

ANTOLOGIA

CANSAÇÃO

ATIÇAR DE PELES

VAGUINER BRÁZ
ANDESON CLEOMAR DOS SANTOS
MARILZA OLIVEIRA DA SILVA
DANI DE IRACEMA
WILLIAM GOMES DA SILVA
THIAGO SANTOS DE ASSIS
DANILO JAMAL

ORGS.
WILLIAM GOMES DA SILVA
THIAGO SANTOS DE ASSIS

EDITORA

Anda

associação nacional de
pesquisadores em dança



PROEXT



ANTOLOGIA

CANSAÇÃO

ATIÇAR DE PELES

ORGS.

Thiago Santos de Assis

William Gomes da Silva

EDITORA

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança



PROEXT

Editora ANDA.

1.^a Edição
Direitos desta Edição Reservados à ANDA Editora.

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Atiçar de peles [livro eletrônico] / organizadores
William Gomes da Silva, Thiago Santos de
Assis. -- 1. ed. -- Salvador, BA : Anda,
2024. -- (Antologia cansação)
PDF

Vários autores.
ISBN 978-65-87431-45-1

1. Corpo - Arte 2. Corpo - Linguagem 3. Dança -
Aspectos antropológicos - Brasil 4. Dança - Aspectos
sociais 5. Dança - Filosofia 6. Decolonialidade
I. Silva, William Gomes da. II. Assis, Thiago
Santos de. III. Série.

24-240242

CDD-792.8

Índices para catálogo sistemático:

1. Dança : Arte do corpo em movimento 792.8

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Nenhuma parte desta obra poderá ser utilizada indevidamente, sem estar de acordo com a Lei nº 9.610/98. Se incorreções forem encontradas, serão de exclusiva responsabilidade de seus organizadores. Foi realizado o Depósito Legal na Fundação Biblioteca Nacional, de acordo com as Leis nº 10.994, de 14/12/2004, e 12.192, de 14/01/2010.

EDITORA

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança

Editora ANDA.
Av. Milton Santos, S/N.
Ondina – Salvador, Bahia.
CEP 40170-110

ORGS.

Thiago Santos de Assis

William Gomes da Silva



ANTOLOGIA
CANSANÇÃO:
ATIÇAR DE PELES

VAGUINER BRÁZ, ANDESON CLEOMAR DOS SANTOS, MARILZA OLIVEIRA,
DANI DE IRACEMA, WILLIAM GOMES DA SILVA, THIAGO SANTOS DE ASSIS, DANILO JAMAL

Editora ANDA, 2024

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA

ANDA

DIRETORIA

Prof. Dr. Alysson Amâncio de Souza (URCA)
Prof.ª Dr.ª Maria Inês Galvão Souza (UFRJ)
Prof.ª Dr.ª Katya Souza Gualter (UFRJ)
Prof.ª Dr.ª Graziela Corrêa de Andrade (UFMG)

SUPLÊNCIA DIRETORIA

Prof. Dr. Marcílio de Souza Vieira (UFRN)
Prof.ª Dr.ª Tatiana Wonsik Recomenza Joseph (UFMS)

CONSELHO DELIBERATIVO CIENTÍFICO E FISCAL

Prof.ª Dr.ª Carolina Natal (UFRJ)
Prof.ª Ms. Marcia Feijó de Araújo (Faculdade Angel Vianna/FAV)
Prof. Dr. Vanildo Alves de Freitas – Vanilton Lakka (UFU)

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Marco Aurélio Da Cruz Souza (UFPEL)
Prof.ª Dr.ª Lígia Losada Tourinho (UFRJ)
Prof. Dr. Lucas Valentim Rocha (UFBA)

EDITORA ANDA

EDITORIAL
Prof. Dr. Marco Aurélio Da Cruz Souza (UFPEL)
Prof.ª Dr.ª Lígia Losada Tourinho (UFRJ)
Prof. Dr. Lucas Valentim Rocha (UFBA)

REVISÃO

Organizadores e Pessoas autoras

CAPA, DIAGRAMAÇÃO E PROJETO GRÁFICO

William Gomes

IMAGEM DE CAPA

Herbário Delta do Parnaíba-HDELTA

CONSELHO CIENTÍFICO

Dr.ª Amélia Vitória de Souza Conrado (UFBA)
Dr. Amílcar Pinto Martins
(Universidade Aberta de Lisboa/Portugal)
Dr.ª Ana Macara
(Instituto de Etnomusicologia –
Centro de estudos em música e dança/pólo FMH;
ULisboa – FMH – Portugal)
Dr.ª Elisabete Alexandra Pinheiro Monteiro
(Instituto de Etnomusicologia –
Centro de estudos em música e dança/pólo FMH;
ULisboa – FMH – Portugal)
Dr.ª Eleonora Campos da Motta Santos (UFPEL)
Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz (UFBA)
Dr.ª Helena Bastos (USP)
Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (UFPEL)
Dr.ª Pegge Vissicaro (Northern Arizona University)
Dr. Rafael Guarato (UFG)
Dr. Sebastian G-Lozano –
Universidade Católica San Antonio de Murcia, España
Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPEL)
Dr.ª Mônica Corrêa de Borba Barboza (UFMS)
Dr.ª Rebeca Recuero Rebs (UFPEL)
Dr.ª Neila Baldi (UFMS)
Dr.ª Melina Scialom (HKAPA)
Dr.ª Daniela Llopart Castro (UFPEL)
Dr.ª Maria de Lurdes Barros da Paixão (UFBA)
Dr.ª Maria de Lourdes Macena de Souza
(IFCE – Campus Fortaleza)
Dr.ª Eleonora Gabriel (UFRJ)
Dr. Vanildo Alves de Freitas – Vanilton Lakka (UFU)
Dr.ª Fabiana Amaral (UFRJ)
Dr.ª Lenira Peral Rengel (UFBA)
Dr.ª Isabela Buarque (DAC/UFRJ)
Dr.ª Lara Seidler (DAC/UFRJ)
Dr.ª Yara dos Santos Costa Passos (UEA)
Dr. Giancarlo Martins (UNESPAR/FAP)
Dr.ª Izabela Lucchese Gavioli (UFRG)
Dr.ª Amanda da Silva Pinto (UEA)
Dr.ª Maria Inês Galvão Souza (UFRJ)

Dr.ª Graziela Andrade (UFMG)
Dr. Marcílio de Souza Vieira (UFRN)
Dr. Marcos Antônio Almeida Campos
Dr. Lucas Valentim Rocha (UFBA)
Dr. Princesa Ricardo Marinelli (UFRJ)
Dr.ª Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque (UFRB)
Dr. Diego Pizarro (IFB)
Dr.ª Líria Morays (UFPB)
Dr.ª Marthinha Böker-Tôres (UFBA)
Dr. Jesse da Cruz (UFPEL)
Dr.ª Mariana de Rosa Trotta (UFRJ)
Dr. Thiago Santos de Assis (UFBA)
Dr.ª Jussara Janning Xavier (FURB)
Dr. Daniel Moura (UFS)
Dr.ª Amanda da Silva Pinto (UEA)
Dr. Sebastião de Sales Silva (IFTO)
Dr.ª Jacyan Castilho (UFRJ)
Dr. Alysson Amancio (URCA)
Dr.ª Ana Cristina Ribeiro Silva (UFPEL)
Dr.ª Adriana Pavlova Schwartzberg (UFRJ)
Dr.ª Carolina Natal Duarte (UFRJ)
Dr.ª Carmen Anita Hoffmann (UFPEL)
Ms.ª Márcia Feijó (FAV)
Dr.ª Márcia Gonzalez Feijó (UFMS)
Dr.ª Evanize Siviero Romarco (UFV)
Dr.ª Valéria Figueiredo (UFG)
Dr. Alisson Araújo (Luandê) (UNB)
Dr.ª Andrisa Kemel Zanella (UFPEL)
Dr.ª Daniela Llopart Castro (UFPEL)
Dr.ª Carolina Dias Laranjeira (UFPB)
Dr. Fernando M. C. Ferraz (UFBA)
Dr.ª Tatiana Wonsik Recomenza Joseph (UFMS)
Dr.ª Bárbara Conceição Santos da Silva (UFPB)
Dr.ª Flávia Marchi Nascimento (UFPEL)
Dr. Thulio Jorge Silva Guzman (IFM)



WILLIAM GOMES DA SILVA

Artista de corpo e imagem. Doutorando, mestre, licenciado e bacharel em Dança pela UFBA. Desenvolve estudos acerca das noções de colonialidades, branquitudes, problemáticas mestiças, processos de criação e desnudamentos, relacionando com práticas artísticas.

williamgomess@gmail.com

THIAGO SANTOS DE ASSIS

Filho de Oxum, homem negro, gay, nordestino, oriundo da periferia de Salvador-BA, Professor Adjunto da Escola de Dança da UFBA. Docente do Programa de Pós-Graduação em Dança - Acadêmico (Mestrado e Doutorado). Foi professor de Dedicção Exclusiva do Departamento de Ciências Humanas e Letras (DCHL), da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), lecionando nos cursos de graduação em Dança, Pedagogia e Teatro (Licenciaturas) de 2013 a 2019. Doutor em Artes Cênicas PPGAC-UFBA, Mestre em Dança pelo PPGDANÇA-UFBA, Especialista em Psicopedagogia Clínica, Institucional e Hospitalar pela Fundação Visconde de Cairu, Graduado em Licenciatura em Dança pela UFBA. Co-Líder do Grupo de Pesquisa PORRA: modos de (RE)conhecer(SE) em Dança.

thiagoassis.ufba@gmail.com



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 8

**AGÔ É A AÇÃO INICIAL
PARA O ENCONTRO ANCESTRAL**

Vaguiner Bráz 10

**O CANSANÇÃO PANKARARU:
PLANTA SAGRADA QUE PURIFICA O CORPO E
O ESPÍRITO DO SER INDÍGENA PANKARARU**

Andeson Cleomar dos Santos 22

**CORPORIXÁ:
FUNDAMENTOS PARA DANÇAS
DE POÉTICAS ANCESTRAIS
DANÇAS DA POÉTICA DE OSSAIN:
UMA PROPOSTA ARTÍSTICO-EDUCATIVA
AFROCENTRADA**

Marilza Oliveira da Silva 40

**AUTORRETRATO COMO ARQUIVO
POÉTICO E ESCRITA DE SI**

Dani de Iracema 54

**ESTUDOS CANSANÇÃO:
FETICHISMO DECOLONIAL**

William Gomes da Silva 63

**MEMÓRIAS DE FORMAÇÃO:
PERCORRENDO OS LABIRINTOS DAS
COMPOSIÇÕES DE SI**

Thiago Santos de Assis 69

POESTOS

Danilo Jamal 83

ÍNDICE REMISSIVO 98

PESSOAS AUTORAS 99

APRESENTAÇÃO

A antologia *Cansanção: atičar de peles* é uma obra que reúne vozes diversas e insurgentes, cujos textos se entrelaçam em poéticas e reflexões que atravessam espiritualidades, memórias e corpos em constante reconfiguração. Como o próprio nome sugere, o "cansanção" – planta conhecida por seu toque que provoca ardência – é aqui metáfora e método para se chegar naquilo que consideramos ser função desta obra: atičar de peles para repensar os modos como se vêm sendo tramadas as correlações entre Arte e Universidade. Assim, esta coletânea se propõe a inquietar, estimular e abrir caminhos de pensamento que incitem sensibilidades e afetos, especialmente aqueles negligenciados por uma racionalidade ocidental que, historicamente, silenciou vozes ancestrais.

Os textos que compõem esta obra se manifestam e confluem em distintos formatos – ensaio, poesia, memória, artigo, e se entrelaçam no desejo de estabelecer pontes entre corpo e escrita. Nessas distintas iniciativas de congelamento das ideias que percorrem seus corpos, cada autor e autora constrói uma reflexão que, não apenas comunica conceitos, habita o campo do vivido, propondo atravessamentos epistemológicos que incidem em memórias circunscritas nas peles.

No texto-visual-poético-performativo *AGÔ É A AÇÃO INICIAL PARA O ENCONTRO ANCESTRAL*, **Vaguiner Bráz** nos convoca a um mergulho atento: o pedido de licença ("agô") se torna o rito necessário para o despertar de memórias, a conexão com antepassados e provocações atemporais. Em consonância, **Andeson Cleomar dos Santos** resgata em *O CANSANÇÃO PANKARARU: PLANTA SAGRADA QUE PURIFICA O CORPO E O ESPÍRITO DO SER INDÍGENA PANKARARU* o valor ancestral do cansanção e do ritual da *corrida do imbu* enquanto elemento purificador e simbólico para o seu povo Pankararu, lembrando-nos da sabedoria indígena que percebe corpo e espírito como uma unidade em diálogo constante com a natureza que dança.

Marilza Oliveira da Silva, por sua vez, apresenta *CorpOrixá: Fundamentos Para Danças de Poéticas Ancestrais* e na proposta artístico-educativa *DANÇAS DA POÉTICA DE OSSAIN* uma pedagogia afrocêntrica que entrelaça corpo, espiritualidade e movimento. A Dança aqui se torna uma tecnologia de resistência e reconexão com o sagrado, desenhando novas possibilidades de educação crítica e poética. Já **Dani de Iracema**, em *Autorretrato como arquivo poético e escrita de si*, nos provoca a repensar o autorretrato como um arquivo vivo, uma escrita do corpo que carrega a memória e ressignifica a experiência pessoal em ato de criação.

ESTUDOS CANSANÇÃO: FETICHISMO DECOLONIAL, de **William Gomes**, oferece uma abordagem crítica dos regimes de imagem e das relações de poder, propondo uma leitura que desnuda estratégias e percepções colonizadoras e nos desafia a reconstruir modos de afirmação. **Thiago Santos de Assis**, com *Memórias de Formação: percorrendo os labirintos das composições de si*, navega pelos caminhos sinuosos das memórias e das transformações pessoais, refletindo sobre o ato de (re)compor-se a partir das narrativas de si, e do contrafluxo social de negações do corpo negro.

Fechando a coletânea com saberes de vida/rua de nômade artesão, **Danilo Jamal**, com seus *Poestos*, cria cruzamentos entre a poesia e o manifesto, encruzilhando palavras e sentidos que reverberam questões urgentes sobre identidade e pertencimento. Seus textos nos desafiam a habitar esse lugar de fronteira entre a poesia e o ato político, um espaço onde a palavra tem o poder de alertar, incendiar e transformar.

Este e-book integra o projeto *Cansanção: fetichismo decolonial* contemplado e com apoio da Pró-Reitoria de Extensão da UFBA via Chamada de Apoio à Extensão na Pós-Graduação. Por considerar também o caráter extensionista da proposta, William convidou estas pessoas de dentro e de fora da universidade para cruzar as temáticas que vem compondo sua pesquisa de doutorado orientada por Thiago Assis. Vínculos esses que vem acontecendo ao longo dos tempos, umas por conta de provocações e criações colaborativas realizadas anteriormente (Vaguiner e Dani), outras sendo referenciais teóricos que conversam diretamente com os temas centrais deste livro (Andeson e Marilza), outras pelas narrativas insurgentes que confrontam sistemas coloniais e institucionais (Jamal).

Assim, *Cansanção: atičar de peles* é um convite para encontros com novas epistemologias e saberes esquecidos, aqueles que a modernidade tentou apagar, mas que insistem em arder feito brasa, feito urtiga, nos corpos e nas histórias que atravessam esta obra. Com cada página, a antologia propõe uma travessia pelas memórias e experiências que carregamos sob a pele – e, como o toque do cansanção, desperta em nós a coragem de resistir, criar e continuar – ora cura, ora feita.

