Roxa” Nildes Sena expõe a violência contra mulheres negras e os conflitos psicológicos que o racismo provoca, nas memórias que se fazem presentes num grito de denúncia. As “mulheres da pá virada” são aquelas que não se calam, que lutam pela vida, pelo direito de viver e de criar. “Tia Roxa” gesticula e fala coisas que parecem sem sentido, coisas de outro tempo, ela fala alto, ela grita e xinga, ela quer ser ouvida: o sentido que expressa está ligado a um trauma, à violência que teima em cessar.

Os movimentos de Nildes Sena desenham um Feminismo Angoleiro próprio que se desdobra através da arte e de sua pesquisa que busca compreender porque a violência contra mulheres se manifesta em uma arte tão bela como a Capoeira Angola. Um Feminismo Angoleiro que se manifesta através da arte, da *performance*, e cria estratégias de enfrentamentos ao racismo e sexismo, no encontro com outras mulheres, no diálogo e na troca de experiências sobre

Capoeira, tradição, corpo e violência.

Agradecemos a companhia nesta caminhada para desconstruir temas (racismo, branquitude, privilégios, violência contra mulheres e machismo) que perpassam toda nossa vida em diferentes âmbitos. Nosso trabalho é cotidiano por uma atuação feminista antirracista, seja como pesquisadora, como artista, como criadora em todas as áreas.

Adeus, adeus...

Boa viagem.

Eu já vou me embora...

Boa viagem.

Adeus...

Boa viagem.

Adeus, adeus...

Boa viagem.

Espero voltar...

Boa viagem.

Sempre que puder...

Boa viagem.

Pra continuar...

Boa viagem.

Aprendendo a amar...

Boa viagem.

Iê!

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Rosângela Costa/Mestra Janja; SANTOS, Luísa Gabriela. "Eu sou artista e este é o meu corpo": um exercício de identificação sobre representações de mulheres capoeiristas. 2017 In: 13º Mundos de Mulheres e Fazendo Gênero 11, 2017, Florianópolis. Anais do XI Seminário Internacional Fazendo Gênero 11. Florianópolis: UFSC, 2017.

ARAÚJO, Rosângela Costa/Mestra Janja. **Ginga: uma epistemologia feminista**. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017, ISSN 2179-510X

\_\_\_\_\_. Entrevista com a Senhora Rosângela C. Araújo (Mestra Janja) In: ZETÓLA, B. M; SEIXAS, A. M. **Textos do Brasil, n. 14: Capoeira**. Brasil: Ministério das Relações Exteriores, 1999a. Disponível em <<http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/edicao-no-14-capoeira>>. Acesso em jul. 2017.

\_\_\_\_\_. **Sou discípulo que aprende, meu mestre me deu lição: tradição e educação entre os angoleiros bahianos (anos 80 e 90)**. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Faculdade de Educação/USP, 1999b

ARRUDA, Lina A. Mulher como imagem: um olhar crítico à representação e à identidade. In *Fazendo Gênero 10 – Desafios Atuais dos Feminismos*, 2013, Florianópolis. **Anais eletrônicos**. Florianópolis: UFSC, 2013. Disponível em: <[http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1373315958\\_ARQUIVO\\_Lina\\_arruda\\_FG10.pdf](http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1373315958_ARQUIVO_Lina_arruda_FG10.pdf)>. Acesso em 15 de mar. De 2017.

BARRETO, Caroline; ROSA, Laila. "Falando em línguas": artevismo como forma de produção de conhecimento feminista. In *Caminhos Feministas no Brasil: teorias e movimentos sociais*. Miriam Pillar Grossi e Alinne de Lima Bonetti organizadoras Florianópolis/Tubarão: Tribo da Ilha/Copiart, 2018, ISBN: 978-85-8388-114-8 Livro coleção Feminismos e Ciências

BENTO, Aparecida. Branqueamento e Branquitude no Brasil. In: *Psicologia social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil / Iray Carone, Maria Aparecida Silva Bento (Organizadoras)* Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. (25-58)

BERUTTI, Eliane Borges. Drag Kings: brincando com os gêneros. **Revista Niterói**, v. 4, n. 1, p. 55-63, 2. sem. 2003. CARNEIRO, Sueli. Raça e Gênero. In **Gênero, Democracia e Sociedade Brasileira**.

BRUSCHINI, Cristina; UNBEHAUM, Sandra G. (org.). SP: Fundação Carlos Chagas e Editora 34, 2002. 1 ed.

CONRADO, Amélia. *Capoeira Angola e Dança Afro: contribuição para uma política multicultural na Bahia*. Doutorado em Educação. UFBA, 2006.

COSTA, Cristina. **A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002

DAMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. 1984 (1 ed).

DEMO, P. **Metodologia científica em ciências sociais**. São Paulo: Atlas, 1995. 3. ed. 293 p.

DUTRA, Henrique Leonardo. **Educação e cultura de tradição oral: um encontro com a pedagogia griô**. Dissertação de mestrado. Unicamp: Campinas, 2015.

ENTREVISTA de Nildes Sena concedida a Luísa Gabriela em setembro de 2017, Liberdade, Salvador/BA. Conteúdo pertencente ao conjunto de dados levantados para esta pesquisa em trabalho de campo.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-representação da Mulher Negra na Literatura Brasileira. **Revista Palmares: cultura afro-brasileira**, ano 1, n. 1, p. 52-57, ago. 2005.

\_\_\_\_\_. Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita. In **Representações Performáticas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. (org) Marcos Antônio Alexandre, Belo Horizonte, Mazza Edições, 2007, p 16-21

FELINTO, Renata. Rapunzel, cabelos que tocam o céu: a arte contemporânea como tratamento artístico/cosmético/estético dedicados aos capilares crespos." **Revista Estúdio, artistas sobre outras obras**. outubro-dezembro. 20-29.2017.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista das ciências sociais hoje**. Appocs, 1984, p. 223 – 244.

\_\_\_\_\_. Por um feminismo afrolatinoamericano. In: **Mujeres, crisis e movimiento: America Latina e Caribe**. Isis International, v. IX, jun 1988, Santiago, Chile. p 133-141 - Disponível em <<https://www.dropbox.com/s/cxy6abzfr0lch1e/Por%20un%20feminismo%20afrolatinoamericano.pdf>> Acesso out 2017

GUIMARÃES, Antonio S. A. Como trabalhar com "raça" em sociologia. **Revista Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.29, n.1, p. 93-107, jan./jun. 2003.

HOOKS, Bell. Vivendo de amor. In: **WERNECK, J. O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe**. Rio de Janeiro: Pallas: Criola, 2000. p. 197.

KILOMBA, Grada. Vídeo **While I Write**. Vídeo 2'34", 2015/2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=UKUaOwfmA9w>> Acesso em dez 2018.

\_\_\_\_\_. **Who can speak?** Tradução: Anne Caroline Quiangala. Texto originalmente publicado em inglês na página oficial da autora. (Excerto do livro: 'Plantation Memories'.) Disponível em Acesso em 11 jan. 16.

LIMA E SOUZA, Â.M.F. O viés androcêntrico em biologia. In: **Feminismo, Ciência e Tecnologia**. Org. Ana Alice Alcântara Costa e Cecília Maria Bacellar Sardenberg Salvador: REDOR/NEIM-FFCH/UFBA, 2002. p. 77-88.

LOPONTE, Luciana G. Mulheres e artes visuais no Brasil: caminhos, veredas, descontinuidades. *Revista Visualidade do Programa de Mestrado em Cultura Visual*. Volume 6, n. 1 e 2 (2008)

MANIFESTO DA MARCHA DAS MULHERES NEGRAS: contra o racismo, a violência e pelo Bem Viver. Carta. DF: Brasília, 18 de novembro de 2015. Disponível em <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2015/11/Carta-das-Mulheres-Negras-2015.pdf> Acesso em set/2017.



MATTIUZZI, Michele. **Merci beaucoup, blanco! Escrito experimento fotografia performance.** Revista digital. Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

MUNANGA, Kabenguele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. **Cadernos PENESB** (Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira). UFF, Rio de Janeiro, n.5, p. 15-34, 2004.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais.** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

NASCIMENTO, Beatriz. A senzala vista da casa grande. **Opinião**, n. 206, p. 20-21, 15 out. 1976.

NAVARRO, Verónica Daniela. N'outras corpas: desconstruções e múltiplas possibilidades corporais na Capoeira Angola do Grupo Nzinga. Dissertação de Mestrado em Dança. UFBA, 2018.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas.** SP: Studio SP, 2016.

OLIVEIRA, J. P. de; LEAL, L. A. P. **Capoeira, identidade e gênero: ensaios sobre a história da capoeira no Brasil.** Salvador: EDUFBA, 2009.

PAULINO, Rosana, **Imagens de Sombras.** Tese de Doutorado em Artes. ECA/USP, 2011.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Orgs.). **Gênero, cultura visual e performance.** Antologia Crítica. Minho: Edições Húmus, 2011.

SANTOS, Luísa G. **Carta para mulheres e meninas que se atrevem a criar.** Revista Feminismos. Vol.4, N.3, Set. – Dez. 2016 • Acesso em julho 2019. < [www.feminismos.neim.ufba.br](http://www.feminismos.neim.ufba.br)>

SENA, Ivanildes T. **No ventre da capoeira, marcas de gente, jeito de corpo: um estudo das relações de gênero na cosmovisão africana da capoeira angola.** Alagoinhas, 2015. 151f. il. Dissertação – (Mestrado em Crítica Cultura) – Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Educação. Campus II.

