

Axé, Mona Rikumbi!

As Intersecções Entre Teatro, Acessibilidade e Negritude

Axé, Mona Rikumbi!

The Intersections Between Theater, Accessibility and Blackness

Marcia Berselli¹

Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Santa Maria/RS, Brasil

E-mail: marcia.berselli@ufsm.br

Diordinis Baierle dos Santos²

Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Santa Maria/RS, Brasil

E-mail: diordinis.b.santos16@gmail.com

Andrielle Razeira Costa³

Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Santa Maria/RS, Brasil

E-mail: andrielle.razeira@acad.ufsm.br

Vinícius Rodrigues de Souza⁴

Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Santa Maria/RS, Brasil

E-mail: vinicius.rodrigues@acad.ufsm.br

Resumo

O texto apresenta a trajetória da artista brasileira Mona Rikumbi. Mulher negra, mãe, oriunda de religiosidades de matriz africana, cadeirante, idosa: ela é a filha do sol. As interseccionalidades entre negritude e deficiência são pontos marcantes na fala da artista, revelando aspectos da vivência de um corpo negro com deficiência no campo das artes da cena no Brasil. A partir de uma entrevista com Mona Rikumbi, partilha-se aqui uma discussão sobre teatro negro e acessibilidade como um motor de embate a normas e concepções racistas, capacitistas e européias que por muito tempo determinaram os rumos do teatro feito em nosso país.

Abstract

The text presents the trajectory of the Brazilian artist Mona Rikumbi. Black woman, mother, from African religions, wheelchair-bound, elderly: she is the daughter of the sun. The intersectionalities between blackness and disability are striking points in the artist's speech, revealing aspects of the experience of a disabled black body in the field of performing arts in Brazil. Based on an interview with Mona Rikumbi, we share a discussion about black theater and accessibility as a way of fighting against racist, ableist and European norms and conceptions that for a long time determined the direction of theater in our country.

Palavras-chave

Teatro. Acessibilidade. Negritude.

Keywords

Black dances. Racism. Dance historiography.

1 Professora Adjunta do Departamento de Artes Cênicas do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Líder do Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: Práticas Cênicas e Acessibilidade (CNPq/UFSM) e do Laboratório de Criação (LACRI/CNPq). Coordenadora do Programa de Extensão Práticas cênicas para todos os corpos. Artista da cena.

2 Professor Substituto no Departamento de Artes Cênicas do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Licenciado em Teatro pela Universidade Federal de Santa Maria (2023). Mestrando em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É um dos fundadores e colaboradores do coletivo negro de teatro DRAMATURGIRAS.

3 Acadêmica do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

4 Acadêmico do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas – Habilitação Interpretação Teatral da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Bolsista de Iniciação Científica com bolsa do Programa Interno de Bolsas de Iniciação Científica – Ações Afirmativas (ICAF/UFSM).

Kizué Kiambote! Licença para iniciar...

Sou uma mulher negra, de pele retinta, não tenho cabelos.

Eu uso óculos, hoje de hastes transparentes, meus olhos são pequenos, meu nariz é largo, meus lábios são finos.

Eu estou usando um brinco de argola bem grande, prateada, numa orelha, na outra só uns strass. Eu estou usando uma blusa de plush, cinza e uma cacharel preta.

Os meus lábios estão com um batom bem forte, em laranja.

Eu estou sentada na minha cama, atrás de mim, a minha parede.

Sou a segunda filha de uma mulher negra, sou mãe solteira.

Eu sou Mona Rikumbi, que em língua afro banto quer dizer "filha do sol".

Mona Rikumbi, 02 de novembro de 2022.

Nos últimos anos, os debates sobre acessibilidade na cena teatral vêm finalmente ganhando espaço no contexto brasileiro e, nesse movimento, é possível observar uma reconfiguração dos eventos artísticos com a presença de artistas com deficiência. São artistas de longa trajetória que enfrentam a tentativa de apagamento ocasionada pela falta de acesso e pelo preconceito. Mona Rikumbi é uma dessas artistas. Seu percurso informa sobre as importantes e necessárias transformações que observamos acontecer na cena brasileira contemporânea. A ampliação da presença de corpos dissidentes, antes impedidos de assumirem o protagonismo, é um indício de uma reversão que vem ocorrendo no contexto teatral. A referência do corpo padronizado europeu, branco, magro, alto, forte e sem deficiência, apto a toda e qualquer movimentação na busca da máxima performance corporal, vem pouco a pouco sendo questionada.

Na esteira dessa reversão, a trajetória da artista, atriz, bailarina e performer brasileira Mona Rikumbi, a filha do sol, guia nosso escrito. Para identificar os aspectos presentes no percurso forma-

tivo e artístico de Mona, encontramos suporte em materiais disponíveis em língua portuguesa e em plataformas online sobre o trabalho da artista, tais como entrevistas, documentários, artigos de jornais e um curta-metragem, além de registros dos seus trabalhos artísticos disponíveis na plataforma YouTube. Uma das autoras deste escrito teve também o privilégio de assistir Mona em cena, no espetáculo *Kitembu é esse*, apresentado durante a terceira edição do evento Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural, no ano de 2022 na cidade de Rio Branco/AC. Na sequência, para conhecer e aprofundar os estudos sobre a trajetória da artista, realizamos uma entrevista via videochamada. Da análise do conteúdo desses materiais, nasce este escrito que espera revelar e partilhar alguns dos atravessamentos observados na vida e obra de Mona Rikumbi.⁵

A entrevista, realizada com Mona Rikumbi no início do mês de novembro do ano de 2022, possibilitou diferentes provocações para pensar a acessibilidade e visões de mundo africana. Inclusive, utilizando estas visões para refletir sobre os corpos não normativos, seus acessos e possíveis resoluções das problemáticas capacitistas do cenário brasileiro.