William Gomes da Silva

Thiago Santos de Assis



AGÔ É A AÇÃO
INICIAL
PARA O ENCONTRO
ANCESTRAL

VAGUINER BRÁZ

LISTA

Acaçá;
Vela branca;
Folha de
mamona;
Búzio;
Moeda



EXÚ
O MOVIMENTO
O ENCANTAMENTO
ABRE
FECHA
ABRE
FECHA
ABRE
FECHA O CORPO
ABRE CAMINHOS
EXÚ
ESPREITA AS ENCRUZILHADAS EPISTÊMICAS

O RESTO DE SAL GROSSO DERRETEU E
DESMANCHOU AS CAIXAS DE INCENSO
EXÚ
TIRA TEMA
OXÓSSI
CHEGA-TE A MIM
UMA POMBA GIRA BRANCA
BRINDA
BRINCA NA ENCRUZILHADA
DA CASA
BRANCA
NA CASA
PRETA FEITA







TRANSE
MOMENTO
ONDE ACONTECE
O ENCONTRO ANCESTRAL
DO PASSADO,
PRESENTE E
FUTURO



BARRA VENTO
QUE PASSA DESESTABILIZANDO O
CORPO DA YAÔ
BARRA DA SAIA DA YÁ
QUE BAILA NO RITMO DOS
TAMBORES E CÂNTICOS
ANCESTRAIS
BARRA DE FERRO QUE ALCANÇA O
CORPO DO MENINO RETINTO
BARRA PESADA NUM BARRACO NA
FAVELA DA BARRA DO SALVADOR

SABOTAR
AS IMAGENS DE CONTROLE
É UMA ESPÉCIE DE
AQUILOMBAMENTO
VISUAL

É COM MUITO
CINISMO
CANDURA
CÂNDIDA DE Q' BOA
QUE A BRANQUITUDE
CLAREIA
ALVEJA
A HISTÓRIA
DA POPULAÇÃO
PRETA

DEPEDRAÇÃO DA MAGIA NEGRA
PELA DEPRAVADA BRANQUITUDE
QUE DEBOCHA DO DESESPERO DA YÁ
QUE CLAMA A JUSTIÇA
DE XANGÔ

A BRANQUITUDE
COLONIZOU NOSSOS ANCESTRAIS
COLONIZOU NOSSO MODO DE VIVER NO PRESENTE
E COM MUITA TECNOLOGIA DE PONTA VEM
COLONIZANDO NOSSO FUTURO
COM MUITA DESTREZA
E MALÍCIA
COLONIZA NOSSAS MENTES
COLONIZA NOSSA FORMA DE AMAR
COLONIZA NOSSA COSMOVISÃO DO MUNDO

DEBOCHE
DESCAMAÇÃO
DESCRIÇÃO
DESPIGMENTAÇÃO
DEPRAVAÇÃO
DECOLONIAL

O CANSANÇÃO PANKARARU: PLANTA SAGRADA QUE PURIFICA O CORPO E O ESPÍRITO DO SER INDÍGENA PANKARARU

ANDESON CLEOMAR DOS SANTOS

andeson.cleomar@ufba.br

Resumo: As relações que os povos indígenas estabelecem com a natureza, seja sua fauna, flora e outros elementos, como ar, água, terra e fogo, se distinguem fortemente da concepção do pensamento ocidental colonizador. Na perspectiva indígena Pankararu, o cansanção está para além de uma planta, e para além de uma questão biológica. Antes de tudo ele é *encantado*, é um ser vivo que transita entre os mundos, entre o mundo dos *encantos* e o mundo dos humanos. O cansanção aparece como elemento diacrítico do nosso povo, que sustenta e fortalece nossa cultura, estando nesse lugar sagrado. Ao cultuarmos sua existência em nosso cotidiano por meio do ritual da *corrida do imbu*, estamos cultuando seu criador.

Palavras chaves: Cansanção; Cosmologia Pankararu; Corrida do Imbu; Territórios Indígenas.

O Cansanção Pankararu

Primeiramente peço licença a Deus, à força encantada e ao seu dono, mestre Cansanção para aqui falar dessa sagrada planta que é tão importante para nós, Pankararu.

Com esse respeito e devoção, falo dessa planta do sertão, que nos purifica, nos protege de todo mal, que limpa nosso corpo e alimenta nosso espírito.

Imagem 1: O cansanção



Fonte: Antonio Vital Neto (2020)

O povo Pankararu e o cansanção

Escrevo esse texto a partir do conceito de *escrevivência* criado por Conceição Evaristo em 1987 (2020), no qual trago minha existência e experiências enquanto indígena Pankararu no intuito de aproximar um pouco nossas cosmo-percepções sobre o cansanção, a outras culturas externas. O território tradicional Pankararu está localizado no alto sertão pernambucano entre os municípios de Petrolândia, Tacaratu e Jatobá, dividido em duas Terras Indígenas (TIs) que somam o total de 14.294 hectares com uma população de 8.184 pessoas (Siasi/Sesai, 2014).

O cansanção para nós Pankararu está no lugar do sagrado, assim como o anjúcá, nossa jurema sagrada, o croá, planta abençoada, o imbuzeiro e seu fruto saboroso, o cipó, e o licurizeiro, de onde nasce a mitologia Pankararu, a origem de um Povo inteiro.

Cansanção é força, identidade, é resistência e cura do corpo e da alma. Ele é um dos elos de ligação com nossos encantados.

Imagem 2: Parea com os tonãs de caroá



Fonte: Antonio Netto (08 de março de 2020)

A cosmologia Pankararu está alicerçada na crença e fé na *força encantada*, que são representadas pelos *praiás*, os quais também chamamos de *tonãs de caroá* (roupa feita com a fibra dessa planta). Somos protegidos e orientados pela *força encantada*, todos os rituais são feitos por eles, com eles e para eles. Dentre esses rituais estão as *três rodas*, as *cantorias*, o *menino do rancho* e a *corrida do imbu*. Esses conhecimentos e saberes ancestrais são transmitidos e mediados por meio da *oralidade*, aprendemos e ensinamos no cotidiano do povo, nos terreiros, nas serras, nas roças e em outros espaços e afazeres do dia-a-dia. Nesse processo, os *mais velhos*, possuem papel central, pois possuem alguns acessos, os quais foram conquistados com o tempo, e as crianças Pankararu, nesse lugar, aprendem observando, ouvindo e brincando. As crianças brincam de *fazer* os rituais, que chamamos de brincadeiras de *praiá*. Os meninos desejam ser *moço* de *praiá*, imitam os *praiá* dançando; as meninas, as *moças* do cansanção, *madrinhas*, *noivas* do *menino do rancho*, *cantadeiras* e *dançadeiras* de *toantes pareas*. Geralmente, essas brincadeiras acontecem nos riachos, serras e até mesmo durante os próprios rituais. Percebo que as crianças em Pankararu não são tidas apenas como o futuro do povo, mas também, como parte importante na estrutura organizacional e cosmológica do presente, pois embora ainda sejam restritos alguns espaços ritualísticos a elas, de certa forma já estão envolvidas nos afazeres ritualísticos, umas em maior, e outras em menor grau sem deixar de serem crianças.

Cantamos e dançamos com e para eles (os encantados). Os pés descalços no chão de terra, nos aproximam ainda mais de mãe pindaé. Nos terreiros do Poente, do Araticum e do Muricizeiro, pisamos e nos sentimos parte de um todo, de algo maior.

O trajeto do Araticum até o muricizeiro é uma das cenas mais bonitas e fortes. Um mar de cansanção. Nas mãos das moças e moços desse ritual sagrado, cantamos e dançamos com os encantados. Essas danças e toantes são acompanhados pelo pife, cabo de tatu e dos maracás dos nossos tonãs de caroá.

Imagem 3: Moças e moços do cansanção e tonãs de carará



Fonte: Antonio Vital Netto (2020)

O cansanção no ritual da *corrida do imbu*

A *corrida do imbu* é o principal ritual do nosso povo. Essa celebração é realizada anualmente entre os últimos e primeiros meses do ano, sem data específica para iniciar. Na cosmologia Pankararú, acreditamos que os primeiros imbus maduros que aparecem em nosso território carregam coisas ruins, pois esses imbus geralmente possuem uns furinhos em sua superfície, local onde o mal fica escondido.

Quando se encontram os primeiros imbus maduros no território, esses são levados ao terreiro onde acontece o ritual para que realizem o flechamento do imbu (primeiro momento da celebração)

Imagem 4: O imbuzerio, árvore que fornece o imbu



Fonte: Antonio Vital Neto (2020)

O *flechamento do imbu* é o primeiro momento do ritual, geralmente acontece entre os meses de outubro, novembro ou dezembro, isso irá depender da natureza. Os *praiás* dançam durante um dia inteiro, fazendo um trajeto entre o terreiro do Poente, passando pelo terreiro do Aratikum até chegar no terreiro do Muricizeiro onde acontece o ato do *flechamento*. Esses três terreiros é onde acontece todo o ritual. No terreiro do Muricizeiro esses imbus que ficam dentro das folhas de mamona, pendurados em uma madeira que fica na horizontal em cima de duas forquilhas de madeira ao lado de algumas folhas de cansanção.

O flechamento do imbu está relacionado diretamente ao pedido de proteção a todas as pessoas, animais e plantas do mundo, que acontece com a destruição dos males, doenças e pragas que possam vir a nos atacar quando os imbus são *flechados*. Cada *praiá* tem três chances para tentar acertar os

imbus. Quando os imbus são *flechados* na primeira tentativa, significa que no próximo ano não teremos pragas nas plantações e nem doenças. Se o *flechamento* acontecer na segunda tentativa, isso significa que haverá algumas pragas e doenças. Já se acontecer na terceira tentativa, é sinal que deveremos ficar mais atentos.

Todos os *praiá* tocam as gaitas, e a paisagem sonora ganha brilhos aos sons dos pássaros e outros animais que cantam ao redor daquele local. As mulheres e homens com seu cansanção fecham a estrada que tem aproximadamente cerca de 10 metros de largura. Guiados pelo pife e rabo de tatu, durante o trajeto, todos se conectam intrinsecamente com seus *encantados*, pedindo licença aos mestres e a Deus para a “queimação”. Esse é o momento em que aquelas mulheres e homens demonstram sua fé e devoção. (SANTOS, 2020, p. 189)

Finalizando esse primeiro momento do ritual, a tradição se segue no início do ano seguinte, mais especificamente entre o mês de fevereiro e março com as noites das *tubibas* e a *queima de cansanção*. Na primeira noite das *tubibas* ou noite dos *passos* acontece a escolha das *moças* (dançadeiras) que irão dançar o cansanção e as *moças* que irão *colocar os cestos* para os *encantados*. Sabendo disso, as mulheres e meninas que irão dançar se preparam para estar no terreiro nesta noite. Essas noites dos *passos* acontecem em cinco sábados consecutivos, tendo início às seis horas da noite e seu término por volta das quatro e meia ou cinco horas da manhã. Os passos são as danças e *toantes* (músicas) de quinze animais, no qual cada animal possui seu *toante* e dança específica executadas pelos *praiá* e as *moças* do cansanção.

O cansanção tem papel fundamental no ritual da *corrida do imbu*. Ele dá nome aos quatro domingos que se seguem da festa, a *queimação*. Durante o dia dos quatro domingos de ritual, os *praiás* dançam juntamente com as *moças* e *moços* do cansanção, os *toantes* que são executados ao som dos *maracás*, *cabo de tatu*, e *pifano*. Para dançar o *toré* do cansanção, as mulheres formam pares com os homens, e têm seus corpos pintados com o barro branco que chamamos de *tauá* (nossa tinta branca). Com o barro branco no corpo (escudo de proteção) as *dançadeiras* e *dançadores* carregam em suas mãos grandes galhos de cansanção.

A pintura corporal dessas moças e moços do cansanção é um momento de concentração. A tinta do barro branco que chamamos de tauá percorre o corpo das dançadeiras e dançadores com traços específicos que representam nossas matas, nascentes e animais.

Imagem 5: Atiã Pankararu pintado



Fonte: Antonio Vital Neto (2020)

O *pifano* e o *rabo de tatu* juntamente com as vozes dos *cantadores* e *cantadeiras* executam os *toantes de rodas, parea e torés* durante o trajeto entre os três terreiros até o momento da *queimação*. O ato da *queimação* se inicia com o *cabo de tatu* e o *pife* chamando as *moças, moços* e os *praiá* para dançarem os três *toantes* que chamamos de *três rodas*. O *toré do passarinho* é o terceiro *toante* a ser tocado, e após o segundo grito dos *praiá* às *moças* pegam suas *páreas* e vão para o centro do terreiro dançar e responder ao *toré*¹. A diferença de como se dança esse *toré* para os outros é a presença do cansanção nas mãos dos participantes, que seguram o tronco da planta encostado em seu ombro e os galhos sobre suas costas. Esse é considerado o ápice do ritual, onde o público vibra com aquele espetáculo de dança, força e fé. O ato da *queimação* é um momento de purificação, de limpeza do corpo e do espírito, ao mesmo tempo de conexão com nossos *encantados*.

¹ Toré da queimação no ano de 2018: <https://www.youtube.com/watch?v=c2JluYIM7EU>

Em contato com a pele, ele mostra um pouco do seu poder, e quanto mais balançamos, quanto mais pisamos e dançamos, mais limpos ficamos. Seus espinhos nos tocando nos deixando mais fortes, felizes e leves. Aí a essência Pankararu aflora, o ser Pankararu se fortalece.

Imagem 6: A folha do cansanção



Fonte: Antonio Vital Neto (2020)

Espaços sagrados: terreiros, serras e nascentes

Em nossas serras, nascentes e matas há muitos mistérios, pois esses espaços são, antes de tudo, moradas dos nossos *encantados*. É nas serras que estão os recursos naturais que utilizamos em nossos rituais e matérias primas para confecção de nossos objetos sagrados, nossas artes e artesanato. Trago aqui alguns desses elementos para ilustrar o quanto a natureza em seu estado natural é essencial para a subsistência física e espiritual do ser Pankararu.

Nas serras, também, estão as plantas sagradas usadas em nossas festas tradicionais, como o imbuzeiro, o croá, o cipó e o cansanção, ambas plantas indispensáveis para realização do ritual da corrida do imbu.

Imagem 7: Serra da Tapera



Fonte: Antonio Vital Neto (2020)

É das serras que retiramos as ervas e raízes para nossos remédios e banhos; bem como o *tauá* (barro branco) que é usado para nossas pinturas corporais e artesanais, assim como outro tipo de barro específico para a confecção de utensílios domésticos como pratos, tachos de barro, além dos *campiôs* (cachimbo), que é um elemento utilizado para entrarmos em contato com a *força encantada* e que está presente em todos os rituais do povo.

É som, é dança, é roda, pareia e toré. É cura, é um mato, é vivo e se mostra sempre de pé.

O grito final do toante do passarinho, nos libera uma sensação de dever cumprido. Difícil não se emocionar, nesse momento que aflora, que se revela o que é o ser Pankararu.

Imagem 8: Trajeto em direção ao terrerio do Aratikum



Fonte: Antonio Vital Neto (2020)

Memórias da minha bisavó sobre o cansanção

Minha bisavó, Rosa Binga, que chamamos carinhosamente de Mãe Rosa, me conta muitas histórias, sobre vários assuntos, e dentre eles, gosta de falar sobre a *corrida do imbu* e o cansanção. Mãe Rosa conta como eram as *corridas* em sua juventude, fazendo paralelo com os dias atuais. E entre uma história e outra, ou no meio da história canta algum *toante* para enfeitar suas narrativas. Ela era uma das *moças* do cansanção quando jovem, além de ajudar nos preparativos da festa no terreiro do Poente.

Rosa Binga, que já foi uma das dançadeiras do cansanção, sempre esteve a frente quando se fala de tradição. Hoje aos 96 anos é uma de nossas mais velhas cheias de sabedoria.

Imagem 9: Vó Dasdores, Mãe Rosa, Iaponã e eu



Fonte: Antonio Vital Neto (2019)

Entre as descrições do que acontecia no ritual nos tempos passados, Mãe Rosa conta várias histórias para exemplificar algumas partes da festa, como a história de Leonor que traz com intuito de evidenciar questões de obediência, respeito, devoção aos encantados, missão e merecimento.

História da Leonor

Conta-se que uma jovem chamada Leonor estava nos seus primeiros dias de regras (menstruação) e tendo em vista a chegada dos tempos das corridas do imbu, foi proibida pelos mais velhos de comer caças. Mas, certo dia, Leonor saiu para catar imbu em uma de nossas serras, e lá encontrou uma juriti; ela matou e comeu o pássaro. Logo quando chegou em casa, a menina começou a passar mal, e seus pais chamaram algumas pessoas especialistas nos rituais de mesa para cantar com ela. Durante os trabalhos, Leonor começa a criar canudos (penas) em todo o corpo. Orientados pelos encantados, o pai, a mãe e os rezadores levaram Leonor para uma gruta na serra onde ela comeu a juriti e a deixaram lá. No dia seguinte, quando retornaram ao local para vê-la, Leonor já não estava mais. Ela havia se encantado, se transformado em um pássaro. A gruta onde Leonor foi colocada se fechou e a serra passou a se chamar "Serra da Leonor". Até hoje quando alguém vai catar imbu naquela serra, chamam por Leonor e ela responde: "me espere que eu também vou".

Mãe Rosa conta outra história, sobre uma mulher que havia se perdido em lugar chamado *barrial*, e os *praiá* a encontraram quando iam buscar as *moças* do cansanção e do cesto. Mãe Rosa canta *torés* e *toantes*, e quando fala dos animais das *noites dos passos* frisa que todos eles são *encantados* e por isso devem ser respeitados. Ao observar Mãe Rosa contando suas histórias, percebo o quanto ela se empolga ao narrar suas lembranças. Ter alguém disposto a ouvir nossos *mais velhos* também é essencial para que eles continuem com suas memórias vivas. As histórias de Mãe Rosa provocam muitas reflexões, ela deixa explícito que as coisas ruins que acontecem no e com o povo, são consequências das desobediências, sobretudo das pessoas que estão a frente desse ritual.

Mãe Rosa diz que no último domingo do ritual, não se queima com o cansanção. Antigamente esse último domingo era chamado de *a corrida dos mocós*. Neste dia era esticado uma corda no terreiro onde se colocavam as caças que seriam oferecidas aos *encantados*. Esse momento da entrega dessas caças, substitui o tempo da *queimação*. A mudança do tempo de moça da minha bisavó, é que hoje não se oferece mais as caças, apenas os cestos com os alimentos, que são levados para os *salões* dos *encantados* após o término do ritual pelas *moças*.

