



ESCREVIVÊNCIAS NEGRAS DANÇADAS: PROCEDIMENTOS DE  
CRIAÇÃO COM DANÇA EM ESPAÇOS NÃO-FORMAIS DE APRENDIZAGEM



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS - IHAC**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO E RELAÇÕES ÉTNICO-**  
**RACIAIS - PPGER**

**TAYNAH MELO LIMA DE QUEIROZ**

**ESCREVIVÊNCIAS NEGRAS DANÇADAS: PROCEDIMENTOS DE**  
**CRIAÇÃO COM DANÇA EM ESPAÇOS NÃO-FORMAIS DE**  
**APRENDIZAGEM**

ITABUNA

2021

**TAYNAH MELO LIMA DE QUEIROZ**

**ESCREVIVÊNCIAS NEGRAS DANÇADAS: PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO COM DANÇA EM ESPAÇOS NÃO-FORMAIS DE APRENDIZAGEM**

Memorial apresentado ao Programa de Pós-graduação em Ensino e Relações Étnico-raciais do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, como requisito para obtenção do Título de Mestre em Ensino e Relações Étnico-Raciais.

Orientador: Prof. Dr. Cleber Rodrigo Braga de Oliveira

ITABUNA

2021

*Dedico esta, bem como todas as minhas demais conquistas, à minha mãe Mônica Melo e ao meu pai Everaldo Queiroz (in memoriam), pela sua brilhante carreira acadêmica que me inspira.*

*Aos meus avós e as/os que os precederam, especialmente a vó Cléa pela criação.*

*Aos meus irmãos Arthur Queiroz, Augustus Queiroz e Luanna Queiroz por serem alegria na minha vida.*

*E também aos amigos e colegas, pelo incentivo e pelo apoio constante.*

**Catálogo na Publicação (CIP)  
Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB)  
Sistema de Bibliotecas (SIBI)**

Q384e Queiroz, Taynah Melo Lima de, 1996-

Escrevivências negras dançadas : procedimentos de criação com dança em espaços não-formais de aprendizagem / Taynah Melo Lima de Queiroz. – Itabuna: UFSB, 2021. - 172f.

Memorial (Mestrado) – Universidade Federal do Sul da Bahia, Campus Jorge Amado, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais, 2021.

Orientador: Dr. Cleber Rodrigo Braga de Oliveira.

1. Dança – Aspectos sociais. 2. Educação não-formal. 3. Criação (Literária, artística etc.). I. Título.

CDD – 792.8

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Taynah Melo Lima de Queiroz

**DANÇAVIVÊNCIAS: PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DECOLONIAIS EM ESPAÇOS NÃO-FORMAIS DE APRENDIZAGEM**

Itabuna, 14/12/2021.

BANCA EXAMINADORA



Cleber Rodrigo Braga de Oliveira (UNIFAP/UFSB-PPGER)



Piedade Lino Videira (UNIFAP)



Eliana Povoas Pereira Estrela Brito (UFSB)

## AGRADECIMENTOS

Ao orientador desta pesquisa, Prof. Dr. Cleber Braga, pelo acompanhamento e orientação paciente.

A todos os professores por me proporcionarem o conhecimento não apenas racional, mas a manifestação do caráter e afetividade da educação no processo de formação profissional, pela dedicação e amor de cada um, gratidão a os quais sem nominar terão os meus eternos agradecimentos.

Aos meus colegas de turma, em especial a Renê Will pela parceria contínua e elaborações teórico-práticas.

A todos aqueles que de alguma forma estiveram e estão próximos de mim, fazendo esta vida valer cada vez mais a pena.

A Valdiná Guerra pela parceria diária durante o último ano, por ser força e sensibilidade e por me fazer acreditar na potência da educação com Arte.

Ao Grupo de Pesquisa Grieta, através do Prof. Dr. Rafael Guimarães, indispensável na trajetória formativa que me atravessou.

A minha mãe Mônica Melo e a todas as pessoas que me cuidam, em especial Eliana Fonseca

A todas as pessoas que encontrei nesse percurso investigativo, em especial ao Coletivo 7.

Agradeço as plantas pelo bem viver, aos alimentos pela nutrição e a todos os ciclos encerrados e iniciados nesse período.

A minha vó Clea pelo acompanhamento e pelo denço nos cuidados com nossa família.

Ao Fórum Permanente de Cultura de Ilhéus pelos desafios que enfrentamos neste período de pandemia

A Ruy Penalva pelos afetos, por me ensinar a re-existir, pelos registros audiovisuais e edições de vídeos.

Ao Cabaré do Livro, pelo acesso ao seu acervo material e imaterial.

A Jade Lobo pela revisão criteriosa e parceria de sempre.

A Professor Angolinha pelas práticas de Capoeira Angola.

A Lívia Marques pela atenção psicológica.

A Mameto Nancanci, Mameto Ndenge Untalaquesisi e a meu padrinho Tambucá pelo acolhimento nos últimos meses.

A todas as pessoas que chegaram nesse espaço antes de mim, abrindo caminhos e elaborando conhecimento.

*Ninguém é tão sábio que não tenha necessidade de ser  
um eterno aprendiz (Mãe Stella de Oxossi)*

QUEIROZ, Taynah Melo Lima de. *Escrevivências Negras Dançadas: Processos de Criação com Dança em Espaços não-formais de Aprendizagem*. 2021. Advisor: Cleber Rodrigo Braga de Oliveira. 173 f. il. Memorial (Mestrado em Ensino e Relações Étnico-raciais). Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal do Sul da Bahia, Itabuna, 2021.

## RESUMO

O presente memorial dissertativo parte de uma investigação sobre práticas decoloniais em processos de criação. Possui caráter artístico-pedagógico e de aprendizagem contínua. Buscou-se aqui explorar o potencial educativo do pensar-fazer arte. Deste modo, foram criadas dançavivências registradas em nove vídeos e foi elaborada a ação cênica – ASAS – no processo de construção coletiva em espaços de educação não-formal. O exercício foi direcionar a atenção para narrativas anunciadas nas criações, consciente das vivências ancestrais e dos atravessamentos coloniais. Para tal realização, a escrevivência foi uma das metodologias escolhidas para dissertar sobre a intervenção artísticapedagógica. Junto a ela a pesquisa guiada pela prática e a noção de desmétodo acompanharam tanto a criação cênica quanto a elaboração teórica. Dessa maneira acontece o cruzamento das áreas da Educação, da Dança, da Literatura e do Teatro para analisar o encontro dessas fronteiras borradas na encruzilhada que passa pelos estudos decoloniais. O produto pedagógico resultante da investigação consiste em procedimentos metodológicos compartilhados junto ao registro das experiências no site *Criação com Dança*. Acompanha também o documentário da criação da ação cênica ASAS, construída em colaboração com nove artistas de Ilhéus. Assim, a pesquisa é o registro da minha errância que se desdobra no encontro com quinze pessoas criadoras ao longo de dois anos de caminhada e experimentações cênicas que reelaboram os nossos viveres.

Palavras-chave: Processos de aprendizagem. Processos de criação. Dança. Ancestralidade. Decolonialidade.

QUEIROZ, Taynah Melo Lima de. Writings of Danced Black Lives: Creation Processes with Dance in Non-Formal Learning Spaces. 2021. Advisor: Cleber Rodrigo Braga de Oliveira. 173 f. il. Memorial (Master in Teaching and Ethnic-Racial Relations). Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal do Sul da Bahia, Itabuna, 2021.

## **ABSTRACT**

This essay memorial is part of an investigation into possible decolonial practices to experience processes of creation. It has an artistic-pedagogical character and continuous learning mediated by the creation processes with dance. Here, we sought to understand the educational potential of thinking-making art. Thus, dançavivências recorded in nine videos were created and the scenic action – ASAS – was created in the process of collective construction in non-formal education spaces. The exercise was to direct attention to narratives announced in the creations, aware of ancestral experiences and colonial crossings. For this achievement, the writing of the experience was one of the methodologies chosen to discuss the artistic-pedagogical intervention. Along with it, practice-guided research and the notion of unmethod accompanied both the scenic creation and theoretical elaboration. In this way, the areas of Education, Dance, Literature and Theater are crossed in order to analyze the meeting of these blurred borders at the crossroads that passes through decolonial studies. The pedagogical product was the experience processes of creation methodological procedures on site Criação com Dança about the creation processes and the documentary about the creation of the scenic action ASAS, built in collaboration with nine artists from Ilhéus. Thus, the research is the record of my wandering that unfolds in the encounter with fifteen creative people over two years of walking and scenic experiments that re-elaborate our lives.

Keywords: Learning processes. Creation processes. Dance. Ancestry. Decoloniality.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** - Processo Criativo com Dança “Quem forma a sociedade” 2019.
- Figura 2** - Cartaz de divulgação da primeira camada do projeto
- Figura 3** - Processo de Criação de Marianne Gois
- Figura 4** - Processo de Criação de Lis Campos
- Figura 5** - Processo de Criação de Raromine Lopes
- Figura 6** - Processo de Criação de Natália Santos
- Figura 7** - Processo de Criação de Taynah Melo
- Figura 8** - Processo de Criação de Mariana Andrade
- Figura 9** - Processo de Criação de Yuri Antony
- Figura 10** - Registro em formato de print de tela primeira vídeo chamada para a construção virtual com Valdiná Guerra, 2020
- Figura 11** - Improvisação com Elementos Cênicos, 2020
- Figura 12** - Vídeo Chamada com O Coletivo 7 em agosto de 2020
- Figura 13** - Registro da transmissão do Processo de Criação Virtual de ASAS, 2020.
- Figura 14** - Área externa da rua do Cabaré do Livro, texto elaborado, saia vermelha ao fundo segurada por Valdiná
- Figura 15** - Card da Primeira Conferência Popular de Cultura de Ilhéus, mobilizada pelo Fórum Permanente de Cultura.
- Figura 16** - Registro do primeiro compartilhamento aberto de ASAS à noite no Banco da Vitória, Cabaré do Livro, 2021
- Figura 17** - Natália e Valdina no momento de Registro fotográfico para divulgação

## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| <b>INTRODUÇÃO</b>   | <b>10</b>  |
| <b>INTELÚDIO</b>  | <b>27</b>  |
| 1 TRAJETÓRIA E ANCESTRALIDADE: REGISTROS DAS EXPERIÊNCIAS DO/NO CORPO                                     | 30         |
| 1.1 AGÔ   | 32         |
| 1.2 TRAJETÓRIA: EXPERIÊNCIAS PRECEDENTES  | 33         |
| 1.3 PRIMEIRA ETAPA DA INTERVENÇÃO: VÍDEOS COM DANÇAS  | 48         |
| 1.4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS ADOTADOS E PROCESSO DE APRENDIZAGEM                                       | 54         |
| <b>INTERLÚDIO</b>   | <b>69</b>  |
| <b>2 PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO NO/DO CORPO E PRÁXIS DECOLONIAIS EM ASAS</b>                                | <b>72</b>  |
| 2.1 BREVE ANÁLISE DE ENSINAGENS DE DANÇAS   | 73         |
| 2.1.1 Forças motrizes com danças em ASAS  | 76         |
| 2.2 ENCONTROS PARA CRIAR ASAS: ELABORAÇÃO COLABORATIVA DE CONHECIMENTO NOS LIMIARES DA PERFORMANCE RITUAL | 78         |
| 2.3 MAPEAMENTO DOS ATRAVESSAMENTOS POLÍTICOS E A INTERAÇÃO DIGITAL NO PROCESSO CRIATIVO DE ASAS           | 93         |
| 2.4 CAMINHO DA RUA DO CABARÉ DO LIVRO NO BANCO DA VITÓRIA E INTERVENÇÕES SOCIAIS                          | 100        |
| <b>INTERLÚDIO</b>   | <b>108</b> |
| <b>3 CAMINHOS DECOLONIAIS: APRENDER DANÇANDO</b>  | <b>111</b> |
| 3.1 PRÁTICAS DECOLONIAIS EM MOVIMENTO   | 112        |
| 3.2 RELAÇÃO ENTRE PERCEPÇÃO E APRENDIZAGEM NA LEITURA DO MUNDO  | 118        |
| 3.3 RESPIRO   | 127        |
| <b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>   | <b>130</b> |
| <b>REFERÊNCIAS</b>  | <b>142</b> |
| <b>ANEXOS</b>   | <b>153</b> |

## INTRODUÇÃO

Ao me reconhecer como uma pessoa negra em um país colonizado, senti a importância de uma escolha consciente em dissertar por questões implicadas no contexto social que vivo neste território atravessado pela colonialidade que gera discriminações e infinitas opressões normatizadoras dos corpos. Estas são características marcantes aqui no Sul da Bahia, região que ainda vive uma tradição de coronelismo romantizada em seus registros históricos, arquitetônicos e literários. E por que estas falas neste momento? Porque elas são disparadoras para a escrevivência (EVARISTO, 2007) deste projeto.

A intervenção artística e pedagógica aqui proposta foi uma criação cênica desdobrada do encontro com treze<sup>1</sup> artistas em Ilhéus<sup>2</sup>, majoritariamente mulheres. Este evento acontece em pelo menos três camadas: sem fomento das instituições públicas, uma camada apoiada via edital da Secretaria de Cultura municipal de Ilhéus e a terceira financiada por premiação da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Para este estudo, elaborei um site “Criação com Dança”, plataforma onde são apresentados registros dos processos de criação, resultados do conjunto de procedimentos realizados como produto pedagógico e pode ser acessada através do seguinte link: <https://taynahmelolima.wixsite.com/criacaocomdanca>. Fiz a escolha da linguagem da Dança para a intervenção pedagógica por esta ser minha formação na Universidade Federal da Bahia (UFBA), na qual trago referências teóricas e práticas. Uma dessas ações perpassa a arte e a educação através da criação da ação cênica ASAS, protagonizada por Valdiná Guerra<sup>3</sup> e se desdobra em um documentário.

---

<sup>1</sup> São elas: Marianne Gois, Lis Campos, Valdiná Guerra, Fabrine Ferreira, Larissa Soledade, Yuri Antony, Natália Santos, Tainá Guerra, Mariana Andrade, Raromine Lopes, Milena Correia e Ruy Penalva

<sup>2</sup> As intervenções artísticopedagógicas assim como as elaborações teóricas dessa pesquisa aconteceram de maneira autônoma com a colaboração de apoiadores. Junto a isso, uma etapa da pesquisa contou com o apoio financeiro da Secretaria de Cultura de Ilhéus e uma outra etapa com o apoio financeiro do Estado da Bahia através da Secretaria de Cultura e da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Programa Aldir Blanc Bahia).

<sup>3</sup> Valdiná Guerra é colaboradora nessa pesquisa, co-criadora na intervenção pedagógica. Ela é professora e articuladora no Curso Técnico em Teatro do CEEP Nelson Schaun. Mestra em Letras: Linguagens e Representações. Possui Especialização em Literatura Comparada e graduação em Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz. É artista, criadora, agente cultural no Coletivo 7 e na Coletiva Rachas.

A presente pesquisa situa-se na grande área Letras e Artes, nas subáreas do Ensino e Relações Étnico-Raciais e desenvolve-se no âmbito da pesquisa com Dança<sup>4</sup> (MEYER, 2014). A natureza é da experimentação, pois acontece com a escrevivência (EVARISTO, 2007) através das grafias espaciais dos corpos em movimento. Por outro lado, este trabalho também é descritivo e analítico, visto que visa discorrer sobre práticas decoloniais nos processos de criação com Dança, explorando os diferentes referenciais teóricos.

Em meio a esta coreografia teórica e escrita, o encontro com as pessoas para o desenvolvimento deste estudo aconteceu em janeiro de 2020. Para a construção de ASAS, foram realizados trinta e dois encontros em 2020 e quinze em 2021. Esses momentos se deram tanto de forma virtual via *Whatsapp* ou *Google Meet*, quanto de forma presencial ou híbrida. Aconteceram ainda, dois momentos de compartilhamento com pessoas externas à criação por meio de ensaios abertos; pré-estreia e estreia de ASAS; dois vídeos-arte; uma gravação de documentário; e três compartilhamentos ao vivo da pesquisa via *Youtube*.

Para tanto, o envolvimento do Coletivo 7<sup>5</sup>, do qual eu e Valdiná fazemos parte, foi fundamental para a tessitura desta ação criativa. Vivenciamos juntos os processos de criação e aprendizagem registrados neste memorial. Os estudos sobre a aprendizagem se desenvolveram juntamente às teorias sobre os sistemas psicológicos, Campos (2011) aponta que os primeiros estudos sobre o comportamento humano, entre eles o behaviorismo, se basearam no par estímulo e resposta, seus avanços se deram no campo da interferência do ambiente na formulação das respostas instrumentais. Seguido pelo conceito de Gestalt, teoria que se baseava na forma e na estrutura, a aprendizagem era vista então, como capacidade inata de encontrar a melhor solução.

Em reação a essas abordagens a psicologia humanista desloca o seu objeto de estudo do comportamento para o conceito de pessoa. Deste modo, ainda em Campos (2011), o homem no movimento humanista deixa de ser considerado um organismo vazio e considera todos os aspectos subjetivos da experiência humana. Para finalizar o breve histórico, no movimento cognitivo na psicologia esteve

---

<sup>4</sup> Dança escrita com letra maiúscula está em referência à área do conhecimento com suas epistemologias, teorias do conhecimento.

<sup>5</sup> Coletivo 7: Coletivo de sete pessoas artistas formadas na Educação Profissional na área das artes. Trabalha com criação artística e produção cultural. Somos nós: Valdiná Guerra, Taynah Melo, Yuri Antony, Natália Santos, Tainá Guerra, Mariana Andrade, Raromine Lopes e Milena Correia.

concentrado no processo do conhecimento em contraponto a mera resposta a estímulos, sem desconsiderar o comportamento (CAMPOS, 2011).

A noção de aprendizagem apresentada aqui se aproxima mais de Freire (1987) que passa pela codificação-decodificação e problematização das situações. Luckesy (1994) chamou a prática pedagógica desenvolvida por Paulo Freire de Progressista Libertadora, nela o pressuposto da aprendizagem é “Aprender é um ato de conhecimento da realidade concreta, isto é, de situação real vivida pelo educando, e só tem sentido se resulta de uma aproximação crítica com essa realidade.” (LUCKESY, 1994). Assim, os processos de aprendizagem acontecem nas relações, não como um acúmulo de conteúdo ou como um depósito de conhecimento, como aponta criticamente Paulo Freire (1996), mas como possibilidades de organizar as informações e criar conexões com o repertório de conhecimentos já desenvolvidos.

A partir desse entendimento é possível perceber que cada corpo tem e gera um repertório muito particular que está ligado aos lugares de fala (RIBEIRO, 2018) e de criações de cada pessoa envolvida. Assim, a espiritualidade e os corpos, geram movimentos que estão conectados aos espaços visíveis e não visíveis em que este corpo se move. Dessa forma, este trabalho se afasta da pretensa neutralidade, de um olhar na terceira pessoa e que está fora do contexto, como um narrador-observador. Como aponta Grosfoguel (2016) a neutralidade se traduz no mito da/o pesquisador/a que produz conhecimento de um lugar tido como universal. Esta dinâmica imaginada, se refere à geopolítica do conhecimento, pois todo saber se dá em determinado lugar e contexto político específicos. Grada Kilomba (2019) tece uma crítica nessa direção

Quando eles falam é científico. Quando falamos é não científico.  
universal/específico  
objetivo/subjetivo  
racional/emocional  
imparcial/parcial  
Eles têm fatos, nós temos opiniões  
Eles têm conhecimento, nós temos experiências.

Essas não são apenas categorizações semânticas; elas possuem a dimensão de poder que mantém as posições hierarquizadas. Nós não tratamos aqui, simplesmente, duma semântica, mas duma hierarquia violenta que define quem pode falar. (KILOMBA, 2019, p. 52)

Ao reconhecer uma hierarquia de quem pode falar, Kilomba (2019) propõe uma produção de conhecimento fora dos parâmetros clássicos. Ao apresentar os

discursos marginalizados ela denuncia a necessidade de uma produção acadêmica que considere o pessoal e o subjetivo. Levando em conta este debate, esta pesquisa busca localizar os lugares corporais nos quais o conhecimento é produzido no corpo e com o corpo. Assim, esta proposta é de criação de um diálogo com a ancestralidade, pela via das histórias de vida de cada participante desta pesquisa, das suas histórias familiares e dos territórios compartilhados.

Apresento então, o cruzamento com a Filosofia da Ancestralidade. Eduardo Oliveira (2012) seu criador, ao refletir sobre o conceito de cultura pensado desde uma matriz africana, reivindica a singularidade da experiência e explicita o conceito de filosofia como ancestralidade.

Para (OLIVEIRA, 2012), assim como a filosofia, a ancestralidade cria mundos. Ao não caber na universalidade dos conceitos, a ancestralidade não está fechada em definições, para o autor que exemplifica a partir da cultura Dogon, os mitos são como filosofias. Neste jogo, a reflexão filosófica está para a morada da ancestralidade, assim como a ancestralidade é a morada das possibilidades. Nesta direção, a maneira implicada de registrar as vivências em escrita acadêmica, a escrevivência de Conceição Evaristo (2007), foi trazida aqui também pelas vias das memórias plurais que cada corpa/o/e trouxe para este espaço de pesquisa com Dança. Para esta autora, a escrita de mulheres negras é um ato de insubordinação.

Talvez, estas mulheres (como eu) tenham percebido que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo. (EVARISTO, 2007, p.2)

Faço aqui um paralelo do exercício de dançar como grafia do corpo em movimento no espaço. Ou seja, a dança como uma maneira de inscrição no mundo. E coincidentemente, ou não, a criação de ASAS foi iniciada a partir de textos escrevidos por Valdiná. Essa dança como os corpos em movimento grafando o espaço me remete também às afrografias de Leda Maria Martins (1997) que apresenta a inseparabilidade da Dança, do Teatro, da Música e das escritas nas performances rituais afrodiaspóricas.

Para Martins (1997) o corpo é o lugar da memória. Seguindo nesta linha, o corpo é entendido como aparato motor e perceptual, com capacidades mentais,

fluxos emocionais e relações ancestrais (GREINER, 2005; OLIVEIRA, 2007). Corpo aparece também como corpa, ou corpe uma rasura da norma proposta pela linguagem masculinizada cisheteronormativa<sup>6</sup>. Um dos objetivos mobilizados no trabalho foi o reconhecimento necessário das potências de vida das corpos/os/es artistas pesquisadoras/es frente à política de morte instaurada no Brasil.

O “como” da escolha artística, a política, a maneira que realização das ações artístico-pedagógicas começaram se realizaram por meio dos acordos elaborados a partir do reconhecimento de objetivos comuns de produção de vida. Isto porque vivemos diante da Necropolítica (MBEMBE, 2016) que é uma maneira de subjugação da vida onde a figura de um soberano poderoso imposta no território tem a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é “descartável” e quem não é.” (MBEMBE, 2016, p. 135) Para o enfrentamento desta política, Mbembe (2016) propõe o caminho alternativo da autonomia dos corpos.

Sendo o corpo o lugar da memória, desenvolvi essa pesquisa tendo como princípio o incentivo à autonomia e a pluralidade das ideias. Assim, busquei trazer as seguintes interseções: relação de ensinoaprendizagem, arte, estética, performance, dança, teatro, educação; e a convergência entre esses campos epistemológicos que é a experiência. Assim, a experiência, nesta coreografia, passa pela percepção dos atravessamentos coloniais e das possibilidades de abordar caminhos desviantes.

Desta forma, a escrevivência aparece como uma tentativa de aproximar o processo de criação dessa escrita com as ideias apresentadas. Evidenciando assim, a motivação da escolha dos espaços não-formais, que não são necessariamente ambientes físicos, como acontecem nos espaços formais que são majoritariamente salas de aulas com cadeiras enfileiradas, mas acontecem, antes de tudo, pelo interesse das pessoas envolvidas de criarem juntas. Para Gohn (2006) estes espaços diferem ainda dos espaços informais no que tangem os aspectos da intencionalidade. Enquanto os espaços informais não são sistematizados, “a educação não-formal tem outros atributos: ela não é organizada por

---

<sup>6</sup> Cisheteronormatividade: institucionalização normativa que estabelece padrões de sexualidades referenciadas exclusivamente de acordo ao sexo biológico atrelada ao modelo heterossexual de relacionamentos tido como normais. Relaciona-se com a Cisgeneridade, normatividade sobre corpos e identidades de gênero que os naturaliza e idealiza, em fantasias ciscoloniais, como pré-discursivos, binários e permanentes. (VERGUEIRO, 2016)

séries/idade/conteúdos; atua sobre aspectos subjetivos do grupo; trabalha e forma a cultura política de um grupo” (GOHN, 2006, p. 30). Desse modo, o produto pedagógico apresentado contribui para registrar os conhecimentos elaborados na prática criativa em espaços não formais, podendo ser acessada por artistas, agentes culturais e educadores.

Está disponível também para pessoas curiosas em aprender sobre como se deram os procedimentos para a criação do material disponível, podendo verificar os impactos relatados por cada pessoa que vivenciou o processo dialógico do aprender criando. Todo material elaborado para o produto pedagógico está disponível no formato de um site. Apresento então, questionamentos iniciais sobre os cruzamentos entre os processos de criação artística e os processos de aprendizagem (RANGEL et al., 2017; ROCHA; AQUINO, 2020), no intuito de problematizar em que medida a colonialidade atravessa esses processos de ensinoaprendizagem.

A colonialidade como conceito surge nos anos 1990 na América Latina e tem como principais expoentes Anibal Quijano, Catherine Walsh e Walter D. Mignolo com a atenção voltada para a continuidade do movimento de colonização que não acabou e se reatualiza junto ao mercado mundial capitalista, reforçando ainda as lógicas de dominação presentes nos dias atuais. A proposta foi uma outra análise dos estudos pós-coloniais e subalternos pautados inicialmente por pesquisadores localizados na Europa como Stuart Hall, Homi Bhabha e Paul Gilroy.

Para Quijano (2005), sociólogo peruano, a colonialidade é uma consequência da expansão territorial da Europa colonial para as Américas, com base nas ideias de um sistema-mundo que dão origem ao capitalismo colonial/moderno centrado no padrão europeu de dominação. Para esse autor, um dos eixos principais para justificar a exploração é localizar uns em situação natural de inferioridade em relação a outros, o que configura os aspectos subjetivos do poder mundial. Assim, por mais que a colonização tenha acabado, a colonialidade permanece estabelecida e estruturada nas relações, atravessando os pensamentos, as ações, os desejos, os sentimentos das pessoas que habitam o território antes colonizado. Sendo assim, por mais que o colonizador se afaste das terras invadidas, um conjunto de princípios, valores, costumes e maneiras de se relacionar permanece permeando o dia a dia da população (FANON, 2008).

A colonialidade e suas consequências permanecem como um fantasma que assombra os diferentes povos que antes já habitavam do território dominado, assim como marca também os agentes da colonização. Como uma força de dominação subjetiva perversamente elaborada, elas insurgem nas subjetividades impactando as relações. A partir de Fanon (2008) e Ronilk (2002), considero subjetividades como uma coleção de desejos, pensamentos, experiências, emoções conscientes e inconscientes. As dimensões das subjetividades e por consequência das políticas de subjetivação são importantes para pensar a experiência de aprender com a prática artística que produz vida vibrante

Na relação entre a subjetividade e o mundo, intervém algo mais do que a dimensão psicológica que nos é familiar. Estou chamando de psicológico, o eu com sua memória, inteligência, percepções, sentimentos, etc. – nosso operador pragmático, que permite nos situarmos no mapa dos significados vigentes, funcionarmos nesse universo e nos movermos por suas paisagens. Esse “algo mais” que acontece em nossa relação com o mundo, se passa numa outra dimensão da subjetividade, bastante desativada no tipo de sociedade em que vivemos, dimensão que proponho chamar de “corpo vibrátil”. [...] Quando uma sensação se produz, ela não é situável no mapa de sentidos de que dispomos e, por isso, nos estranha. Para nos livrarmos do mal-estar causado por esse estranhamento nos vemos forçados a “decifrar” a sensação desconhecida, o que faz dela um signo. (ROLNIK, 2004, p.3)

Deste modo, para a autora o estranhamento sensitivo nos convoca a inventar sentidos que integram o mapa da existência. Ela desenvolve que a decifração das sensações é uma característica do trabalho artístico. O que existe de terapêutico nas vivências desta pesquisa, está mais relacionado com a experiência estética, do que com uma prática clínica. Interessou a produção de um corpo vibrátil desejoso de descobrir maneiras de romper com os pactos coloniais que nos permeiam.

No Brasil, a escolarização está diretamente relacionada com o projeto colonial. Assim como, a história da Educação está diretamente ligada com a escolarização. Demerval Saviani (2004) tem a educação jesuítica como marco inicial para estudar o legado da educação no século XX. Para Saviani (1991), a educação é a "produção do saber", é uma atividade que está a serviço de mediar a prática social global. Saviani (2011), sistematizador da pedagogia historicocrítica, ressalta ainda que é por meio da escola que ocorre a passagem do saber espontâneo ao saber sistematizado ou científico.

[...] o movimento que vai da síncrese (“a visão caótica do todo”) à síntese (“uma rica totalidade de determinações e de relações numerosas”) pela mediação da análise (“as abstrações e determinações mais simples”) constitui uma orientação segura tanto para o processo de descoberta de novos conhecimentos (o método científico) como para o processo de transmissão-assimilação de conhecimentos (o método de ensino) (SAVIANI, 1991, p. 83).

Deste modo, apenas por intermédio do ambiente escolar, seria possível aprender os conhecimentos científicos. Esse ambiente apresenta uma abordagem dicotômica da aprendizagem chamada “transmissão-assimilação”, para o autor é indispensável a figura do professor e do aluno para que a educação aconteça de maneira a transmitir o conhecimento. Outras dicotomias presentes na pedagogia historicocrítica proposta pelo autor, é o empírico e concreto e ainda síncrese/síntese e concreto/abstrato, tais pares atuam de maneira complementar nos processos de criação artísticos.

A pedagogia historicocrítica (SAVIANI, 1991) é classificada como crítico-social dos conteúdos por Luckesi (1994), nesta abordagem, o aprender seria a capacidade de processar informações e lidar com os estímulos do ambiente, organizando os dados disponíveis da experiência. Na presente pesquisa, procurou-se para além do fazer procedimental de processar informações, fortalecer conhecimentos conceituais e atitudinais, em uma prática comprometida com o aprender a aprender, aprender a ser e o aprender a conviver (DELORS, 2003). Como então seria possível aproximar essas competências das investigações no campo das artes com as aprendizagens no campo do Ensino e Relações Étnico-Raciais?

Castiel Vitorino (2019) afirma que o Trauma é brasileiro. Com isso, considero agravantes as reverberações das feridas coloniais. Na direção de elaborá-las no corpo no decorrer da pesquisa percorro a trajetória apresentada a seguir. Faço o cruzamento com os referenciais teóricos, analiso os resultados e discorro sobre os seguintes questionamentos: quais são os processos possíveis para desenvolver criações em Dança centradas nos sujeitos da aprendizagem que desenvolvem as ações criativas? Ou; de que maneira é possível evidenciar a educação através dos processos de criação artística? E de que modo é possível percorrer caminhos decoloniais a partir das memórias individuais, ancestrais e coletivas? Nesse sentido, o esforço se direciona para uma práxis decolonial.

O giro decolonial surge a partir dos estudos da colonialidade na América Latina. Ela é uma prática que problematiza a dominação colonial capitalista e a hegemonia da Europa no seu desejo de replicação. Nessa direção, Luciana Ballestrin (2013) apresenta a genealogia dos estudos decoloniais, discorrendo sobre as diferenças e os contextos históricos dos campos de estudos pós-coloniais, descoloniais, subalternos e decoloniais.

Ballestrin (2013) ao trazer para o texto o exemplo de Walter Mignolo, do grupo Colonialidade/Modernidade discorre sobre a sua denúncia ao “imperialismo” destes estudos que não realizaram uma ruptura com autores eurocêntricos: “o grupo dos latinos subalternos não deveria se espelhar na resposta indiana ao colonialismo, já que a trajetória da América Latina de dominação e resistência estava ela própria oculta no debate.” (MIGNOLO, 1998 *apud* BALLESTRIN, 2013, p. 95 e 96) A autora constata que Ramon Grosfoguel converge nesse ponto com Mignolo (2018) e segue na direção de reconhecer que a colonialidade do lado de cá do Atlântico carecia de uma análise localizada no continente. Junto a isso, demonstra-se a urgência de visibilizar epistemologias produzidas e referenciadas nesse território.

É possível reconhecer do lado de cá, pensamentos críticos à colonialidade através dos registros de Lélia Gonzalez (1988), Ailton Krenak (2020), Zulma Palermo (2009), e movimentos como o Fórum Social Mundial<sup>7</sup>, o Movimento Sem Terra<sup>8</sup>, a Teia dos Povos<sup>9</sup>, entre outros que questionam a produção de conhecimento localizada principalmente na Europa ocidental. Anteriormente a eles, eram apenas as epistemologias situadas na Europa as aceitas na comunidade científica, reforçando a colonialidade do saber e a geopolítica do conhecimento nessa centralização. Porém, “a genealogia do pensamento decolonial é planetária e não se limita a indivíduos, mas incorpora nos movimentos sociais (o qual nos remete aos

---

<sup>7</sup>Fórum Social Mundial: iniciado em 2001 em Porto Alegre, é um convite ao engajamento permanente das inúmeras entidades e movimentos da sociedade para fazer uma outra História nos países onde atuam: uma História de construção de consciência coletiva e de respeito à diversidade dos povos de cada lugar.

<sup>8</sup> O Movimento Sem Terra está organizado em 23 estados do Brasil e no DF, nas cinco regiões do país. No total, são cerca de 500 mil famílias que conquistaram a terra por meio da luta e da organização. Os principais objetivos são: Lutar pela terra; Lutar por Reforma Agrária; Lutar por uma sociedade mais justa e fraterna. Internacionalmente faz parte da Via Campesina, que congrega os movimentos sociais do campo dos cinco continentes.

<sup>9</sup> A Teia dos Povos é uma articulação de comunidades, territórios, povos e organizações políticas, rurais e urbanas. Extrativistas, ribeirinhos, povos originários, quilombolas, periféricos, sem terra, sem teto e pequenos agricultores se juntam, enquanto núcleos de base e elos, nessa composição com o objetivo de formular os caminhos da emancipação coletiva. Ou seja, construir solidariamente uma Aliança Preta, Indígena e Popular.

movimentos sociais indígenas e afros)” (MIGNOLO, 2008, p. 258). A decolonialidade então se apresenta como uma ação de fronteira na potência da encruzilhada, do entre lugar, reconhecendo os rastros coloniais e agenciando uma práxis (ação prática atrelada a teoria) vivenciada na América Latina.

Todavia, como apontam Lobo e Santos Junior (2020), antes do surgimento dessa discussão, intelectuais negros brasileiros já haviam produzidos inúmeras reflexões no que tange ao racismo, epistemicídio, violência, sexismo e a colonialidade. Estes não teriam participado diretamente dos movimentos decoloniais.

Muito têm se apontado da “falta” de sentimento “latino-americano” do Brasil. Justamente o último país a findar legalmente o processo de escravização, que recebeu o maior número de africanas e africanos traficados, que vive sobre fantasia da democracia racial e que escutou que a mestiçagem era a única “salvação” para seu “atraso” socioeconômico. Essa suposta “falta” não significa, de maneira alguma, que não estejamos refletindo e produzindo movimentos, mas indica, que os estudos decoloniais ainda não estão dialogando suficientemente com os “subalternos” do Brasil. (LOBO; SILVA, 2020 p.3)

Estamos refletindo e produzindo sobrevivências à colonialidade independente dos registros científicos invisibilizados pelos teóricos de/s/coloniais. Assim escolho este espaço acadêmico para registrar uma prática elaborada. Através da prática dialógica, realizei este trabalho de intervenção pedagógica a partir da experiência, do encontro com pessoas subalternizadas e da colaboração entre nós. O interesse nas criações artísticopedagógicas foi: pensar onde as sensibilidades se cruzam e o que é possível compartilhar nesse espaço. Junto a isso, refletir quais são as diferenças entre as existências pessoais e o que há de comum a ser partilhado no trabalho quando há o encontro com outras pessoas. Dessa forma, encontrei uma maneira de compartilhar as nossas reflexões e movimentos colaborativos.

Trabalhar “*com*”, é *labor* em ação compartilhada, co-laboração (ROCHA; AQUINO, 2020). Exercício de viver com as pessoas, construir possibilidades de “co-viver” as nossas diferenças e criar possibilidades: no caso da pesquisa artística, compartilhar essas possibilidades em cenas; no caso das mediações tecnológicas, registrar essas cenas em vídeos; no caso dos processos de criação performativa, registrá-los em anotações, depoimentos, vídeos, desenhos, fotos, registros corporais, entre tantas possibilidades que irei apresentando ao longo dos próximos capítulos.

Me interessou o procedimento guiado pela prática na pesquisa performativa (HASEMAN, 2015), o que elucidou processos de pesquisa de criação com danças e a aprendizagens no/do corpo. Por um lado, a Pesquisa-Guiada-Pela-Prática, ou Pesquisa Performativa me levou a um ponto de partida desde o qual a prática da criação artística guiou minhas escolhas e indicou os próximos caminhos a seguir (HASEMAN, 2015). Por outra perspectiva, encontrei possibilidades analíticas para produzir acontecimentos e olhar para eles pela prática da pedagogia das encruzilhadas pluriversalistas. Diferente de uma lógica binária, dicotômica e bidimensional a encruzilhada possui dimensões plurais que são transversalizadas no corpo (MARTINS, 2002).

Logo, no lugar de um único treinamento corporal para elaborar coreografias, optei por escutar os anseios e os amores de cada pessoa nas dimensões afetivas, sociais, educacionais, artísticas, políticas, estéticas, alimentares, espirituais, traumáticas, relacionais, entre outras. Considerando também essas dimensões transversalizadas no meu corpo. Por exemplo: iniciei os encontros perguntando como estamos naquele dia; incentivei conversas sobre saúde integral do corpo; escutei os conflitos familiares; compartilhei os meus conflitos; apresentei referências estéticas para criação a partir de textos, vídeos, músicas; desejei saber referências estéticas das pessoas envolvidas.

Levando em conta estas referências, o objetivo desta intervenção pedagógica foi produzir laboratórios de investigação corporal e de criação cênica, visando a exploração prática, a seleção de materiais na criação e a organização desses materiais selecionados com fins à apresentação de resultados na forma de um produto com impacto na área de ensino. Esse objetivo foi elaborado juntamente com as pessoas que fizeram parte da ação. O confronto entre a criação, as leituras de textos e as análises de referências do movimento decolonial, visou entender em que medida ocorre sobreposição dos processos colonizadores às culturas locais, reconhecendo tais rastros no corpo-que-dança.

Ao desviar das pedagogias engessadas das escolas formais, ou como minha mãe chama “pedragogias”, encontro nos movimentos coletivos, espaços de formação e educação que miram a liberdade. São dimensões da educação nestes espaços não-formais a aprendizagem de habilidades e/ou desenvolvimento de potencialidades; a aprendizagem e exercício de práticas que facilitam os indivíduos a se organizarem com objetivos voltados para a solução de

problemas coletivos cotidianos; a aprendizagem de conteúdos que possibilitem aos indivíduos uma leitura de mundo, do ponto de compreensão sobre o que se passa ao seu redor. Para Gohn (2006), a educação formal acontece nos territórios escolares, que são instituições regulamentadas por lei, certificadoras, organizadas segundo diretrizes nacionais.

Para a autora supracitada, o que difere a educação não-formal da educação formal, são os espaços educativos não-formais que “se localizam em territórios que acompanham as trajetórias de vida dos grupos e indivíduos com interações intencionais.” (GOHN, 2006, p. 29) A intervenção pedagógica aconteceu em espaços não-formais de aprendizagem, onde analisei as possibilidades de caminhos decoloniais e criação de outras possíveis maneiras de relacionamento interpessoal. De modo a trazer uma reflexão para o ensino e a maneira como ele acontece, assim como evidenciar os processos de ensinoaprendizagem que ocorrem fora dos ambientes da educação formal.

Sobre o ensino, as educadoras Lenira Rengel, Antrifo Sanches, Beth Rangel e Rita Aquino no livro *Arte/Dança como tecnologia educacional I* definem “O Ensino é o processo que faz com que a Educação ocorra. [...] O Ensino é uma forma sistemática (organizada) pela qual se educam as pessoas em uma determinada sociedade.” (RENGEL et al. 2018, p. 37). Nessa organização elas discorrem sobre a correlação entre ensino e aprendizagem, um estar para o outro e escolhem a grafia ensino/aprendizagem. Faço a opção de escrever ensinoaprendizagem junto por entender que é um sistema único e não dois processos em relação. Considero que os processos de ensino e de aprendizagem acontecem no trânsito entre a pessoa que media os conhecimentos e a pessoa que aprende, sendo uma fronteira difícil de ser reconhecida, já que o aprendizado é contínuo e também aprendemos no exercício de compartilhar conhecimentos.

Se o campo da Educação carrega marcas epistemológicas pautadas na colonialidade, assim como os currículos escolares, então, escolhi investigar as relações de ensinoaprendizagem, ou de “aprendizagemaprendizagem” nos espaços não formais que essas relações acontecem. Nos espaços investigados durante a pesquisa, as aprendizagens acontecem no entre: Entre conceitos, aprendizes, espaços não-formais, afetos, fruições, procedimentos metodológicos e experiências de criações artísticas.

As intervenções pedagógicas que realizei estão relatadas ao longo desse texto e possuem registros disponíveis para acesso em uma plataforma virtual gratuita. O ensino/aprendizagem nos espaços não-formais acontecem entre educadores e educandos, no caso dos processos de criação analisados aqui, na maior parte do tempo assumi a responsabilidade de provocar movimentos corporais. Cada uma das treze pessoas mobilizou as suas presenças nesse espaço de criação. A grande questão era: Como aprender processos de criação? Ou seja, quais são as maneiras possíveis de mediar, desenhar e vivenciar processos que ativem um estado de presença e investigação. Escolhi então como procedimento metodológico, a mediação, entre a minha presença e a presença de cada pessoa dançante, brincamos de aprender juntas os caminhos possíveis.

Reconheço como eixo temático as histórias de vida. Já os espaços não-formais de aprendizagem desta pesquisa são: o grupo de pessoas do projeto intitulado “Processos de Criação Artística Mediados Pela Dança em Espaços Não Formais de Aprendizagem”, aprovado pelo Edital Demanda Espontânea da antiga Secretaria de Cultura de Ilhéus e a criação cênica “ASAS”, junto à Valdiná Guerra e ao Coletivo 7, que se reuniu neste período de dois anos em diferentes espaços físicos e virtuais, sendo o mais frequente o Cabaré do Livro, localizado no Banco da Vitória em Ilhéus, na casa de Valdiná, ou como ela nomeia, Unzó<sup>10</sup>. Como residência dos saberes ancestrais, além do espaço físico, a corpa passou a ser entendida nesse processo de criação também como Unzó, morada da ancestralidade. Apresento assim os espaços não formais e as comunidades em que esta pesquisa acontece. Ao longo do texto apresento as pessoas que encontrei e os espaços por onde caminhamos nesta construção.

Inicialmente apresento a intervenção pedagógica juntamente com as treze pessoas envolvidas nessa construção e a metodologia escolhida da escrevivência (EVARISTO, 2007) para registrar essa pesquisa que tem como ponto de convergência a experiência. Encontrei nela uma maneira de organizar a pesquisa considerando as minhas trajetórias e territórios subjetivos.

A escrevivência é reconhecida a partir do processo de criação da escrita literária de Conceição Evaristo, uma mulher negra que caminha entre os registros

---

<sup>10</sup> Nome atribuído aos espaços onde ocorrem os rituais e organizações dos saberes afrodiaspóricos do candomblé de Angola no Brasil, se assemelham ao entendimento de casa, território onde habitam os corpos, podendo ainda ser ampliado para residência da ancestralidade.

escritos de sua vivência a ficcionalização destas em Romances. Nesse exercício de integrar a teoria à história de vida que me atravessa, vivi um processo significativo de aprender enquanto pesquiso, reverberando na minha prática docente. A escolha de desenvolver nesse contexto da comunidade artística-cultural na qual sou parte se deu pelo compromisso com a realidade que compartilho com as pessoas da minha convivência, nessa perspectiva o eu, evidenciado nessa escrita em primeira pessoa do singular se cruzou com o nós com o objetivo de diluir as fronteiras da produção do conhecimento entre pesquisador/a e objeto de estudo.

Fernanda Feslisberto (2020) aborda a escrevivência como um método, uma rota alternativa frente a ebulição de experimentos escritos que não se enquadram no espaço apertado do texto acadêmico.