A entrevista foi realizada pelo segundo autor deste texto. Aqui, assim como iniciado por Mona com sua autodescrição⁶ na abertura deste artigo, re-

5 Esta pesquisa integra o projeto Práticas cênicas acessíveis: dimensões, abordagens e poéticas na cena contemporânea, vinculado à Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). O projeto contou com apoio financeiro do Programa Interno de Bolsas de Iniciação Científica – Ações Afirmativas (ICAF/UFSM), do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – Ações Afirmativas (PIBIC-AF/CNPq), do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq) e do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PROBIC/FAPERGS).

6 A autodescrição é a ação de descrição de uma pessoa, na qual a mesma se apresenta compartilhando não apenas características de sua aparência física, mas também aspectos sociais, culturais, econômicos, entre outros que julgar importantes. A autodescrição se relaciona com a audiodescrição (AD), que é um recurso de tecnologia assistiva, reconhecido como uma ferramenta de acessibilidade que apresenta a descrição das imagens,

velando interseccionalidades e pertencimentos, nos apresentaremos. Marcia Berselli é uma mulher branca, sem deficiência, com cabelos cacheados de cor castanho escura, tem lábios finos, olhos castanhos, utiliza óculos de armação arredondada, é artista, professora, pesquisadora e apaixonada por cães. Diordinis Baierle é um homem pardo, gay, sem deficiência, com cabelos cacheados na cor castanho escuro, olhos amendoados da cor castanho escuro, usa óculos de armação dourada, tem nariz de tamanho médio, lábios grossos, no momento com uma barba rala, é artista da cena, professor, pesquisador e adora um carnaval e uma bagunça. Andrielle Razeira Costa é uma mulher negra de pele clara, sem deficiência, com cabelos crespos na altura do ombro, a raiz dos cabelos tem a cor castanho escuro e o comprimento é roxo, possui uma pequena franja no comprimento da sobrancelha, é artista da cena e educadora popular. Vinícius Rodrigues de Souza é um homem pardo, gay, sem deficiência, com cabelos cacheados na cor preta, olhos da cor castanho escuro, nariz pequeno, lábios grossos, no momento sem barba, é artista da cena, dançarino e pesquisador e ama ficção científica.

Na entrevista, navegamos com Mona por sua trajetória e vivência como uma mulher negra, mãe, oriunda de religiosidades de matriz africana, usuária de cadeira de rodas, idosa e por todos os afetos e desafios que ela colheu no caminho da arte e da vida. Uma conversa que também foi revelando aspectos da vivência de um corpo negro no campo das artes da cena no Brasil. Desse modo, é notável que, a partir de Mona Rikumbi, abre-se uma discussão sobre teatro negro e acessibilidade como um motor de embate a normas e concepções racistas, capacitistas e européias que por muito tempo determinaram os rumos do teatro feito em nosso país.

Antes de avançarmos, é importante destacar que o capacitismo é caracterizado como a opressão

que são traduzidas em palavras. A AD favorece que pessoas com deficiência visual e baixa visão tenham acesso ao conteúdo das imagens estáticas e/ou em movimento.

e violência sofrida por pessoas com deficiência a partir de um sistema que hierarquiza os corpos pela perspectiva da normalidade. Assim, o capacitismo é um sistema de opressão que discrimina as pessoas com deficiência e que, da mesma maneira que outras formas de opressão, levam as pessoas a sofrer prejuízos no convívio social que impactam a totalidade de suas vidas.

Pede-passagem: os primeiros toques da “filha do sol”

Para abrir a avenida, hastear o pavilhão e alargamos espaço para sambar com Mona Rikumbi, acreditamos ser necessário recuperar o conceito de interseccionalidade, pois assim a entenderemos a partir de sua própria definição: uma mulher mergulhada em intersecções. De forma breve, tal conceito surge e é defendido pelo feminismo negro, e foi cunhado pela intelectual afro-estadunidense Kimberlé Crenshaw:

a interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado - produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais (Ako-tirene, 2020, p. 19).

A mesma autora ainda destaca que a interseccionalidade revela toda a colisão e os atropelos das estruturas racistas, em que há uma simultaneidade de identidades impossibilitadas de serem lidas somente por um viés ou apenas por um modo colonial (Ako-tirene, 2020). Assim, podemos ler o conceito de Crenshaw a partir da seguinte passagem da entrevista de Mona Rikumbi, ao destacar que além de ser, profissionalmente, técnica de enfermagem, atriz e dançarina, considera-se ainda

[...] uma artista, ou seja, tenho que fazer arte e também ativismo. Por ser preta, pobre, periférica, PCD⁷, mãe de jovem negro, de meninas negras, de ser oriunda de tradição africana. Então, em função de todas essas interseccionalidades e necessidade de existir, persistir e ocupar, eu tenho que ainda pensar no jogo, fazer o gol, correr ali na arquibancada para que as coisas possam acontecer! (Rikumbi, 2022a).

