

Mobilizando o conceito de interseccionalidade à luz da obra de Lélia Gonzalez: três estudos de caso em dança

Suzane Weber da Silva

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Anielle Lemos

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Manoel Gildo Alves Neto

Universidade Federal de Pelotas (UFPeI)

Luciano Correa Tavares

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Monica Fagundes Dantas

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Claudia Muller Sachs

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Resumo

O artigo tem como objetivo analisar a trajetória de três artistas de dança negros brasileiros, buscando compreender como os marcadores sociais de classe, raça e gênero têm operado na constituição de suas carreiras, favorecendo ou desfavorecendo mobilidade social e profissional. Apresenta uma leitura do conceito de interseccionalidade a partir da obra da intelectual negra Lélia Gonzalez, tecendo relações com pesquisas em dança na busca de uma práxis decolonial.

Palavras-chave: dança; interseccionalidade; Lélia Gonzalez; racismo; corpo negro.

Para começar

Em novembro de 2021, no momento de expectativa de final de pandemia, o evento intitulado *Inclusion and Intersectionality Symposium*¹ teve como um dos principais propósitos articular os conceitos de interseccionalidade, de inclusão e de acessibilidade à produção do conhecimento em dança. O evento partiu de algumas questões. Como a dança inclui e exclui?

¹ Evento organizado pela Society for Dance Research, C-Dare/Coventry University e Candoco Dance Company, modo virtual e presencial no Reino Unido, em 19 e 20 de novembro de 2021. Participamos com uma palestra intitulada *Brazilian black dancers 'researches: the concept of intersectionality between north and south through dance practices*, ponto de partida para escrita deste artigo. Ver: https://www.youtube.com/watch?v=yuegveiTX_E&t=4s.

Quais corpos, narrativas e práticas em dança produzimos, promovemos e nos engajamos? Quais os corpos são descreditados em favor de características dominantes e normativas como brancura, habilidade, masculinidade e retitude? Como o pensamento interseccional pode expor a “não performatividade” dos compromissos institucionais com a inclusão e a diversidade, temas discutidos, mas nem sempre tão fáceis de serem colocados em prática? Como aponta Sara Ahmed (2012), como efetivar o que nomeamos? Autoras como a norte-americana Kimberlé Crenshaw (1991), a filósofa grega Anna Carastathis e a pesquisadora anglo-australiana Sara Ahmed (2012) constavam entre as três referências indicadas pelo simpósio, marcando o protagonismo de autoras mulheres para pensar a interseccionalidade no contexto anglófono e suas possíveis associações, mobilizações e aplicabilidades na esfera da dança. Nossa participação enquanto grupo de pesquisa formado por artistas e pesquisadoras brasileiras, negras e brancas², teve por propósito oferecer ao evento um vetor de pensamento interseccional ancorado na obra de Lélia Gonzalez³, relacionado-o a nossas pesquisas em dança realizadas no Brasil. Desse modo, neste artigo temos por objetivo analisar a trajetória de três artistas de dança negros brasileiros – Ingrid Silva, Rui Moreira e Iara Deodoro – à luz do conceito de interseccionalidade, buscando compreender como os marcadores sociais de classe, raça e gênero tem operado na constituição de suas carreiras, favorecendo ou desfavorecendo mobilidade social e profissional. Optamos por uma abordagem metodológica inspirada no estudo de caso descritivo, pois este apresenta com detalhes o caso estudado, não está guiado por generalizações hipotéticas ou preconcebidas nem motivado por um desejo de formular hipóteses gerais (ROY, 2003). Referenciamos-nos ainda no estudo de caso múltiplos (YIN, 2001), sem intenção de estabelecer análises comparativas. Ressaltamos que estes estudos de caso integram três pesquisas realizadas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Este texto coletivo busca dar conta das vozes de diferentes pesquisadoras e pesquisadores. Nessa polifonia, algumas vozes se expressam com mais eloquência na análise de cada caso.

Lélia Gonzalez: ações e pensamentos rumo à interseccionalidade

De modo geral a interseccionalidade, como uma ferramenta de análise que vem sendo utilizada em pesquisas acadêmicas de urgências, busca dar conta “da necessidade de pensar a raça no continente, o gênero em um cenário de guerra informal em expansão e o caráter

²Adotamos o uso do adjetivo no feminino porque o grupo é formado por uma maioria de mulheres, mas também conta com pesquisadores homens.

³Nascida em 1935 em Belo Horizonte, em uma família de baixa renda, a penúltima numa família de 18 irmãos. Faleceu em 1994 no Rio de Janeiro. Graduiu-se em História e Filosofia, era Mestre em Comunicação Social e Doutora em Antropologia, além de ter feito formação em Psicanálise. Era uma liderança nos mais importantes movimentos negros. Ver Ratts (2010).

permanentemente colonial do Estado [...]” (SEGATO, 2021, p. 16). Para a autora é necessário compreender “quem somos” enquanto objeto de análise orientados para o campo da justiça e de reparações pelas memórias afetadas pelas múltiplas colonialidades, sendo a conquista da América o pivô da história. O conceito de interseccionalidade pode ser essencial quando consegue irromper o olhar monolítico de análise para pensar as desigualdades tendo em vista uma abordagem decolonial⁴.

Na década de 1980, no contexto jurídico e intelectual nos Estados Unidos, a interseccionalidade foi sistematizada, advogada e difundida por Kimberlé Crenshaw⁵ (1989, 1991). No Brasil, de modo mais tardio que na América do Norte, o feminismo negro ganhou força a partir da disseminação em língua portuguesa, nos anos 2000, das obras de feministas negras norte-americanas como Angela Davis, Patrícia Hills Collins e bell hooks. Autoras brasileiras como Carla Akotirene (2019) e Djamila Ribeiro (2017) têm propagado a noção de interseccionalidade através de uma produção acessível.

Se feministas nas Américas creditam a Crenshaw e Collins (ASSIS, 2019) a disseminação do conceito de interseccionalidade, é importante frisar que Lélia Gonzalez, antes do advento da internet, já articulava esta noção através do que ela considerava a *tríplice opressão* por gênero, classe e raça, embasando uma fecunda discussão sobre o lugar da mulher negra na sociedade, atravessado por racismo, sexismo e classe. Assim, apesar de Lélia Gonzalez não ter cunhado o termo interseccionalidade, a gênese do conceito já estava na sua obra e em sua atuação política (RATTS; RIOS, 2010; CARDOSO, 2014). Em uma de suas inúmeras intervenções nos anos 1980, ela sentenciava:

Ali, a gente constata que, em virtude dos mecanismos da discriminação racial, a trabalhadora negra trabalha mais e ganha menos que a trabalhadora branca que, por sua vez, também é discriminada enquanto mulher. [...] Por essas e outras é que a mulher negra permanece como o setor mais explorado e oprimido da sociedade brasileira, uma vez que sofre uma tríplice discriminação (social, racial e sexual). (GONZALEZ, 2020, p. 217).

