

Diáspora, poesia urbana e africanidades nos espetáculos da Cia. Étnica de Dança Teatro*

Denise Espírito Santo

Black bodies swinging in the southern breeze
Strange fruit hanging from the poplar trees
"Strange Fruit", Lewis Allen

Em uma perspectiva dialógica, o presente trabalho pretende mostrar algumas companhias de dança teatro do Rio de Janeiro em suas interfaces com as culturas juvenis e urbanas; como essas produções artísticas refletem uma cultura na/da diáspora, consoante a uma redefinição do seu legado histórico e de uma discussão sobre africanidades no contexto das sociedades multiculturais.

Diáspora, poesia urbana, juventude.

* Texto recebido em março de 2010 e aceito para publicação em maio de 2010.

Os acordes iniciais de uma canção de protesto americana dos anos 20, "Strange Fruit", de autoria do compositor Lewis Allen, e a voz incomparável de Billie Holiday nos servirão aqui de paisagem sonora para o início de uma grande viagem no tempo e no espaço: a experiência da diáspora africana em sua permanente reconstrução nos mais variados nichos da cultura negra que se fizeram notar em diversos territórios do continente americano. Não se trata aqui de realizar simplesmente uma viagem de retorno ao passado e reduzir essa experiência da diáspora a uma "arqueologia perdida", mesmo porque sabemos o quanto essa diáspora representou em terras ocidentais uma nova cultura que se destacou por sua notável capacidade de produção, de transformação e de reinvenção. O presente estudo deseja identificar o modo como algumas nações que foram submetidas ao domínio colonial partilharam cada qual a sua maneira essa monumental presença africana e como essa presença, contando apenas com sua memória, seus laços étnicos e sua resistência cultural, permitiu autoinventar-se a partir do entrelaçamento com outras matrizes culturais dominantes.

O estudo se propõe também a uma investigação sobre essa dimensão histórica da diáspora no Novo Mundo, em que pese seu espelhamento nas formas artísticas e culturais contemporâneas que de algum modo lhes são tributárias. Desse modo, considera o diálogo com algumas produções de grupos e/ou companhias de teatro-dança do Rio de Janeiro, oriundos dos territórios não outorgados pelas culturas dominantes, que se localizariam nessa seara das poéticas urbanas juvenis, suas relações de gênero e de identidade cultural. A presença de alguns desses grupos nos circuitos culturais da cidade vem propiciando

importante renovação em termos estéticos, sociais, éticos e políticos da cena cultural contemporânea, como será o caso da Cia. Étnica de Dança Teatro, do Morro do Andaraí, e do trabalho de sua diretora artística, Carmen Luz. Queremos investigar o papel que esses grupos vêm desempenhando na inserção de suas produções artísticas nos circuitos culturais de uma cidade como o Rio de Janeiro, reinventando-os seguramente a partir de um olhar muito particular sobre os saberes cotidianos, a linguagem, a gestualidade, as corporeidades, assim como as formas de socialização que são bem específicas da periferia.

Como a novidade entra no mundo? É o que nos perguntamos quando começamos a inventariar o legado dessa cultura da diáspora africana, em sua inegável contribuição para a difusão de um conjunto diversificado de formas musicais, dramáticas, poéticas e espetaculares que imprimiram as marcas culturais da modernidade. Para começar, falemos de formas como o jazz e o samba – gêneros musicais consagrados que constituem uma espécie de voz autoral dos negros nos países submetidos às circunstâncias históricas da segregação e do racismo. Como entender, na vertigem dos tempos atuais, os sentidos iminentes de uma cultura da diáspora para além dos clichês habituais que lhe atribuem uma existência exclusivamente dependente do lamento negro nas fazendas ou nas expressões populares urbanas encontradas nas favelas das grandes metrópoles latino-americanas? É preciso observar que o aparecimento tanto do jazz quanto do samba – considerando suas especificidades contextuais – responde a um processo global de industrialização e transformação dos padrões de consumo de brancos e de negros nas Américas. Daí serem formas altamente hibridizadas que por isso mesmo se configurariam a partir da combinação com outras matrizes musicais, sejam estas eruditas ou populares. Num segundo momento, essas novas sonoridades serviriam à insaciável gula da indústria cultural, completando o ciclo de sua inescapável inserção no sistema mercantil da arte na modernidade.