Mona enxerga sua vida a partir do seu contato com as religiões de matriz africana, fato que impacta suas experiências e visões de mundo. Conta ela que seus primeiros contatos com a arte se deram ainda criança dentro de um terreiro, ao assistir as entidades incorporadas e suas expressões corporais, e depois ao brincar, quando imitava os orixás e seus gestos em mimesis. Ao despertar essa memória, Mona desperta também Leda Maria Martins (2003), importante pensadora das culturas afrodiaspóricas e teatro negro, que dialoga sobre representação e performance, como modo de apreensão de saberes da negritude. Martins diz que:

o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem (Martins, 2003, p. 66).

Desse modo, a repetição dos movimentos característicos de um orixá, vivenciada por Mona, recria e transmite a memória do conhecimento africano. Pensando ainda que ela era uma criança, fase em que a ludicidade permite aprendizados mais intensos, esses repertórios orais e corporais adquiri-

dos em terreiro através de gestos, técnicas e hábitos “são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes” (Martins, 2003, p. 67). Estabelecendo assim, para Mona Rikumbi, um modo de vida, também artisticamente, que se firma nos aportes culturais afrodiaspóricos desde a infância.

Descendente deste território simbólico e enxergando o terreiro como seu vivenciar, Mona entende que esta experiência se deu de forma complicada, pois, segundo ela, até a década de 1970, não era permitido a prática das religiosidades de matriz africana. Com isso havia a dificuldade de se afirmar praticante e logo também defender seu modo de enxergar o mundo. É possível entender esta afirmação, no seguinte relato:

[...] na escola eu não tinha nem opção de falar que eu era de umbanda, de candomblé, no máximo eu era uma espírita e nem sabia o que era isso, mas eu era uma espírita. Então te dava aquela coisa que parece assim: dê uma vela a Deus e uma vela pro Diabo. Mesmo não tendo nunca conhecido esse tal de Diabo dentro dos nossos rituais (Rikumbi, 2022a).

Paradoxalmente, nesta mesma escola em que vivenciava o racismo, havia um espaço de cuidado e amparo a crianças vítimas de violência ou em situação de vulnerabilidade, onde Mona de fato acessou o teatro. Ainda adolescente, ela logo se identificou com as artes cênicas e já embalou as demais crianças junto dela, se tornando monitora de práticas teatrais naquele espaço. Visto que seu vivenciar era de terreiro, suas práticas não buscavam nenhum outro caminho a não ser espelhar essa experiência, assim, a relação entre teatro e culturas africanas se tornou mais natural do que ela imaginava: “Quando eu vi, eu já estava monitorando esses grupos e mostrando aquilo que eu sabia: os toques dos orixás” (Rikumbi, 2022a).

As práticas de Mona se baseavam em buscar histórias que davam conta do processo civiliza-

7 Optamos por manter a sigla utilizada por Mona, respeitando a sua forma de expressão e seu lugar de fala. Reconhecemos, contudo, que há uma discussão acerca do uso da sigla, especialmente quando utilizada por pessoas sem deficiência, reconhecida como uma forma de capacitismo.

tório da visão de mundo africana, como os *itans*⁸, para buscar transformar estes em teatro, dança, movimento... Dessa forma, a criança Mona que imitava os orixás, agora repassava este conhecimento pela representação. Uma representação que também é coletiva, que repõem, reapropria e reatualiza o *ethos* africano em novos espaços (Martins, 1995, p. 56).

Sendo assim, é possível observar essa ação de Mona e perceber uma abertura para pensar a democratização do acesso ao imaginário negro e cultural africano frente ao racismo institucionalizado nos ambientes de ensino. Isso nos move a dialogar sobre a presença destes corpos nos espaços de ensino e criação e indagar: sem estes corpos é possível realizar uma vasta revisão de atitudes e condutas, reafirmando e construindo uma nova memória que seja antirracista e anticapacitista?

Em rodas que giram os tempos e orixás

Em 2007, Mona começou a fazer uso de cadeira de rodas. Diante deste fato, aliado a uma situação economicamente instável, decidiu se afastar momentaneamente das artes e encarar outra profissão, mas seguia em giras e batendo seu orí no terreiro⁹. Entendendo a sua condição não transitória da deficiência, sendo que conviveria com ela daquele momento em diante, e compreendendo que socialmente passara a fazer parte de mais um grupo, começou a procurar pelos seus pares em ambientes que frequentava:

[...] olhando para o terreiro, eu nunca tinha visto ninguém com deficiência. A não ser se fosse uma deficiência um pouco mais leve,

8 “A palavra nagô *itán* designa não só qualquer tipo de conto, mas também essencialmente os *itán àtowó-dówó*, histórias de tempos imemoriais, mitos, recitações, transmitidos oralmente de uma geração a outra, particularmente pelos *babaláwo*, sacerdotes do oráculo Ifá (...).” (Santos, *apud* Póvoas, 2004, p. 11, grifos do autor).