Percebo que a escolha do gênero memorial vem também acoplada para algumas estudantes da ideia de escrevivência, aqui entendida como uma possibilidade de interferência em primeira pessoa. Dessa forma, o texto não é mais “nosso” nem esconde a autoria atrás de uma terceira pessoa do singular. (FELISBERTO, 2020, p.171)

Levando em conta este debate, assumi a co-autoria ao compartilhar em primeira pessoa o processo de pesquisa artística que aconteceu nos corpos e nas corpos de todas as pessoas participantes dessa ação. É comum em pesquisas sobre processos de criação, estabelecer um método a ser replicado. Porém nesse espaço do resultado que será acessado por outras pessoas educadoras, o objetivo foi o compartilhamento da experiência e procedimentos acessados. Como produto pedagógico, os registros das reflexões teóricas, da minha vivência e os processos de criação estão disponíveis em uma plataforma digital. Para chegar a essa configuração, passamos pelo seguinte caminho: processos de criação de oito vídeos com dança<sup>11</sup>; processo de criação da ação cênica Asas<sup>12</sup>; registro audiovisual da ação cênica ASAS<sup>13</sup>; elaboração de um artigo sobre os chãos da criação e registro audiovisual dos rastros do processo<sup>14</sup> no formato documentário.

No primeiro capítulo abro os caminhos compartilhando as experiências precedentes que me levaram para o caminho desta investigação. Desenho a

---

<sup>11</sup> Disponíveis em: < <https://taynahmelolima.wixsite.com/criacaocomdanca> >. Acesso em: 12 out. 2021.

<sup>12</sup> Disponível em:<<https://youtu.be/huPN-eg220>>. Acesso em:12 ago. 2021.

<sup>13</sup> Disponível em: <<https://youtu.be/j7UucnzX9jq>>. Acesso em:12 ago. 2021.

<sup>14</sup>Disponível em: <<https://youtu.be/4tMghFiqkzs>>. Acesso em:12 ago. 2021.

trajetória que parte da minha história de vida e encontro com outras pessoas criadoras. Ao anunciar a relação intrínseca entre criação artística e educação, partilho os procedimentos metodológicos que acessamos.

No segundo capítulo apresento as reflexões acerca das éticas e estéticas em torno das criações artísticas e as maneiras como a experiência e a abertura para o que está por vir pode ser um caminho alternativo às lógicas de dominação. Discorro que é intencional o estabelecimento de relações entre experiência artística e agenciamento individual/coletivo (ROCHA; AQUINO 2020). Apresento o processo de criação da ação cênica ASAS, criada em colaboração com O Coletivo 7.

No terceiro capítulo, trago as vivências e experiências. Também a imprevisibilidade, as contaminações do Coronavírus e os contextos da macropolítica institucional. Discorro sobre as implicações do trabalho artístico em colaboração, analisando como se estabeleceram as relações durante as experiências vivenciadas. Em uma perspectiva colaborativa do processo criativo, entende-se que a aprendizagem e criação são instâncias de coautoria. Nas considerações finais apresento as perspectivas da colaboração, os desafios da construção da autonomia, o que considero relevante no percurso com os desafios da avaliação processual.

Discorro por fim sobre os apagamentos, os mecanismos subjetivos de dominação e como eles atuam no desaparecimento de signos (semicídio) no extermínio de conhecimentos (epistemicídio) e por fim como esses se relacionam com o genocídio, a morte ligada aos aspectos étnico-raciais. Escolher os processos de criação para relacioná-los às relações de ensinoaprendizagem trata-se de uma escolha pelo inacabamento. Paulo Freire (1996) ao falar da inconclusão do ser como característico da experiência vital, afirma que ensinar exige consciência do inacabamento. Fazendo a junção dos três extermínios apresentados no início do parágrafo, nota-se que a ciência moderna invisibilizou muitos saberes.

As experiências humanas não cabem na noção de objeto de pesquisa, pois elas não são objetos, assim como corpos não são objetos. O processo de criação e seus procedimentos metodológicos por caminhos decoloniais são o que mais se aproxima do que poderíamos chamar de objeto da pesquisa, porém a metodologia escolhida se afasta da noção de objeto. Quijano (2005, p. 129) aponta que após as teorias do filósofo Descartes e a transformação da antiga abordagem dualista sobre o “corpo” e o “não corpo”, “o que era uma co-presença permanente de ambos os elementos em cada etapa do ser humano, em Descartes se converte numa radical

separação entre “razão/sujeito” e “corpo” e essa teoria é utilizada ainda para reforçar a dominação racial de seres humanos considerados inferiores em sua racionalidade “razão/sujeito” seria a única entidade capaz de conhecimento “racional”, em relação à qual o “corpo” é e não pode ser outra coisa além de “objeto” de conhecimento” (QUIJANO, 2005, p.129). Os corpos, ou as corpas, ou es corpes são considerados nessa pesquisa como processos.

Se corpo é um processo, ao realizar uma pesquisa com Dança, as pessoas implicadas não são objetos para que eu na posição de pesquisadora recolha dados, elas são pessoas com as suas subjetividades e têm voz ativa em toda a investigação. Escolho partir da escrevivência que é uma metodologia baseada em um processo criativo literário para produzir narrativas, estas foram historicamente apagadas com o interesse de negar a vida às pessoas e grupos subalternizados nos diversos aspectos atravessados pela colonialidade. Os dados analisados foram os vestígios dos processos de criação, depoimentos, gravações, diários de bordos, relatórios, imagens, entre outros. Discorrerei então sobre o processo de criação da ação cênica ASAS. Nesse processo a dramaturgia acontece nas grafias das corpas, ela é sentida de forma a questionar os lugares da cena nas artes cênicas, seja na dança através das coreografias ou o lugar de encenação, tão típico do teatro. Dessa forma, o trabalho artístico assume o lugar da Dramaturgia Expandida<sup>15</sup>. (OLIVEIRA, 2018)

A criação ASAS é plural, é a expansão de memórias construídas por nove pessoas em relações de convergências e divergências, em um ir e vir de encruzadas. As nove pessoas que trabalharam na construção da Dramaturgia Expandida foram: Valdiná Guerra, Taynah Melo, Yuri Antony, Natália Santos, Tainá Guerra, Mariana Andrade, Raromine Lopes, Milena Correia e Ruy Penalva.

A relevância dessa pesquisa foi a implicação no contexto que sou parte e o envolvimento com a realidade estudada nas reflexões teórico-metodológicas. Apropriando-me das orientações, junto à Pesquisa-Guiada-pela-prática (HASEMAN, 2015), trago com a escrevivência (EVARISTO, 2007) evidenciando a pesquisa como prática e a prática como pesquisa para pensar outras possibilidades de

---

<sup>15</sup> A noção de Dramaturgia Expandida adotada a partir de Marina de Oliveira (2018) se deu pela característica processual, nessa proposta a dramaturgia se expande desde as escolhas estético-ideológicas das pessoas do grupo, passando pelo processo de criação em todas as suas dimensões inventivas e continuando na recepção das pessoas espectadoras, não se restringindo a um único momento ou ao exercício solitário de um dramaturgo clássico ao escrever textos teatrais.

ensinoaprendizagem que acontecem em espaços não-formais. Neste memorial das ações circulares, as vivências são escritas em primeira pessoa, os registros orais, audiovisuais e escritos das treze pessoas criadoras nesse espaço de aprendizagem são compartilhados ao longo dessa pesquisa que está dividida em três espaços. O processo da escrita não é linear, podendo ir e voltar no tempo em alguns momentos.

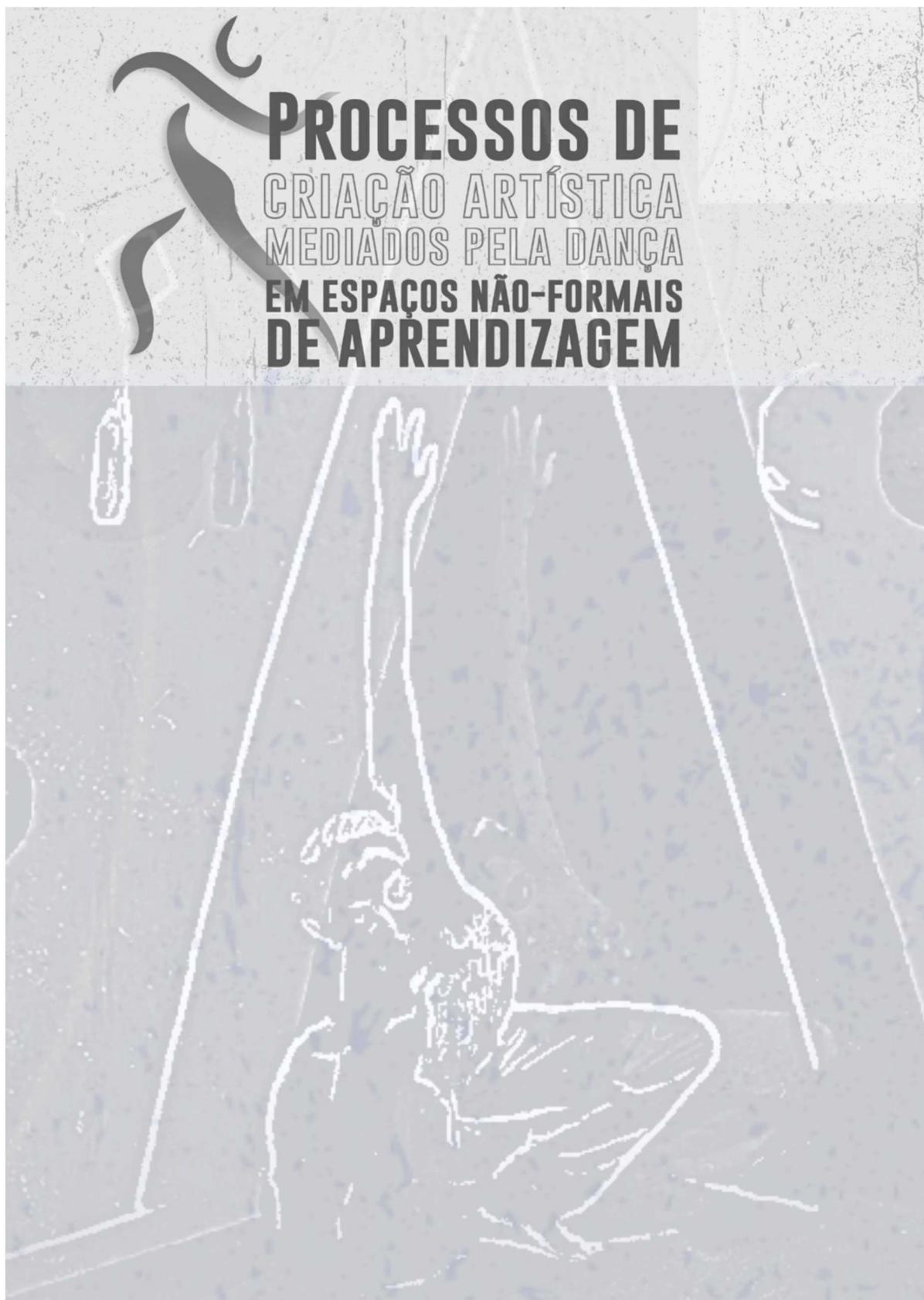
Os territórios objetivos e subjetivos se entrecruzaram entre contextos e acontecimentos, entre desejos e intenções, entre dores e amores, entre escritas digitais e danças, entre isolamentos e relacionamentos e por continuar, seguimos entre histórias de vida, teorias acadêmicas, contextos acontecidos, acontecimentos contextuais, desejos intencionados, amores doloridos, danças digitais escritas, escritas dançadas, vidas teorizadas e histórias corporais, tempos espiralares, relacionamentos isolados e ainda subjetividades dançadas em isolamentos coletivos em contextos pandêmicos entre amores colaborativos e escritas acadêmicas.

## **Interlúdio**

### **Processos de Criação Artística mediados pela Dança em Espaços Não-Formais de Aprendizagem: Primeira Camada**

A moça imprimia mais e mais velocidade a sua louca e solitária maratona. corria contra ela própria, não perdendo nunca, não ganhando nunca. Mas, naquele dia, a semidesperta manhã inundava Cida de um sentimento pachorrento, de um desejo de querer parar, de não querer ir. Sem perceber, permitiu uma lentidão aos seus passos, e pela primeira vez viu o mar. A princípio, experimentou uma profunda monotonia observando os movimentos repetidos e maníacos das ondas. Como a natureza repetia séculos e séculos, por todo o sempre, os mesmos atos? O mar magnânimo lavando repetidamente, a curtos intervalos, a areia circundante. Tudo monótono, certo e previsível.

Conceição Evaristo, 2016



## FICHA TÉCNICA

**Título:** Processos de Criação Artística mediados pela Dança em Espaços Não-Formais de Aprendizagem

**Dançarinas Criadoras:** Taynah Melo, Marianne Gois, Valdiná Guerra, Lis Campos, Natália Santos, Raromine Lopes e Yuri Antony e Mariana Andrade

**Provocadora Cênica:** Taynah Melo

**Preparação Corporal:** Lis Campos

**Psicóloga:** Marianne Gois

**Lançamento:** 2020

**Link:** <https://taynahmelolima.wixsite.com/criacaocomdanca>

**Duração total:** 00:20:44

Os registros audiovisuais dos processos de criação de cada pessoa foram realizados durante o ano de 2020 no projeto de pesquisa Processos de Criação Artística mediados pela Dança em espaços não-formais de aprendizagem. Essa etapa teve apoio financeiro da Secretaria de Cultura de Ilhéus, através do *Edital 01/2019 Demanda Espontânea*. As Dançavivências tiveram processos de criação diferentes, de acordo com as necessidades de cada criadora. Os seis registros estão disponíveis no site *Criação com Dança* na aba *Primeira Camada*. Esta é uma pesquisa com Dança realizada por Taynah Melo e contou com a colaboração de Valdiná Guerra, Yuri Antony, Natália Santos, Tainá Guerra, Mariana Andrade, Raromine Lopes, Marianne Gois e Lis Campos todas envolvidas no processo de construção da pesquisa artística.

## 1 TRAJETÓRIA E ANCESTRALIDADE: REGISTROS DAS EXPERIÊNCIAS DO/NO CORPO

*Eu sou um corpo  
Um ser  
Um corpo só  
Tem cor, tem corte  
E a história do meu lugar  
Eu sou a minha própria embarcação  
Sou minha própria sorte*  
*(Um corpo no Mundo, Luedji Luna)*

Sou uma mulher negra, cabelos curtos e cacheados, me apresento como uma mulher cisgênera artista da dança, educadora e agente cultural. Me pergunto em qual momento as histórias das minhas famílias se perderam e quais culturas foram apagadas nesse processo. Também quais conteúdos não me foram apresentados até o presente momento sobre as histórias dos corpos não brancos presentes nesse território ocidentalizado que habito.

A filosofia cartesiana tem exercido grande influência nos projetos ocidentalizados de produção de conhecimento. A pretensão de uma “não localização” da filosofia de Descartes, um conhecimento “não situado” inaugurou o mito da egopolítica do conhecimento, um “Eu” que assume produzir conhecimento de um não lugar. (GROSFOGUEL, 2016, p. 30)

As epistemologias basilares para a Universidade até aqui sustentaram o privilégio dos homens brancos na produção teórico científica (GROSFOGUEL, 2016). Ao se colocarem como universais, pretendiam então propor uma neutralidade de sua observação não localizada. Para propor outras soluções a esse problema histórico, escolho a escrevivência (EVARISTO, 2007) pois no exercício de reconhecer a minha localização, encontro uma maneira de criar possibilidades de acessar memórias que foram negadas para mim ao longo do meu desenvolvimento. A proposta experiencial foi a construção do conhecimento corporalizado, localizado geopoliticamente em corpos não-hegemônicos.

Esta pesquisa teve como princípio a sensibilidade aos eventos que aconteceram, ao que emergiu, ao uso da intuição, teve abertura do espaço para criatividade e o erro como aproximação: “ Errar é a dissipação das possibilidades da obra, apontando caminhos para aquela, ou talvez, para outras obras que virão. (REY,

1996, p. 7)” Interessou tatear quais são as bordas das referências formativas em Artes das pessoas envolvidas, são elas: a Dança, a Literatura e o Teatro. Dessa maneira cruzar essas e outras referências para analisar o encontro dessas fronteiras borradas na encruzilhada.

Ao pensar nas possibilidades de ações decoloniais, considerei mais adequado seguir nessa direção da prática artística e pedagógica nas encruzilhadas a partir de Martins (2002), ampliando assim os horizontes nessa ação de giros epistemológicos pela pesquisa incorporada. Assim a trajetória favoreceu os processos criativos, de investigação e de ensinoaprendizagem, relacionados às diferenças, promovendo possibilidades de desenvolvimento de autonomia intelectual e artística pelo reconhecimento do que podemos vir a ser.

Na prática investigativa das potencialidades corporais, cada processo de criação demandou um modo de fazer diferente, então a pluralidade se enuncia quando há um espaço de confiança e respeito às diferenças. Caso contrário, as presenças não se mobilizariam no exercício de criar. Assim, cada pessoa elaborou com a mediação da linguagem da Dança suas vivências, experiências, desejos e percepções. Cito aqui provocações que fiz: O que você deseja criar? Vamos descobrir juntas? Apresento algumas ferramentas que tenho e que acredito potencializar o seu processo. O que te traz até esse espaço de criação? Como o seu corpo se relaciona com o ambiente? Como o ambiente se relaciona com seu corpo? O que você percebe? Durante a experimentação, o que você percebeu? O que acredita que poderia ser diferente?

Os questionamentos apresentados são direcionadores e provocadores de deslocamentos perceptivos promovendo o trânsito entre percepções nem sempre visíveis e conhecimentos elaborados. Rufino (2016) considera a performatização dos saberes como a manifestação da ancestralidade. Para o autor, os saberes se expressam como conhecimentos à medida que são praticados. Então os conhecimentos são do corpo e estão no corpo, por isso a escolha da linguagem da Dança, do movimento do corpo nos espaços, e ao considerar as relações étnico-raciais que atravessam esses corpos, considero a prática para além da abordagem física objetiva, para uma abordagem que é também subjetiva e ancestral, sensível às suas potências, (in)corporadas.

Assim como na decolonialidade o que interessa aqui é intersecção, o meio, o entre lugar e também o que escapa. É também o olhar para as outras possibilidades que chegam nesta produção de significados.

## 1.1 AGÔ<sup>16</sup>

Peço licença às pessoas mais velhas, as mais novas e as que me antecederam. *Laroye Exu*<sup>17</sup> caminhos abertos para a comunicação das ideias desde o meu lugar no organismo Terra até o lugar da pessoa participante desta leitura.

Segundo as narrativas de alguns praticantes do candomblé, Exu compreende-se como o linguista e tradutor do sistema mundo. É concedido a ele a proeminência de toda forma de enunciação e diálogo. Conforme me foi passado no contato com as experiências tecidas nos terreiros da nação Ketu, o orixá é o elemento constituidor do próprio movimento em si. Assim, segundo as narrativas dos praticantes, ele manifesta-se como um elemento indispensável a toda ação criativa. Em outros termos, o orixá é definido também pelos seus praticantes como a proto-matéria responsável pela existência do universo, da criação dos seres e das possibilidades de interação entre os mesmos. Segundo as sabedorias versadas nos terreiros de candomblé a dimensão ontológica do orixá se traduz na expressão: Exu é o princípio dinâmico do universo. (RUFINO, 2016, p. 56)

Essa primeira citação abre os caminhos teóricos, criativos e ancestrais dessa pesquisa registrando uma compreensão para a energia de Exu. Ele é princípio, meio e fim. É caminho e passagem. Sem Exu nada se faz. Exu é parte da ancestralidade reorganizada nos corpos afrodiáspóricos, ao discorrer sobre estas corporalidades Ligiéro (2011, p.107) compreende a ancestralidade como “um conjunto de dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos”.

Na direção de reposicionar o corpo na história, ao tratar da emergência da credibilização de outras textualidades, Rufino (2016, p.59) propõe lançar diferentes perspectivas no mundo através de uma dinâmica cruzada. Para uma investida no campo do saber o autor ressalta a necessidade de uma escuta atenta dos enunciados do corpo. Ao percorrer outros caminhos para a invenção e releitura do mundo, a encruzilhada é o lugar do registro das experiências do/no corpo. É o

---

<sup>16</sup> Ago- Pedido de licença em Iorubá (RUFINO, 2016)

<sup>17</sup> Saudação ao orixá Exu divindade dos caminhos e das encruzilhadas.

cruzamento do tempo-espaço para ação dinâmica de realização. É o lugar onde o passado, o presente e o futuro se encontram no exercício de criação.

Como Elza Soares<sup>18</sup> que clama por “Exu nas escolas”, trago este mesmo princípio cosmológico anunciado na academia por Martins (2002) e Rufino (2016) para o ambiente das aprendizagens, que pode ser nas escolas, mas não necessariamente, ou seja, os ambientes das aprendizagens são espaços de elaboração de conhecimento, podendo ser a porta de casa, a sala de casa, a quadra, a praia, um encontro virtual em uma sala de reuniões online, entre outros. Com esse passo, irei tratar de corpo, de movimento dinâmico e apresentarei algumas questões que engatilham os meus desejos de produzir conhecimento no espaço acadêmico.

## 1.2 TRAJETÓRIA: EXPERIÊNCIAS PRECEDENTES

Assim como Rolnik (2004) apresenta a vibração como princípio vital, apresento também os princípios da personalidade, inspirada no povo Bantu, e sua força criativa *Muntu*, transversalizada entre a sua existência, ancestralidade fundadora e a vida em comunidade, esta energia é princípio vital e seria o contrário de forças destrutivas que ameaçam a paz

Para os povos bantu em geral, a personalidade de alguém se dá num campo psicológico dinâmico definido por três esferas principais de relacionamentos, num eixo em que se cruzam: o vertical (que liga a pessoa a seu ancestral fundador), o horizontal (de ordem social, comunidade cultural) e o da existência própria da pessoa. É do equilíbrio desse universo psicológico que depende o equilíbrio da personalidade, que não se trava ou recalca por noções de pecado ou de salvação, inexistentes na esfera da vivência original bantu, mas que se articula em torno do engendramento de *Muntu* (equivalente a *Axé*). (ROSA, 2013, p.43)

Um ponto interessante de perceber a partir da citação é que uma ação em um eixo mobiliza os outros, assim os aspectos visíveis e os não visíveis se cruzam orientando desejos, pensamentos, experiências e emoções. Neste movimento acontece a vibração das memórias comunicadas, seja pelo movimento do corpo e suas dramaturgias, seja pela voz, que ao ser vibração, também é corpo.

---

<sup>18</sup> Elza Soares é uma cantora negra brasileira, conhecida por sua produção criativa engajada com as questões do seu tempo.

Apresentada estas esferas relacionais constituintes da dinâmica psicológica a partir destes dois referenciais, peço licença para me apresentar, sou Taynah, filha de Mônica, gestora ambiental na Mata Atlântica e Everaldo, pesquisador da Baía de Todos os Santos e dos Manguezais na costa Atlântica, Saluba Nanã!<sup>19</sup> Iniciarei então essa escrita reverenciando toda a minha ancestralidade, começando pelos meus pais e refletindo sobre a história apagada das/os ancestrais biológicos que vieram antes deles. Fui criada em Ilhéus, na Bahia e o que aprendi sobre esse território na escola foram as histórias dos colonizadores e dos coronéis no Sul da Bahia. Hoje vivo com minha mãe, sou filha de pais negros que conseguiram através dos estudos e de empregos público terem uma mobilidade social que me possibilitaram alguns acessos durante a minha jornada.

Na grafia dos mundos que estão por vir, nomear é um ato de inscrição no tempo-espaco como diz Kopenawa (2015). Nesse micro processo de criação a linguagem anuncia uma organização geopolítica. Localizo então a história de vida pela qual sou atravessada:

Meus pais escolheram o nome Taynah para mim que significa Primeiro Raio de Sol da Manhã. Ouvi muitas versões da história do meu nome, a última que me lembro foi contada por Lilian Pacheco<sup>20</sup> na Beira do rio de frente pro mar em uma noite de lua, estava acompanhada de minha mãe, e a gente participava de um encontro em comum. Diante da minha curiosidade em saber a versão indígena da origem tupi do meu nome, marcamos uma conversa a noite. Na cosmovisão dos povos originários Karajá, Taina Kan era uma estrela e quando viajou por pedido de uma jovem que gostaria de com ele se casar, ele então desceu do céu para terra chegou como um homem idoso. Rejeitado pela moça que o desejou, se juntou com a irmã dela. Ele então saiu sozinho para plantar, tempos depois da colheita, ele apareceu como um jovem com muito brilho e compartilhando conhecimentos sobre o cultivo da terra até então desconhecidos.

Minha mãe foi a primeira pessoa da família a se atentar para as feridas subjetivas. De acordo com Frantz Fanon (1968), as feridas coloniais sofridas pelos condenados da terra são causadoras de danos na elaboração das subjetividades da

---

<sup>19</sup> Saudação a Nanã, Nkise dos Mangues

<sup>20</sup> Lilian Pacheco é Mestre Griô, Sistematizadora da Pedagogia Comunitária Griô, educadora biocêntrica, facilitadora de biodança, escritora e poeta.

população no território colonizado que permanecem após a saída do colonizador. “É o racista que cria o inferiorizado” (FANON, 2008, p. 90). Em *Pele Negras, Máscaras Brancas*, Fanon (2008) trata sobre os complexos de inferioridade que pessoas racializadas pelo colonialismo apresentam, de modo a orientar os seus desejos na direção dos princípios éticos e estéticos deixados pelo colonizador.

Ao discorrer sobre o processo pós-colonial nas Antilhas, Fanon (2008) também relata que os jovens se identificam com o colonizador ao reproduzirem subjetivamente os seus comportamentos “identifica-se com o explorador, com o civilizador, com o branco que traz a verdade aos selvagens, uma verdade toda branca. [...] Ele recarrega o herói que é branco, com toda a sua agressividade”. (FANON, 2008, p.132). Desse modo, ao carregar essa dívida sádica (FANON, 2008), atravessada também por (BRAGA, 2019), considero que o jovem passa a assimilar as estéticopolíticas colonizatórias no seu processo de aprender e elaborar o mundo nas relações sociais. Ou seja, ao ter os desejos direcionados para a estéticopolítica do colonizador, elabora o mundo a partir desta percepção branca e dissociada da sua realidade corporal, de maneira a se identificar estética e politicamente com o colonizador, reproduzindo um comportamento danoso e nocivo para si, por isto sádico.

A criatividade para construir outros caminhos foi uma das competências acionadas neste projeto. O registro teórico-prático foi uma forma de organizar o processo de criação a partir da minha vivência. Sobre processos criativos Amélia Conrado, educadora e artista negra, define

O processo criativo em dança pode ser entendido como estudos de corpo em seus diversos procedimentos técnicos, experimentos, com ou sem materiais e objetos, com ou sem recursos tecnológicos, em ambientes físicos diversos, como exemplo – água, lama, areia, piscina – vistos em várias elaborações, meios pelos quais se pesquise e se elabore, de acordo com o conceito que o artista elege para seu trabalho. (CONRADO, 2015, p. 202)

Deste modo, para esta elaboração com Dança, a escrevivência (EVARISTO, 2007) aparece aqui como método de registrar a produção criada e testemunhada nesta pesquisa. Durante as intervenções, cada pessoa escolheu os seus caminhos criativos. Para chegar até a escrevivência, inicialmente me aproximei da cartografia. Braga (2019) ao trazer a noção de sexílio - uma forma de exílio aos corpos que

transgridem as normatividades de sexualidades e gênero se vale do método cartográfico que não tem um plano a ser executado. O que interessa a ele é perceber como “quem” viaja no exílio está relacionado à sexodissidência, e, também, “quando”, “como” e “em que circunstância” acontece essa viagem. O mesmo apresenta a sua pesquisa direcionada pelos encontrosacontecimentos (BRAGA, 2019) mediados pelo acaso. Nesse percurso, tanto para ele, quanto para mim, a figura do/a pesquisador/a é decisiva porque analisa através de seus afetos, percepções e visão de mundo as paisagens sentimentais cartografadas.

*A cartografia exige do pesquisador a habilidade de estar atento aos fatos no momento em que eles acontecem. Uma prática totalmente ancorada na experiência, que se renova de acordo com a necessidade, pois diz respeito a campos de estudo vivos e mutáveis. Não desenhar mapas fixos, não estar preso apenas ao registro e análise de dados, mas estar atento aos encontros. (BRAGA, 2019, p. 24)*

A dança enquanto exercício de pesquisa se aproximou da cartografia pelos encontros que ela mobilizou. Assim como, a investigação por meio das artes e registro pela escrevivência de tecnologias ancestrais, grafou um mapa sentimental, anunciando desejos esteticopolíticos de cada pessoa criadora. Semelhante à cartografia, a experimentação da escrevivência não se deu por aplicação e ao se implicar na composição artística provocou deslocamentos pela experimentação.

Então nessa viagem, enquanto criadora com artes, ao escolher procedimentos, conteúdos, metodologias para mediar um processo de criação, atento para o fato de que esses são conhecimentos referenciados geopoliticamente (GROFOGUEL, 2016) no tempo e no espaço. Como escolho dialogar com teóricos que propõem a construção de conhecimento na interseccionalidade, pretendo analisar o que está entre essas práticas pedagógicas que permeiam os processos criativos apresentados nesse estudo.

Encontro nesta ação majoritariamente mulheres e pessoas não brancas, pois as minhas angústias no início dessa trajetória circulavam em torno das diferenças nas experiências vividas pelas mulheres, na necessidade de criar um espaço seguro para as trocas da criação, e de experiências vivenciadas por pessoas negras. Isso me levou inicialmente ao Feminismo Interseccional (AKOTIRENE, 2018). A Interseccionalidade foi uma possibilidade de pensar sobre os marcadores sociais dançavividos nos processos de criação e escrevidos neste memorial. O conceito

inicialmente foi articulado em favor das mulheres negras, Kimberlé Crenshaw, analisa o caso de 1976 em que 5 mulheres negras processaram a General Motors, verificando uma prática discriminatória mista de raça e gênero. No Brasil Carla Akotirene (2018) aponta para a importância dessa conceituação para a produção teórica:

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. (AKOTIRENE, 2018, p.14)

Junto a essas sobreposições, o que me interessou no cruzamento entre os processos de aprendizagem e os processos criativos da cena foram as esteticopolíticas que os atravessam. Cleber Braga (2019) propõe a grafia de esteticopolítica evidenciando a inseparabilidade dessas duas dimensões. Assim, analisei as relações étnico-raciais nesses processos de maneira a considerar as intersecções de gênero, classe, capacidade e faixa etária.

Desse modo, analisei a partir do produto pedagógico as práticas atreladas às teorias, chamadas de práxis no campo da educação, atravessadas pela abordagem decolonial. As práxis decoloniais podem ser reconhecidas nos procedimentos escolhidos para mediar os processos de criação e também nas escolhas pedagógicas dos processos de aprendizagem vivenciados. Reforço que a escolha do termo processos de aprendizagem se dá em crítica a carga passiva e unidirecional que a palavra ensino traz. Desse modo questiono: Quem ensina? Ensina o que? A quem? Onde está o conhecimento? A partir dessas inquietações apresento a seguir algumas experiências vivenciadas no ambiente escolar.

Como um corpo só e sendo a minha própria embarcação, apresento assim os mares que naveguei. No ambiente escolar, basta uma mínima noção dos processos opressores que nos atravessam para perceber o racismo, o machismo, o sexismo e o capacitismo presente nessa estrutura. A disputa de narrativas na elaboração dos currículos é sempre uma luta. Para criar uma imagem a respeito dessa afirmação, cito alguns exemplos das minhas experiências docentes nesses ambientes.

No contexto da educação infantil na Escola Municipal Calazans Neto, localizada no Nordeste de Amaralina em Salvador, por exemplo, foi possível perceber as relações de gênero que se estabelecem quando meninos não desejam

ir as aulas de dança. Quando chegam nesse ambiente não querem ficar ao lado de meninas sendo as meninas negras as mais excluídas entre os colegas, frequentemente as últimas a serem escolhidas. Nessa dinâmica, constantemente as crianças reforçam o padrão estético de bonita(o)/feia(o).

Junto às relações pautadas na binaridade de gênero, pude observar brincadeiras que remetiam ao cotidiano de violência. Como a maior parte das crianças eram negras, as relações raciais eram menos evidentes, porém era bem marcada a opressão por capacidade, frente alguma deficiência apresentada pelos colegas. Percebi então, que o racismo nas estruturas das escolas passa por diversos fatores como a falta de referência no material didático, as variadas formas de violências não verbais, os apelidos pejorativos, o preterimento<sup>21</sup> e tantas outras maneiras de opressão atualizadas todos os dias em um ambiente por vezes desatento, por vezes perverso. Por isso aponto mais uma vez para a necessidade de pensar a diferença na contramão da homogeneização de procedimentos para facilitar a aprendizagem.

Durante minha experiência com a educação profissional em Dança, o trabalho com jovens e adultos também foi atravessado por essas questões que acentuavam na medida em que as identidades sociais eram mais evidenciadas. Os marcadores de raça, gênero, sexualidade, classe, capacidade aparecem no cotidiano e atravessam os processos de aprendizagem. A imagem a seguir ilustra um marco importante na minha trajetória docente. Esta foi a experiência de mediação de um processo de criação no contexto da educação profissional no curso de Assistente de Coreografia do programa PRONATEC<sup>22</sup> em 2019.

---

<sup>21</sup> Situação de desvantagem resultado de uma desvalorização social.

<sup>22</sup> Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e ao Emprego.

**Figura 1** - Processo Criativo com Dança “Quem forma a sociedade”, BA, 2019.



Fonte: Imagem do acervo pessoal da autora, 2019.

Essa foi uma turma que a maioria dos vinte estudantes eram propositivos. Mediei um processo de criação com dança a partir da vivência deles no programa e das questões levantadas nos momentos de aprendizagem. As feridas e cicatrizes da vida de cada uma apareciam no dia a dia, era comum ouvir narrativas de racismo, machismo, LGBTQIAP+fobia<sup>23</sup>, quando perguntei a eles o que eles desejavam criar apareceram questões relacionadas a relacionamentos amorosos, violência doméstica, relação com a polícia e traição. Os desejos dos estudantes caminhavam ainda na direção de trazer a capoeira para cena e criar coreografias com músicas como “Ginga” da cantora Iza, “Apaga Luz” da cantora Gloria Groove e músicas de capoeira.

No ambiente da escola pública na educação profissional encontrei resistências para uma abordagem diferente da estética midiática conhecida por esses estudantes, mas por trabalhar a partir da sensibilidade percebo que esses estudantes receberam as experiências artísticas com menos resistência que as estudantes da escola técnica em Dança particular. Tive uma experiência pontual de um semestre e percebi o desejo dos estudantes de falar e refletir sobre a vida deles. Eles definiram como tema para a criação uma pergunta: “quem forma a sociedade?” Durante as aulas surgiram então os questionamentos em relação à raça e a curiosidade do contexto histórico de formação do Brasil. Aconteceram situações

---

<sup>23</sup>LGBTQIAP+fobia: Fobia de pessoas não-binárias, lésbicas, gays, travestis, transgêneras, transsexuais, queer, cuir, intersexo, axessuais, pan, entre outras dissidências da heteronorma.

de homofobia, de racismo, de machismo na convivência entre a turma e cada situação foi conversada em roda.

Além do espaço da sala de aula, considero que a escola reafirmava seu caráter normativo quando negava a ocupação do espaço no pátio para a criação em dança. Os corpos das/os estudantes estavam ali criando a partir de suas vivências na capoeira, no pagode, no funk, nas quadrilhas, no hip hop. Isso de alguma maneira era visto com transgressões que desestabilizavam a lógica padronizada da ordem imposta naquele ambiente controlado, racional e previsível. É interessante destacar que esse foi o período que eu e Valdiná estreitamos os laços de amizade. Foi também nesse ano que contracenamos juntas no espetáculo de sombras *La Loba*<sup>24</sup> e comecei a colaborar com O Coletivo 7.

Busquei propor processos que permitissem investigar conhecimentos a partir do que identifico como necessidade para as estudantes naquele contexto específico, valorizando os seus potenciais. O exercício de colaboração se deu também nos compartilhamentos de nossas sensibilidades. Construir um espaço de confiança é importante para que as pessoas tragam para dançar as forças e vulnerabilidades. É neste trançado que surgiram as tecnologias de convivência e a abertura para criação colaborativa. Me interessei então em investigar como o corpo aprende, partindo do pressuposto que o corpo não tem capacidade de recusar informações.

Lucas Rocha e Rita Aquino (2020) apresentam a perspectiva do filósofo norte americano John Dewey (2010) sobre a experiência, ela “ocorre continuamente como resultado da interação do corpo com o ambiente, ou seja, das pessoas com o mundo, trata-se portanto, de um acontecimento cotidiano”. (DEWEY, 2010 *apud* ROCHA e AQUINO, 2020, p.34) A experiência acontece nos fluxos. Nesse percurso investigativo, abri possibilidades de acessar memórias criando outras configurações que orientaram a abertura de caminhos subjetivos para percorrer. A atenção se voltou para as experiências em fluxos, impermanentes e os marcadores sociais encontrados na vivência dos corpos não brancos neste território urbano colonizado.

Para a submissão do trabalho nesse programa, o desejo inicial foi construir uma ação de dança com seis pessoas em cena, ao tempo que o objetivo principal era o encontro e suas possibilidades. Junto a mim, estiveram inicialmente Marianne

---

<sup>24</sup> *LA LOBA* é um espetáculo de teatro de sombras que combina as linguagens do teatro, da música e da dança. É baseado no conto *LA LOBA* do livro *Mulheres que correm com os lobos*, de Clarissa Pinkola.

Gois e Lis Campos. Diante disso, em fevereiro de 2020 foi aberta uma convocatória e divulgada nas redes sociais e aplicativos de mensagens. Trazendo o princípio da roda como metodologia relacional no processo de criação.

**Figura 2** - Cartaz de divulgação da primeira camada do projeto, 2020.



Arte gráfica: Bruta Flow.

Com essa chamada, encontramos cinco mulheres para desenvolver processos de criação com Dança a partir de nossas realidades. Disponibilizamos um formulário online, mas as pessoas falaram pessoalmente conosco do desejo de criar danças, e foram elas: Fabrine Ferreira<sup>25</sup>, professora de dança afro; Larissa Soledade<sup>26</sup>, atriz; e Valdiná Guerra, professora de teatro. Considero que o preenchimento do formulário online não aconteceu por conta da dificuldade com as mídias digitais e pela novidade da proposta de criação em um formato que não é comum na região.

Trago aqui a apresentação para evidenciar a maneira que medieei o processo: “Nessa caminhada vamos descobrir na prática, o que seria uma metodologia para desenvolver processos de criação autoreferenciados a partir de histórias individuais e reconhecendo os rastros coloniais.” (Comunicação por mensagem em grupo)<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Fabrine Ferreira: mãe, preta, pedagoga, camponesa, bordadeira, educadora em dança, com experiência em dança afro e dos Orixás (ancestrais).

<sup>26</sup> Larissa Soledade: de Ilhéus, trabalha com artes visuais na *Brutaflow*.

<sup>27</sup> Comunicação realizada por mim no grupo do whatsapp no dia 24 de abril de 2020.

Dessa maneira, uma criação própria é diferente de uma criação ensimesmada que não é o objetivo dessa pesquisa. Nessa dinâmica, encontro outras mulheres e questiono como elas podem ser co-autoras dos processos de aprendizagem? A dinâmica relacional da aprendizagem pressupõe a autonomia dos agentes.

Ao lançar um olhar crítico sobre as epistemologias dos processos de criação e a instrumentalização dos corpos a angústia de Mbembe me atravessou, ele diz: “Minha preocupação é com aquelas formas de soberania cujo projeto central não é a luta pela autonomia, mas ‘a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações’” (MBEMBE, 2016, p. 125). Como escolha artística e política, a realização da ação começou pelos acordos elaborados a partir do reconhecimento de objetivos comuns

A partir dessa perspectiva, a expressão máxima da soberania é a produção de normas gerais por um corpo (povo) composto por homens e mulheres livres e iguais. Esses homens e mulheres são considerados sujeitos completos, capazes de autoconhecimento, autoconsciência e autorrepresentação. A política, portanto, é definida duplamente: um projeto de autonomia e uma realização de acordo em coletividade mediante comunicação e reconhecimento.” (MBEMBE, 2016, p. 124)

Diferente da noção de soberania apresentada pelo autor no trecho acima, existem no mundo moderno exercícios de soberania pautados na categorização racional, um projeto pautado na destruição material de corpos humanos e populações (MBEMBE, 2016). Então a luta pela autonomia se apresenta como uma resistência ao necropoder, ou seja, como uma resistência à relação que o Estado estabelece com as vidas humanas, determinando grupo de pessoas que podem estar expostos à morte. Os sujeitos completos, capazes de autoconhecimento, autoconsciência e autorrepresentação, realizam os objetivos vitais através dos acordos na coletividade. Como parte desse caminho, discorro adiante sobre o processo de criação coletiva da ação cênica ASAS.

Sempre foi muito difícil para mim permanecer na Educação Formal, sentia um desconforto principalmente nas interações sociais. Por outro lado, reconheço a importância dos espaços não-formais de aprendizagem para o meu desenvolvimento pessoal enquanto mulher negra, a exemplo da Coletiva Rachas<sup>28</sup> espaço de

---

<sup>28</sup> Sobre a Coletiva Rachas ver mais em:< [https://www.instagram.com/\\_rachas/](https://www.instagram.com/_rachas/)>. Acesso em 6 set. 2021.

convergências entre os desejos pessoais inicialmente de três mulheres, com interesses em comum de compartilhar experiências e disponibilidade para vivências e elaborações criativas em coletividade. Em 2018 reencontrei Marianne Gois<sup>29</sup> e Lis Campos<sup>30</sup>, em seguida encontramos com outras mulheres e experimentamos o movimento nas corpas das teorias e práticas que compartilhávamos. Em um texto elaborado em colaboração apresentamos o seguinte cruzamento: “A Dança, que para nós também se apresenta como escrita, e feminismo se embaraçam em potências criativas para sermos na vida” (CAMPOS; GOIS; QUEIROZ, 2019, p. 33). A partir do movimento provocado pelas ações da Coletiva Rachas encontramos com outras seis mulheres<sup>31</sup> e co-criamos um carnaval brincante, o Bloco Vacas de Divinas Tretas. Essa ação de colocar nossos corpos e ideias na rua com dança, música, festa e celebração da vida foi um caminho que encontramos, a partir do feminismo interseccional, para o enfrentamento das violências que atravessavam nossos corpos. A luta contra as opressões patriarcais travadas pelos movimentos feministas foi um dos motivos que dispararam essa pesquisa, junto a isso, o interesse em investigar os emaranhados complexos provocados pela dominação colonial e as possibilidades de insurgência dos corpos subalternizados.

Valdiná Guerra (2011, p.40) ao tecer uma crítica à representação fixa da figura da mulher, questiona “Corpos femininos ou corpos moldados para o feminino?” em sua dissertação, ao analisar a relação entre linguagem e discurso ao introduzir a discussão ela cita Derrida (1995) em articulação com Butler (2008)

Derrida tece interrogações acerca do sistema de representação não apenas linguístico, mas também cultural. Associando a sociedade ao palco teatral, desenvolve a *Metafísica da Presença* que defende o signo não como a “coisa real”, mas como a representação de um *telos*. Derrida associa o autor do texto teatral a este *telos*, que se mantém presente e vigilante, através das divisões dos papéis sociais, garantindo, assim, a repetição destas representações: a performatividade, defendida por Judith Butler (2008). (FÉLIX, 2011, p.11)

---

<sup>29</sup> Marianne Gois, Doutoranda pelo Programa de pós-graduação em Psicologia UNESP, Mestra em Ensino e Relações Étnico-Raciais pela UFSB, Especialista em saúde mental e atenção psicossocial, e graduação em Psicologia na Faculdade de Ciências e Tecnologias. É membra do grupo de Pesquisa Grieta e co-criadora na Coletiva Rachas.

<sup>30</sup> Lis Campos cursa a graduação em Licenciatura em Artes na UFSB, faz parte do Coletivo Vacas de Divinas Tretas, é bailarina e professora de balé clássico e jazz.

<sup>31</sup> Foram elas: Valéria Martins, Ticiane Belmonte, Letícia Santana, Juma Mascarenhas, Lana Gabriela e Fabiana Valéria

Ao questionar a representação do feminino a partir da linguagem, Félix (2011) apresenta um panorama histórico do feminismo. Neste ponto FÉLIX (2011) discorre que Judith Butler em sua abordagem engendra as teorias contemporâneas do gênero contrapondo às teorias articuladas na primeira e segunda ondas. São elas a primeira que defendia a igualdade na diferença, concebendo o sexo como binário e fixo e a segunda, a igualdade na universalidade. Butler (2008) repensa então as relações de poderes que se atravessam: as categorias político-culturais gênero, raça e classe. (FÉLIX, 2011, p.14)

Para provocar a desvinculação das imagens de subalternidade atravessada pelas opressões, desejei ir ao encontro de memórias ancestrais partindo do entendimento de Martins (2002) de corpo como o lugar das memórias. “Nas culturas predominantemente orais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance.” (MARTINS, 2002, p.88) Diferente do corpo performance que anuncia as suas memórias, no território urbano que habito, as vivências nas artes se apresentaram para mim como um refúgio, uma fuga da realidade, de forma a fragmentar o pensamento da performance. Deste modo, reconheço este fato pelo contexto vivenciado, onde a orientação é servir a uma produtividade capitalista, a fragmentação da experiência do corpo é parte fundamental deste processo e engatilha o desejo ao consumo, por uma falta que considero consequência da fragmentação “corpo” e “não corpo” (QUIJANO, 2005). O “não corpo” pode ser as conexões não visíveis, a exemplo da memória em suas conexões não visíveis.