\_\_\_\_\_. Mulher é marca de gente? Drag king show e a arte da Capoeiragem. **Anais IV Enlaçando Sexualidades: Moralidade, família e Fecundidade**, mai/2015. Salvador/BA. Disponível em <<http://www.uneb.br/enlacandosexualidades/2015/07/08/anais-iv-seminario-enlacando-sexualidades-2015/>> Acesso em abr. 2018.

\_\_\_\_\_. **Corpo, espaço, tempo e chão, a Capoeira Angola na roda dos feminismos.** Seminário internacional enlaçando sexualidades. Universidade do Estado da Bahia, 2013. Salvador/BA.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de Conceitos Históricos** – Ed. Contexto – São Paulo; 2006

SILVA, Renata de Lima. O Corpo Limiar e as Encruzilhadas: A Capoeira Angola e os Sambas de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea. Tese Doutorado em Artes. Unicamp, 2010.

RAGO, Margareth. Epistemologia Feminista, Gênero e História. In Pedro, Joana; Grossi, Miriam (orgs.)- **Masculino, Feminino, Plural.** Florianópolis: Ed.Mulheres,1998

RIBEIRO, Ângela Aquino; ARAÚJO, Janja. Capoeira Angola e decorporalidade: o corpo em-cena. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 26, p. 6-19 set./dez. 2018  
Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena> Acesso em 15 nov. de 2018.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. A narrativa oral, a análise de discurso e os estudos de gênero. **Estud. psicol.** (Natal) [online]. 2006, vol.11, n.1, pp.65-69

SANTANA, Roseli G. **A imagem do negro nas Artes Visuais no Brasil: Virada de paradigma, desafios e conquistas no ensino de História e Cultura Afro-brasileira**. Produções 2016. Especialização em Educação Profissional Integrada à Educação Básica na Modalidade EJA. Proeja. Disponível em <[www.spo.ifsp.edu.br](http://www.spo.ifsp.edu.br)> Acesso em nov de 2017

SARDENBERG, Cecília. Da Crítica Feminista à Ciência a uma Ciência Feminista? In **Feminismo, Ciência e Tecnologia**. Org. Ana Alice Alcântara Costa e Cecilia Maria Bacellar Sardenberg Salvador: REDOR/NEIM-FFCH/UFBA, 2002, p. 89-120.

SCHUCMAN, Lia. V. Aspectos Psicossociais da Branquitude Paulistana. In: SCHUCMAN, Lia. V. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”:** **Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana**. USP: São Paulo, 2012. Cap. V.

## Vídeo

O PERIGO DE UMA HISTÓRIA ÚNICA. Conferência Chimamanda Adichie. TedGlobal (Tecnologia, entretenimento e design). Ano 2009. EUA. Disponível em [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story/up-next](https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/up-next) Acesso em set/2017.

## ANEXOS

### Anexo 1 - Entrevista

Transcrição completa da entrevista com Nildes Sena (Ivanildes Teixeira de Sena), em 01/09/17, realizada em sua casa, na Liberdade- Salvador/BA. (Aprox. 120')

GABRIELA\_começa a conversa agradecendo pela disponibilidade de Nildes em participar da pesquisa. Relembra os vários encontros que tiveram: primeira vez na Capoeira – numa atividade cultural com Mestre Aranha, no Forte do Barbalho. Depois na apresentação do Cabaré Drag King, na abertura do projeto Roda Arte e Ativa, uma vez em sua casa, no Garcia e, hoje, pela segunda vez, em sua nova casa, no bairro da Liberdade. Específica que esses agradecimentos são feitos em seu nome como pesquisadora e, em nome da comunidade acadêmica e da comunidade em geral. A Universidade, como um espaço público, deve buscar priorizar o interesse do povo, o bem viver, e que a temática da pesquisa vai por esse caminho.

NILDES\_ Diz se interessar pelo “diálogo”. Fala que, por vezes, mesmo havendo uma ligação temática “nem todos os diálogos, nem todos os interlocutores, interlocutoras valem a pena a gente estender a conversa, vale de vez em quando”. Comenta que há o “espaço e conexão com a proposta”. Fala que o encontro tem “valido a pena” pela “retomada, retomada de histórias, retomada de várias questões no sentido de, principalmente, na proposta da roda de conversa, artes criativas, artistas e ativistas”. Ela comenta que a experiência no Roda Arte e Ativa – foi de “retrospectiva”. Retomada de “pontos da história, da minha história de vida enquanto artista”. Ela fala que nunca tinha feito uma conexão tão precisa do fazer artístico, com as intervenções enquanto ativista social. E começou a perceber como as coisas estão interligadas. Fala sobre o momento social e político como algo que a “inspira” e “instiga” como ativista. Reflete sobre não ir a “campo”, sobre sentir vontade de recolher-se e de produzir – diz que mesmo não indo a “campo” de algum modo ela esta indo com as suas “intervenções artísticas”. Fala sobre ir a “campo” com o “discurso” - com a “arte do discurso”, da “intervenção política”. Encerra dizendo que é por esses motivos que ela acredita nessa proposta da

pesquisa, em “nosso diálogo” como algo que é um “ganho para todos os lados, para os diversos lados, inclusive para ela.”

GABRIELA\_Sugere começar a conversa com uma apresentação de cada uma. Fala seu nome e sua identidade como “artista/estudante” do Programa de Pós-Graduação em Estudos sobre Gênero, Mulheres e Feminismos. Fala o nome da cidade em que nasceu, em Porto Alegre. O tempo de trabalho no campo das artes e a atuação na Capoeira Angola. Fala do tempo do projeto de pesquisa. Comenta sua filiação “de um relacionamento inter-racial”. Faz uma breve reflexão sobre identidade “racial” e autodeclaração dizendo que “me considero uma pessoa branca, né? Socialmente racializada como branca, no Brasil, então... tenho consciência dos privilégios que isso me traz, mas ao mesmo tempo reconheço as minhas afroreferências, né? Diz que busca trazer essas referências pra esse trabalho, pra prática cotidiana. Comenta a década em que nasceu e o território onde cresceu: “extremo sul do Brasil”. Define um pouco mais o território e a experiência de convívio com a comunidade em que cresceu, majoritariamente, feminina e afro-gaúcha. Comenta as tensões de poder sobre esse território. Por fim, fala sobre sua identidade em relação à sexualidade, “eu estou vivendo uma heterossexualidade, mas questionando muito toda essa função. O reconhecimento da héteronormatividade, penso nas experiências que eu tive na vida...” Encerra a apresentação sugerindo que Nildes pegue um “pouco desse espírito” para falar de si.

NILDES\_ começa falando o seu nome de “registro” Ivanildes Teixeira de Sena. Fala gostar desse nome e também da relação com o nome dos seus “irmãos e irmãs”. Seus nomes começando com “i” ou, sonoramente, “í”. Ela lembra o fato de apenas dois de seus irmãos ficarem com a inicial do nome com a letra “h”, seus pais queriam botar todos coma letra “i” e “isso que dois ficaram com a letra “h”. Fala sobre o ano em que nasceu “1968” e da paixão que tem pelo número por “ser um ano histórico, por ser um período bastante forte, significativo na história do Brasil,(...)”. Ela vê o 68 como número de sorte e o 7, número do mês em que nasceu, como “bastante emblemático”. Fala sobre, durante toda a vida, brincar com esses números. Sobre a data de nascimento fala que “o mês é 7 e o dia 16

(risadas)”. Afirma gostar de números, de matemática. Comenta sobre pessoas falarem coisas dela sobre gostar de matemática e que também diziam que “mulheres não gostam de matemática”. Por isso ela se achava na contramão por gostar de matemática. E o mesmo sobre gostar “das artes também, é outro, eu não vejo, não vejo extremo em nada eu vejo tudo legal.” Nasceu no Recôncavo Baiano, cidade de Cruz das Almas. Considera que isso faz uma diferença grande na sua “história de vida”, que os seus atuais trânsitos têm relação com o lugar de onde vem: “um lugar onde o sol nascia muito bonito. Eu morava em uma rua que tinha um leve declive e tinha um estádio de futebol muito grande, hoje não existe mais. Durante muito tempo eu pensava que o mundo terminava dentro daquele estádio de futebol que eu via.

NILDES\_ Retoma a fala sobre seu lugar de nascimento: “Onde eu nasci faz grande diferença pra minha história e minha atuação.” Fala sobre a constante em pensar sobre os lugares: “sempre penso os lugares onde eu atuo (...)”. Considera que esse “pensar o lugar” aparece em suas “pesquisas informais, estando numa academia ou fora dela”. Fala de uma grande resistência em formalizar a relação com o espaço acadêmico que se expressa através do incômodo com o modo como se “pensa a intelectualidade (risadas), eu acho incomodativo (...)”. Retoma a origem familiar dizendo: “(...)meus pais sempre valorizaram o acesso ao conhecimento enquanto qualidade de vida. Minha mãe estudou até o quarto ano, mas ela... Eu sou a nona filha, né? Somos nove, eu sou a última desses nove. E ela nos alfabetizou todos em casa. Até fazer uma prévia pra ir pra escola já todo mundo alfabetizado e eu tive este privilégio, de ser alfabetizada por ela também, quando eu nasci ela tinha 40 anos, né? E o meu pai ele estudou só até o primeiro ano primário, mas ele tinha um domínio fantástico sobre os números. Ele ficava brincando... Era citricultor e minha mãe era... Eu sou meio parecida com ela, ela fazia mil coisas, escrevia, ela era rezadeira, ela costurava, ela adorava escrever... eu tenho algumas anotações dela. Ela anotava, naquela época, (imagina!) a data de todas as pessoas na família que nasciam, quem casavam, os filhos... eu acho, assim, ela era uma pesquisadora fantástica, maravilhosa, sistematizava muitos conhecimentos e ela tinha muitos livros também de rezas, era.. minha mãe era uma (no sentido mais lindo da palavra) das bruxas mais lindas que eu já conheci.