A vestimenta das mulheres Pankararu antigamente também era diferente, assim como as pinturas corporais e algumas formas na estrutura ritualística. Mãe Rosa descreve:

De primeiro elas tiravam a roupa, o casaco. Elas não dançavam assim vestidas como eu tô aqui não. Tirava o casaco. Amarravam um paninho aqui [cobrindo os seios]. Amarravam aqui um lenço e as costas ficavam todas de fora, num era as roupas que elas dançam agora não. (ROSA BINGA, 2019)

Mãe Rosa também conta que o toré de chegada no terreiro do Muricizeiro antes da *queimação* é para pedir proteção a aquelas pessoas que irão se queimar. Hoje, esse toré é cantado somente em nosso *dialeto* (linguagem), mas ela canta com a letra como era cantado em seu tempo de juventude. Segundo ela, as partes eram divididas da seguinte forma: o *cantador* acompanhado pelos *maracás*, *pife* e *rabo de tatu* com os demais participantes cantavam:

*“louvado seja Deus, nosso senhor jesus cristo, para sempre seja Deus
louvado nossa mãe maria santíssima. Olha a jandaia como vem, olha a
jandaia como vai, rema, rema, remador, rema, rema, e saiba remar. Olha o
tombo do navio, olha o balanceio do mar*

Então, somente as mulheres do cansanção cantavam a segunda parte do toré:

*“Pedimo sorte a Deus, a sorte Deus é quem dá. Que hoje no cansanção nós
vamos se queimar”*

No qual os homens respondiam:

*“Cadê a cabocla do cesto, cesto dele quero tira. Mas ela no cansanção eu
quero me queimar, nas ordens de Jesus Cristo e os encantos de croá”*

Atualmente, quando se chega no terreiro do Muricizeiro, há um momento em que as moças que *botam* os cestos, chamam os *praiá* para “retirá-lo”. O *praiá* marca o cesto com algum objeto para sinalizar que é seu. Os *encantados*, podem receber mais de um cesto. Mãe Rosa diz que antigamente, esses cestos eram vendidos, com o intuito de usar o dinheiro para comprar fumo e rapadura para manutenção do ritual.

Sobre o ato da “queimação” Mãe Rosa diz que:

O terreiro chega ficava fechado, que você olhava assim. Tá vendo esse mato? Era mesmo assim de cansanção. E aí batia nas costas quando dava a rodada. Quando terminada, os cansanção ficava tudo aí quebrado, o terreiro ficava todo cheio de cansanção. Elas iam tirar, puxar, arrancar os espinhos enfiados nas costas. Quando elas puxavam. Puxava os espinhos das costas. Saía sangue. Aí eles diziam que aquele sangue que saía era o sangue ruim da caboca, pra ela ficar forte com saúde. (ROSA BINGA, 2019)

Mãe Rosa ao trazer seu relato, demonstra uma consciência de que essas mudanças são naturais, não transparece em sua narrativa que há um ar de julgamento sobre como é feito nos dias de hoje, de certo ou errado. Percebes suas narrativas numa perspectiva de podermos retomar ou não esses

elementos e fazeres dos antepassados, no sentido de afirmação e reafirmação da nossa cultura.

Em diálogo com as histórias de Mãe Rosa, trago alguns materiais bibliográficos dos primeiros registros etnográficos do nosso povo, realizados pelos etnólogos e escritores Estevão Pinto, Carlos Estevão de Oliveira e pela equipe do projeto nacionalista de Mario de Andrade, que foi a Missão de Pesquisas Folclóricas na década de 1930. No texto “O ossuário da Gruta-do-Padre” de Carlos Estevão de Oliveira, ele descreve:

Cheguei à aldeia do “Brejo-dos-padres” justamente na época das festas do “Umbú”. Essas festas são tradicionais naquela aldeia, e, certamente, nasceram do valor que tem aquele fruto na economia do povo. (ESTEVÃO DE OLIVEIRA, 1943, p.160)

Imagem 10: O cansanção na *corrida do imbu*, 1935-1938



Fonte: Acervo etnográfico de Carlos Estevão de Oliveira, 1935-38

Em minha dissertação² (SANTOS, 2020) dedico um tópico para discutir sobre essas pesquisas, onde faço uma análise estrutural/organizacional de tais existências registradas e suas transformações. Dentre esses registros estão a descrição e imagens da dança do cansanção durante o ritual da corrida do imbu.

Terminando essa parte da cesta, começa o ato da "Flagelação". Em meio a um circo formado pelos assistentes, mulheres e homens, aos pares, a dançar de braços dados, flagelam-se reciprocamente, até que, por inteiro, se esfacelam os pés de "Urtiga" que conduzem para aquele fim. É admirável ver-se a satisfação com que aquelas criaturas se flagelam. Certo, somente crença religiosa poderão explicar aquele estranho caso. (ESTEVÃO DE OLIVEIRA, 1943, p. 163)

Os registros aqui apresentados são de Carlos Estevão de Oliveira, no período em que chega ao território Pankararu, durante a realização do ritual da *corrida do imbu*. No entanto, há outros registros interessantes de Estevão Pinto, e da própria *missão de pesquisa folclórica* sobre o cansanção e outros aspectos do nosso povo.

O cansanção para os povos indígenas e algumas considerações

As relações que os povos indígenas estabelecem com a natureza, seja sua fauna, flora e dos seus outros elementos, como ar, água, terra e fogo, se distinguem fortemente da concepção do pensamento ocidental colonizador. Entendemos e nos percebemos enquanto parte da natureza, e nossos territórios como lugares centrais para as existências dessas cosmos-percepções originárias. Território esse onde estão nossas plantas, ervas, árvores, nascentes e rios, onde moram a *força encantada*.

O cansanção está em diálogo com outros elementos da natureza, com outras plantas como o cipó, o imbuzeiro, o cansanção, o licurizeiro, a jurema, a raiz de cheiro, a imburana, tal como dialoga com os animais e outros seres. Na perspectiva indígena, o cansanção está para além de uma planta, e para além de uma questão biológica. Antes de tudo ele é *encantado*, é um ser vivo que transita entre os mundos, o mundo dos *encantados* e o mundo dos humanos. O cansanção Pankararu aparece como elemento diacrítico do nosso povo, que sustenta e fortalece nossa cultura, estando nesse lugar sagrado. Ao cultuamos sua existência em nosso cotidiano por meio do ritual da *corrida do imbu*,

² SANTOS, Andeson Cleomar dos. **Sons, torés e toantes da corrida do imbu**: afirmação e reafirmação do ser indígena pankararu. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: [Universidade Federal da Bahia: Sons, torés e toantes da corrida do imbu: afirmação e reafirmação do ser indígena Pankararu \(ufba.br\)](http://ufba.br)

estamos cultuando seu criador, Deus. Como na vida em sociedade, em comunidade, no qual partimos do princípio da coletividade, as plantas e animais também dependem uns dos outros para existir em equilíbrio.

Assim, como não há dançar sem música,

música, sem movimento,

toré sem o som da voz,

a voz no toré sem o pé no chão.

O imbu dá nome ao ritual (*corrida do imbu*) mas isso não significa que ele exista por si só. Há tantos outros elementos que constituem essa cerimônia sagrada, assim como tantos animais, pessoas e *encantados*. A importância dos territórios indígenas em seu estado natural é essencial. Há uma concepção de vida, de ser e estar no mundo que envolve um pertencimento muito forte. Existimos a partir disso, existimos porque a mãe terra existe, se a fauna e flora são destruídas, as culturas, o espírito, e o ser Pankararu se destroem junto.

O genocídio dos povos indígenas, as várias tentativas de extermínio dos nossos povos que ainda continuam a nos forçar a lutar, acontece das mais diversas formas e estratégias, sejam eles mais agressivas, sejam essas estratégias mais sutis, sejam de forma física, seja por meio do epistemicídio, quando matam nossa cultura nos negando direitos originários aos territórios.

Cachoeira *encantada* Pankararu

Há alguns anos atrás, até o final da década de 1970 e início da década de 1980 ainda tínhamos uma cachoeira sagrada no rio São Francisco. Esta cachoeira foi destruída em nome do “desenvolvimento”, em nome do “progresso” e deu lugar a uma barragem hidrelétrica recebendo o nome do rei do baião, Luiz Gonzaga. Com a perda da cachoeira, e conseqüentemente as margens do rio, paramos de praticar os rituais das águas, assim como a prática da pesca, pois já não havia onde e nem como realizá-los. Por conseqüência dessa usina hidrelétrica, as terras dos parentes indígenas Tuxá no estado da Bahia foram alagadas, levando juntamente com seu território os seus rituais, tradições e culturas. Os tuxá ainda se mantêm forte em suas essências, e culturalmente, mas até hoje não tiveram suas terras regularizadas.

Se perdermos nossos territórios, que são moradas da *força encantada*, onde estão as plantas, ervas, animais e árvores, perderemos tudo. A colonização traz consigo um pensamento capitalista, voltado para o individual, no qual o “progresso”, o “desenvolvimento” predatório da terra é o princípio que os move, algo muito perigoso que já estamos sentindo por meio das mudanças climáticas.

CorpOrixá: Fundamentos Para Danças de Poéticas Ancestrais

DANÇAS DA POÉTICA DE OSSAIN: Uma Proposta Artístico-Educativa Afrocentrada

MARILZA OLIVEIRA DA SILVA³

RESUMO

Este artigo consiste em um caminho para a compreensão e construção de processos de ensino/aprendizagem de um modo de dança afrobrasileira a partir do que denomino para *Danças das Poéticas de Ossain*. Nesta proposta artístico-educativa, a figura do orixá é tratada fora do contexto religioso, porém criando conexões com o elemento da natureza que este tem. Este estudo se insere nas questões que implicam tradição e contemporaneidade, apresentando uma compreensão sobre o ensino da dança afrobrasileira inspirada na poética de Ossain disparando questões ecológicas, políticas, étnico-raciais e de sustentabilidade, que afloram, primeiramente, nas relações entre as pessoas, despertando o sentido de empatia, alteridade e cuidado. Reconhece-se nessa proposição a possibilidade de tratar de um conhecimento que sofreu apagamento histórico nas instituições de ensino, não sendo contemplado dentro das discussões epistemológicas a partir da perspectiva eurocêntrica, sendo indicando, então, a afrocentricidade, como um tipo de pensamento e ação no qual a centralidade dos interesses, valores e perspectivas africanos predominam.

Palavras-chave: Dança afrobrasileira. Ensino de dança. Poética de Ossain. Afrocentricidade.

³ Doutoranda e Mestra em dança. Artista, pesquisadora e professora de dança afrobrasileira. Professora da Escola de Dança da UFBA. marilzafroubana@gmail.com

INTRODUÇÃO

No Brasil, a cronologia da dança negra é marcada pela resistência dos seus disseminadores que reconhecem nela o legado histórico da memória de um povo e, ainda que vista socialmente como uma dança marginal, exótica e inserida na linha da invisibilidade, resiste.

As danças afrobrasileiras se configuram como um território de resistência. Principalmente quando falamos de Salvador, um dos pólos afirmado com os movimentos realizados pelos afrodescendentes que lutaram pelo resgate da motriz⁴ cultural africana e seus valores, tão violentados, negados e oprimidos ao longo da história. Neste sentido, a dança negra surge como instrumento ao antirracismo, da exclusão, do apagamento, negadores da identidade negra. Ela é atitude política!

O impulso inicial para a realização deste estudo nasce de inquietações em relação aos processos de invisibilização e exclusão que as danças de motriz africana, principalmente as recriadas a partir das danças dos orixás, sofrem nos espaços considerados de hierarquia e poder, como as universidades, sendo sempre vistas como algo menor e sem relevância artística. Esta rejeição à dança negra delinea, com frequência, o encobrimento destes conhecimentos, na tentativa de seu apagamento.

Com isto, mostra-se como esta negatificação da estética negra da dança engendra, recorrentemente, a abolição destes conhecimentos que, inclusive, se expande para o âmbito acadêmico, repleto de pessoas intelectuais brancas que desprezam os saberes do povo negro, mas que deles se apropriam e expropriam sem nenhum constrangimento, produzindo pesquisas sobre a sua história e cultura, falando em seu nome, mas sem querer ser quem são e nem passar o que passam.

Os artistas, professores e pesquisadores pretos e pretas são tornados invisíveis e passam a ocupar posições marginais, periféricas e, muitas vezes, subalternas porque a ausência de representatividade perpetua e fomenta estruturas racistas e processos de discriminação (Laurentino e Oliveira, 2020, p.266).

Toda essa violência simbólica acontece quando estas estéticas de dança são propostas pela pessoa negra, pois quando é a pessoa branca que se apropria e produz estas mesmas estéticas, a visibilização e aclamação são outras.

Há ainda a concepção do conhecimento científico como único pensamento hegemônico que se mantém absoluto e continua a marginalizar outros conhecimentos. Entendendo-se a dança e toda e qualquer manifestação

⁴ Conjunto de dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos.

do mundo abarcada por esta reflexão, é possível compreender, infelizmente, muito das hegemonias praticadas entre diversos modos de dança.

Desconstruir o pensamento estruturante da dança concebida pelo ocidente que, ao ser apresentada, traz consigo imagens relacionadas ao corpo branco, cisgênero, longilíneo e virtuoso, validado como superior, que desconsidera os saberes da cultura dos povos originários, bem como da população afro-diaspórica no Brasil e seus conhecimentos ancestrais, é um desafio. “A colonialidade estrutura a definição constante de hierarquias raciais, estratificações sobre centros e periferias e, por conseguinte, o racismo” (Laurentino e Oliveira 2010, p. 261).

Nessa perspectiva, a dança afrobrasileira funciona como movimento de resistência que procura inverter, recusar e perverter a idéia de que as danças eurocentradas são superiores as produzidas pela comunidade afro-diaspórica, construindo outros modos de conhecimento que contemplem, verdadeiramente, a diversidade, rompendo com as práticas hegemônicas promovidas pela colonialidade.

Esse processo de negação da presença de artistas pretos e pretas no contexto da dança e da invisibilização de estéticas, poéticas e sentidos coreográficos não-hegemônicos deve ser debatido, confrontado, discutido para que compreendamos as desigualdades nos processos de ensino-aprendizagem no campo das artes da cena. É imperioso reconhecermos que as universidades de dança ao adotarem referencialidades brancas nos formatos de pesquisa de movimento, nos processos de composição coreográfica, nas repetições de partituras gestuais fazem com que privilégios e exclusões sejam mantidos nas práticas educacionais e artísticas. Por isso, a crítica à importação de padrões de movimentos brancos é importante, ela questiona campos privilegiados e inaugura possibilidades de se pensar uma educação antirracista para além de estruturas que se pretendem universais (Laurentino e Oliveira 2010, p. 268-269).

Por isso, a importância de se apresentar propostas artísticas que possibilitem a ruptura de padrões referenciais que permanecem investindo na subordinação de saberes outros. Assim, as *Danças da Poética dos Ossain* se apresentam como uma proposição que visa problematizar as referencialidades hegemônicas, tensionando as centralidades vigentes no campo do conhecimento em dança, desafiando a dominação e as políticas de exclusão e subalternização do corpo negro.

DANÇAS DA POÉTICA DE OSSAIN

Propõe-se com este estudo para a dança afrobrasileira, um procedimento metodológico e processo criativo, a poética do orixá Ossain, traduzido fora do âmbito da religião do candomblé.

O orixá, na perspectiva da religião do candomblé, é cultuado e reverenciado no terreiro por meio de rituais sagrados. Nesse sistema religioso tradicional africano a devoção à divindade está ligada às forças da natureza a ele relacionadas. Este texto trata da poética – entenda-se poética como sendo

uma “síntese operativa do fazer-pensar” (Plaza; Tavares, 1998, p. 8) – a partir do orixá Ossain e se configura fora do âmbito da religião do candomblé.

Dentre as muitas compreensões que trazem uma definição para orixá, entende-se que é um ancestral divinizado que, exercia domínio sobre determinadas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas realizando determinadas atividades como a caça, a ocupação com os metais ou obtendo o conhecimento das propriedades das plantas e de suas funções.

Etimologicamente o termo religio ainda não traz uma descrição clara. Sabe-se que não deriva de religare, aquilo que liga o homem e o divino, mas de relegere, como atitude de atenção e cuidado na relação dos homens com os deuses. O sentido de religio é justamente cuidar para que os homens e os deuses se mantenham distintos. “Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela uso particular” (Agamben, 2007, p. 66).

Nessa compreensão, a tradição do orixá, seus preceitos e suas danças rituais que se assentam na religião de matriz africana serão “profanados”. Agamben (2007, p. 65), ao desenvolver a argumentação acerca do sentido de religião, afirma que “pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada”, ou seja, não existe religião sem separação, assim como toda separação preserva em si uma essência religiosa. Todas as coisas que pertenciam aos deuses eram consideradas sagradas ou religiosas, desse modo, não podiam ser aproveitadas pelos homens, muito menos negociadas, nem ofertadas para desfrute ou submissão.