Lélia Gonzalez esteve à frente da reorganização da luta política antirracista na ditadura militar (1964-1985). Em 1976 ela ministrou o primeiro curso de cultura negra no Brasil

⁴ Decolonialidade é um pensamento abordado pelo Grupo Modernidade/Colonialidade, liderado por intelectuais da América Latina, como Walter Dignolo e Anibal Quijano, que vincula a ideia de modernidade ao conceito de colonialidade, aponta que a ordem capitalista mundial, fundadora do Sistema Mundo Moderno/Colonial está intrinsecamente ligada a colonização, logo a escravização e imposição de um pensamento hegemônico do hemisfério norte ao hemisfério sul. O conceito pressupõe um radicalismo epistêmico e político na restauração das sociedades colonizadas a partir do pensamento forjado na resistência às violências perpetradas pela colonialidade (ver BALLESTRIN, 2013).

⁵ O termo surgiu em um artigo menos conhecido em 1989, intitulado *Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics*; posteriormente ele foi elaborado no artigo *Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color* (1991).

(RATTS; RIOS, 2010) e foi figura fundamental na formação do Movimento Negro Unificado (MNU) ao lado de Abdias Nascimento, Hamilton Cardoso, entre outros importantes nomes, como ressalta Domingues (2007).

Nesse período, no bojo dos movimentos populares, sindicais e estudantis, o movimento negro se rearticulou através de diferentes grupos sociais, entidades e da imprensa negra. Intelectuais negros como Lélia Gonzalez e o político e dramaturgo Abdias Nascimento e artistas como a bailarina e coreógrafa Mercedes Batista, as atrizes Ruth de Souza e Zezé Motta e o poeta Oliveira Silveira, entre outros, desempenharam papéis importantes no fortalecimento da cultura negra e da luta antirracista. De diferentes formas, esses intelectuais foram fundamentais para instrumentalizar a juventude negra sobre a atualidade do movimento antirracista por meio da exposição das inúmeras violências produzidas pelo racismo no contexto brasileiro. No que se refere à dança, nesse mesmo período, como aponta Amélia Conrado (2006, 2018), despontam no Brasil coletivos que promovem visibilidade à cultura negra através da dança e da música, como o Núcleo Cultural Afro-Brasileiro, a Sociedade Malê Cultura e Arte Negra, o Grupo Negô, o Grupo de Teatro Palmares Inaron e os blocos afros, como Ilê Aiyê, todos na Bahia. No Recife é criado o Balé Popular do Recife. Em Porto Alegre emerge no ano de 1974 o Grupo Afro-Sul de Música e Dança, conhecido na capital como Afro-Sul (ALVES NETO, 2019). Esses aquilombamentos afirmavam em sua gênese política e ideológica a luta antirracista.

Com sua militância e produção intelectual, Lélia Gonzalez e o movimento negro se opuseram fortemente ao mito da democracia racial, o qual se baseava na ideia de que o contato entre portugueses colonizadores juntos a indígenas e africanos no Brasil teria sido “harmonioso”, apagando a violência e as desigualdades que permeiam essas relações e negando a existência de racismo. Vinculado em parte ao pensamento de Gilberto Freyre (2006), cristalizado no livro *Casa Grande e Senzala*, publicado pela primeira vez em 1933 e adotado pelos militares que governavam o país, o mito da democracia racial persiste como um forte símbolo da identidade nacional do Brasil, propagando uma visão harmoniosa de nação. O questionamento do mito da democracia racial também favoreceu a revisão das narrativas históricas acerca da presença negra no Brasil.

Lélia Gonzalez articulou de modo tenaz e consistente a dificuldade de se tornar negra num país que anunciava e difundia a democracia entre os grupos raciais, mas que ao mesmo tempo propagava o branqueamento social e estabelecia lugares sociais com base em atributos condicionados pela cor e sexo. Em inúmeras intervenções e palestras, Lélia Gonzalez denunciou a opressão e exploração da mulher negra brasileira. Com um trânsito fluente entre o movimento negro e o movimento feminista, Gonzalez foi crítica de ambos. Cruzando a opressão de raça, de classe e de gênero, antecipou assim algumas abordagens que posteriormente foram denominadas interseccionais.

Ao mesmo tempo, ela afirmava a importância de difundir imagens positivas dessas mulheres. A genialidade da sua obra está em identificar e promover formas de resistência e de subversão dessa visão estereotipada e negativa dos negros e, principalmente, negras, construída por grupos dominantes. Para Gonzalez (2020), conscientemente ou não, figuras como mãe preta⁶ e Pai João repassaram elementos da cultura africana à cultura brasileira. Mais precisamente, Lélia Gonzalez indica que foi a *mãe preta* a principal responsável pela africanização do português falado, o *pretuguês*⁷, enfatizando as influências das línguas africanas, em especial da língua bantu, na língua falada no Brasil. Lélia Gonzalez compreendia o subalterno como sujeito que promovia alterações na linguagem e na cultura, engendrando assim fenômenos como o *pretuguês*. Desse modo, o lugar de vítima não seria fixo e imutável e a grande transformação poderia ter sido iniciada no âmbito cultural.

De acordo com opiniões meio apressadas, a mãe preta representaria o tipo acabado da negra acomodada, que passivamente aceitou a escravidão e a ela respondeu de maneira mais cristã, oferecendo a face ao inimigo. Acho que não dá para aceitar isso como verdadeiro. Sobretudo quando se leva em conta que sua vida foi levada com muita dor e humilhação. E é justamente por isso que não se pode desconsiderar que a mãe preta desenvolveu suas formas de resistência: a resistência passiva cuja dinâmica deve ser encarada com mais profundidade. (GONZALEZ, 2021, p. 198).

Gonzalez defendia a organização e emancipação das mulheres negras, mas também das indígenas, camponesas, quilombolas. Incorporando as vozes e narrativas dessas mulheres, cunhou o termo *amefricanas*. Entendendo que sexismo, classismo e racismo eram marcas da cultura de dominação colonial, ela advogava mais uma vez que a linguagem cultural tinha que ser subversiva.