Extremamente rigorosa e amorosa, era assim. Ela nunca precisou bater em nenhum de nós. Eu nunca levei um tapa dela, nem do meu pai. Mas se (a mãe) olhasse feio eu chorava e ao mesmo tempo tava no colo, alguns segundos depois. Então eu cresci, até os 40 anos, tendo colo, literalmente. Minha mãe.” Fala sobre uma imagem que gosta muito, uma foto que está com o pai e a mãe, com quase um ano de idade. Fala sobre ficar “encantada” com as imagens, que elas tem força, que as artes teriam uma grande força... Fala sobre o carinho que vê na foto com o pai ou com a mãe (fica na dúvida), é o dia do seu batizado ou alguma festa desse tipo, ela aponta o olhar das pessoas na foto. Explica que há uma força nesse olhar que é passado como carinho e amor. Descreve a foto: “Estou com eles. Ele está comigo, eu tô no chão. Eu tô próxima dele e com ela. Eu estou no colo dela. Eu acho magnífico. E assim eu fico olhando e penso hoje, né? Quarenta e nove anos atrás. Eu nasci em 68. (...) são tantos programas para ensinar os pais para serem pais e mãe. Para reeducar, a serem reeducadas, isso e aquilo. (Antes) existia uma sabedoria. Sabe, pra mim os maiores intelectuais que me inspiraram e me inspiram foram e são meus pais.” Fala sobre o uso de uma expressão que eles utilizavam “marca de gente”, na qual fez questão de manter (apesar das alterações no curso da pesquisa) como o título da sua dissertação de mestrado: “Painho e mainha usavam muito isso lá no Recôncavo (bahiano), usavam no sentido positivo, no sentido negativo e intermediário também.” Dá exemplos: “essa menina não é marca de gente!” poderia ser usado no caso da menina ter feito uma coisa muito criativa. Apresenta o título da dissertação: “No ventre da capoeira: marcas de gente, jeito de corpo” e discorre sobre o tema: um “estudo sobre a relação de gênero no ambiente cosmoafricano da Capoeira Angola.” Explica que o uso do conceito “marcas de gente” passa pela ideia dos marcadores sociais, ela diz: “somos marcados, né? Por uma cultura, por uma história, por momentos. Então, eu trago muito do que a minha família me deu, me presenteou e me presenteia até hoje”.

GABRIELA\_Pede que Nilde explique mais sobre como seus pais usavam a ideia “marca de gente”.

NILDES\_Ela explica que era como “uma coisa fantástica”, algo que faltam

palavras para definir, uma coisa muito legal. Aponta sobre a musicalidade na forma de falar, o tom de voz: “não é marca de gente essa menina”. Fala que ouvia muito essa expressão por ser uma inventora de coisas. Aponta que a expressão também poderia ser usada para falar sobre uma coisa negativa: “mas isso não é marca de gente!”. Novamente fala sobre o tom da voz. “Não é marca de gente!” quando usado porque é muito bom, por uma pessoa ímpar, uma coisa suave, para qualquer “ato... atividade de criatividade, de diferencial (...)”. Fala que essas são interpretações suas do conceito: “não tenho uma precisão”. Continua descrevendo seu uso como para os casos em que “não há ninguém igual a você, é um sujeito, uma pessoa, um ser ímpar. Eu adorava!” Fala sobre seus pais utilizarem muito essa expressão com ela, e que gostava mesmo quando era em “tom de reclamação”. Fala sobre isso soar como carinho. Vê como algo “interessante”, mesmo as “chamadas de atenção da mãe” serem vistas como 94 carinho. Fala sobre os pais terem uma “visão de não colonizados, bem especiais mesmo. Muito amorosos, tenho esse privilégio de ter nascido nesta família”.

GABRIELA\_Pergunta o que ela quer dizer com “não colonizados”?

NILDES\_Responde que seus pais “eram, absolutamente, suaves. Não tinham... Não eram violentos, meu pai e minha mãe abominavam qualquer ato de violência, se nós entre irmãos e irmãs nos desentendêssemos e um batesse no outro (a gente nem se esforçava em fazer), a gente tinha que (se) abraçar e beijar na mesma hora. Abraça e beija que (ininteligível) era assim que eles falavam. Então, nós fomos aprendendo e hoje nós somos muito um parte do outro. Eles fizeram a passagem já, meus pais, tem alguns anos... Mas nós, enquanto irmãos e irmãs, somos muito complementares. Mesmo que um discorde do outro a gente apoia, mesmo que eu ache que é a coisa mais absurda do mundo, eu posso tá chateada mas a gente respeita muito. A gente aprendeu com eles a coisa do respeito. Muito humano, diferencialmente, humano. Muito bonito. Eles eram, são, pessoas muito bonitas, eu ainda coloco no presente porque são muito presentes no sentido mais iluminado e privilegiado que nós podemos ter. É isso. A Capoeira também tem a ver com eles. Tudo tem a ver com eles... tudo tem a ver com eles... porque eles contavam a história deles. Então, qualquer coisa que eu gosto de falar aqui... Eu

vou estar falando história de vida, né? Da minha arte, da minha pesquisa, do meu ativismo social, porque eles eram tudo isso. Minha mãe falava: quando alguém batia na porta (que eram tempos outros) pedindo alguma coisa... (nós chamávamos eles de molé, lá né?) Os molé...que eram os mendigos, né? Modo de falar na época, ela dizia que não podia negar, sempre, nem água, nem farinha pra ninguém. Então, mesmo que a pessoa passasse pedindo outra coisa nós sempre, é... nos ensinou a dar um pouco a farinha pelo menos. Café, farinha e alguma coisa de comida, sempre que alguém pedia, batia na porta... Ela dizia que a gente não devia negar então a gente aprendeu a ser solidário. Eu acho que tem a ver também com meu modo de agir, de pensar, do respeito às histórias das pessoas, e é isso. Então, tanto morar na casa que eu morava com meus irmãos e é como se a minha família tivesse duas gerações: os mais velhos e os mais novos. Eu sou a segunda turma, das mais novas. E tem uma outra coisa também relacionada as questões de gênero muito importante. Meus irmãos, os homens, a maioria...eles são todos mais velhos que nós mulheres, primeiro eles (os pais) tiveram o meu irmão mais velho, depois nasceu a minha irmã e todos os homens nasceram. Só cá no final nascemos nós três mulheres, mas “mainha” nunca permitiu ou eles nunca sentiram essa necessidade sequer de levantar, de alterar a voz pra gente. Então é uma coisa muito importante que eu aprendi na minha vida é a não permitir que ninguém, nem patrão, nem amigo, nem namorada, nem namorado, ninguém levante a voz para mim, porque quem teria, entre aspas, uma autorização para fazer isso, nunca fez. Por isso, eu digo que eles não são colonizados, eles tinham uma visão.... É, tem um texto de bell hooks que ela fala um pouco disso, né? Aquele “vivendo o amor” e ela... e eu penso muito isso, independente daquele texto de bell hooks, eu sempre pensava sobre essa justificativa de mesmo por amor a gente castigar. Nildes fala sobre não precisar ficar muito de castigo na infância, “nem apanhar, nem ficar de castigo”, porque a educação de recebeu dos pais era feita com “tanta leveza que a gente foi aprendendo”. Fala sobre ter tido “uma educação privilegiada”. Recorda sobre sua vida, em que pensava algo como seu “ponto de covardia” de não ter tido filhos. Fala sobre ainda poder “adotar um filho uma filha” e que talvez faça isso “tenho no máximo mais um ou dois anos pra fazer isso, se eu tiver que fazer, e eu não penso em adotar bebê porque são adolescentes, meninos e meninas, negros e



negras que ficam nos orfanatos”. Fala sobre esse privilégio “de ter tido tanto amor” e que acredita ser necessário dividir esse amor. Volta a falar sobre a covardia em não ter filhos: “quando tinha 26 anos eu disse... (mainha em questionou muito) eu decidi que não queria ter filho ou filhas porque eu acho que eu jamais seria uma mãe a altura do que eu tive pais e mães, então isso me acovardou.” Fala sobre a extrema compreensão de sua mãe. Fala da atualidade, que mesmo com estudo ou terapia os pais e mais de hoje, “eles não alcançam” Fala sobre a fase adulta e se emociona ao contar sobres vezes em que estava em Salvador: “tava muito cansada, angustiada e eu saia no domingo de manhã somente pra ficar lá na mãe. Perguntava, não me reclamava, literalmente, deitava no colo dela um pouquinho e voltava pra Salvador. Me emociona muito quando falo sobre isso porque é, extremamente, forte.” Ela fala sobre o acolhimento que sentia nesse momento e de se sentir “extremamente, privilegiada”. Sobre o amor ela fala o seguinte: “acho que é o que pauta a minha vida. Eu tive como trilha o amor. Então, isso me faz muito feliz e paciente comigo mesma, às vezes, né? Sou absolutamente...inconstante, inquieta. Mas, sempre, o amor está presente, em mim, comigo mesma e isso me faz sentir muito tranquila, às vezes, eu agradeço sempre este privilégio que o Universo me deu. Todos os dias eu agradeço por ter tido tanto amor, muito. E é isso, eu me sinto, me considero uma pessoa especial. Privilegiada por ter nascido no Recôncavo, lá em Cruz das Almas, onde a vida tinha as festas. O samba de roda era parte das reuniões de família, os piqueniques... Minha família é muito grande, minha mãe também tinha nove irmãos...” Fala sobre a sua história de vida, de aprender a conviver junto da família em que: “umas duas vezes por ano toda a família se reunia no que a gente chamava de reza. Eram as rezas né? Minha mãe era uma das lideranças, uma liderança nata e... todos os... (imagine!) todos os nove irmãos dela com todos os seus filhos e nós somos uma família de primos, irmãos e irmãs... Nós sempre fomos muito próximos, tinha a espiritualidade sempre muito presente. Era dito que a base era o catolicismo mas, (risadas) tinham presentes sempre o que a gente chamava de caboclos, né? Os caboclos eram nas rezas... Tinham todos os rituais de samba e oferecia Caruru.. então eu cresci vendo isso. E eu vejo isso hoje ressignificado, sistematizado no Candomblé, mas eu acho que os antigos eram mais sábios, porque eles tinham uma visão mais universalista. A gente fica