9 A palavra *orí*, de origem da língua iorubá, significa cabeça e compete ao centro de espírito em que se encontra a força do indivíduo.

no máximo uma bengala para algum idoso, mas cadeirante... Principalmente nos espaços que são, a gente sabe que os terreiros, principalmente os mais velhos, foram crescendo em locais muito difíceis, quase que inacessíveis, né? Imagina uma pessoa com deficiência... Eu fechava os olhos e não lembrava. Participei de tudo quanto é roda, roda de samba, de terreiro, de jongo, de maracatu e eu nunca tinha visto ninguém com cadeira de rodas (Rikumbi, 2022a).

Inquieta com estas percepções, para além do território, decidiu gingar seu olhar para as divindades cultuadas dentro do terreiro. Com os conhecimentos adquiridos pela experiência de histórias sobre os orixás, Mona buscou uma investigação mais profunda sobre eles e pôde reencontrar seus pares. Nesse sentido, ela decifra que se canta alto para chamar Xangô entoando “*opanijé kaô kabele-cilé*”, com palmas e canto forte, “porque ele escuta pouco [...] se você não gritar ele não vem receber as honrarias” (Rikumbi, 2022a). Nesta mesma exploração, descobre que Oxum realiza seu ijexá com calma e em passos lentos, pois, “os pés dela foram queimados por Obá numa das brigas dela por Xangô” (Rikumbi, 2022a).

“E quando estas informações foram maiores do que suas existências?”. Questionando pontos como este, Mona recuperou as ideias e visões de mundo africanas que reafirmaram a ela que este modo de vida que ela já trazia em seu corpo era bastante diverso.

Eu comecei a buscar a história de uma divindade e de outra, e tal, e vi que o corpo era aspecto central. Sempre foi uma forma de passar uma informação, de passar uma história. Se eu faço determinado movimento, esse movimento informa algo a respeito de determinada situação (a, 2022b, p. 65).

Assim, ela encontrou diferentes identidades, como o não binarismo e a própria deficiência - como citado no parágrafo anterior - realocando-a, a partir deste olhar e espaço, ao reconhecimento de si e, para além de estar inclusa, se sentiu pertencente.

Agora também uma mulher com deficiência e redescobrimo seus lugares, a *filha do sol* entendeu serem necessárias discussões sobre acesso, visto que isso compreendia a manutenção de sua própria sobrevivência. Como afirma Edu Ó (Carmo, 2020), essa postura de pessoas com deficiência é bastante potencializadora para as movimentações sociais e políticas, reiterando que:

Por melhores que sejam as intenções das pessoas sem deficiência, as nossas realidades são divergentes, e cabe a nós fomentar uma postura pró-ativa e autônoma a respeito das questões que nos envolvam. Isso porque, ainda é comum a tendência dos olhares equivocados sobre corpo e deficiência (Carmo, 2020, p. 44).

Neste trilhar e devido a seus estudos, Mona Rikumbi passou a defender a ideia de *pertencimento* em contraponto a de *inclusão*, importante palavra que ainda é condicionada popularmente e politicamente para discutir acessibilidade. Sendo uma mulher de terreiro, dispondo suas narrativas em cantos, provérbios, contações, ritos e afins que utilizam da voz (Martins, 1995), Mona entende o poder que tem a palavra ou a oralidade para as culturas africanas e o corpo negro. Dessa forma, propõe uma reparação das palavras:

[...] *inclusão* é quando te convidam para uma festa, que *integração* é quando te tiram pra dançar. Só que pra mim o que me dá conta é entender que essa festa também é minha e aí eu dou esse nome de *pertencimento*. Então, eu pertencço a essa sociedade, eu pertencço a essa cultura, eu pertencço a essa história, porque fazemos parte todos juntos, juntas e juntos desse grande baile (Rikumbi, 2022a, grifo nosso).

E esse grande baile, para ela, precisa promover um dançar com mais força temas que centralizam acessibilidade e pertencimento. Na entrevista realizada com Mona, ela reitera que o tema da

acessibilidade, em suas diferentes perspectivas¹⁰, precisa estar na pauta do dia a dia da periferia, visto que tratar politicamente sobre acesso também é falar do povo pobre, preto e periférico. Segundo ela, esta população, na qual ela também se entende enquanto pertencente, se vê sem acessos há muito tempo. Mona afirma que “o tal do isolamento social de pessoas pretas, jovens, negros, mulheres, idosos, pobres e tal sempre aconteceu antes mesmo do início da pandemia” (Rikumbi, 2022a), trazendo aqui o exemplo da pandemia de Covid-19 nos anos de 2020/2021, na qual esta população foi a última a ter acesso à vacinação.

Ainda em relação ao contexto de isolamento social, ela reitera que “quando a sociedade toda se viu sem acesso, ela conseguiu entender que o direito de ir e vir não pode ser cerceado assim” (Rikumbi, 2022a). Com esta afirmação, Mona se interessa pela popularização da discussão sobre acesso e acessibilidade, começando pela reflexão das condições e realidades da periferia e como são operados os processos de exclusão através dela. Essa ação auxilia no processo de luta anticapacitista de modo coletivo, no modo roda, no modo negro. Na reação em cadeia, pode levar, futuramente, à compreensão da própria periferia enquanto sociedade, entendendo que a sociedade de modo amplo “tem responsabilidade pelas desvantagens encontradas pelas pessoas com deficiência” (Carmo, 2020, p. 43).