A expressiva produção intelectual de Lélia se deu em uma época em que a inserção da mulher negra no ambiente universitário era quase nula, por isso a importância de seu resgate nas pesquisas atuais, especialmente as que envolvem mulheres negras. Sua produção teórica não teve na época a repercussão e alcance que ela merecia. A reedição de suas obras recentemente (GONZALEZ, 2020) é extremamente importante, pois aspectos das desigualdades sociais tratados em suas pesquisas seguem, infelizmente, atuais. Suas ideias e gírias *mestizas* que ecoam hoje na voz de músicos como o *rapper* Emicida são um reajuste à urgência dos tempos.

⁶ Além do estereótipo da mãe preta, outros como a excessiva erotização da mulher negra através da figura da “mulata” ou a da “empregada doméstica” foram alvos de suas pesquisas.

⁷ O termo *pretuguês* que Lélia Gonzalez cunhou buscava enfatizar as influências africanas, em especial da língua bantu, na língua portuguesa falada no Brasil.

Nos anos 1980, suas articulações políticas e ligações com as intelectuais latinas e negras das Américas⁸ repercutiram até a atualidade. Em 2016, quando Angela Davis⁹ esteve no Brasil pela primeira vez, ela conclamou o público a ler Lélia Gonzalez. Afinal, como aponta Flávia Rios (2019), o legado de Lélia Gonzalez é paradigmático na América Latina, mostrando sua força nos trânsitos entre a teoria e a práxis, entre os feminismos das mulheres negras e indígenas, somado ao seu conhecimento sobre tradição marxista ocidental e ainda sua atualidade entre estudos internacionais e latinos sobre racismo. Assim, sua atuação foi fundamental na construção do movimento de mulheres negras brasileiras que buscavam encarar o sexismo, racismo e as desigualdades de classe.

O olhar de Lélia Gonzalez sobre a colonialidade e o colonialismo como marcadores sociais que devem ser integrados nas análises da sociedade brasileira e latino-americana demonstra o caráter decolonial de sua obra e o pioneirismo de uma perspectiva interseccional. Seu legado é fundamental em diversas áreas e esperamos que possa ecoar nas pesquisas em artes e na dança. A difusão de sua produção nos ajuda a compreender perspectivas afrocentradas e diaspóricas.

É nesse sentido que buscar uma representação positiva das mulheres negras torna-se fundamental e urgente. Nos anos 1980, Lélia Gonzalez (2020), já ressaltava a importância de visibilizar e teorizar a beleza negra. Entre tantos exemplos narrados por ela, destaca-se a criação e atuação do bloco afro Ilê Ayê, que, partindo da ladeira do Curuzu, promoveu uma pequena revolução cultural afro-baiana com tantas de suas ações, com destaque para a noite da Beleza Negra, tornando-se referência para tantas outras associações em Salvador e no Brasil.

Como veremos nos estudos de caso a seguir, precisamos enegrecer nossas pesquisas nas universidades através de currículos, práticas, saberes e análises que levem em conta o olhar da interseccionalidade impregnado das proposições de Gonzalez.

Ingrid Silva e as sapatilhas que ganharam o mundo

A pesquisa desenvolvida pela artista e pesquisadora negra Anielle Lemos, tem por propósito analisar a trajetória de bailarinas negras brasileiras atuantes em companhias profissionais de dança de grande visibilidade no Brasil e no exterior. Partindo das ideias desenvolvidas por Lélia Gonzalez, a pesquisa discute como o conceito de interseccionalidade opera no campo da dança no Brasil. Para tanto, examina a iniciação, a inserção e a permanência de bailarinas negras no seio de companhias profissionais. No escopo desse artigo discutimos o caso da bailarina Ingrid Silva.

⁸ Considerada a primeira mulher negra a sair do país para divulgar a situação do país nos anos de 1980, Lélia foi convidada especial da ONU em diversos eventos (RATTS, RIOS, 2020).

⁹ No *boom* dos movimentos feministas nacionais, Angela Davis esteve no Brasil e sua obra *Mulheres, raça e classe* (2016) foi traduzida para o português.

Ingrid Silva nasceu no Rio de Janeiro e teve seu primeiro contato com a dança aos oito anos no projeto social *Dançando Para Não Dançar*, que oferece formação gratuita de balé clássico a jovens que de outra forma não poderiam pagar aulas de dança. Posteriormente deu continuidade a seus estudos em dança na Escola de Dança Maria Olenewa¹⁰ e ganhou bolsa integral no Centro de Movimento Debora Colker. Aos 17 anos, juntou-se ao Grupo Corpo como estagiária (SILVA, 2021). Em 2007, através de uma seleção por vídeo, ganhou uma bolsa de estudos para o Dance Theatre of Harlem School e entrou profissionalmente para esta companhia em 2008.

De lá para cá, Ingrid Silva dançou vários papéis principais, tornou-se a primeira bailarina do Dance Theatre of Harlem e começou a usar a influência e a visibilidade adquiridas por meio da dança para atuar como ativista de movimentos feministas e de movimentos negros. Em 2018, ela foi convidada pelas Nações Unidas para discursar no *Social Good Summit* e discutir como as mulheres estão liderando o mundo e como promover ações para “não deixar ninguém para trás”. Ela é cofundadora do *Blacks in Ballet*, projeto que tem como objetivo difundir o trabalho de bailarinos negros e compartilhar suas histórias; também atua no projeto *Brown girls of ballet*, que estimula meninas negras a estudarem balé.

Desde meados de 2015 Ingrid Silva vem ganhando espaço nas redes sociais e na mídia impressa e eletrônica, com destaque para suas aparições em capas de revistas¹¹. Em 2017 Ingrid Silva foi a primeira bailarina negra a aparecer na capa da revista *Pointe Magazine*, esbanjando seus cachos em um rabo de cavalo e sua negritude em cima dos arcos de suas sapatilhas de ponta, expressando-se como símbolo de profissionalismo negro em uma das revistas mais importantes no universo do balé clássico na América.

Em 2019, Ingrid Silva teve destaque na mídia mundial, depois de inúmeras trocas de emails com a fabricante de sapatilhas Chacoot, por ser a primeira bailarina negra a receber um par de sapatilhas de balé confeccionados da cor marrom, no tom exato de sua pele. Após 11 anos pintando suas sapatilhas com maquiagem conforme a imagem que aparece na capa do seu livro *A sapatilha que mudou meu mundo* (SILVA, 2021) sua reivindicação de diversidade de produtos juntos aos fabricantes teve êxito. Em 2020, na cidade de Washington, suas antigas sapatilhas de ponta afro, essas mesmas que por anos foram coloridas de tons escuros com maquiagem, tornaram-se populares ao serem exibidas no Museu Nacional de História e Cultura Afro-Americana Smithsonian¹².