tentando sistematizar tudo com palavras bonitas e textos bem quadrados que não cabem, não encaixam em ninguém porque nós somos absolutamente redondos, ovais, comogônicos, universais.” Afirma que ao falar de sua história de vida ela também fala de seu trabalho, das pesquisas em que se debruça: “inclusive o que me incomoda, o que me entristece, o que me deixa feliz... Tudo tem a ver com essa história, né? Do que nós ganhamos, do que nós perdemos, da minha trajetória, das coisas menos felizes, né?” Então, começa a falar como conheceu “a parte do racismo” e da importância de ter sido “extremamente amada”: “(...) causou outro choque foi quando eu sai de casa, aos sete anos, pra ir pra escola. Foi um choque porque lá em casa a gente não conhecia os palavrões, os xingamentos, nada disso. Justamente, foi no período que tava no auge uma música de Luís Caldas que era ‘negra do cabelo duro’. Aquilo, eu não sabia o significado... Quando os palavrões, as rimas... Eu não entendia nada, sabia apenas que deve ser ele que chamam o nome (inaudível). Meu irmão me levava à escola todos os dias eu adorava ir para a escola, não é? Mesmo se estivesse doente, se ‘mainha’ dissesse: - não vai. Eu chorava, eu tinha que ir pra escola. (E ir pra escola me traz outra memória que é pentear os cabelos. Ela sentava no banco, a gente sentava na almofada ou num banquete às pernas dela e, carinhosamente, ela penteava os cabelos, todos os dias. E aí eu, a gente, queria pular e aí ‘mainha’ cochilava... Aí eu ficava dando cotovelada: - ‘mainha’? - Menina, eu tô acordada! - A senhora tá cochilando, ‘mainha’. - Não tô cochilando! Então tinha esse essa coisa... Um cuidado muito grande, essa coisa de tocar, de tá perto, de todos os dias trançar os cabelos.) Então, aí eu vou pra escola. Quando eu ouvi a música do Luís Caldas, eu não consegui entender. Na minha infantilidade isso me fez refletir muito cedo. Eu comecei a fazer essa reflexão aos sete anos. E foi por conta de ter um amor e ter uma sociedade, extremamente, grotesca. Nos dias que meu irmão não ia me levar pra escola eu comecei a ouvir os palavrões, meu irmão também era pequeno, ele é quatro anos, ou cinco, mais velho do que eu. Mas isso não faz muita diferença aos sete anos, né? Ele também era um menino. Ele tinha um pouco mais de dez anos, mas só a presença masculina... Isso já fazia diferença. E aí, nos dias que ele não podia me levar na escola, de vez em quando, eu ouvia piadas que era com as melodias da música do Luís Caldas: ‘nega do cabelo duro, que não gosta de pentear...’ e aí rimavam e

falavam palavras eu ficava sem entender o significado daquilo. Eu dizia: - mas essa música não é pra mim, eu gosto de pentear os cabelos e minha mãe penteia com tanto carinho. É diferente, eu tinha uma vaidade, as tranças que eu adorava ver na sombra. Minhas tranças balançando, e quando ela fazia as outras tranças presas aqui (mostra o cabelo) eu adorava ficar olhando o sol refletindo. Eu gostava da minha imagem na sombra e o sol refletindo. Eu adorava. Aí eu não conseguia entender a lógica daquela música que era agressiva e que as pessoas me diziam piadas que eu também não conseguia entender muito o significado, mas sabia que não era uma coisa boa. Eu pensava, quando meu irmão não podia me levar: - será que eu poderia sumir? Eu tinha aquela ainda coisa que resta da infância, sete anos, de pensar que eu poderia fechar os olhos e aparecer noutra lugar. O racismo que fez isso, né? O preconceito que fez isso. E eu.. comecei a detestar aquele cara (Luís Caldas) que era muito moda. Depois de uns três anos, quando eu comecei a tocar violão... Eram fáceis as notas (da música d Luís Caldas), mas eu não gostava de tocar as músicas dele. Sempre as pessoas que eu ensinava queriam passar e eu não gostava de aprender a tocar as músicas dele, porque eu acho que eu tomei uma antipatia à postura dele. E foi tão forte que eu lembro quando eu tinha uns doze anos, mais ou menos, (olha quanto tempo, né?) eu ouvi uma entrevista dele na rádio falando que, ele disse que não podia ser racista. Porque o movimento negro foi pra cima. Naquela época, o movimento negro era muito ativo, tava em alta, nascendo os Blocos Afros que trouxeram a ideia da estética negra, essa retomada do movimento negro, com toda sua força. E também foram pra cima dessa música o acusando de racista. E ele dizendo na rádio que ele não podia ser racista porque a sua vó... A mãe dele era negra, alguma coisa assim. Ele dizia: - eu não posso ser racista. E isso ficou. Eu tinha doze anos, apenas. Então, comecei a pensar sobre isso. Naquele período, então, muito cedo, eu tive que descobrir que eu sou negra. E que eu precisaria... Independente de ter conhecimento (que a minha família me proporcionou e priorizou a educação) independente de ter amor (que a minha família me privilegiou com todo esse universo) mesmo assim, o mundo não seria fácil. Eu tive que aprender cedo, porque passei por várias situações de racismo. Como eu tinha a orientação em casa e tinha facilidade na escola, isso causava um outro problema na escola. Algumas professoras se incomodavam com isso." Fala sobre

esta ser sua história de vida, e que se apresentar envolve falar de onde vem, seu nome: “meu nome, hoje (já bem mais tarde) eu comecei a assinar como Nildes Sena. Que é como a maioria das pessoas me reconhece enquanto artista. Eu assino Nildes Sena. Porque é parte do meu nome: Ivanildes... Nildes e Sena porque é o último nome.” Ao trazer essa questão do nome Sena identifica uma questão de gênero presente. A questão de manter o nome do pai ou da mãe seria um tema de debate entre os familiares, em que a manutenção do nome do pai em detrimento do nome da mãe é uma constante. Parece que a questão mobiliza Nildes e a família mas o problema da manutenção do nome do pai permanece: “Eu penso muito sobre isso, hoje, porque o nosso sobrenome ficou Teixeira de Sena. Teixeira da minha mãe e Sena do meu pai. (...) minhas irmãs que casaram, elas também não quiseram tirar o Teixeira. E o Sena, algumas, na época, puderam escolher. Outras não e tiraram o Teixeira. A gente pensava muito nisso. A gente discutia gênero lá em casa. Porque tirar o Teixeira e o Sena ia ficar? E acabou ficando a maioria de nós com o Sena que é do meu pai, o sobrenome que mais acabou tendo...um, sei lá, uma boa permanência. Meus irmão também acabam passando o Sena para as esposas dele ... e minhas irmãs tirando o Teixeira. Então é um modo de discutir gênero a partir dos sobrenomes também, né? Embora eu nunca tenha sistematizado essa discussão mais a gente conversava sobre isso lá em casa.”

NILDES\_retoma memórias da infância e faz reflexões sobre sua identidade de gênero: “(...) quando eu pequena eu parecia... Assim, eu era bem gordinha e muito careca. Fui crescendo e ficando magrinha, meu cabelo era pequenininho. Eu lembro, quando tinha pouca idade, no colo da minha mãe, aquele calor escaladante e eu sem blusa, as pessoas perguntavam: - é menino ou menina? E minha mãe dizia: - ah, o quê? Minha professorinha! Eu lembro disso, vagamente. Como menina, minha professorinha, você não tá vendo e tal. É e eu lembro né? Minha irmã mais velha já era professora. Quando eu tinha sete anos minha irmã mais velha concluiu o segundo grau, foi uma festa grande, como uma festa de casamento, quando ela se formou como professora, meu pai deu a festa. Então, nesse tempo, já me fez refletir sobre tudo isso e entender o caminho que eu precisava fazer na minha vida. E entender que minha mãe, desde cedo... Também

as pessoas tinham essa coisa do corpo, né? Isso também marca. Essa reflexão eu trago cá na frente: essa reflexão sobre corpo. Muito na minha memória (está) essa resposta da minha mãe pras pessoas. Ela nunca se importou com a aparência ou o que as pessoas pensassem sobre nós. Ela sempre nos defendia. E trazia essa visão de valorizar, de respeitar a felicidade dela com cada conquista nossa, mínima que fosse. Era muito legal, é isso.”

GABRIELA\_Pergunta sobre quando foi a saída de Nildes da cidade de Cruz das Almas?