O que representa para nós atualmente o entendimento dessa cultura da diáspora? Poderíamos conceder-lhe ainda hoje algum crédito enquanto matriz a subsidiar as produções estéticas de nossas sociedades multiculturais? Em que medida o contexto em que vivemos – marcado por intensos trânsitos culturais, frequências, usos e abusos de toda uma variedade de discursos e produtos simbólicos, assim como das mediações entre sujeitos compreendidos nessa imensa fornalha representada pela metrópole pós-moderna – propiciaria a existência de uma cultura da diáspora em boa parte das produções artísticas contemporâneas dentro do continente americano? Em se tratando dos grupos que circulam nas margens dos sistemas culturais presentes nas grandes cidades, não deixa de ser significativo o modo como eles atuam para a convergência entre o estético, o ético e o político – trama cada vez mais reivindicada pela arte no século XX e por movimentos sociais que passariam a se identificar com essa problemática da “alteridade” e da “emergência de novos atores sociais” na arena do mundo globalizado.

A hipótese que ora apresentamos é a de que estaria por se constituir nas sociedades multiculturais, e isso valeria não só para o Brasil, mas para a maioria das nações subme-

tidas a etapas diferentes de dominação pós-colonial, um novo modelo de etnicidade. Esse modelo passou a ser regulado por sentimentos mais voláteis de pertencimento. A ideia contemporânea de etnicidades alimentaria a coexistência de modelos mais híbridos de identidade cultural, portanto não mais subsidiados pelas noções tradicionais de nação e memória coletiva.

1 Hall, 2006, p. 34-35.

Segundo Stuart Hall,¹ a ideia de uma cultura na/da diáspora que se consolida concomitantemente ao entrelaçamento com outras formas e combinações culturais ajuda a desestabilizar as próprias noções de nacionalismo, cultura e identidade que foram concebidas numa época em que os mercados mundiais estavam por se consolidar na Europa do século XIX. É como se essa condição híbrida, flutuante e líquida das culturas e de seus sujeitos nas sociedades globais representasse o principal motor para a superação dos modelos imperiais encontrados no passado:

A globalização, obviamente, não é um fenômeno novo. Sua história coincide com a era da exploração e da conquista europeias e com a formação dos mercados capitalistas mundiais... O apogeu do imperialismo no final do século XIX, as duas guerras mundiais e os movimentos pela independência nacional e pela descolonização no século XX marcaram o auge e o término dessa fase.²

2 Hall, 2006, p. 34-35.

Coerente com a postura de um "intelectual da diáspora", que deseja compreender o fenômeno das identidades culturais em tempos de globalização, Stuart Hall destaca que é "importante ver essa perspectiva diaspórica da cultura como uma subversão dos modelos culturais tradicionais orientados para a nação". Em se tratando da experiência brasileira, é possível consignar outro ponto de vista: de que a formação da consciência nacional se caracterizou pelo reconhecimento de uma *fundatio racialis*,³ alimentada pelos intensos ciclos migratórios ocorridos no decorrer dos séculos XVI a XIX. De certo modo, os ciclos migratórios iniciados com o tráfico de escravos africanos aproximadamente 30 anos após a chegada dos primeiros colonizadores portugueses ao Brasil ajudariam a consolidar, mediante as relações pontuadas pelo binômio negociação/conflito, os sincretismos que estão presentes na cultura brasileira. Para nós a ideia de uma cultura brasileira nunca deixou de estar simbolicamente ligada, de modo emancipatório e progressista ou carnavalizante, à cultura da diáspora. Essa fabulação sobre a identidade brasileira, que haveria de ser legitimada por muitos intelectuais e lideranças políticas do século XIX preocupados em construir um modelo hegemônico de cultura nacional, não deixou, entretanto, de se alimentar daquelas materializações simbólicas localizadas nos extratos da "subcultura", em outras palavras, da cultura do gueto. E é bem verdade que essa fabulação, mais tarde alçada à condição de mito fundador pelas controvertidas teorias sobre brasilidade, etnicidade e pelo postulado da democracia racial, tornaria ainda mais problemático nosso projeto de nação.