¹⁰ A Escola Estadual de Dança Maria Olenewa pertence à Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

¹¹ Ingrid Silva aparece constantemente nas mídias e reportagens de destaque como nas revistas *Vogue* e *Glamour*, *Teen Vogue*, *Allure Magazine*, *Refinery29*, *The New York Times*, *Huffington Post*, *Dance Magazine*, *People Magazine*, *Essence*, *ESPN Women*, *Bustle*, *Claudia*, *Health*, *BET*, *O Globo* etc.

¹² Smithsonian National Museum of African American History & Culture em Washington, Estados Unidos.

Em 2020 ela foi capa da revista *Vogue Brasil*; com cabelos crespos e curtos e exibindo uma grande barriga de gravidez, quebrou mais uma vez os tabus relacionados à figura romântica, européia e etérea da bailarina de porcelana, a saber, magra, esguia, branca e imaterial, como ela mesma ressalta:

No imaginário dos leigos, e na realidade dos profissionais da área, o corpo da bailarina é o de uma mulher extremamente magra, alta, com membros finos, pescoço longo, cabeça pequena, seios pequenos, sem músculos aparentes, sem glúteo avantajado e soma-se a isso tudo o que esperam para aparência facial, ou seja, um biótipo completamente diferente do meu. Eu nunca atingiria esse padrão de maneira saudável. E é aí que mora o perigo. (SILVA, 2021, p.74).

Vemos assim que a iniciação, inserção e permanência de Ingrid Silva no campo da dança e, mais especificamente do balé, só foi possível devido a instituições e projetos sociais, bolsas de estudo e apoio de alguns artistas que viabilizaram sua saída do Brasil. Como ela narra em seu livro (SILVA, 2021) foi sobretudo sua mãe que ofereceu suporte para que ela pudesse escapar dos muros do racismo estrutural brasileiro.

Mesmo sendo um país onde a maioria da população é formada por pretos e pardos, predominam nas companhias profissionais de dança do Brasil elencos formados por mulheres e homens brancos, reproduzindo a estrutura de desigualdades sociais em termos da cor ou raça apontadas em pesquisa de algumas instituições brasileiras. Se tomarmos como exemplo índices relacionados a mercado de trabalho, veremos que 68,6% dos cargos gerenciais são ocupados por brancos. Percentuais semelhantes são encontrados nos índices relativos a representação política: 75,6% dos deputados federais eleitos são brancos e 24,4% são negros ou pardos (IBGE, 2019).

Do mesmo modo, poucos são os exemplos de bailarinas negras brasileiras que conseguem encontrar brechas para atuar nas companhias de balé, tendo em vista que essas instituições reproduzem as opressões de raça, de gênero e de classe tanto no que se refere às estruturas de ensino da dança – via da formação – quanto às audições – via de acesso. Buscar uma maior representatividade e diversidade nos elencos profissionais de dança se faz urgente. Para isso é preciso rever as formas de acesso à formação de profissionais de dança, bem como as formas de ingresso nas companhias e grupos profissionais de dança.

A experiência de exclusão em seu próprio país, onde não havia oportunidades de trabalho nem exemplos a seguir, levou Ingrid Silva a atuar no exterior, onde alcançou visibilidade; soma-se a isso sua posição de liderança e estrelato como artista internacional, a qual permite que Ingrid Silva provoque a discussão sobre o racismo estrutural e institucional no campo da dança profissional no Brasil:

Vamos aos fatos. O *Teatro Municipal do Rio de Janeiro* tem 112 anos e, ao longo de todo esse tempo, só houve 13 bailarinas negras, sendo duas retintas. Na São

Paulo Companhia de Dança, só houve 10 bailarinas negras e somente duas retintas. Esses números são alarmantes e dizem por si só. (SILVA, 2021, p. 165).

Tais fatos explicitam como o racismo ainda persiste em nossas instituições. Desse modo, torna-se urgente mobilizar o conceito de interseccionalidade para refletirmos sobre a situação de mulheres negras que tentam transpor os obstáculos da sua própria história coletiva para desenvolverem uma carreira como bailarinas profissionais. Infelizmente a provocação que Abdias do Nascimento fez a Mercedes Baptista no final dos anos 1940 permanece atual:

[...] assim quando pintou uma negra no corpo de baile do Municipal (Teatro Municipal do Rio de Janeiro), chama atenção né. Porque lá não existia, eu estava sempre brigando publicamente e lá na instituição por causa dessa falha louca que num país de negros, no corpo de baile, não tinha nenhuma bailarina negra. E fui envenenando a Mercedes para ela enfrentar essa história de mulher negra no meio de todo mundo branco. (MONTEIRO; SANTIAGO, 2005).

Tendo em vista que a mulher negra está na base da exploração e desigualdade na sociedade brasileira, como demonstra Lélia Gonzalez, o fato de Ingrid Silva ocupar um lugar de distinção social e prestígio na esfera do balé, uma das áreas mais concorridas e restritas da dança, é um feito memorável, de fôlego e de resistência. Um feito exemplar que pode provocar uma flexibilização de espaços institucionais de poder, como as companhias municipais de dança do centro do Brasil.

É por essas e outras razões que ao pesquisar sobre Ingrid Silva é necessário trazer Lélia Gonzalez para o debate. Em se tratando de uma pesquisa sobre mulheres negras, não se pode desconsiderar o legado de Lélia Gonzalez que soube como ninguém compreender os meandros da opressão das mulheres negras frente ao patriarcado e racismo na sociedade brasileira. Ao oferecer a categoria *amefricanidade*, ela contextualiza as experiências da diáspora a partir das vivências locais e nos convida a pensar os feminismos latinos e brasileiros a partir do ponto de vista interseccional.

Enquanto escrevemos esse artigo a muitas mãos, vemos nas mídias as imagens de Ingrid Silva no Carnaval do Rio de Janeiro de 2022, como destaque da comissão de frente da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro no papel de Mercedes Baptista. Enfim, uma artista múltipla ocupando o espaço de estrelato e de grande visibilidade para promover seu ativismo negro através da promoção do pioneirismo de Mercedes Batista.

Rui Moreira e sua multifacetada mobilidade no campo da dança

Para a pesquisa do bailarino e pesquisador negro Luciano Tavares, discorrer sobre homens negros é, em grande parte, analisar a estrutura social brasileira, na qual raça, classe e gênero são categorias de análise interseccionais, relacionais, balizadoras para definir os

lugares sociais, as oportunidades de formação escolar; e, conseqüentemente, a formação específica em dança, tanto em termos de acesso quanto em relação à permanência no campo da dança. Entre os casos que a sua pesquisa analisa está o renomado coreógrafo e bailarino Rui Moreira, que há mais de quatro décadas frequenta diferentes espaços sociais no campo da dança. Sua trajetória luminosa contrasta com indicadores sociais que apontam que, no Brasil, um número cada vez maior de jovens negros tem sido vítima de morte violenta, perpetuando a desigualdade racial que, infelizmente, parece não dar sinais de melhora. Os jovens negros figuram como as principais vítimas de homicídios do país, o que demonstra que indivíduos negros compartilham vivências de violência estatal pelo fato de pertencerem a este grupo racial (CERQUEIRA, 2021).