NILDES\_Comenta que sua saída da cidade foi bem cedo para a época: “(...) pra lógica da cultura Baiana e do Recôncavo eu sai cedo.” Fala sobre os questionamentos que sua mãe fez a ela, já que ela não saiu de casa para casar, como era costume: “(...) sai sem casar, as mulheres não saíam de casa tão cedo.” Após concluir o segundo grau e o curso técnico de magistério, entre os anos de 1988 e 1989, começou a dar aula nas escolas particulares da cidade, desenvolvia trabalhos na área da educação. Quando uma de suas irmãs casou e foi 98 para São Paulo: “(...) ela ia ter neném e essa coisa do acolhimento que te falei, minha família tem que sempre ter alguém presente.” Sua mãe não podia ir então, ela, junto com a sogra de sua irmã, foi para São Paulo: “(...) eu pude pedir para sair daquele emprego, naquele momento, e queria viajar (sempre gostei de viajar muito), aí falei: tá bom, então eu vou.” Nildes conta que a combinação era paraficar apenas um mês, mas ela decidiu ficar mais tempo na cidade: “Claro, que ‘mainha’ quase enlouqueceu, né?! Não era telefone como hoje, eram cartas e mais cartas, e volta porque, você não vem e ‘mainha’ chorava e tal. Aí naquele período, eu fiquei um ano em São Paulo. Com três meses, já andava São Paulo e meio, arranjei emprego, fui trabalhar na área de educação também. Aprendi uma coisa muito interessante, fui trabalhar com educação de adultos, e quase sempre a maioria das turmas eram de mulheres, nordestinas, aposentadas que tinham sido empregadas domésticas, tinham saído do Nordeste e nunca mais voltaram. E eu me encantei com aquilo e eu aprendi uma coisa que, para mim, é muito forte: eu não tinha noção da política trabalhista, e eu aprendi com aquelas mulheres que diziam que eram analfabetas, elas eram encantadoras. Eu tive o privilégio de ter

algumas palestras com Paulo Freire. E havia um encantamento sobre mim que eu não entendia, das pessoas do projeto Mova/SP, na época de Erundina (da Silva), Prefeita da cidade.”

NILDES\_Sobre sua vida em São Paulo e sobre a expectativa das pessoas sobre ela cantar samba: “Era engraçado, as pessoas tinham um respeito por um e um carinho e diziam: - baianaaa! E canta! E eu não entendia. Eu era muito irreverente, mas eu ouvia rock e pop.” Fala sobre seu conhecimento do samba (sobre tocar e cantar) – seus pais eram músicos e a família tinha a tradição do samba, das festas e da dança. “Sei samba, até aprendi a tocar porque ‘painho’ também era músico e ‘mainha’ cantava e minha mãe tinha essa tradição no samba, de festa, de dançar (...)”. Fala sobre a elegância do pai ao dançar e de sua inspiração para o personagem Ivan Bernardino, performance Drag King que criou: “‘Painho’ era ótimo, ensinava a gente a dançar também, tinha uma elegância, e tal. Meu Drag King, personagem que eu criei é inspirado nele, Ivan Bernardino, é aquele cara elegante... E o machismo dele não era pra violência, era pra ser aquele cara que é o provedor da família. Glória Anzaldúa, autora aqui do sul, adorei como ela fala do machismo. Era a mesma ideia que eu comecei a pensar quando li o texto dela: - era esse cara que tem um machismo, mas não é um machismo da violência, é o cara provedor, o cara que diz: - quem sustenta essa cumieira sou eu! Quem paga as contas sou eu! Não é como a gente tem visto hoje, esse cara que comete o feminicídio. Jamais faria isso. Era o protetor. O cara que estava ali presente. Ele tinha ciúme o tempo inteiro de minha mãe. Suas brigas eram por conta dos ciúmes. Ele dizia: - ela está toda cheirosa, aí vai ver o Padre, então. Minha mãe era muito católica. Na época me incomodava, mas eu fui fazer as reflexões tempos depois. Conseguir pensar esse cara, esse machismo, todas essas reflexões eu já fazia desde aquela época.” NILDES\_volta a falar sobre São Paulo e o que aprendeu quando voltou para Bahia, um ano depois. Fala que aprendeu a ter uma visão politizada sobre as questões trabalhistas com as mulheres. E que lá começa a entender que gostava de arte: “(...) eu me questiona, porque o meu irmão mais novo, ele sempre ia comigo, pagava todos os cursos (inaudível) pra Salvador...ele sempre pagava minhas contas para eu participar de espetáculos, era meu diretor também... E eu me questionava em alguns momentos: - será que

eu, realmente, gosto de arte ou é porque alguém tá(...)eu acompanho ele (...)"

GABRIELA\_ pergunta se nesse período ela já estava trabalhando com arte em São Paulo?

NILDES\_ afirma que já atuava no teatro: com "13, 14 anos, me inseri, oficialmente. Porque desde, desde os...muito pequena eu ficava esculpindo, minhas canetas todas eu cortava as árvores de casa e fazia pequenas esculturas. Minhas canetas eram todas personalizadas. Tem uma que guardo até hoje e que é um pilãozinho. E deve ter quase a minha idade, pelo menos uns 40 anos ela tem." Fala alguns detalhes sobre as esculturas. Usava as ferramentas de seu pai, chaves de fenda e canivetes. Rememora a emoção quando alguma ferramenta quebrava e ela escondia para que seu "painho" não visse e brigasse, mas o pai não dizia nada. Dizia gostar de coisas pequenas, "muidinhas" como ela. Comenta que ela afiava as ferramentas e que o pai nunca perguntava, mas que ele sabia. Fala que desenhava e pintava, seu irmãos também: "A arte era muito bem chegada lá em casa, 'painho' e 'mainha' gostavam muito. Quando eu fazia teatro de rua, com 14 ou 15 anos, usa muito transformismo. E ele ('painho') gostava de me emprestar o paletó dele que ele só usava pra ir em casamento, imagine? 'Mainha' também emprestava seu vestido para meu irmão, sem nenhum problema. E a gente ia fazer esse teatro, eles adoravam, mostravam as fotos e eles adoravam. Na época, diziam que quem fazia teatro era puta, vagabundo, viado, mas nunca teve esse papo lá em casa, muito pelo contrário. Acho que lá em casa todo mudo toca algum instrumento, violão...Então...a arte, ela veio. A academia, sistematizou algumas coisas, mas não foi a academia que me deu esse viés para o fazer artístico, e como eu já percebi nem pro ativismo e eu também acho que nem pra pesquisa. (risos) Pois então, eu já fazia arte sim quando fui para São Paulo e eu me percebi fazendo vários cursos, participando de montagem de espetáculos e me dei conta daquilo... Fazia muita dança, aeróbica, dança afro que fazíamos muito aqui (Bahia). Eu comecei a trabalhar com expressão corporal quando fui para São Paulo, lá eu fiz vários cursos, era muito acessível, hoje já não se pode falar isso, faz muitos anos, 20 anos...Era muito acessível e barato, estudava música, comecei a estudar música com 11 ou 12 anos, na filarmônica eu tocava clarinete.

Hoje eu tenho um sax (saxofone) que eu não toco muito, de vez em quando brinco com ele. Gosto de música também. Na verdade, gosto de todas as linguagens artísticas. Acho que todos deveriam aprender todas (as linguagens artísticas). Porque elas vão dar o tom da ciência e o tom da humanidade, também. As artes, elas são caminhos para todas as pesquisas, sejam elas quantitativas ou qualitativas, (as artes) elas são mais básicas, essenciais. E também para a espiritualidade e para nosso lado... eu não acho que é o mais humanos, não, eu acho que é pro lado mais animal que é o lado mais bonito, um lado muito lindo.”

GABRIELA\_pede que Nildes se apresente também em relação a questão da sexualidade.

NILDES\_fala que a questão da sexualidade sempre foi muito leve. Lembra de seu primeiro beijo aos 12 anos, num dos meninos da sua rua: “Eu preciso contar... eu tive todos 100 os homens que eu desejei algum dia.” Reafirma que as relações, na época de infância e juventude, eram diferentes das de hoje: “A juventude tinha a coisa de namorar, de curtir, de ir pra festa, de dançar. Nesse sentido eu namorei com todos os meninos que em algum momento eu desejei.” Na cidade em que cresceu, uma cidade pequena, havia a prática dos jovens de frequentar o centro cultural: “Lá na rua tinha o projeto social “Raízes negras”, que era um projeto muito grande, na época que surgiu o Olodum e o Ilê (Ilê Ayê) aqui (em Salvador), então eu discutia com os meninos, e lembro que falavam que eram eles sim é que podiam namorar e ir pro bordel. Ainda tinha um pouco dessa cultura, mais suave, mas ainda tinha, os mais “gaiatos” achavam que podiam. E eu questionava. E eu, claro, era uma opinião dispare de todos os meninos e meninas. Fala sobre algo que ela estranhava porque achava os meninos bonitos, mas, também sempre soube que achava as mulheres bonitas também: “Eu achava gente bonita”. Fala sobre a sexualidade como escolha política e da falta de surpresa quando ela decidiu se apaixonar por uma mulher, fala que ela tem certo domínio sobre os sentimentos: “É quando eu quero me apaixonar eu me apaixono. O sentimento a gente constrói. Eu quis me apaixonar por uma mulher e me apaixonei e amei muito. Ai, sim, a sexualidade passa a ter outra inserção. Eu ouvia muito...Quando eu tinha algumas opiniões, principalmente, de outros meios culturais: - você é uma



feminista! Eu não sabia o que era. Eu não dizia que não sabia. Mas eu fui procurar: - o que é feminista? Eu não entendia. Eu ouvia muito Rita Lee, Marina Lima. E sempre diziam que eu era feminista, porque eu ia de encontro com a opinião de outras mulheres.

GABRIELA\_ questiona em que período que começam a chamá-la feminista?