3 A expressão, eu a tomo emprestada, com certa "licença poética", desta passagem do texto de Marilena Chaui, intitulado Brasil, mito fundador e sociedade autoritária: "Sebe-mos todos que somos um povo novo, formado pela mistura de três raças valorosas: os corajosos índios, os estoicos negros e os bravos e sentimentais lusitanos. Quem de nós ignora que da mestiçagem nasceu o samba?... quem não sabe que a mestiçagem é responsável por nossa ginga... há quem não saiba que, por sermos mestiços, desconhecemos preconceitos de raça, cor, credo e classe? Afinal, Nossa Senhora, quando escolheu ser nossa padroeira, não apareceu negra?" In: Chaui, Marilena, <http://www.scribd.com/doc/7011303/Marilena-Chaui-Brasil-Mito-Fundador-e-Sociedade-Autoritaria>.

Creio que o século XX inaugurou um novo tipo de diáspora que se caracteriza atualmente pela experiência do êxodo. No passado víamos o sequestro dos africanos submetidos aos modelos mercantis e econômicos coloniais; no presente, assistimos ao deslocamento forçado de populações inteiras submetidas às oscilações dos mercados internacionais e de seus capitais voláteis, na busca de melhores condições de vida e de sobrevivência em territórios distantes, que, não obstante, quase sempre resulta em violência no campo e na cidade, fome e miséria. O que essas duas formas de exílio guardam em comum é o próprio caráter de erosão dos laços sociais, culturais e identitários que se perdem em relação a seus territórios de origem.

É por isso que escolhemos falar da diáspora a partir de muitas colagens, como será o caso, por exemplo, da voz de Billie Holiday com a poesia da canção de Lewis Allen "Strange Fruit", acoplando essas duas expressões à poesia urbana que vem da favela com o trabalho da Cia. Étnica e de sua diretora artística, Carmen Luz. Ao colar duas formas artísticas aparentemente distintas, olhamos para uma produção do presente que revela suas conexões com as produções do passado.

Em se tratando de fontes tão diversas, uma delas preconizada pelo compositor norte-americano Lewis Allen – notadamente engajado na luta contra o racismo nos EUA –, com essa voz e essa presença artística feminina que se tornariam emblemáticas da própria música americana de matriz africana, o que cabe aqui ressaltar é o caráter de resistência cultural dessas produções que ajudaram a imprimir suas marcas na arte e cultura dos séculos XX e, mais recentemente, XXI.

Frutos estranhos

A justaposição de imagens que inspiram a letra e a melodia presentes nas primeiras frases musicais da canção "Strange Fruit" é marcada por contrastante dicotomia: de um lado, os acordes triunfais são edulcorados por um naipe de metais que anunciam uma espécie de alvorada, uma "devotional song" nos moldes precisos das canções litúrgicas de comunidades cristãs norte-americanas. O que se vê logo em seguida, porém, é o recolhimento da voz que reaparece quase à capela, alimentada pelas notas de um piano tenaz.⁴ Não deixa de ser igualmente significativo o fato de que a poesia da canção se estruture a partir de imagens diametralmente opostas: de um lado as paisagens bucólicas das fazendas de café ou de tabaco ao sul dos EUA; de outro, os corpos negros que pendem das árvores submetidos aos linchamentos públicos promovidos pelos senhores da terra e respaldados pelo sistema absurdo do *apartheid*. Pela voz de Billie Holiday ouvimos o "lamento blues" desses corpos confundidos com frutos saborosos que pendem das copas das árvores:

Strange Fruit

Southern trees bear strange fruit,
Blood on the leaves and blood at the root,
Black bodies swinging in the southern breeze,
Strange fruit hanging from the poplar trees.

4 Considerando as muitas versões dessa canção na voz da própria Billie Holiday, remeto à gravação do álbum *Lady sings the blues*, NY, fevereiro de 1955.



Clipse, 2002. Foto: Milla Petrillo.