O processo de separação destes elementos do ser humano é parte de uma longa história do mundo cristão sobre a base da ideia da primazia da “alma” sobre o “corpo” (QUIJANO, 2005). Nesse ponto, ressalto a importância de uma abordagem de um corpo integral. Essa retomada pela integralidade do corpo é também compreendida como a retomada dos saberes corporais praticados a partir de horizontes pluriépistêmicos (RUFINO, 2016, p. 79). Devo dizer que a pluralidade epistêmica é um movimento para pensar a diferença, ao contrário da lógica ocidental que universaliza corpos e pensamentos. Por isso, sendo impossível negar a dinâmica urbana na qual vivo, escolho ressignificar o espaço das artes como fuga da realidade e resultados espetaculares, voltando-me para o lugar do processo de criação artística que elabora e re-elabora no tempo-espaço suas vivências corporais.

Deste modo, ocorrem as coreografias entre singularidade e alteridades na encruzilhada.

A encruzilhada, locus tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam via diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é o lugar radial de centramento e descentramento, interseções, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergências, unidade e pluralidade, origem e disseminação. (MARTINS, 1997, p. 28)

De forma semelhante, Rufino (2016, p. 68) ao convocar a encruzilhada diz “o monologismo universalista moderno ocidental será radicalizado pelo pluriversalismo da encruza, tempo/espaço que é ponto de força de Exu”. Penso que na articulação com a Dança, a ação foi uma improvisação semiestruturada, uma escrita a lápis que acolhe os borrões e abre espaço para as transformações do tempo real. Ao construir esses movimentos de criação entro na encruzilhada dos conhecimentos das corpos

Todo saber só se expressa como tal, na medida em que é praticado. Assim, todas as formas de saber são também saberes praticados, todo conhecimento tende a manifestar-se a partir da sua incorporação em um suporte físico. O suporte físico (Bara) e as suas potências (Elegbara) manifestam-se e comunicam-se nas mais diferentes formas de práticas. Esse processo de performatização de saberes é também um processo de incorporação. Orientado por essas premissas, ressaltar que para mirarmos ações de justiça social, teremos de lançar mão de ações de justiça cognitiva que confrontem o racismo. A retomada do corpo como assentamento de saberes múltiplos perspectivado por Exu é, a rigor, uma ação antirracista/decolonial que mira a justiça cognitiva e a ampliação de outros horizontes epistemológicos. (RUFINO, 2016, p.71-72)

Este trabalho se relaciona com os conhecimentos de Exu, como possibilidade de contrariar a monologia. Como apresentado no início do texto, nosso corpo é memória. Volto para uma citação de Rufino “Exu é Bara, o dono do corpo, o princípio que fundamenta os suportes físicos e individualiza os seres.” (RUFINO, 2016, p.70). A partir desse princípio, analiso a estética da cena em arte e reconheço as narrativas de vidas ancestrais de cada criador/a através do movimento, assentando assim saberes plurais.

Ao perceber uma disputa cultural em curso que visa o extermínio das populações negras e indígenas e ao considerar a impossibilidade de separar os fazeres artísticos das identificações culturais, propus como estratégia para o

enfrentamento dos genocídios em curso, pensar o fortalecimento das construções artístico-políticas que desviam da lógica hegemônica de dominação e extermínio. Considero ainda que esse processo passa pelo movimento do corpo e pela colaboração.

O processo de criação de *ASAS* evidenciou esta investigação. Quando o ensino-aprendizagem é atravessado pelo desejo e pelos projetos de vida pessoais e coletivos a aprendizagem tende a ser significativa, pois se relaciona diretamente com a vida do agente que aprende. Candau (2011, p. 242) afirma que é imprescindível ter a dimensão cultural presente para potencializar os processos de aprendizagem. Quando essa relação é movida pelo desejo de ambas/os, as trocas e aprendizagem acontecem de maneira fluida.

Algumas lógicas normativas travam o fluxo da aprendizagem, a exemplo da branquitude, esta entendida como uma construção que estabelece uma relação de superioridade racial das pessoas brancas. Assim, estabelecendo um lugar de privilégios simbólicos dentro da estrutura racista, uma tomada da identidade racial branca como norma e padrão ocasionando desigualdades de oportunidades e direitos para pessoas não-brancas (SCHUCMAN, 2012). Ao permitir o exercício da criatividade de corpos que desviam da lógica da branquitude, a exemplo de Valdiná Guerra e Natália Santos que fazem o exercício de se perceber indígena e negra, em processos de criação guiados pela autonomia, percebo que ao reconhecer a sua localização no mundo, as pessoas que criaram ações de dança nesta pesquisa convidaram as suas histórias de vida para dançar. Assim é possível reconhecer o exercício contra-hegemônico de produção e compartilhamento de narrativas pessoais que disparam ideias, se relacionam com pensamentos, se conectam com outras experiências de quem partilha a experiência estética e materializam conhecimentos.

Para a criação da ação cênica *ASAS* poderia dizer que os nossos desejos se cruzaram. Fui chamada para dirigir a cena e a minha proposta foi ter como ponto de partida o encontro e abertura para os acontecimentos a partir das trocas. Todas nós tínhamos desejos e impulsos que eram compartilhados no início de cada encontro, partíamos então para a experimentação cênica por meio da improvisação. Ao final do encontro, todas as pessoas presentes apontavam o seu ponto de vista em relação às potencialidades, as fragilidades, as sensações e as possibilidades dos acontecimentos.

“Co-laborar” é inventar, a cada momento, formas de “fazer com” o outro. Mas é importante lembrar que fazer algo “com” é diferente de fazer algo “por”, “para” ou “em nome de”. Fazer “com” é fazer junto, implicar-se mutuamente. No “fazer com” não há distâncias ou isenção: é necessária a mobilização de presenças, sentidos e afetos. A colaboração é, portanto, uma forma de participação presente em contextos artísticos, educativos, políticos, de gestão e participação social. (ROCHA; AQUINO, 2020, p. 36)

“Fazer com” no exercício da colaboração também difere do fazer “sobre”. Para tal proposição colaborativa, é indispensável a atenção para a prática do combate a todas as formas de discriminação e a criação de possíveis convivências respeitando as diferenças. Sobre elas, a educadora Vera Candau (2011, p. 246) diz que as diferenças são então concebidas como realidades sociohistóricas, em processo contínuo de construção-desconstrução-construção, dinâmicas, que se configuram nas relações sociais e estão atravessadas por questões de poder. A autora propõe a possibilidade de estabelecer o diálogo pela diferença nas relações de ensinoaprendizagem.

A partir da colaboração, tratamos de criar estratégias de re-existência dentro da estrutura vigente. O exercício foi desviar de mecanismos engessados como: a transmissão de conhecimento como uma via para a dominação subjetiva, a hierarquia de produção de realidades através das artes da cena, o foco nos procedimentos para alimentar um corpo máquina que estará a serviço do sistema com as suas habilidades, as certezas universalizantes replicáveis e a homogeneização dos caminhos investigativos. A escuta e a percepção ampliada foram fatores fundamentais para a construção.

Os caminhos de aprendizagem percorridos me levam a questionamentos a respeito da educação em artes elaborados por Sandra Petit (2015, p. 72): “quais são as pedagogias para o ensino das artes? Qual a didática? A metodologia?” Para desviar da lógica da dominação ela propõe o caminho da pretagogia “Dançar, na perspectiva afroancestral aqui remete a uma visão circular do mundo, na qual início e fim se encontram em eterna renovação” (PETIT, 2015, p. 72). De maneira semelhante, Ferreira (2005) propõe a Pedagogia das Circularidades, que atravessa o processo criativo de ASAS. Reconheço ainda, uma aproximação com as Pedagogias (ROSA, 2013) ao destacar a riqueza da história, da estética, da política de resistência e de anunciação do povo negro, e a busca por equiparar o

pensamento abstrato à materialidade das experiências, passadas e presentes, simbólicas e manancial de conhecimento.

A partir dessas referências, lembro que a roda com pessoas esteve sempre presente em minha vida. Vivenciei essa configuração circular nas artes cênicas, nos espaços de aprendizagem, espiralei em círculos nos espaços de celebração da vida. O espaço circular é uma estética que permite aos participantes uma posição de igualdade. A utilização do espaço em forma circular durante os rituais africanos ou da afrodiáspora reforçam a ideia de uma concepção de universo que se legitima na relação com a alteridade (SANTOS, 2018). Esta configuração abre a possibilidade dos discursos serem elaborados em autorias compartilhadas como propõe a dramaturgia expandida.

### 1.3 PRIMEIRA ETAPA DA INTERVENÇÃO: VÍDEOS COM DANÇAS

Os Processos de Criação Artística mediados pela Dança em espaços não-formais de aprendizagem aconteceram em duas etapas. Na primeira, após a formação do grupo com seis mulheres apresentei a ação no grupo de Whatsapp da seguinte maneira:

*“Olá mulheres! Boa tarde, sejam todas bem vindas ao nosso espaço de compartilhamento. Esse projeto foi uma proposta minha, construída com a colaboração de Mari e Lis no início de 2019. É um projeto aprovado no edital Demanda Espontânea da Secretaria Municipal de Cultura, mas antes disso é um projeto que fala muito sobre nós e nossa trajetória. Nesse momento de pandemia, de falta de ar, de medo generalizado, acredito que essa seja uma possibilidade de suspiro em meio a todo esse caos. Sugiro que esse primeiro momento seja nosso com apresentação, troca, alinhamento... vamos falar um pouco mais também sobre as nossas ideias. Pra gente ir se conhecendo”*

Alinhamento como apresentei, se aproxima mais de uma confluência, esse lugar das encruzilhadas de reconhecer as pluralidades e convergências. Compartilho antes dessa breve apresentação um vídeo<sup>32</sup> no YouTube que me apresento dia 08 de abril de 2020. Como falei anteriormente, Valdiná Guerra e Marianne Gois

---

<sup>32</sup> Disponível em <[https://youtu.be/G9U-jgr\\_29E](https://youtu.be/G9U-jgr_29E)>. Acesso em: 06 ago. 2021.

enviaram suas apresentações acompanhadas de pequenos vídeos. As outras pessoas enviam por texto.

Nessa relação com os encontros chego ao lado do orientador desta pesquisa em questão: O que acontece quando o sujeito não é o sujeito branco padronizado pelo modelo hegemônico de ensino? O que chamarei aqui de ensinoaprendizagem, ou processo de aprendizagem, como prefiro nomear, é o que acontece na relação intencional, ou não, entre as pessoas que se encontram, podem ser pessoas educadoras e educandas, ou não necessariamente. Nesse trânsito de informações organizadas para que a comunicação aconteça de maneira eficiente, cada comunidade localizada no tempo e no espaço encontra as suas maneiras de desenvolver os processos educativos através de tecnologias ancestrais elaboradas em sistemas pedagógicos.

A pedagogia é a maneira como acontece a mediação da ensinoaprendizagem, envolve a didática, maneira de ensinaraprender, as metodologias e procedimentos escolhidos por cada mediadora do conhecimento para compartilhar os conteúdos, são rituais escolhidos pela pessoa que irá agenciar os processos criativos. Sobre o conceito de tecnologia Beth Rangel faz essa discussão pensando as tecnologias da educação:

Um recurso tecnológico pode ser uma pedra, um pedaço de pau e um de cipó (fez-se um martelo), um pergaminho, uma lousa, um computador. Um ponto muito importante nesta definição é o de que a Tecnologia Educacional não é uma ferramenta, é um estudo e uma prática mas, sobretudo é uma prática ética (HLYNKA; JACOBSEN, 2009). [...] Aqui retomamos nosso sentido de tecnologia, como arte, ofício, habilidade. [...] A própria origem da palavra “techné”, como arte aplicada, já induz a um conceito mais amplo: o de “utilização sistemática de conhecimentos científicos ou não, em situações ou problemas de aprendizagem. (RANGEL et al., 2018, p.22)

O que a educação pode aprender com os processos artísticos? A autora supracitada aponta a arte como uma prática educacional que é evidenciada através da utilização sistemática dos aprendizados de maneira sistemática em situações ou problemas de aprendizagem. Ou seja, as artes e/ou as danças como tecnologias educacionais são práticas, e os procedimentos sistematizados podem ser aplicados nos diferentes problemas de aprendizagem. No presente estudo, os procedimentos decoloniais utilizados na criação de ASAS, miram nessa direção.

Cipriano Luckesi (1994) apresenta as tendências pedagógicas na prática escolar, classificando-as de acordo com as finalidades sociais. Ele divide em dois grupos: Pedagogia liberal (tradicional; renovada positivista; renovada não-diretiva; e tecnicista) e Pedagogia progressista (libertadora; libertária; e crítico-social dos conteúdos). Para fazer a análise, ele divide as seguintes categorias: Papel da escola; Conteúdo de Ensino; Métodos; Relacionamento professor-aluno; Pressupostos da aprendizagem e Manifestações na prática escolar.

Por outro caminho, ao investigar as relações étnico-raciais e as aprendizagens em espaços não formais, essas categorias analíticas se trançam pelo trabalho, tanto na intervenção quanto nos registros memoriais. Com isso, digo que o papel da pessoa educadora e do educando se invertem, se trocam, se tropeçam e se co-transformam nos processos criativos vivenciados. Com os conteúdos e conhecimentos científicos elaborados a partir da vivência nos processos de criação é difícil reconhecer uma tendência pedagógica. Encontro na Pedagogia Griô (PACHECO, 2021), tendência comunitária, uma possibilidade de aproximação com o fazer vivencial, com o aprender fazendo, com o fiar das memórias e com o acesso aos conhecimentos pela oralidade.

Porém, o reconhecimento dessa aproximação se deu após a intervenção pedagógica realizada. Assim, trago aqui os procedimentos escolhidos para mediar as vivências. Primeiro apresento no encontro virtual no dia 24 de abril de 2020 os seguintes questionamentos: Quem e o quê se pode dançar? Qual é o ponto de partida para a criação? De quais ambientes o corpo é parte? O que me move? Como o corpo que não possui códigos de dança pré-estabelecidos dança? Qual a relação da dança com o ser humano? Quais são as epistemologias dos processos criativos para a cena? E pontuo as metodologias escolhidas que são elas: Pesquisa guiada pela prática; criar a partir da poética do encontro; se encontrar e a partir dos desejos criar. Sendo assim, não é possível reconhecer um método, ou seja, um conjunto de procedimentos sistematizados que podem ser aplicados e replicados de maneira a gerar o mesmo resultado, de modo que se aproxima da noção de Desmétodo (BRAGA, 2019), como uma errância composta por memórias, encontros e acontecimentos. Ou ainda encontroacontecimentos como propõe o autor a partir dos acasos. Cada processo de criação guiado pela prática enuncia os procedimentos e cada mediadora escolhe as suas metodologias e princípios metodológicos de acordo com o arcabouço procedimental aprendido.

Transcrevi em anexo as apresentações em primeira pessoa de cada mulher que participou dessa etapa da pesquisa. Desse modo compartilho a imagem das pessoas que assim como eu construíram esse processo. Apresentei o texto na íntegra no intuito de compartilhar o vocabulário escolhido por cada uma para apresentar as suas trajetórias nessa escrita. Então, escolhi manter as palavras e não traduzi-las, a fim de manter a comunicação como foi compartilhada.

Assim, observo as trajetórias individuais e o ponto de cruzamento dos desejos, o que para mim orienta a mediação do processo criativo. Considero que as criações cênicas enunciam esteticopolíticas, por esse motivo considero importante mapear as intenções de cada participante e o que move o desejo de criação em outras configurações artísticas possíveis.

Na arte, a pergunta o quê deve ser substituída por como: como isso foi feito? Como isso produz sentido? Observamos como um fato na instauração da obra que, ao utilizar procedimentos técnicos para materializar conceitos (o quê), o artista o faz à sua maneira (como), manifestando sua subjetividade ao equacionar e operacionalizar sua produção. [...] Porque na obra a fazer, o modo de fazê-la, não é conhecido a priori com evidência, mas é preciso descobri-lo e encontrá-lo, e para descobrir como fazer a obra é necessário proceder por tentativas, por tateamento, inventando várias possibilidades, testando-as e selecionando-as de tal maneira que, de tentativa em tentativa, a cada operação, se consiga inventar a possibilidade que se desejava, isto é, o surgimento da obra". (REY, 2002, p. 5-6)

Rey (2002) propõe nessa passagem a noção de objeto, contudo me aproximei de Rocha e Aquino (2020, p. 41) quando eles dizem "O trabalho artístico se afasta da ideia de obra – produto finito e portátil – para se configurar como um "projeto" que se estende no tempo, no qual início e fim não necessariamente são bem definidos." Dessa maneira, a proposta visou construir trocas afetuosas e o fortalecimento político da autoestima na construção cotidiana. No enfrentamento às subjetividades que são reprimidas em um processo da extinção dos signos marcados como diferentes, essa ação se propôs identificar as necessidades, os desejos de criação, as dificuldades e propor saídas criativas individuais e/ou coletiva para as problemáticas aqui apresentadas. Assim, inicialmente caminhei no sentido de criar espaços para a contação de histórias corporais através do movimento da corpa, abrindo a possibilidade do protagonismo das nossas próprias narrativas. Impermanentemente apresentando para a sociedade as nossas questões, sonhos e

investigações por meio da Dança. Aprendemos a conviver na convivência, aprendemos a fazer na “fazencia”.

Decidimos então que cada uma iria criar um vídeo de um minuto e iríamos compartilhar no grupo. Seguimos com os encontros semanais, cada uma poderia fazer uma proposta de vivência e compartilhar referências no grupo também. Enquanto mediadora dos processos criativos, considero importante abrir espaço para a criatividade, enquanto educadora com intenções e desejos caminho na tentativa de equilibrar o planejamento com o espaço para a escuta de todas as pessoas envolvidas no processo de aprendizagem e com os acontecimentos do encontro.

Após as apresentações estava previamente acordado que Marianne e Lis iriam propor vivência também, Mari então trouxe uma proposta de organização das ideias e de experimentação em tempo real das possibilidades dos corpos em movimento nesse espaço virtual. Lis apresentou a proposta dela como um convite para o movimento e ativação da percepção. Larissa sentiu dificuldades na criação em Dança no espaço virtual e também de estar presente nos encontros que seguiram, então decidiu se desligar do projeto. Fabrine apresentou dificuldades de acesso às mídias digitais e decidiu também que não iria seguir conosco.

Pude observar que as dimensões terapêuticas e/ou curativas também atravessam os processos artísticos. Realizamos entre nós encontros de cura e elaboração das dores, compartilhamentos de amores, construção de possibilidades de seguir. Marianne compartilhou um vídeo do *Quarto de cura* da artista e psicóloga Castiel Vitorino, uma imersão dela aos modos clínicos e macumbeiros, recebendo visita de pessoas agendas. Como diz a Castiel (2018), sua investigação “Caracteriza-se como uma situação estética clínica a favor da saúde mental de povos subalternizados, povos marcados pela experiência da necropolítica. Estratégias de sobrevivência e produção de saúde.” (CASTIEL, 2018) Ao produzir sobrevivência de modo contrário aqueles esperados pelos saberes estatais da medicina e da psicologia, ASAS se aproxima dessa Estética Macumbeira.

Interessou nesse momento uma análise das configurações subjetivas a fim de localizar o impacto da implicação de cada uma nesse processo. Nesse sentido, cada pessoa investigou as suas estratégias de saúde, Raromine começou a fazer caminhadas regulares, Valdiná e Natália caminhadas esporádicas na praia, eu passei a cuidar das plantas ao meu redor, Valdiná e eu fizemos um tempo de

acompanhamento psicológico, todas as pessoas do coletivo deram atenção à saúde espiritual.

A partir de então os encontros virtuais por vídeo chamada seguiram sempre com 4 pessoas participando. A atenção para as nossas feridas, as nossas subjetividades e as nossas inventividades foi sendo convocada para a nossa jornada. Sendo a Dança uma linguagem do corpo, a presença das nossas inquietações, desejos de construções e questões estão sempre localizados no espaçotempo que acontecem. Desse modo, o pensar-fazer foi a ação de criação vivenciada. Se de um modo, a filosofia ainda está pautada na dualidade corpo-mente, por outro caminho, as teorias da Dança atravessadas pelas ciências cognitivas apontam para a direção do pensar-fazer. O objetivo então foi direcionado ao processo artístico e a trajetória da criação, os resultados do processo vivenciado poderiam ser compartilhados ou não.

Considero aqui que todos os processos de criação em artes são processos de aprendizagem, pois são processos de investigação, assim como a pesquisa, e envolvem escolhas pedagógicas da pessoa que irá mediá-lo. Investigadores dos campos das ciências educacionais há alguns anos sinalizam para o conhecimento que é construído de maneira ativa e participativa, diferente das práticas transmissivas do conhecimento. Paulo Freire (1996), por exemplo, teceu uma crítica ao modo transmissivo que o ensino acontece, de maneira a depositar os conteúdos como se os estudantes fossem objetos que iriam armazená-los e chamou esse método arcaico de ensino bancário. Na sua prática educativa que embasou as suas elaborações teóricas, ele sistematizou um método para que o ensino e a aprendizagem fossem significativos para os sujeitos da aprendizagem, para isso ele mediava os conteúdos relacionados à experiência de vida dos educandos.

Quando afirmo que o conhecimento é construído, é referenciada nas teorias da educação que investigam os processos psicológicos da aprendizagem. Na Dança, duas teóricas são nacionalmente conhecidas por sistematizar um conceito que relaciona o aprender com o dançar, são elas Helena Katz (2005) e Cristine Greiner (2005) que elaboraram o conceito corpomídia com base nas ciências cognitivas. A mídia a qual a corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo (GREINER, 2005, p. 131). Para a teoria Corpomídia (KATZ; GREINER, 2005), a informação torna-se corpo, ele é entendido como automídia. Nas interações com o ambiente o verbo ter é impedido

de ser usado e o verbo estar é convocado. Então apresento o seguinte questionamento: de que maneira o corpo que dança aprendeu os movimentos? A aprendizagem não é aqui uma via de mão única, que acontece apenas de uma maneira já que nesta noção, percepção e execução de ações fazem parte do mesmo esquema representacional.

#### 1.4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS ADOTADOS E PROCESSO DE APRENDIZAGEM

Começamos pelo encontro e pelo compartilhamento de nossas vivências. Quais são as questões das nossas corpos? O que desejamos transformar e compartilhar? Quais são as memórias corporais? De que maneira a ancestralidade se apresenta para nós? Para mim o exercício de criar ações cênicas e projetos artísticos é o exercício de ativar o corpo político brincador, como apresenta Denny Neves (2015). É possibilidade de abertura para a experimentação, abrir espaço para a criatividade e para o que está por vir. É construção de possibilidades, e nesse processo com outras pessoas, é também construção de possibilidades para co-viver, trabalhar juntos e juntas na construção de potências de vida. É também convocar a ancestralidade para estar conosco no exercício da criação de possíveis. Não se trata de desempenhar forças físicas, habilidades motoras extraordinárias, desenhos e deslocamentos espaciais estéticas a serem replicadas ou pedagogias a serem reproduzidas. Ao tratar das diferenças, apresento as minhas vivências e registro as estratégias encontradas coletivamente para construir juntas um processo cênico ritual entre a Dança e o Teatro.

Ao fazer com o grupo exercícios de ativação do corpo brincador, propôs a partir da elaboração do Prof. Me. Denny Neves a experimentação de cinco qualidades de movimento são elas: molas, dobradiças, esferas, espirais e alavancas (NEVES, 2015). Estes são princípios que o pesquisador reconheceu nas danças brincantes como frevo, caboclinhos e maracatu. Dessa maneira, convido as pessoas participantes a investigar movimentos nunca antes experimentados, ampliando a percepção das infinitas possibilidades de mover o corpo pela improvisação guiada. O espaço para a criatividade foi indispensável para a elaboração de conhecimento

nesse processo de criação. Então questiono como o conhecimento é mediado? Qual o espaço que ele tem para acontecer nas práticas pedagógicas?

As práticas pedagógicas têm também uma qualidade ritualística. E nos processos criativos cada pessoa ou grupo estabelece também os seus rituais para o encontro. Na educação formal escolar que vivenciei, durante o ensino fundamental I em escola privada cristã católica, os ritos iniciais de chegada eram sempre acompanhados de orações, estudantes fardados e organizados em fila para cantar o hino nacional que seguiam para as suas salas de aula com suas professoras, sempre mulheres, sentávamos em carteiras enfileirados e assimilávamos, ou não, todos os conhecimentos que a professora apresentava e avaliava em provas ao final do trimestre. Hoje sei que os conteúdos apresentados faziam parte de uma grade curricular espelhada na Base Nacional Comum Curricular (BNCC) elaborada pelos agentes do Estado, por vezes com participação de alguns professores e da sociedade civil através do Conselho Nacional de Educação (CNE) organizada com base na Lei de Diretrizes e Bases, conhecida como LDB que regulamenta o Plano Nacional de Educação (PNE).

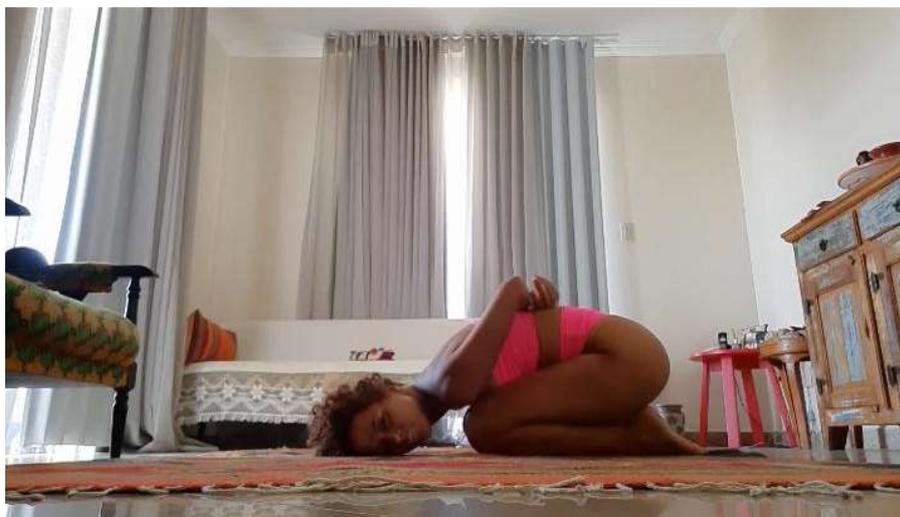
Atravessada pelo pensamento da pedagogia para autonomia (FREIRE, 1996), a experiência primeira foi permitir o espaço para criatividade, e uma das minhas descobertas tem sido a potência do encontro. Encontro afetuoso, construindo uma relação de confiança e respeito pelos processos das pessoas que estão participando. Sem um *a priori*, a criação permite o acontecimento.

Lis Campos compartilhou: *“Esse é um convite pra você conhecer a sua dança ou para percebê-la de maneira consciente. [...] para vivenciarmos as potencialidades de um corpo integral, não-cartesiano e não-seccionado entre mente, corpo, ambiente”*. (Informação escrita)<sup>33</sup> Relato os acontecimentos seguintes: Valdiná compartilhou o registro do seu processo. Lis e Marianne seguiram no processo de criação do vídeodança, e após dois meses apresentaram o resultado. Assim como elas, segui com muitos bloqueios criativos que reconheço serem consequência de processos de estresse extremo, ansiedade, cansaço, desgaste emocional, compartilhei uma versão de vídeo, e segui experimentando possibilidades de criação.

---

<sup>33</sup>Informação escrita encaminhada por Lis Campos no grupo de whatsapp no dia 09 de maio de 2020.

**Figura 3** - Processo de Marianne Gois, em formato de print de vídeo, 2020



Registro Print de Taynah Melo. Filmagem: Marianne Gois, 2020.

Deitada no chão e passando um batom branco no rosto, Marianne Gois se movimenta enquanto Lin da Quebrada diz trechos como “Não sou pessimista e muito menos realista, sou ficcionista, invento verdades. Esfrego maliciosamente meu corpo contra o mundo. Real.” Assim como a ideia de produção de uma obra como produto artístico finito não se encaixa nos trabalhos artísticos investigados aqui, a ideia de um projeto que se estende no tempo se aproxima mais das questões de gênero e sexualidades levantadas pelas pessoas criadoras.

No registro abaixo, Lis Campos aparece com uma camisa que traz o símbolo do feminismo, um espelho de vênus, ele compõe a logomarca do Bloco de Rua Vacas de Divinas Tretas, estampada na camisa que ela veste. Na lavanderia de sua casa, ela aparece estendendo algumas roupas, incluindo máscaras, o que me remeteu ao momento pandêmico vivenciado. A artista afirma no vídeo “este não é um vídeo conceitual”, nas artes conceituais, o conceito seria o ponto principal da obra. Precede a noção de Performance, esta mais ligada a autorrepresentação do eu no cotidiano, acompanhada de uma característica autobiográfica. (SCHECHNER, 2006)

**Figura 4** - Processo de Lis Campos, em formato de print de vídeo, 2020



Registro Print de Taynah Melo. Autoria da filmagem não mencionada.

Em uma segunda etapa neste processo de criação de vídeos com dança, com a saída de Fabrine e Larissa, outras pessoas foram chegando ao processo em diferentes momentos. São elas Raromine Lopes<sup>34</sup>, Yuri Antony<sup>35</sup>, Mariana Andrade<sup>36</sup>, Natália Santos<sup>37</sup>, Thayná Guerra<sup>38</sup>. Todas do Coletivo 7. Thayná Guerra participou de alguns encontros de criação, mas não desejou movimentar a energia de criação através da grafia de suas vivências.

As outras pessoas vivenciaram em momentos diferentes o processo de criação. Natália Santos foi a primeira a se aproximar, já que ela estava envolvida no processo de criação de Valdiná. Tive um primeiro momento com Yuri, Natália e Mariana, fizemos uma vivência de corpo e presença e conversamos sobre os nossos anseios de criação. Em seguida, compartilhei o mesmo texto e vídeo compartilhado com as mulheres que estiveram presentes no início do processo. Natália

<sup>34</sup> Raromine Lopes: atriz, técnico em teatro, formada pelo CEEP do chocolate Nelson Schaun, Estudante da UFSB, Componente do COLETIVO 7.

<sup>35</sup> Yuri Antony: ator, técnico em teatro formado pelo CEEP do chocolate Nelson Schaun, Estudante da UFSB e ex componente do COLETIVO 7.

<sup>36</sup> Mariana Andrade: atriz, designer de luz e operação e produtora, formada pelo curso técnico em teatro do CEEP do chocolate Nelson Schaun, influencer digital, cursando maquiagem profissional. ex componente do COLETIVO 7.

<sup>37</sup> Natália Santos: técnica em Teatro e Turismo, atriz, produtora, dançarina, rapper, compositora, percussionista, trancista, sonoplasta, maquiadora, produtora de conteúdo digital e componente do coletivo 7.

<sup>38</sup> Thayná Guerra: atriz, produtora, maquiadora, fotógrafa, designer gráfica e formada pelo curso técnico em teatro do CEEP DO CHOCOLATE NELSON SCHAUN, influenciadora digital e modelo fotográfica. Componente do Coletivo 7.

permaneceu no processo, gravando um vídeo a partir de uma música que ela escolheu.

Yuri e Mariana, resolveram que não iriam seguir com as criações por motivos pessoais e falta de tempo. Raromine então, manifestou interesse em vivenciar a criação e em um encontro presencial onde estavam presentes, eu, Marianne, Valdiná, Natália, Yuri e Raromine compartilhamos como foram os nossos processos de criação. Raromine também compartilhou as angústias e desejos de criação e experimentamos a relação do corpo com o movimento em um espaço de grama ao lado da antiga Tenda do Teatro Popular de Ilhéus, na Avenida Soares Lopes, em seguida cada uma compartilhou com o grupo as experimentações.

**Figura 5** - Raromine Lopes durante exercício investigativo, 2020.



Registro fotográfico de Mari Gois.

Raromine Lopes fala dos processos de criação com o seguinte depoimento: *No meio dessa pandemia está fazendo eu refletir muitas coisas em relação a minha corpa que antes eu não pensava e antes eu não reconhecia o meu próprio corpo eu não valorizava e eu não aceitava como eu sou fortinha e cheinha e completa agora, esse... essa performance foi muito importante, porque eu tive que improvisar porque eu não pensei [...] cada ensaio foi mudando e foi aparecendo novas descoberta sobre minha corpa.* (Informação Verbal)<sup>39</sup> Entendo que tanto as informações orais e

---

<sup>39</sup> Informação verbal gravada por Raromine Lopes dia 19 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://taynahmelolima.wixsite.com/criacaocomdanca> Depoimentos.

escritas das participantes, quanto as dançavivências fazem parte deste trabalho e por isso manterei trechos no corpo do texto.

A falta de valorização do próprio corpo, foi um sintoma comum apresentado pelas pessoas criadoras, uma sensação de auto-ódio, que por vezes reverberava em desequilíbrios alimentares, impactando na saúde integral do corpo. Percebo que a descoberta de potencialidades criativas levou as pessoas a buscarem um caminho de mais cuidado tanto consigo quanto com as outras pessoas ao lado.

Para o registro em vídeo, Natália escolheu o movimento a partir da música In My Bad, do cantor Khalid e criar suas movimentações. Eu, escolhi experimentar as possibilidades que o chão do meu quarto oferecia e em seguida a edição de imagens ao som de uma base de rap, a mesma que escutei enquanto escrevia este trabalho.

**Figura 6** - Registro de Taynah Melo em formato de print de vídeo do processo de Natália Santos, 2020



Registro de Taynah Melo em formato de print de vídeo. Filmagem de Natália Santos.

**Figura 7-** Registro de Taynah Melo em formato de print de vídeo do processo de Taynah Melo, 2020.



Registro de Taynah Melo em formato de print de vídeo. Filmagem Taynah Melo, 2020.

É possível reconhecer junto à dança, características da Performance Audiovisual nesses registros pela dimensão biográfica. A Performance começou a no contexto das artes visuais com a Body Art. O orientador nessa pesquisa, BRAGA (2019) discorre sobre o termo

A performance arte, assim como a prática artística de intervenção urbana, configura uma arte de fronteira, sem suporte definido, ligado às vanguardas europeias do começo do século XX. Baseia-se mais na noção de processo do que de resultado. Evidencia a relação arte-vida na ênfase dada ao corpo humano enquanto elemento de criação, configurando-se também em crítica ao logocentrismo discursivo. Ela pode ser relacionada à noção de artes cênicas, como aponta Renato Cohen (2009), já que estabelece muitas vezes uma relação presencial entre atuante, público e texto (ainda que por vezes não verbal). Contudo, afasta-se da ideia de representação. Desse modo, não existe personagem, mas sim a amplificação da figura do performer por meio da máscara ritual adotada. (BRAGA, 2019, p.67)

Os happenings (ou acontecimentos), intervenções urbanas que surgem em Nova York, aconteceram por volta de 1960 e diferenciam-se da performance ao gerar um caráter de imprevisibilidade. Neste período, foram borradas as ligações que separam atuação da não-atuação, a arte da não-arte. Para fazer um cruzamento com as lutas políticas advindas das relações de dominação étnicoraciais e de gênero, Rocha e Aquino (2020, p.42) atentam que “este é um período marcado pela luta pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos e pela chamada segunda onda do feminismo em diversas partes do mundo.” O feminismo, movimento de luta pelos

direitos civis das mulheres protagonizado pelas mulheres brancas sufragistas, durante a primeira onda pautou a luta por direitos trabalhistas e sociais.

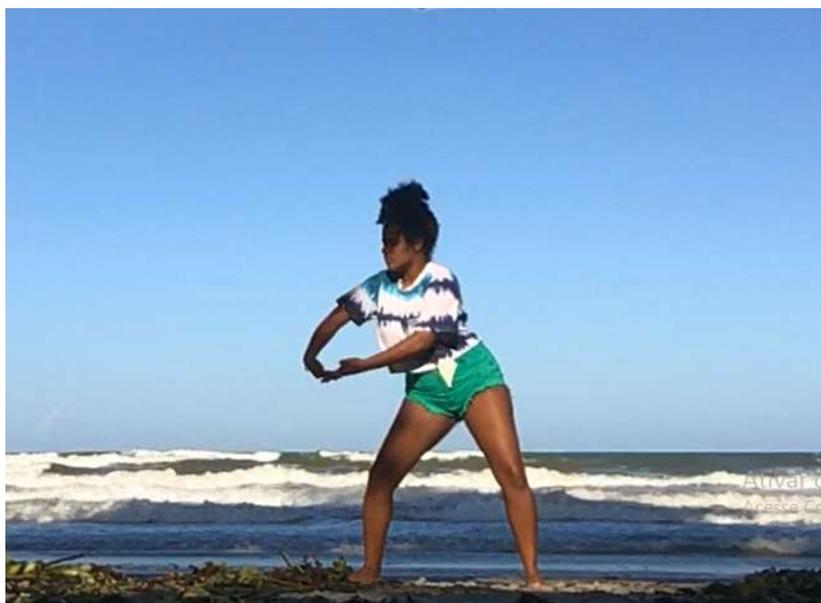
Ângela Davis em 1994 no livro traduzido *Mulheres, Raça e Classe* (DAVIS, 2016) aponta para a existência do racismo na origem do movimento feminista ao considerar apenas a realidade das mulheres brancas dos Estados Unidos. Após esse primeiro momento o movimento na segunda onda acompanha o levante pelos direitos civis da população negra e mulheres se unem em torno de questionar a discriminação de gênero atenta as diferenças culturais. Todavia, não é possível caminhar apenas pelos marcos temporais históricos lineares para analisar o contexto que essa investigação se desenvolve.

Tem-se tornado difícil nomear nosso feminismo por um único adjetivo – ou até mesmo insistir na utilização desse nome, sob qualquer circunstância. A consciência da exclusão que é produzida por meio do ato de nomeação é aguda. As identidades parecem contraditórias, parciais e estratégicas. Depois do reconhecimento, arduamente conquistado, de que o gênero, a raça e a classe são social e historicamente constituídos, esses elementos não podem mais formar a base da crença em uma unidade “essencial”. (HARAWAY, 2013, p. 47 e 48)

A autora norte americana nessa passagem faz uma reflexão sobre as identidades fraturadas, a consciência dos diferentes marcadores seria para ela uma conquista imposta pela experiência histórica do capitalismo, do colonialismo e do patriarcado. Nesse ponto, as respostas aos sistemas de opressão viriam por colisão. No Brasil, a violência contra a mulher manifesta-se de diferentes formas que tem demonstrado mecanismos sofisticados fazendo com que a vítima tenha dificuldade de se perceber nesse ciclo. Porém há também as formas mais escancaradas como por exemplo o feminicídio. “Os maiores agressores das mulheres ainda são os companheiros (namorados, ex, esposos) correspondendo a 58% dos casos de agressão. Os outros 42% ficam na conta dos pais, avôs, tios e padrastos.” (BRASIL, 2016 p. 24) Ao fazer o recorte de gênero, raça e classe de acordo com as pesquisas, as mulheres negras e pobres estão nas periferias, portanto, são a população socialmente mais vulnerável.

Contudo, corpos negros encontram formas de se mover nessa estrutura e continuar criando possibilidades de elaborar-se.

**Figura 8** - Registro de Taynah Melo em formato de print de vídeo do processo de Mariana Andrade, 2020



Registro de Taynah Melo em formato de print de vídeo. Filmagem de Taynah Melo.

Tivemos no dia 28 de outubro de 2020 uma experimentação no espaço aberto da praia de Ponta da Tulha. Estiveram presentes eu, Natália, Valdiná, Yuri, Raromine e Mariana. Raromine, Yuri e Mariana experienciaram o corpo em relação com os elementos da natureza: vento, areia e mar. Em um próximo momento, cada pessoa que colaborou com essa pesquisa se disponibilizou a compartilhar um depoimento dos processos de criação pessoais e descobertas no percurso.

**Figura 9** - Registro de Taynah Melo em formato de print de vídeo do processo de Yuri Antony, 2020



Registro de Taynah Melo em formato de print de vídeo. Filmagem de Taynah Melo.

Como parte da experimentação de uma metodologia vivencial, cada pessoa criou as cenas de dança a partir das suas escolhas, Marianne criou a partir de um texto *Outros fins que não a morte* por Linn da Quebrada<sup>40</sup> e sua relação com os repertórios do balé clássico, Lis criou a partir do seu cotidiano com uma crítica às artes ditas conceituais, eu criei a partir da relação do meu corpo com o chão do meu quarto e possibilidades de relação com a gravidade, ao som de músicas de capoeira experimentei o movimento em relação com a câmera e a edição de trechos compondo uma narrativa. Já Valdiná escolheu partir de um texto e de reelaboração de sentimentos e vivências traumáticas.

Após as criações fiz os seguintes questionamentos sobre os processos de criação: Como começou? Onde surgiu o interesse de estar nesse projeto? Como foi realizar a primeira atividade proposta? Como foi a relação com a tecnologia e essa plataforma de grupo de WhatsApp? O que “deu certo”? O que “deu errado”? O que sentiu? Descobriu algo novo? Surgiu alguma questão ou questionamento? Compartilho a transcrição do que Marianne Gois compartilhou por vídeo disponível no site

Bom, participar do projeto proposto por Taynah, que foi, que está pensando o processo em si e não o resultado, que tem como objetivo pensar essa construção e as variáveis em torno dessa construção a partir do corpo é.. do movimento e de como isso se relaciona e tudo isso é atravessado pelas nossas subjetividades tem sido muito importante, necessário, sobre tudo por conta do desafio que foi desenvolver isso no contexto da pandemia do covid-19. Esse contexto trouxe muitos questionamentos pra mim enquanto sujeito, enquanto sujeita, enquanto pessoa, enquanto é..artista. E me fez pensar muito sobre o que eu queria colocar no mundo. Então eu sinto que durante o processo eu tive um fluxo de criatividade de ideias de que eu queria colocar muita coisa no mundo, mas ao mesmo tempo eu era barrada porque o meu corpo não conseguia colocar essas coisas no mundo. então apesar de vir o fluxo criativo eu não conseguia ir para ação, estar em contato com outras mulheres me fez entender desde um lugar mesmo decolonial do que era importante pra mim, o que era que eu estava conseguindo naquele momento. E como eu vinha pensando também é... sobre as minhas vivências nas danças técnicas e o quanto isso reverbera em quem eu sou eu ainda é.. eu pensei em como dialogar com isso de uma forma em que eu possa respeitar o meu corpo, que eu possa respeitar quem eu sou hoje, que eu possa respeitar minha estética,

---

<sup>40</sup> Linn da Quebrada é cantora, atriz, compositora e ativista social.

e foi ai que eu propus é subverter o que seria o ballet de repertório, é claro que é uma subversão mínima, e que pra mim é importante. Esse projeto trouxe pra mim essa... essa afetação de entender que o que é importante para mim é importante estar no mundo. (GOIS, 2021, informação verbal)<sup>41</sup>

Concordo com Marianne Gois quando ela diz que “o que é importante para ela é importante estar no mundo”. O que afetou a minha existência nessa trajetória foram as feridas coloniais e o desejo de reelabora-las. Com isso encontrei com outras pessoas que desejaram um espaço para a transformação dos traumas coloniais vividos e a criação de outras possibilidades de re-existir. Então, para mim, um grande espaço que desejei entrar em contato foi com a potência dos conhecimentos ancestrais, conhecimentos que não foram apresentados na minha trajetória formativa nos espaços formais, ou foram apresentados de maneira superficial após a obrigatoriedade constada em lei da abordagem dos conteúdos das culturas africanas e indígenas deste território.

Nesse movimento, de pensar o quais as estéticas nos atravessam, e também a existência de forças externas que atuam nos processos de subjetivação, uma das propostas foi transvesalisar micro e macropolítica para dissolver algumas formas hegemônicas que nos são formativas.

Fortes ventos críticos têm agitado o território da arte, desde o início da década de 1990. Com diferentes estratégias, das mais panfletárias e distantes da arte às mais contundentemente estéticas, tal movimentação dos ares do tempo tem, como um de seus principais alvos, a política que rege os processos de subjetivação – especialmente o lugar do outro e o destino da força de criação – própria do capitalismo financeiro que se instalou no planeta a partir do final dos anos 1970. O enfrentamento deste campo problemático impõe a convocação de um olhar transdisciplinar, já que estão aí imbricadas inúmeras camadas da realidade, no plano tanto macropolítico (fatos e modos de vida em sua exterioridade formal, sociológica), quanto micropolítico (forças que agitam a realidade, dissolvendo suas formas e engendrando outras, num processo que envolve o desejo e a subjetividade). (ROLNIK, 2006)

Rolnik (2018) divide a análise macro e micropolítica em 7 questões: foco, agentes humanos, o que move os agentes, intensão, critérios de avaliação, modos de atuação e modos de cooperação. Na camada macropolítica, o foco está situado

---

<sup>41</sup> Informação verbal gravada por Marianne Gois dia 20 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://taynahmelolima.wixsite.com/criacaocomdanca> Depoimentos.

no âmbito das sujeitas. Frente à desigualdade de direitos, a escolha em um primeiro momento seria de ir em direção à equidade em diálogo com as estruturas do Estado. Nessa esfera, existem agentes humanos atuando macropoliticamente subalternizando sujeitos, tem como critérios de avaliação o nível racional e opera por negação em um movimento contra os opressores. Por fim, seus modos de cooperação são pela reconhecimento identitária e/ou partidos políticos, através de uma demanda concreta, uma mesma reivindicação ou agrupação por meio da identificação.