NILDES\_ responde que desde os 13 ou 14 anos. Comenta sobre as discussões com as irmãs, de que o marido, quando ela casasse teria de lavar as suas roupas. Fala que, nesse período, o fazer teatro libertava: “(...)arte liberta demais”. Fala que, nas oficinas de corpo ela aprendia a tocar sem, necessariamente, desejar. E isso, potencializando os sentidos e tendo outras leituras do mundo. Fala que a sexualidade foi muito tranquila, e o ambiente leve presente no seu espaço familiar auxiliou. Relembra as relações entre irmãos e primos e entre familiares e visitas, do incômodo de ficar no colo dos padrinhos, aponta que um lado seu mais introspectivo fazia ter uma visão muito própria sobre sua sexualidade: “(...) eu gostava de ir pro mato, fazer as esculturas, cortava minha mão (...)”. Questiona sobre outras meninas que teriam o desejo de namorar outras meninas: “(...)onde será que elas se escondem”. Aos 20 anos, em São Paulo, relembra as discussões com outra amiga sobre como perder a virgindade e as dificuldades envolvendo a moral das “meninas de família” e os rapazes achavam que não deviam transar: “esses caras são muito babacas, a sexualidade para a gente tinha outro viés, a virgindade”. Comenta a questão geracional, para quem nasceu em 1968 ainda havia muito uma visão antiquada, mas que já estava mudando: “(...) época do golpe militar, militarismo, mas a gente tinha outra visão (...) pra mim não era nenhuma novidade tocar, sentir.” Revela sua insatisfação gradativa com as experiências de sexualidade com os corpos masculinos e diz que já tinha um olhar mais acolhedor e interessante em relação às mulheres. Destaca que todos os homens em que teve relação foram boas pessoas. “Nesse período, já sabia bem, olhava as meninas com um olhar mais tranquilo. Embora nunca tivesse namorado (mulheres) de verdade, mas eu sentia uma diferença no toque, no cheiro. (...) E eu não gosto de meias palavras, eu gosto de assumir muito as coisas que eu faço...E eu comecei a questionar isso, questionar no teatro, questionar nas oficinas de corpo, porque eu tenho que fingir que não é? Se isso é bom e me excita. Porque

tem uma coisa de aprender a trabalhar o corpo. A gente trabalha pra neutralizar, mas também tem a parte que você não vai negar. A gente aprende a lidar, aprender a lidar com corpos, com sentimentos e com emoções. A inteligência corporal, naquela época, o teatro, a gente trabalhava muito isso. Vejo oficinas bem mais superficiais hoje, a gente ia bem profundo...de questionar as nossas identidades, mesmo. Entendo que todo o ser humano é multissexualizado, agora a gente segue as normas de uma sociedade... A sexualidade é outra coisa. Ela é muito mais técnica do que espontânea, a gente é normatizada.” Nildes fala sobre sua abordagem do tema com as pessoas que ela trabalha, para escutar e compreender esse corpo. Conta sobre suas experiências afetivas em São Paulo, que lá havia poucas pessoas negras e que isso fazia ela ter um encantamento, que ela fazia questão de manter o sotaque baiano por acreditar que o encantamento está na pessoa ser quem é.

GABRIELA\_pergunta sobre a aproximação de Nildes com o movimento negro, destacando o contexto da década de 80. NILDES\_responde que teve um privilégio, pois, dentro do movimento educacional em que ela trabalhava em São Paulo, foi convidada para escrever suas poesias que continham a questão racial. Na época, chegou a publicar no jornal “O Grito” um poema intitulado “miscigenação”. O movimento conheceu suas poesias e a convidaram para escrever a cartilha do MOVA – São Paulo: “Eu não tinha dimensão do que significava isso, na época, e não fiz. Eles me disseram: - olha, quem vai falar com você é a mulher do vice-prefeito.” Retoma a questão do gosto musical e da identidade, e gostar de rock e das pessoas esperarem o samba: “que idiotice, porque eu tenho que sambar, porque eu sou negra e vim da Bahia. Embora, também havia uma coisa de identidade que eu questionava ai e eu tive que repensar depois”. Fala da Capoeira e dos questionamentos sobre pesquisar sobre isso, da legitimidade. Fala sobre uma “apropriação e desapropriação, um campo vasto. Nós podemos tudo e ao mesmo tempo não podemos nada, mas a gente precisa fazer algumas coisas por causa de um compromisso social”, destaca que considera estar cumprindo o compromisso social com sua ancestralidade através de sua pesquisa e produção, de levar para a academia um tema que ela já discutia antes. Destaca que toda essa discussão tem relação com a sexualidade:

“não posso falar de educação, sem falar de gênero, sem falar de raça e do meu ativismo”. Diz que, nesse mesmo período, em São Paulo, não escreveu a cartilha e decidiu ir embora, mas que foi convidada. Destaca que tinha certa facilidade de conseguir emprego devido a sua formação, de ter terminado os estudos, mesmo as pessoas considerando o Nordeste enquanto um lugar subalterno. Fala também de seus confrontos nos espaços de trabalho com as autoridades e sua resistência, reflete sobre o reconhecimento de Exú em sua vida, “meu pai”, por conseguir circular em diferentes grupos no trabalho, durante as refeições, sem ceder a fragmentação provocada pela chefia. A poesia e sua “meninice” encantava as pessoas. Neste trabalho havia pessoas de todos os Estados e isso era um motivo de inspiração para os poemas, que questionavam o porque daquela situação. “Era um lado muito infantil, mas também muito aguerrido. Aprendi isso aqui (na Bahia).” Fala sobre sua experiência como mulher negra na vida e todas as dificuldades encontradas em espaço escolar. Conta sobre uma situação em que 102 sua professora da quinta série, incomodou -se com o fato dela ser negra e ter as melhores notas. Fala sobre o racismo da professora branca com outros alunos. Enquanto ela passava mal, com dores de cabeça, a professora a hostilizou e perseguiu no ambiente escolar. Relata que foi sua primeira experiência direta “quebrar o racismo”: “foi nesse dia que eu aprendi a falar”. Destaca a falta de ação das autoridades da escola e o subsídio dado pela família nesse processo de auto-entendimento do seu papel no mundo e sua resistência. E que isso se refletiu na sua atuação no trabalho, lá em São Paulo, na fábrica de remédios. A resistência no espaço de trabalho é destacada pelo enfrentamento ao patrão, relata o apoio dado a uma colega que foi mandada embora. Relata sobre sua experiência de namoro com uma mulher que era sua colega nesse trabalho e a lembrança dos encontros e despedidas de São Paulo: “quando peguei o metro começou a tocar Adriana Calcanhoto, uma composição de Erasmo (Carlos) e Roberto (Carlos): senti que alguma coisa ia me dizer, do tempo que restava antes de partir...”. Fala de uma poesia que ela escreveu “Inaron”, masculino de Nara e que dizia: “Onde estão os malvados e perversos que apagaram as pegadas dela, deixaram apenas as velas acessas. Apagaram as pegadas dela para que outros não as seguissem. Inaron, aonde você estava que não viu os perversos que apagaram as pegadas dela. Ela caminhava pela praia e deixava suas pegadas e ficaram apenas as velas

acessas. Mas você não viu, Inaron. Você não viu os insensíveis que foram lá e a mataram. Ela caminhava pelos ventos e seu corpo negro atravessava as luzes. Era algo assim, na época, eu tinha 14 anos.” Fala que as pessoas questionavam se havia sido um homem que escrevia. Por causa desse poema conta que ficou conhecida, em São Paulo, como Inaron. Brinca que esse nome poderia ser usado em um Drag King.

NILDES\_Conta sobre seus relacionamentos amorosos com amigas e como a amizade foi se desenvolvendo ao longo do tempo. Fala sobre seu romantismo. Diz que, em relação a sua sexualidade, namorou todos os homens que ela acreditava que tinha que ter namorado e que não se sentia mais inspirada com nenhum deles. Fala sobre sua admiração por corpos, colocando que vê beleza nos corpos masculinos, destacando a sensualidade e atração, mas pondera falando que o desejo sexual vai além disso e destaca sua preferência pela beleza e sensualidade dos corpos femininos. Fala que desde 13, 14 anos sabia que se relacionaria afetivamente com mulheres. Conta que sentia curiosidade para saber em quais espaços as mulheres se relacionavam entre si. Diz que, hoje, por conta da internet e outros meios de comunicação, as relações são mais fáceis, porém ela ainda se interessa pelo mistério que não se tem nas redes. Afirma que as informações acabam se distorcendo com o passar das gerações, não o conhecimento em si. Fala que não gosta de Salvador, mesmo sendo agitada, prefere a calma do interior: “sou matuta, interiorana”. Conta que, em uma das visitas à Cruz das Almas, tentou se relacionar com um garoto que havia namorado, anteriormente. Diz que escreveu poemas inspirados nele: “sou muito inspirada pelos momento, até hoje eu sigo escrevendo”. Mas relata que sentiu nojo do seu próprio corpo quando tentou se relacionar com ele pela última vez. Assim, diz que teve a certeza de que não queria ficar em Cruz das Almas e que queria “bater as asas e voar”.

GABRIELA\_pergunta quando aconteceu esse momento com o rapaz em Cruz das Almas.