5 Allen, Haiday, Lewis & Billie. "Strange Fruit", in *Lady sings the blues*, 1935.

*Pastoral scene of the gallant south,
The bulging eyes and the twisted mouth,
Scent of magnolias, sweet and fresh,
Then the sudden smell of burning flesh.
Here is fruit for the crows to pluck,
For the rain to gather, for the wind to suck,
For the sun to rot, for the trees to drop,
Here is a strange and bitter crop.⁵*

Sob a lembrança dos espancamentos e dos linchamentos de escravos rebelados que fizeram parte da memória de todo um continente e, mais particularmente, da nossa própria história da diáspora africana, a doutrina absurda do *apartheid* naturalizava o racismo (em proporções mais ou menos explícitas lá em cima ou mais abaixo da linha do Equador), indiferente às dramatizações do cotidiano das populações afrodescendentes nas Américas.

Agora, quando nos reportamos aos espetáculos da Cia. Étnica, fica-nos a mensagem desse "lamento blues" e o espectro dessa "África" idealizada que foi inventada pelos sujeitos da diáspora no Novo Mundo. A música negra, assim como as danças originalmente consagradas aos orixás, mais tarde sincretizadas em danças dramáticas que cumpririam outros

papéis de sacralização do cotidiano, cultivou suas formas poéticas e valorizou os relatos de negros africanos durante a longa travessia em direção às terras do Novo Mundo. Ao lado de uma resistência tenaz, corajosa e alegre, características que constituem a própria essência das africanidades, o lamento *blues* alcançaria dimensão inédita no imaginário cultural de todo o continente americano. Onde houvesse a presença negra africana, suas canções, seus ritos, suas danças, sua raça e seu axé ajudariam a consolidar as culturas afro-americanas em territórios tão distintos como Brasil, Cuba, Antilhas, as ilhas do Caribe, além, é claro, dos EUA. Essa contribuição viria ressignificar algumas matrizes culturais dominantes, renovando suas práticas cotidianas, seus modelos e padrões comportamentais, suas organizações sociais, sua subjetividade, sua fé através de sincretismos de diversas ordens: religiosos, linguísticos, culturais, etc.

Mix Memória, Cia. Étnica

Em meados de 2001 assisti a uma *performance* de rua protagonizada pelos jovens bailarinos da Cia. Étnica de Dança Teatro. Com direção da coreógrafa Carmen Luz, a *performance* transformava o cenário da Praça XV, antigo reduto da monarquia brasileira, em local privilegiado para a rerepresentação do drama da escravidão no Brasil. Não à toa, esse mesmo local teria sido no passado o palco de um gesto importante – a assinatura da Lei Áurea pela Princesa Isabel, o que daria ensejo às aspirações políticas de várias lideranças e partidários abolicionistas que há muito pressionavam o regime brasileiro pelo fim do sistema indigno da escravidão. Cabe notar também que o fim da escravidão no Brasil atendia aos interesses econômicos da Inglaterra, que se preparava para tornar-se a grande nação hegemônica do século XIX, e assim instituir o modelo do regime de trabalho assalariado, peça fundamental para o sucesso da engrenagem do capitalismo nascente.

Nessa mesma praça em que se levantaram as primeiras vozes pelo fim da escravidão em nosso país, que deixariam incontáveis sequelas nas próprias organizações sociais do trabalho, na perversa desigualdade social e cultural entre brancos e negros, um grupo de jovens e crianças moradores do Morro do Andaraí, Zona Norte da cidade, apostava em dupla inserção de seu trabalho como poesia urbana juvenil de uma cidade partida. Utilizando o mesmo hino de combate ao racismo preconizado pela voz de Billie Holiday, isto é, a canção "Strange Fruit", de Lewis Allen, os bailarinos ampliavam o espaço cênico da praça fazendo interagirem cenas simultâneas, que intrigavam os apressados transeuntes das ruas agitadas do Centro da cidade.