Pecado religioso e proibição política e jurídica eram infringir a lei que estava destinada unicamente aos deuses. Essas leis se tornavam sagradas quando saiam do âmbito do direito humano. “Profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens” (Agamben, 2007, p. 65). Ou seja, profanar significa devolver ao uso e propriedade dos homens aquilo que de sagrado e religioso que era só podia ser dedicado, exclusivamente, aos deuses. Assim sendo, propomos uma poética que parte da profanação do ato de trazer o divino, o inalcançável para a vida, para a dança.

Além de motivar o reconhecimento do mito como ponte para a afirmação da ancestralidade, considerando o seu lugar de tradição, o ensejo é o de que a poética de Ossain nos proporcione experimentar a atualização do rito e possa despontar como ação política nos espaços considerados de hierarquia e poder, não abertos a uma dança afro ou afro-brasileira. Existem muitas formas de abordar o mito. A que se apresenta faz parte de uma interpretação e se opõe, no âmbito da dança afro, à representação dos padrões de movimento da dança de orixá.

Os mitos dos orixás originalmente fazem parte dos poemas oraculares cultivados pelos babalaôs. Falam da criação do mundo e de como ele foi repartido entre os orixás. Relatam uma infinidade de situações envolvendo os deuses e os homens, os animais e as plantas, elementos da natureza e da vida em sociedade. Na sociedade tradicional dos iorubás, sociedade não histórica, é pelo mito que se alcança o passado e se explica a origem de tudo, é pelo mito que se interpreta o presente e se prediz o futuro, nesta e na outra vida. Como os iorubás não conheciam a escrita, seu corpo mítico era transmitido oralmente (PRANDI, 2001, p. 24).

O mito como narrativa que conta uma história sagrada descreve acontecimentos que se deram com determinados personagens no tempo primordial. No tempo presente a história que o mito narra não é mais sagrada, não pertence aos deuses, pertence à humanidade. É a história da vida, da natureza, através da tradução do mito de Ossain para uma dança afro-brasileira, pois “mais que apenas traduzível, o mito é ele mesmo tradução” (Viveiros de Castro, 2015, p. 243).

Todo mito é por natureza uma tradução [...]. Todo mito é ao mesmo tempo primitivo em relação a si mesmo e derivado em relação a outros mitos; ele se situa não dentro de uma língua e dentro de uma cultura e subcultura, mas no ponto de articulação destas com outras culturas. O mito não é jamais de sua própria língua, ele é uma perspectiva sobre uma língua outra (Strauss, 1971, p. 576-77 apud Viveiros de Castro, 2015, p. 243- 44).

Traduzir o mito de Ossain nos provoca a repensar o lugar da natureza nos aspectos históricos, sociais, políticos e ecológicos quando nos chama à reflexão sobre a situação do desmatamento e das queimadas nas áreas florestais em prol de um consumo desregrado fundado no capitalismo, que gera uma irresponsabilidade social. Pela dança ele promove formas de repensar o meio ambiente como espaço de interação, cuidado e compreensão na promoção da sustentabilidade do planeta e das relações humanas.

Nessa esfera o mito é transformado no grande defensor das questões ecológicas e se incumbe de expressar pela dança o cuidado e respeito pela natureza buscando uma forma de relação que seja centrada não no poder, no mercado, nem na mercadoria, mas na vida, na sua múltipla manifestação e diversidade. Há uma crise nessa ética da compreensão e do cuidado, pois as relações devem intercambiar valores, respeitar as diferenças, valorizar aquilo que não é mercadoria, garantindo a gratuidade da convivência, da amorosidade, solidariedade, generosidade e afetividade entre os seres humanos.

Portanto, Ossain se apresenta como inspiração para a realização deste estudo, campo fértil para investigação de movimentos e experimentos corporais a partir do acionamento de memórias, histórias. Não é dança do *orixá*, mas a sua tradução elaborada por meio dos *itans*⁵, *orikis*⁶ iorubanos e assuntos relacionados com a história de vida das pessoas, suas identidades e relação com a natureza, a sociedade e a cultura.

Existem diversas formas de produzir danças a partir dos *orixás*. A que se apresenta, faz parte de uma interpretação e se opõe, no âmbito da dança afro, à representação dos padrões de movimento de suas danças. A relação corpo/movimento se fundamenta a partir dos elementos da natureza aos quais o *orixá* Ossain exerce suas forças.

A dança enquanto experiência artística e arte performática na contemporaneidade tem como uma de suas características mais marcantes a ruptura de padrões e a potencialização de suas possibilidades estéticas, artísticas e conceituais. A reinvenção constante da cena contemporânea, gerando novas ideias e formulações teóricas e conceituais no âmbito artístico, revelam sua natureza experimental, ousada e inovadora (Cavalcante e Gomes, 2022, p.38).

⁵ É uma palavra de origem lorubá que significa história ou conto.

⁶ É uma palavra de origem lorubá e significa poesia.

As narrativas descritivas de acontecimentos que se deram com determinadas divindades iorubanas no tempo primordial através da dança e consideradas sagradas, no tempo presente, pertencem aos deuses que habitam as pessoas, pertencem à humanidade. É a história da vida, da natureza, a partir da reinvenção da poética dos orixás pela expressão da dança que, por reverenciar e afirmar a ancestralidade negra, apresenta, segundo Laurentino e Oliveira (2010) a concepção da afrocentricidade como uma referência descentralizadora, propensa a desestabilizar as normas hegemônicas e reorientando “novas prioridades nas práticas de ensino e pesquisa em dança a partir de rupturas com projetos de reprodução e exploração colonial” (Laurentino e Oliveira, 2010, p.260).

Há uma crise nessa ética da compreensão e do cuidado, pois as relações devem intercambiar valores, respeitar as diferenças, valorizar aquilo que não é mercadoria, garantindo a gratuidade da convivência, da amorosidade, solidariedade, generosidade e afetividade entre os seres humanos.

De um modo global, converte-se tudo em mercadoria, os espaços da sociedade são ocupados pela lógica do interesse, do lucro, da dominação do mais forte, produzindo seres humanos que se entendem apenas como concorrentes e não como cooperados. Ossain transforma-se em toda e qualquer pessoa que se empenha em promover e divulgar a educação ambiental que parte do individual, e se estende ao coletivo, a comunidade, sendo a resposta para essa crise da sustentabilidade. “Neste sentido, criar comunidade ganha corpo quando minorias políticas e grupos subalternizados se organizam coletivamente, encontrando lugar de representatividade e empoderamento e lutando por espaços de visibilidade, por direitos e por existência” (Cavalcante e Gomes, 2022, p.38).

Ailton Krenak (2020) chama atenção sobre a relação que os corpos humanos têm com tudo o que é vida. Como os ciclos da terra e dos corpos interagem, pois quando observa-se a terra e o céu, percebe-se que os humanos não estão segregados dos outros seres. “O meu povo, assim como outros parentes, tem essa tradição de suspender o céu. Quando ele fica muito perto da terra, há um tipo de humanidade que, por suas experiências culturais, sente esta pressão” (Krenak, 2020, p. 46)

O sistema ecológico e social está severamente ameaçado e as *Danças da Poética de Ossain*, convoca a todas as pessoas, pela ancestralidade e pela ética, a movimentar o planeta dançando com as águas, as árvores, os animais, o vento, o fogo e a mãe Terra, numa interação entre corpo e meio ambiente para celebrar a humanidade e ancestralidade, na promoção do bem estar da Terra e de todos os seres, harmoniosamente.

Os fundamentos metodológicos propostos a partir de *Ossain* e sua poética se desenham como propulsores do encontro entre o corpo que se

relaciona com determinado elemento da natureza e os movimentos que emergem quando tomados pelas memórias, histórias e imagens.

Dessa convergência aflora um tipo de conhecimento que redescobre nas danças afrobrasileiras formas amorosas de aprender e ensinar. Pelo respeito e reconhecimento à história da sua construção, escapa dos mecanismos de segregação e acolhe as diferenças. É a dança da ancestralidade para a humanidade.

Ao longo do trabalho propõe-se uma visão crítica, enquanto não reprodutiva ou mesmo mecanicista, dos estereótipos de movimentos que se reconhece como “dança de orixá”. Por esse viés de pesquisa a tentativa é de reconhecer, questionar, reconfigurar padrões já estabelecidos e codificados pela dança afro em espaços de ensino de Salvador. Com esse entendimento, apresenta-se uma interpretação ampliada de *Ossain*, para a promoção de fazeres, diálogos, reflexões entre a dança e acontecimentos que afetam a sociedade e a natureza. Procura-se situar *Ossain* no espaço cotidiano, compreendendo as diferenças e semelhanças dos corpos dentro da diversidade, trocando com a natureza, sentindo a natureza, sendo natureza.

No engajamento de uma poética orientada pela afrocentricidade, será apresentado os fundamentos metodológicos das *Danças da Poética de Ossain*.

Afrocentricidade é um modo de pensamento e ação no qual a centralidade dos interesses, valores e perspectivas africanos predominam. Em teórico é a colaboração do povo africano no centro de qualquer análise de fenômenos africanos. [...] Em termos de ação e comportamento, é a aceitação/observância da ideia de que tudo o que de melhor serve à consciência africana se encontra no cerne do comportamento ético. Finalmente a Afrocentricidade procura consagrar a ideia de que a negritude em si é um tropo de éticas. (ASANTE, 2014, p. 3).

Por privilegiar o pensamento e todo sistema cultural africano como centralidade histórica e base dos processos de produção de conhecimentos e valorização da ancestralidade para as pessoas africanas do continente e da diáspora, é que a afrocentricidade se configura como um mecanismo de existência contra o eurocentrismo e conseqüentemente, contra o racismo, pois fortalece o sentido das práticas artísticas propostas em ambientes opressores. *As Danças da Poética de Ossain* é uma delas.

A conformação do orixá, neste estudo, se define pela tradução para um contexto que não o do âmbito da religião do candomblé. A partir da leitura de Greiner e Katz (2009) aprende-se que todo processo de tradução é um processo de transcrição, porque na medida em que se traduz, se recria, se transcreve alguma ideia. Pensar a tradução de gestos, universos simbólicos, lugares, estratégias, dá capacidade a pessoa de recriar o mundo, afirmam as autoras.

Essa capacidade de recriar o mundo está implicada em um processo de comunicação que ao mesmo tempo opera por meio da tradução, que acontece no corpo, possibilitando a criação de aproximações ou distanciamentos no mundo. Jane Desmond (2013), na sua crítica sobre

tradução cultural, assinala que a preocupação em torno dos produtos culturais se restringe aos de ordem visual ou verbal e nunca contemplam as ações cinestésicas, tão evidentes nas construções corporais de determinados grupos sociais.

Argumenta-se que age-se também por tradução quando autoriza-se deslocar os orixás do espaço dedicado ao culto da religião do candomblé, apontando uma forma de entendê-lo, ao tempo que promove-se interpretações de suas características para a ação artístico-educativa.

FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS DAS DANÇAS DA POÉTICA DE OSSAIN

Esta proposta artístico-educativa não reivindica aquisição prévia de conhecimento relacionado a técnicas de dança, mas uma atitude, disposição e vontade que serão motivadas e mobilizadas pela troca constante de saberes e experiências por meio de um conjunto de ações.

As *Danças da Poética de Ossain* se propõe a despertar o corpo para perceber a dança num lugar particular, valorizando pessoa estudante a sua história de vida, no reconhecimento da sua ancestralidade pela espiritualidade e no campo da memória individual e coletiva que remete ao sentimento de pertencimento e afirmação da identidade.

Na relação de alteridade deu-se importância ao aprendizado da convivência com a diferença e na forma que se percebe a natureza e o mundo, num fazer coletivo. O movimento que traduz um conjunto de percepções pela via do compartilhamento e também nos processos de investigação/improvisação por meio da experiência criativa provocada pelo orixá, surge como motivo para refletir e agir na dança, na natureza, no cotidiano, de forma crítica, como uma palavra de ordem feita em ação.

O primeiro contato com as estudantes compreende a atividade sensória, inspirada em Ossain e a indicação que tenham sempre um caderno de anotações em mãos para registrar da forma que acharem mais pertinente (poemas, desenhos, colagens, canções), as percepções, descobertas, perguntas, análises e que poderá ser personalizado e se transformar num instrumento para propostas de criação.

Profissionais de outras áreas do conhecimento se conectarão com o estudo proposto a partir dos estudos referentes a *Dança da Poética de Ossain*, numa perspectiva multirreferencial. Para Fróes Burnham (2012), a multirreferencialidade se institui com o compromisso da produção e

socialização de conhecimentos numa perspectiva aberta ao diálogo e a interação entre diferentes saberes, com o objetivo de tornar essas especificidades fundadas na construção de bases de compreensão inter/transdisciplinar.

Introduz, assim, o entendimento acerca de uma visão plural sobre objetos e fenômenos e o uso de múltiplas linguagens para apreendê-los na sua pluralidade constitutiva, que não se detém no objeto de conhecimento, mas, no próprio processo a ser apreendido mais globalmente através da familiarização, buscando explicitá-lo, elucidá-lo, sem interromper o seu movimento, mas realizando esta produção ao mesmo tempo em que o processo se renova e se recria, através da assimilação de múltiplos sistemas de referência numa bricolagem de olhares.

São os ramos da árvore que se prolongam e articulam para acolher pessoas, espaços e informações que possam ser divididos com o intuito de ampliar o entendimento dos diferentes contextos em que o orixá se insere. Uma rede de relações se estabelece, fomentando ações e prováveis intervenções que podem vir a ser feitas em diferentes espaços. O lugar da aprendizagem se dá em sala de aula, no cotidiano das pessoas envolvidas no processo e nos espaços onde os orixás exercem domínio.

O processo artístico-educativo se inicia com o convite à roda. O círculo, símbolo que traz diferentes interpretações (eternidade, comunicação, movimento, união, ciclo, proteção) é o espaço de várias ações que ocorrem no nível da horizontalidade, da proximidade, da parceria, da troca, do olho no olho e não somente da conversa, partilha, reflexão. Nessa propositura o círculo aparece com constância ao longo do percurso.

Por isso, fazer as devidas apresentações, propondo que as estudantes expressem o que conhecem, entendem a respeito dos orixás e da dança afro, explicando sobre o que vem a ser a proposta artístico-educativa para uma dança afrobrasileira.

Para prover as estudantes de conhecimentos sobre a cultura afrodescendente e orixá *Ossain*, disponibilizar textos e vídeos para realização de discussões e produções artísticas sobre o assunto em questão e sua relação de troca com outras formas e espaços de saber que são de extrema relevância para que esse jeito de fazer dança afrobrasileira seja compreendido.

Direcionar atividades para a pesquisa de movimentos, que poderão ser exploradas com partes isoladas e combinadas do corpo, diferentes níveis, andamentos, direções, sonoridades, por exemplo, e interpretadas a partir de diversas imagens concebidas por via da imaginação, das memórias, das ideias, dos sentimentos, permitindo que a singularidade da estudante seja valorizada.

Importante ressaltar que as *Danças da Poética dos Ossain* não se limitam a propor experimentos de diferentes estratégias de improvisação ou o desabrochar das habilidades criativas, mas as incluam como potencializadoras da descoberta de formas expressivas do movimento.

As aulas de improvisação e habilidades criativas podem se restringir unicamente ao nível da experimentação, como podem culminar com a coleta dos movimentos de interesse da estudante na construção de células de movimentos a serem apresentadas individualmente, em subgrupos ou coletivamente. Importante criar espaço para que as pessoas colegas possam prestigiar umas as outras a fim de exercitarem o respeito à produção de cada uma sem o juízo de julgamento, favorecendo um ato educativo, no qual se reconheçam as conquistas e apontem caminhos para superar os desafios, as dificuldades.

O desdobramento da atividade poderá ser proposto com a finalidade de motivar o grupo a realizar a mostra de soletivos (solo com a participação do coletivo), que será apresentada inicialmente para estudantes da própria escola. Nesta mostra, a tradução dos orixás motivará a criação dos trabalhos artísticos que deverão estar pautados nos estudos investigativos e dos processos criativos e de compartilhamento de movimentos dentro e fora da sala de aula.

Incluir pautas de conversas sobre o subtema que cada estudante escolherá para a criação do soletivo inspirado no orixá Ossain, definindo esquema de ensaios com os músicos, pesquisa de figurino, maquiagem e o que se fizer necessário.

Os movimentos que surgem pelo processo de investigação/improvisação/criação, através da tradução do universo simbólico de Ossain, estabelecem relações com o elemento sobre o qual exerce domínio, as matas, os vegetais, promovendo a experiência de se poder dançar com e para a floresta.

Inicia-se, portanto, o processo de ensino caracterizado como compartilhamento de células de movimentos selecionadas pela professora que vivenciou previamente experimentos corporais, organizar os movimentos que serão compartilhados com o corpo de estudantes.

O corpo como lugar simbólico narra, a partir das percepções e sensações experimentadas, situações passadas que se reconfiguram no presente ganhando diferentes aspectos no gesto e no movimento. Para tratar dessa construção e organização a ser compartilhada, a criação das sequências surge após processo de seleção dos movimentos improvisados e investigados a partir da tradução de Ossain.