NILDES\_diz que foi no primeiro retorno de São Paulo, quando já era adulta, por

volta dos 21 anos. Fala que já tinha se relacionado com meninas, naquela época, e teve certeza de que não queria se relacionar com garotos. Conta que sua sexualidade sempre foi leve: “nunca foi drama, nunca foi peso pra mim”. Diz que não se importa de ser chamada de “lésbica”, “sapatão”, mas que não é nada disso. Ela afirma que apenas se relaciona com gente. Diz que gosta da pegada forte e da doçura das mulheres. Comenta o estereótipo de “leveza” das mulheres: flores, plantas, bichos e crianças. Não gosta de ter esse compromisso porque quando se envolve nas suas criações, nas viagens, quando lê, escrever ou faz uma obra de arte fica muitas horas envolvida. “Não paro para comer, mato minha fome, mas não paro para fazer comida”. Fala do desejo de ter uma terra e “pisar no chão”. Afirma que, para ela, a sexualidade está ligada a tudo isso e ao fazer artístico. “Tem um ponto do que você me pergunta, fala sobre sexualidade, porque a intersecção...as identidades.. isso foi muito forte quando eu entrei na Capoeira. Eu não consigo ver algumas coisas que as pessoas veem como se fosse pra homens, eu não consigo ver. Inclusive, consigo ver a feminilidade dos homens muito mais forte...Eu fico olhando, meu deus, como essa mulher não tá vendo que esse homem é tão moça quanto eu. Algumas mulheres que veem alguns homens... o que é mais forte neles é a energias femininas. E, alguns casais só dão certo porque a energia feminina dele e masculina dela também aflora.” Nildes reafirma sua sexualidade como uma posição política, muito consciente, pés no chão. Suas experiências remetem para a pesquisa. Considera a importância da Academia, no sentido que legitima suas antigas reflexões. Afirma que o ser mulher e ser homem é uma construção absoluta, relembra a leitura de suas fotos, vestimentas e interpretações de identidade como masculinas. Fala que ela não vê essa dicotomia, discute sobre a moda e o gênero, de escolha do que se quer representar, um posicionamento político, isso também tem a ver com a sexualidade. Fala sobre a questão estética, diz que sempre ouviu que poderia usar o cabelo que quisesse por ser artista e ressalta como sempre considerou isso bobagem. Destaca também os discursos sobre a liberdade de sexualidade dos artistas, colocando que sempre se incomodou com tal posicionamento. Ressalta seu ambiente familiar acolhedor em relação a sua sexualidade e às namoradas. Fala sobre adotar postura racista, mas num sentido de discutir raça e não, necessariamente, na leitura negativa e perversa do racismo. Diz que quis pontuar

a questão racial e que estrangeiros a incomodavam muito. Como educadora, ela escolheu o terceiro setor para atuar. Faz uma crítica a escola formal, como um espaço que deseduca muito o potencial humano, principalmente, das alunas. Como arte/educadora desenvolve a reflexão política, mas a “desmontagem” precisava acontecer consigo. Faz terapias, estuda e se especializa em arte terapia, “me desmontei mudo”, para entender o estranhamento das pessoas pelo seu modo de ver as coisas com tanta naturalidade. O impacto na infância, o desamor que vinha das pessoas (exceto sua família), ela pontua como algo semelhante, nessa crise política, em grupos afins (mulheres, gênero, sexualidade, raça) que propõem uma transformação de ideia para o mundo externo mas que, internamente, são raros os espaços que não reproduzem o mesmo tipo de postura criticada. Por isso, resolve não seguir esse modelo de ativismo. “Vejo que nessa intersecção de raça, gênero, sexualidade, a ideia de família, a ideia de intelectualidades é outra coisa... muito mais... que se sustenta muito mais em si mesma, porque ela tem pilares construído para sustentar isso, ela se 104 construiu com alicerces para excluir e legitimar apenas o que ela quer. A ciência e a academia, o que eles chamam de intelectualidade, que eu não concordo porque intelectualidade é outra coisa . Minha mãe era uma intelectual, meu pai era um intelectual, meu Mestre João Pequeno de Pastinha é um intelectual. E ela usava uma coisa linda que era dizer que ele não alisou os bancos da ciência, mas que ele era Doutor. Lindo! Escrevi um cordel da vida do Mestre João Pequeno que falava isso, ele sempre repetia pra gente, depois de cada roda de Capoeira, ele sempre tinha um bate-papo. Sempre uma aula fantástica. As pessoas hoje acham que é demais e querem fazer uma Roda de Capoeira até esgotar o minuto de ir embora. Se ia até as 9 horas, ele terminava alguns minutos antes, e tinha uma conversa, em todas as Rodas que ele estava ele tinha uma conversa.”

NILDES\_ coloca um ponto aqui e recomeça contando quando a Capoeira entrou em sua vida: “Ela liga isso tudo que te falei, da minha família, do amor que eu recebia...da pessoa que chegou, que foi um homem branco que chegou pra me ensinar Capoeira, a primeira vez (risos). Fez com que eu me aproximasse da Capoeira. Eu tinha uma sede de ancestralidade, queria conhecer a ancestralidade, mas não sabia por onde. Eu nem sabia que eu já estava imersa nela, inclusive,

pelas práticas da minha família: do samba...A gente ficava imitando minhas tias...porque meu pai era pandeirista e ele dobrava o pandeiro. Eu acho que ele virava as pessoas com o pandeiro (alusão a algum aspecto da espiritualidade). Eu não sei não o que era aquilo. Hoje eu reflito sobre isso. Porque desde pequena eu via aquilo, hoje eu me reflito que era isso que ele fazia. A gente levava uma semana em casa sambando e minhas tias faziam: iiii (tipo um grito) que, depois das rezas, das comidas típicas das rezas, de matriz africana, afro-brasileira: caruru, mugunzá, feijoadas. No mês de Agosto mugunzá, lelê, arroz doce, vatapá, acarajé, abará, tudo feito em casa, tudo ali. Eu tava imersa nessa ancestralidade, mas eu queria de um modo mais efetivo, isso. Antes de ir pra São Paulo, em 85, 86, os poetas da Casa de Cultura (inaudível) de Cruz das Almas, eles publicaram numa revista chamada “Exú” ou “Abolição” (não lembra o nome), lembro que a capa era “Exú” estampado. Tinha uns poemas de Nelson Magalhães, de Graça Sena, dos artistas de Cruz das Almas. Eles me deram de presente a revista porque eu também era artista da Casa de Cultura, fazia teatro lá, tive esse privilégio de dialogar em vários meios sociais, isso me deu uma lente bem diferente para olhar o mundo e as pessoas. E nessa revista tinha a ACANNE, do Mestre René, que ainda é atuante até hoje, tive a oportunidade de dizer isso pra ele, e foi a primeira vez que eu li sobre “Exú” e me encantou aquilo. Mas como a colonização é perversa...Fiquei irritada com isso. Fez eu buscar a história do Brasil, no estágio, como secundarista, comecei a contar a história de um modo diferente, tirado mérito de Princesa Isabel. Foi meu primeiro contato com essa divindade, “Exú”. Falei isso com Mestre René, pergunte se ele lembrava, num dia em que eu fui numa roda de conversa lá. Ai eu entendo a responsabilidade que nós temos sobre nossas produções. Foi aquele artigo, eu era adolescente, que fez eu mudar a minha visão. Eu era muito atuante no grupo de jovens na Igreja Católica, tomei antipatia pelo racismo, aquelas coisas que diziam que não tem anjo negro e tal. Fiquei muito impressionada por aquela escrita falando sobre a cultura africana. Comecei a buscar, o Olodum começou a produzir revistas, o Ilê (Aiyê)... Eu tinha uma que contava a história de Oba, em que eu adorava ler. Comecei a comprar revistas produzir sobre Orixás. Mas o que me despertou foi aquele artigo sobre Capoeira do Mestre René que falava sobre a divindade “Exú”. Hoje, depois de ser iniciada, eu tenho o privilégio ou o desafio de ser uma das

poucas mulheres iniciadas por Orixá Exú. Às vezes eu questiono a ele... mas, tá bom. Que bom que ele me escolheu, se ele quer morar no meu “Orí” que ele more, que sejamos nós dois e o mundo inteiro. (risos) Naquele período da Casa da Cultura, apareceu esse cara (o homem branco), parecia descendente inglês, alto, ruivo, mas tinha um sotaque do interior. Mestre Sanção, formado por Mestre João Pequeno, era professor, de família bem posicionada, com grana. E ele tinha um conflito porque sua família queria que ele fosse médico, ou algo assim. Mas ele queria apenas trabalhar com Capoeira, arte e cultura, e foi ele que veio me falar de Candomblé e Cultura. Este homem. Na época, ainda não era moda o estrangeiro ter privilégios aqui na Bahia, ele teve muita dificuldade pra se inserir na Capoeira e no Candomblé aqui, mas foi ele que me apresentou Mestre João Pequeno de Pastinha, nome dele é Fábio Bonfim. Ele tinha o estereótipo de estrangeiro, mas era brasileiro, seu sotaque era forte, sotaque do interior paulista. Ele foi embora, queria voltar para Ilha Grande.” Essas experiências foram antes de sua ida para São Paulo. Diz que, nesse trânsito por São Paulo o encontrou na cidade e que participou de Rodas de Capoeira lá, mas que não conseguiu ficar nas Academias de lá por conta do machismo. “Aprendi a jogar Capoeira aqui e, claro, aprendi a dar rasteira pra puxar, né? Mas tinha uma Capoeira lá que tinha que puxar e derrubar e tal, eu não quero isso, não. Quero uma coisa mais suave.” Não se enxergava sem fazer Capoeira durante o ano que ficou em São Paulo, então frequentava algumas academias e mantinha a amizade com Mestre.

GABRIELA\_relembra a fala de Nildes em que diz que a Capoeira inicia, em sua vida, através de seus pais.