As ideias de deficiência e acessibilidade ainda estão no imaginário social pelo aspecto clínico e médico. Essas ações, como as requeridas por Mona, provocam desestabilizar essa identificação. A mudança de percepção é urgente devido ao fato de que a sociedade segue compreendendo a deficiência como algo trágico e individualista, como reitera

10 Quando abordamos a acessibilidade, ela não se restringe à questão arquitetônica, mas engloba as perspectivas “comunicacional, metodológica, instrumental, programática e atitudinal” (Vendramin, 2013, p. 2).

Edu Ó:

[...] se observarmos pelas ruas os olhares curiosos, na maioria das vezes de compaixão; os discursos de superação proferidos em nossa direção; os desejos de cura, se referindo a nós como doentes; ou, quando insistem em associar a deficiência a palavras como “limitação”, “superação”, “coitadinho”, “problema”, “incapacidade”, entre outras (Carmo, 2020, p. 43).

Essas conotações excludentes se estabelecem nas estruturas da sociedade brasileira e invadem perigosamente o inconsciente de pessoas com deficiência também. Afirmamos isso, ao exemplificar um fato ocorrido com Mona Rikumbi na performance *Até Quando?* que realiza com uma amiga travesti e negra. Na cena elas contam uma história através da relação dos seus corpos em dança. Mona relata que as duas terminavam a cena no chão, sendo que na sequência:

Eu apagava a luz e aí vinham duas pessoas me botavam na cadeira de novo e depois sempre fazia uma conversa. Eu falei: "Putá que pariu! Por que eu estou apagando a luz? É uma realidade eu ter que sair do chão e ir para a cadeira. E por que as pessoas não podem ver isso? Onde está a agressão disso?" [...] Não, não existe mágica. A minha deficiência continua aqui (Rikumbi, 2022a).

Além de entendermos como a ação do preconceito estrutural, salientamos que este exemplo destaca como o capacitismo pode se modernizar, “acessando” meandros até mesmo da cena ou recepção dela. As pessoas não estão e nem querem estar preparadas para os corpos marginais em estado de performance, visto que as características destes e destas, operam desconfortos em um espectador acostumado com a sua própria “normalidade”. Dessa forma, ainda alimentam a ideia de pessoas que são distantes-diferentes, necessitadas de cuidado ou vítimas de um destino trágico.

Em relação à acessibilidade, eu gostaria

de falar que a gente precisa ampliar esse conceito. Acessibilidade é acesso. Acesso à educação, alimentação, saneamento básico, cultura, a comida. No Brasil, estamos de novo no gráfico da fome, as pessoas estão morrendo, mas, nós, estamos aqui, falando de cultura e é importantíssimo, é tão importante quanto arroz e feijão. No entanto, nós, como Brasil, estamos retrocedendo muito, muito! Por isso, é hora de ampliar o acesso para todo mundo, a acessibilidade para todos, para todas, para todes, para que a gente possa ter nosso espaço e nosso lugar de fala. Um lugar para a gente falar por nós e de nós mesmos. A interseccionalidade tem que estar colocada em tudo (Rikumbi, 2022b, p. 71).

Quando falamos sobre os corpos marginalizados temos que observar, racionalizar e compreender que tal marginalização e segregação social contra corpos que não se encaixam em um padrão hegemônico, branco, europeu, com características corporais bem definidas, se concretiza pela existência de corpos colonizadores. Dois dos autores deste texto falam enquanto pessoas pretas e LGBTQIAP+, portanto, entendem que seus desejos, anseios, cultura e até modo de se portar são jogados rapidamente à margem.

Podemos imaginar a sociedade como um rio. Quando observado de longe, é o seu centro que mais se destaca, raramente damos a mesma atenção às suas margens. A marginalização é apenas um dos muitos mecanismos sutis da sociedade branca burguesa em direção a esconder, disfarçar e manipular formas de existência, e, portanto, formas artísticas e culturais, como não existentes ou não qualificadas, colocando-as e mantendo-as à margem da sociedade. Ainda observamos uma tendência de um nicho da sociedade, marcadamente a burguesia branca heteronormativa sem deficiência, de segregar e desvalorizar expressões artísticas e vivências de corpos dissidentes, corpos que não se enquadram nos padrões normativos. Se os padrões operam fortemente quando nos referimos à deficiência, é preciso reconhecer que a implicação da raça

reforça a opressão. Christina Sharpe, professora e pesquisadora em Estudos Negros, menciona um texto de Claudia Rankine que é difícil de ser encarado desde o título "A condição da vida negra é de luto"¹¹:

Embora a imaginação liberal branca goste de se sentir temporariamente mal com o sofrimento negro, não há, de fato, nenhuma forma de empatia que possa replicar a tensão cotidiana de saber que, como uma pessoa negra, você pode ser morta por simplesmente ser negra: é proibido ficar com as mãos nos bolsos, ouvir música, fazer movimentos bruscos, dirigir seu carro, caminhar à noite, caminhar durante o dia, virar nesta rua, entrar neste prédio, defender seu território, ficar imóvel aqui, ficar imóvel ali, responder, brincar com armas de brinquedo, viver enquanto pessoa negra. (Rankine *apud* Sharpe, 2023, p. 39)

Christina Sharpe vai teorizar sobre a existência das pessoas negras no vestígio, essa ação de "viver nesses não, viver no não espaço que a lei não é obrigada a respeitar, viver na não cidadania" (Sharpe, 2023, p. 39). A marca do não vem também pela perspectiva do capacitismo, como colocado pela artista e professora Petra Kuppers.