Após o exercício de observação da célula de movimentos compartilhada, sugerir que as estudantes realizem a sua repetição, ao tempo que acompanhem o percurso do movimento até chegar ao seu destino, percebendo as sensações, inferências, observando o seu trajeto por meio do estudo e da análise, não interrompendo o seu fluxo. Nessa condição, continuar disparando estímulos para que o grupo se aproprie de outras células de movimentos que vão se complementando.

Objetiva-se que, pela repetição, o grupo alcance um nível de intimidade com os movimentos, que possa se relacionar de forma autônoma, não mais precisando da figura da professora para servir de modelo. Nesse

momento, elas têm a possibilidade de mergulharem nas suas sensações, se apoderando dos movimentos que agora lhes pertencem e, em contato com seus corpos e suas referências, adquirem um outro estatuto significativo.

Launay propõe:

A dança é repetida, mas é possível observar os desvios. Além disso, é o esforço de tornar-se o outro, de desprender-se do seu próprio gesto ou do seu próprio destino o que representa a dimensão primordial do trabalho do intérprete (como, talvez, de toda existência). Essa dimensão é revelada igualmente nas transformações individuais que tal esforço permite. A citação repetida tira proveito, também, de sua transferência a outro contexto. Sua extração faz com que a vejamos várias vezes, e essa repetição a carrega de um significado que ela não tinha antes. É como se esse tipo de trabalho permitisse que a citação se tornasse melhor e aumentasse o seu poder de evocação poética. O extrato da cópia pode tornar-se então quase tão interessante quanto o original (Launay, 2013, p. 94).

Este sistema, preferencialmente, deve acontecer gradualmente e não se encerrar ou ser dissolvido em um dia de aula. Por este motivo, escolher a citação e cópia como uma das ferramentas para favorecer o aprendizado torna-se uma estratégia que dá autonomia para que dela se aproprie, tornando-a tão interessante a ponto de revelar sentidos ainda não instaurados. É importante promover a abertura de espaço para que as estudantes possam investigar, improvisar, criar, copiar, questionar, refletir, criticar, analisar, partindo do orixá-natureza e seus corpos.as-árvore, para a descoberta de suas danças. A arte mobiliza e desenvolve, em sua aprendizagem, uma atitude atencional ao mesmo tempo concentrada e aberta (Varela, Depraz e Vermersch, 2003, p.99 *apud* Kastrup, 2004, p.12).

Os tambores sempre estiveram presentes nos rituais afrobrasileiros e chegaram ao Brasil através dos escravos africanos que também os utilizavam para evocar os *orixás*. Eles são responsáveis por estabelecer uma comunicação direta com a ancestralidade pelas danças, através de ritmos específicos que as identificam.

Na poética proposta o tambor se faz presente. Músicas e ritmos percussivos são trazidos para dialogar com o corpo que dança, interativamente. O percussionista é responsável por fazer essa tradução usando da sua capacidade de improvisar e que não se limite a apenas reproduzir músicas prontas, mas que seja aberto a criar novas formas de apresentá-la, demonstrando a sua capacidade inventiva.

[...] a aprendizagem de tocar um instrumento revela uma dimensão que ultrapassa aquela de solução de problemas e de adaptação a um mundo pré-existente, indicando a invenção recíproca e indissociável de si e do mundo, como no caso, do músico e da música. Aprender resta sendo antes uma questão de invenção do que de adaptação (Varela, Depraz e Vermersch, 2003, p.99 *apud* Kastrup, 2004, p.12).

Aquele que tem ideias imediatas, facilidade para compor e colocar sua identidade na música. Que sinta, perceba o instrumento musical como parte do seu corpo, seja sensível e não se coloque no lugar daquele que só executa, mas que propõe, se atualiza e também ensina, educa.

Os músicos, ao tempo que participam do processo pesquisando, improvisando, criando, ministrando oficina, se utilizam dos instrumentos

percussivos tradicionais (atabaques, dunduns, djambê) e os de alta tecnologia (bateria eletrônica), incluindo os aparelhos eletrônicos (computador/controlador, programa de áudio) para propor um entendimento de música que não se sustente única e exclusivamente nos tradicionais do candomblé, mas que a partir dessa compreensão vislumbre outras possibilidades rítmico-musicais que traduzam determinado orixá.

Nas *Danças da Poética de Ossain*, a oficina de introdução à percussão é oferecida para que as estudantes desenvolvam habilidades musicais conhecendo a história dos instrumentos que são utilizados na aula pelos percussionistas, os ritmos propostos e aprendam a tocá-los para entender como se processa o tempo do movimento nas frases musicais, a fim de que potencializem o aprendizado.

Nesta proposição artístico-educativa fomenta-se a criação artística de coletivos e criação coletiva em dança inspirada no orixá. Neste processo comunitário, discussões e reflexões devem ser trazidas para a organização do que nomeia-se, *xirê artístico-educativo*. Intenta-se, doravante, que os itans ou orikis escolhidos sejam traduzidos por meio de uma produção artística e, a partir de seus entendimentos de mundo e realidades, elas possam fazer relações com os cotidianos das estudantes.

Orientar para a organização e realização do plano de ação, incluindo definição do espaço para a realização do xirê, dando autonomia para que a turma decida como construirá a atividade que será apresentada para estudantes da rede pública de ensino, no sentido de contemplar a Lei nº 10.639/2003, que torna obrigatório o ensino da cultura africana em espaços formais de ensino, favorecendo, pela arte, o contato de crianças, jovens e adultos a assuntos relacionados à afrodescendência.

Sugere-se o desdobramento desta ação no espaço onde a proposta artístico-educativa será desenvolvida, na intenção de promover a mobilização da turma para identificação e acionamento de pessoas especialistas negras de áreas distintas do conhecimento, que serão convocadas a proporem um tema a partir dos seus estudos e práticas. Identificando e definindo as áreas do saber que dialogarão com os temas relacionados ao *orixá*, quais especialidades serão relevantes para as discussões e quais profissionais serão articulados para fazerem parte do evento, discorrendo sobre o orixá Ossain, nas suas respectivas áreas.

Outra ação de extrema relevância é a relação entre o corpo e o ambiente que orixá exerce a sua força, para que aconteçam experimentações em dança neste espaço. Essas possibilidades distintas de interação com esses ambientes trazem suas particularidades. Desta forma, considera-se necessário atentar para os tipos de negociações que o corpo realiza em um lugar (sala de aula) e outro (espaço externo arborizado), e os tipos de interferências que ocorrem na maneira de sentir e realizar o movimento.

Torna-se fundamental, no processo de reciprocidade que é ato de ensinar e aprender, a criação de estratégias que favoreçam o compartilhamento

dos conhecimentos que estimulem a estudante em direção a sua autonomia, respeitando o tempo de construção de conhecimento. Compreender os processos individuais e não exigir que respostas imediatas às atividades propostas sejam dadas, de forma igualitária, revela-se como um exercício diário de observação. Lançar um olhar solidário e respeitoso sobre as dificuldades do outro reconhecendo a própria dificuldade, os próprios limites, se evidencia como um profundo sentimento de alteridade. O tempo de aprendizagem nos processos de natureza educativa é único, intransferível e não se processa ao mesmo tempo, do mesmo jeito. Por isso, o cuidado para que cada pessoa possa encontrar o orixá dentro de si a partir de suas histórias de vida e entendimento de mundo, no acolhimento da sua dança, para que dessa troca as conexões com a natureza, as matas, as plantas, os vegetais, se fundamentem na solidariedade e cuidado.

O acolhimento dos saberes trazidos pelas estudantes, das suas experiências de vida, é discutido e adequado ao ensino. Pensar e agir em prol da prática da ética e da cidadania, inserindo-os no aprofundamento de reflexões sobre a educação ambiental que defende a natureza contra as agressões causadas pelos seres humanos é tarefa a ser cumprida.

Fundamental destacar que a dança afrobrasileira proposta, além dos aspectos políticos e científicos, incorpora estudos de percepção corporal, estudo do movimento, improvisação, criação, justificando a sua potência com relação a qualquer outra estética eurocentrada.

CONCLUSÃO

A proposta artístico-educativa inspirada no orixá Ossain, aponta um caminho, dentre tantos que existem, para que o ensino da dança afrobrasileira ganhe outras configurações, fugindo dos padrões e códigos de movimentos historicamente convencionados, investigando um tipo de dança que emerge a partir das experiências particulares e subjetivas das pessoas e sua relação com a natureza.

Esta iniciativa prevê a completa destituição das bases da dança europeia que foi introjetada nas danças negras, intentando promover a ruptura com determinados aspectos do pensamento colonial que não acolhe a diversidade, visando contribuir para que a dança afrobrasileira, como ação política, possa sair da linha da invisibilidade se inserindo em espaços onde a hierarquia e poder operam de forma desigual, buscando o seu fortalecimento e fomentando possibilidades de diálogos com pessoas e instituições para que possa ser repensada no sentido do reconhecimento da sua pulsão e cultura.

Pretende-se com esta proposição afirmar que a luta em prol da descolonização do conhecimento deve ser enfrentada no interior das instituições e que, o corpo de estudantes, bem como as pessoas funcionárias

de outros setores devem estar engajados neste movimento para combater as diversas formas de discriminação e preconceito, afirmando e visibilizando, pela dança, caminhos possíveis, especialmente na luta antirracista e no respeito à especificidade de cada grupo, no sentido da diversidade e do seu protagonismo na sociedade brasileira. Principalmente, quando nos deparamos com um sistema racista que, dentro dos espaços de ensino, fortaleceu o padrão colonizado de conhecimento e sua hegemonia, estimulando a continuação da exclusão racial, sobretudo na tentativa do silenciamento de nossas vozes e ações.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Tradução de: Selvino José Assmann. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

BURNHAM, Teresinha Fróes. **Análise cognitiva e espaços multirreferenciais de aprendizagem: currículo, educação à distância e gestão/difusão do conhecimento**. Salvador: EDUFBA, 2012.

DESMOND, Jane. **Tradução**. Salvador: Revista Dança, 2013. Disponível em: . Acesso em: 03 mar. 2015.

CAVALCANTI, Raquel Pires; GOMES, Maria Emília. **O que a Pedagogia Feminista Pode Ensinar para a Pedagogia da Dança? Tensionamentos e entrelaçamentos**. Revista Cena, Porto Alegre v. 22, n. 38, set./dez. 2022.

KASTRUP, V. **A aprendizagem da atenção na cognição inventiva**. Psicologia & Sociedade, v.16, n.3, p.7-16, 2004.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**; pesquisa e organização Rita Carelli. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LAUNAY, Isabelle. **A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação**. Salvador: Revista Dança, 2013. Acesso em: 03 mar. 2015.

LAURENTINO, Thiago; OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. **O que é que a dança tem a ver com isso? Considerações sobre perspectivas descentralizadoras e antirracistas em Dança**. Revista Arte da Cena, v.6, n.2, ago-dez/2020.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Por uma teoria do corpomídia**. In: GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005, p.125-133.

PLAZA, Julio; TAVARES, Mônica. *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

VIVEIROS DE CASTRO. Eduardo. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Autorretrato como arquivo poético e escrita de si

DANI DE IRACEMA







*“Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome.”
Glória Anzaldúa*

Dos 11 aos 19 anos, eu escrevi diários. Além de me ajudar a nomear e desaguar o turbilhão emocional adolescente, eu imaginava como seria reler os escritos muitos anos depois. Era como criar uma condição de cura para o meu presente e que no futuro, como uma cápsula do tempo, o passado viria me trazer notícias de mim: o que a minha menina terá a dizer para a senhora que me tornarei? Mas outro desejo me acompanhava: a possibilidade de alguém, principalmente um descendente, poder mergulhar nos meus pensamentos e sonhos. Ler\saber aquilo que só eu poderia contar sobre mim, e quem sabe, me tornar algum tipo de oráculo, uma ancestral que emergisse de um diário para guiar ou desorientar filhas e netas futuras. E finalmente: ser lembrada. Eu ainda não sabia, mas poder escrever do jeito que eu escrevia, poemas e desabafos literários, talvez tenha sido, uma das primeiras ferramentas contracoloniais que meu corpo negro desenhou, e que sem dúvidas me fez movimentar com coragem no mundo. Escrever minha história é um poder.

A verdade é que sempre tive um fascínio por arquivos. Olhar documentos, fotografias, objetos antigos, menos pela dimensão histórica e mais pela materialidade encantada do tempo. Saber que o mundo já existia, que pessoas riam, choravam, contavam histórias, construía casas, escreviam poemas antes de eu pisar na terra, e os arquivos, de alguma forma, confirmavam a existência de tudo aquilo que os olhos não poderiam mais ver. Isso sempre me fascinou. Talvez eu enxergue o mundo como um imenso arquivo. Talvez o mundo seja um imenso arquivo mesmo, com suas árvores centenárias, pedras, montanhas, terras, rios e oceanos milenares que podem nos dizer quem somos, como chegamos e como podemos continuar aqui. E eu, vivo a encontrar jeitos de arquivar memórias do meu mundo íntimo, escrever diários foi a primeira delas.

E o arquivo, o que é o arquivo? Não pretendo responder. Mas trago considerações. Em uma rápida pesquisa sobre a etimologia da palavra, encontrei um artigo que discute a polissemia do termo em seus múltiplos “significados, como prédio, instituição, lugar, móvel e conjunto de documentos” e ainda considerações sobre a amplitude e singularidade do conceito:

“Uma perspectiva, que analisa a abrangência do termo “arquivo”, e não a ambiguidade, é apresentada por Durante (1993) que considera que, na origem da palavra grega, é possível compreender esse termo com o significado de corpo documental, lugar e funcionário. A autora afirma que o termo grego *archeion* significa ao mesmo tempo palácio de governo, administrador geral, gabinete do magistrado, serviço de arquivos, documentos originais, repositório para documentos originais, autoridade. Já o verbo *archein* significa comandar, guiar, governar e *arché* significa origem, fundação, comando, poder, autoridade. (Margareth da Silva, 2016, 3)

No Wikipédia (site autônomo como enciclopédia livre, onde os internautas colaboram sobre as informações dadas) as organizações das informações me chamaram atenção. Na seção Etimologia, diz que arquivo vem do latim *archivum*. 1. Lugar onde guarda os documentos. 2 Conjuntos de documentos escritos, fotográficos, microfilmes, etc. 3. Conjunto de dados organizados, segundo a sua natureza e o seu uso.

Em seguida, vem a seção *Finalidade* que segundo o site, o arquivo serve à Administração e à História. Na sequência vem a seção Funções do Arquivo que irei copiar aqui performaticamente, fazendo recortes, de forma a destacar somente as palavras que reverberaram no meu sentir. Vamos lá, funções do arquivo: recolher e ordenar todos os documentos que circulam; avaliar e selecionar os documentos, tendo em vista sua **preservação** ou **eliminação**; conservar e assegurar a integridade dos documentos, evitando danos que possam ocasionar sua perda, visando a preservação das informações.

Esta breve pesquisa nos faz entender que arquivo é sobre poder. Poder de memória. Poder de conhecimento. Poder de preservar ou eliminar informações. Poder de do quê e quem será lembrado ou esquecido. “Quais corpos/histórias podem ou não ter vida narrada a partir de arquivos/historiografias”? (Felippe; Gouveia, 2023) Como esse poder é exercido e/ou negado a nós, povos afrodiáspóricos e originários? A escritora e pesquisadora Saidiya Hartman, aponta sobre a ausência de um arquivo histórico negro e como isso impacta na tentativa de sobrepujar o esquecimento:

Minha formação na pós-graduação não havia me preparado para contar as histórias daqueles que não deixaram registros de suas vidas e cujas biografias consistiam de coisas terríveis ditas a seu respeito ou feitas contra eles. Eu estava determinada a preencher os espaços em branco do arquivo histórico e representar a vida daqueles considerados indignos de serem lembrados, mas como escrever uma história sobre um encontro com o nada? (Hartman 2021, 24)

É possível ver as estratégias que nossos povos criaram para subverter e resistir ao apagamento. Ao mesmo tempo em que é possível afirmar que, não somente subvertemos e criamos estratégias para responder, como simples reação, mas sobretudo afirmar que temos práticas, epistemes próprias, muito nossas, de arquivamento. Poder de quem pode escrever histórias. Quem pode escrever histórias? Como se escreve histórias? E quais escritas são lidas? De que forma se lê? Como se guarda e dissemina histórias? E para quê contar histórias? Para adiar o fim do mundo, nos diz Ailton Krenak.

O nosso sistema de escritas, grafias, se fundam no corpo de forma pluriversal. Canto, dança, toque, gesto, movimento, rezas, contação de histórias. A colonialidade insiste, por exemplo, em sobrepor a importância da escrita (de palavras em papel) sobre a oralidade, numa tentativa de desqualificação e apagamento dos nossos saberes por não nos integrarmos à lógica única eurocêntrica ocidental de sistematização, preservação e difusão do conhecimento. Leda Maria Martins, compartilha que na língua kigongo, o verbo *tanga*, “designa os atos de escrever e dançar”, ao mesmo tempo. E compartilha conosco, citando o filósofo congolês Fu-Kiau, como o povo do Congo toca

tambor, dança e canta para educar suas famílias, fortalecer suas instituições, para harmonizar consigo mesmo, com sua comunidade e a natureza.