NILDES\_”Sim, ‘painho’ e ‘mainha’ eles cantavam muito. ‘Mainha’ falava que ‘painho’ comentava , e ele tocava no pandeiro de vez em quando, que quando os navios chegavam.. eu não sei bem. As pessoas cantavam muitas músicas de Capoeira quando eram mais jovens. E a Capoeira era uma coisa proibida, por código (penal), literalmente. Eles falavam dos navios... eles eram de Mangabeira, Muritiba, Cachoeira, circulavam por ali. Então, tinha muita gente dos navios, quando esse povo circulava por ali, eles cantavam músicas de Capoeira. ‘Painho’ cantava pra gente e contava histórias de Capoeira, meu avô também cantava,



tomava umas, e tocava. Minha família era muito ligada as artes.” Quando Fábio Bonfim apareceu, sua mãe não queria que ela praticasse Capoeira e dizia: “Mas isso é coisa de homem, nem os homens aqui de casa nunca jogaram Capoeira, menina! Toda essa menina (inaudível) inventa!” Lembra que Fábio tentou convencer a mãe, mas ela era resistente. Ela se diverte com a lembrança de ter ganhado um berimbau de presente de um namorado e com a reação negativa da mãe. Comenta que até pouco tempo ainda guardava a beriba (pau que faz o arco do berimbau). “Comecei a Capoeira com Fábio, e quem me batizou, em Cruz das Almas, em 1987 ou 88, foi o Mestre João Pequeno, foi o primeiro batizado que Fábio fez.” Ela chama atenção para algo que considera como uma “visão de disputa que a colonização nos impôs: não se falava mais em Capoeira, em Cruz das Almas, a medida que Fábio apareceu e que ele conseguiu a Casa da Cultura para dar aula, todos os grupos de Capoeira que estavam calados em seus redutos surgiram. Ele não tem noção, talvez, porque todos os grupos de Capoeira ressurgiram. A Capoeira em Cruz das Almas começou a ser fomentada de novo, a chamar novas pessoas, a partir da sua chegada lá. Eu tenho ótimas 106 relações com essas pessoas. Depois ele foi embora. E eu comecei a dar aulas. Eu comecei a aprende dando aulas. Fábio era muito dinâmico, muito tranquilo, parecia um indiozão, aquela voz tranquila e ele queria trabalhar. Começou a trabalhar com as crianças, ele não tinha tempo, quando ele foi embora... (antes disso) ele criou um grupo, meus irmãos de Capoeira de lá. E o menino que começou a dar Capoeira, não pode também. E eu nem sabia Capoeira e dava aula, com dois anos de Capoeira, imagine? O grupo chamava Guaiamuns.”

GABRIELA\_pergunta se ela lembra do nome dos outros grupos.

NILDES\_“Tinha o Cobra Can, lá de Cruz das Almas, o do Mestre Antônio, o Grupo União.” Diz que tentou treinar com outros grupos, mas que era difícil, pois era diferente, uma vez que Fábio levou a forma de treinar Capoeira do Mestre João Pequeno, embora tivesse uma base (de Capoeira) Regional. Fala do ritmo frenético de treino que Fábio fazia na Bahia, apenas para treinar com o Mestre João Pequeno. Diz que, depois de um tempo, Fábio retornou para sua cidade, em São Paulo, por conta das dificuldades que era sobreviver de Capoeira. Fala que,

depois de um tempo, perdeu o contato com ele. Lembra quando desfilou de Guerreira Negra em cima do bloco afro de Cruz das Almas, lutando Capoeira com um bastão, com uma roupa tigrada, com short. Se surpreende com a coragem dela em fazer isso na época. Diz que há 15 anos não tem notícias de Fábio. Lembra que, na época em que foi professora, desfilou como Rainha de Palmares, em Cruz das Almas, sua família atuava na organização dos desfiles da consciência negra. Sua família criou Bloco Raízes Negras que era produzido por seus 9 irmãos estavam envolvidos. “Eu acho que deve ser uma herança ancestral mesmo. A gente aprendia a fazer trançados (nos cabelos) diferenciados, (ninguém tinha ido nunca pro Candomblé) amarrações de roupas Afro, dança Afro, um dos meus irmãos confeccionava os tambores diversos, 50 tambores da banda, o outro era músico e dava aula de percussão, tinha quem dava aula de dança...O que as pessoas chama, hoje, de projetos sociais feito, eu fico pensando, a gente fazia isso, há pelo menos 25 anos atrás. Isso que as pessoas fazem hoje, arrecadam dinheiro... E a gente conseguia fazer tudo isso, mas também ‘mainha’ se envolvia, ‘painho’ se envolvia, todo mundo saía no Bloco. Alguns anos depois eu trabalhando no Espaço Cultural Pierre Verger, 2009, 2010, um rapaz chegou lá e descobriu que eu era de Cruz das Almas e me contou que, hoje é do Candomblé por causa do Bloco Raízes Negras. O pessoal do Bloco não era do Candomblé, mas tinha uma pegada, totalmente, Afro e espontânea. O rapaz até cantou várias das músicas do Bloco Raízes Negras, que era composta por nós. Para você ver a força das disso, como do artigo de Mestre Renê, a força dessa intervenção social” Ela destaca que a Capoeira veio para sua vida como um marco que mudou tudo no seu trabalho com educação, com a arte e na sua visão de espiritualidade. “Fábio trazia muito material escrito, ele me deu de presente o livro de Mestre Pastinha, outros livro de contos e mitos sobre a religião de matriz africana e falava muito sobre isso. Ele me fez compreender, sem preconceito, sobre africanidades. Incrivelmente, foi um homem branco do sul que veio quebrar essa barreira.” Na época ela pensava que, de certo modo, era mais fácil para um branco fazer algumas imersões, do que para um negro, devido ao estigma atribuído aos mesmos. Fala que foi mais fácil para ele fazer esse trabalho, mesmo com dificuldade e sofrimento que passava na Bahia. Depois da partida de Fábio, ele a apresentou à Academia de Mestre João Pequeno. Durante anos ela treinava na

casa do Mestre João Pequeno, em Fazenda Coutos/BA. O público era de crianças, ela era uma das poucas adultas (com vinte e poucos anos) e Nani (Prof. Nani, neta do Mestre João Pequeno) com treze anos começou a ser ensinada pelo Mestre e virou professora de Nildes. Fala dos netos do Mestre que eram pequenos, Bimbinho e Bujão. Ela canta a música de Mestre João Pequeno: “Ô Bujão, ô Bujão, ô Bujão, brinque Capoeira, mas não suje o roupão. Ô Bujão, ô Bujão, ô Bujão, Capoeira de Angola não é traição. Ô Bujão, ô Bujão, ô Bujão, Capoeira de Angola é coisa de irmão”. Essa foi uma música que ele fez para os netos. “A partir daqui que eu comecei essa relação com a Academia de Mestre João Pequeno, mas nunca consegui ter muita relação, porque eu treinava na casa dele (do Mestre) e a Academia dele já era fluente lá, desde 1981, e isso já era 1994, quando eu vim pra Salvador. Então, a Academia dele já existia cá, no Forte Santo Antônio, então, quando eu vinha pra cá, as pessoas não me reconheciam muito como aluna de (Mestre) João Pequeno e eu também não quera muito aquela relação, naquele momento, como eu disse, eu sempre fui muito recatada. Eu aprendi a falar em público, o teatro me ensinou. Mas eu ainda sou uma pessoa muito tímida, apesar de ser falante, eu aprendi a ser falante, eu trabalho a minha timidez. Sou muito tímida.

## Anexo 2 - Decreto de criminalização da Capoeira

### DECRETO Nº 847, DE 11 DE OUTUBRO DE 1890

Promulga o Código Penal.

O Generalissimo Manoel Deodoro da Fonseca, Chefe do Governo Provisorio da Republica dos Estados Unidos do Brazil, constituido pelo Exercito e Armada, em nome da Nação, tendo ouvido o Ministro dos Negocios da Justiça, e reconhecendo a urgente necessidade de reformar o regimen penal, decreta o seguinte:

#### CODIGO PENAL DOS ESTADOS UNIDOS DO BRAZIL

##### LIVRO III

Das contravenções em especie

##### CAPITULO XIII

##### DOS VADIOS E CAPOEIRAS

Art. 399. Deixar de exercitar profissão, officio, ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistencia e domicilio certo em que habite; prover a subsistencia por meio de occupação prohibida por lei, ou manifestamente offensiva da moral e dos bons costumes:

Pena - de prisão celllular por quinze a trinta dias.

§ 1º Pela mesma sentença que condemnar o infractor como vadio, ou vagabundo, será elle obrigado a assignar termo de tomar occupação dentro de 15 dias, contados do cumprimento da pena.

§ 2º Os maiores de 14 annos serão recolhidos a estabelecimentos disciplinares industriaes, onde poderão ser conservados até á idade de 21 annos.

Art. 400. Si o termo for quebrado, o que importará reincidencia, o infractor será recolhido, por um a tres annos, a colonias penaes que se fundarem em ilhas maritimas, ou nas fronteiras do territorio nacional, podendo para esse fim ser aproveitados os presidios militares existentes.

Parapho unico. Si o infractor for estrangeiro será deportado.

Art. 401. A pena imposta aos infractores, a que se referem os artigos precedentes, ficará extincta, si o condemnado provar superveniente acquisição de renda bastante para sua subsistencia; e suspensa, si apresentar fiador idoneo que por elle se obrigue.

Parapho unico. A sentença que, a requerimento do fiador, julgar quebrada a fiança, tornará effectiva a condemnação suspensa por virtude della.

Art. 402. Fazer nas ruas e praças publicas exercicios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação capoeiragem; andar em correrias, com armas ou instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumultos ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal:

Pena - de prisão celllular por dous a seis mezes.

Parapho unico. E' considerado circumstancia aggravante pertencer o capoeira a alguma banda ou malta.

Aos chefes, ou cabeças, se imporá a pena em dobro.

Art. 403. No caso de reincidencia, será applicada ao capoeira, no gráo maximo, a pena do art. 400.

Paragrapho unico. Si for estrangeiro, será deportado depois de cumprida a pena.

Art. 404. Si nesses exercicios de capoeiragem perpetrar homicidio, praticar alguma lesão corporal, ultrajar o pudor publico e particular, perturbar a ordem, a tranquilidade ou segurança publica, ou for encontrado com armas, incorrerá cumulativamente nas penas comminadas para taes crimes.

### Anexo 3 - Títulação de patrimonialização da Capoeira