Nascido em 1963, Rui Moreira inicia seus estudos de dança aos 15 anos, na cidade de São Paulo. Destaca-se como coreógrafo, bailarino, curador de festivais de dança e investigador de culturas com uma trajetória de mais de quarenta anos de atividades. É um ícone em termos de atuação em dança no Brasil, reconhecido nacional e internacionalmente. Rui Moreira dançou nas mais importantes companhias brasileiras como: Cisne Negro Cia de Dança (SP), Grupo Corpo (MG), Balé da Cidade de São Paulo (SP), Cia. Azanie (França), SeráQuê? (MG) e Rui Moreira Cia. de Danças (MG). Rui tinha 18 anos quando entrou para o Grupo Corpo:

[...] isso em 1983, eu fui o primeiro bailarino homem negro a dançar no Grupo Corpo e a primeira bailarina mulher negra a dançar no Grupo Corpo foi a Regina Advento. Levando em consideração que o Corpo nasceu em 1975, com um espetáculo afro-brasileiro chamado *Maria, Maria*, e que tratava dos signos afro brasileiros e que foi coreografado por um argentino e não tinha nenhum homem de pele preta dançando. Havia pardos, mestiços, mas de pele preta só começou a ter no elenco quando entramos nós dois [...]. (MOREIRA, 2020).

Através da dança, Rui Moreira viajou pelo mundo dançando nos mais importantes teatros e festivais, mas também em espaços alternativos, o que demonstra sua versatilidade e mobilidade dentro das grandes e também das pequenas produções em dança e faz dele um artista múltiplo. Possui relações artísticas e de pesquisa com coreógrafos e diretoras senegaleses/as, como Germaine Acogny¹³ e Patrick Acogny¹⁴, e com pesquisadores da diáspora africana como Funmi Adewole¹⁵. Há mais de duas décadas vem articulando valores

¹³ Germaine Acogny é uma dançarina e coreógrafa senegalesa e francesa, nascida em 1944 em Porto Novo, atual República do Benin. Desenvolveu sua própria técnica de dança moderna africana. Desde 1998, Germaine Acogny e Helmut Vogt dirigem a École des Sables, no Senegal, um dos mais importantes centros da dança contemporânea africana.

¹⁴ Patrick Acogny é bailarino, coreógrafo, professor e pesquisador em dança. Filho de Germaine Acogny, Diretor Artístico na École des Sables.

¹⁵ Funmi Adewole dançarina, atriz e coreógrafa de origem nigeriana, tem formação em mídia, educação, desenvolvimento em artes e performance, nessa área atuou na Nigéria. Fez turnês com teatro físico e visual em companhias africanas de dança teatro. Mudou-se para a Inglaterra em 1994. Foi presidente da Associação de Dança da Diáspora Africana na Grã-Bretanha (ADAD) de 2005 a 2007. Professora e pesquisadora na De Montford University, Reino Unido.

associados a esse pertencimento diaspórico. Em Belo Horizonte, no ano de 2003, iniciou um ciclo curatorial e de direção artística do Festival Internacional de Arte Negra (FAN), que perdurou por sete edições. É idealizador e um dos realizadores dos encontros da Rede Terreiro Contemporâneo de Danças que acontecem desde 2009. Estes encontros, que têm o formato de festivais, discutem e promovem a valorização das danças negras ou afro orientadas contemporâneas, tradicionais e patrimoniais, induzindo a criação de circuitos de eventos para apreciação e reflexão de pensamentos sobre as consequências sociais, políticas e estéticas em torno destas experiências artísticas.

A falta de oportunidades de educação, de trabalho, de boas condições de moradia, e conseqüentemente a falta de representação dos sujeitos negros em setores de poder se evidencia de modo vergonhoso nas estatísticas brasileiras. Essa fissura tem origens históricas e persiste ao longo do tempo. Para um homem negro dançar no Brasil é preciso superar todas essas adversidades e encontrar uma forma de aceder a uma formação em dança. Para Rui Moreira, a possibilidade de ter bolsa de estudos em escolas de dança foi fundamental: “[...] eu não faria nada disso se não fosse por bolsa, porque era muito caro o processo” (MOREIRA, 2020). Este fato também é relevante na trajetória do autor dessa investigação, que, desde que iniciou seus estudos de dança, 1992, o fez com bolsa de estudos.

Portanto, o caráter etnográfico desta pesquisa em andamento conduz a reflexões que buscam identificar características e fenômenos relativos à trajetória de cada artista pesquisado, considerando suas especificidades enquanto sujeitos sociais descendentes de africanos atuando no campo da dança. Através da observação e de entrevistas, o estudo visa compreender os valores afrodiáspóricos presentes na prática artística dos sujeitos pesquisados, que são reconhecidos e relacionados à categoria de amefricanidade.

Essa categoria proposta por Lélia oferece uma reflexão sobre todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural afrocentrada que envolve adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas de compreensão e inclusão. Assim, reconhecemos aspectos da amefricanidade quando Rui Moreira relata experiências da sua juventude e reconhece essa influência na sua trajetória como artista:

Lá dentro dos bailes, lá dentro das manifestações religiosas negras. Eu tinha uma escuta de uma outra música, que eu não escutava muito fora de casa, que era o soul norte americano, o samba o jazz. Que era a próprio batuque da religiosidade negra que eu tinha todos os dias. Fosse pelo prisma das religiões afro-brasileiras, como a umbanda, ou fosse pela relação das congadas e aí também era uma relação ancestral. (MOREIRA, 2020).

A amefricanidade, como categoria afrocentrada, está intimamente relacionada àquelas do Panafricanismo, Negritude e Afrocentricity.

Portanto, Amefrica, enquanto sistema etnogeográfico... é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos"... Ontem como hoje, *amefricanos* oriundos dos mais diferentes países têm desempenhado um papel crucial na elaboração dessa *Amefricanidade* que identifica, na Diáspora, uma experiência histórica comum que exige ser devidamente conhecida e cuidadosamente pesquisada. Embora pertencemos a diferentes sociedades do continente, sabemos que o nosso sistema de dominação é o mesmo em todas elas, ou seja: o *racismo*, essa elaboração fria e extrema do modelo ariano de explicação, cuja presença é uma constante em todos os níveis de pensamento, assim como parte e parcela das mais diferentes instituições dessas sociedades. (GONZALEZ, 1998, p. 77).