O corpo é (nossa) escrita e segundo Leda Maria Martins:

Engloba movimentos, sonoridades e vocalidades, coreografias, gestos, linguagem, figurinos, pigmentos e pigmentações, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços, grafismos e grafites, lumes e cromatismos, que grafam esse corpo/corpus, estilisticamente como *locus* e ambiente do saber e da memória. (Martins 2021, 79).

Como se escreve histórias? Escrevemos em papéis, em paredes, no ar, na terra, com cores, fios, miçangas, escrevemos onde desejamos transbordar.

Autorretrato, arquivo poético, ferramenta contracolonial:

Das minhas avós, sei pouco. Vó Docha, minha avó materna, ancestralizou quando eu tinha 1 ano de nascida, mas cresci ouvindo muitas histórias sobre ela e tendo acesso às poucas fotografias que tinham dela. De vó Docha, sei (ou tomei para mim) que herdei a intuição forte, o interesse por plantas, a ancestralidade indígena. Era braba e ao mesmo tempo agregadora. Fazia garrafadas e era conselheira de muitas vizinhas e irmãs.

Eu tinha 23 anos quando vi pela primeira vez o rosto de minha avó Flordinice, mãe do meu pai e dos outros doze tios e tias. Seu olhar rasgado e profundo, a cara esparrachada como a minha, nossa boca cabocla. Da minha avó Flordinice sei que teve 21 filhos e morreram 8. Que era doce, uma mulher doce e calma, e com uma fé poderosa. Devota de Santo Antônio de Catigiró, um santo preto, pouco conhecido, cultuado pelas irmandades pretas em Minas, Bahia, São Paulo e Rio de Janeiro. Fez promessa para meu pai que não andava, andar, e ele andou. Sim, eu acho que é de uma beleza improvável que a fé da minha avó operou um milagre nas pernas do meu pai. Eu sinto que a fé e a criatividade são forças que caminham juntas nas histórias de nossas avós, e conseqüentemente, nas nossas. Eu não sabia como eram lindos os olhos da minha avó até aquele dia em que acordei, entrei no facebook, e encontrei com minha vó Flordinice naquela fotografia, publicada por tia Margarida. Foi emocionante, pude me reconhecer, eu me pareço com ela. Foi forte de um jeito inimaginável ver o rosto dela. A fotografia me emocionou ao lançar o rosto da minha avó na eternidade, na minha temporalidade, tornando-a arquivo vivo para mim.

Nasci da década de 90, em 93 para ser exata. Não tínhamos câmera fotográfica analógica em casa, não tínhamos esse acesso. Minha mãe às vezes pedia emprestada de um parente, um vizinho. Me lembro da festa que era ser fotografada e posteriormente, ver as imagens reveladas. Tenho o privilégio de

ter muitas fotos de infância (eu sei que é um privilégio). Até que na primeira década dos anos 2000, as câmeras digitais se popularizaram, e em seguida, os celulares com câmeras. Tive meu primeiro celular com câmera aos 16, em 2009. De lá pra cá, adquiri o hábito de quando preciso me enxergar por dentro, faço autorretratos, como eram com os diários: caseiros, íntimos, baixíssima resolução. A princípio, como ferramenta de autoaceitação do meu corpo negro, que naquela época tinha poucas ferramentas para nomear como racismo as violências que incidiam sobre minha aparência, e sobre o que era a experiência de ser negra. A tentativa de nos invisibilizar, de deixarmos ali ofuscadas, o fato de não me sentir integralmente vista, percebida, de alguma forma também me levou ao autorretrato. Era, e ainda é, um jeito de me materializar divina, sensível, preciosa, lutando poeticamente contra a objetificação e hipersexualização de como era/é visto e tratado meu corpo. Em seguida, o autorretrato como transbordamento, invenção, autopoiesis, escrita, autodocumentação da minha singularidade. Autodocumentação. Registro. Arquivo. Ainda que efêmeros, sem nenhum rigor de preservação, somente fluxo criativo, ainda assim arquivo e poder nas minhas mãos, olhos, pele. “Como se o corpo fosse o documento” nos sopra Beatriz Nascimento, no filme Orí. O meu fascínio por arquivos me fez escrever de muitas maneiras.

Quando revejo minhas autofotografias, vejo um corpo que é rastro para que outros mistérios se revelem. Minha autoimagem emana uma vibração espiritual que hoje, compreendo serem rastros de minhas avós que ecoam em mim, a urgência de ser, a urgência em não desaparecer. Imagens sonhadas por elas, realizadas por mim. Como se ao registrar minha existência, eu atualizasse uma herança familiar de criar belezas impossíveis em terrenos precários e deixasse como se fosse uma receita mágica de como viver sem se desencantar com a vida. São imagens de uma mulher negra que olha ousadamente para dentro e brilha no escuro, e que conta sua história, do jeito que lhe cabe. Vale a pena dizer que não me identifico como fotógrafa? Gosto de não ser fotógrafa e mesmo assim, me fotografar. O gosto da desobediência me aquece.

Algo de nu e cru sempre me seduziu e causou curiosidade em obras autobiográficas. Como se fosse possível ouvir o inaudível, ver o invisível, o espírito, as vísceras e o suor de uma pessoa e do tempo-espaço em que ela vive. A possibilidade íntima e explosiva, do dentro-fora, pele-parede, imaginação-memória, arquivo-indivíduo-coletivo dançarem juntas nos tecidos da história. Tudo isso me fascina e revela: a minha produção artística, seja escrevendo ou dançando, são autorretratos: reverberações autobiográficas que cavam memórias esquecidas, reescreve histórias apagadas, imagina futuros, sopra magias de sobrevivência. Meu fôlego é criar como quem reza. Herdei a fé das minhas avós, eu sei, e por elas eu continuo me autodefinindo artista.

Reitero: eu não sabia, mas agora sei, escrever diários e me autorretratar foram as minhas primeiras ferramentas contracoloniais. Por quê? Porque foram movimentos independentes, autônomos, livres em que pude documentar/registrar/inventar minhas histórias, meu universo íntimo, minha intelectualidade orgânica. E sim, eu deixarei inscrito no tempo para meus

descendentes de sangue ou não, que existiu aqui uma mulher negra que sonha e escreve de si. O meu poder é de criar arquivos imagéticos onde testemunho sobre o escuro fértil do corpo, dos que vieram, dos que vivem no mesmo tempo que eu e dos que estão por vir. Arquivo da carne, dos ossos, do suor. Arquivo da poesia. Arquivo como lugar onde não se guarda, e sim onde circulam e dançam corpos-documentos. Arquivo onde o passado, o presente e o futuro, bailarina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FELIPPE, Eduardo Ferraz e Francisco Gouveia de Sousa. **RACISMO E ARQUIVO questões para a Teoria da História**. Revista de Teoria da História | issn 2175-5892. Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/75420/40055>.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. 256 p.

HARTMAN, Saidiya. **Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão**. tradução José Luiz Pereira da Costa. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

SILVA, Margareth da. **A polissemia do termo “arquivo**. XVII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (XVII ENANCIB) GT 1 – Estudos Históricos e Epistemológicos da Ciência da Informação. Bahia, 2016.

SILVA, Margareth da. **O arquivo e o lugar: a custódia arquivística como responsabilidade pela proteção dos arquivos**. 2015. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.



ESTUDOS CANSANÇÃO: FETICHISMO DECOLONIAL

WILLIAM GOMES DA SILVA

O processo do autorretrato é um lugar que eu me fortaleço. De fazer as pazes com a minha imagem. (Dani de Iracema, 2023)

Abro esta escrita destacando uma das urgentes reflexões da artista Dani de Iracema presentes em *O Divino da Pele* (2023)⁷, mas para contrastar com os privilégios de representação que já são fortalecidos inerentemente nos corpos brancos. Ainda que salvaguardada pelos regimes de representação, de imagem e de estética promovidos pelo sistema supremacista colonial, a branquitude constantemente promove curadorias de autoimagem sempre em prol dos privilégios e manutenções de poder. Com isso dialogo a partir das contribuições de Cida Bento (2022) em *O Pacto da Branquitude*, no sentido de:

Privilégio branco é entendido como um estado passivo, uma estrutura de facilidades que os brancos têm, queiram eles ou não. Ou seja, a herança está presente na vida de todos os brancos, sejam eles pobres ou antirracistas. Há um lugar simbólico e concreto de privilégio construído socialmente para o grupo branco. Por sua vez, o conceito de prerrogativa branca diz respeito a uma posição ativa, na qual brancos buscam, exercitam e aproveitam a dominação racial e os privilégios da branquitude. (Bento, 2022, p.63-34)

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=yJZV1XlmExI>

Digo isto, porque quando rememoram suas heranças não consideram suas violências; quando rememoram suas conquistas não consideram seus privilégios raciais; quando rememoram seus traumas não consideram os próprios parentes brancos; quando rememoram seus processos de cura e não consideram os roubos dos saberes das pessoas que foram escravizadas; quando arquitetam empatias pelas cosmologias afro-ameríndias como estratégias de atualização intelectual para continuidade da autoridade do discurso e não consideram os limites de suas próprias peles; quando remontam suas árvores genealógicas e podam por extrema esperteza e cinismo os senhores e sinhás fantasmagóricos. Isso aqui não são aconselhamentos para criarem diretrizes de atenção só fundamentadas nas dores e violências.

Mas, sobretudo, ponderar lugares de autorretratar pautados no equilíbrio entre manter-se no manto de ouro dos privilégios da branquitude, que já sabemos que são inegociáveis para vocês, e reconhecer as brasas acesas da colonialidade que iluminam as escolhas, atitudes e movimentos de encontro. A natureza das brasas é assim, discretas e incendiárias, e as pessoas mais íntimas do fogo nos racistas estarão mais aptas a percebê-las. Intimidade aqui mencionada no sentido dos corpos escuros e racializados que escancaram o racismo cotidiano.

Por exemplo, imaginem o possível deleite para um corpo branco que busca encontrar a todo custo argumentos que tecem pontos de fuga de suas responsabilidades, sobretudo o corpo branco acadêmico que é desse que estamos tratando, quando se depararem com a escritora negra bell hooks, em *Pertencimento: uma cultura do lugar* (2022), dizendo que:

O racismo nunca vai acabar se a cor da pele de qualquer pessoa continuar sendo o fundamento de sua identidade.

Quando nosso compromisso é com o antirracismo, a cor da pele é colocada em sua perspectiva correta. Torna-se apenas mais um aspecto da identidade de alguém, não o central. Como qualquer negro criado em um mundo segregado que passou por ataques raciais, embora de menor gravidade, durante meus primeiros trinta anos de vida me sentia mais confortável em ambientes majoritariamente negros. Conforme fui entendendo mais a estrutura do racismo e da supremacia branca, eu me desafiei a examinar de forma crítica por que me sentia “mais segura” e mais compreendida em espaços negros, ou por que automaticamente compartilhava uma sensibilidade em comum ali. Eu queria estabelecer uma coerência entre minhas ações envolvendo raça no dia a dia e minha convicção antirracista de que, para acabar com o racismo, todos nós precisaríamos parar de superestimar a raça. Tive de reconhecer que estar entre negros submetidos ao racismo internalizado é tão perigoso quanto estar entre brancos racistas. Tive de reconhecer que o ideal seria viver entre grupos de pessoas comprometidas com uma vida antirracista. Quando a formação de um vínculo depende de uma militância antirracista, somos sempre lembrados a olhar além da cor da pele e reconhecer o conteúdo de nosso caráter. (hooks, p. 130, 2022)

E numa leitura rápida, tão rápida quanto o desejo de gerenciar estratégias para omitir-se da própria branquitude, quando bell hooks prioriza o comprometimento antirracista em prol da descentralização da cor da pele, de fato esta notória perspectiva nos apresenta pistas para modos de vida mais reparadores. E se situarmos essa questão em um país forjado por muitos processos de miscigenação para embranquecimento, vulgo Brasil, onde a consciência de *ser branco* se dá em muitas outras estratégias e prioridade?

A opinião sobre raça não é uma unanimidade entre pessoas brancas; de fato, existem pessoas brancas que se dedicam à erradicação do racismo tanto quanto qualquer negro antirracista. Estereotipar todas as pessoas brancas, enxergando-as como uma ameaça em potencial, é tão desumanizador quanto julgar todos os negros com base em padrões definidos por estereótipos racistas negativos.

Claro que ainda é responsabilidade dos cidadãos brancos a tarefa de desconstruir e enfrentar os padrões de pensamento e comportamento racistas que vigoram em nossa sociedade. No entanto, se brancos e negros não permanecerem igualmente atentos à necessidade contínua de contestar a segregação racial e trabalhar por uma sociedade integrada livre da supremacia branca, nunca viveremos em uma comunidade amorosa. (hooks, p. 138, 2022)

Para o contexto Brasil em que, até para fazerem uma autodescrição em público as pessoas brancas criam mil *fugitividades semânticas*, sabe-se o peso da afirmação “eu sou uma mulher branca” ou “eu sou um homem branco”, independente do assunto da palestra a ser proferida a seguir. E quando esses melindres são nitidamente percebidos, logo também percebemos o *comprometimento antirracista*. Com isso, traço um esboço inicial desse perfil branco, como um dos objetivos desse texto, e com um olhar também de dentro da experiência acadêmica em Dança: *fugitividade semântica + fetichismo decolonial + distorção de pertencimento*⁸. Vamos lá:

A *fugitividade semântica* é uma estratégia de esquivar ou omitir de responsabilidades históricas das pessoas que se beneficiam dos privilégios decorrentes da colonização e supremacia branca. Para isso, fundamento a partir do professor de Sociologia, Eduardo Bonilla-Silva, em *Racismo sem racistas: o racismo da cegueira de cor e a persistência da desigualdade na América* (2020) quando diz que:

[...] a linguagem da cegueira de cor é esquiva, aparentemente contraditória e com frequência sutil. Por conseguinte, os analistas devem escavar o labirinto retórico de respostas confusas e ambivalentes a perguntas diretas; de respostas salpicadas de ressalvas tais como “Eu não sei, mas...” ou Sim e não”; de respostas quase inteligíveis por causa de um nível de incoerência maior que o usual. Essa não é uma tarefa fácil e o analista pode acabar confundindo honestos “Eu não sei” por movimentos retóricos que visam salvar aparências ou poupar nervosismo por incoerência induzida tematicamente. (Bonilla-Silva, p. 143-144, 2020)

Em detrimento da omissão, por parte de algumas pessoas brancas em relação aos seus lugares de pele, o *fetichismo decolonial* se manifesta quando estas visam a manutenção de seus lugares de poder (intelectual e estético) e a busca por uma redenção de caráter ou um *selo* de antirracista decolonial. Para pensarmos tal efeito fetichista, aproximo do que o professor Lucas Maia (2010) nos apresenta ao dizer que

[...] quando as relações de poder não são colocadas em suas condições concretas de existência, ou seja, dentro das relações de dominação, que são historicamente e socialmente determinadas, o poder se torna um fetiche. Fetichismo, para nós tem um sentido bem preciso e profundo. Trata-se de um conceito que expressa processos sociais concretos e determinados no tempo e no espaço. O fetiche é a completa coisificação dos seres humanos, é o conceito que explica o processo de transformação dos seres humanos em produtos de suas próprias criações. (Maia, p. 178, 2010)

Com isso, a branquitude, sobretudo acadêmica, age coisificando lutas a qual não pertence a fim de destituir de autoridade as autorias que de fato vivem tais discursos, resultando em elaborações que difícil e efetivamente sairão das redomas institucionais porque o interesse maior, como já foi dito anteriormente é a salvaguarda do próprio poder.