Já nas tessituras micropolíticas, o foco situa-se na tensão fronteirística entre as sujeitas e o fora-das-sujeitas. Agentes humanos em potencial tem o entendimento que somos fronteiras porosas em trânsito constante com o ambiente “fora”. Nesse viés reconhecemos os traumas e temos a oportunidade de produzir respostas ativas do saber-do-vivo. Retomamos então as rédeas da pulsão vital. Rolnik (2018) enuncia “O desejo tende então a agir na direção de práticas criadoras”. O que move seus agentes são os micros processo de criação e experimentação de possíveis mundos por vir.

O movimento micropolítico é de reapropriar-se da força vital em sua potência criadora. Lançar-se num processo de experimentação implicada. Micropoliticamente os critérios de avaliação são pulsionais, temos poder de avaliação próprio aos afetos. A insubordinação desmancha as relações de poder, dissolvendo os papéis de oprimido e opressor. E os modos de cooperação se apresentam via ressonância entre frequências de afetos para a construção do “comum”.

Na direção de construção de confluências, assistimos no dia 19 de fevereiro de 2021 os vídeos de cada criação. Considero que o diferencial deste trabalho se dá nas esferas micropolíticas das relações interpessoais durante os processos de criação artística. No dia da fruição das investigações de cada uma, as pessoas presentes gravaram em vídeos os seus depoimentos. Como reverberações dos desdobramentos positivos compartilho dois deles:

*Eu consegui ir além do que eu podia imaginar com a minha corpa né então... dentro da dança a gente encontra várias possibilidades então todo esse processo foi*

*bem importante pra mim pro meu eu, pra eu poder me reconhecer (Natália Santos, informação verbal).*<sup>42</sup>

*Eu consegui sentir coisas que eu tinha deixado de sentir antes... serviu também para mostrar pra mim que eu tinha que acordar entendeu? porque o nosso corpo não pode ficar estagnado, parado e foi muito maravilhoso. (Yuri Antony, Informação verbal)*<sup>43</sup>

Percebo a partir destes relatos, a expansão das possibilidades criativas na fala de Natália, ela ressaltou ainda o seu processo de autoconhecimento. Yuri trouxe o retorno de sua sensibilidade, um despertar para a força do movimento. Até aqui relatei as nossas experiências de abril a setembro de 2020, para diferenciar a experiência do experimento Lucas Rocha e Rita Aquino citam Larrosa:

Se o experimento é genérico, a experiência é singular. Se a lógica do experimento produz acordo, consenso ou homogeneidade entre os sujeitos, a lógica da experiência produz diferença, heterogeneidade e pluralidade. [...] Se o experimento é repetível, a experiência é irrepitível, sempre há algo como a primeira vez. Se o experimento é preditível e previsível, a experiência tem sempre uma dimensão de incerteza que não pode ser reduzida. Além disso, posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem “pré-ver” nem “pré-dizer”. (LARROSA, 2002, p. 28 *apud* ROCHA; AQUINO, 2020, p. 31)

Por outro lado, que não foi o caminho da experiência, minha trajetória de formação foi marcada por muitas certezas cartesianas e métodos de ensino. Eu acreditava que uma criação em dança precisava se encaixar em uma modalidade, ter um figurino elaborado, um cenário, música, iluminação, coreografia com sequência de passos e todos esses elementos deveriam ser coerentes com o tema escolhido e muito pesquisado. Este era um sistema de certezas pré-ditas, previsíveis, com metas bem definidas e procedimentos replicáveis. Diante de tais construções questioneei: Quais seriam os possíveis efeitos no Sistema-mundo

---

<sup>42</sup> Informação Verbal em depoimento de Natália Santos gravado pela autora dia 19 de fevereiro de 2021 no formato de vídeo. Disponível em: <<https://taynahmelolima.wixsite.com/criacaocomdanca>>. Acesso em: 08 de setembro, 2021.

<sup>43</sup> Informação Verbal em depoimento de Yuri Antony gravado pela autora dia 19 de fevereiro de 2021 no formato de vídeo. Disponível em: <<https://taynahmelolima.wixsite.com/criacaocomdanca>>. Acesso em: 08 de setembro, 2021.

(VERGUEIRO, 2016) de processos de aprendizagem implicados nos contextos sociopolíticoculturais?

De maneira compulsiva, ao nascer fomos cisgenereificadas de acordo com o órgão genital. Todas as pessoas participantes do projeto foram pessoas cisgeneras, ainda assim, questionamentos sobre as nossas performances de gênero foram comuns. De que maneira aprendemos a ser mulheres e homens? Quais são os papéis sociais reservados à ordem binária de gênero? De que maneira somos percebidas e nos percebemos quando as expectativas de sexualidades heteronormadas não se aproximam de nossos desejos?

Em conversas com Rene Will<sup>44</sup>, amigo e colega de mestrado, nos aproximamos de algumas questões acerca da vida cotidiana como uma Performance. De modo que, as performances de gênero fariam parte também desta composição. Para Goffman (2007) a autorrepresentação é uma consequência da vida cotidiana que traz aspectos da teatralidade. Neste sentido, o convite foi para cada pessoa refletir sua condição de raça, gênero e classe e como estas influenciam na sua constituição e os dribles necessário para enfrentar as dificuldades que encontram. O objetivo não foi retificar estas noções, mas sim investigar o que se produz nas relações sociais. Sendo o gênero como uma dessas “categoria de diferenciação” produzidas, as discussões passaram também pelos estudos feministas.

Quijano (2005) propõe a noção de sistema-mundo alargando o entendimento do capitalismo mundial para as dimensões materiais e subjetivas do domínio colonial europeu. Vergueiro (2016) por sua vez analisa outro sintoma atrelado a esse processo, a cisgêneireidade enquanto normatividade colonialista. Em sua dissertação, Viviane Vergueiro (2016, p.52) discorre “Esta análise sobre a cisgeneridade, que é uma análise sobre corpos e identidades de gênero naturalizadas, representa um esforço analítico em direção à busca de diálogos interseccionais, particularmente com questões de sexualidade e raça-etnia.” Desse modo, indago sobre os efeitos dos processos de aprendizagem, que ao serem implicados nos contextos sociopolíticocultuais não desejam replicar as lógicas de um projeto de mundo sistemático e cisnormativo.

---

<sup>44</sup> Rene Will: Artista trans não binário, Professor do IFSP, desenvolve sua pesquisa a partir das questões de gênero e sexualidades através da Performance Arte no contexto escolar.

Para a criação, a implicação nos contextos pessoais de cada pessoa dissidente foi uma alternativa às investidas universalizantes do Sistema-mundo. A partir da abertura para o caminho do desconhecido, todas as pessoas do Coletivo 7 que chegaram nesse espaço de criação, desejaram seguir juntas no desenvolvimento da ação cênica proposta por Valdiná. Mediadas pela incerteza, seguimos de maneira autônoma, sem apoio financeiro institucional, movidas pelo desejo de investigar juntas a criação cênica em um tempo dilatado.

## Interlúdio

### ASAS: videoarte

Tenho asas feitas de raízes. Raízes de ventos. Minhas asas são enormes e alcançam o céu. Vê? Elas tocam o passado. Para o lado, para o outro. Para frente, para trás.

Valdiná Guerra, 2020



# ASAS

2021

O COLETIVO 7

## FICHA TÉCNICA

**Título:** ASAS

**Produção e Dramaturgia:** O Coletivo 7

**Em cena:** Valdiná Guerra e Natália Santos

**Provocadora cênica:** Taynah Melo

**Figurino:** Yuri Antony

**Maquiagem:** Tainá Guerra

**Iluminação:** Mariana Andrade

**Produção executiva:** Raromine Lopes e Milena Correia

**Filmagem e Edição:** Ruy Penalva

**Lançamento:** 2021

**Teaser:** <https://www.instagram.com/p/CKrF181Bx4R/>

**Link:** <https://youtu.be/j7UucnzX9jg>

**Duração:** 00:17:17

O videoarte ASAS foi criado durante o projeto de pesquisa Processos de Criação Artística mediados pela Dança em espaços não-formais de aprendizagem. Nas asas do vento e no sopro do búfalo, Matamba faz o movimento em rotação de equilíbrio. Esse é um processo de construção coletiva e colaborativa. A circularidade das narrativas indígenas e africanas são trazidas para o espaço da cena, indo do cenário, passando pela dramaturgia das corpas, do desenho do movimento, até a escrita no chão. Esta é uma pesquisa com Dança realizada por Taynah Melo e contou com a colaboração de Valdiná Guerra, Yuri Antony, Natália Santos, Tainá Guerra, Mariana Andrade, Raromine Lopes, Milena Correia e Ruy Penalva, todas envolvidas no processo de construção da pesquisa artística.

## 2 PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO NO/DO CORPO E PRÁXIS DECOLONIAIS EM ASAS

*Eu cruzo espaços sem sair do lugar. Valdiná Guerra, 2020*

Corpo: desdobrando a noção de corpo-mídia é interessante entender o corpo como ambiente em um processo infinito de organização e desorganização, está sempre em fluxo de troca.

Ampliando a percepção para outras lateralidades a atenção se desdobra também para como acontecem as cosmopercepções. Para Oyěwùmí (2002, p. 3) cosmopercepção seria uma abordagem mais adequada, pois se por um lado o termo cosmovisão leva a um entendimento privilegiado da visão, cosmopercepção descreve de maneira mais complementar uma combinação de sentidos que não apenas o visual. Desse modo, não esperamos por uma validação externa como bom/ruim, melhor/pior, como acontece nos processos artísticos procedimentais com a finalidade de instrumentalizar. A criação incorporada é então uma ação de reflorestamento subjetiva que amplia os horizontes perceptivos. Sendo a percepção uma ação cognitiva, em *A Mente Incorporada*, Varela, Thompson e. Rosch (2003) explicam:

Usando o termo incorporada queremos chamar atenção para dois pontos: primeiro que a cognição depende dos tipos de experiência decorrentes de se ter um corpo com várias capacidades sensório-motoras, e segundo que essas capacidades sensório-motoras individuais estão elas mesmas embutidas em um contexto biológico, psicológico e cultural mais abrangente. Utilizando o termo ação queremos enfatizar novamente que os processos sensoriais e motores – a percepção e a ação – são fundamentalmente inseparáveis da cognição vivida. De fato, os dois não estão apenas ligados contingencialmente nos indivíduos: eles evoluíram juntos. (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2003, p. 177)

O entendimento é de que o corpo é um organismo integrado, poroso, e as informações transitam a todo momento neste espaço entre corpo e ambiente. Então o pensamento que é corpo é também memória. A memória se relaciona com o contexto da ancestralidade apresentada aqui. As invenções de danças possíveis comunicadas a partir de círculos não se dissociam dos processos cognosensíveis da aprendizagem. É no corpo que o conhecimento acontece, nós temos a capacidade de organizar, desorganizar, reorganizar, cruzar, elaborar, reelaborar as informações

que recebemos. Desse modo o corpo é também agente no processo de produção de conhecimento.

## 2.1 BREVE ANÁLISE DE ENSINAGENS DE DANÇAS

É recorrente nos relatos dos artistas que encontrei nos espaços formativos, a prática criativa desde a infância em espaços informais, comigo não foi diferente, eu tenho memórias que a dança sempre esteve presente em minha vida, desde o samba com minha mãe e minha vó em casa, passando pela criação de dramaturgia e encenação com as vizinhas, ou colegas na escola, até a criação de coreografias em qualquer brecha que o ambiente escolar me permitia, seja nas apresentações de fim de ano, ou nas apresentações de trabalhos das chamadas disciplinas como química, português, história, religião, artes, literatura ou práticas integradas.

Anteriormente discorri sobre a formação na escola formal, já na formação artística em Dança que vivenciei, os rituais pedagógicos não eram diferentes, as professoras das técnicas de dança que aprendi, passaram pela licenciatura em Dança ou Educação Física e elaboraram uma educação profissional técnica em Dança em Ilhéus, na qual fui a primeira estudante a finalizar essa jornada formativa. Pautados nas práticas ocidentais, os rituais pedagógicos eram semelhantes ao que eu vivia na escola tradicional, uniforme, acompanhados com calçados e penteados adequados à prática corporal. Tanto no Balé Clássico, quanto no Jazz e também no Sapateado as professoras apresentavam os conteúdos, passos de cada técnica de dança e os estudantes reproduziam de maneira mimética o vocabulário corporal apresentado de maneira a decalcar os movimentos. O processo de avaliação acontecia ao final de cada ano e a progressão era linear de acordo com o acúmulo de repertório técnico e assimilação dos conteúdos. Por fim, apresentávamos para a comunidade a evolução de nossos aprendizados através de coreografias elaboradas por cada professora, majoritariamente mulheres, com um tema que alternava entre os repertórios clássicos do balé francês e um tema criado pelas diretoras e roteirizado e narrado por um artista da região.

Dessa maneira, na minha trajetória inicial da formação em Dança o espaço que encontrei para a criatividade eram nas aulas técnicas de Dança Contemporânea, ou “contemporâneo” que além de mais flexibilidade para o uso das roupas, os pés

poderiam estar descalços e podíamos improvisar danças a partir de consignas direcionadoras, temas para improvisações individuais ou em relação com as outras pessoas e/ou com o espaço. Essas vivências, junto a formação teórica que o curso profissionalizante me trouxe, despertaram o desejo de seguir com a formação em Dança no nível superior.

Após quatro anos da formação no nível superior em dança com estudos do corpo, processos criativos e estudos críticos analíticos e dança como tecnologia educacional, desejei refletir aqui a potência dos processos cênicos criativos como processos de aprendizagem, principalmente quando essa possibilidade é levada para a consciência. Então a aprendizagem acontece nos movimentos investigativos e se esses estão atravessados pela curiosidade de cada estudante é porque faz sentido para a vida daquela pessoa, ela sente o desejo de conhecer, de alguma maneira afeta a existência dela.

Para anunciar as realidades anunciadas na direção de ativar as memórias brincantes, penso nas imagens: sou agente cultural, mulher negra de pele clara pensando nas possibilidades de encontrar as memórias da diáspora africana e de Abya Yala (nomenclatura utilizada pelos povos Kuna em contraponto a ficção continental denominada América) nas corpas que encontro para realizar essa ação que se propõe de/s/colonial.

A imagem visual também produz poder, donde a importância de entender o movimento do poder nas tecnologias do olho – artes visuais como a pintura e a escultura, prática do cinema e dança, e os efeitos visuais das tecnologias da comunicação. O mesmo vale para o registro auditivo – música e outros sons produzem poder. De fato, o corpo inteiro, em sua fisicalidade, mentalidade e espiritualidade é produtivo de poder, e é dentro desse espaço relacional que desaparece o dualismo mente/corpo. (BRAH, 2011, p.154)

Então, a atenção está também para perceber quais são as imagens visuais criadas nesses processos performativos. Ao borrar as fronteiras físicas, mentais e espirituais, essa pesquisa parte da minha vivência em relação às questões que apresentei. Tem movimento no encontro com o espaço que vivo e com as pessoas que cruzaram esse caminho. Cada pessoa trouxe para o processo seus arquivos corporais o que eu percebo a partir, por exemplo dos vídeos compartilhados de cada uma, os pontos de partida, os interesses e os resultados foram singulares. Sobre esses arquivos, Lau Santos discorre:

Deduzimos então que estes corpos-arquivo perpetuam essa força ancestral trazida de além-mar. Como afirma o pesquisador e antropólogo Julio Tavares: “Coube ao corpo assegurar, por intermédio da vida no dia a dia, a herança do que foi perdido” (2012, p.91). Este corpo, que é o lugar-do-acontecimento, “ganha, então, a função de arquivo e, junto à tradição oral, constitui um manancial que inscreve as heranças da população afro-brasileira” (TAVARES, 2012, p.91). (SANTOS, 2018, p. 7)

Ao considerar o corpo como um lugar dos acontecimentos “é no corpo e pelo corpo que são produzidas as práticas artístico-culturais do sujeito da diáspora africana” (SANTOS et ROSA, 2016 p. 116). Compreendo os processos de criação como exercícios de linguagem, tanto para as pessoas criadoras da semântica quanto para quem observa que interfere e é ativo na produção de significados. A partir desta afirmação trago o entendimento de cultura para o Prof. Dr. Eduardo Oliveira “A cultura se constitui no modo de apreensão do real, e o real constitui-se como singularidade. Ora, o modo pelo qual eu apreendo o real depende da percepção que tenho da singularidade.” (OLIVEIRA, 2012)

Ao apresentar a possibilidade de entendimento de cultura proposta pelo Prof. Dr. Eduardo Oliveira, e também a noção de Santos (2018) do corpo com a função de arquivo por ser “lugar-do-acontecimento”, reforço a escolha da escrevivência como metodologia criativa e dos processos criativos em artes como potências para a educação. A linguagem dos corpos anuncia as realidades imanentes e transcendentais ao qual fazem parte. A percepção das possibilidades de criação está associada às diferentes maneiras de organizar a existência.

Algumas contribuições que esse projeto apresentou foi pensar estratégias para a preservação da memória das histórias negras e indígenas, para o enfrentamento dos genocídios no Brasil e integração dos corpos conscientes dos lugares que ocupam no mundo e dos atravessamentos da colonialidade. De maneira a não ignorar as histórias de vida de cada pessoa que cruza esse processo, sendo pessoas que desviam da norma hegemônica e trazem essas histórias no corpo. Junto a isso, considerando também os atravessamentos coloniais nos corpos, compartilhando referências e os caminhos que encontrei para acessar essas memórias no meu corpo.

Nesse caminho investigativo Valdiná manifestou o interesse em continuar a pesquisa de corpo e movimento, então começamos a ter encontros virtuais mais frequentes para desenvolver a ação cênica que chamamos de ASAS.

### 2.1.1 Forças motrizes com danças em ASAS

A pesquisa foi atravessada pelo contexto da pandemia do COVID-19 desenvolveu-se em tempos diferentes com cada mulher pesquisadora, sendo o maior tempo dedicado ao desenvolvimento da ação cênica ASAS em colaboração com a artista protagonista Valdiná Guerra. Na ação cênica ASAS o exercício inicial foi trazer a memória dos corpos envolvidos na criação para começar o processo de criação, conversamos sobre as nossas histórias de cuidados, das pessoas que fizeram parte de nossa trajetória formativa, sobre os nossos afetos e o que nos afeta e a partir de então elaboramos o que poderiam vir a ser cenas.

As funções são fluidas em ASAS, cada pessoa escolheu trabalhar com elementos de composição da cena que mais teve afinidade. A escolha da Dramaturgia Expandida (OLIVEIRA, 2018), nos deu a possibilidade também de circular e colaborar nas diferentes áreas de construção da proposta. A cena foi estruturada a partir da experimentação dos elementos e a improvisação estruturada em círculos. Com a dramaturgia expandida foi possível articular o processo contínuo da produção de discursos narrados pelos corpos envolvidos na criação, deslocando a ideia da dramaturgia clássica sobre a existência de uma soberania do texto e expandindo a característica processual e colaborativa da criação. Considerando assim a importância de todos os elementos na tessitura da cena (FERREIRA, 2005).

Ao mesmo tempo que o corpo é o lugar do acontecimento é também agente na produção de conhecimento, um espaçotempo de trânsito em um estado provisório. A pessoa a partir das interações com outros corpos começa o seu aprendizado através do afeto, e criando vínculos, que serão ressignificados ao longo de sua vida, ao perceber os outros fora do âmbito familiar, redimensiona aos valores sociais, éticos e culturais. Essa nova aprendizagem complementa a anterior, e assim sucessivamente.

Nesse espaço de acolher a memória de corpos não-hegemônicos, as narrativas que foram compartilhadas ora falavam de lembranças de acolhimento, ora de violências vivenciadas nos espaços familiares e escolares. Uma situação comum foi uma lacuna em relação à memória da história familiar, uma ausência paterna presente e a experiência do racismo nas situações cotidianas. Patricia Hill Collins (2016) ao tratar do racismo, atenta para as imagens de controle negativas e diz que

é um esforço contínuo não internalizá-las já que somos pessoas programadas para participar da vida do branco. Essa ação de se propõe a ser uma ação de descolonização do inconsciente em fluxo.

A força motriz para a descolonização do inconsciente foi trazer as memórias para dançar. O professor/pesquisador, Zeca Ligiéro define “motrizes culturais” como

[...]uma proposta para se repensar o aspecto dinâmico da cultura africana ou da diáspora africana, destaca na própria palavra “motriz” uma noção de movimento, diferente de “matriz” que sugere uma compreensão estática, relacionada a uma única origem. (ROSA; SANTOS, 2016, p. 114)

As motrizes culturais são então geradoras de significação como uma literatura viva., a ação cênica em *ASAS*, diferente da combinação de estilos proposta na modernidade, aconteceu com o surgimento das possibilidades a partir da prática. O corpo pede som, o corpo pede alongamento, o corpo pede a cor vermelha, o corpo pede sala, o corpo pede rua, o corpo reclama, o corpo tem fome, o corpo quer cama, o corpo gosta de aromas, o corpo tá carregado, o corpo tá equilibrado. O corpo tá caos, o corpo quer dançar, o corpo não quer deitar, o corpo pede abraço, o corpo quer voar, o corpo pede acolhimento, quem tem o direito de gozar a realização dos seus desejos? Por onde caminham os desejos? O corpo em movimento e a minha implicação com a criação me levam para analisar a pesquisa no campo da dança, sobre essa maneira de pesquisar com dança Sandra Meyer (2014) discorre

Aproximar-se do campo da pesquisa em dança (e não somente sobre dança) a partir da corporeidade do artista-pesquisador tem sido um dos desafios mais instigantes na atualidade. A implicação dos próprios pesquisadores em práticas de dança impõe desafios epistemológicos e metodológicos, seja no âmbito universitário ou não. Não é mais um pesquisador desincorporado. A dimensão incorporada da experiência e o deslocamento das noções de sujeito e de objeto nas práticas contemporâneas em dança despojam identidades e interioridades essencialistas e fixas. Inclui vivências no campo, em campo e com o campo. A noção de embodiment nas artes do corpo, a presença a partir da condição de fenômeno temporal corporificado, em contínua conexão com o meio, pressupõe a experiência e os desafios de sua compreensão e descrição. (MEYER, 2014, p.2)

A arte corporificada nas dançavivências pressupõe a experiência e os desafios dos corpos periféricos. O que se difere de acompanhar uma história da dança universal, ou de um pensamento contemporâneo com desafios únicos

compartilhados. Nesse sentido, não há consenso sobre o que seria uma dança contemporânea. O que percebo são abordagens do corpo em cena na contemporaneidade e suas problematizações. Ainda nesse sentido de abertura e de outras possibilidades de pensar o mundo, cada pessoa criadora encontrou as suas possibilidades. Deste modo, a experiência teórico-prática incorporada conflui com a proposta de Rosa (2013) que propõe uma teoria suada, ao elaborarmos as nossas vivências pela linguagem da dança, produzimos conhecimento, anunciamos memórias e apresentamos os nossos desafios.

As corporeidades construídas pelas tessituras autoinvestigativas são uma maneira de criação que anuncia um modo de trabalhar, de relação com as plantas, com os animais, com a saúde e as atividades imaginárias. Para Rosa (2013, p. 52 e 53) “a dança alcança esferas imprescindíveis para o entendimento da noção de pessoa em relação com as forças que lhe envolvem e lhe perpassam.” Então, no exercício de refletir sobre o mundo e ter uma atitude crítica à realidade, no trânsito entre a tensão e o equilíbrio, são criadas nuances históricas na direção de encontrar brechas nas projeções depreciativas. Assim, a dança suscita o pensamento suado, no cruzamento entre intelectualidade, ritmo e corpo. Ao fluir entre os elementos do espaço, do peso, do tempo e da fluência, a investigação é uma festa do sentido conotativo.

## 2.2 ENCONTROS PARA CRIAR ASAS: ELABORAÇÃO COLABORATIVA DE CONHECIMENTO NOS LIMIARES DA PERFORMANCE RITUAL

À deriva para o encontro...

No encontro com Valdiná Guerra no final de 2019 dois dos nossos interesses de pesquisa e criação se cruzaram: perceber os atravessamentos coloniais nas nossas corpos e investigar caminhos alternativos. Como então seguir? Digo que posso colaborar com as construções de corpo e movimento, pelo meu repertório de procedimentos para criação em Dança. Nesta encruzilhada entre Dança e Teatro, encontramos as construções das dramaturgias da/na corpa. Não era uma encenação de um texto pronto e fechado, não era uma coreografia com passos determinados.

Então, o que poderia ser? Poderia ser possibilidade de encontro, de deriva em coletivo. Seria uma inscrição no tempo-espaço das nossas investigações? Na natureza cinética da encruzilhada percebo uma aproximação com a noção de “oralitura” como gestos e inscrições grafados pela voz e pelo corpo (MARTINS, 2002, p.87). A autora ao analisar as congadas percebe a memória de um grupo sendo anunciada. Me aproximo um pouco mais quando ela diz que “Dançar é performar, inscrever (MARTINS, 2002, p.88). Nesse ponto, chego a uma possibilidade: se a performance ritual, tocada-dançada-cantada é também grafada na oralitura, e no corpo, o lugar da memória se inscreve no tempo. Assim, aproximo Conceição Evaristo com Leda Maria Martins e proponho o que chamarei de dançavivências.

São possibilidades da dançavivência: dançar as vivências, dançar as histórias pessoais, inscrever as memórias no tempo-espaço, dançar com a ancestralidade, produzir conhecimento localizado, aprender enquanto dança, acessar memórias invisibilizadas, interseccionar as experimentações, entrecruzar linguagens, espiralar registros estáticos, elaborar feridas, comunicar processos, criar movimentos para (im)permanecer na dança da vida e mais a ser investigado. Apresento a seguir as investigações processadas.

O processo de ASAS, devido ao tempo dilatado que vivenciamos, para mim é mais nítida a articulação de todas as dimensões que se encontram na encruzilhada. A cena é construída colaborativamente com as pessoas que desejam fazer parte do processo. Conscientes das escolhas éticas e estéticas decidimos organizar o ritual em nove círculos. Assim, Valdiná está em cena e Natália toca o atabaque. Não é um ritual religioso. Me relaciono com a construção estética da ação de dança do lugar de provocadora, disparadora de possibilidades e mediadora de experimentações. Para Carvalho (2016) cabe ao Provocador criar, por meio do estímulo a criação do outro e problematizar outras possibilidades não pensadas. “O Provocador propicia uma abertura criativa, colocando os provocados em um lugar de questionamento de sua própria criação e escolhas” (CARVALHAL, 2016, p. 82). Considero um lugar reflexivo e de co-implicação com a construção corporal em movimento.

Sobre a construção estética em ASAS, Prof. Me. Valdiná Guerra em sua pesquisa de pós-graduação em Pedagogia das Artes: linguagens artísticas e ações culturais, chama de Dramaturgia Expandida.

[...] penso a dramaturgia expandida como o vento de Matamba. É impossível senti-lo em qualquer parte ou em qualquer lugar. Assim é pra mim a construção de uma dramaturgia expandida, o sopro vindo de vários lugares que se torna vendaval de vontades e desejos no processo de criação. Também penso na potência desse vento. Sabemos que quem possui o poder da fala é o detentor do que é produzido. Logo, se pensamos o processo criativo colaborativo como exercício deste poder coletivo de fala, ou melhor, como aglutinação de poderes, podemos sentir a dramaturgia expandida como espaços em que as visões e apreensões do mundo das pessoas envolvidas no processo criativo podem ser potências, soma e criação, como ventos vindos de todos os lados que se transformam em redemoinho (FÉLIX, 2020, p.28)

Conversamos sobre as possibilidades de nomear o processo, que parte das minhas referências teóricas e vivenciais de Dança, das referências de Teatro de Valdiná. Questionamos-nos e fomos questionadas se poderia ser Performance. E a ação foi se construindo no trânsito desses espaços teóricos e da escolha de caminhar ao encontro dos lugares de performances rituais. “Performar, neste sentido, significa inscrever, grafar, repetir transcribando, revisando, o que representa” (MARTINS, 2003, p. 82). Nessa direção revisamos as nossas memórias e transcriamos a partir delas. A dramaturgia expandida grafada foi colocada em movimento para dançar.

Em ASAS, Valdiná e Natália estão em movimento com as nossas histórias, a presença performativa na cena é improvisada a partir de um roteiro estruturado. A ação não se encaixa nos limites do teatro que segundo Josette Féral (2009, p. 201), “O teatro está inexoravelmente ligado à representação de um sentido, passe ele pela palavra ou pela imagem. O espetáculo nele segue uma narrativa [récit], uma ficção. Ele projeta ali um sentido, um significado. ” Se aproxima de uma teatralidade (FÉRAL, 2004) ao estruturar um espaço narrativo que para quem testemunha, pode ter um potencial de atuação.

Em ASAS as ideias são expostas por Natália e Valdiná. Diferente da Dança e do Teatro, na Performance há uma acentuação muito maior da dimensão autobiográfica, do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo "real") (FÉRAL, 2009). Configurando um rito em comunhão com os espectadores. Porém por ter uma estrutura pré-determinada (ver anexo IV) essa característica não é tão acentuada. Se afastando e ao mesmo tempo chegando mais perto da noção

de performatividade (FÉRAL, 2009) por ter uma estrutura semi-organizada, e ainda assim a cena acontece junto ao surgimento dos eventos.

Por outro lado, a ação ao mostrar-se fazendo permite a desorganização do tempo real e dos acasos que a rua traz, como a bola do jogo que acontece na quadra do outro lado da rua que chega no espaço cênico, os carros que passam com som alto, os rituais fúnebres, os comícios da campanha de 2020, a chuva, o sol a pino, os gatos, galos e galinhas dos vizinhos, as crianças curiosas, os transeuntes... Então não se fecha na Performance, mas possui uma dimensão performativa por aproximar vida e arte enquanto acontece.

O que pode ser a Performance? Schechner (2006) coloca a realização da performance em relação à ação “mostrar fazendo”, assim ela apresenta comportamentos restaurados e sua característica ineditista e relacional se dá “enquanto” acontece. Para o autor, tal comportamento restaurado é simbólico e reflexivo. Afirma ainda que quase tudo que existe pode ser estudado “enquanto” performance.

Feita tal discussão, pergunto: é possível falar de processos criativos e criação de linguagens performativas sem percorrer o caminho das escolas de artes e movimentos referenciados na Europa seja por afirmação ou ruptura? É possível dançar, comunicar, cantar, inventar, conhecer sem passar por essas pedagogias dos processos criativos? As presenças das pessoas mobilizadas em torno da criação e as presenças das elaborações ancestrais em comunhão seriam como uma Performance Ritual?

Costa (2013) analisa os conceitos de Performance e Ritual a partir de Schechner (2012) e Turner (1974), para eles, o ritual seria um momento de separação da vida cotidiana e com certo grau de sacralização. A partir da experiência de ASAS, não considero como separação, mas sim um momento cotidiano de comunhão, não seria momento de se ausentar, e sim de presença ampliada. Ao reduzir os estímulos traçando uma partitura de movimentos, a escrita do corpo no espaço pode ampliar a percepção para os acontecimentos. As espiritualidades Bantu-Angola estão presentes, porém não é o ritual do candomblé. É possível reconhecer aspectos da religiosidade, mas por outro lado não é o objetivo seguir a liturgia. O ritual nesse processo foi potencializador das nossas aprendizagens e processos de elaboração das nossas dores e feridas. Para Schechner (2012),

Performance e Ritual são complementares e manifestação de memórias individuais e/ou coletivas.

ASAS por ser elaborada na linha da escrevivência e conseqüentemente da interseccionalidade possui uma dimensão biográfica ao anunciar os nossos repertórios de vida. Diferente do lugar de atriz, dançarina, intérprete musical ou intérprete criadora, os lugares ocupados por cada pessoa criadora foram estabelecidos pela experimentação e a partir dos nossos encontros. Estabelecendo assim um ritual observável. Então diferente da noção de “ensaio” chamamos os momentos de elaboração de encontros. Para tratar dos Rituais de Linguagem, Leda Maria Martins (1997, p. 63-64) apresenta a partir da congada elementos que anunciam a oralitura da memória como a vinculação do narrador a um universo narratório que o antecede mas que, simultaneamente, o constitui e nele o inclui e a recorrência de expressões figuradas e metafóricas.

Na intersecção da dançavivência nomeada ASAS, o que chega primeiro são as energias de Matamba<sup>45</sup>. Tivemos como ponto de partida o processo de pesquisa sobre corpa e ancestralidade realizado por Valdiná Guerra desde 2018. Esse encontro nesse espaço de pesquisa acontece a partir das minhas seguintes inquietações: de que maneira é possível percorrer caminhos decoloniais a partir das memórias individuais, ancestrais e coletivas na relação com os chãos da criação? Em 2020, acontece a parceria com O Coletivo 7 chegando neste *Unzó*<sup>46</sup> de estudo. Em nossos momentos iniciais de elaboração cênica compartilhamos também a leitura de alguns textos chegou para nós o conceito tocar-dançar-cantar (Fu-Kiau, 1996) um caminho que estávamos vivenciando na criação.

A criação investigativa se apresentou como uma via potencial para a educação. Makota Valdina, educadora e também tradutora de Fu-Kiau certa vez disse “A educação que me serve não foi a escola que me deu, nem foi o livro, foram os livros humanos, os seres humanos, meus pais, meus parentes, os vizinhos. Se aprende pelo vivenciar.” (Makota Valdina, 2009). Dessa maneira, os caminhos do aprender-criar trilhados então aconteceram a partir da co-vivência e abertura para os afetos dos encontros.

---

<sup>45</sup> *Matamba* é *Nkisi* da energia dos raios, ventos e tempestades. *Nkisis* são divindades dos candomblés da região congo-angola estão ligados às culturas bantus da África central.

<sup>46</sup> *Unzó* é como se denomina um terreiro no Candomblé de Angola. É o espaço sagrado onde as cerimônias desta são realizadas. É espaço o sagrado reside.

Na espiral da criação de imagens discursivas, a investigação se deu entre o ritual e as performatividades. No compartilhamento de abril de 2021, um pano branco chegou para dançar com Valdiná, em movimentos circulares, ele foi torcido e se distorceu. A partir desta roupa que circula, que pode ser batida, balançada, durante a “fazencia”, naquele momento chegou para ela a imagem da matriz estética das lavadeiras do Rio Cachoeira, que para a Bião (2009) teria traços de teatralidade. Este momento “ao vivo” seria um possível objeto da etnocenologia, o etnocenólogo Armindo Bião (2009) aponta o risco da tradução para a nomeação do que pode ser este tipo de ação

[...] falemos da expressão francesa *spectacle vivant* (Pradier, 2000, p. 38), que, em nossa opinião, se traduz mal em português para espetáculo vivo. Na verdade, talvez fosse melhor como tradução a expressão espetáculo ao vivo, para designar aquele fenômeno que ocorre num mesmo tempo/espaço compartilhado por artistas e público, em mútua e simultânea presença, e que se constitui no cerne dos objetos de estudo da Etnocenologia. (BIÃO, 2009, p.65)

Ao falar dessa traição ao sentido, aponta a recusa dos etnólogos em utilizar a palavra *performance* nessa tradução e propõe as palavras espetáculo, função, brincadeira, brinquedo, apresentação, folguedo, xirê, jogo ou festa, conforme quem vive e faz chama aquilo que faz e vive. Chamamos então o nosso brinquedo de ação cênica. Ainda não sei se seria a palavra mais adequada, mas não seria espetáculo por se distanciar do entretenimento, não é apenas apresentação por seu caráter expandido e pela sua relação com a educação não expositiva, não é xirê porque não é o ritual do Candomblé, festa talvez, jogo em tempo real, folguedo por ter canto, dança e toques... O que é possível afirmar é que o ritual criativo esteve implicado com a realidade das pessoas que criaram a partir dessa linguagem. Ao enfatizar a qualidade transitória da vida, o ritual performático foi instaurado em um local determinado, sempre em relação com o público espectador, apresentando ainda uma característica lúdica ao se relacionar com as crianças do entorno, suas palmas, reações, questões, curiosidades e suas risadas.

Feita esta análise, ao tatear essas noções, me deparo novamente com a etnocenologia (BIÃO, 2009), no tropeço em seus objetos, de forma que: a Teatralidade se apresenta como possibilidade de olhar para a ação cênica; o caráter de Espetacularidade pode ser reconhecido; os Estados de consciência podem ser analisados; há uma provocação para alteração dos Estados de corpo; pode ser lida

uma dinâmica de reconstrução das tradições, Transculturação; e a noção mole de Matrizes estéticas pode ser identificada nas referências anunciadas.

No que se refere aos sujeitos e suas semelhanças e diferenças, a partir dos estudos etnocenológicos (BIÃO, 2009), podem ser reconhecidas características do exercício da alteridade, identificação, pluralidade e reflexividade. Porém, no âmbito metodológico, considero que o campo da pesquisa, Objeto, não se separa do Trajeto, a história que me reúne enquanto pesquisadora e as escolhas realizadas, são ao mesmo tempo os princípios que abrem espaço para que o conhecimento aconteça. Deste modo, o Projeto é o Trajeto que pode ser também Objeto. Contudo, as noções de Apetência e Competência foram utilizadas para registrar os impactos da criação.

Então, após olhar para a etnocenologia, retorno aos caminhos da Performance Ritual, da Dança, da Música e do Teatro, e percebo o que Fu-Kiau chama de tocar-dançar-cantar a partir da ancestralidade Ba-kongo, grupo étnico banto que vive na costa atlântica da África (Fu-Kiau, 1996). Desse modo a filosofia política dos corpos envolvidos são convidadas a dançar, ou se considerarmos a ancestralidade como filosofia como propõe Eduardo Oliveira (2012), as nossas ancestralidades são convidadas a fazer comunicações dançadas através dos círculos de ASAS organizados por nós oito.

Esse processo ao afasta-se da noção de representação, evidenciou a relação arte-vida ao tecer comunicações tocadas-dançadas-cantadas articuladas aos acontecimentos e memórias individuais e coletivas. Assim, o planejamento foi consciente, nada foi por acaso na construção dos círculos, e ao mesmo tempo o acaso acontece na imprevisibilidade da cena quando se apresenta pelas brechas do discurso comunicado na rua e nas telas.

Martins (1995, p.52) desenha que historicamente, a dramaturgia do texto teatral acompanha a representação, já aqui nestes processos, a teatralidade (BIÃO, 2009) não seria uma representação de si, mas um corpo em tempo real elaborando e avaliando as suas questões. Criando um repertório semântico que ao ser repetido, se difere do anterior, mas ao mesmo tempo preserva uma estrutura pré-determinada na elaboração cênica. Ao ser processo, e assumir uma natureza inacabada e mutável, ASAS se constrói na expansão construída por todos os membros do grupo e também pelos espectadores.

Volto então para a intervenção de construção do processo de criação *ASAS*, protagonizado por Valdiná, que começou a ser desenvolvida na sala da biblioteca central, junto a Yuri Antony, Natália Santos e Tainá Mendes. *ASAS* começou há muito tempo, é um projeto despertado por Valdiná Guerra. Eu caminhava nas tentativas de desterritorializar o corpo, recebi um convite para a direção de um solo de teatro, fiz um convite para os encontroacontecimentos. Gosto de trabalhar em uma perspectiva colaborativa, falei que poderíamos estar juntas nessa criação cênica protagonizada por ela e que o processo de criação seria o protagonista da pesquisa que desenvolvo nesse espaço do mestrado. *ASAS* então acontece na escrevivência, entre a experiência e a grafia dos processos.

Iniciamos então as primeiras experimentações na sala da Biblioteca Municipal de Ilhéus, sala ampla com chão de madeira, adequada para os laboratórios de experimentação. Tivemos dois encontros neste espaço, em um primeiro momento pedi que ela falasse um pouco dos desejos de criação e ela apresentou alguns textos que começou a escrever em 2018. Em um segundo encontro pedi que ela levasse algum objeto importante para ela. Valdiná levou um maracá e uma cabaça, porém naquele dia não experimentamos a relação com eles, pois a experimentação das palavras geradoras escrevidas no encontro passado, chegaram junto com o corpo e ocuparam todo o tempo de laboratório investigativo. Mais adiante a cabaça e o maracá chegaram na *Performance Ritual* no momento do pedido de licença.

Esses elementos podem ser visualizados no primeiro vídeo *teaser* presente no site e na imagem do Anexo III. Nesse dia o círculo da água, experimentado anteriormente com a água em bacias e alguidares foi experimentado na cachoeira da trilha onde foi realizado o registro audiovisual. Outro ponto relevante foi que esse elemento água apareceu nos primeiros encontros da criação em abril de 2020 e não permaneceu, a água retornou em 2021 com a elaboração gráfica de um card em uma ordem diferente a do nosso planejamento, o card com a composição na praia foi o primeiro. Dessa forma, a elaboração gráfica para divulgação influenciou a *Performance*.

A relação de Valdiná com a ancestralidade Indígena Aimoré<sup>47</sup> e a ancestralidade africana despertada a partir da sua aproximação com o candomblé da nação Angola<sup>48</sup> foi mobilizadora das investigações, assim como as histórias familiares de cada pessoa, compartilhadas um pouco a cada encontro. Nos objetos da etnocenologia (BIÃO, 2009) estas seriam as Matrizes Estéticas. Nessa dinâmica, nem todas as pessoas conseguiram identificar pertencimentos étnicos em suas histórias familiares. Assim, fios sobre práticas costumes foram tecidos pela memória dos quintais, terreiros, casa de vó, casa de tia e vizinhanças. No grupo, compartilhamos os cuidados orientados pelo sistema do candomblé

Do projeto colonial de captura, separações e misturas étnicas na tentativa de evitar insurgências, aconteceram as interações de sobrevivência das práticas e crenças entre os ancestrais. Uma das heranças construídas como legado diaspórico brasileiro dessas trocas no aspecto espiritual e religioso são os candomblés, uma reconfiguração dos sistemas religiosos de matrizes africanas dos povos bantus, jeje, fon, ketu, ijexá, nagô, entre outros, transformado em um complexo espaço social, cultural e espiritual de origem africana no Brasil. As características pluriétnicas se desenharam em tradições nas mais conhecidas nações Congo, Angola, Jejê, Nago, Ketu, Ijexá. (IRENAM, 2020, p. 553)

Diferente dos cultos aos orixás, inkises e voduns do lado de cá do atlântico, no continente africano cada povo cultuava a divindade da sua terra. O continente africano pré-colonial era formado por diferentes povos, reinos, impérios e civilizações. A exemplo da civilização Yoruba situada onde hoje é a Nigéria e o Benim, a cidade de Oyo, reino de Xangô, o império do Congo e a cultura bantu. Devido à diáspora forçada e separação brutal das famílias pelo processo de expansão colonial, as mulheres detentoras dos conhecimentos se organizaram e se reuniram em prol de um objetivo em comum para exercer os cultos, o que viria a ser chamado de candomblé. Os registros mais antigos de povos africanos trazidos para o território são dos povos Bantu-Angola se divide ainda em Tombenci, Tombenci Neto, Tumbajussara, Bate Folha e Goméia. (AMIM, 2009)

O território que habitamos hoje inicialmente foi habitado inicialmente pelos povos originários majoritariamente da etnia Tupinambá, com a chegada dos

---

<sup>47</sup> Etnia originária do território que hoje é o Sul da Bahia até o Espírito Santo que resistiu por anos a diversas tentativas de invasão colonial.

<sup>48</sup> O candomblé Congo-Angola no território baiano começa a partir da organização dos povos Bantus vindo da África Central, majoritariamente dos países Congo e Angola. (SALES, 2017)

colonizadores a região que hoje chamamos Sul da Bahia, bacia hidrográfica do Leste, a região com uma biopotência natural começou a ser explorada e foi alvo da expansão colonial. Junto à resistência dos povos originários ao trabalho escravo, os invasores europeus trouxeram para o trabalho as pessoas escravizadas que adquiriram como propriedade nas diferentes regiões do chamado continente Africano.

No trânsito entre o recôncavo e a capital do Brasil, Salvador, a história é marcada pela resistência das mulheres negras que conseguiam sua alforria trabalhavam e praticavam o escambo para comprar a liberdade de outras pessoas escravizadas, conhecidas como ganhadeiras. Nesse território está presente a sociedade da Boa Morte, iniciada na Igreja do Rosário na Barroquinha em Salvador, hoje é formada por 22 mulheres lalorixás. É a irmandade de mulheres negras mais antiga da América Latina, com primeiros registros em 1820. Conta-se que as primeiras mulheres foram responsáveis por estabelecer a organização político-social-espiritual hoje chamada de Candomblé.