A atuação de Rui Moreira no giro das danças negras demonstra um artista múltiplo que, se deslocando no campo da dança em uma diversidade de produções, segue atuando e buscando lugares de criação. Suas conexões na esfera nacional e internacional na dança merecem ser creditadas, difundidas e celebradas. No entanto, sabemos que em dança o capital simbólico da fama, do sucesso e da visibilidade dentro do campo nem sempre corresponde ao capital econômico e estabilidade financeira que esses artistas merecem, como pode acontecer em outras áreas como a música, por exemplo. Entre as artes, a dança certamente é uma das áreas mais instáveis e precárias em termos de direitos trabalhistas e oportunidade de financiamento. Em um momento que não temos Ministério da Cultura, Rui Moreira segue dançando na resistência, fazendo frente à falta de políticas para as artes; segue desfilando e se deslocando em múltiplos papéis das artes, de dançarino a coreógrafo, de curador a produtor. Em 2021, Moreira recebeu o Prêmio Açorianos de Dança, promovido pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, na categoria Intérprete Destaque com o espetáculo *Co cês*. Atualmente, com 59 anos de idade, numa atitude política, engajada de propagação dos saberes negros, ele está concluindo o curso de Licenciatura em Dança na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi sujeito de estudo de uma tese de doutorado (GAVIOLI, 2019), mas ainda faltam muitas monografias, dissertações e teses para cobrir sua multifacetada atuação em dança. Salve a longevidade artística de Rui Moreira, grande bailarino e coreógrafo brasileiro, com mais de quatro décadas de profissionalismo na dança, evidenciando, através de sua arte, seu arcabouço afrocentrado trazendo à contemporaneidade arquetipos africanos e afro-brasileiros.

Dança afro com sotaque gaúcho, fala Mestra Iara! Fala Afro-Sul!

Para a pesquisa do bailarino e pesquisador negro Manoel Alves Neto, discorrer sobre Mestra Iara, é apresentar uma das principais referências da dança no Rio Grande do Sul. Iara Deodoro dos Santos é artista desde os oito anos de idade, está a frente do Instituto Sociocultural Afro-Sul Odomodê há mais de quatro décadas. Aos 66 anos, ela é dançarina, coreógrafa, produtora, diretora e professora, entre outras tantas funções que acumula à frente do Grupo Afro-Sul de Música e Dança (ALVES NETO, 2017). Como coreógrafa já dirigiu mais de 30 espetáculos. Formada em Assistência Social e pós-graduada em Educação Popular,

sempre teve um olhar atento às desigualdades e fez da carreira artística uma luta pela visibilidade e pela resistência da cultura negra.

Atua desde a década de 1980 no Carnaval de Porto Alegre, onde foi porta-bandeira e coreógrafa de alas e comissões de frente, chegando a trabalhar em 18 escolas diferentes em um mesmo ano. No espetáculo que dirigiu, *Reminiscências – Memórias do Nosso Carnaval*¹⁶, que estreou em 2019, realizou uma releitura das participações do Afro-Sul na festa popular do carnaval na cidade de Porto Alegre. Nos últimos anos, recebeu inúmeros prêmios¹⁷, entre eles, o reconhecimento da Secretaria de Cultura do Rio Grande do Sul em 2016 pelo conjunto da obra.

A interseccionalidade enquanto sensibilidade analítica é um pressuposto teórico fundamental para compreensão da dimensão política contracolonial¹⁸ do Gesto de Resistência produzido por Mestra Iara nos processos de ensino e criação em Danças Negras. Na prática artístico-pedagógica da Mestra, os Gestos de Resistência ancoram-se nas experimentações realizadas a partir dos toques dos tambores característicos do sul do Brasil. Muitos deles nominados como no contexto do Batuque do Sul¹⁹, outros marcados pelo som forte do *Tambor de Sopapo*, conhecido também como o *Grande Tambor*, um instrumento de grandes dimensões e som grave, registrado como patrimônio imaterial da cidade de Pelotas²⁰, onde há registros históricos de sua presença desde o período colonial.

Para o pesquisador (ALVES NETO, 2017), o gesto de resistência acontece como metáfora no corpo em processo de descolonização, são espaços disruptivos, de escuta ao balanço ancestral encontrado na vibração dos toques, na oralidade que conta e performa os mitos dos Orixás, forças da natureza. A prática artístico-pedagógica da Mestra leva em consideração não apenas os aspectos técnicos das danças negras, mas também os aspectos poéticos que conduzem os dançarinos e público a uma tomada de consciência acerca beleza e potência da história e da cultura africana e afrobrasileira, a partir do movimento do corpo.

¹⁶ O espetáculo foi indicado a seis categorias e vencedor de uma no Prêmio Açorianos de Dança em 2017, principal reconhecimento da arte na cidade de Porto Alegre.

¹⁷ Homenageada pela Câmara Municipal de Porto Alegre em 2013, agraciada com o Troféu Mulher Cidadã 2012 da OAB-RS e homenageada pela Assembleia Legislativa gaúcha em 2012. Ver Alves Neto (2017).

¹⁸ Contra colonialidade tem sido uma postura política, orgânica, articulada fora da academia, pelo intelectual quilombola Antônio Bispo dos Santos, conhecido como Nego Bispo, um ativista que debate as estratégias quilombolas no processo de resistência às violências coloniais, que se expressam através da manutenção de um tríade entendida como a cosmologia Euro Cristã Monoteísta, imposta pelos processos de colonização às populações africanas, afrodiáspóricas e ameríndias.

¹⁹ Expressão religiosa de matriz africana emergente do processo de diáspora de negros no sul do Brasil.

²⁰ Reconhecida a importância e singularidade do Tambor do Sopapo no território gaúcho, especificamente na Cidade de Pelotas, o Tambor de Sopapo foi reconhecido pela Câmara de Vereadores de Pelotas como Patrimônio Imaterial da Cultura Pelotense, através da Lei Municipal 6.915/21.

As narrativas explícitas na dramaturgia de seus trabalhos levam em consideração epistemologias do corpo negro, portanto da cultura negra, especialmente da mulher negra, que por sua vez, gesta poéticas e “pari” dança. O termo parir, sinônimo de “dar luz”, tem sido utilizado por artistas negras brasileiras para reforçar o lugar de protagonismo das mulheres na produção em Danças Negras no Brasil. Isso é verificável pelo número de obras e coreografias destinadas a narrar o feminino negro no Brasil e em África. Narrativas que abordam a ancestralidade, enquanto valor civilizatório africano, portanto a importância daquela que veio antes, reforçando o princípio do cuidado com a ancianidade e com a criança. As produções dessas mulheres, bem como as de mestra lara, estão diretamente conectadas às demandas sociais de seu tempo e, em consequência, alinhadas a essa sensibilidade analítica denominada interseccionalidade.