Essa primeira experiência como espectadora do trabalho da Cia. Étnica se somaria em pouco tempo a outras, graças aos muitos espetáculos e *performances* produzidos ao longo desta última década pelo grupo e encenados em diversos teatros, ruas e praças do Rio de Janeiro e de outras capitais do país. Na trilogia assinada pela Cia. Étnica e sua coreógrafa Carmen Luz, que compreendia os espetáculos *Cobertores* (2000), *Enter* (2001) e *Clip-se* (2002), as questões estavam postas e se repetiam a cada nova encenação, tal como apreçamos nesta entrevista de Carmen Luz para um jornal durante a estreia de *Enter*:

6 Luz, Carmen. Entrevista concedida a um jornal, s/ref. Pesquisa realizada na sede da Cia. Étnica em 2005.

O novo trabalho fala sobre a exclusão social e a luta pela sobrevivência de meninos de rua, partindo da ideia do "enter" não só como uma simples tecla do mundo digital, mas como possibilidade de entrada na grande rede e, simbolicamente, da inclusão social, do início da carreira do grupo, tal como *Cobertores*, encenado no Teatro Cacilda Becker em 2001.⁶

Podíamos perceber nesses trabalhos de estreia da companhia cuidadosa investigação sobre as possibilidades formais da dança e do teatro, numa perspectiva contemporânea. Vale notar também a aproximação com a nova "categoria" dança-teatro, modalidade cênica que ganha força no pós-guerra da Europa e se torna emblemática de muitas produções de artistas consagrados, como Susanne Linke, Hans Kresnik e Pina Bausch, para citar algumas referências da dança alemã presentes no trabalho de Carmen Luz.

Nessa *performance* no Centro do Rio, os bailarinos (crianças e jovens em sua maioria) surgiam amarrados aos troncos e galhos das árvores (alusão direta à letra da canção "Strange Fruit") e pendiam suavemente dos galhos. Em meio a tantas cenas simultâneas, embalados pela voz de Lady Blues, uma criança cruzava nossos caminhos com um espelho na mão, procurando refletir a imagem de alguns espectadores apressados. Esse gesto sublinhava a difícil tarefa do reconhecimento dessa "identidade" afro-brasileira e poderia apontar igualmente para a presença desse DNA africano presente em boa parte da população brasileira.

As produções posteriores da Cia. Étnica ajudaram a consolidar o grupo num circuito de produções *off* que já vinha emergindo da periferia carioca desde o final dos anos 90. Possuía o mérito de "criar uma arte contemporânea de qualidade no queto", nas palavras da própria Carmen, ao apostar no entrelaçamento das linguagens do teatro, da dança e das artes plásticas.⁷

De modo geral, o que se configura como diferencial no trabalho da Cia. Étnica em relação a outras propostas cênicas – de teatro e de dança – que se inscrevem sob o emblema dos projetos sociais é o investimento na experimentação com a linguagem artística que possibilita a seus jovens bailarinos compreender essa sintaxe da dança e do teatro na contemporaneidade. Ao mesmo tempo investe na aquisição de repertório cultural a partir das frequências e de suas mediações com outras produções de dança e teatro existentes nos muitos circuitos culturais da cidade. Para tanto, a coreógrafa Carmen Luz aposta num trabalho de imersão nessas linguagens – a dança e o teatro –, que possibilita a esses jovens ampliar suas referências culturais e atuar de modo autônomo em relação às proposições artísticas contemporâneas.

Cóp-se, montagem da Cia. Étnica de 2002, reflete uma ampliação das possibilidades formais de espetáculos anteriores do grupo, como o inesquecível *Cobertores*, na verdade a montagem de maior público da companhia e que a tornou conhecida do circuito cultural

7 Dignas de nota foram as intervenções do grupo em espaços não convencionais para *performances* cênicas, como a que ocorreu em 2008 no MAC – Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Inspirados pelos parangolés de Hélio Oiticica, os bailarinos da Cia. Étnica utilizavam objetos infláveis, de uma matéria levisíssima (material este muito utilizado nas alegorias das escolas de samba durante o carnaval) que se deslocavam no ar, em movimentos ascendentes/descendentes através dos deslocamento dos corpos no espaço. A dança impressionou a todos sobretudo pela utilização daquele espaço consagrado às artes plásticas, que de certo modo revelou-se "ideal" para *performances* daquele gênero.

carioca. Em *Clíp-se*, Carmen Luz investe na aproximação a essa cultura da diáspora em sua dimensão fabular e imagética. O espetáculo é um libelo contra o preconceito racial, a impunidade e a violência cotidiana de que são vítimas crianças e jovens de comunidades carentes numa grande cidade como o Rio de Janeiro. O espetáculo apresentado no palco do Teatro Carlos Gomes recorria de forma muito inteligente às possibilidades técnicas e visuais da caixa cênica, com cenas projetadas ao fundo do palco, em silhueta; números aéreos com bailarinos descendo sobre a plateia; e a utilização de enorme e transparente inflável, espécie de objeto-instalação que abrigava no final do espetáculo o conjunto de atores-bailarinos ao som de uma versão psicodélica da música "Wonderful World".⁸