É importante registrar que todo o processo de criação teve, por meio de Valdiná, os cuidados e orientação espiritual de Mãe Ilza<sup>49</sup> conhecida como Mameto Mukalê e nos concedeu a licença para cantar a música de sua Cabocla<sup>50</sup> na cena. Mameto Mukalê é reconhecida por estar a 48 anos à frente do terreiro mais antigo da Bahia relacionado a nação Angola Tombenci o Matamba Tombenci Neto<sup>51</sup>. Junto às atividades religiosas são realizados projetos, oficinas, festas e inúmeras ações em prol de toda comunidade. A exemplo do Projeto Batukerê para a crianças e adolescentes, oficinas de dança afro, percussão, capoeira e teatro; o Bloco Afro Dilazenze, o Samba Dila (grupo de samba de roda); Espaço Cultural Dilazenze; ONG Gomgombira; o Cine Barracão; e o Memorial Unzó Tombenci. A família desde o início

---

<sup>49</sup> Hilsa Rodrigues Pereira dos Santos é também doutora honoris causa pela Universidade Estadual de Santa Cruz

<sup>50</sup> A Cabocla de Mameto Mukalê é uma encantada indígena da etnia Tupinambá

<sup>51</sup> A família tem origem na Aldeia de Angorô, que precede o Terreiro Roxo Mucumbo, comandado pelos toques de Euzébio até 1941, ano em que faleceu. A continuidade de sua casa se deu através de sua irmã, D. Roxa, (re)iniciada por uma filha do Tombecy de Salvador, D. Roxa, mameto Bandanelunga, ao fundar sua casa, em 1942, dá-lhe o nome de Terreiro de Nossa Senhora Santana Tombenci Neto Fé e Razão. [...] Esta era a terceira geração do terreiro, isto é, a continuidade do Aldeia de Angorô, cuja genealogia, a partir de então, acrescentaria uma nova linhagem ancestral à sua, definida através da relação de parentesco com a família de santo do Tombenci de Salvador. Após a passagem para o Orum de D. Roxa, sua filha consanguínea Mameto Mukalê assume até os dias atuais. (AMIM, 2009)

da organização na aldeia de Angorô, construiu um intenso relacionamento com os grupos indígenas do entorno (AMIM, 2009).

Conforme nos foi orientado por Mãe Ilza, a partir do segundo encontro pedimos sempre licença ao senhor dos caminhos, Exu. E assim o ritual de criação começou a ser estabelecido de maneira orgânica a partir do que a prática sugeria para a gente. Os encontros para a criação aconteceram inicialmente na Biblioteca Municipal de Ilhéus em dois encontros no mês de janeiro de 2020, em março teve um momento que não estive presente realizado na Tenda do Teatro Popular de Ilhéus.

Na direção de compartilhar algo com o mundo que não apenas as nossas resistências, mas também os nossos sonhos, tateando um primeiro nome para esse processo de criação em Janeiro de 2020 surgiu Caboclear. Yuri Antony e Natália Santos estavam nesses encontros, sugeri que fizéssemos um exercício para ativação da presença e despertar da criatividade com a Meditação Ativa Kundaline (meditação organizada pelo líder indiano Osho para movimentar a energia da criatividade através da técnica de mobilização da energia milenar Kundaline) nessa meditação que tem quatro estágios, a criatividade é acordada a partir das vibrações que passa pela energia que habita os quadris, facilitei então a meditação reduzida com 5 minutos em cada fase.

Com o corpo aquecido, fizemos um breve alongamento e pedi que ela experimentasse movimentos como o vento em diferentes velocidades e intensidades, deixasse vir os sons do corpo. Ao final pedi que ela escrevesse 20 palavras relacionadas aos interesses de criação e também as descobertas daquela experimentação. E a partir de então nos chegou o contexto do Covid-19 e em maio iniciamos as primeiras experimentações por vídeo.

A partir do lugar de provocadora artística que ocupei, testemunhei a criação das sintaxes e estimulei a criação das tessituras sensíveis, como uma força que dobra e desdobra o movimento, instaurando experiências criadoras. Deste modo, transformamos os procedimentos linguísticos em perceptos, ou seja, transformamos em linguagem, transcriamos textos escrividos em movimentos sinestésicos.

**Figura 10** - Registro em formato de print de tela primeira vídeo chamada para a construção virtual com Valdiná Guerra, 2020



Registro em formato de print de tela por Taynah. 28 de maio 2020

Em maio aconteceram dois encontros virtuais entre eu e Valdiná e um em junho. Dia 25 de junho desse mesmo ano aconteceu a primeira reunião junto ao Coletivo 7. Nesse momento um colaborador convidado do C7 + 1 sentiu a necessidade de se afastar do processo por questões impeditivas relacionadas a sua religiosidade protestante. E seguimos assim com ASAS, entre encontros de orientação individual, encontros com o Coletivo 7, transitando entre os diferentes cômodos da casa, sala, quarto, área externa, investigando as possibilidades de ângulos e enquadramentos com a câmera.

Nos primeiros encontros virtuais com o Coletivo 7 pelo *Google Meet*, em julho de 2020, pedi que Valdiná fizesse a leitura do texto. Em seguida pedi que ela experimentasse no corpo aquela narrativa sem palavras. No segundo encontro virtual, pedi que ela experimentasse o novamente o movimento da corpa trazendo os trechos do texto escrito que lembrasse, podendo completá-los criando outras possibilidades de narrativas. Já no próximo momento ela sugeriu dividir a narrativa em nove círculos, referenciando ao nove tido como número de Matamba. Valdiná seguiu desenvolvendo a escrita dos cinco primeiros círculos em junho e na segunda semana de julho a organização dos últimos 4 círculos.

Finalizando a organização dos círculos, sugeri uma investigação por outro caminho: em tempo real ela iria organizar os elementos disponíveis e experimentar a encruzilhada da relação desses elementos com a sua corpa.

**Figura 11-** Improvisação com Elementos Cênicos, 2020



Registro da autora. Agosto, 2020.

Na imagem é possível ver a vela branca, uma imagem de lansã em miniatura, galhos de manjerição, vaso de planta com espadas de Ogum, filó vermelho cobrindo um atabaque azul e branco, Vaso com folhas de Santa Bárbara, o espaço da sala de Valdiná, uma janela coberta por uma cortina lilás por onde entra a luz. Também é possível observar Valdiná de roupa branca e eu na tela no canto inferior esquerdo, ao fundo a parede do meu quarto. Essas imagens estão disponíveis também no site, junto com outros registros de laboratórios de criação. O vídeo gravado não ficou salvo devido à pouca memória dos dispositivos tecnológicos que utilizamos. Esse foi um dia marcante, lembro que desaguamos juntas ao final.

A dimensão da dramaturgia expandida que interessou para nós foi o aqui e o agora do acontecimento cênico, e também as suas reverberações, o seu antes e o seu depois. Por não remeter necessariamente à palavra dita e escrita, a noção de dramaturgia expandida se aproxima de categorias como dramaturgias do corpo, do movimento, das imagens. (OLIVEIRA, 2018) Neste sentido, a palavra dramaturgia se afasta da noção de momento da representação. Abarcando igualmente tanto o processo criativo, quanto a elaboração partilhada e as reverberações.

Visualizando as possibilidades de observar as configurações socioculturais coletivas, na relação entre teoria e prática indissociáveis em um processo artístico no corpo Rangel et al. (2017, p. 17) afirmam: “A relação sujeito-arte é um bom exemplo para que se compreenda a impossibilidade de segmentar a relação homem-conhecimento”. Descrevo a partir daqui os laboratórios de experimentação seguintes

que se deram da seguinte maneira: leitura dinâmica do texto do início ao fim, em seguida experimentação cênica até o círculo 4 e, por fim, considerações de todas as pessoas presentes que apontavam o seu ponto de vista em relação às potencialidades, as fragilidades, as sensações e as possibilidades. Sugeri que tivesse um momento de experimentação das diferentes possibilidades da corpa se relacionar com a câmera do computador, explorar a profundidade, as entradas e saídas de quadro, os detalhes e o plano geral, o espaço da sala e possibilidades de dialogar com as pessoas que estavam assistindo pela tela. Natália, musicista da criação, experimentava também as possibilidades sonoras nessa interação virtual.

Na prática de encenação de Valdiná, ela costumava desenvolver cena por cena, voltando sempre que necessário. Como a gente estava desenvolvendo uma proposta ritual, sugeri que sempre que possível a gente fizesse do início ao fim, sem compromisso também com uma ordem linear dos círculos, que por vezes durante as experimentações tinham uma ordem diferente da que estava previamente elaborada. A preparação já é comunicação visual, a partir do momento que iniciamos o encontro para a criação, criamos rituais para estarmos juntas nessa investigação. A preparação do espaço já é, as conversas de chegada, a presença de nossos corpos na rua, borrando os limites entre vida e prática artística.

Com o suporte da pesquisa guiada-pela-prática (HASEMAN, 2015), foi fomentado o posicionamento crítico diante do colonialismo, pela experimentação prática das danças pessoais em re-agenciamentos criativos em torno da criação e da ativação de conhecimento por meio da dança, observando em que medida ocorre sobreposição dos processos colonizadores às culturas locais, e reconhecendo tais rastros no corpo-que-dança. Para vivenciar a pesquisa guiada pela prática em colaboração foi necessária uma escuta ativa dos acontecimentos, o estado de presença e a implicação em todo processo. Isso pode ser percebido no exemplo da experimentação dos elementos, posteriormente esses elementos ganharam corpo no círculo 6, marcando nove elementos de Matamba: pedi que Valdiná investigasse cada um dos elementos, como seria um corpo manjerição; corpo vermelho; corpo vento? Quais as qualidades de movimento do corpo raio? E do corpo Bambu? Corpo fogo? Corpo búfalo? Corpo borboleta? E por fim o corpo espada.

Em março de 2021, eu, Milena, Raromine e Natália experimentamos dançar essas qualidades também. Em Julho de 2021, Raromine retomou as práticas criativas a partir do elemento água e como um desdobramento desse processo o

Coletivo 7 está neste ano criando um solo “Cachoeiras” protagonizado por ela. Assim é possível perceber o desenvolvimento da Criatividade como uma competência, de modo que essa prática não pretendeu dar voz a quem não tem, pois acredito que todas as pessoas, falantes ou não, desenvolvem as suas estratégias de comunicação. Nessa perspectiva os signos são possíveis de serem compreendidos pelos interlocutores que se disponibilizam a traduzir, a perceber e a escutar os códigos da linguagem estabelecida. O corpo como lugar da comunicação é trânsito entre os signos e os receptores, por isso concordo com o educador Paulo Freire:

Ensinar exige saber escutar: Se, na verdade, o sonho que nos anima é democrático e solidário, não é falando aos outros, de cima para baixo, sobretudo, como se fôssemos os portadores da verdade a ser transmitida aos demais, que aprendemos a escutar, mas é escutando que aprendemos a ferir com eles. Somente quem escuta paciente e criticamente o outro, fala com ele. Mesmo que, em certas condições, precise de falar a ele. O que jamais faz quem aprende a escutar para poder falar com é falar impositivamente. (FREIRE, 1996, p. 43)

Considero importante uma abordagem da educação como pesquisa a partir dos interesses, dos desejos e pelo caminho da experiência. A escuta na mediação do processo de criação aconteceu antes de tudo no silêncio individual que possibilitou um caminho de acesso à criatividade e inventividade na atmosfera que nos envolveu. Yuri Antony desenhou uma proposta de vestimenta para a ação, Patrícia, cunhada de Valdiná fez a costura, Mariana Andrade pensou a luz e as cores do ambiente, Tainá Mendes fez a proposta de maquiagem, Raromine Lopes cuidou do planejamento das ações e organização do espaço cênico e Natália Santos junto ao seu trabalho de criação das zuelas<sup>52</sup> e toques esteve em cena dançando-tocando-cantando. No caminho de cruzar afetos encontramos as possibilidades do entre lugar, entre a experiência e a abertura para o acontecimento, a memória e as sensações, o dito, o não dito, social, simbólico, o visível e o invisível na direção de uma teoriaprática entrecruzada.

Encontro com Luiz Rufino (2016) no interesse de experimentar as possibilidades dos caminhos exuzíacos para construir conhecimentos cruzados que disparam novas possibilidades de análise da realidade compartilhada. Reconhecendo uma ênfase excessivamente procedimental da formação em artes cênicas, avalio que o aprender a fazer é uma evidência comum entre nós

---

<sup>52</sup> Zuelas: músicas cantadas do candomblé bantu-angola.

profissionais. Então, convidei as pessoas participantes a caminharem pela dimensão atitudinal, destacando o aprender a ser/conviver, e conceitual, voltada para o aprender a conhecer/aprender (DELORS, 2003). Desse modo, a encruzilhada é potência para o acontecimento e as diferenças quando apresentadas nesse espaço nos possibilitaram construir possibilidades de convivência e co-aprendizado.

Propus pensar a construção dessas autonomias atenta às relações colaborativas que são estabelecidas na vida social. Toda vez que criamos possibilidades cênicas em coletividade, estamos criando possibilidades de nos organizar em sociedade, estamos experimentando criar relações com outros corpos, com o ambiente, com os acordos sociais, estamos fazendo escolhas do que queremos comunicar e o processo é de reconhecer as nossas angústias também, o porquê, o motivo que nos move nessa direção das artes. Esse é um exemplo das estéticopolíticas presentes nos processos de criação artísticas.

Fizemos então o primeiro compartilhamento com as pessoas que não estavam participando diretamente do processo de criação dia 05 de agosto de 2020<sup>53</sup>, também pelo *Google Meet*. Foram os quatro círculos finalizados com a música do último círculo. 23 de setembro teve outro compartilhamento<sup>54</sup> e nesses momentos cerca de 20 pessoas compartilharam as suas contribuições para a construção da cena. Algumas pessoas sinalizaram a dificuldade de compreensão do que estava sendo falado devido às falhas na internet, outras falaram da necessidade de investigar mais a relação com a câmera, junto às contribuições relacionadas às questões técnicas, as pessoas relataram que se sentiram bem e por vezes emocionadas. Seguimos com as experimentações com a mediação tecnológica do computador e finalizamos a experimentação no corpo dos nove círculos.

### 2.3 MAPEAMENTO DOS ATRAVESSAMENTOS POLÍTICOS E A INTERAÇÃO DIGITAL NO PROCESSO CRIATIVO DE ASAS

Como mobilizar as presenças para conversas dançadas nas salas virtuais de reuniões? Quem tem desejo de investigar Performances Rituais Virtuais? As artes da presença são possíveis de serem elaboradas e compartilhadas online? Seguimos

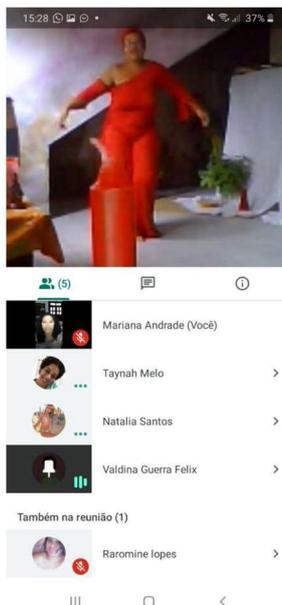
---

<sup>53</sup> Disponível em: <https://youtu.be/c0vzI4qNnzw>

<sup>54</sup> Disponível em: [https://youtu.be/g\\_StP3UKXOQ](https://youtu.be/g_StP3UKXOQ)

com os rodopios de Matamba pelo Google Meet experimentando as relações corpo-câmera e possibilidades interativas de expandir a caixa das telas e dançar com as pessoas espectadoras.

**Figura 12** - Vídeo Chamada com O Coletivo 7 em agosto de 2020



Registro em formato de print de tela enviado por Mariana Andrade. 2020.

A partir das nossas investigações ficamos nossa curiosidade dançou na direção de conhecer diversos assuntos, para fazer pesquisas, para conhecer pessoas e lugares. Diante do contexto pandêmico nos atemos aos cursos virtuais. Valdiná, Mariana e Andreina fizeram um curso de iluminação, eu fiz de Educação Antiracista, Raromine e Valdiná fizeram de elaboração de projetos, eu e Natália fizemos de gestão de mídias sociais, só para dar alguns exemplos. Junto a isso, pelos nossos interesses na pesquisa acadêmica, eu e Valdiná nos reunimos por três meses todas as terças feiras à noite para estudar as referências bibliográficas levantadas.

É possível assim, reconhecer uma série de conteúdos aprendidos através da experiência de criar. A principal questão abordada foi como os processos de criação em arte podem ser também processos de aprendizagem. Para Rangel et. al (2017) a arte não tem como função uma série de configurações artísticas, “a sua contribuição para a formação do estudante não precisa ser justificada com produtos estéticos.” Lau Santos (2018) nos lembra ainda que a palavra *iorubá émi* “[...] nos indica caminhos para uma possível compreensão sobre a não separação entre as

linguagens artísticas nas práticas performativas de matriz africana.” (SANTOS, 2018, p.6). Nessa articulação dos conhecimentos vivos, ASAS se apresenta como um processo de ativação e preservação dos modos de viver, criar, de se relacionar indígenas e afroancestrais reorganizados no Brasil. De forma que nossos desejos caminham para uma reorganização e o compartilhamento de nossos processos de memória como re-conhecimento das experiências ancestrais e de suas tecnologias registradas em nossos corpos.

Ao tratar da ética-estética nos processos de criação, acessei memória corporais que considere desviantes do colonialismo. A exemplo da disponibilidade para a escuta e a abertura para o espaço das diferentes danças vivenciadas.

Quando nos decimos a nosotros mismos dentro del campo del arte, lo hacemos con los instrumentos (lenguajes y técnicas) adquiridos. ¿La expresión de la propia subjetividad tiene otros caminos que esos? ¿existe una posibilidad distinta para una “estética” que dé forma a una “ética” de la diferencia? (PALERMO, 2009, p.18)

Pergunto junto com Palermo (2009) se existe uma possibilidade distinta para dar forma a ética da diferença que não a expressão das subjetividades. Desse modo, em projetos estéticos que mascaram essa característica indago: De que maneira a ética e a estética são convocadas para justificar comportamentos de dominação? A exemplo da branquitude que convoca teorias científicas para justificar a dominação racial através de teorias como a Eugênica do final de 1910. Lobo (2020) apresenta o avanço dessa teoria em 1918, quando o Brasil se tornou o primeiro país da América Latina a criar uma associação eugênica, a Sociedade Eugênica de São Paulo. Ela cita Nina Rodrigues como um dos percussores que pretendia demarcar diferenças de ordem ontológica entre as raças apontando uma patologia criminosa ligada a pessoas negras, indígenas e “mestiças”. Tal movimento de cientistas e médicos, visavam a higiene racial e preocupava-se com a miscigenação do país que iria disparar um processo de “degeneração” da população. (LOBO, 2020)

Por outro aspecto das resistências: Quais são as estratégias contra-coloniais de resistência desenvolvidas nas confluências afroindígenas? Lélia Gonzalez (1988) nos traz um ponto de convergência importante para reconhecer possíveis pontos de tensão da hierarquia.

Embora pertençamos a diferentes sociedades do continente, sabemos que o 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 com parte e parcela das mais diferentes instituições dessas sociedades. [...] o racismo estabelece uma hierarquia racial e cultural que opõe a 'superioridade' branca ocidental à 'inferioridade' negroafricana. A África é o continente 'obscuro', sem uma história própria (Hegel); por isso, a Razão é branca, enquanto a Emoção é negra. Assim, dada a sua 'natureza sub-humana', a exploração socioeconômica dos africanos por todo o continente, é considerada 'natural' (GONZALEZ, 1988, p.77)

Desse modo, encontrei com pessoas que assim como eu, enfrentam todos os dias esse sistema de dominação e desejaram trabalhar desconstruindo as lógicas da branquitude de produção de conhecimento. Faço a escolha de trabalhar produzindo conhecimento. Referencio a discussão que tratei aqui a partir de bell hooks(2013)<sup>55</sup> para pensar a educação atrelada às questões sociais, raciais, de gênero, junto a ela Paulo Freire(1996) e suas contribuições no Brasil.

bell hooks (2013) ao falar de sua vivência nos Estados Unidos em escolas periféricas exclusivamente negras e a realidade foi oposta de quando precisou ir para uma escola branca. Ela aprendeu a diferença entre a educação como prática de liberdade e a educação que só trabalha para reforçar a dominação. Em uma passagem, ela aponta “as pessoas têm dificuldade de mudar de paradigma e precisam de um contexto onde deem voz a seus medos, onde possam falar sobre o que estão fazendo, como estão fazendo e por quê”. (hooks, 2013. p.54) A experiência da decolonialidade me ensinou sobre a eficiência da escuta, em um mundo atravessado pela colonialidade, principalmente as pessoas subalternizadas têm dificuldades de estabelecer relações de confiança para compartilhar anseios e elaborações.

O trabalho com arte e o espaço coletivo de escuta para falar sobre essas questões apontadas por hooks, foi um dos princípios dessa pesquisa, quando nós confiamos na comunidade que se forma em torno de objetivos comuns e afetações comuns como o Coletivo 7, é possível que as pessoas se sintam confortáveis para discordar e apontar visões antagonistas, nos colocamos assim em um estado de trocas e aprendizagem constante com o ponto de vista da outra pessoa. O que construímos juntos foram possibilidades de perder o controle, percebo que para

---

<sup>55</sup>bell hooks escreve seu nome apenas com letras minúsculas.

pessoas que estão em situações de vulnerabilidade social, marcadas pelas violências coloniais é mais difícil se perder nas vulnerabilidades de um processo de criação colaborativo que tem a experiência como proposta.

Ao mesmo tempo que as dificuldades de entrega aconteceram, todas as pessoas envolvidas nesse processo já tinham participado de processos de criação com proposições contra hegemônicas. Encontramos por esse caminho uma abertura para esta experimentação. Então, como bell hooks propõe abraçar a mudança, reconheço a disposição para uma abordagem de aprendizagem integrada com uma consciência de raça, sexo e classe social. A autora, nos lembra que a consciência está sempre atrelada às práxis significativas, não é como um fim em si.

**Figura 13** - Registro da transmissão do Processo de Criação Virtual de ASAS, 2020.



Registro de Mariana Andrade em formato de print de vídeo.

Esta é uma imagem do segundo compartilhamento virtual aberto do processo de criação de ASAS. Aconteceu no dia 23 de setembro de 2020 durante o evento digital “Terceiro Periferia em Quadro” organizado também pelo O Coletivo 7. Neste evento organizado por nós, destaco a vivência da oficina virtual “Dança e Ancestralidade” com Fabrine Ferreira que mediou uma experiência com as danças sagradas dos Orixás, experimentamos no corpo os aspectos coreográficos de Iansã, Xangô e Ogum a partir das danças de Ketu e Angola.

Continuando o mapeamento dos atravessamentos, Paulo Freire foi afetado pelos pensamentos de Frantz Fanon e a partir de suas experiências construiu maneiras pedagógicas para facilitar a aprendizagem dos sujeitos oprimidos condenados pela exploração do território em que vivem. Então, a educação na

escola como uma prática para liberdade, prevê aprender os códigos de linguagem do explorador, conectados com as referências diárias da rotina das pessoas oprimidas. Paulo Freire foi um grande investigador e sistematizador de práticas para uma educação emancipatória da população mais pobre e contribuiu de maneira significativa no processo de alfabetização das pessoas no campo. Por esses motivos foi perseguido, exilado e suas ideias até os dias atuais são temidas pelos governos autoritários que contam com o embrutecimento da população.

Ao fazer um cruzamento com Fanon e as escolas no Brasil, quando não consideradas as contribuições indígenas e africanas para a educação, são fabricadas as máscaras brancas de uma nação embranquecida em sua pele, pelo processo de miscigenação forçada e uma sociedade embranquecida em sua subjetividade que encontra o semiocídio (SODRÉ, 2017), tanto no ambiente escolar, quanto nas referências midiáticas massivas financiadas pelo Estado e pelas grandes empresas capitalizadas na lógica do sistema-mundo que visam a exploração da força do trabalho e lucro acima das vida.

No exercício de desviar das abordagens monocentradas, considero importante construir possibilidades abertas para a convivência, por isso, por mais que os corpos criadores nesse trabalho foram majoritariamente negros e os conteúdos passaram pelas memórias e pelas ancestralidades negras, não pretendi abordar a partir de uma dança negra única, acredito que conteúdos sobre as vivências étnico-raciais são indispensáveis para construir possibilidades decoloniais, porém nessa pesquisa eles chegam junto com cada corpo/a e transbordam nas nossas vivências cotidianas. Lanço um olhar atento para esses conteúdos em suas pluralidades, para Inacyra Falcão (2017) a investigação "Corpo e Ancestralidade" acontece na intertextualidade, de maneira criativa em relação às ações cotidianas. Dissocia-se da cópia do rito vivenciado no terreiro e a pessoa criadora, chamada por ela de intérpretebailarino, por meio de memórias ancestrais, reelabora no movimento criativo, as memórias ancestrais através de ações corporais carregadas de significados. Já Amélia Conrado define-as como Danças Étnicas Afro-baianas da seguinte maneira:

é o conjunto de expressões da arte corporal de herança africana na Bahia, seja na dimensão religiosa, nos processos pedagógicos desenvolvidos em escolas, nos grupos artísticos-culturais. Entre elas estão as danças rituais dos terreiros, a capoeira, a dança dos *Bloco Afro* e *Afoxés*, o *Samba*, as *danças de Rua*, as

danças tradicionais atribuídas como "folclóricas", "populares" a exemplo do *Nego-Fugido*, *Zambiapunga*, a *Congada*, *Chegança dos Mouros*, o *Coco*, o *Cacumbi*, entre tantas outras e a denominada "Dança Afro" ou "Afro-contemporânea", aquela recriada, incorporando outros códigos apreendidos em escolas ou grupos de dança. (CONRADO 2006, p. 25-26)

Contrariando a lógica sistêmica de apagamento no Brasil colonial, acredito que é importante reconhecer a trajetória das danças negras no Brasil em sua pluralidade. Nesta direção, considero importante localizar a definição de danças negras em cada corpo negre/a/o criador. Desse modo, chamarei de Dança os processos aqui desenvolvidos, atravessada por esta área do conhecimento que dialoga diretamente com o arcabouço teórico por falar de corpos em movimento no espaço-tempo. Utilizo abordagens plurais e respeitando o que cada pessoa colaboradora traz como referências, irei tratar do que mais adiante vou chamar de dançavivências.

Na minha trajetória na educação formal vivenciei as relações de aprendizado onde as relações eram estabelecidas entre professores e alunos, e os conteúdos definidos e fechados em uma grade curricular comum a todas as escolas. Além de conteúdos universais e a noção de neutralidade da/o professor/a. Porém, em um período inicial da escolarização que me atravessou, o centro do processo de educação era a aprendizagem, a partir de uma perspectiva construtivista.

Para apresentar essa perspectiva construtivista, o pesquisador Piaget (1974), influente da área da educação, procurou compreender como se desenvolve a inteligência humana. Ao desenvolver a teoria construtivista, constatou que o sujeito do conhecimento tem a possibilidade de aprender fazendo relações entre diferentes informações (classificação, comparação, dedução,...). Tais estruturas se desenvolvem do início ao fim da vida por meio das ações dos indivíduos sobre o meio, num processo de interação com o objeto de conhecimento e com as outras pessoas, o que possibilita a construção de níveis de saber cada vez mais complexos. Nesse sentido, ele defendeu o papel ativo do sujeito na construção e transformação das representações do objeto do conhecimento.

Por outro lado Greiner (2005), diz que o construtivismo de Piaget (1971) reconhecia "a relação entre ação e percepção como duas instâncias conectadas, mas distintas e que aconteciam uma depois da outra." (GREINER, 2005) O que

difere da simulação proposta pelas ciências cognitivas na atualidade, onde a aprendizagem acontece de maneira simultânea a experiência.

É sabido que o corpo aprende por diferentes vias, nesta relação, corpoambiente o ser humano percebe a ação, assimila o que foi captado pelos sentidos e caso ocorra a compreensão será capaz de imitá-la. “Somos afetados antes mesmo de sabermos que somos afetados. É nesse sentido que o afeto pode ser dito primordial.” (VARELA, 2002 *apud* ROCHA, 2009). O exercício aqui foi a busca de ir além da fronteira biologizante do conhecer. Junto a isso, foi possível ampliar a percepção para outros níveis sensitivos, essa experimentação aconteceu no sentido de abrir espaço para as memórias dançarem, não em um sentido investigativo e exploratório, mas a nível da experiência sensitiva que não desconsidera as cosmopercepções no processo de aprender criando.

A notação coreográfica das memórias se inscreveu no tempo e no espaço de cada pessoa inventora, neste sentido, ofereço um contraponto às retóricas colonizatórias. Como bem lembra Martins (2003, p 64) os discursos fundadores da nacionalidade literária brasileira tiveram como âncora a literária ocidental, não dando conta das textualidades africanas e indígenas em seus repertórios poéticos, domínios de linguagem e modos de apreender e figurar o real. Assim como Oyěwùmí (2002), Martins percebe a hierarquia da visão no domínio da escrita pelas letras decodificadas pelo campo ótico. O contraponto seria desta maneira, a fisicalidade do encontro que evoca experiências sinestésicas.

#### 2.4 CAMINHO DA RUA DO CABARÉ DO LIVRO NO BANCO DA VITÓRIA E INTERVENÇÕES SOCIAIS

A partir de setembro de 2020 as experimentações passaram a ser no Cabaré do Livro, no bairro Banco da Vitória. Tivemos o nosso primeiro encontro presencial com todas as medidas de distanciamento social, uso de máscara, para testar as possibilidades de luz, câmeras, transmissão, som ao vivo e compartilhamos mais uma vez com o público externo a criação por meio virtual. Nesse momento começaram as primeiras cenas fora do casulo. O chamado ensaio aberto aconteceu durante o III Periferia em Quadro, evento organizado pelo O Coletivo 7 que esse ano

por conta da pandemia aconteceu também no ambiente virtual. Inicialmente os círculos eram organizados da seguinte maneira:

*CÍRCULO 1- FOLHAS E RAÍZES (LIMPAR)*

*CÍRCULO 2- SEMENTE, EMBRIÃO, LARVA ( CORPOS)*

*CÍRCULO 3- O CASULO (MUDAR)*

*CÍRCULO 4- A CASCA É QUEBRADA (ABRIR)*

*CÍRCULO 5- BRASAS ( GUERREAR)*

*CÍRCULO 6- FOGO PURO (SENTIR)*

*CÍRCULO 7- OUÇO ASAS EM MIM ( OUVIR)*

*CÍRCULO 8- O NOVO CORPO ( VIVER)*

*CÍRCULO 9- ASAS DE VENTO E FOGO (VOAR)*

Entre o casulo e o mundo externo, a corpa e os arredores, experimentamos esse movimento de contração e expansão. Os elementos ar e fogo chegaram primeiro. As criações dessas musicalidades foram de Natália Santos e Valdiná Guerra. O Prof. Dr. Tassio Ferreira foi um colaborador nas estruturas musicais chamadas zuelas, ele é Tata<sup>56</sup> Dya Nkisi do Terreiro Unzó la Ksimbi Ria Maza Nzambi, e é também diretor fundador do coletivo Afro(em)Cena<sup>57</sup>.

*KILILU DYA NSABAS! KIENZA! KIENZA!*<sup>58</sup>

Trecho cantado-dançado-batucado presente no terceiro círculo de ASAS. Esse círculo foi construído como um ritual de limpeza do espaço, uma preparação para os próximos círculos acontecerem, os dois círculos que antecedem, são eles o pedido de licença para NZILA e o pedido de licença para MATAMBA. Fu-Kiau a partir da cosmogonia bakongo, traz a noção de corpo como um dispositivo de fluência e expansão presencial que se materializa nas manifestações artístico culturais sob a sentença cantar-dançar-batucar (FU-KIAU, 1996 *apud* SANTOS, 2018). Sendo o

---

<sup>56</sup> Zelador no candomblé Angola.

<sup>57</sup> O coletivo Afro(em)cena é um ponto de cultura e tem seu trabalho atravessado pela inspiração poética do Candomblé Congo-angola na investigação da formação de artistas cênicos.

<sup>58</sup> Trecho de asas que se traduz: TEMPESTADE DE FOLHAS! LIMPEZA! LIMPEZA

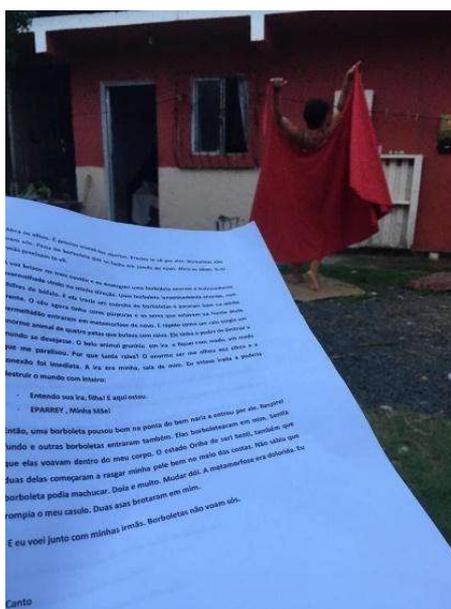
corpo uma fluência e expansão, a materialização do encontroacontecimento que se desdobrou na criação de ASAS, materializou-se no cantar-dançar-batucar. Aqui reconheço uma aproximação entre teatralidades e criação ritual.

o ritual pode ser definido como a teatralização de um mito, como sua encarnação. Coreografando epifanias e regendo a orquestra onde sopram o meio ambiente, a pessoa e os acertos sociais, mantendo arisca a batuta que orienta estéticas e pensamentos. (ROSA, 2013 p.51)

Ao orientar estéticas e pensamentos, o ritual criativo cria condições para a aprendizagem aberta, o que é diferente de ensinar e delegar conteúdos. A presença é um estado de criação, tanto no fazer artístico quanto na educação. O que seria a presença do professor em sala de aula? A atuação da figura do professor em sala de aula traz características de teatralidade, por mais que o que ele esteja fazendo não seja teatro. Assim como o ritual dançado de ASAS os “mitos” aparecem como no Círculo 8, voos de tempestade.

Nesse processo, a criação saiu do chão da sala e foi para a grama e britas da porta de casa em setembro de 2020. O exercício foi novamente, o de experimentar a relação da corpa com o ambiente, não de transportar as cenas que aconteciam no ambiente virtual e interno para outro espaço, mas sim de investigar outras possibilidades daquela comunicação acontecer nesse outro espaço.

**Figura 14** - Área externa da rua do Cabaré do Livro, texto elaborado, saia vermelha ao fundo segurada por Valdiná, 2020.



Registro de Taynah Melo. Setembro de 2020.

Caminhamos então entre os rituais individuais e os coletivos, ao iniciar os momentos investigativos cada pessoa presente dava a sua contribuição, conversamos um tanto sobre os acontecimentos do dia e da semana. Ao final, refletíamos sobre os resultados estéticos inventados naquela tarde e as suas potências, fragilidades, possibilidades de outros caminhos, lembranças, desejos de continuar investigando caminhos ou de encerrar um círculo que não fazia mais sentido para essa criação.

Com a saída do ambiente virtual rumo à rua, espaço externo do Cabaré do Livro, os nove círculos permaneceram e o ambiente nos apresentou novos desafios. Em outubro foram quatro encontros e aconteceram na área externa do Cabaré do Livro, no Banco da Vitória. Nesse mês também recebemos o colaborador Ruy Penalva<sup>59</sup>, que fez o registro audiovisual de dois círculos e as imagens foram utilizadas para montar um vídeo de divulgação para a pré-estreia em novembro tivemos 10 encontros, eles aconteceram de forma híbrida quando uma das pessoas por algum motivo não poderia comparecer ao local, participava via *Google Meet* da construção artística. Dois encontros foram virtuais e a pré-estreia agendada para o dia 21 foi adiada devido às fortes chuvas, de maneira que impediu a ação a céu aberto de acontecer. Todas as pessoas que confirmaram presença, online ou presencial foram informadas e a ação aconteceu no fim de semana seguinte, dia 28 de novembro de 2020.

Nesse momento a configuração artística começava a tomar corpo, ficar mais encorpada, no sentido de ter uma forma do que desejávamos comunicar. Os nove círculos aconteciam de maneira fluida e vez ou outra um deles não aparecia na apresentação. Em dezembro tivemos mais um encontro para ajustes nos ruídos, principalmente em relação à transmissão ao vivo, como falhas no áudio, lentidão da internet e dificuldade com a imagem. Dia 5 de dezembro aconteceu a estreia a noite, o público presencial eram as crianças, as mesmas que acompanhavam da quadra as experimentações que aconteciam durante todo o processo de investigação, elas riam, faziam comentários, participavam e faziam perguntas para a gente que estava fora da cena.

---

<sup>59</sup>Ruy Penalva é ator, produtor cultural na Ativa Ideia, trabalha com audiovisual e teatro. É formado em Direito e tem vasta atuação na área de Políticas Públicas. Ex-Conselheiro da Câmara Setorial de Teatro no Conselho Municipal de Cultura, trabalhou no Instituto Nossa Ilhéus e hoje produz o Encontro de Palavras, programa semanal de entrevistas.

Os nossos rituais se repetiam da seguinte maneira: Um momento de chegada para respirar, acompanhado de conversas sobre os acontecimentos do dia e da semana. As segundas eram dia de banho de pipoca e quase sempre era dia de tomar banhos de energia e proteção feito com *Nsabas* (folhas). O tempo era apenas o necessário para a criação. Na pré-estreia teve acarajé e pastéis preparados por Samuel, companheiro de Valdiná. Na estreia teve o caruru de oferenda para Matamba. Para fazer o caruru, chegamos por volta das nove horas da manhã no Banco da Vitória, cada um/a colaborou da forma que podia. Cortamos os quiabos, os temperos, saímos para providenciar o que faltava, mexemos o vatapá. Sentamos juntos para comer na esteira no chão na rua na porta da casa de Valdiná. Marianne Gois se juntou a nós nesse momento e ficou para participar como espectadora de ASAS que aconteceria a noite.

A rua nos ofereceu outras possibilidades de relacionamento. A pré-estreia foi rodeada de crianças curiosas e aconteceu uma semana após a data planejada, porque no dia que estava marcada choveu e não foi possível a realização. No compartilhamento que chamamos de estreia chegou um homem no espaço quando a ação cênica estava sendo realizada e pediu para tocar o atabaque, naquele momento as pessoas em cena sentiram que deveriam continuar o ritual cênico como planejado e resolveram o acontecido convidando o senhor para voltar em outro momento. Esses dois momentos aconteceram com a contribuição consciente das pessoas espectadoras e o valor arrecadado foi para suprir os gastos com os materiais como velas, incensos e alecrim e um valor simbólico de vinte reais para cada pessoa criadora. Contamos também com a transmissão para o público virtual pela plataforma do *Google Meet* que apresentou falhas na comunicação como ruídos no áudio, tela escura e vídeo travando.

Às 17 horas do dia 5 de dezembro de 2020 começamos a preparar o espaço externo, com esteira, bancos, três pequenas fogueiras, material de iluminação, confeccionado por Mariana Andrade com material reciclável, acendemos os incensos, espalhamos as folhas de Aroeira, Santa Bárbara e Pitanga, cada um/a desenvolvendo a função que mais se sentia à vontade. Nesse dia, com a ausência de Thayná Guerra, Mariana e Yuri desenvolveram a pintura no rosto de Valdiná. Organizamos também todo o material técnico para transmissão e registro do acontecimento.

ASAS começou sem apoio financeiro. O nosso investimento inicial foi o nosso tempo de trabalho, transporte, utilizamos equipamentos de uso pessoal como computadores e celulares, internet de nossas casas, ou rede de dados móveis para os encontros acontecerem. No final de 2020 aconteceu a convocatória para concorrer ao prêmio Jorge Portugal pela Lei Aldir Blanc Bahia e fiz a inscrição de um fragmento desta pesquisa, esse foi o incentivo financeiro para o desenvolvimento audiovisual da ação cênica ASAS e resultou em 2 vídeosarte, 4 depoimentos gravados e um artigo da pesquisa que escrevi junto à Valdiná Guerra intitulado “Circularidades nos Chãos de ASAS”. Esses resultados estão disponíveis para acesso e foram divulgados em 3 momentos no formato ao vivo pelo *Youtube* no canal da ação cênica.

Frente às dificuldades de produção artística que encontramos, nos envolvemos em movimentos sociais para junto com outras pessoas agentes culturais pautar as nossas necessidades ao poder público a nível municipal, estadual e nacional. Juntamente com outras pessoas eu e Valdiná Guerra estivemos trabalhando em alguns movimentos: organizamos a gestão do Fórum Permanente de Cultura de Ilhéus; Pré-Conferência e Conferência Popular de Cultura em Ilhéus; Encontro Entre Mulheres, pelo Coletivo 7; III Periferia em Quadro, junto ao Coletivo 7 também; programa NuForum, pelo Fórum Permanente de Cultura; debate sobre as políticas culturais com os candidatos à prefeitura de Ilhéus, também pelo Fórum; e elaboração de um artigo sobre o processo de criação.

**Figura 15** – Card da Primeira Conferência Popular de Cultura de Ilhéus, mobilizada pelo Fórum Permanente de Cultura.



Arte Gráfica: Taynah Melo, 2020.

Nesse período em 2020, Valdiná atuava ainda como suplente no Conselho Municipal de Cultura (CMC) juntamente com o Conselheiro Ruy Penalva na Câmara Setorial de Teatro. Nos envolvemos no movimento de pautar as nossas demandas às instituições municipais frente às urgências apresentadas pelo setor artísticocultural no que tange a sobrevivência de seus agentes durante a pandemia. Promovemos então pela comissão gestora do Fórum Permanente de Cultura de Ilhéus<sup>60</sup> encontros virtuais e presenciais com nossos pares da sociedade civil e com a gestão municipal da Secretaria de Cultura e Turismo. O movimento trabalhou no sentido de reestruturar o CMC e provocar para que as atividades fossem retomadas, promoveu diálogos e elaborou documentos, um deles disponível no anexo VI.

No processo de elaboração artística estivemos sensíveis ao contexto estrutural que nos cerca. Nosso encontro reverberou em outras estruturas sociais. Gostar ou não gostar dos resultados do processo é experiência da *aesthesis* como resgata Mignolo

La palabra *aesthesis*, que se origina en el griego antiguo, es aceptada sin modificaciones en las lenguas modernas europeas. Los significados de la palabra giran en torno a vocablos como “sensación”, “proceso de percepción”, “sensación visual”, “sensación gustativa” o “sensación auditiva”. De ahí que el vocablo *synaesthesia* se refiera al entrecruzamiento de sentidos y sensaciones, y que fuera aprovechado como figura retórica en el modernismo poético/literario. A partir del siglo XVII, el concepto *aesthesis* se restringe, y de ahí en adelante pasará a significar “sensación de lo bello”. Nace así la *estética* como teoría, y el concepto de *arte* como práctica. (MIGNOLO, 2010, p. 13)

Se em uma camada dessa análise a ideia de belo, difundida por Kant, está atrelada a todo um sistema de dominação subjetiva pela estética vigente até os dias atuais, em outra camada a *aesthesis* traz a possibilidade de entender as camadas subjetivas da dominação colonial que atua na maneira como percebemos e sentimos o mundo. Com essa noção, a *aesthesis* pode ser compreendida a partir da percepção dos contextos políticoculturais. O interesse pelo processo se dá nesse sentido de reconhecer as escolhas cotidianas pela lente da *aesthesis* e o aprender como testemunho do sensível.

---

<sup>60</sup> A Comissão Gestora do Fórum Permanente de Cultura de Ilhéus 2020/2021 é formada por: Taynah Melo, Valdiná Guerra, Fabiane Ribeiro, Ely Izidro e Marinho Rodrigues

A experiência sinestésica se aproxima da beleza a partir de uma outra configuração que não a configuração da sensação do belo. É notável que nos mundos colonizados esse ideal seja apresentado pelo colonizador. Reconfigurar essa noção para o espaço significativo dos afetos foi um grande desafio da vivência. A sinestesia presente na *aesthesis* convoca o vocabulário perceber e sentir. E a percepção está diretamente ligada à aprendizagem.

Assim, a imagem se opõe à razão pura. As sensações de dançar e assistir danças não cabem na geometria rígida dos conceitos. Aprender com as nossas danças foi impulso e expressão de força realizante. A sinestesia não cabe no significado das palavras. É a via do conhecimento colado à experiência.

## **Interlúdio**

### **ASAS: Transmissão ao vivo**

No conjunto ritualizado de procedimentos cosmogônicos, o corpo encontra a sua totalidade, resolvendo a dicotomia entre singular e plural, entre sujeito e objeto ao se integrar no simbolismo coletivo na forma de gestos, posturas, direções do olhar, mas também de signos e inflexões microcorporais, que apontam para outras formas perceptivas. Ao mesmo tempo, a corporeidade enseja um tipo de percepção sensorial, que pode de fato ser concebida como “ecológica”, na medida em que vincula o sujeito, à natureza íntima do ecossistema circundante e abrangente. Pessoas, animais, plantas compõem uma espécie de paisagem viva e atuante sobre o elemento humano. (SODRÉ, 2017, p. 129)

# ASAS

AO VIVO



Taynah Melo



Natalia Santos



Milena



Mariana Andrade



Val



## FICHA TÉCNICA

**Título:** ASAS

**Produção e Dramaturgia:** O Coletivo 7

**Em cena:** Valdiná Guerra e Natália Santos

**Provocadora cênica:** Taynah Melo

**Figurino:** Yuri Antony

**Maquiagem:** Tainá Guerra

**Iluminação:** Ruy Penalva

**Produção executiva:** Raromine Lopes e Milena Correia

**Lançamento:** 2021

**Teaser:** [https://www.instagram.com/p/CHxk\\_tPhQqt/](https://www.instagram.com/p/CHxk_tPhQqt/)

**Link:** <https://youtu.be/KnEKcUnTIF8>

**Duração:** 00:37:56

**Fotos e Vídeos do processo de criação:**

<https://taynahmelolima.wixsite.com/criacaocomdanca>

A Performance Ritual ASAS foi um processo de construção coletiva e colaborativa. Uma ação do Coletivo 7 que se expande no tempo espaço de acordo com os desejos de cada pessoa criadora. A investigação é o ponto de partida, o meio e o ponto de recomeço. ASAS pode ser um exercício de ventar ideias. e tem como ponto de partida o processo de pesquisa sobre corpa e ancestralidade realizado por Valdiná Guerra desde 2018. Esse encontro nesse espaço de pesquisa acontece a partir das seguintes inquietações de Taynah: De que maneira é possível percorrer caminhos decoloniais a partir das memórias individuais, ancestrais e coletivas? Em 2020, acontece a parceria com O Coletivo chegando neste Unzó de estudos.