O poder é uma relação social que se torna um produto que oculta o real entendimento das relações que o geram. O operário fica deslumbrado com o carro que ajudou a produzir estampado na vitrine. Os ideólogos que se dedicam ao estudo do poder e do território gozam com os construtos em torno do poder e não compreendem a natureza das relações que o produziram. O operário tem na mercadoria o produto que oculta as relações que o exploram e o oprimem cotidianamente. O ideólogo tem nos construtos (fetiches) os produtos acabados

⁸ Tais termos estão sendo desenvolvidos em minha tese de doutorado, no Programa de Pós-Graduação em Dança na UFBA, com orientação do Prof. Dr. Thiago Santos de Assis.

que os impedem de compreender a essência das relações sociais. Assim, o poder, de conceito explicativo da realidade, passa a ser um grande fetiche que impede a compreensão ou dá uma explicação falsa sobre o mundo. Eis como se debatem, como peixes fora d'água, os ideólogos do poder. (Maia, p. 179-180, 2010) (grifos no original)

Com isso, nas vizinhanças das epistemologias, ressaltamos também o que o sociólogo e professor Muniz Sodré (2023) nos lembra quando diz que

A palavra “feitiço” de origem portuguesa no final da Idade Média, teve um curso semântico mais amplo ao longo dos séculos (p. ex., o “fetiche” presente na terminologia de Marx e de Freud), porém no Brasil fixou-se negativamente sobre as práticas religiosas afros. (Sodré, 2023, p.157)

Apesar de eu propositadamente destacar o termo *decolonial*, as noções de *contracolonialidade* que o líder quilombola Nêgo Bispo (Antônio Bispo dos Santos) (2023) nos traz, também estão inseridas. Uma vez que também vem sendo incorporadas no âmbito acadêmico decorrente da rápida saturação e banalização do termo *decolonial*, e a branquitude antirracista já vem inserindo em suas narrativas de salvaguarda de si. Ao passo que os deveres de casa, de casa grande, que dentre muitos poderiam ser os próprios estudos dos efeitos da colonialidade e da branquitude regentes nas atitudes, bem como os agenciamentos das heranças escravocratas na genealogia dos corpos brancos contemporâneos. Considera-se também que:

O grande debate hoje é o debate decolonial, que só consigo compreender como a depressão do colonialismo, como a sua deterioração. Compreendo o sufixo “de” como isso: depressão, deterioração, decomposição. Cabe às pessoas decoloniais, em qualquer lugar do mundo, educar sua geração neta para que não ataque a minha geração neta. Elas só são necessárias se fizerem isso, porque é isso o que é necessário fazer. E a nós, contracolonialistas, cabe inspirar a nossa geração neta para que ela se defenda da geração neta dos decoloniais e dos colonialistas. Porque sempre é importante se defender, mas não é necessário atacar agora. Não precisamos destruir os colonialistas. Deixemos que vivam, desde que vivam com o sol deles e não venham roubar o nosso sol ou o nosso vento. O mundo é grande e tem lugar para todo mundo. O mundo é redondo exatamente para as pessoas não se atropelarem. (Santos, p. 38, 2023)

Pois bem, Nêgo, mas o que tem ocorrido são os múltiplos engarrafamentos de cinismos, que por sua vez, vai provocando *distorção de pertencimento*. Ou seja, a figura branca decolonial, salvaguardada pelas supremacias, se acredita no direito de: ocupar-para-pertencer, pertencer-para-discorrer, discorrer-para-desfigurar, desfigurar-para-roubar, roubar-para-enbranquecer, enbranquecer-para-pertencer rodas de samba, paredões, terreiros, aquilombamentos etc. Estratégias de colonização que não vem de hoje. Percebemos que pertencimento e poder estão imbricados, assim como território e poder, considerando que

O poder se tornou um grande construto ideológico. Por conseguinte, seu irmão siamês, o território, também. Como vimos, um não é entendido sem o outro. É necessário uma cirurgia para separarmos estes irmãos. Enquanto continuarem unidos pelas vísceras, poder e território nunca deixarão de ser construtos, ou seja, palavras complexas que expressam falsas consciências sobre a realidade. Em uma palavra, a ideologia ou se preferem, as ideologias são formas de conhecimento vinculadas a interesses de classes que visam manter o *status quo*. (Maia, p. 180, 2010)

Quero dizer que certas figuras brancas devem se atentar aos limites desses estudos e das escolhas que fazem ao ocupar certos espaços. Em outras palavras, o pertencimento que o contexto acadêmico dá a certas figuras brancas não deve ser o único parâmetro para estas se sentirem no direito de ocupar pautas, concursos e vagas acerca de assuntos que não vivenciam, sobretudo na pele, digamos.

COLONIALIANÇAS

O que me interessa é o movimento, porque eu não quero fazer a Verger⁹. (Vaguiner Bráz, em *Cansanção: dançando com as folhas*, 2023)¹⁰

Essa frase do artista Vaguiner Bráz vem me martelando desde 2023, momento em que nos encontramos no Abaeté-Itapuã-Salvador, junto com a artista Dani de Iracema, para montarmos videodanças. Bráz, além de uma poética precisa nas imagens que cria com fotografias e fotoperformance, assim como Dani, sabe destrinchar mundos e magias com suas presenças, e ausências, estratégicas em suas obras. Suas sagacidades estéticas, chegam para mim, entre belezas e alertas, mil gatilhos de consciência e percepção de ser-estar no mundo.

Eu tento traduzir o que possa vir a ser “não quero fazer a Verger”. O que Bráz me traz nessa fala, contextualiza-me radicalmente no âmbito acadêmico, onde o qual escolhi estar e por isso também venho percebendo os modos *vergerianos* de muitas pessoas que ocupam esse lugar. Identificar modos de fazer *vergerianos*, para mim, corresponde às práticas coloniais etnológicas e antropológicas de cooptar tessituras negras e ameríndias.

Por diversos motivos, seja pelas próprias naturezas do campo de pesquisar em Dança, seja pela amplitude dos temas e assuntos que se inscrevem no corpo, muitas das pesquisas nessa área são embebidas de influências etnográficas e antropológicas coloniais.

Muito se encontra, nos anos recentes, pesquisas e discursos de cunho decolonial, antirracista e contracolonial feita por pessoas pesquisadoras do campo das Artes. Porém também, tamanha escassez no que tange proporcionalmente aos estudos críticos da branquitude e colonialidades.

Em relação à Dança, e às instituições correspondentes a ela em várias partes do Brasil, podemos traçar diversos panoramas de rotas coloniais. Desde os processos e responsáveis envolvidos que protagonizaram suas fundações, bem como os corpos que ainda protagonizam as ocupações e permanências nesses espaços, que em grande parte são pessoas brancas.

O legado histórico europeu que tais instituições trouxeram, até hoje, assombram muitas das disputas curriculares, pedagógicas e discursivas. Os fantasmas que coreografaram as colonialidades nesses espaços continuam dançando com as cognições dos corpos que agora os ocupam.

A coreografia que a branquitude realiza nesses contextos gera maçantes e repetitivos movimentos de violências e apagamentos. No espetáculo das apropriações e nas performances das alegorias da brancura, nítidos são os distanciamentos presentes entre os incansáveis debates em sala de aula, assim como as teorias presentes nas obras dançadas, e os

⁹ Pierre Verger (1902-1996) foi um fotógrafo, etnólogo, antropólogo e pesquisador francês.

¹⁰ https://www.youtube.com/watch?v=d_NIFzqe68

movimentos que configuram cotidianamente as atitudes e perspectivas “afirmativas” daqueles corpos e seus herdeiros. Até porque, por mais que mergulharemos nas cosmo percepções decoloniais, o limite que nos afogará será nosso próprio lugar de pele, somatizado ao contexto em que ela está, o quão a branquitude que a constitui é considerada e, sobretudo, quais as responsabilidades tais corpos assumem diante disso e da posição ocupada.

Posição essa, responsável pelas proporções raciais, seja do quadro de docentes, seja da comunidade discente, seja nas próprias ocupações em bancas de concurso que é o que vai promover novas possíveis reparações e utopias históricas de protagonismo intelectual e administrativo. Um corpo não é só pele, mas é a partir desses lugares de pele, de condição – e de responsabilidade! – que residirá e derivará, precisamente, as prioridades que alimentarão as diferenças para identificarmos colonos e *colonoaliados*, algo que venho percebendo desde minha dissertação, quando digo que

Condição é a contextualidade do corpo no encontro, com tudo aquilo que é passível de ser lido socialmente. Seja condição apresentada com movimentos, materialidades, pessoas, estruturas, deficiências, historicidades e memórias. Condição de estar num mundo colonial o expondo por estar viva/vivo. E também, estarmos alertas às colonialidades e aos colonoaliados que encontramos em nossos caminhos e cruzamentos. (Silva, p. 38, 2020)

Considerando isso também, e voltando ao Verger – ou melhor, aos Vergers que cruzam nossos caminhos, estejamos alertas aos capitães do mato, aos capitães do fogo no mato, aos capitães da academia. Principalmente estes e estas, que ainda que escuras, mais nos mostram o desejo de brancura do que de cura.

REFERÊNCIAS

- BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BONILLA-SILVA, Eduardo. **Racismo sem racistas: o racismo da cegueira de cor e a persistência da desigualdade na América**. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- hooks, bell. **Pertencimento: uma cultura do lugar**. Trad. Renata Balbino. São Paulo: Elefante, 2022.
- MAIA, L. O conceito de território e o fetichismo do poder- DOI 10.5216/ag.v4i2.9914. **Ateliê Geográfico**, Goiânia, v. 4, n. 2, p. 169–189, 2010. DOI: 10.5216/ag.v4i2.9914. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/ateliê/article/view/9914>. Acesso em: 19 ago. 2024.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.
- SILVA, William Gomes da. **Masturbatório: a dança como um dos desnudamentos do corpo**. 99f. Dissertação (Mestrado em Dança). Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/33566>. Acesso em 20 de nov. 2023.
- SODRÉ, Muniz. **O fascismo da cor: uma radiografia do racismo nacional**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2023.

REFERÊNCIAS-VÍDEOS SESSÃO CANSANÇÃO

- CANSANÇÃO: dançando com as folhas: Vaguiner Bráz**. 1 videodança (20 min 07 seg). 2023. Disponível em: https://youtu.be/d_NIFzqe68. Acesso em: 21 jun 2023.
- CANSANÇÃO: William Gomes**. 1 videodança (20 min 07 seg). 2023. Disponível em: <https://youtu.be/T6TUFIEUv3s>. Acesso em: 21 jun 2023.
- O DIVINO DA PELE: Dani de Iracema**. 1 videodança (20 min 07 seg). 2023. Disponível em: <https://youtu.be/yJZV1XlmExl>. Acesso em: 21 jun 2023.

Memórias de Formação: percorrendo os labirintos das composições de si

THIAGO SANTOS DE ASSIS

A Noção de Professoralidade como ignição dos meus modos de pensar

Tenho partido da ideia que escrever é inscrever-se. E, neste sentido, mais que emaranhar os fios discursivos que se tecem, por meio das palavras, tenho buscado fazer da escrita um lugar de reconhecimento e registro das marcas imateriais e subjetivas que me circunscrevem. Por marcas, compreendo se tratar dos “estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo” (Rolnik, 1993, p. 02). Assim, mais que se centrar em reconhecer os arranjos teóricos que habitam os meus modos de conceber o mundo, em suas distintas possibilidades de me atravessar, venho tentando demorar no reconhecimento da preciosidade posta na tarefa de vasculhar a si mesmo em uma dimensão memorialística. No dizer de Christine Délorly-Monberger (2008, p.138) “biografar-se de outro modo”.

Sem dúvida, esta forma de pensar a escrita me alcança e/ou eu a alcanço à medida em que padeço diante da compreensão de que há uma estética da professoralidade. Começo a compreender a formação de pessoas professoras como um projeto sempre inatual e inacabado que, ao sintonizar as histórias de vida à docência, reconhece que ser / estar professor/a é produzir a diferença de si na corporificação da experiência de um saber que emerge do manejo de se esculpir, reiteradamente, no tempo.

Portanto, não me demoro a apontar que a professoralidade “é uma diferença produzida no sujeito. E, como diferença, não pode ser um estado estável a que chegaria o sujeito. A professoralidade é um estado em risco de desequilíbrio permanente” (Pereira, 2013, p. 20). Ao tomar de empréstimo minhas próprias palavras, em outro contexto, saliento que a professoralidade:

está intimamente ligada à ideia de processo, na medida em que tanto o sujeito quanto o conhecimento são inconclusos. Estão sempre intercambiando outros modos de ser que diferem do que foram outrora. Indica um olhar para a formação do professor como um estado transitório no qual as zonas de certezas são desestabilizadas pelas incertezas de um fluxo intangenciável do ser sendo. (Assis, 2018, p. 54).

Apesar do desejo de neste manuscrito não verticalizar minhas reflexões na direção da noção de professoralidade, perspectiva que defendi em minha tese de doutoramento a partir do chão da sala de aula universitária em Dança, tornou-se inevitável introduzir este texto desta forma, posta a intenção de revisitar algumas memórias que desafiam os quadros referenciais dos meus movimentos de professoralização, sobretudo no que tange ao rearranjo de forças que vão se vetorizando quando passo a compreender a minha formação docente como um projeto político que tem pele, saliva e suor.

Digredir para encontrar a memória

Ao receber em minha caixa de *e-mails* o convite de William Gomes¹¹, artista da Dança por quem nutro admiração e afetos construídos nos labirintos da convivência em múltiplos contextos, convidando-me para colaborar com este *e-book*, segundo ele, à época, de nome provisório “Cansação: Fetichismo Decolonial”, fiquei pensando em como seria possível criar interlocução, com certa honestidade epistêmica, entre as questões que vêm orbitando os meus fazeres e a proposta que ora foi apresentada.

Não demorei a compreender se tratar de um *e-book* que, desde a primeira comunicação sobre as suas intenções, exprime o desejo pela epistemodiversidade como forma de conceber a produção de conhecimento em Dança. Reconhecido o gesto democrático na forma como William Gomes nos convida a compor esta coletânea, ainda me demoro no amplo rol de tópicos que ele nos apresenta como sementes para jardinar o desejo pela escrita: “cansação, branquitude, fetichismo decolonial, colonialidade, lugar de pele, dança de sinhá e de senhor, barbie antirracista, privilégios, e outros temas que podem dialogar com os universos dos cinismos coloniais na decolonialidade contemporânea...”¹².

Deste modo, comecei a pensar a partir das marcas que vão me constituindo frente aos tópicos levantados, em tom de provocação, pelo proponente da obra e, de certo modo, vi-me acionando os meus movimentos de professoralidade, no sentido de mais uma vez buscar interrogar as minhas memórias de formação. Percebi que a minha colaboração, expressa neste texto, poderia partir do reconhecimento de certa cumplicidade epistemológica que venho desenvolvendo junto ao acompanhamento do projeto de pesquisa de William Gomes. Trata-se de seu trabalho doutoral que se constrói no Programa de Pós-Graduação em Dança – UFBA, intitulado por “Estudos

¹¹ Doutorando, mestre, licenciado e bacharel em Dança pela Universidade Federal da Bahia.

¹² Parte da comunicação, via e-mail, que configurou o convite para publicação no e-book CANSANÇÃO: fetichismo decolonial, encaminhada por William Gomes em 20 de fevereiro de 2024.

Cansanção: branquitude, dança e colonialidade” e gestado no Grupo de Pesquisa PORRA: modos de (re)conhecer(se) em Dança¹³.

Sem dúvida, o seu projeto de tese tem retocado de sentidos o meu olhar como uma pessoa professora/pesquisadora de Dança, a partir da sua hipótese de haver uma questão de pele no que se refere às pesquisas em Dança, sobretudo àquelas que falam do alto de seus privilégios da branquitude, empacotadas por discursos pretensamente decoloniais, sustentadas sem colocar suas peles em jogo – fato que notadamente pode desviar a atenção quanto à inter-relação entre o racismo estrutural (Almeida, 2021) e os privilégios da branquitude (Bento, 2022).

Segundo o próprio William Gomes, ao apresentar seus interesses de pesquisa, tem-se que:

percebi que há peles que mesmo sem estarem nuas continuam expostas a vários tipos de violências. As peles pretas. Logo, não era necessariamente sobre nudez, mas os desnudamentos cínicos e escancarados que ocorrem a partir dos lugares de pele. Os desnudamentos dos racismos. Os desnudamentos das passabilidades. Os desnudamentos dos privilégios. Os desnudamentos do cinismo branco. Os desnudamentos nas danças brancas com brancos que não se racializam. Os desnudamentos nas danças negras com brancos que não se racializam. Os desnudamentos nas danças brancas com pretos que se embranquecem. (Silva, 2023, p. 461)

Assim, ao falar em cumplicidade epistemológica, evoco outro sentido para o ato de estar cúmplice. Do ponto de vista do direito penal se diz que cumplicidade é a participação secundária na realização de um crime por outrem. Na perspectiva da professoralidade, nesta relação que aqui estabeleço ao aceitar o convite para publicar no referido *e-book*, eu diria que cumplicidade epistemológica é a tessitura de vozes que desejam estar juntas, ora na direção de projetos comuns ou nos distanciamentos dos interesses implicados às suas singularidades nômades - mas, sem perder de vista os traços políticos que lhes aproximaram.

Assim, a cumplicidade epistemológica passa a dizer respeito a certo exercício de reminiscência que fazemos na direção de reconhecer e saudar nosso corpo como o acolhimento dos múltiplos que nos constituem. Portanto, é a forma como estou nomeando os movimentos de aprendizagem provocados pelo encontro. Encontro que não busca a plenitude do consenso, porque sabe que cada um/uma parte para a conversa com rastros particulares, potencializados pelo desejo de se ver enredado.