Na corporeidade produzida na Dança Afro-Gaúcha de Mestra lara operam sintaxes que rompem com os estigmas coloniais tais como a verticalidade e a figura delgada do corpo. Ao produzir espirais num sentido curvilíneo, guiados por uma experiência polirrítmica, os movimentos dos segmentos corporais, orientados pela dinâmica dos tambores, mas com dinâmicas rítmicas e gestuais distintos entre si, engendram o policentrismo no corpo dançante. Subvertendo a imagem típica e masculina do gaúcho branco e altivo, os gestos da dança afro-gaúcha de Mestra lara são ancorados na memória ancestral da mulher africana. Seus pés se enraízam, ora deslizam, ora transferem o peso ao som do tambor, vibra o corpo em contração e expansão, em consonância com o pêndulo anteroposterior da bacia/pélvis. Este gestual reverbera na coluna em uma movimentação ondulada, serpenteada de modo “leve-forte”, ecoa a experiência de fortalecimento da sua pertença, de sua consciência étnico-racial e de mulher negra em solo gaúcho. Com Mestra lara vibra todo um coletivo de negras gaúchas.

***Cumé que a gente fica?*²¹**

O Brasil é uma invenção, fundado inicialmente por um mito de descoberta de um território amplamente povoado e cultivado pelas comunidades originárias. Este mito foi reforçado por muito tempo pelos sistemas educacionais formais. O Brasil é uma invenção, no entanto não é uma mentira. É um país onde floresceram importantes disputas decoloniais. No calor da ação, movimentos tais como a capoeira, o candomblé e o samba são a prova disso, corpos negros dançantes em cena e nas ruas evidenciam que tratam-se de importantes práticas e discursos corporais no processo de contranarrativas dos corpos, antes mesmo da invenção do conceito decolonial.

²¹ Subtítulo do artigo *Racismo e sexismos da cultura brasileira* (GONZALEZ, 2020, p. 75)

[...] a proposta de Crenshaw nos instrumentaliza neste campo de justiça mediadas. Na diáspora africana, nós, *iyalodês*, desenvolvemos condutas molhadas e enfrentamos o padrão colonial dando movimento à força da maré, igual Marielle Franco, morta numa quarta-feira, dia de domínio Sangò... a presença ancestral de Marielle Franco contorna leis para enfrentar os regimes jurídicos do colonialismo brasileiro. (AKOTIRENE, 2019, p. 108).

Os três estudos de pesquisadores e artistas negros apresentadas nesse artigo são exemplos que bebem nas fontes de Lélia Gonzalez a fim de promover análises interseccionais frente aos marcadores sociais de classe, de raça e de gênero em diferentes subcampos da dança. As ideias de Lélia Gonzalez estão sendo redimensionadas por novas gerações de autoras feministas como Luiza Bairros, Flávio Rios, Djamilia Ribeiro, Cidinha da Silva, Carla Akotirene, entre outras. Esperamos nos somar a essa nova geração de mulheres negras intelectuais brasileiras fomentando o pensamento de Lélia Gonzalez nos estudos em dança, ecoando suas ideias em busca da repercussão nacional e internacional que ela merece. A crítica, a ironia e a interdisciplinaridade de Lélia produzem uma desestabilização na linguagem de forma proposital, tendo como consequência uma descolonização da linguagem e uma apropriação do lugar de fala dos negros e, em especial, da Mulher Negra.

A escolha teórica é sempre política e pensar a América Latina é considerar a complexidade e densidade da cena histórica colonial na qual vivemos. No que se refere aos espaços de saberes internacionais, é necessário tensionar os estudos pós-coloniais²² construídos nas línguas hegemônicas de poder, a saber o inglês e o francês, moedas de capital acadêmico dominado por um grupo de iniciados que se beneficiam de seus créditos para construir carreiras de prestígio intelectual (SEGATO, 2021). Nesse sentido, promover no Brasil e num contexto internacional o nome de Lélia Gonzalez, apresenta-se como um trunfo da valorização da mulher negra e latina e da cultura negra como um todo. Descortinar seu pensamento na esfera do pensamento da dança é apresentá-la como abre-alas do pensamento interseccional, um convite ao universo *ladino-americano*.

Desejamos que o termo interseccionalidade, que vem ganhando popularidade no Brasil nos debates sobre gênero e raça, possa repercutir nas produções teóricas em dança, bem como nas suas práticas. Assim, para que mulheres negras e homens negros possam estar inseridos, em maior número, em importantes espaços de poder no campo da dança, é necessário que análises interseccionais sejam responsabilidades de todas as pessoas, brancas e negras, e que esse viés perpassasse diferentes pesquisas, mesmo aquelas que não visam tais questões de modo direto. Segue sendo um grande desafio encontrar meios

²² O pensamento pós-colonial emerge, nos anos 1980, do trabalho de intelectuais em diáspora oriundos do Oriente Médio e do sul da Ásia, com destaque para Edward Saïd, Gayatri C. Spivak e Homi Bahba. Tem produzido fortes críticas à estreita relação entre os modos de produção de conhecimento baseados em perspectivas conceituais, epistemológicas e metodológicas ocidentais e os projetos coloniais de expansão europeia e estado-unidense. Ver Dantas, 2020.

eficientes para enegrecer os estudos, as práticas, os pensamentos e as corporeidades produzidas nas instituições de dança.

Voltamos a uma das perguntas que colocamos no início do artigo: como efetivar o que já nomeamos? O Brasil pode ser visto como um cartão postal, um país em harmonia, a nação cordial; ou pode ser mostrado pela perspectiva da população não branca e periférica em relação aos centros de poder.