### 3 CAMINHOS DECOLONIAIS: APRENDER DANÇANDO

*Eu não vim aqui para fazer poesia  
 Mas ora queria eu sem a poesia ser  
 Como minha corpa pede o encanto  
 Peço licença para compartilhar onde estou  
 Um fragmento, recorte ao canto  
 Parte de um todo que um tempo girou  
 Congelo uma parte do tempo  
 Registro em palavras do colonizador  
 Diferente disso não podia ser  
 Codifico como posso  
 Parte da experiência e o rastro que ficou  
 Taynah Melo, 2021*

A minha vida foi marcada por impermanências, morando com a minha mãe a cada dois ou três anos mudávamos de endereço, ao tempo que minha avó materna é uma das poucas figuras familiares que permanece no mesmo endereço. Uma casa do programa habitacional URBIS, onde uma casa é agarradinha na outra nas franjas da periferia da zona sul e Ilhéus. Cresci por lá. E foi no jardim que aprendi a brincar, sozinha enquanto meu pai se ausentava de minha vida, minha mãe trabalhava para me cuidar e minha avó cuidava dos afazeres domésticos. As mulheres que me criaram são os maiores exemplos da matripotência que conheço.

Na tradição iorubá o poder feminino representa o princípio da criação. Sem o princípio da criação nada acontece, nada nasce, não poderíamos falar de presença. Sem o sopro da vida (èmí), para o povo iorubá, não ex-istimos, não nos ex-pressamos porque não temos vida. (SANTOS, 2018. p.12 e 13)

Nesse sentido elas me ensinaram sobre presença, sobre afeto e sobre a continuidade da vida. Aprendi com minha avó Clea a cozinhar, cortar os temperos, transformar a comida crua em comida cozida refogada quase sempre no alho e na cebola. Observo o princípio da criação nesse movimento de cuidado, e durante essa escrita observo o crescimento de minha prima com dois anos de idade. Ela foi a criança da família que veio depois de mim, 23 anos depois. Observo como minha vó até hoje encanta as nossas vidas, conta e cria histórias, apresenta o mundo, conversa com os animais, passarinho, besourinho e barata. Conversa com as plantas, Samambaia, Costela de Adão e Jiboia. Assim ela expressa a sua existência.

O acesso ao nível superior de ensino começou na geração de meus pais. Ambos biólogos de formação. Dessa forma o estudo em instituições formais na minha família foi sempre valorizado como forma de conseguir uma estabilidade financeira e única opção para ter alguma mobilidade social. Porém, como já mencionei anteriormente, os espaços formais de educação me pareciam muito distantes de minha realidade e os conhecimentos que me foram apresentados poucas vezes me direcionaram para um caminho de autonomia.

Sempre me reconheci enquanto uma pessoa negra, mas foi na universidade que comecei a ampliar o meu conhecimento sobre os processos do racismo que estrutura a sociedade brasileira. A partir de 2016, me interessei em entender o contexto dos atravessamentos raciais, com esses estudos chegou também a compressão da existência de outros marcadores sociais da diferença. Nos encontros com as outras pessoas que criaram nesse processo, as trocas aconteceram a partir das vivências delas no mundo, desejos de criação e compartilhamento de referências.

### 3.1 PRÁTICAS DECOLONIAIS EM MOVIMENTO

Defendo o desejo da investigação como força motriz para aprendizagem acontecer, neste sentido, é possível observar no site apresentado resultados parciais deste recorte de um processo que é contínuo. Diante do que foi apresentado até o presente momento, a aprendizagem é convocada para outras situações da vida e o processo reverbera de maneiras diferentes na vida de cada pessoa que participou, se desdobrando também em outras investidas investigativas de possibilidades criativas.

A colonialidade atua no controle dos corpos. Então se na história da Dança no ocidente a relação do corpo em cena era com um chão plano, em um espaço cênico controlado, por outro lado, a casa, a rua, a praia nos possibilitam ampliar a percepção para os acontecimentos do ambiente e ampliam as nossas relações com quem nos observa. A relação com o chão traz a imagem das raízes, dos rizomas, o chão é morada da ancestralidade, assim como os movimentos sinuosos da corpa e os movimentos espiralares no espaço circular que são recorrentes na performance ritual.

Aprender a percorrer caminhos decoloniais para elaboração artística foi um grande desafio que ainda está em curso. A performance ritual foi uma investigação dessa possibilidade. No processo de criação de ASAS os símbolos se articulam com a corporalidade de maneira que a corpa-natureza se apresenta em cena consciente das cosmopolíticas anunciadas. A espiritualidade transpassa todo o processo evidenciando os territórios visíveis e invisíveis presentes no ato de compartilhar memórias e se abrir para os acontecimentos do encontro.

**Figura 16** - Registro do primeiro compartilhamento aberto de ASAS à noite no Banco da Vitória, Cabaré do Livro (2021)



Foto: Taynah Melo.

Os símbolos presentes na imagem anunciam as escolhas estéticas. Desde a conversa dos elementos presentes, como altar, alguidar, banho de folhas, roupa branca, esteira, atabaque e roupa vermelha até o posicionamento corporal, alguidar na altura da barriga de Valdiná, pés firmes no chão e Natália em estado de prontidão e escuta anuncia a qualidade dialógica estabelecida. Muniz Sodré (1997) discorre sobre a importância do símbolo que se articula com a corporalidade e territorialidade, a exemplo da linhagem ioruba do candomblé que se afasta do signo e da representação. Assim como ele, Petit (2015, p. 79 e 80) discorre sobre o Corpo-Dança Afroancestral

é aquele que não só dança, como canta, conta histórias e mitos, e manipula objetos simbólicos [...] É também corpa-natureza integrado

ao cosmos e, como tal, considerado altar sagrado [...] Isso é bem diferente do que ocorre na tradição greco-latina. Para Sodré, nessa tradição europeia o corpo se distanciou da natureza, que na cosmovisão é fundamento sagrado. Dessa forma, o europeu ocidental separou o corpo do espírito, considerando a cultura parte apenas do espírito e, vendo a natureza como inferior.

Nesse movimento de (co)vivência da arte como um processo de aprendizagem, ao propor os processos de conhecer/aprender fora da lógica de transmissão de conteúdos, foi indispensável a centralidade dos percursos pessoais para o desenvolvimento das vivências artístico-pedagógicas. Viver com ASAS é respeitar o tempo, o tempo cronológico, o tempo biológico. Viver com ASAS é viver com a força vital mobilizada para a construção de possíveis e orientada por quem esteve aqui antes. É processo de escutar os desejos e abrir espaços para que eles dançam. Então, falar do processo de criação de ASAS, é falar de um chão que não é liso, o chão que tem brita, da grama da porta de casa, o chão tapete, chão esteira. É abertura para o imprevisível, a bola que chega, o carro que passa, a música alta, a chuva que cancela e transfere, a chuva que atrasa, desmonta e monta. Seja no chão de madeira, na grama, na areia da praia, seja no chão de brita, de terra, de cimento da quadra, seja na sala de casa, afastando o sofá e as estantes dançantes do cabaré do livro que andam para lá e para cá, seja no chão virtual do limite da tela, na lama, nas folhas da trilha<sup>61</sup> ou nas pedras da cachoeira<sup>62</sup>.

Se a criatividade necessariamente diz respeito a conviver (ROCHA; AQUINO, 2020, p.36), a dimensão do aprender a conviver foi relevante nesse processo de criação. Aprendemos enquanto criamos, assim, enfatizando a (co)relação criar e aprender. Localizamos as diferenças como processos históricos e culturais que se apresentam no corpo-que-dança através da criação de Cenas de Dança que evidenciaram a história social dos sujeitos político-culturais que se relacionam nesse ambiente. Foi possível discernir por meio da experiência em Dança valores e atitudes éticas e estéticas relevantes na formação das pessoas que ao agir no mundo percebem a si e ao outro. Junto a essa consciência coletiva, outras possibilidades de co-aprendizagem aconteceram na relação entre o individual e o coletivo como apontam Lucas Rocha e Rita Aquino:

---

<sup>61</sup> Grafia em movimento entre folhas e lamas <https://youtu.be/j7UucnzX9jg>. Mediação tecnológica: Ruy Penalva

<sup>62</sup> Grafias em movimento nas águas da cachoeira: <https://youtu.be/a0Dm2rO0qyl>. Mediação tecnológica: Ruy Penalva

Assim, a cooperação nos processos colaborativos de criação e educação em dança surge como possibilidade de tornar mais evidente as experiências de aprendizagem, visto que o tal exercício implica em elaborações coletivas através de articulações de ideias e procedimentos de criação, a fim de fazer emergirem processos e produtos artísticos e pedagógicos. (ROCHA; AQUINO, 2020, p.24)

Ao compreender os fazeres artísticos da linguagem da dança trans-relacionamos as pluralidades culturais que nos formam. Foi notório o desenvolvimento da autoconfiança, a socialização, a autonomia, a criatividade e o espírito de coletividade alcançados nesse processo de ação-reflexão-ação sob o ponto de vista técnico, ético, estético e cultural no sentido de uma contribuição concreta para a transformação da sociedade e mudança de paradigmas.

Essa é a nossa luta dançada pelas marcas que nos foram impostas, pessoas negras, mulheres, LGBTQIAP+, indígenas, artistas, educadoras, estudantes. A cena, ou os círculos como preferimos chamar são marcados pelas nossas escolhas esteticopolíticas de criação e também de enfrentamento e resistência sempre que necessário, mas não apenas isso. Marilza Silva Oliveira, professora de danças afros nos apresenta a imbricação dos movimentos artísticos com as movimentações políticas emancipatórias trazendo o exemplo de Abdias Nascimento, dramaturgo idealizador do Teatro Experimental do Negro (TEN) e crítico a realidade social das pessoas racializadas

É início dos anos 70, de mãos dadas com os movimentos negros, que a dança afrobrasileira se afirma na cidade de Salvador. Nesse ano, os movimentos negros, caracterizados pela ampla movimentação política e intelectual, realizados por pessoas ou entidades que lutavam contra o racismo e o preconceito, se inspiraram em Abdias do Nascimento, o porta-voz do mundo afrobrasileiro, para propor a construção de uma democracia verdadeiramente plurirracial e pluriétnica, reconhecendo nas tradições africanas um instrumento de transformação social e político, potencializador das ações ligadas ao movimento negro. (SILVA, 2018, p.55-56)

Se no exemplo citado a dança afro aparece como um instrumento de transformação social e política, por meio de expressões da música, do canto e dança, os corpos que inscreveram ASAS no tempo-espaço de algum modo passaram pelo movimento de transformação. Dos problemas de convivência, foram as mais evidentes entre nós as questões raciais e de gêneros, conseqüentemente as nossas

elaborações sobre as situações vivenciadas estiveram presentes nos compartilhamentos realizados. Os processos criativos que anunciaram confluências afroindígenas das danças escritas foram investidas criativas por caminhos decoloniais.

Oliveira (2016) apresenta Ossain<sup>63</sup> como poética para uma Dança Afro-brasileira, referenciada nos encontros que tive com Prof. Me. Marilza Oliveira nos espaços de educação e criação artística, utilizei procedimentos metodológicos para facilitar a criação de ASAS pela elaboração dos princípios de Matamba, Nkisi dos ventos, raios e tempestades. Assim, Matamba se apresentou como um dos elementos centrais da composição para uma dança referenciada nas vidas das pessoas criadoras.

Deste modo, as invenções com dança foram meios de transformação, potencializadas pelos nossos movimentos e as nossas inscrições no espaçotempo. De forma a vivenciar experiências que não são redutíveis a um conceito como elabora Sodré (2017)

Propriamente uma integração rítmica do movimento ao espaço e ao tempo, a dança cria ou “inventa” as ações a partir do fluxo temporal do imaginário coletivo e, deste modo, produz um agir autônomo do dançarino frente às técnicas particulares de cada ação [...] Mas é um autonomia que se comunica, tanto com clareza quanto pela força latente de uma incitação aos espectadores do grupo, ao modo de uma mensagem apenas sentida (SODRÉ, 2017, p.92)

Na medida em que a consciência do sensível corriqueiro e normalizado dá espaço para a criação crítica à realidade vivenciada, as memórias afetivas envolvem o ambiente, e a nostalgia - no sentido de uma contaminação de afetos (SODRÉ, 2017) - viaja junto com a revolta ao instaurar o lugar da ancestralidade como filosofia em ação. Trazendo assim os corpos visíveis e não visíveis para a centralidade.

Dessa maneira, nesse espaço não-formal, a intervenção educacional com Dança suscitou uma atitude estético-política contra o racismo e o sexismo. Não somente nos compartilhamentos, como uma temática, mas em todo percurso de elaboração. Por mais que a escolha tenha sido desenvolver essas possibilidades a partir das insurgências dos encontros em espaços não-formais de educação, vale

---

<sup>63</sup> Ossain: Orixá ligado às folhas

ressaltar a importância das lutas pela mobilidade socioeconômica das populações marginalizadas e a relação com a educação formal, destaco a Revolta dos Búzios que marcou as reivindicações por liberdade e acesso à leitura e a educação sem distinção de cor. Então compartilho da motivação em reconhecer a potência dos espaços de educação não-formais também como formativos e os espaços formais de escolarização como indispensáveis para caminhar em direção à equidade socioeconômica.

A crítica é direcionada para os objetivos sistemáticos do ensino universalizado. E também ao apagamento da diferença nas diretrizes basilares da Educação Formal. A potência dessa investigação insurgiu da valorização da pluralidade que vivenciamos nas trocas. Natália Santos compartilha: *Quando ASAS acontece eu me sinto sabe libertada, curada, é... em outro sabe [...] Em outro lugar assim mais amplo, mais viva, mais eu [...] No processo de asas eu aprendi como... a respeitar as dores do outro.* (Informação Verbal)<sup>64</sup> A partir dos relatos, evidencia-se o potencial de transformação que das artes nesse processo de criar-aprender em espaços não formais de educação.

Las “escuelas” –en sus dos dimensiones occidentales: como centros de adquisición de conocimientos y como corrientes estéticas– se instalan y generan los criterios de validación que habrán de regir durante más de cinco siglos. Descartadas las producciones de las culturas preexistentes y consideradas sólo por su autoctonismo – rasgo de disvalor frente a “universalidad” de las obras que se canonizan– las que se originan en este cono del mundo no sólo deben adecuarse a los “modelos” exteriores, sino que siempre se verán como “asíncronas” por relación a éstos ya que los rasgos de innovación llegan tarde y, por lo general, sin su “pureza” y “autenticidad”. Es esta concepción de superioridad la que llevó siempre a nuestros artistas a atravesar los mares y cruzar el continente para acercarse a las fuentes directas del “saber hacer” como los “otros”. (PALERMO, 2009, p.17)

Um dos pontos importantes foi a realização da intervenção em espaços não-formais de aprendizagem, partindo de um encontro político e poético com pessoas que desejaram criar danças. Os corpos das pessoas que encontrei nessa trajetória em Ilhéus, foram de pessoas críticas ao modelo de escolarização, com o desejo de

---

<sup>64</sup> Informação verbal gravada por Natália Santos dia 17 de março de 2021. Disponível em: <<https://taynahmelolima.wixsite.com/criacaocomdanca>>. Documentário do Processo de Criação de ASAS.

desviar das dimensões ocidentais que engessam os processos de criação de vida. Para desviar das lógicas puristas e autênticas como diz Palermo (2009) reconhecemos as nossas diferenças e a singularidade de cada processo de criação que passa pela dança. Reforço a importância de pensar as corporeidades construídas e performadas pois a colonialidade é uma ferida que mina incessavelmente e está presente em todas as relações. Por isso, Zulma Palermo (2009), afirma ainda que um posicionamento contra hegemônico crítico à existência de uma epistemologia universal precisa ser afirmado e reafirmado.

No Brasil, a professora Petronilha Beatriz é reverenciada pela sua atuação comprometida no campo da Educação das Relações Étnico-Raciais, ela teve uma atividade fundamental na implementação de políticas públicas voltadas para uma educação antirracista. Participou da elaboração da lei de diretrizes e Bases da Educação nacional e teve um papel fundamental na elaboração e implementação da Lei Nº10.630/2003 em favor da obrigatoriedade dos conteúdos referentes às histórias dos povos negros nos currículos escolares.

Esta pesquisa é uma das reverberações desse movimento, pois foi desenvolvida em uma Universidade pública no Sul da Bahia em um programa que foi fruto desta conquista social. Programa que tem como objetivo formar profissionais qualificados para atuar na garantia deste direito. Por mais que esta investigação não atue diretamente nos espaços formais de aprendizagem, ela reverbera nesses espaços formativos, tanto através do produto pedagógico, quanto como um processo formativo das pessoas envolvidas que em sua maioria são atuantes nos espaços formais de educação em Ilhéus. Assim, foi tecido um compromisso intencional antirracista com os processos de aprendizagem. E ainda, intensas experiências criativas de enfrentamento ao racismo que é estrutural e estruturante.

### 3.2 RELAÇÃO ENTRE PERCEPÇÃO E APRENDIZAGEM NA LEITURA DO MUNDO

É na experiência que acontecem as aprendizagens nos Terreiros, Ilês, Unzós. É pela experiência que acontecem as aprendizagens nas Aldeias onde são

territorializados os corpos das comunidades indígenas no Brasil. Lilian Pacheco (2015) sistematiza a Pedagogia Griô que é

A vivência de rituais afetivos e culturais que facilitam o diálogo entre as idades, a escola e a comunidade, grupos étnico-raciais, tradição e contemporaneidade, interagindo e mediando saberes ancestrais de tradição oral e as ciências formais, por meio do reconhecimento do lugar social, político e econômico dos mestres Griôs na educação, para a elaboração do conhecimento e de um projeto de vida. (PACHECO, 2015, p.66)

Nesta abordagem da educação, os rituais de vínculo e aprendizagem se dão de maneira dialógica, vivenciais, corporais e ritualísticas fundadas na oralidade. Destaco que nesta abordagem, a aprendizagem se dá na relação, que é desenvolvida pelo respeito aos mais velhos e mais noites, na ampliação da percepção e sentido da vida, passa pelo prazer de elaborar conhecimento e afreto pelo vínculo contínuo, com o outro, com o grupo e com a natureza.

Desenvolvi inicialmente a minha prática profissional em outra realidade. Ao passar por elaborações coreográficas pré-determinadas me questioneei: Por que pensar somente em códigos de dança pré-estabelecidos por uma técnica? Existe um movimento estético hegemônico atrelado a uma única forma de dança ser válida, a exemplo do balé clássico que se pensa como universal. Acredito que cada pessoa pode utilizar seu vocabulário de movimento para dançar, cada facilitador nos processos de fazer dança escolhe suas estratégias para mediar os caminhos do corpo que procura dançar. No caso de ASAS, iniciamos a partir de um texto autoral de Val, ela então experimentou a narrativa do texto no corpo através do movimento em relação com o espaço, tiveram alguns momentos de exploração da relação com o chão, corpo-lagarta, mas ela se sentiu desconfortável em continuar a investigação devido a pandemia do COVID-19 e o risco da superfície estar contaminada. As investigações seguintes seguiram então no plano médio e superior do espaço, investigando as possíveis relações com a câmera também.

De acordo com as/os autoras/es que apresento, há um apagamento dos conhecimentos ancestrais negros e indígenas na formação profissional, isso foi consequência de um projeto colonial que desejava a extinção de todas as pessoas não-brancas do território brasileiro. Com a chegada da modernidade e o pensamento filosófico cartesiano, é possível observar, como aponta Grosfoguel (2016), a pretensa neutralidade da produção de conhecimento e práticas filosóficas dualistas

com a separação entre sujeito-objeto na produção de conhecimento. Por outro lado, trouxe a possibilidade de trabalhar de acordo com o repertório dançavivido de cada mediador/a do conhecimento a ser compartilhado.

Destaco que a decolonialidade atravessa esse processo agindo em territórios epistemológicos desviantes do eurocentrismo para que possam emergir possíveis processos de criação com Dança referenciados nas memórias ancestrais negras e indígenas presentes em cada corpo que cruzar esse processo. O eurocentrismo é uma perspectiva de conhecimento cuja elaboração sistemática começou na Europa Ocidental (QUIJANO, 2005, p.126). Diferente de tematizar conteúdos partindo de uma centralidade epistemológica de dominação, a exemplo da lógica narcísica europeia de dominação sîgnica, a decolonialidade é uma ação contínua de atenção para as subjetividades que insurgem nas criações, é um exercício sensível de ativar a percepção para os acontecimentos e exercer a tentativa de desviar das lógicas de dominação, por mais que elas sempre apareçam como fantasmas. Grosfoguel (2016) enuncia

O privilégio epistêmico dos homens ocidentais sobre o conhecimento produzido por outros corpos políticos e geopolíticas do conhecimento tem gerado não somente injustiça cognitiva, senão que tem sido um dos mecanismos usados para privilegiar projetos imperiais/coloniais/patriarcais no mundo. (GROSFOGUEL, 2016, p.1)

A alteridade, diferente da replicação, permite o reconhecimento da outra vida sem o desejo de sê-la. Ao trazer à baila os conhecimentos de corpo e de movimento afrodiasporicos, esta ação não pretendeu abordar uma dança negra universal, também não se trata de uma dança popular ou dança étnica. Nesse processo colaborativo, o encontro foi disparador de desejos para criar a partir de nossas inquietações, enfrentando toda política de morte com pulsões de vida e traçando possibilidades de existência. Junto ao processo de criação cênico, articulou-se também movimentos sociais e políticos em defesa das nossas vidas.

Nesse vai e vem narrativo, como ginga de capoeira, a intelectualidade se dá na fisicalidade do corpo, para Collins (2016) pessoas que nas experiências sociais passaram por experiências similares, dividem uma história em comum. Assim, nos processos de criação, foram as escrevivências estéticopolíticas que mobilizaram

nossas perspectivas, analíticas, emocionais, ética-estéticas para colocarmos em diálogo

a consciência das mulheres negras – a sua perspectiva analítica, emocional e ética de si mesmas e do seu lugar na sociedade – torna-se uma parte crítica da relação entre o mecanismo da opressão e a ação das mulheres negras. Por fim, essa relação entre opressão, consciência e ação pode ser vista como relação dialética. (COLLINS, 2016, p. 113)

Quando a gente fez a escolha de criar o processo ASAS, nossas consciências das opressões que nos atravessam, enquanto pessoas negras, pretas e indígena-africana, foi mobilizada para a elaboração de uma ação crítica e argumentativa gerando uma antítese a partir dos questionamentos iniciais. Então, por mais que não tenha uma natureza conclusiva, abre perspectivas relacionais dialéticas entre opressão, consciência e ação.

Assim, cada corpo modifica o ambiente e vice-versa. A informação chega no ambiente e passa por uma seleção, um processo de contínua busca de condições satisfatórias, começa uma negociação de sobrevivência ou não daquele signo, podendo ser interpretado por outra pessoa e devolvido com um novo significado para o ambiente. Esse fluxo incessante de ação e reação é o que mantém o ciclo vivo para identificar, interpretar e devolver a informação transformada, essa constante desorganização evidencia que o ser está inserido no ambiente e em constante troca com ele. Greiner (2010) exemplifica que em 1890, William James descreve um circuito neuronal que antecipava as consequências sensoriais do movimento. Anos depois, em 2001, Alain Bertoz descobre que a percepção é uma simulação interna da ação, assim como, com antecipação dela. Ou seja, percepção e ação fazem parte do mesmo esquema representacional. Anteriormente, a fenomenologia de Merleau Ponty reconhecia a percepção como um campo de experiência eminentemente corporal. (GREINER, 2010)

Greiner (2010) concluiu então que perceber é testar implicitamente os efeitos do movimento na estimulação sensória e cita Allain Bertoz (2001, p.475) “ [...] a percepção não é apenas uma interpretação de mensagens sensoriais, mas uma simulação interna da ação, assim como, uma antecipação das consequências da ação. ” Segundo Greiner (2010), os neurônios espelhos são os responsáveis por

essa simulação, uma realidade virtual interna. Ela ocorre quando certas regiões cerebrais enviam sinais diretos para as regiões somatosensitivas. E assim se dá o fenômeno da empatia. Uma ação observada pelo indivíduo possui o mesmo código neural que essa mesma ação realizada por ele. A percepção é multi-sensorial e não existe sem o movimento neuronal. A produção de pensamento já é ação. Teoria e prática estão conectadas a diferença entre é o grau de complexidade.

Diante dessas descobertas neurocientíficas, toda a atividade do corpo é movimento: andar, sentar, respirar, pensar, digerir. Por consequência, a existência de movimentos internos vem ganhando mais atenção, particularmente, no melhor entendimento dos processos de aprendizagem, especialmente no campo da dança, onde instaura-se um outro modo de entendimento de suas práticas. O que seria essa realidade virtual interna? Por outras vias, Eduardo Oliveira (2012) apresenta um problema clássico da epistemologia, tantas vezes refletido pela filosofia do conhecimento, a saber: o que é conhecer?

Correlata a esta pergunta está a indagação pelo que é a realidade? Bem, defino a realidade como singularidade e a cultura como um feixe de singularidades articulado a sentidos. De acordo com Muniz Sodré (1988, p. 49): “O real é (...) aquilo que, resistindo a toda caracterização absoluta, se apresenta como estritamente singular, como único”. O real não é nem uma mônada existencial, imutável e estática, nem uma relatividade signica absoluta. Ele é uma singularidade. Como tal não se repete a si mesmo, não se torna refém dos significados atribuídos por um indivíduo ou grupo de indivíduos, mas também não se furta da relação concreta do grupo ou indivíduo que o experimenta. A cultura, neste íterim, passa a ser pensada como jogo da sedução do real. (OLIVEIRA, 2012, p.2)

A partir destas referências, trago a percepção como exercício do conhecimento, assim, junto às epistemologias, estão as percepções de mundo e junto a elas, as cosmopercepções. Partindo de OLIVEIRA (2012), a habilidade de conhecer o mundo está intrinsecamente ligada com a elaboração das realidades. Sendo o real uma singularidade no interstício entre os significados atribuídos por quem o percebe e a relação concreta experimentada. Deste modo, as aprendizagens acontecem no corpo, nesta encruzilhada entre experiência e percepção dos significados.

Brito e Costa (2020) apresentam as aberturas na obra de Deleuze para pensar o aprender e o criar como uma experiência estética:

[...]uma experiência que se dá quando o corpo é afetado pelos encontros, pelos signos, pelos blocos de sensações, produzindo uma abertura vital para os processos de criação, pois não se aprende reproduzindo, mas fazendo de outro modo, com o corpo aberto às experiências do sensível, às experiências de um pensamento violentado pelas forças do fora, formando clarões desabadores do pedagógico e ao mesmo tempo destacando o aprender como criação ou mesmo invenção de uma vida. (BRITO; COSTA, 2020, p.1)

Para os autores a estética pode ser compreendida em um sentido específico ligado à sensação, ao sensível, *aesthêsis*. Sendo a estética uma atividade perceptiva, o aprender enquanto uma experiência estética desafia a ideia de transmissão, a ideia do educador como aquele que tem o suposto saber ou a verdade como saber absoluto, assim como desafia o aprender como transmissão. A experimentação é nessa noção, um processo vital regado pelos encontros e pelos afetos.

Então, partindo da geografia do pensamento para pensar a conquista de territórios internos do corpo, para entender os rastros coloniais sedutores é necessário contextualizar a época em que se vive na sua relação com as demais. É importante encarar a arte como produção de significações que se transformam no tempo e no espaço. Deste modo, o caminho da experiência artística é uma travessia que leva o pensamento a pensar.

Assim, a tentativa foi de experienciar uma prática deslocada da lógica colonialidade, ao mesmo tempo reconhecendo o quanto esse modo de operar permanece em nós e por vezes surge como um fantasma. Os pensamentos das criações anteriores de danças que vivenciei ao não considerar os atravessamentos raciais, de gênero, de classe, de outras corporalidades localizadas ao sul global ainda foram pautados em uma estéticopolítica colonial.

Fiz a escolha da criação artística que trouxe essa noção do aprender como estética “é um caso de experimentação quando o corpo é afetado por forças, desejos e encontros capazes de mobilizar a criação de uma vida. Uma obra de arte é como uma abertura vital para mundos impossíveis” . (BRITO; COSTA, 2020, p.1). Neste jogo de imaginação, as subjetivações foram sendo desenhadas, já que o corpo singular também é modificado diante dos processos criativos.

Nos corrupios investigados, após um ano de investigação dos círculos em ASAS, sugeri que a organização espacial acontecesse em espiral, de fora para dentro, da esquerda para a direita. E o desenho espacial foi incorporado na

performance ritual organizada em abril de 2021. O fazer nos levou a outra organização: 0- Momento de chegada 1- Licença para Nzila, 2- Reverência a Matamba, 3- Nsabas, 4- Águas, 5- Nove elementos, 6- Brasas, 7- Escuta, 8- Bem viver e 9- Vento.

A experimentação cênica aconteceu ainda no espaço da praia, entre ventos e barramentos a corporalidade que inicia a sua construção cênica no casulo, chão de pedra cerâmica, vai para a rua, entre terras, britas, gramas e esteira e chega no espaço da areia. Entre estabilidades e instabilidades o chão da praia traz o desequilíbrio, o vento salobre que traz a maresia do mar, o trânsito de pessoas que passam e param para assistir o que acontece. A beira mar a experiência é diferente, o vento que bate, a noite que vai caindo no fim de tarde e a luminosidade das fogueiras que brilham na força do fogo que dança.

Na foto abaixo é possível perceber como a instabilidade do chão de areia promove outro movimento nas corpos de Natália Santos e Valdiná Guerra instaurando um estado de desequilíbrio que possibilita a leitura das corpos de outras dimensões fora do equilíbrio engessado eurocêntrico.

**Figura 17-** Natália e Valdina no momento de Registro fotográfico para divulgação, 2021.



Foto e edição: Ruy Penalva

A proximidade com o chão é visível, mesmo que seja apenas com os pés, pois é possível visualizar uma reorganização de movimentos antes não vista nos chãos

anteriores. Ou seja, há um deslocamento do centro da corpa, do centro de gravidade, a fim de possibilitar um equilíbrio fluido e constante, como borboletas que alçam voos. A forma como as duas mulheres se olham possibilita a leitura de uma relação entre as duas que indicam algo que o chão também traz, o acolhimento. Nessa etapa, em 2021, o recorte da pesquisa iniciado em janeiro, teve uma experimentação gravada na trilha da Engenhoca, edição de vídeo criada por Ruy Penalva e três momentos de compartilhamento ao vivo. Seguido ainda da elaboração de um artigo junto à Valdiná Guerra sobre os diferentes chãos que experimentamos criar. Assim, vivi um processo significativo de aprender enquanto pesquisei.

Inventamos a vida a partir e através das narrativas, assim como as criações cênicas. Foi diferente quando *ASAS repetiu* a escolha da roupa a ser usada no dia, o desenho espacial, círculos que refazem, somem ou aparecem, um acontecimento do cotidiano que surge, uma notícia que atravessou as corpas que vem para a cena. Lembro de um dia que a polícia entrou de forma truculenta no Banco da Vitória no dia anterior da apresentação. Os barulhos de tiro foram reproduzidos na cena e as crianças ao redor se conectaram com os sons que reverberaram em seus corpos que reagiram brincando com aquele som tão aterrorizante do dia anterior.

Uma atitude política contra todas as formas de opressão é urgente frente ao estado de luta permanente pela vida que as pessoas dissidentes à norma estabelecida pelas políticas de Estado. No território chamado Brasil, são 520 anos de colonização e 132 anos de abolição institucional através da Lei Áurea, mas na prática é notório a colonialidade que nos acompanha até os dias atuais. O que se repetiu na estética da cena em todos os chãos foi a experimentação, a organização, desorganização, reorganização, o ritual dos nove círculos, os elementos em cena: altar, alguidar, roupa vermelha, saia rodada, uma imagem de lansã, esteira, atabaque, contas e velas. Matamba é energia de ventania e nos Ventos Sul do sul da Bahia esses conhecimentos ancestrais da Nação Angola da qual eu, Valdiná, Yuri fazemos parte, com seus princípios éticos e estéticos resistiram à travessia do atlântico e à colonização que se reconfigura no território até os dias atuais.

Em Ilhéus, junto aos processos coloniais, a cidade do cacau é marcada ainda pelo coronelismo, famoso e enunciado pelos livros do escritor Jorge Amado, conhecido também pela apresentação da Lei contra a Intolerância Religiosa, os seus romances anunciam uma imagem do Brasil próspero, de mulheres objetificadas e

embranquecidas, como é o caso de *Gabriela* (AMADO, 1958), mulher negra de pele retinta, apresentada nos livros e nas imagens como uma bela “mulata”. Na direção de criar outras possíveis realidades, para Jade<sup>65</sup> Lobo (2020) ser Anti-Gabriela é afropindorama

Nem toda mistura produziu a chamada mestiçagem. Com as mãos na cintura dando de braços com pura sagacidade as caboclas fazem retomadas, arreiam ebô na encruzilhada, acendem velas e promovem giros epistêmicos. Elas baixam em corpos na América Ladina, mas também são a sua própria face. A resistência sempre existiu, veio das aldeias, veio dos quilombos, com os contragolpes e “voltas ao mundo” da capoeira. É o drible que deu nó em colonizador. A mistura que eu me refiro é afropindorama, é toda uma geração ancestral de África e dos povos originários do Brasil que se uniram em uma resistência. Diferente da mulata, enfeitada pelo colonialismo, um híbrido animalesco, ou da gabriela, personagem sem voz, hipersexualizada de Jorge Amado, a cabocla que baixa em corpos é certa na luta contracolonial, é a face encantada e de resistência da mistura. (LOBO, 2020, p.1)

Esse texto reverbera em mim o ponto inicial do processo de criação com Valdiná. Ela trouxe a questão da ancestralidade indígena dela e a aproximação com o candomblé, como mencionado anteriormente, no início ASAS foi nomeada CABOCLEAR, a escolha foi seguir com a referência afrodiáspórica da energia de Matamba que está presente em cena. Reconheço a manifestação dessa energia ancestral como um processo de resistência à colonialidade ao experimentar essas possibilidades de movimento no corpo e vivência integrada com a espiritualidade. Como estratégia para minimizar os efeitos da desigualdade social no que tange às artes, foi criado um espaço onde as pessoas participantes puderam perceber a importância de respeitar os saberes, conhecimentos e repertórios individuais e a vivenciar as potencialidades inventivas.

---

<sup>65</sup> Doutoranda em Antropologia Social na Universidade Federal de Santa Catarina. Mestre em Antropologia na Universidade Federal da Bahia, graduada em Antropologia - Diversidade Cultural Latino-Americana pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (2017). Possui experiência na área de Antropologia das Populações Afro-Brasileiras. Integrante do Núcleo de Estudos Afro Latino Americanos - NEALA. Associada à ABPN - Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as. Trabalha com os seguintes temas: Relações Étnico-Raciais, Política Internacional, Migração Haitiana, Antropologia Urbana, Antropologia Feminista, Maternidade, Mulheres Negras.

### 3.3 RESPIRO

Escrevo esse texto em plena pandemia do Covid-19. Esse acontecimento mundial intensificou ainda mais os conflitos sociais no Brasil. Aspectos como o acesso à moradia, insegurança alimentar, questões de saneamento básico, intensificaram o risco de morte para as populações em situação de vulnerabilidade. Na minha experiência aconteceram muitas coisas, a começar o cancelamento de um movimento que eu estava organizando durante a gestão do Almafrica, centro cultural localizado na Zona Norte de Ilhéus. Assim como todo meu planejamento do ano de 2020 trabalhando com produção cultural.

Pensar o acontecimento cênico nesse mundo virtual foi um desafio, assim como mediar as experiências criativas, propor laboratórios de experimentação sem a fisicalidade da presença corporal. Foram diferentes as estratégias para ativar um estado de presença em ambientes com a mediação da tecnologia. Voltei a costurar, experimentei um trançado com fios de malha, às vezes fiz umas caminhadas, algumas poucas vezes fui à praia. Já são mais de 600 mil mortes no Brasil. E ainda é possível ficar mais cruel com a votação da PL 490, um retrocesso à demarcação dos territórios indígenas. Direito reconhecido na Constituição de 1988. A crise agora vivida por todos é historicamente via de regra para os povos originários.

Ailton Krenak (2020) propõe algumas ideias para adiar o fim do mundo. Ao pensar nelas pela via dos sonhos, me sinto em queda. Fiquei imaginando como construir sonhos para colorir paraquedas? Quais são as cores dos possíveis curativos frente a tudo isso? Quando eu percebo o mundo por essa perspectiva lembro de um trecho de uma música que diz assim

Os povos originários resistem  
 O Brasil é indígena  
 A verdadeira história que eles tentam camuflar  
 Brasil tem genocídio, dor, massacre, escravidão  
 Mas isso nunca aparece na sua televisão  
 Bom, arma na mão e cruz no pescoço  
 Mataram mais de mil parentes lá no Mato Grosso  
 Absurdo é dono da terra ter que lutar por demarcação  
 E os ratos chamam isso de grande evolução  
 (Katu Mirim, 2020)<sup>66</sup>

<sup>66</sup> Disponível em : <https://youtu.be/M4czt2327vA>

Concordo com Katu Mirim<sup>67</sup>: absurdo é dono da terra ter que lutar por demarcação. Mas para além disso, Krenak (2020) nos lembra que essa relação de posse foi importada na colonização. Para os povos originários é comum uma noção de humanidade que não é separada natureza. Ouvir pessoas que ainda acreditam na humanidade não dissociada da natureza me ajuda a tecer paraquedas.

Certa vez em ASAS tinha um trecho que dizia: *Eu respiro, apenas respiro. Depois respiro e sopro. Há vento em mim.* Todas as vezes que a gente pensou na elaboração desse círculo nos lembramos das vezes que o ar nos faltou. Durante esse ano de convivência nos faltou ar em maio de 2020 com o assassinato de Jorge Floyd. O ar nos faltou com as notícias do desaparecimento de três crianças negras em Belford Roxo, no Rio de Janeiro, o caso do homem que esmurrou sua companheira em Ilhéus, e não apenas com essas notícias que tomaram os grandes noticiários, mas também com as notícias do dia a dia, das violências domésticas recorrentes, dos abusos policiais, dos cyberataques a exemplo do ocorrido quando participávamos do II Fórum sobre Femicídio e a Questão Racial no Sul Baiano: A Liberdade é uma Luta Constante!

Por mais que situações como essas sejam recorrentes, ainda nos falta ar. Nos causa indignação o caso da execução de um tio e um sobrinho a mando de funcionários de uma rede de mercados em Salvador. De uma mulher trans queimada viva em Recife em junho de 2021. Das constantes invasões aos territórios indígenas a exemplo: da escola indígena Xakriabá incendiada em Minas Gerais, o ataque de garimpeiros nas Terras Yanomamis, o assassinato de lideranças indígenas Guajajaras. E ainda o morador de rua espancado pelos funcionários de um mercado em Ilhéus. E as mais de 500 mil mortes pelo Covid-19. E também a violência policial truculenta contra os indígenas que se reuniram de forma pacífica no ato em Brasília em repúdio ao Projeto de Lei 490, no Congresso Nacional. Esse Projeto de Lei tem como objetivo instaurar o marco temporal. Segundo o INPE, em 2020, a Amazônia sofreu desmatamento de 1.085.100 hectares, o maior dos últimos 12 anos. O evidencia um projeto de governo de extermínio. <sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Katu Mirim é uma rapper, cantora, compositora, atriz e ativista da causa indígena

<sup>68</sup>As notícias podem ser encontradas nos seguintes links: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2021-05-01/execucao-sadica-de-tio-e-sobrinho-em-salvador-atrela-outra-vez-um-hipermercado-a-racismo-que-mata.html>>. Acesso em: 12 ago. 2021. ; <<https://www.brasildefato.com.br/2021/06/25/mulher-trans-e-queimada-viva-no-centro-de-recife-codeputada-denuncia-transfobia>>. Acesso em: 12 ago.

Temos como criar pequenas brechas, frestas, grietas em nossas práxis. Estamos tão expostas às violências em nossos cotidianos, acredito que não desejamos reproduzir as lógicas de dominação nos cruzamentos micro e macropolíticos. Deixo então registradas as descobertas evidenciadas pela prática. Um grande desafio para todas nós, pessoas educadoras na prática da co-aprendizagem: mais escuta, mais acolhimento e atenção para as reproduções de opressões em nossas práticas, já que não temos como escapar dos atravessamentos da colonialidade.

---

2021. ; <<https://racismoambiental.net.br/2021/06/24/escola-na-terra-indigena-xakriaba-e-incendiada-em-mg-crime-barbaro-contra-nosso-povo-e-nossa-educacao-diz-cacique/>>. ; <Acesso em:12 ago. 2021. <https://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/cicatrices-na-floresta-garimpo-avancou-30-na-terra-indigena-yanomami-em-2020>>. Acesso em: 12 ago. 2021. ; <[https://www.youtube.com/watch?v=otU23dIX004&ab\\_channel=Amarelinholtabuna](https://www.youtube.com/watch?v=otU23dIX004&ab_channel=Amarelinholtabuna)>. Acesso em:12 ago. 2021. ; <<https://portal.fiocruz.br/noticia/boletim-destaca-marco-de-500-mil-mortes-por-covid-19-no-brasil>> Acesso em:12 ago. 2021. ; <<https://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/indigenas-sao-reprimidos-com-violencia-pela-policia-em-brasilia-durante-protesto-pacifico>> Acesso em: 12 ago. 2021. ; <<https://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/desmatamento-na-amazonia-bate-recorde-em-12-anos-e-afeta-unidades-de-conservacao-e-terras-indigenas>>. Acesso em:12 ago. 2021.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O principal desafio de todo esse processo foi a escuta ativa de todas as pessoas colaboradoras. Outro grande desafio foi o exercício da alteridade, no sentido de se abrir para as co-transformações. Ao mesmo tempo que as potencialidades emergem nas relações, as dificuldades também aparecem nesse mesmo ponto. Reconheço isso a partir do que me foi narrado, por vezes reconhecíamos comportamentos machistas e racistas umas nas outras. Sempre que possível esses comportamentos eram convocados para roda de diálogos, a fim de elaborá-los, encontrando caminhos mais saudáveis e menos tóxicos. hooks (2013) apresenta ainda o seu princípio de partida no ambiente da aprendizagem,

temos de construir uma 'comunidade' para criar um clima de abertura e rigor intelectual. Em vez de focar na questão da segurança, penso que o sentimento de comunidade cria a sensação de um compromisso partilhado e de um bem comum que nos une. Idealmente, o que todos nós partilhamos é o desejo de aprender – de receber ativamente um conhecimento que intensifique nosso desenvolvimento intelectual e nossa capacidade de viver mais plenamente no mundo.” (hooks, 2013, p. 57 e 58)

Seguindo a reflexão sobre o desejo de aprender, na construção do compromisso partilhado e do bem viver, aqui ao sul do continente, Vera Candau (2011, p. 241) ao refletir sobre a didática e as práticas pedagógicas observa como a diferença está excluída das práticas de seus colegas docentes, ela defende a posição que “a diferença é constitutiva, intrínseca às práticas educativas”. Desse modo os assuntos sobre as nossas diferenças dançavam conosco, em conversas abertas sobre sexualidades, gênero, construções raciais, classe que não se limitavam ao ambiente de criação artística. Esses diálogos aconteciam também no trânsito até chegar ao Cabaré do Livro ou nas caronas até a casa de cada colaborador/a.