A deficiência é uma experiência individualizadora, na qual a diferença, em suas muitas formas diferentes, torna-se experiencial como uma função de categoria: VOCÊ NÃO. Você não pode jogar assim. Você não pode andar aqui. Você vai se machucar se você se juntar a eles. Você será separado. *Deficiência* e (sem itálico, sem inclinação) *deficiência* são ambas líricas: individuação, análise, corte na palavra, na carne, um corte no campo social.¹² (Kuppers, 2011, p. 97-8,

11 *The Condition of Black Life Is One of Mourning. The New York Times*, 22 jun. 2015.

12 No original: "Disability is an individuating experience, one in which difference, in its many different forms, becomes experiential as a category function: NOT YOU. You cannot play like this. You cannot walk here. You will hurt yourself if you join them. You will be separate. *Disability* and (nonitalicized, non-slanted) disability are both lyri-

tradução nossa, grifos da autora).

Os mecanismos de segregação e manipulação das classes que são postas a viver à margem da sociedade sempre são atualizados. É preciso destacar a contínua ação midiática da repetição de discursos de violência vinculados a pessoas negras. Repetições que "geralmente funcionam para solidificar e tornar contínuo o projeto colonial de violência" (Sharpe, 2023, p. 212). Mona Rikumbi, uma mulher preta, periférica e com deficiência, opera uma completa reversão desde a posição em que foi socialmente categorizada. Pelo viés da arte, Mona Rikumbi faz ressoar a pluralidade e a diversidade, sem esconder suas dores, seus amores, seus sonhos e, principalmente, sua cultura. A cultura marginal vive e sempre viverá, passando de avós para mães e de mães para filhos, é uma cultura ancestral enraizada em nossos seres. Afinal, o futuro é ancestral, e só existirá um futuro se o ancestral existir e resistir.¹³ E existir e resistir são verbos de ação centrais a quem vive posto à margem.

A foliã Erika agora também dança Mona Rikumbi

A Camisa Verde e Branco¹⁴ no mexer do corpo baterizado pelo bumbum praticumbum puru-

cal: individuating, parsing, a cut in the word, in the flesh, a cut in the social field."

13 Faz-se referência à obra *Futuro ancestral*, de Ailton Krenak (2022).

14 Associação Cultural e Social Escola de Samba Mocidade Camisa Verde e Branco é uma tradicional agremiação carnavalesca de São Paulo, fundada em 4 de setembro de 1953. Com sede na Barra Funda, é conhecida como a "Saracura", em referência ao bairro e ao riacho Saracura, que foi berço de importantes manifestações culturais afro-brasileiras. A escola é reconhecida por seu compromisso com a valorização do samba e da cultura popular, sendo bicampeã do Grupo Especial do Carnaval paulistano, com vitórias marcantes em 1993 e 1994. Destacamos aqui, pois é a escola de samba que Mona Rikumbi defende, pertence e pela qual desfila.

gundum da orquestra carnavalesca, bem como o gingado do tum tum tamborizado do couro africano, fazem parte da vivência de Mona. Tal qual as águas movimentadas da travessia Áfricas-Brasis, o rebolar das ondas convoca Mona Rikumbi ao reencontro da dança.

Entrelaçada pela vontade de arte, em 2010 Mona se volta a procurar os espaços de arte possíveis para seu corpo. Reencontra a dança quando participa de um workshop de *DanceAbility*, em que inesperadamente, num convite à dança, se viu sendo puxada pelas mãos ao invés da cadeira de rodas. Nas suas palavras: “eu fechei o olho e senti a emoção de estar dançando novamente” (Rikumbi, 2022a).

DanceAbility é um método de dança que tem como centro de gravidade a improvisação de movimentos entre pessoas com e sem deficiência. O método foi fundado pelo estadunidense Alito Alessi em 1987, junto com Karen Nelson, a partir da prática de investigação do Contato Improvisação com pessoas com deficiência. Posteriormente, ambos fundaram o *DanceAbility International*, formando professores(as) no método. É importante contextualizar o método que favoreceu a volta de Mona ao campo das artes da cena, pois ele inicia a partir da investigação de uma forma de dança, o Contato Improvisação (CI), que é considerada, em sua origem, como democrática, uma vez que não parte de passos pré estabelecidos ou da exigência de competências técnicas prévias para dançar. No entanto, no início do CI, ainda estavam presentes a virtuosidade do movimento e os corpos normativos sem deficiência. Assim, é o investimento de atenção e estudo de Alessi e Nelson que alargam os entendimentos sobre o próprio CI. Steve Paxton, criador do CI, destaca:

Percebemos que as pessoas em cadeiras de rodas poderiam praticar essa fórmula, de uma maneira que a cadeira se torne uma extensão de seus corpos. Ou seja, dança-se a entidade completa: a cadeira e o corpo. Porque o contato-improvisação é

baseado no toque em vez do olhar, e através do toque acontece essa troca de peso. Nós procuramos muito para descobrir qual é a troca entre o portador de deficiência e o não-portador. Pessoas como o diretor norte-americano Alito Alessi vêm refinando seu método de trabalho por muitos anos, para ter em suas aulas qualquer tipo de pessoa: cegos, surdos, autistas, pessoas com paralisia e com danos cerebrais. Isso existe no balé? Nada disso tem a ver com a perfeição, mas sim com a lógica dessa técnica em particular. Por enquanto, ainda não se usa uma técnica específica para receber essas pessoas na dança, mas o contato-improvisação oferece uma técnica para trabalhar qualquer tipo de corpo, por isso funciona com eles (Paxton, 2006, s/p).

Temos, pela partilha da experiência de Mona, um exemplo da importância de revisitar as práticas e investir em métodos e meios de desenvolvimento de procedimentos de criação diversos. Para tal, é fundamental a presença da diversidade de corpos, corpos que promovam a mobilização das práticas e das técnicas de criação.

Dançando, Mona girou, girou, girou até ser entendida e percebida como a primeira mulher negra com deficiência a subir no palco do Theatro Municipal de São Paulo, em 2017. Naquele momento, mais um desafio: enquanto atriz, não existia formas de acesso dela ao palco, visto que o mesmo não possuía rampa. O fato revela uma intensa operação capacitista, na qual o acesso a edifícios teatrais por pessoas com deficiência se restringe somente à expectativa¹⁵, isso quando este acesso aos(as) espectadores(as) existe. Por este ponto, destacamos que a presença de Mona neste espaço possibilita tensionar estruturas estabelecidas, visto que o Theatro Municipal, por exemplo, atualmente passou por uma reforma e inseriu a acessibilidade arquitetônica necessária (Rikumbi, 2022a). Mas... sempre precisaremos da presença destes corpos em tensão, das

15 Expectação refere-se ao ato e função relativo aos(as) espectadores(as) nas artes da cena.

peessoas com deficiência assumindo o embate, para as devidas mudanças ocorrerem?

Neste caminho, Mona afirma que escreve suas próprias obras, uma vez que se questiona sobre quem escreveria algo que promovesse sua identificação e favorecesse sua presença na cena. Com esse questionamento, a artista lança atenção à literatura dramática que ainda é centrada em corpos normativos e, muitas vezes, reforça o capacitismo quando apresenta personagens com deficiência. Não vamos avançar, aqui, neste debate específico, mas é preciso lembrar como o drama moderno investiu em personagens nos quais a deficiência é um signo para um desvio de caráter (no sentido de um desvio moral) ou o subterfúgio de uma elevação espiritual (no topo de uma narrativa de inspiração¹⁶) (Johnston, 2016).

É a colonialidade agindo. Esse colonialismo, manifestado nas práticas diárias e nas microestruturas das artes cênicas, cria barreiras significativas para corpos negros e com deficiência no teatro. Isso certamente perpetua exclusões sutis, mas extremamente violentas, como a falta de suas presenças nos textos e nos elencos, a ausência de acessibilidade nos espaços de produção e a predominância de narrativas que reforçam estereótipos.

Para corpos negros, isso significa a manutenção de um sistema que legitima apenas histórias eurocêntricas e invisibiliza vivências afro-diaspóricas. Para pessoas com deficiência, a estrutura colonial aparece na escassez de criações que de fato pensam acesso, seja no palco ou nos bastidores, e na suposição de que esses corpos são inadequados para uma performance cênica. Devido a isso, perspectivas contra-coloniais e decoloniais, por outro lado, buscam reverter essas estruturas. As abordagens que estão surgindo na contemporaneidade

questionam as situações condicionadas pelo colonialismo e estimulam práticas que celebram a ancestralidade e a resistência.

Neste contexto interseccional, Mona se localiza e justifica sua necessidade de criar uma escrita autoral de cenas. Se, por um lado, essa demanda apresenta aspectos negativos, como já apontado nos parágrafos anteriores, por outro, essa ação permite que as histórias sejam recontadas ou contadas a partir de uma perspectiva autêntica e emancipada. Além de funcionar como uma ferramenta essencial de resistência, permitindo as descentralizações coloniais através da dramaturgia.