No que se refere a nossa área de atuação – a produção do conhecimento acadêmico na intersecção com a prática artística – vislumbramos algumas possibilidades de resposta a esta questão, que surgem principalmente a partir da implantação das cotas e ações afirmativas para pessoas negras e indígenas nas universidades. As ações afirmativas têm provocado um relativo “enegrecimento da academia”, possibilitando o debate sobre a noção de “raça” e de “racismo”, palavras que, por muito tempo, foram silenciadas em nossa sociedade, “forcluídas”. Ao assumir as cotas para negros e indígenas, reconhecemos um fenômeno “que não é outro que o eurocentrismo tanto sociorracial como epistêmico na academia, manifestado em sua ojeriza às presenças dos signos ameríndio e afrodescendente entre seus quadros” (SEGATO, 2021, p 322). Concordamos com autora, quando explicita que, no Brasil, se por um lado há na cultura uma certa “geleia geral” de sociabilidade e democracia, o mesmo não se dá na distribuição de recursos econômicos e acesso à saúde, moradia e educação, e, nesse último quesito, a convivência desfaz-se e a sociedade se aparta. As elites embranquecidas estão em maioria ou em totalidade nos espaços universitários, e é nesse corredor que passam aqueles que irão decidir os diferentes recursos em espaços de decisão e de poder na sociedade. Consideramos que é urgente que o “enegrecimento” da produção de conhecimento e o debate em torno da raça seja disseminado não só no campo acadêmico, mas também nos diferentes setores da produção cultural e artística. Desse modo, é necessário rever parâmetros de seleções e currículos universitários, mas também repensar critérios de programação e curadoria de festivais, de seleção de editais, de audições para companhias e de elaboração de políticas públicas, levando em consideração aspectos da interseccionalidade.

É urgente e é responsabilidade de todos nós, que atuamos em diferentes subcampos da dança, trabalhar para que sejam efetivadas políticas de ações afirmativas voltadas a garantir o direito à inclusão, ao acesso e à permanência das populações historicamente subalternizadas e invisibilizadas aos espaços e meios de produção do conhecimento artístico e acadêmico. É urgente compreendermos que, o fato de praticamente inexisterem pessoas negras, sobretudo mulheres, LGBTQIA+, PCD's e demais grupos historicamente oprimidos, ocupando de forma simétrica espaços nos diferentes subcampos da dança, é uma expressão evidente da violência colonial que precisa ser encerrada. É necessário assumirmos que o processo falacioso da “Democracia Racial” denunciado por Lélia dissemina-se de modo contundente também no campo da dança, subalternizando e inviabilizando a produção de artistas negras e negros.

Lélia Gonzalez, filósofa, professora, escritora, intelectual e ativista feminista negra brasileira teve atuação decisiva na luta contra o racismo estrutural e na articulação entre gênero e raça em nossa sociedade. Segundo seus amigos era uma guerreira, dona de uma força política extraordinária, produzia diariamente e ativamente, uma mulher que comunicava a todos, a mulher amorosa de Oxum, enfim, uma mulher à frente de seu tempo. Ao longo de sua vida, teoria e prática sempre estiveram conectadas. Ela dedicou sua vida a explicar o impacto do racismo e do sexismo nas mulheres negras e era uma mulher de sorriso largo, grande apreciadora do samba e da dança dos blocos afros de Salvador, pois reconhecia o poder do Corpo Negro em movimento na Arte, *locus* privilegiado, onde o gesto manifesta-se como importante linguagem na elaboração dos discursos políticos negro-referenciados, que dialogavam diretamente com a população negra periférica, extremamente marginalizada. Em suas análises, o corpo negro em movimento nos contextos sociais, é potência! Exaltamos as contribuições de Lélia Gonzalez e desejamos que sirvam de base na elaboração de políticas contracoloniais de resistência nos estudos em dança! Axé!

Referências

AHMED, Sara. *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*, Durham and London: Duke University Press, 2012.

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Jandaíra, 2019.

ALVES NETO, Manoel Gildo. *Falarfazendo dança afro-gaúcha: ao encontro de mestre Iara*. 2019. 192 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

ASSIS, Dayane N. Conceição de. *Interseccionalidades*. Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, 2019. 57 p. (Superintendência de Educação a Distância, Universidade Federal da Bahia).

BALÉ de pé no chão. Direção: Marianna Monteiro e Lilian Solá Santiago. Produção: Terra Firme Digital. Coprodução: SESC TV, 2005. Documentário. (52min).

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 11, p. 89-117, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>. Acesso em: 12 agosto 2022.

CARDOSO, Claudia Pons. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p 965-986, set-dez. 2014.

CERQUEIRA, D. et al. *Atlas da violência 2019: retratos dos municípios brasileiros*. Brasília: Ipea; FBSP, 2019. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=36488&Itemid=432. Acesso em: 28 abr. 2022.

CRENSHAW, Kimberlé Williams. Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *The University of Chicago Legal Forum*, Chicago, n. 140, p. 139-167, 1989. Disponível em: <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf>. Acesso em: 17 abr. 2022.

- CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review*, Minneapolis, v. 43, n. 6, p. 1241-1299, jul. 1991.
- DANTAS, Mônica Fagundes. Dance Studies in Brazilian Universities: Enhancing Dance Fields and Interrogating Dance Studies Geography. In: DAVID, Ann; HUXLEY, Michael; WHATLEY, Sarah (orgs.). *Dance Fields: Staking a Claim for Dance Studies in the 21st Century*. Londres: Dance Books, 2020. p. 105-131.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.
- DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Revista Tempo*, Niterói/RJ, v. 12, n. 23, p. 100-122, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v12n23/v12n23a07.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2022.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.
- GAVIOLI, Izabela Lucchese. *Estudo do processo de criação em dança: experimento em neuromodulação com o coreógrafo Rui Moreira*. 2019. 224 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de Amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 60-82, jan./jun. 1988.
- GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos. In: RIOS, Flávia; RATTTS, Alex. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2020, p. 217.
- MOREIRA, Rui. Entrevista com Rui Moreira. Entrevistador: Luciano Correa Tavares. Porto Alegre: 2020.
- NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra no mercado de trabalho. In: Hollanda, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento feminista brasileiro*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 259-263.
- RATTTS, Alex; RIOS, Flávia. A perspectiva interseccional de Lélia Gonzalez. In: PINTO, Ana Flávia Magalhães; CHALHOUB, Sidney. *Pensadores negros, pensadoras negras: Brasil, séculos XIX e XX*. Belo Horizonte: Editora UFRB, 2016. p. 379-409.
- RATTTS, Alex; RIOS, Flávia. *Lélia Gonzalez*. São Paulo: Selo Negro, 2010. (Retratos do Brasil Negro).
- RIBEIRO, Djamilia. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- RIOS, Flavia. América Ladina: The conceptual legacy of Lélia Gonzalez (1935-1994). *LASA Forum*, Pittsburgh, v. 50, n. 3, p. 75-79, 2019.
- ROY, Simon N. L'étude de cas. In: GAUTHIER, Benoît (ed.). *Recherche sociale: de la problématique à la collecte des données*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2003. p. 159-184.
- SEGATO, Rita. *Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- SILVA, Ingrid. *A sapatilha que mudou meu mundo*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2021.
- YIN, Robert K. *Case Study Research: Design and Methods*. Sage Publications, 1994. 171 p.