Assim como na experiência da autora, na experiência artísticapedagógica que me atravessou, uma maneira eficiente de construir a comunidade no ambiente da aprendizagem foi reconhecer o valor de cada voz individual. A contribuição verbal de todas as pessoas em todos os encontros se faz fundamental para o exercício de reconhecimento. Yuri Antony no documentário disse: *O que eu aprendi durante*

*processo de ASAS é ter mais paciência [...] relevar a cultura do afeto [...] não digo muito que eu ensinei eu acho que eu aprendi junto. Tudo foi um grande aprendizado.*

Rocha e Aquino (2020) citam Muniz Sodré falando sobre relação entre criar e aprender

A metáfora do deslocamento inscrita na etimologia da palavra experiência também se aplica aos próprios modos de cognição, evocando a criatividade como forma de aprendizagem. Como nos ensina o sociólogo Muniz Sodré (2012), a criatividade deve ser compreendida como uma experiência radical de conhecimento original e inovador que opera de forma complexa os elementos do sensível e da razão, possibilitando saltos fora do sistema. A criatividade altera a relação do sujeito com o seu contexto na dinâmica histórica com o passado e o futuro. Por isso, a capacidade de invenção é fundamental à ação humana, pois possibilita a renovação e a continuidade de uma existência comunitária. (ROCHA; AQUINO, 2020 p. 35-36)

Posso dizer então que o espaço para a criatividade é indispensável para a aprendizagem. Dando continuidade Rocha e Aquino (2020) explicam a noção de comunidade segundo o sociólogo Boaventura de Souza Santos (2006), “a noção de comunidade é baseada em dois princípios, quais sejam: participação e solidariedade.” (SANTOS, 2006 *apud* ROCHA; AQUINO, 2020 p. 36). Propus então a abertura para invenção co-participativa, essa é uma característica já presente nos espaços não-formais. Por outro aspecto, através de um ensino transmissivo, a escola formal é um espaço de disputa de poder e narrativas, a exemplo das diretrizes institucionais, onde é possível perceber o desejo de estabelecimento de uma ideia de nação, pautada na igualdade e atravessada por ideias coloniais. Se não for possível enxergar o problema e a dívida histórica que os colonizadores tem, vai ser muito difícil estabelecer espaços seguros e equânimes para o desenvolvimento da aprendizagem. De modo que a capacidade de aprender está diretamente ligada a autoestima, a relação de confiança se estabelece no ambiente e no significado prático daquele conhecimento para a vida.

Neste sentido, a criatividade não pode ser reduzida apenas a uma dimensão procedimental ou instrumental do fazer. A criatividade, necessariamente, diz respeito ao conviver. O prefixo de origem latina “co-” presente na palavra “conviver” imprime no verbo a pluralidade presente na preposição “com”. Encontramos este mesmo prefixo na raiz da palavra colaboração a qual, assim como o conceito de

experiência, constitui uma forma potente de abordarmos as (co)relações entre criar e aprender (ROCHA; AQUINO, 2020, p. 36)

Com a (co)vivência em coletivo o movimento tem sido de contrapor as opressões cotidianas para o enfrentamento da necropolítica. Nesse exercício de colaboração “A cooperação como parte do processo colaborativo aponta a necessidade de lidar com algumas questões como: o deslocamento de si para ouvir os desejos e propostas do outro.” (ROCHA, 2018) Dessa maneira as dúvidas ganham espaço a fim de viver os devires dos encontros. Quais são as referências que os corpos não brancos têm nas suas trajetórias formativas?

Cada pessoa teve então a possibilidade de elaborar respostas para suas questões, assim como teve espaço para criar outras questões. Algumas questões ficam: De quais lugares vêm as grafias procedimentais performadas pelas pessoas educadoras? E pelas pessoas artistas? O interesse continua na direção de investigar estados impermanentes, elaborar sobre os processos de subjetivação e desenhar os caminhos investigativos. Percebi então que criar questões e problemas gerou desconfortos, e este foi um lugar potencial de deslocamento.

Diferente de uma proposta de educação centrada nos conteúdos, uma proposta de aprender com processos artísticos pode partir de vários pontos, nesse movimento, a educação esteve interessada na investigação, nos planejamentos e projetos das pessoas envolvidas. É comum ver a evolução linear conteudista no centro dos espaços de educação, porém as propostas aqui fizeram passagem na encruzilhada das possibilidades. O espaço da educação foi percebido como um lugar de cruzamento, de passagem, de início de caminho nos cruzamentos da vida, da criatividade enquanto competência, da pluralidade dos conhecimentos, da maneira de elaboração partilhada e dos contextos confluentes ou não.

A colaboração foi uma competência desenvolvida nessas investigações. Os procedimentos metodológicos reverberaram tanto na prática do Coletivo 7 na montagem do Quadro II, espetáculo de Teatro criado em 2021, quanto nas criações desenvolvidas por Valdiná Guerra no contexto escolar da Educação Profissional. Ela compartilhou que os procedimentos metodológicos vivenciados abriram novas possibilidades, tanto na sua prática docente, quanto na direção teatral. E ainda reverbera também em minha prática docente enquanto educadora na Educação Profissional nos espaços formais de aprendizagem de Dança e Teatro.

O processo de co-aprendizagem acontece então na relação entre o individual e o coletivo. Para Freire (1996), ensinar exige respeito à autonomia do ser do educando, saber escutar, consciência do inacabamento e reflexão crítica sobre a prática.

Consideramos importante discutir a consciência do inacabamento para situar as práticas colaborativas como práticas dialógicas, que acolhem incertezas, dissensos e tensões. As práticas colaborativas não podem ser dissociadas de uma atitude crítica e política de reconhecimento das relações de poder, justamente o que possibilita a reinvenção dos modos de construção e circulação de conhecimento. (ROCHA; AQUINO, 2020, p. 37)

Saber escutar exige o exercício da presença, por isso no exercício dialógico da criação colaborativa a escuta é exercitada desde o primeiro momento. É possível notar que a escuta foi uma competência desenvolvida em conversas com Valdiná Guerra, ela apresentou que a escuta da corpa foi uma coisa que ela desenvolveu mais durante esses processos de criação, assim como uma escuta dos estudantes também, acrescentando um modo diferente de criar que somou a sua prática pedagógica no CEEP Nelson Schaun. A escuta como um estado de presença foi ativada em diferentes lugares: na vida pessoal; na escola; na criação cênica e nos campos afetivos. Para Lau Santos (2018) a presença é associada a três termos iorubanos, *èmi*, *ofó* e *asé*. Ele traz essas três elaborações para tratar da presença cênica. Trago essa relação para possibilitar também a reinvenção dos modos de construção e circulação dos conhecimentos.

o termo *èmi* é compreendido em associação com dois outros termos: *ofó*, que é o encantamento, ou seja, o sopro de ar na condição de hálito antes que venha ser palavra dita, palavra fora da boca; e o termo *asé*, que é a materialização da energia da palavra dita, jogada ao vento para se expandir pelo universo, completando a tríade sobre o entendimento da presença cênica na nossa visão afrodiaspórica. Esta tríade faz parte dos fundamentos do *candomblé de queto* (nação *nagô*) e das bases filosóficas das expressões culturais de matriz africana, que reitera o poder, a força presente em uma palavra antes de ela ser dita. (SANTOS, 2018, p.4)

Enquanto educadora, estou em um constante processo de aprendizagem, para tal realização trago a importância dessa tríade nos momentos das trocas de conhecimento. Desde o reconhecimento da força do *asé* compartilhado, passando pelo encantamento, *ofó*, à força interna *èmi*. Instaurando um estado de presença associada a expressão ioruba *èmi wà*, que significa “estou presente/estou aqui-

agora” (SANTOS, 2018, p.9). Então assim como o autor traz esse trabalho para cena, sigo na direção do potencial de aprendizagem na relação educador-educando marcado pela conexão de cada pessoa com suas ancestralidades, suas intencionalidades e suas relações espaçotemporais.

A atenção esteve voltada para a produção das corporeidades e da qualidade da presença, pude observar que ao longo da trajetória de criação ocorreu uma oscilação. Ora algumas pessoas estavam mais presentes do que outras. Com isso não estou tratando da presença física nos encontros, quando trato de qualidade da presença é o envolvimento de cada pessoa o estar presente aqui e agora. Enquanto mediadora do espaço de criação em ASAS utilizei alguns procedimentos para ativar o estado de presença, tanto para quem iria estar em cena, Valdiná Guerra e Natália Santos, quanto para nós que estávamos participando de um lugar observatório.

Aprendi sobre Tempo. Sobre saber que meus ciclos têm relação direta com a natureza. Aprendi sobre saber esperar o Tempo da outra. E aprendi também que todas estamos tirando cascas neste processo de decolonizar e por isso, muitas vezes os discursos não condiziam com as ações. Assim, precisei entender que além de mim outras também tinham conflitos e que estes muitas vezes viam à tona de forma abrupta. Aprendi sobre paciência, sobre saber esperar. Aprendi que danço uma dança só minha e que nenhuma técnica vai conseguir engessar. Aprendi sobre pés no chão e impulso de voo. Sobre ser filha de Matamba e como ASAS potencializa minha relação com minha orixá. (Valdiná, 2021, Comunicação escrita)<sup>69</sup>

Se por um lado as danças técnicas levam para o lugar do controle do corpo, com a rigidez, com a musculatura do quadril engessada. Nessa proposta o movimento criativo teve origem nos quadris, a ondulação da coluna acontece de maneira orgânica. O que anuncia a presença de uma corpa gorda indígena-africana dançando e uma corpa preta tocando atabaque? Se as artes brancas estavam à serviço de um projeto colonizatório, o que pode as artes de nossos corpos? Precisa de um treinamento para dançar? Para chegar na corporalidade desejada tomamos banho de praia, pisamos descalças na areia. Todas as pessoas do coletivo envolvidas na criação participavam dos momentos de investigação das corporalidades, todas as histórias foram convidadas a dançar.

---

<sup>69</sup> Informação escrita de Valdiná Guerra no formulário de autoavaliação. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1MPG1ZOpPcx-zvjx3d2F25dpo4tc3VNz/view?usp=sharing>

Deste modo, as dançavivências atuaram como dispositivo procedimental para acessar possibilidades de ser agente da própria vida, e a longo tempo, como elaboração de processos traumáticos. O que acontece quando percebemos que o corpo pede um tempo mais dilatado? O que tem de tão potente nas nossas percepções que estão o tempo todo tentando nos distrair dela através de estímulos frenéticos? As imagens na minha corpa são atravessadas pelos conhecimentos acessados até aqui. Quando epistemologias das artes não-brancas, por consequência outrificadas são negadas pelo E/estado epistêmico suicida, podemos então afirmar que a geopolítica do conhecimento eurocentrado também se dá ao pensar as epistemologias da dança e dos processos de criação, podendo ser evidenciado também o epistemicídio nessa perspectiva. É um estado de corpo. É um estado de presença. É o Estado brancoferenciado performando a sua fragilidade em lidar com as diferenças.

Qual foi então a proposta? Compartilho a seguir algumas pistas de caminhos decoloniais traçados. Nesse sentido a ação ao mirar uma justiça cognossensível pela existência de nossas diferenças se desdobrou em outros questionamentos: quais são as estéticopolíticas dos processos de criação que vivenciamos? e dos processos de aprendizagem que vivenciamos e/ou mediamos? Para evidenciar o “como” realizo as ações, organizei da seguinte maneira os procedimentos

#### Ponto de partida: Escuta...

- Confio na percepção
- Preparo o espaço
- Peço licença
- Reverencio quem veio antes
- Abro espaço para as danças dos repertórios individuais
- Me conecto com as memórias
- Ativo a sensibilidade para perceber o invisível
- Converso com as pessoas sobre as elaborações
- Trago para a consciência as tecnologias presentes na vivência no mundo
- Estabeleço objetivos
- Reconheço pessoas que possam trocar ideias comigo
- Proponho fazer junto uma comida
- Investigo as possibilidades
- Reflito sobre as experimentações vivenciadas

Volto para o ponto de partida

Um convite para cada pessoa desenhar o seu caminho e o percorrer dançando. Assim, Dançavivências são modos de experimentar no movimento do corpo as histórias de vida. E ainda, modos de criação de linguagens sensitivas pela experiência sinestésica de perceber o corpo em relação com os acontecimentos, com o espaçotempo, com os outros corpos, sejam eles corpos pessoas, corpos animais, corpos plantas, corpos natureza, corpos minerais, corpos invisíveis e também com ondas sonoras. Dançavivências é um sistema de relações perceptivas que transversaliza na encruzilhada a memória, a presença e a capacidade de antecipação da vida, anunciando a aprendizagem como experiência estética.

As experiências de aprendizagem significativa (FREIRE, 1996) que reconheço neste processo perpassam diferentes dimensões. Como digo no documentário, para mim a experiência que mais marcou o processo foi a convivência. Junto a isso, percebi em um momento auto avaliativo que as pessoas colaboradoras na investigação acreditam nas suas potencialidades de mediar processos criativos, ou seja, multiplicar os conhecimentos aprendidos e incorporados. Outra dimensão procedimental que foi potencializada na experiência, foram os procedimentos burocráticos que envolvem uma produção artística: escrita de projeto para captação de recurso, elaboração de orçamento, elaboração de material gráfico, planejamento, divulgação, elaboração de plano de ação, utilização das ferramentas *Word* e *Excel*, utilização da plataforma de *Stream Yard* para transmissão ao vivo, transmissão ao vivo via *Youtube*, elaboração de plano de comunicação, elaboração de relatório de atividades e relacionamento com as instituições públicas.

Cada pessoa colaborou em uma área diferente, desenvolveu apetências, competências e teve aprendizados de acordo com o caminho que escolheu trilhar durante o processo. Compartilho três depoimentos sobre a vivência: *O processo foi maravilhoso, aprendi muito com meus colegas e sou grata pelo que aprendi nesse trabalho lindo. (Natália Santos, informação verbal)*<sup>70</sup>

*O projeto Asas, é um projeto lindo, de conexão, aprendido. E nenhuma das apresentações foram iguais, cada dia de apresentação foi de um momento único,*

---

<sup>70</sup> Informação escrita de Natália Santos no formulário de autoavaliação. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1MPG1ZOpPcx-zvjx3d2F25dpo4tc3VNz/view?usp=sharing>

*acredito que quem assistiu em todos os dias sentiu o mesmo. E espero que o projeto continue criando asas! (Mariana Andrade, informação verbal)*<sup>71</sup>

*Gostei muito de trabalhar nesse processo de Asas foi transformação para minha vida, adorei participar nesse processo só mulheres maravilhosas. (Raromine Lopes) (Informação Verbal)*<sup>72</sup>

Ao mesmo tempo que há uma potência nos processos de criação cênica, há também uma necessidade de ritualização da vida como um momento suspenso da rotina diária de trabalho e relações sociais. Assim como os conhecimentos circulares, espiralados e cruzados estão presentes na história da humanidade há milênios, as artes e a educação buscam nesse momento construir na direção de reconhecer as diferenças que se apresentam como um caminho eficiente para a aprendizagem significativa potencializada pela visibilidade de cada pessoa.

Deste modo correu esse memorial: Ponto de partida: Escuta; resumo a minha percepção; na introdução preparo o espaço; Agô, Bandagira, peço licença; reverencio quem veio antes e apresento as memórias incorporadas; Na intervenção abro espaço para as danças dos repertórios individuais; me conecto com as memórias compartilhadas; na experimentação ativo a sensibilidade para perceber o invisível; Converso com as pessoas sobre as elaborações produzindo conhecimento. Contextualizo trazendo para a consciência as tecnologias presentes na vivência no mundo; no encontro teórico-prático estabeleço objetivos e reconheço pessoas para trocar ideias comigo. Nos fluxos da experimentação fazemos uma comida; no movimento investigo as possibilidades. Considero as aprendizagens na reflexão sobre as experimentações vivenciadas; e volto para o ponto de partida.

Assim, tanto este memorial quanto os materiais disponibilizados no site compartilhado, são os rastros da pesquisa, desenhando o que eles movimentam e os agenciamentos que podem provocar. A fruição tem limite no que não escolhi para o compartilhamento. Deste modo, desenvolvi em colaboração com cada pessoa que compartilhou as vivências possibilidades de organização das realidades individuais e coletivas compartilhadas no exercício de estar em cena. Uma das principais

---

<sup>71</sup> Informação escrita de Mariana Andrade no formulário de autoavaliação. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1MPG1ZOpcx-zvjx3d2F25dpo4tc3VNz/view?usp=sharing>

<sup>72</sup> Informação escrita de Raromine Lopes no formulário de autoavaliação. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1MPG1ZOpcx-zvjx3d2F25dpo4tc3VNz/view?usp=sharing>

dificuldades que emergiu no processo da ação cênica ASAS, foi lidar com os elementos diferentes do que já foi experimentado antes. Outras, foi nos compartilhamentos encontrar maneiras de facilitar o acesso dos processos a pessoas surdas que possam se interessar. E ainda, diante do contexto pandêmico, é um desafio encontrar uma maneira de aumentar o coeficiente da experimentação para o público fruidor da criação.

O convite foi a reflexão sobre as esteticopolíticas dos processos de criação, sejam eles artísticos ou pedagógicos. Ao cruzar arte e educação convidei as pessoas participantes dos processos de aprendizagem para refletir sobre os processos de criação dos processos educativos. Ou seja, a maneira como a educação é mediada. Escolhi as práticas investigativas para a encruzilhada entre a chamada pedagogia, com a didática, metodologias e conteúdos e as maneiras de aprender. O convite desta intervenção foi o aprender junto, o fazer com o aprender na “fazencia”. Com essa reflexão retomo a discussão inicial sobre metodologia tanto nos processos de criação como nos processos de aprendizagem e trago Palermo (2009) sobre a diferenciação feita pelos colonizadores entre arte e artesanato

La construcción de la colonialidad en el campo de las artes como una de la formas de producción social se inicia con la conquista. La instancia colonial, para cumplir sus objetivos, llevó consigo la negación de todas las formas de vida y de producción de las culturas preexistentes, buscando borrar las huellas de los modos de aprendizaje y transmisión de técnicas y del uso de materiales propios del habitat para sustituirlos por las miradas, los instrumentos y los materiales de su propia, superior y avanzada civilización. Desde ese primer contacto, las oposiciones valorativas: superioridad vs. inferioridad, primitivo vs. civilizado habrán de regir los criterios estéticos que se ponen en circulación. (PALERMO, 2009, p.16)

Os povos da terra têm uma relação de ritualizar a vida, não separa o sagrado da rotina diária. Um conjunto de tecnologias se relacionam aos conhecimentos do organismo que é a terra, o que nós ocidentalizados chamamos de dança, pintura, artesanato, teatro, música, para as cosmogonias indígenas e africanas são rituais de vida em relações plurais que se estabelecem com os mistérios não visíveis. Diante do extermínio de existências que não são compreendidas pela lógica objetiva da branquitude apresentei algumas possibilidades de elaborações teórico-práticas para seguir existindo.

Então, como estratégia de enfrentamento à necropolítica (MBEMBE, 2016), aponto algumas direções que foram possíveis para mim: Integração do corpo com o ambiente, comunicação pelo corpo, relação de conexão com a terra, aterramento, encontros e celebrações de encontros, criar a partir dos desejos de movimento, criar em coletividade, compartilhar com as pessoas as realidades e narrativas criadas, registrar os processos de criação, refletir sobre os processos de criação, refletir sobre os processos de arte e cultura, reconhecer os atravessamentos e feridas coloniais, reconhecer as capturas, desviar das armadilhas, construir no corpo possibilidades de re-existência, colorir memórias ancestrais, permitir a manifestação da criatividade, ritualizar a vida, ampliar a percepção dos processos de aprendizagem para além do espaço escolar, evitar definições, me implicar no contexto que vivo, experimentar a vida, exercitar a presença, registrar as descobertas, compartilhar as possibilidades, trocar pontos de vistas, escutar, reconhecer as localizações, interseccionalizar, construir pontes, esticar, abrir, rasgar, fissurar, rachar.

A prática da investigação artística como pesquisa e pesquisa como prática investigativa trouxe uma relação de implicação entre as pessoas que pesquisaram guiadas pela prática contextualizada pelas suas vivências. Desse modo a percepção ampliada possibilitou para todas nós uma aprendizagem incorporada. Ao descolonizar os processos de criação, propus a construção de conhecimento localizado que nos orientou para uma prática criativa autônoma. Freire (1996) diz que “Quando a educação não é libertadora, o sonho do oprimido é se tornar opressor” nesse sentido a colaboração foi uma experimentação de como construir caminhos mais horizontais

a colaboração pressupõe reconhecimento e valorização mútua. Esta valorização mútua se baseia no reconhecimento de nossa condição de inacabamento. Nas palavras do educador brasileiro Paulo Freire (1996): “aqui chegamos ao ponto de que talvez devêssemos ter partido. O do inacabamento de ser humano. Na verdade, o inacabamento do ser ou sua inconclusão é próprio da experiência vital. Onde há vida, há inacabamento” (FREIRE, 1996, p. 29 *apud* ROCHA; AQUINO, 2020 p. 36)

Considero então a necessidade de reconhecer o inacabamento e reconhecer a potência da autonomia como prática para a liberdade. Como desdobramento de ASAS, chegou até nós uma poesia elaborada por um dos espectadores, Carlos Alaboji e ela foi incorporada ao processo. O cartaz de divulgação com o mar ao

fundo<sup>73</sup>, trouxe o desejo de ter a água de volta e ela chegou como um banho de folhas. Como continuidade dos processos criativos, Raromine iniciou uma investigação artística. Sobre a minha percepção, ASAS foi um convite para vir junto, para nos conhecer, para comer. Foi exercício de confiar no processo. Me encantei com os encantamentos dos encontros. Os desejos que se encontram e os opostos se criam. Antes e depois de ASAS ser uma ação cênica ela é um processo maturado no tempo. Não termina no registro audiovisual e sua reprodução. Continua em elaboração, Valdiná compartilhou o desejo de continuar desenvolvendo no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na UFBA. Cada vivência em ASAS é diferente. Todas as vezes que ASAS acontece a estrutura textual se move.

O que fica de tudo isso são as apetências e competências desenvolvidas por cada pessoa que cruzou esta investigação. Ficam ainda as reverberações destes trabalhos. Ficam os processos de criação iniciados e seus desdobramentos ou não em configurações artísticas, documentos, pulsões de vida, trabalhos acadêmicos, entre outros. Abre-se um caminho de partilha sobre um jeito de pesquisar-criar-dançar, um modo de vivenciar processos de criação. Ainda assim, este modo de investigação é um convite para que cada pessoa encontre sua maneira de embarque e navegação. Fica também uma contribuição de procedimentos metodológicos que podem ser acessados por educadoras de práticas artísticas, principalmente nos arredores de Ilhéus e Itabuna.

Neste sentido, considero que o aprender como uma experiência estética por vias decoloniais desdobra as possibilidades das leis 10.639/2003 e 11645/2011. No que tange o estudo da História da África e dos Africanos, estudo dos povos indígenas, a luta dos negros e indígenas no Brasil, o negro na formação da sociedade nacional, e resgate a contribuição dos povos negros e indígenas nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil. De maneira que as dançasvivências destes corpos anunciam elaborações de pensamentos pela via do sensível, e não se limitam a uma abordagem curricular. Porém, pode também ser acessada por pessoas educadoras da rede de educação e contribuir para uma aprendizagem antirracista, tanto de práticas metodológicas, quando de fruição dos registros artísticos compartilhados no site Criação com Dança.

---

<sup>73</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CKT7KT5B1hd/>

É notório um avanço de um movimento sistemático mundial de extermínio das existências que ameaçam as normas vigentes. Compartilho aqui os meus agradecimentos a todas estruturas que multiplicam essas operações. Deixo os meus sinceros agradecimentos ao desmonte das estruturas públicas estatais. Também a todas as pessoas que reproduzem as toxicidades deste sistema necrozador e contribuíram para o meu adoecimento nos últimos dois anos. Aproveito para agradecer às estruturas familiares conservadoras do patriarcado e colonialismo. Enfatizo agradecimentos à branquitude e às pessoas intolerantes incapazes de conviverem com as pluralidades que podemos ser. Desagradeço ainda aos movimentos feministas que passam pano para pessoas racistas e aos movimentos dito antirracistas reprodutores de opressões, aos quais sem nomeá-los quero distância. E na direção de finalizar essa trágica melodia, inicio a próxima frase rítmica deixando os meus agradecimentos às políticas de fomento à cultura que trabalham na manutenção dos privilégios dos mesmos de sempre.

Com o movimento ancestral que nos atravessa, todas as vezes que a gente decide não morrer a estrutura colonial se move. Como disse Conceição Evaristo (2017): *eles combinaram de nos matar e a gente combinamos de não morrer*. A autonomia é um processo de criação que pode ser aprendida nas relações. A colaboração se apresentou como uma maneira de construir juntas possibilidades de convivência e comunicação. A partir da percepção dos projetos de morte que nos cercam, procuramos acessar outros caminhos, e as vias se cruzaram. Vibramos juntas possibilidades continuadas de aprender a co-viver. E no compartilhamento dos espaços de vida, colorimos os nossos paraquedas.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando. 2018.
- ALBUQUERQUE, Jorge. **Teoria do conhecimento e arte**. Formas de conhecimento: Arte e Ciência, uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.
- AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela**: crônica de uma cidade do interior. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- AMIM, Valéria. **Águas de angola em Ilhéus**: um estudo sobre construções identitárias no candomblé do sul da Bahia. Salvador : UFBA/FACOM, 2009.
- ANZALDÚA, Gloria. **La conciencia de la mestiza / Rumo a uma nova consciência**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 704-719, jan. 2005.
- BALLESTRIN, Luciana. America Latina e o giro decolonial. In: **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº11. Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. In: **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 15-24, 2016.
- BERTH, Joice. **O que é empoderamento?** Coleção Feminismos Plurais. Letramento. 2018.
- BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Etnocenologia e a cena baiana**: textos reunidos. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.
- BRAGA, Cleber Rodrigo de Oliveira. **Fantasmografias: sexílio, arte e ativismos cuirdecoloniais na transfronteira méxicobrasileira / Cleber Rodrigo Braga de Oliveira**. Salvador, 2019.
- BRAH, Avtar. **Cartografías de la diáspora: identidades en cuestión**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2011.
- BRAH, Avtar. Difference, Diversity, Differentiation. In: **Cartographies of Diaspora: Contesting Identities** . Longon/New York, Routledge, 1996, capítulo 5, pp.95-127.
- BRANDÃO, Ana Elisabeth Simões. **A Arte como Tecnologia Educacional**. 258 f. il. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- BRASIL. Conselho Nacional da Educação. Resolução nº 1, de 17 de junho de 2004. Institui Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Diário Oficial da União, Brasília, 22 jun. 2004. Disponível em: . Acesso em: 15 dez. 2017
- BRASIL. Lei nº 12.288, de 20 de julho de 2010. Institui o Estatuto da Igualdade Racial; altera as Leis nos 7.716, de 5 de janeiro de 1989, 9.029, de 13 de abril de

1995, 7.347, de 24 de julho de 1985, e 10.778, de 24 de novembro de 2003. Diário Oficial da União, Brasília, 21 jul. 2010.

BRASIL. Lei nº 11.645 de 29 de agosto de 2012. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. Diário Oficial da União, Brasília, 10 mar. 2008.

BRASIL. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática ‘História e Cultura Afro-Brasileira’, e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, 10 jan. 2003.

BRITO, Maria dos Remédios de; COSTA, Dhermersson Warly Santos. **Deleuze: o aprender como experiência estética.** In. Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação, n. 32/33. 2020.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero.** Feminismo e subversão da identidade. 2008.

CAMPOS, Dinah Martins de Souza. **Psicologia e Desenvolvimento Humano.** Petrópolis, Vozes. 2011.

CAMPOS, Lis; GOIS, Marianne; QUEIROZ, Taynah . CAPÍTULO II – **LÍQUIDXS: IDEOLOGIA DE GÊNERO É MINHA RACHA!** In Gênero e Cultura: perspectivas formativas, vol. 3. Rafael Siqueira de Guimarães, Viviane Vergueiro, Marcela Marcos & Ivan Fortunato (org.). São Paulo: Edições Hipótese, 2019.

CANDAU, Vera Maria Ferrão **DIFERENÇAS CULTURAIS, COTIDIANO ESCOLAR E PRÁTICAS PEDAGÓGICAS.** Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio Brasil.

CARMO, Carlos. **Entre sorrisos, lágrimas e paixões:** implicações das políticas culturais brasileiras (2007 a 2012), na produção de artistas com deficiência na dança. 2014. 131 f : il. Dissertação (Mestrado em Dança), Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser.** Tese (Doutorado em educação). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

CARVALHAL, Júlia Alves Rodrigues. **Provocador cênico:** implicações de uma outra função em processos colaborativos e pedagógicos. 2016.

COLL, César. **Aprendizagem escolar e construção do conhecimento.** Porto Alegre: Artmed, 1994.

COLLINS, Patricia Hill. **Aprendendo com a outsider within:** a significação sociológica do pensamento feminista negro. In: Revista Sociedade e Estado – Volume 31 Número 1 Jan/Abr, 2016.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro.** 1990. Trad. Boitempo, 2019.

**Conferência Popular de Cultura Ilhéus.** 2020. Color. Disponível em: <<https://fb.watch/7Gg-vPZMy6/>> . Acesso em: 31 out. 2020.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Capoeira Angola e dança afro:** contribuições para uma política de educação multicultural na bahia. 2006. 314 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Dança e diáspora negra:** poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras/ Amélia Vitória de Souza Conrado; Celina Nunes de Alcântara; Fernando Marques Camargo Ferraz; Maria de Lurdes Barros da Paixão, organizadores. – Salvador /; ANDA, 2020. – 674. : il. – (Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 6).

CONRADO, Amélia. **Maria Meia Noite:** Pesquisa cênica afrobrasileira e desafios do processo criativo em dança. In: Repertório, Salvador, nº 24, p.201-217, 2015.

CÔRTEZ, Gustavo; SANTOS, Inacyra; ANDRAUS, Mariana. (Orgs.). **Rituais e linguagens da cena:** trajetórias e pesquisa sobre corpo e ancestralidade. Curitiba: CRV, 2012.

COSTA, G. A. da. **O Conceito de Ritual em Richard Schechner e Victor Turner: Análises e Comparações.** Revista Aspas, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 49-60, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/68385>. Acesso em: 27 ago. 2021.

CRENSHAW, Kimberle Williams. A Interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. In: VV.AA. **Cruzamento:** raça e gênero. Brasília: Unifem. 2004.

DALTRO, Fátima. **Corpo Sitiado... A Comunicação invisível dança, rodas e poética.** Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2007.

DELORS, Jacques. **Educação um tesouro a descobrir.** Relatório para a UNESCO, 2003.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe.** Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, Gilles. **Conversações.** Rio de Janeiro, RJ: Ed. 34. 1992.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição.** RJ: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo:** capitalismo e esquizofrenia. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Moñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2007.

DEWEY, John. **Arte e experiência.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DOCUMENTÁRIO **QUARTO DE CURA.** Vitória, Espírito Santo: Castiel Vitorino Brasileiro, 2018. Disponível em: <https://youtu.be/p-ocCWGNucs> . Acesso em: 19 set. 2020.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: Alexandre, Marcos A. (org.) **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

EVARISTO, Conceição. **Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade**. Scripta. v.13, n.25, 2009.

FAGUNDES, Guilherme Moura. **Fogos gerais: transformações tecnopolíticas na conservação do Cerrado (Jalapão, TO)**. 2019. 444 f., il. Tese (Doutorado em Antropologia)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador, EDUFBA, 2008.

FELISBERTO, Fernanda. **Escrevivência como rota de escrita acadêmica**. In. *Escrevivência : a escrita de nós : reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo / organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes ; ilustrações Goya Lopes*. -- 1. ed. -- Rio de Janeiro : Mina Comunicação e Arte, 2020.

FÉLIX, Valdiná Guerra. **Maíra Guatás, Aruna e ASAS: criações em dramaturgia expandida feitas nas encruzilhadas e guatás**. Pós-graduação lato sensu em Pedagogia das Artes: linguagens artísticas e ação cultural (EPArtes) do Centro de Formação em Artes, da Universidade Federal do Sul da Bahia. 2021.

FÉLIX, Valdiná Guerra. **SOB O OLHAR DE MAYSA: Questionamentos às representações femininas na minissérie Maysa: quando fala o coração e no poema maísa**. 2011. 110 f. (Mestrado) - Curso de Letras: Linguagem e Representação, Literatura e Cultura, Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, 2011

FÉRAL, Josette. **Acerca de la teatralidad**. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

FERAL, Josette. **La teatralidad: en busca de la especificidad del lenguaje te-atral**. In: *Teatro, teoría y rática: más allá de las fronteras*. trad. de Armida M. Córdoba. Buenos Aires: Galerna, 2004.

FERAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. Sala Preta, [S. l.], v. 8, p. 197-210, 2008. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>. Acesso em: 27 ago. 2021.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. Trad. Lúcia Borges. Sala Preta, São Paulo, v.8, n.1, 2008.

FERREIRA, Tássio. **Pedagogia da Circularidade Afrocênica: diretrizes metodológicas inspiradas nas ensinagens da tradição do Candomblé Congo-Angola / Tássio Ferreira**. Salvador, 2019.271 f.

FERREIRA, Tássio. **Pedagogia da Circularidade: fundamentos de ensino inspirados no Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi**. In: *Teias*, v. 21, n. 62. Rio de Janeiro. 2020.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo, Loyla, 1996.

- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 11ª Edição. Editora Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1987.
- FREUD, Sigmund. **O mal-estar na Civilização**. Vol. XXI da ESB, 1930.
- FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. **A visão bântu kôngo da sacralidade**. Trad. Valdina O. Pinto.
- FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. **A visão Bântu Kôngo da sacralidade do mundo natural**. Trad. Valdina O. Pinto. In: FU-KIAU, K. K. B. *Self Healing Power and Therapy*. New York: Vantage Press, 1991. Disponível em <http://www.acbantu.org.br/img/Pdfs/sacralidadedomundonatural.pdf>. Acesso em 8 abr. 2019.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes. 2007.
- GOHN, Maria da Glória. **Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas**. Ensaio: Avaliação e Políticas Públicas em Educação [online]. 2006, v. 14, n. 50 [Acessado 1 Junho 2021], pp. 27-38. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-40362006000100003>>. Epub 15 Set 2006. ISSN 1809-4465. <https://doi.org/10.1590/S0104-40362006000100003>.
- GONZALEZ, Beatriz Lagos. Dona Cici, a mensageira dos conhecimentos ancestrais: as artes integradas afrodiáspóricas de origem yorubá do Brasil e de Cuba como possibilidade para o ensino da dança. In: **Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras**/ Amélia Vitória de Souza Conrado; Celina Nunes de Alcântara; Fernando Marques Camargo Ferraz; Maria de Lurdes Barros da Paixão, organizadores. – Salvador /; ANDA, 2020. – 674. : il. – (Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 6).
- GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988
- GREINER, Christine; KATZ, Helena. **O corpo: pista para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.
- GROOVE, Gloria. **Apaga Luz**. Intérprete: Gloria Groove. In: *Apaga a luz*. 2018.
- GROSGUÉL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 25-49, 2016.
- HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Antropologia do ciborgue**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 35-118
- HASEMAN, Brad. **Manifesto pela pesquisa performativa**. In *Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. São Paulo. 2015.
- hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Trad. Cipolla, Marcelo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

IRENAM, Inah. **Perspectivas do samba de caboclo por uma cosmovisão africana.** In: Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras/ Amélia Vitória de Souza Conrado; Celina Nunes de Alcântara; Fernando Marques Camargo Ferraz; Maria de Lurdes Barros da Paixão, organizadores. – Salvador /; ANDA, 2020.

IZA. **Ginga.** Intérpretes: Iza e participação especial de Rincon Sapiência). In: Dona de Mim. 2018.

KATZ, Helena. **Método e técnica:** faces complementares do aprendizado em Dança. In. Angel Vianna: método ou técnica. Org. SALDANHA, Suzana. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

KATZ, Helena. **Por uma teoria crítica do corpo.** In: OLIVEIRA; CASTILHO. Corpo e Moda. Por uma compreensão do contemporâneo. Editora: Estação das letras e cores, 2007.

KATZ, Helena. **Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo.** Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

KHALID. **In my bad.** Intérprete: Khalid. In:Free Spirit. 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação:** episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. 2015. **A queda do céu:** palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras. 729 p.

KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda.** Companhia das Letras. 2020.

LARROSA BONDÍA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência.** Revista Brasileira de Educação. Jan/abr, 2002, n.19. p.20-28.

LEPECKI, André. **Planos de composição.** Criações e Conexões, Rumus Itau, 2011.

LIBÂNEO, José Carlos. **Tendências pedagógicas na prática escolar.** In: Democratização da Escola Pública – a pedagogia crítico-social dos conteúdos. São Paulo: Loyola, 1992. cap 1. Disponível em: <<https://www.doccity.com/pt/sumario-tendencias-pedagogicas-na-pratica-escolar/4757830/>> Acesso em 20abr2021.

LINN da Quebrada. **Outros fins que não a morte.**

LOBO, Jade Alcântara, SANTOS, Luiz Carlos Silva dos Santos Junior. **Manifesto contra-colonial: a crítica negra a partir do nordeste.** 2020.

LOBO, Jade Alcântara. **“Defeito de Fabricação”:** Maternidades Negras em Ilhéus/BA. UFBA, Salvador. 2020a.

LOBO, Jade. **A Volta da Cabocla.** In: Teia dos Povos, 2020. Disponível em: <<https://teiadospovos.org/a-volta-da-cabocla/>> Acesso em 23 de outubro de 2020b.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea.** Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

LUBISCO, Nídia Maria Lienert. **Manual de estilo acadêmico** : trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses / Nídia M. L. Lubisco, Sônia Chagas Vieira.- 6. ed. rev. e ampl.- Salvador : EDUFBA, 2019.- 158 p. ; il.

LUCKESI, Cipriano Carlos. **Filosofia da Educação** / Cipriano Carlos Luckesi – São Paulo: Cortez, 1994.

LUCKESI, Cipriano. **Independência e inovação em tecnologia educacional**: ação-reflexão. Revista de Tecnologia Educacional, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, n.47, p. 6-49,1986. LUCKESI, Cipriano Carlos. Ludicidade e atividades lúdicas: uma abordagem a partir da experiência interna, 2005. Disponível em: [www.luckesi.com.br/artigoseducacaoludicidade.htm](http://www.luckesi.com.br/artigoseducacaoludicidade.htm). Acesso em: 22 jul. 2018.

LUNA, Luedji. **Um corpo no mundo**. Intérprete: Luedji Luna. In: Um corpo no mundo. 2017.

MAIE, Mo. **Cosmopercepção bakongo**. Terreiro de Griôs: Revista eletrônica Oralidade, Arte, Cosmopercepções, Educação e Africanidades, Salvador. Disponível em: <<https://terreirodegriots.blogspot.com/p/africa-bantu.html>> . Acesso em: 20 maio 2021.

MARQUES, Isabel A. **Linguagem da Dança**. Arte e Ensino. São Paulo: Digitexto, 2010.

MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**: o reinado do rosário do jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARTINS, Leda Maria. **Performances da oralitura**: corpo, lugar da memória. Letras, 0(26), 63-81. doi:<https://doi.org/10.5902/2176148511881> 2003.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do Tempo Espiral**. In: G. Ravetti e M. Arbex (Org.) Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002. p.69-91.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. In. Arte Arte & Ensaios. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ n. 32, dezembro. 2016.

MEYER, Sandra. **Pesquisas em dança contemporânea**: dispositivos para mundividências. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina; professor associado. Professora, crítica e curadora.

MEYER, Sandra. **Perspectivas auto-etnográficas em pesquisas com dança contemporânea**. Trabalho apresentado na 29ª Reunião Brasileira de Antropologia. Natal. 2014.

MIGNOLO, Walter D. **Hacer, pensar y vivir la decolonialidad**. Textos reunidos y presentados por comunidade psicoanálisis / pensamento decolonial. Cidade do México: Ediciones Navarra, 2016.

MIRIM, Katú. **Aguyjevete**. Intérprete: Katu Mirim. In: Nós. 2020.

MORIN, Edgar. **Da necessidade de um pensamento complexo**. Paris (FR): UNESCO; 1999.

MORIN, Edgar. **Da necessidade de um pensamento complexo**. Paris (FR): UNESCO; 1999.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. 3a Ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.

NEVES, Neide. **Redefinindo a Noção de Técnica Corporal**: As Razões do Corpo In: GREINER, Christine & KATZ, Helena (Org). Arte e Cognição – corpomídia, comunicação, política. 1º Ed. São Paulo: Annablume, 2015.

MORIN, Edgar. **Escola X Educação**. In: A educação e a complexidade do ser e saber. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. p 67-78.

NEVES, Denny. **A CALUNGA PERDIDA - Dança Popular nas instituições de ensino superior**. 2015.

NUNES, Erivaldo Sales. **Contribuição para a história do Candomblé CongoAngola na Bahia**: o terreiro de Bernardino do Bate Folha (1916-1946). Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2017.

**O TRAUMA É BRASILEIRO.DOC**. Roteiro: Castiel Vitorino Brasileiro e Roger Ghil. Vitória, Espírito Santo: Castiel Vitorino Brasileiro e Roger Ghil, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/acb5psskLXQ> . Acesso em: 20 jul. 2021.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Cosmovisão africana no Brasil**: elementos para uma filosofia afrodescendente. Fortaleza: IBECA, 2003.

OLIVEIRA, Eduardo David. **Filosofia da ancestralidade**: corpo de mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: editora Gráfica Popular, 2007.

OLIVEIRA, Eduardo. **Epistemologia da Ancestralidade**. 2012.

OLIVEIRA, Marilza da Silva. **O tronco histórico da dança afro-brasileira**. In Revista da ABPN • v. 11, n. 27 • nov 2018 – fev 2019, p.64-85

OLIVEIRA, Marilza. **Ossain como poética para uma Dança Afro-brasileira**. 2016. 107 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

OLIVEIRA, Marina. **Dramaturgia expandida e seus rastros**: questões de historiografia teatral. Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 8, n. 1 [14], p. 14 - 23, jan./jun. 2018.

OYĒWÙMÍ, Oyèrónké. **Visualizing the Body**: Western Theories and African Subjects. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). The African Philosophy Reader. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de wanderson flor do nascimento.

OYĒWÙMÍ, Oyèrónké. **Conceituando o gênero**: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGUÉL, Ramón (orgs.). Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. Belo Horizonte: Autêntica Edit, 2018.

PACHECO, Lillian. **O conceito da Pedagogia Griô**. In: Pedagogia Griô. Lençóis: Escola de Formação Pedagogia Griô, 2021.

- PACHECO, Lílian. **Pedagogia Griô educação tradição oral e política da diversidade**. In DIVERSITA, São Paulo, a.2., n.3, 2015.
- PALERMO, Zulma. **Arte y estética em la encrucijada descolonial**. Buenos Ayres: Del Signo, 2009
- PALERMO, Zulma. **El arte latinoamericano en la encrucijada decolonial**. In: Arte y estética en la encrucijada descolonial / compilado por Zulma Palermo - 1ª ed.– Buenos Aires: Del Signo, 2009.
- PASINATO W, coordenador. **Diretrizes nacionais Femicídio. Investigar, processar e julgar com a perspectiva de gênero**. As mortes violentas de mulheres. Brasília. ONU Mulheres, Secretaria de Política para as Mulheres, Secretaria Nacional de Segurança Pública; 2016.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Charles Sanders Peirce: [tradução Jose Texeira Coelho Neto] - São Paulo Perspectiva, 2005.
- PETIT, Sandra. **Pretagogia: Pertencimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição oral Contribuições do Legado Africano para a implementação da Lei nº 10.639/03**. Fortaleza: EdUECE. 2015.
- PIAGET, Jean. **Aprendizagem e conhecimento**. In: PIAGET, J., GRÉCO, P. Aprendizagem e conhecimento. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1974.
- QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante - cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Trad. Lílian do Valle. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005
- RANGEL, Beth; AQUINO, Rita; COSTA, Suzane Lima. (Orgs.) **Referenciais curriculares de Arte para o Ensino Fundamental da Rede Municipal de Educação / Prefeitura Municipal de Salvador; Universidade Federal da Bahia**. Itajaí: Casa Aberta Editora, 2017.
- RENGEL, Lenira Peral et al. **Arte/dança como tecnologia educacional I. – Salvador: Escola de Dança; Superintendência de Educação Distância**, 2018.
- RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte(MG): Letramento: Justificando, 2017. 112 p.
- ROCHA, Jerusa Machado. **A Gênese Afetiva da Emoção e da Cognição na consciência**. INFORMÁTICA NA EDUCAÇÃO: teoria & prática, 2009.
- ROCHA, Lucas Valentim; AQUINO, Rita Ferreira. **Laboratório artístico pedagógico / Lucas Valentim Rocha, Rita Ferreira de Aquino**. - Salvador: UFBA, Escola de Dança; Superintendência de Educação a Distância, 2020.
- ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea?** Editora Conexões Criativas, 2016.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**. Notas para uma vida não cafetinada. N-1. 2018.
- ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**. Núcleo de estudos da subjetividade, São Paulo, 2006.

ROLNIK, Suely. **Subjetividade em obra Lygia Clark**, artista contemporânea. Conferência proferida no Museu d'Art Contemporani de Barcelona, por ocasião das exposições Zuch Tecura e The Prinzhorn Collection: Traces upon the Wonderblock (Barcelona, 2001) e na Dactyl Foundation for the Arts and Humanities (Nova York, 10/04/02). Publicado com o título "Subjetividade em obra. Lygia Clark, artista contemporânea", in incarte no jornal Valor, 12/04/02, Ano II, no 96, parte da obra de Jean-Luc Moulène, para a XVa Bienal Internacional de São Paulo; com o título Subjectivity in Work. Lygia Clark, a Contemporary Artist / Subjectividad a la obra. Lygia Clark, Artista Contemporânea. In: MASSERA, Jean-Charles e DISERENS, Corinne (Edit.). Moulène/Sala - São Paulo 2002 - Santiago de Chile - México DF. Vista Cansada / Tunnel Vision / La vue qui baisse 1.10 - 10.10. Marseille: Images En Mainoeuvre Editions e Carta Blanca Editions / Paris: AFFA/DAP, 2002. P. 15-17 e 63-65. Edição bilíngüe (espanhol/inglês); com o título, "Arte cura? Lygia Clark no limiar do contemporâneo", in: Bartucci, Giovanna (org.). Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação, Imago, 2002.