Apoteose: a festa dos raios solares pingados de axé

Mona Rikumbi transgride os papéis socialmente determinados a ela. Mulher preta, pobre, periférica, pessoa com deficiência, mãe de jovem negro, de meninas negras e oriunda de tradição africana, tem seu reconhecimento influenciado pela religiosidade de matriz africana e pelo contato com a arte. Artivista, Mona articula sua cena a partir de suas vivências, recuperando e revisando saberes ancestrais ela se assume na cena contemporânea como uma artista em uma abordagem multidisciplinar: canta, dança, atua, performa. Para além das práticas do corpo em cena, a artista se descobre dramaturga e diretora. No fazer, no chão dos teatros e nas telas do cinema, tece os fios de uma arte que a representa: a filha do sol brilha. Com sua cena, suas narrativas são chamadas a serem partilhadas em eventos acadêmicos. Inversão de papéis tão urgente e necessária à academia: a formação não vem de um título universitário, mas, antes, do fazer da artista. Aqui, um ponto que exige desdobramentos em outros estudos: estaria a universidade, essa mesma que convida Mona a partilhar suas experiências, sua trajetória ímpar, estaria essa universidade preparada para a receber como estudante ou docente? Te-

16 Destaca-se que ser "exemplo de superação" levou a ativista da deficiência Stella Young a cunhar o termo *Inspiration porn* para designar as ações, práticas e atitudes, extremamente capacitistas, que objetificam pessoas com deficiência como forma de inspirar a superação para pessoas sem deficiência.

ria espaços, metodologias, abordagens e, especialmente, atitudes acessíveis?

Finalizando este escrito, lembramos Bell Hooks, para quem a educação amplia nossa capacidade de sermos livres. Em *Ensinando a transgredir*, originalmente publicado em inglês no ano de 1994, Hooks diz:

Para criar uma academia culturalmente diversa, temos de nos comprometer inteiramente. Aprendendo com outros movimentos de mudança social, com os esforços pelos direitos civis e pela liberação feminina, temos de aceitar que nossa luta será longa e estar dispostos a permanecer pacientes e vigilantes. Para nos comprometer com a tarefa de transformar a academia num lugar onde a diversidade cultural informe cada aspecto do nosso conhecimento, temos de abraçar a luta e o sacrifício. Não podemos nos desencorajar facilmente. Não podemos nos desesperar diante dos conflitos. Temos de afirmar nossa solidariedade por meio da crença num espírito de abertura intelectual que celebre a diversidade, acolha a divergência e se regozije com a dedicação coletiva à verdade (Hooks, 2017, p. 50).

Para nós, artistas-docentes-pesquisadoras(es), é fundamental a presença da reflexão sobre para quem são as práticas desenvolvidas no contexto universitário. Quais corpos acessam as práticas artísticas e pedagógicas, quais ainda são impedidos por questões estruturais, metodológicas, comunicacionais e atitudinais? A trajetória de Mona Rikumbi pode estimular que busquemos observar mais atentamente nossos contextos, em um engajamento ético-estético que efetivamente se proponha decolonial ou contra-colonial.

Referências

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Jandaíra, 2020.

CARMO, Carlos Eduardo Oliveira do. Fissuras pós-abissais em espaços demarcados pela bi-

dia compulsória na dança. *Ephemeria-Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto*, v. 3, n. 5, p. 40-61, 2020. Disponível em <https://periodicos.ufop.br/%20ephemeria/article/view/4386>. Acesso em 07 abr., 2024.

HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2ª. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

JOHNSTON, Kirsty. *Disability Theatre and Modern Drama: recasting modernism*. London; New York: Bloomsbury, 2016.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. 1. ed., 1. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KUPPERS, Petra. *Disability Culture and Community Performance: find a strange and twisted shape*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, n. 26, p. 63-81, 2003. Disponível em <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em 07 abr., 2024.

PAXTON, Steve. Corpos em liberdade (depoimento). In: *Revista E*, n. 108, maio 2006. Disponível em http://www.sescsp.org.br/online/artigo/3145_DEPOIMENTOS#/tagcloud=lista. Acesso em 15 fev., 2024.

PÓVOAS, Ruy do Carmo. *Itan dos mais-velhos: (contos)*. Ilhéus: Editus, 2004.

RIKUMBI, Mona. *Entrevista*. [nov. 2022]. Entrevistador: Diordinis Baierle dos Santos. Santa Maria, São Paulo, 2022a. 1 arquivo .mp4 (81 min.). A entrevista na íntegra faz parte do acervo do Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade (UFSM/CNPq).

RIKUMBI, Mona. Eu não posso estar feliz se os outros também não estiverem felizes: uma reflexão sobre acessibilidade e pertencimento a partir de minha trajetória como artista. In: ALVES, Jefferson Fernandes; SILVA, Carlos Alberto Ferreira da; BERSELLI, Marcia. [Org.] *Artes cênicas e acessibilidade cultural contextos de desaprendizagens*. [recurso eletrônico] 1 ed. Natal: SEDIS-UFRN, 2022b, p. 64-77. Disponível em <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/29797>. Acesso em 04 mar, 2024.

SHARPE, Christina. *No vestígio: negritude e existência*. [Tradução Jess Oliveira]. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

VENDRAMIN, Carla. Diversas danças – diversos corpos: discursos e práticas da dança no singular e no plural. In: *Do Corpo: Ciências e Artes*, Caxias do Sul, v. 1, n. 3, 2013, p. 1- 18. Disponível em <https://sou.ucs.br/etc/revistas/index.php/docorpo/article/view/2904>. Acesso em 29 out., 2024.

Recebido: 07/04/2024

Aceito: 30/11/2024

Aprovado para publicação: 23/12/2024

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.