8 Autores: Bob Thiele, George D. Weiss, Robert Thiele Jr.

Numa cena do espetáculo *Clíp-se*⁹ que merece registro, um grupo de bailarinos parte do chão para uma dança circular, com as mãos amarradas para trás; ao fundo, a imagem que se descortinava sugeria uma procissão – em êxodo – de corpos infantis carregando uma mala que passava de mão em mão. Diáspora, poesia urbana e africanidades trabalhadas dentro de uma perspectiva contemporânea, apontando para as identidades plurais que caracterizam a experiência social nos grandes centros urbanos, reinvenção dessa "África" entrevista no coração daqueles que um dia perceberam a dimensão das muitas histórias aí inscritas. Difícil não pensar nessas conjunções entre uma África idealizada e a África real, conforme observa Stuart Hall:

9 O quadro intitulava-se "Aldeias".

O termo África é, em todo o caso, uma construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas cujo principal ponto de origem comum situava-se no tráfico de escravos. No Caribe, os indianos e chineses se juntaram mais tarde à 'África': o trabalho semiescravo entra junto com a escravidão. A distinção de nossa cultura é manifestamente o resultado do maior entrelaçamento e fusão, na fornalha da sociedade colonial, de diferentes elementos culturais africanos, asiáticos e europeus.¹⁰

10 Hall, 2006, p. 30-31.

A Cia. Étnica de Dança Teatro, formada em 1994 pela atriz e coreógrafa Carmen Luz, prossegue, para nossa felicidade, em suas investigações poéticas acerca de uma corporeidade urbana e juvenil, que se materializa e se consagra nos territórios mais intensos, desestabilizadores e ao mesmo tempo promissores da cidade, isto é, a periferia, com tudo o que nela existe de sensibilidade pós-moderna da beleza, do caos e da atitude. Para muitos, emerge desses lugares a compreensão de uma diáspora ainda em processo e já em ruínas, encarnada em nossa própria pele, em nossa própria história.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Volumes I, II e III. Belo Horizonte/Brasília: Ed. Itatiaia/Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.
- CHAUÍ, Marilena. Brasil, mito fundador e sociedade autoritária. In: <http://www.scribd.com/doc/7011303/Marilena-Chauí-Brasil-Mito-Fundador-e-Sociedade-AutoritAria>
- COSTA, Emília Viotti. *Da senzala à colônia*. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.
- _____. *A Abolição*. São Paulo: Global, 2001.
- HALL, Stuart. Pensando a diáspora. Reflexões sobre a terra no exterior. In *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- RAMOS, Artur. *O folclore negro no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- REIS, João José; SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito. A resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Denise Espírito Santo (UERJ, Rio de Janeiro, Brasil) é professora adjunta de ensino da arte do Instituto de Artes da UERJ, formada em teoria do teatro pela Uni-Rio (1990), mestre em literatura brasileira (1994) e doutora em teoria literária (2002) pela UFRJ. Em 2004 e 2005 foi professora visitante, recém-doutora, no Departamento de Linguagens Artísticas do Instituto de Artes da UERJ. Atualmente, também leciona no curso de produção cultural do Instituto Técnico Federal do Rio de Janeiro IFRJ e no curso de pós-graduação em teatro da Universidade de Barra Mansa. Dramaturga e diretora teatral com vários espetáculos produzidos nos últimos 10 anos, é autora dos livros *Poemas de Gorpo-Santo* (Ed. Contra Capa, 2000) e *Miscelânea Curiosa* (Ed. Casa da Palavra, 2004). Coordena os projetos de pesquisa *Dialética das Trocas Culturais* e *Palco em Debate*. Consultora pedagógica no projeto *Cinema em Movimento*, destinado à formação continuada dos professores da rede pública. Orienta cursos sobre a Lei 10.639 que trata dos conteúdos de cultura afro-brasileira no ensino fundamental. / deniseespirito@yahoo.com.br