ROSA, Allan da. **Pedagoginga, autonomia e mocambagem**. 1. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

RUFINO, Luis. **Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: o saber corporal a partir de exu e suas encruzilhadas**, 2016.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2011.

SANTOS, Lau. **Èmí, Ofò, Asé: A Presença Cênica e a Sutileza Performativa da Dança das "Mulheres do Asé"**, Memória ABRACE, v. 19, p. 4272-4292, 2018.

SANTOS, Lau. ROSA, Julianna. **Experiências e estéticas afro-diaspóricas: o corpo, a dança e canto como procedimentos de criação em Ijo Alapini**. In: Revista Antropolítica n.40; 1 sem. 2016.

SANTOS, Tiganá Santana Neves dos. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil**. Tese (doutorado) – USP, FFLCH, 2019.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: Tradição e Criação nas Artes Cênicas**. REBENTO: REVISTA DAS ARTES DO ESPETÁCULO, v. 6, p. 99-113, 2017.

SAVIANI, Demerval et al. **O legado da educação do século XX no Brasil**. Campinas, 2004.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** In: Performance studies: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51. 2006.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o "encardido", o "branco" e o "branquíssimo": raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana** (Tese de doutorado). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012.

Seminário **A Escrivência de Conceição Evaristo: primeiro dia**. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=bzwGCFEkEf4&ab\\_channel=Ita%C3%BASocial](https://www.youtube.com/watch?v=bzwGCFEkEf4&ab_channel=Ita%C3%BASocial)

SETENTA, Jussara. **Performatividade da dança contemporânea**: O corpo interessado em perguntar e não em responder. In HÚMUS, 2 / org. Sigrid Nora. – Caixias do Sul: 2007.

SILVA, Marilza Oliveira da. **Danças Indígenas e Afrobrasileiras** / Marilza Oliveira. - Salvador: UFBA, Escola de Dança; Superintendência de Educação a Distância, 2018.

SOARES, Elza. **Exu nas escolas**. Intérprete: Elza Soares Part. Edgar. In: Deus É Mulher. 2018.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a educação**: diversidade, descolonização e redes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VALDINA, Makota; DIAS, Marcos. Makota Valdina: "**Toda mulher negra é ativista**". A Tarde, 08 mar. 2009. Disponível em: <<https://atarde.uol.com.br/muito/noticias/2043873-makota-valdina-toda-mulher-negra-e-ativista>>. Acesso em: 01 jun. 2021.

VARELA, THOMPSON e. ROSCH. **A Mente Incorporada**: Ciências Cognitivas e Experiência Humana. Porto Alegre: Artmed, 2003.

VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes**: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Salvador: UFBA. 2016.

VYGOTSKY, Lev Semyonovich. **A Formação Social da Mente**. São Paulo, Martins Fontes, 132 p. 1984.

**86ª aPós Explorações - Seminário Leda Maria Martins: Afrografias da Memória**. Seminário Leda Maria Martins: Afrografias da Memória Apresentação: Cynthia Cy Barra (Ufsb) e Marcos Alexandre (Ufmg) Mediação: Érico José (Unb): Coordenação: Érico José (Unb) e Alexandra G. Dumas (Ufba), 2021. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=h0egm4Yz7zY&ab\\_channel=PPG-CENUn](https://www.youtube.com/watch?v=h0egm4Yz7zY&ab_channel=PPG-CENUn)>B . Acesso em: 11 maio 2021.

**A COSMOLOGIA Africana dos Bantu-Kongo** - Tiganá Santana. 2020. Ao vivo, color. Disponível em: <<https://youtu.be/1Sk0h7RuTvs>> . Acesso em: 03 dez. 2020.

**A Luta Pela Demarcação da Terra Tupinambá 2020**. Ao vivo, color. Disponível em: <<https://youtu.be/D6IWubsqCys>> . Acesso em: 24 nov. 2020.

## ANEXOS

### ANEXO I - Transcrição do documentário (texto gerado automaticamente)

Taynah: ASAS para mim nessa relação ancestral é meu processo de busca. De ta entendendo quais são as memórias do meu corpo, da minha corpa. Para mim é encontro com outras pessoas. São as coincidências que acontecem e a gente fica assim encantado com o processo. Então ASAS para mim nessa relação ancestral é encatamento.

Yuri: Energia de movimento energia da vida mesmo sabe do sentir

Val: é um processo que começa em 2019. então asas é o meu, eu estou em cena por que foi um momento de despertar pra mim eu estou da minha ancestralidade quanto do meu desejo de falar de teatro de outras formas

Taynah: No processo de ASAS eu me perdi, me achei, me perdi de novo. E acho que isso é a coisa mais potente que os processos criativos nos trazem. Esse lugar do estar a deriva, do não saber o que fazer e encontrar possibilidades de lidar com isso

Yuri: Porque desde o início que a gente iniciou o mesmo projeto do papel até agora eu estou aprendendo várias coisas que é uma experiência única né. questões de muito aprendizado entendeu

Val: Em 2019 quando eu resolvi falar assim OK eu quero fazer o meu solo né que tinha sido iniciado antes e foi parado por vários motivos inclusive pela violência que eu sofri em 2019 eu resolvo fazer um texto falando de minha matamba então ela me dar asas inclusive para potência alisar essa minha entrada no terreiro de candomblé

Naty: Hoje processo de asas ele está sendo bom e ao mesmo tempo, sabe um pouco complicado porque a gente está em um período de pandemia, então não é aquela correria do presencial de estar ali naqueles corres, corpo a corpo é tudo agora on-line né então tem aquela questão né, de a internet caiu ao celular deu problema

Yuri: Eu digo que é uma experiência única porque são tantas as coisas que eu aprendi são tantas as coisas que eu ainda quero aprender esse projeto está me levando pra vários sabe estou pensando em várias coisas mesmo

Tay: É o processo de olhar pra minha história pra minha trajetória pra minha história familiar das pessoas que vieram antes de mim e encontrar com outras pessoas e desejar saber delas também qual essa relação ancestral que elas tem. qual a relação que ela estabelece em com a ancestralidade. e em que ponto isso se encontra, converge, diverge...

Val: Asas me potencializa mais esse espaço de conhecimento da minha ancestralidade então por isso estou em cena

Naty: Quando ASAS acontece eu me sinto sabe libertada, curada, é... em outro sabe

Yuri: Energia mesmo sabe não sei dizer assim se é uma coisa natural realmente é uma coisa natural o que a gente ver o processo do início até chegar naquele momento quando chegar naquele momento a gente sente

Naty: Em outro lugar assim mais mais amplo mais viva, mas eu

Yuri: As energias que transitam né no mundo e quando Val ta lá apresentando e taltem energia de Matamba da também é uma coisa muito maravilhosa eu fico muito feliz né de poder ver durante esse processo de tudo que aconteceu até chegar agora

Tay: Ee que eu sinto também até onde a gente conversa que as pessoas também desejam está fazendo junto criando junto cada um dentro da suas possibilidades mas que eu fiz o que faz sentido então pra mim faz muito sentido está nesse processo

Yuri: Pra mim o espetáculo e proposicional muitas experiências das quais eu não tinha né e agora eu estou aprendendo várias coisas que eu vou levar pra vida

Taynah: e os espaços não formais...

Naty: No processo de asas eu aprendi como a respeitar a respeitar as dores do outro

Tay: Foi um grande aprendizado nesse processo sobre relacionamento porque quando a gente trata de processo para colaborativo de processos realizados em coletivo a gente está se relacionando com as outras pessoas com os desejos das outras pessoas com as experiências das outras pessoas coisas diversas coisas diferentes histórias de vida né

Val: O ano passado 2020 né pra cá todo processo de asas foi gestado em casulo eu chamo de casulo dentro de casa né então asas me dar asas aí nesse espaço de

casa né eu quero sair e aí eu saía pela tela do computador eu saía por essas encruzilhadas das redes essa circularidade eu de um lado Tay do outro lado então me da asas enquanto espaço de criação

Yuri: Basta gente se propor focar naquilo que a gente quer se a gente realmente quiser aprender tipo teu esforço né e aí é só vitória

Naty: É possível sim aprender ter a forma de aprendizagem qualquer em qualquer lugar que você tiver você pode aprender qualquer coisa você pode chegar ali pesquisar algo está em casa então você vai lá e prende aquilo que está sendo transmitido você está ali com a pessoa e a pessoa passar algo pra você você é aprende então qualquer lugar que você tiver você consegue aprender qualquer coisa

Tay: Eu não separo o aprender na vida do aprender da escolarização eu acredito que a escolarização preciso aprender um pouco mais com a vida, a gente parte de uma pergunta o que é educação pra gente o que é aprendizagem o que seria isso que a gente precisa também socialmente discutir um pouco mais sobre isso sobre essas questões

Yuri: O que eu aprendi né durante processo de asas e ter mais paciência e se uma pessoa mais sabe relevar a cultura do afeto tudo mais nada pra me falar e o que eu acho que eu tenho ensinado pro pessoal que é uma coisa assim pra gente mesmo ter mais atenção eu não digo muito que eu ensinei eu acho que eu aprendi junto entendeu tudo foi muito grande aprendizado

Val: As expectativas foram atingidas essas que a gente colocou foram atingidas

Tay: Então essa coisa da curiosidade da descoberta do querer estar com as pessoas pra mim é uma coisa que é diferente do espaço formal para os espaços não formais de aprendizagem que são nossos espaços de vivência e convivência de (co)vivência de troca

Val: O que eu acho que asas vai se tornar agora que já está se tornando um ano projeto doutorado então eu vou submeter a ação cênica asas dentro desse projeto de doutorado então eu vou colocar esse espaço de criação essa ação cênica dentro do meu doutorado né é isso assim estou exatamente nesse momento neste momento estou escrevendo meu doutorado de artes cênicas

Yuri: É possível que a gente aprenda sem ser dentro da própria escola né

Naty: Eu vou voar para além, eu vou para onde eu quiser, eu quero fazer mais arte

Taynah: Para mim faz muito sentido estar nesse processo. Então para mim se faz sentir, faz sentido.

## ANEXO II - APRESENTAÇÃO DAS PARTICIPANTES

Marianne se apresentou da seguinte forma: Peço licença para me apresentar. Sou Mari Gois, artista, debruço minhas pesquisas em arte numa perspectiva do meu corpo buscando compreender pelo o que sou subjetivada e como essas subjetivações reverberam no que performo. Tenho formação em psicologia, especialização em saúde mental e mestrado em ensino e relações étnico-raciais. Me joga em produções de arte e cultura no sul da Bahia. [...]Na dança fiz algumas técnicas da branquitude que marcou negativamente o meu corpo. Sou uma sujeita cheia de formas buscando borrar minhas margens. Sou inquieta e extremamente criadora.

Lis se apresentou da seguinte forma: *Eu sou Lis Campos, venho da dança técnica, sou professora de ballet e jazz, estou na missão concluir o curso de licenciatura em Artes na UFSB, criei e apresentei performance integrando a coletiva Rachas e aqui pra aprender um pouco com vcs também que são mulheres que já tem experiência com arte e performance. Venho chegando devagar.*

*Fabrine se apresentou da seguinte maneira: Me chamo Fabrine Ferreira, mãe, preta, pedagoga, camponesa, bordadeira, educadora em dança, com experiência em dança afro e dos Orixás (ancestrais). Atualmente tenho dançado no sagrado. Não consigo me alongar muito devido o aparelho celular que está pela hora da morte. Deixo meu email para envio de material, acompanhando também por aqui.*

Larissa se apresentou da seguinte maneira: *Sou de Ilhéus, tenho 23 anos, nasci numa sexta feira e sou extremamente libriana. Tô na luta pra finalizar o curso de Comunicação Social na UESC, trabalho com artes visuais na @brutafLOW e tenho uma queda inegável pela beleza (não a beleza como uma verdade e sim como uma particularidade de cada ser). Aprendi sobre beleza me reinventando, precisei adaptar o meu mundo para me sentir minimamente confortável quando os padrões me rejeitavam. Desenvolvi artes manuais (que já estavam no sangue, minha mãe é artesã e convivi com ela até os 12 anos de idade), e me apeguei aos pensamentos, às escritas e aos desenhos, maquiagens, e tudo mais que meu senso de equilíbrio me permitiu.[...]*

Nesse projeto Valdiná se apresentou da seguinte maneira: *Sou uma moça em processos vários. Filha de D. Lurdes e Zé Bolão; mãe de ... acho que são 60 agora; atriz; filha de Matamba; professora por opção e coisitas que estou aprendendo. Na trilha acadêmica minha formação é em Letras; especialização em Literatura Comparada e Mestra em Linguagens e Representações: Literatura e Cultura. No momento estou em fase final da especialização em Pedagogias da Arte pela UFSB. Meus estudos, tanto os acadêmicos quanto o da prática teatral giram em torno das mulheres, da ancestralidade e do ritual ( tudo em processo , tudo no casulo). Sou apaixonada pelo que faço. AMO MINHAS PARCEIRAS E MEUS PARCEIROS DE TRABALHO (ESTUDANTES); Sou MARCADA PELA INSÍGNIA DAS MULHERES DA FAMÍLIA GUERRA; APAIXONADA POR TUDO QUE FAÇO; PISCIANA RAÍZ; E... UMA FILHA DA RAINHA DOS VENTOS E DOS RAIOS.*

Thayná Guerra:Sou Thayná Guerra tenho 20 anos, sou de Ilhéus-Bahia. Sou atriz, produtora, maquiadora, fotógrafa, designer gráfica e sou formada pelo curso técnico

em teatro do CEEP DO CHOCOLATE NELSON SCHAUN, eu sou influenciadora digital e modelo fotográfica. Componente do Coletivo 7.

Natália Santos: Me chamo Natalia santos tenho 23 anos , moro em Ilheus-ba ,Sou técnica em Teatro e Turismo, sou atriz, produtora, dançarina, rapper, compositora, percussionista, trancista, sonoplasta, maquiadora e produtora de conteúdo digital e canto (as vzs) e ( Sou tik toker tbm rsrs). E componente do coletivo 7.

Sou Mariana ANDRADE tenho 21 anos, sou de ibicaraí, atualmente moro em Ilheus-ba. Sou atriz, designer de luz e operação e produtora, formada pelo curso técnico em teatro DO CEEP do chocolate Nelson Schaun, influenciador digital, cursando maquiagem profissional. Componente do COLETIVO 7, onde atuo nas áreas de criação de materiais gráficos, e iluminação. Poetisa em descanso.

Sou YURI ANTONY, tenho 20 anos, sou de Ilhéus-ba. Sou ator, técnico em teatro formado pelo CEEP do chocolate Nelson Schaun, Estudante da UFSB Componente do COLETIVO 7, onde atuo nas áreas de montagem de cenário, figurino e maquiagem.

Sou Raromine Lopes , tenho 21 anos, sou de Itabuna , mas atualmente moro em Ilhéus - ba. Sou atriz , técnico em teatro formado pelo CEEP do chocolate Nelson Schaun, Estudante da UFSB Componente do COLETIVO 7, onde atuo nas áreas de produção executiva , montagem de cenário.

## ANEXO III – Proposta de Lis Campos

*Esse é um convite pra você conhecer a sua dança ou para percebê-la de maneira consciente. Mesmo que a gente não perceba, a nossa dança nos acompanha em todas as horas do nosso dia. Ela se expressa de diversas formas: na maneira como tomamos banho, no nosso caminhar, ou até mesmo quando estamos paradas a nossa corpa flui numa dança interna que é só nossa. Isso significa que para dançar basta existir. Pra mim sempre foi e muitas vezes ainda é muito difícil aceitar e dançar a minha dança, sentir a minha corpa, estar presente com a minha dança de maneira consciente. Vivemos num mundo em que o poder hegemônico constrói padrões de existências, de comportamento e estéticos que são vistos como os ideais. Na dança não é diferente, a dança considerada bonita pela hegemonia é dada por um conjunto de passos e movimentos pré-determinados e executados por corpas eleitas por ela mesma como as mais aptas a dançar. Nessa limitação de significações sobre o que é dança e sobre quem pode dançar imposta pelo poder hegemônico não cabe a pluralidade de corpas e existências o que necessariamente reduz a potência criativa na dança. Esse padrão na dança nos limita de enxergarmos o quanto a nossa dança é potente, bonita e cheia de significados. Essa intervenção é um convite para vivenciarmos as potencialidades de um corpo integral, não-cartesiano e não-seccionado entre mente, corpo, ambiente. Afinal nós também fazemos parte do ambiente, somos compostas por elementos que estão aí na natureza e que interagem conosco de dentro pra fora e de fora pra dentro. Eu vou pedir para vocês mulheres procurem um ambiente confortável na sua casa, num momento do dia em que vc possa estar só em algum cômodo e sem se preocupar com um compromisso próximo ou alguma outra função. Eu sei que nos tempos atuais esse pedido seja bem difícil, mas pense que esse pode ser um momento muito especial de conexão com a gente mesma. Encontre uma posição que seja confortável pra você e apenas respire, sinta o ar entrando e saindo da sua corpa, perceba de que maneira você respira, perceba se você está acelerada nesse momento, se estiver procure desacelerar um pouco e se concentrar no momento presente, se concentrar em você confortavelmente na posição escolhida e respirando. Agora quero que você escolha um sentimento e depois eleja uma parte do seu corpo para ser esse sentimento. Pense em não julgar as escolhas nem do sentimento e nem da parte do corpo, essa escolha não será partilhada com ninguém além de você mesma. Você vai escolher um sentimento e depois se perguntar que se esse sentimento fosse uma parte da sua corpa qual parte esse sentimento seria? Agora eu te peço que coloque a mão na parte da corpa que vc escolheu para ser o sentimento e quero que vc imagine que esse lugar é uma fonte jorrando todo esse sentimento pra fora de você. Agora eu gostaria que você pegasse esse sentimento da fonte e coloque todo ele pra fora. Durante esse processo gostaria que você encontrasse outros sentimentos em outras partes do seu corpo e repita o mesmo processo de colocá -los pra fora. Peço que de preferência que essa experimentação seja feita ao som do ambiente ao nosso entorno e que a gente busque perceber como de qual maneira interagimos com o som do ambiente, como a gente costuma respirar, como a gente pisa no chão na tentativa de aprofundar os impulsos internos e externos da nossa dança.*

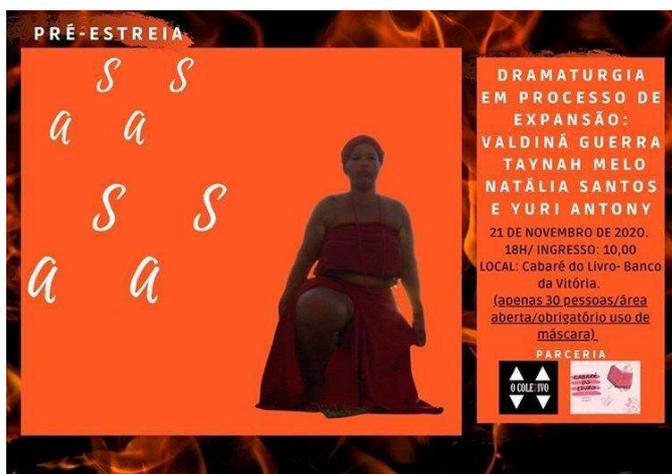
## ANEXO IV- Imagens do processo



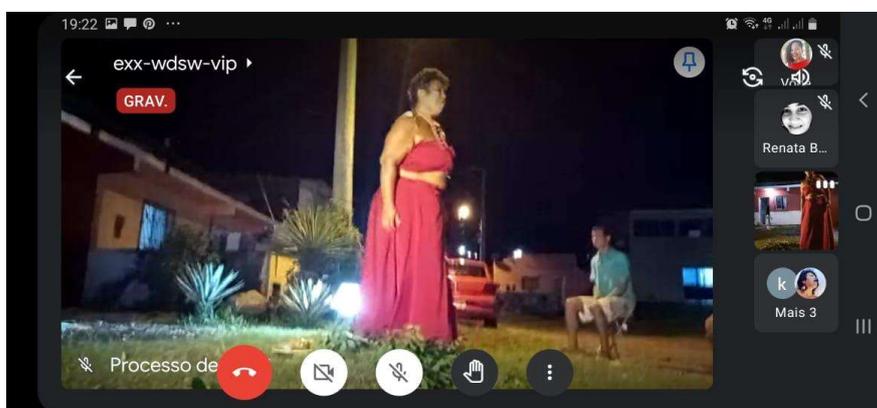
Registro de Taynah Melo. Gravação de ASAS na trilha da Engenhoca durante o projeto da Lei Aldir Blanc Bahia. Natália e Valdiná em cena sendo registradas por Ruy Penalva ao pé de uma Jaqueira.



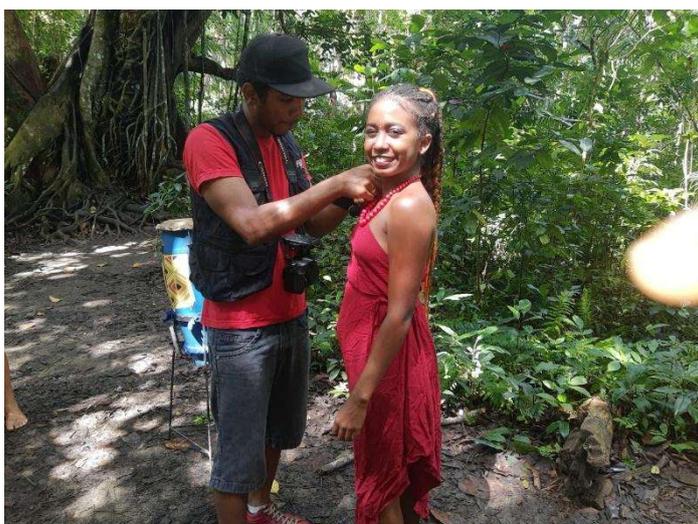
Registro de Taynah Melo. Gravação de ASAS na trilha da Engenhoca durante o projeto da Lei Aldir Blanc Bahia. Raromine fora de quadro, Yuri ao meio e Milena à direita.



*Cartaz de divulgação online. Arte gráfica: Valdiná Guerra.*



*Print de Tela encaminhado por Cláudia Rodrigues da pré-estreia.*



*Ruy Penalva organizando o equipamento de som em Natália Santos*



*Natália Santos com o atabaque na cachoeira.*



Janeiro de 2020. Biblioteca Municipal. Foto: Yuri Antony



Janeiro 2021. Cabaré do Livro. Foto: Ruy Penalva

**O COLETIVO 7 APRESENTA:**

**03**  
**DEZEMBRO**  
**19H00**

**ASAS**

**PROVOCADORA CÊNICA: TAYNAR MELO**  
**ELENCO: NATÁLIA SANTOS**  
**VALDINÁ GUERRA**

**Terreiro Matamba Tombenci Neto**  
**(CONQUISTA)**

**PAGUE QUANTO PUDER**

**REALIZAÇÃO:**  **APOIO:**  **TERREIRO MATAMBA**  
**TOMBENCI NETO**

Card do compartilhamento da criação no Terreiro Matamba Tobemci Neto, 2021. Arte Gráfica: Willian Uallace.

## ANEXO V - PARTITURA DE ASAS ESCREVIVIDA POR VALDINÁ GUERRA EM COLABORAÇÃO COM O COLETIVO 7

### CÍRCULO 1- LICENÇA PRA NZILA

Ingombé de Iansã- Coloca o pano na cabeça- Eu respiro, apenas respiro. Depois respiro e sopro. Há vento em mim. E eu sopro. Há vento em mim. Sopro para os TODOS OS cantos e peço que os caminhos estejam abertos.

**BATE PAÔ- LAROYÊ EXU!** (oferece a pitanga à Nzila e dá a pitanga para as pessoas)

Ingombé de Iansã - **IKUEMÃN TIÇAKIRÉ!** (entrega o atabaque para Naty)

### CÍRCULO 2- LICENÇA PRA MATAMBA

(Monta o altar de MATAMBA ao toque do atabaque)

### CÍRCULO 3- (A LIMPEZA)

(Há um ritual de limpeza e preparação). O ritual tem elementos que se relacionam com a limpeza espiritual para o que irá ser feito, mas, também, exercícios de preparação da Ingombé de Iansã que está em cena. É uma cena de corpo e canto, sem fala verbal. O público não pode ser induzido a nenhuma ação. É importante que haja a participação do mesmo neste momento, sem que seja algo de caráter obrigatório. É Um momento performático que termina no momento em que a Ingombé de Iansã vai para sua marca do próximo círculo)

**BATO PAÔ JUNTO COM O C7 E QUEM MAIS DESEJAR/ CANTO MÚSICA DA CABOCLA DE MÃE HILZA/TIRO AS FOLHAS/ BATO COM AS FOLHAS/ CANTO KILULU/ QUEBRO AS FOLHAS/ JOGO AS FOLHAS FORA/NATY TOCA ENQUANTO EU ALONGO/ VOU PARA O ALTAR/ ACENDO A VELA E O INCENSO/ BATO PAÓ/CEQUECÊ FALO A PRIMEIRA FRASE DO TEMPESTADE/NATY TOCA PRA EU LEVANTAR/ TEXTO COM TREMIDA DO CORPO/**

MÚSICA PARA A CABOCLA DE MÃE HILZA: COM MINHAS INSABAS EU CUREI, CUREI. COM MINHA INSABAS EU HEI DE CURAR. COM MINHAS INSABAS EU CUREI, CUREI, AQUI E NO MOITUMBÁ.

MÚSICA DA LIMPEZA 1- KILILU DYA NSABAS! KIENZA! (TEMPESTADE DE FOLHAS! LIMPEZA)

### TRANSIÇÃO DE UNZÓ

Ingombé de Iansã- ( PEDE A BENÇÃO A MATAMBA), Muita gente tem medo de tempestade.(NATY TOCA 9S) Eu entendo o porquê. Tempestade é caos que provoca limpeza(SILÊNCIO). Na tempestade a natureza inteira vibra, fica no chão quem tem raízes fortes.(TOCA DUAS X) Este é o medo. Pra que medo? Tem asas. (TOCA LENTO ATÉ INGOMBÉ DE IANSÃ DESCER E PEGAR O

#### **CÍRCULO 4- ENCASULAMENTO**

Esta cena é o meu encasulamento. Eu desço e paro. Depois faço movimentos de tentativa de sair. Até que várias formas de silenciamento são trazidas no corpo. O encasular é a forma de “tomar ar” para voltar, mas mesmo dentro do casulo as marcas de apagamento e sufocamento ainda existem.

#### **CÍRCULO 5- O CASULO**

Há um momento importante de silêncio que acontece, é o silêncio da vida/morte/vida. Do estado de metamorfose. É preciso que essa cena seja pensada como um estado de silêncio e de quietude visível no corpo, mas que mostre a transformação interna acontecendo, um bulinar de asas, seguido de movimentos de abertura do casulo. Os movimentos precisam ser lentos e fortes ao mesmo tempo até que o casulo se rompa.

Silêncio maior, abro devagar e forte. Tempo maior de expansão, bolha de respiro, alívio de respiração.

**(BATE COM ADAGAS)É TÔ AVAUKA! VEVOMUKA! ELA É MATAMBA, KIUÁ! KIUÁ! ( MEU CORPO SAGRADO VENTA!)**

#### **CÍRCULO 6- O CASULO É ROMPIDO**

**(Ingombé de lansã rompe o casulo com adagas e rodopia por nove cantos em forma de espiral E COM ADAGAS ABRE O CASULO. É preciso deixar isso muito bem marcado. Os nove cantos são espaços sagrados. Podem ser marcados com elementos e símbolos que tenham relação com a energia de Matamba: vento, raios, cor vermelha, borboleta, manjerição, bambu, búfalo, fogo) O trabalho aqui precisa ser de entrega total do corpo. Há muita percussão e o canto.**

**PANAMBITINGA- (AS LÂMINAS DE ADAGA VIRAM ASAS)Tenho asas feitas de raízes. Raízes de ventos. Minhas asas são enormes e alcançam o céu. Vê? Elas tocam o passado (BORBOLETA NO COMPUTADOR) Para o lado para o outro. Para frente, (OLHO trás): -**

**- Oi voinha! Oi voinha! ( deixa as duas irem)**

**E aqui, eu.**

**MÚSICA- (NATY TOCA E DEPOIS EU CANTO) MUANA NKETU DYA LUVEMUKA, VERUMUKA (FILHA DO VENTO VENTA TODA HORA)**

**(vai para as fogueiras)**

#### **CÍRCULO 5- DANÇA DO FOGO**

**( Esse é um momento de “criar” brasas a partir desse fogo de Matamba, como alusão ao que a busca por essa ancestralidade produziu). Ingombé de lansã VAI PARA O FOGO SOPRAR.**

EMBRASADA- Uma antiga moça-menina embrasa.

Há um rebuliço em mim.

O rebuliço não é fora.

É dentro.

**AÊ BABURUCEMA BUDIKA IZÔ, AÊ BABURUCEMA IZÔ E VOLO**

Ingombé de lansã- Um dia me chamaram de moça vermelha. Sempre achei que era das águas, depois ouvi um grito quando passei: EPARREY OYÁ. O arrepio foi imediato. Descobri que eu era de vento. E SOU. Depois da moça vermelha senti que era também de fogo. Muita coisa pra mim?

### **Círculo 07- ODE AO VENTO - YBYTU**

Lembro que eu queria voar, até subi na casa e abri os braços. Mas alguém gritou: desce daí menina. Desce Bilu. Lá embaixo minha irmã abria os braços pra me segurar. Bilu era a menina e eu a irmã. Até hoje não sei se os braços abertos eram acolhida ou prisão. Encontrei muitos braços abertos nestes guatás, nestes caminhos. Até hoje não sei dizer quais eram acolhida e quais eram prisão.(PAUSA) E nessa dúvida ou quase certeza eu aprendi que o meu abraço, em mim mesma, é libertador. Acolhedor. É curativo. Por isso, do nada ou do tudo eu me abraço. Já tentaram? Não? Tentem, experimentem abraçar seu corpo. Da forma que quiser. Ouve seu corpo? Há muita coisa nele. Muitas histórias. O que tem no seu? O meu tem muito vento. Tem raízes com asas. Aprendi a ser raiz com asas. E sou tomada por essas.

Aprendi que sou mistura e carrego o sangue das avós e dos avôs. Vindos de lá, das fronteiras de cima, de Sergipe e antes de mim, de Minas. Não sei os nomes de todos os anteriores a elas e a eles, mas Maria e Antônio fazem parte de mim. (DEIXAR ROLAR O QUE LEMBRAR NO DIA Assim como Isabel, Francisca, Marlene, Marinalva, Lurdinha (ancestral viva), Alcides, Valdemar e Valdemar (painho).) São delas e deles que carrego a vontade de ser um dia ancestral de alguém (PAUSA).

Você já pensou nisso? Um dia serei ancestral de alguém? Fui buscar as minhas e os meus originais. Por isso sou raiz cheia de ventos vários (sopro) que se abre para os lados e para cima. Consegue vê? Conseguem vê minhas raízes? Vejam: elas têm asas e elas são enormes e alcançam o céu, onde conversam com as raízes que voaram para lá. Eu crio asas.

Estou tão perto dos anteriores a mim que sinto-os respirar. Caboclas e caboclos de minha terra sopram coisas no meu ouvido e o vento que entra invade minhas células e lembram que elas e eles estão vivos. E que sou chamada a reavivá-las em mim

E eu respiro o que há de mais vento no mundo (respira). Há tanto vento em mim que minhas raízes tem poderes de brotar borboletas na minha barriga. Eu as sinto.

- É como se, das costelas para dentro e depois do estômago para fora, asas batessem. E quando me apaixono isso é o tempo todo. Por isso, como boa pisciana que sou, preciso me manter apaixonada. É necessidade de existência. A forma é lógica. As borboletas batem quando estou apaixonada, logo o ar vibra em mim e eu vôo e vou.

Preciso me reapaixonar todos os dias por coisas e pessoas diferentes. Há paixões que viram amor. Algumas deixam de ser paixão e são amor, sempre. Outras deixam de ser paixão e pronto. Virou uma daquelas fagulhas de fogueira de São João que sobe até o céu e desaparece. Por isso me apaixono sempre! E me reapaixono por mim todos os dias, por essa mutação que acontece o tempo todo. Afinal filha de Oyá não tem como não ser vento e fogo.

Entre vento e fogo estou preenchida de todos.

## **CÍRCULO 8- O VÔO DE TEMPESTADES-**

**Borboletas não voam sós. Elas precisam voar em “cardumes” como peixes. Isso cardumes de borboletas. Eu que penso assim.**

**-Mas cardume é de peixes, moça!**

**- As borboletas que crio vivem em cardumes e elas dançam.**

**- Eita! Mais doidice de nós.**

**Borboletas não voam sós. Sei disso porque tive um sonho. Era fim de tarde e o céu estava entre rosa e salmão. A cor da Dona do entardecer. Lá na linha do horizonte vinha um redemoinho de asas e uma brisa leve lambeu meu rosto. Fechei os olhos e esperei o tremular do meu corpo.**

**- Abra os olhos. É preciso mantê-los abertos. Preciso te vê por eles. Borboletas não voam sós. Pena de borboleta que se fecha em casulo de novo. Abra os olhos. Suas irmãs precisam te vê.**

**A voz brizou no meu ouvido e eu enxerguei uma borboleta enorme e lustrosamente avermelhada vindo na minha direção. Uma borboleta iansanicamente enorme, com chifres de búfalo. E ela trazia um exército de borboletas e pararam bem na minha frente. O céu agora tinha cores púrpuras e os seres que estavam na frente desta vermelhidão entraram em metamorfose de novo. E rápido como um raio surgiu um enorme animal de quatro patas que bufava com raiva. Ele tinha o poder de destruir o mundo se desejasse. O belo animal grunhiu em ira e fiquei com medo, um medo que me paralisou. Por que tanta raiva? O enorme ser me olhou nos olhos e a conexão foi imediata. A ira era minha, saía de mim. Eu estava irada e poderia destruir o mundo com inteiro:**

- Entendo sua ira, filha! E aqui estou.**
- EPARREY , Minha Mãe!**

**Então, uma borboleta pousou bem na ponta do meu nariz e entrou por ele. Respirei fundo e outras borboletas entraram também. Elas borboletearam em mim. Sentia que elas voavam dentro do meu corpo. O estado Oriba de ser!**

Senti, também que duas delas começaram a rasgar minha pele bem no meio das costas. Não sabia que borboleta podia machucar. Doía e muito. Mudar dói. A metamorfose era dolorida. Eu rompia o meu casulo. Duas asas brotaram em mim.

E eu voei junto com minhas irmãs. Borboletas não voam sós.

### Círculo 9- A CELEBRAÇÃO

Eu sou do vento

O vento de Oyá me chama

O vento de Oyá me leva

O vento de Oyá me carrega.

Eu sou do vento

Do vento rubro do fim de tarde

Do vento que levanta a minha saia avermelhada

Do vento que sai das ventas de um búfalo em ira  
em tons e quentura de fogo.

Um búfalo que me toma quando meu corpo não é mais meu

E tremo toda em mim como quem toma o choque  
e sabe a quem pertence.

E eu danço. Danço. Danço com a fúria de um búfalo e a beleza de uma Panambi.

Viro Borboleta e cavalgo no vento que na minha terra Tupinambá chamam de Sul.

Eu cruzo espaços sem sair do lugar. Apenas porque meu corpo treme e ruge.  
Ruge e treme.

Ruge rubro

Rubro

Eu sou do vento

O vento de Oyá me toma.

O vento de Matamba, de minha lansã, da Bela Oyá.

Do búfalo e da Borboleta, Cioió,

Panambitinga, borboleta de Ventania.

## ANEXO VI - CARTA DA CONFERÊNCIA POPULAR DE CULTURA 2020

### **Documento final Conferência Popular de Cultura Ilhéus**

A cultura vive em Ilhéus! Os fazedores e as fazedoras culturais resistem! Respeitando todas as medidas sanitárias nós, agentes culturais, fazedoras e fazedores artísticos da cidade de Ilhéus, nos reunimos em dois grandes momentos virtuais, alinhados com o movimento nacional de estado permanente de conferência de cultura iniciado pela movimentação em torno da aprovação e implementação da Lei Aldir Blanc e Escola de Políticas Culturais. Com participação de 44 pessoas nos encontramos remotamente na Pré-conferência Popular, no dia 18 de setembro de 2020 e 50 pessoas na Conferência Popular de Cultura no dia 31 de outubro de 2020, onde discutimos o tema: **Trançando Redes: A revoltação das culturas em Ilhéus.**

Partimos da seguinte metodologia:

**Escuta Ativa:** ouvir os diferentes lugares de fala e assegurar que todas as questões e inquietações sejam acolhidas no diálogo.

**Consenso progressivo:** a partir da escuta ativa alinhar as convergências e divergências e encontrar soluções mediadas para os dissensos.

**Acordo popular:** são as proposições finais pactuadas entre todos os agentes participantes das conferências, com protagonismo da sociedade civil.

Na Revoltação das Culturas em Ilhéus, civilização cacaueteira, localizada na Região Sul da Bahia, Território de Identidade Litoral Sul, conversamos sobre as pluralidades culturais e apresentamos, giros epistemológicos que são contrários ao projeto colonial racista e genocida, que enfileirou uma légua de corpos indígenas na chacina de Men de Sá, registrada nos livros História como “*Batalha dos Nadadores*” por volta de 1559 e que mata um jovem negro a cada 23 minutos no Brasil atual. Nesse contexto, Katu Tupinambá destaca que a história dos povos originários Tupinambá de Olivença não começa em 1988, a história de resistência começa em 1500 quando os indígenas fizeram uma rebelião para não trabalhar no sistema escravagista. Nos ativa a memória do Caboclo Marcelino e lembra-nos que a terra é nossa mãe, ela nos alimenta, da vida a nós seres humanos e aos bichos. Tata Eduardo Bittar nos traz a relação do candomblé com a educação e a gastronomia. Chama atenção para o estatuto da igualdade racial e as contribuições das culturas africanas, da diáspora aos valores civilizatórios. Destaca que as casas de candomblé, os ilês são locais de saúde, assistência, cultura, acolhimento que preservam as nossas heranças culturais. Daniela Galdino nos

convoca a criar nas nossas políticas e práticas culturais espaços que não reproduzam apagamentos.

Visando a contribuição do bem estar de cada pessoa, onde a arte tem um papel vital, atuando como agente contribuinte na saúde mental e emocional de todos. A crise que se impõe aos trabalhadores e trabalhadoras da cultura neste momento é grave e imensurável, mas pode ser amenizada a partir da efetivação da Lei Aldir Blanc a nível municipal, do repasse de premiações e de auxílio municipal para os agentes e fazedores culturais. Para além da morosidade na sanção da Lei Aldir Blanc, já que foi publicada dois meses após aprovação no Congresso, só foi regulamentada no município em 25/09. Tratando-se de uma ação emergencial, a letargia dos entes é algo que impressiona a qualquer um.

A partir das reflexões sobre as políticas públicas levantamos as seguintes proposições:

1. Que a Secretaria de Cultura e Turismo, após a oitiva do setor cultural e sociedade civil organizada, apresente urgentemente a proposta de implementação da Lei nº 14.017/2020 com a divulgação do plano de distribuição de recursos da referida Lei Aldir Blanc que atenda efetivamente a pluralidade de perfis das expressões culturais locais. Entendemos que o plano de execução dos recursos previstos para Ilhéus através da Lei Aldir Blanc revela uma ‘intenção inicial’ para assegurar o repasse do recurso público ao município, para a seguir destiná-lo ao setor cultural e sociedade. No entanto, a definição do melhor modelo possível que atenda ao setor cultural só pode ser concebido em diálogo permanente com esse setor – o que justifica a urgência de consultas públicas;
2. Divulgação imediata dos habilitados a receber o recurso referente ao inciso II e pagamento imediato aos homologados;
3. Sobre o Inciso III, o Município de Ilhéus cadastrou na plataforma + Brasil ação denominada Edital nº 01/2020 – Arte Livre, cujo escopo é a seleção de “20 iniciativas, divididas de forma igualitária nas categorias: Artes visuais, Teatro, Dança, Circo, Música, Literatura, Audiovisual, Capoeira, Hip-Hop e Culturas identitárias”. Cada uma delas receberá, conforme plano cadastrado, o valor de R\$ 30.000,00 para a execução do Projeto, totalizando R\$ 600.000,00. Contudo, não foram citadas categorias como: Patrimônio, Memória, Culturas Digitais, Pesquisa, Formação, iniciativas de Economia Criativa e Solidária, Artes Integradas, dentre outras. Nos decretos publicados até o presente momento, nada foi mencionado sobre o edital Arte Livre, proposto quando do cadastramento municipal na plataforma + Brasil, que prevê

- destinação de metade dos recursos municipais da LAB a grupos culturais mediante premiação, etc. Até o presente momento foi divulgado apenas a comissão avaliadora, que no nosso entendimento, não apresenta competência técnica para avaliação de um processo seletivo cultural e, além disso, não é paritária, pois existe apenas uma pessoa representante da sociedade civil. Desde modo, nós não os reconhecemos como representante do setor cultural e exigimos a sua imediata destituição, com a convocação de uma nova comissão, formada por pessoas capacitadas, de notório saber na área cultural e que seja respeitada a paridade entre o poder público e sociedade civil;
4. Entendemos que os recursos oriundos do Inciso II da Lei Aldir Blanc é universal e o Inciso III é acessado por mérito, logo, diante do contexto de que vivemos, em um dos países mais violentos para pessoas LGBTTTQIAP+, um estado onde 81% da população é negra, em um território indígena, em um município onde os índices de feminicídio aumentaram muito durante a pandemia, acompanhado de um escândalo nacional de violência contra a mulher, numa cidade que desconhece as necessidades das Pessoas Portadoras de Deficiência, demandamos, exigimos, que sejam efetivadas cotas raciais, de capacidades, de gênero e sexualidades na distribuição dos recursos do inciso III;
  5. Ativação imediata do Conselho de Cultura e eleições para presidência já, assim como eleição para os conselheiros, caso seja necessária, frente a inatividade de ações, pois desde o mês de março o dito conselho tem permanecido inerte diante dos mais diversos desmandos da gestão cultural do município;
  6. Menção honrosa para mestres e mestras de cultura popular. Que seja realizada chamadas públicas, editais simplificados, inclusive criando um autoatendimento exclusivo, onde as mestras e mestres, bem como, pessoas menos instruídas e sem acesso aos sistemas e tecnologias possam apresentar o seu projeto via telefone e, além disso, que seus bens culturais possam ser contratados pelo poder público por meio de aquisição de ativos culturais;

Para além do até aqui exposto propomos também:

7. Criação de premiação para espaços culturais sem cnpj;
8. Criação de novos pontos de cultura municipais, estaduais e federais;
9. Que as contrapartidas referentes ao fomento cultural não gerem ônus para os proponentes;

10. Convocação de reunião extraordinária do Conselho Municipal de Cultura, tendo como pauta a eleição da presidência do CMC e que o nova(o) Presidenta(e) eleita(o) assuma também o lugar destinado ao Conselho nas Comissões de implantação da Lei Aldir Blanc e Auxílio Municipal;
11. Que os projetos selecionados no edital Demanda Espontânea de março de 2019 sejam contratados e pagos imediatamente e os seus planos de trabalho alterados para que possam realizar os projetos remotamente, respeitando o distanciamento, nos casos que sejam possíveis.
12. Que a gestão se comprometa com a irrestrita efetivação do Plano Municipal de Cultura (Lei nº 3.949/2018) e com os devidos repasses dos percentuais do orçamento público que devem compor o Fundo Municipal de Cultura;
13. Que a proposta da Lei Jorge Amado seja objeto de consulta pública, em procedimento apartado ao que busca implementar a Lei Aldir Blanc, já que esta contém normas que vão além do auxílio emergencial, tão essencial neste momento de pandemia;
14. Desburocratização dos processos seletivos, através de soluções criativas e/ou já existentes para a democratização do repasse e garantia de que não haverá fraudes no processo. A exemplo de disponibilização de servidores para cadastrar os planos de trabalho e/ou envio de vídeos para concorrer aos recursos;
15. Inclusão das artes no currículo da rede municipal de educação, assim como a contratação de professores formados na área;
16. Contratação de estagiários técnicos formados em artes;
17. Medidas para o enfrentamento a cultura do estupro, ao aliciamento de menores, ao turismo sexual, a pedofilia;
18. Que a escolha do gestor da pasta da cultura no município não seja motivada por indicação política, mas pela capacidade técnica e notório saber na área cultural, além da ligação direta do escolhido com setor da cultura; e
19. Que todos os candidatos e candidatas à prefeito/a e à vereador/a assinem da carta compromisso elaborada por esta Conferência Popular de Cultura de Ilhéus.