Assim, vou me percebendo em rede com William Gomes e neste movimento de cumplicidade epistemológica sou acionado, mais uma vez, pela professoralidade em sua perspectiva de (auto)formação, na qual os fluxos podem ser bifurcados “o que permite atualizações constantes, novas marcas,

¹³ O Grupo PORRA: Modos de (Re)Conhecer(se) em Dança emerge da necessidade de criar modos de fazer transitar no contexto acadêmico pesquisas, criações artísticas e epistemologias com características porra. Epistemologias que emergem de falas e contextos subalternizados e nem sempre considerados como produção de conhecimento. São colíderes do PORRA Prof. Dr. Carlos Eduardo Oliveira do Carmo (Edu O.), Prof. Dr. Lucas Valentim Rocha, Prof^a. Ms^a. Marilza Oliveira da Silva e Prof. Dr. Thiago Santos de Assis. O grupo transita por 4 bifurcações de pesquisa: 1. Experiências Artístico e/ou Educativas em Dança: corpos, gêneros e interseccionalidades; 2. Experiências Artístico e/o Educativas em Dança: corpos, periferias, movimentos de formação de si; 3. Experiências Artísticas e/ou Educativas em Dança: corpos, infâncias e deficiências; 4. Experiências Artísticas e/ou Educativas em Danças/Ancstralidades Negras. Mais informações no Instagram @grupoporra e em nosso canal do youtube <https://www.youtube.com/channel/UCBBBk1X7w1JBp1YRaEq6VHG>

novas composições, um compromisso com o refazimento, com a constituição de uma nova paisagem de mim, tão potente e tão efêmera como aquela que fui outrora” (Assis, 2018, p. 52). Assim, pois, não tenho dúvida que a materialidade que sustenta esta escrita é a memória em seu enquadramento (auto)biográfico.

Marcos Vilela Pereira (2013), ao propor uma microestética da professoralidade, apresenta a distinção daquilo que ele mesmo diz ser: “duas espécies distintas de memória”. Esse autor se refere à memória retentiva e a memória projetiva, diferenciando-as, ao considerar que: “a memória retentiva é aquela com a qual trabalhamos mais corriqueiramente, é a memória dos saberes e dos fatos. Trata-se da recuperação de dados armazenados em cadeias de conexões lineares de remessa” (Pereira, 2013, p.68). A memória projetiva caracteriza-se por seu alto grau de complexidade, uma vez que não se centraliza nas representações de causa e efeito sobre o vivido já que: “penetramos no campo efervescente das forças vivas, o campo de caos-zerodeserto de onde aparecem as possibilidades e os acontecimentos que vazam nas coisas, nas gentes e nos fatos (*ibid.*, p.75).

É com este segundo tipo de memória, ainda que se reconheça a presença da primeira a reboque, que eu desejo operar nesta escrita, aproveitando o convite de William Gomes para este livro e suas provocações sobre a necessidade de se falar a partir do que ele chama de “lugar de pele”, para amalgamar presente-passado-futuro do devir professor que me ocorre, por meio da memória como substrato para “descolonizar o eu” – tarefa suscitada por Grada Kilomba em *Memórias da Plantação* (2019) onde ela nos lembra que a “descolonização refere-se ao desfazer do colonialismo. Politicamente, o termo descreve a conquista da autonomia”.

Encaminho-me, a seguir, para uma narrativa de si. Segundo Cunha (2010, p.153), “não se trata apenas de um conhecimento implícito na atividade prática. Trata-se, sim, de um diálogo entre a prática vivida e as construções teóricas formuladas nesta e sobre estas vivências”. Trata-se de reconhecer, também, neste caso, que a formação do/a professor/a contém uma dimensão existencial encharcada de sua produção subjetiva.

Memórias de formação

Chego na Universidade para estudar na Licenciatura em Dança em 2007. Com os pés calejados pelas experiências de viver-propor Arte nos becos e vielas das periferias que me abrigaram. Na mochila eu levava, além do material didático (para um Curso de Dança), as experiências que acumulei frente a grupos de Pagode Baiano das comunidades periféricas por onde eu havia passado, mas que rapidamente eu entendi que elas pareciam não interessar como conhecimento e experiência em Dança ao contexto universitário com o qual me deparei.

Como estudante, eu assisti *in loco* a certa revolução no modo de compreensão da relação entre Dança e Universidade, na virada do milênio, sobretudo no contexto específico onde eu estudei. Nos anos 2000 estávamos diante do *boom* da Dança Contemporânea no Brasil e na Bahia, apresentando outros modos de compreensão sobre Corpo, Arte e a própria função social da Dança e dos artistas.

Ao mesmo tempo, a Escola de Dança da UFBA implanta a sua proposta curricular organizada por módulos que ultrapassavam a disposição estanque das disciplinas técnicas que, até então, era um jeito monorreferencial de pensar a formação de artistas e docentes da área. Um currículo inspirado na perspectiva transdisciplinar e, portanto, pretensamente direcionado ao diálogo entre os conhecimentos específicos da Dança – os estudos do corpo, os processos de criação e a apreciação crítico-analítica – e os conceitos/noções que emergiam àquela altura – as discussões sobre identidade, contemporaneidade, diversidade e cidadania¹⁴.

A esse contexto de efervescência, centrado no primeiro decênio dos anos 2000, soma-se ainda a difusão de novas perspectivas para pensar o corpo, especificamente abordagens que em seus construtos epistemológicos buscavam se distanciar do olhar dualista que segregava corpo e mente. Este modo mais complexo de pensar o corpo, sobretudo quando aproximado à aprendizagem da Dança, foi questionando modelos que se pretendiam hegemônicos. Com isso, põe-se em xeque a noção apriorística do corpo que pode dançar. Historicamente, o corpo esguio, hiperflexível, que acumulasse treinamento técnico-expressivo em especial no Ballet Clássico e, preferencialmente, branco – embora isso não fosse verbalizado – essa era uma imagem que se expressava em certo consenso tácito.

Nesse contexto que entrecruzava os avanços epistemológicos da Dança na direção de sua autonomia como campo de conhecimento, as tendências da cena artística contemporânea e as novas perspectivas de Educação e Arte, as práticas pedagógicas que assisti como estudante, em grande medida, vendiam pensamentos de vanguarda e se colocavam, em conjunto, como ultra contemporâneas.

A palavra da vez era diversidade. Falava-se em diversidade como um grande guarda-chuva em que cabia tudo aquilo que escoava do padrão de corpo branco, heterossexual, *cis* e sem deficiência. As discussões pedagógicas, apesar de seu expressivo tônus no que se referia a um pensamento de Dança mais amplo que um treinamento técnico, não alcançavam pautas específicas e, em certa medida, não potencializavam as danças que cada corpo trazia consigo para aquele contexto.

A questão do racismo, por exemplo, e suas correlações com a Dança sequer era uma preocupação pedagógica. Em minha trajetória como estudante de graduação, eu não tive um professor ou professora negro/a no quadro

¹⁴ Refiro-me ao Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Dança da UFBA aprovado pela extinta Câmara de Graduação em janeiro de 2005, mas implantado de forma piloto desde 2001.

permanente da instituição onde estudei. Não havia o cuidado expresso com a inclusão de autores negros, indígenas, pessoas com deficiência, nas referências bibliográficas que eram estudadas – e não se via nenhum tipo de mobilização didática para que fosse de outra forma.

Esta ausência de referenciais que dançassem as mesmas danças que eu, falassem dos lugares que eu conhecia e se parecessem comigo, em alguma medida, hoje eu percebo, foi me empurrando para fora do meu próprio reconhecimento como uma pessoa negra, que cheguei àquele espaço por meio de uma Dança negro-periférica, e tinha a torcida de pessoas também negras que sustentavam o meu sonho de ascender socialmente pela educação. Souza (2021, p. 53) diz:

A história da ascensão social do negro brasileiro é, assim, a história de sua assimilação aos padrões brancos de relações sociais. É a história da submissão ideológica de um estoque racial em presença de outro que se lhe faz hegemônico. É a história de uma identidade renunciada, em atenção às circunstâncias que estipulam o preço do reconhecimento ao negro com base na intensidade de sua negação.

Só ao escrever as linhas de agora, reflito como o conjunto de relações raciais/coloniais que se tecem dentro do espaço acadêmico, se não for lido criticamente, pode ser perigoso. Justamente por ser, ao mesmo tempo, sedutor ao ponto de nos incitar a processos silenciosos de despersonalização. Kilomba (2019, p. 215) nos lembra que:

O racismo cotidiano não é um evento violento na biografia individual, como se acredita – algo que “poderia ter acontecido uma ou duas vezes” –, mas sim o acúmulo de eventos violentos que, ao mesmo tempo, revelam um padrão histórico de abuso racial que envolve não apenas os horrores da violência racista, mas também as memórias coletivas do trauma colonial.

No livro *Querido estudante negro* (2023), a pesquisadora Bárbara Carine Soares Pinheiro reflete a sua trajetividade enquanto mulher preta nos espaços educacionais, desde a sua inserção na escola como estudante à docência universitária que exerce, e partilha histórias singulares do conjunto de interdições que lhe alcançou por ocasião do racismo estrutural e institucional que estão encrustados no chão das escolas e universidades. Ao acessar o seu livro percebo que o traço de singularidade de sua narrativa aciona uma espécie de memória coletiva que nos lembra do fato de que nascer negro no Brasil é estar circunscrito por uma rede de violências, das mais variadas formas, que sequestra a nossa capacidade de se projetar em algumas posições sociais. Afinal, “o racismo é, sobretudo, uma relação de poder que se manifesta em circunstâncias históricas” (Almeida, 2021, p. 86).

Lembro que em meio ao meu curso de Licenciatura, na condição de aluno-trabalhador, não tive possibilidades de viver a graduação em sua plenitude (participar de iniciativas de extensão, grupos artísticos que se formavam na Universidade e afins). Estudar em Ondina pela manhã, trabalhar dando aulas de Dança todas as tardes em uma escola em Periperi e morar na Cidade Nova¹⁵ me exigia uma rotina intensa para que eu pudesse me manter dançando no chão da Universidade – que à época tinha uma reduzida gama de ações para permanência dos estudantes. Assim, diante da minha rotina, a

¹⁵ Tratam-se de bairros em regiões distintas de Salvador-BA.

alternativa que encontrei de me manter vinculado a alguma outra atividade estudantil foi a participação em um grupo de pesquisa da Faculdade de Educação da UFBA que acontecia aos sábados.

Neste coletivo eu me integrei a um grupo de estudantes que, naquela altura, já faziam seus mestrados e doutorados aspirando a inserção na Universidade como professores. Não preciso falar que a maioria, esmagadora, era de pessoas brancas que podiam ter como meta aquilo que eu não era autorizado sequer a sonhar: a inserção como docente universitário em minha área de conhecimento. Afinal, é difícil se projetar, individualmente, nos espaços em que, coletivamente, não nos vemos representados.

Lembro que cheguei um dia, em casa, muito animado com tudo que estava estudando no grupo e, sobretudo, por conhecer mais sobre as possibilidades de continuidade de estudos na pós-graduação. Então, eu virei para minha mãe, de uma forma meio que conduzida pela trama de forças (in)visíveis que me circula e, de maneira assertiva, soprei ao vento que eu um dia seria um professor universitário. Ela, sem querer dar pistas de seu pessimismo com um leve sorriso de canto, disse-me: “Deus te ouça!” – transferindo para outra dimensão aquilo que parecia distante do seu próprio limite de sonhar por mim. Hoje eu percebo a trajetória íngreme que eu percorri em meio ao final da primeira década dos anos 2000.

Por mais que se possa reconhecer os avanços em termos de políticas públicas como o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), implantado em 2007 com o principal objetivo de ampliar o acesso e a permanência na educação superior, somada à instituição da Lei nº 12.711/2012, conhecida como lei de cotas, como instrumentos fundamentais no redesenho da Universidade (especialmente no que tange ao acesso de pessoas negras, da comunidade LGBTQIAPN+, pessoas com deficiência), sem dúvida, a docência universitária ainda é, notadamente, dominada pela branquitude. A considerar, inclusive, os expedientes exigidos para a ocupação dessa posição social.

Em uma matéria publicada no site GIFE – Grupo de Institutos, Fundações e Empresas, instituído como organização sem fins lucrativos em 1995, revela-se que: “De acordo com levantamento realizado pela Liga de Ciência Preta Brasileira, em 2020, dentre os alunos de pós-graduação, 2,7% são pretos, 12,7% são pardos, 2% são amarelos, menos de 0,5% é indígena e 82,7% são brancos”¹⁶.

Para Pinheiro (2024, p. 122):

O ar da docência universitária é outro, tem pouca simplicidade por aqui. Eu achava que só as ciências laboratoriais eram elitistas, mas a academia como um todo é elitista e racista. Tanto no mestrado quanto no doutorado, sofri de uma carência imensa de autorrepresentação em todos os sentidos. Por exemplo, não tive nenhuma professora negra, muito menos estudei nenhum cientista negro [...] eu também achava que apenas a universidade em que eu estudei tinha essa problemática, mas é uma ferida ontológica da academia ocidental, uma ferida que desconsidera por completo a existência de intelectuais negros e negras.

¹⁶ Disponível em: <<https://gife.org.br/apesar-do-aumento-de-pessoas-negras-nas-universidades-cenario-ainda-e-de-desigualdade/>> acesso em 13 de fevereiro de 2024.

Como a autora, partilho de uma experiência muito semelhante no que tange ao esvaziamento de referências negras na minha constituição como docente-pesquisador da Dança. Encerrei a minha graduação em 2010 e engatei, no ano seguinte, no mestrado. A articulação entre os campos da Dança e Educação passou a ser a minha área temática de pesquisa, seguindo até o doutoramento realizado enquanto já era professor universitário numa instituição do interior da Bahia (2016-2018).

Tanto a dissertação quanto a tese não possuem referências de autores negros, não tocam em questões raciais e não me apresentam como um autor negro, uma *bixa preta* (Veiga, 2019) da periferia de Salvador-BA. As ausências que deflagro, no aprontamento ininterrupto de mim mesmo, instauram memórias projetivas que dilatam os contornos de minha professoralidade e suscitam movimentos de descolonização do eu. Portanto, inclinam vetores de autoquestionamento:

“O que o racismo fez com você?”. Eu realmente vejo essa pergunta como um ato real de descolonização e resistência política, na medida em que permite ao sujeito negro, finalmente, se ocupar consigo mesma/o, em vez de com a/o “outra/o” branca/o. A pergunta é direcionada para o interior (o que -ela/e – fez – com você) e não para o exterior (o que – você fez – com elas/eles). Para mim, isso é bastante revolucionário. (Kilomba, 2019, p. 227)

Quando eu olho para essas questões, e as versões de mim que se congelam nas escritas desses trabalhos acadêmicos citados, com todo respeito às experiências que vivi e aos conhecimentos adquiridos em ambos os processos, percebo como seguir imerso na Universidade, por anos a fio, produziu a ausência de questões que foram, em primeira instância, nucleares para que este corpo se lançasse para dançar no chão da Universidade.

De fato, eu sinto como se eu tivesse cedido, na ambição de pertencer a esse espaço, a certa despersonalização que hoje me vejo em movimento de tentar borrar – no sentido de quem partilha da ideia de formação como um processo que toma o inacabamento como forma. Quando reflito sobre o meu trajeto de formação docente percebo que, em muitos momentos, eu rifei a minha própria existência para caber em uma Universidade ainda projetada como um centro colonial do saber. Para caber numa Dança que era e ainda é muito branca em sua constituição epistemológica, política, metodológica, sinto que fui me esvaziando dos referenciais inerentes a minha própria negritude para apostar na possibilidade de inventar um holograma embranquecido de mim mesmo.

Assim, vejo a minha trajetória de formação decalcada nas palavras de Jurandir Freire Costa¹⁷ que ao prefaciá-la obra *Tornar-se Negro* de Neusa Santos Souza diz: “o negro, no desejo de embranquecer, deseja nada mais, nada menos do que a própria extinção. Seu projeto é o de, no futuro, deixar de existir; sua aspiração é de não ser ou não ter sido” (Souza, 2021, p. 29). A branquitude é sedutora. O seu desejo de permanecer à frente como modelo a ser alcançado, sorrateiramente sequestra os nossos referenciais de mundo e

¹⁷ Jurandir Sebastião Freire Costa (Recife, 1944) é um médico psiquiatra, professor, escritor e psicanalista brasileiro.

coloniza a nossa subjetividade ao nos fazer duvidar dos saberes que nos habitam. Cida Bento em *O Pacto da Branquitude* nos diz:

É evidente que os brancos não promovem reuniões secretas às cinco da manhã para definir como vão manter os seus privilégios e excluir os negros. Mas, é como se assim fosse: as formas de exclusão e de manutenção de privilégios nos mais diferentes tipos de instituições são similares e sistematicamente negadas ou silenciadas. Esse pacto da branquitude possui um componente narcísico, de autopreservação, como se o “diferente” ameaçasse o “normal”, o “universal”. (Bento, 2022, p. 18)

Aqui eu me (re)encontro, na circularidade da disposição de minhas memórias, com as contribuições de William Gomes, reiterando-as, quando aponta como interesse de pesquisa a fricção entre Dança e Branquitude. Seus questionamentos na direção de convocar a atenção para “os desnudamentos cínicos e escancarados que ocorrem a partir dos lugares de pele. Os desnudamentos dos racismos” (Silva, 2023, p. 461), movimenta-me a pensar em como a professoralidade que produzo se redesenha a partir do momento no qual eu me localizo nessa memória aqui exposta e, ao mesmo tempo, começo a pensar sobre os efeitos do racismo em minha formação docente.

Deste modo, passo a reivindicar o meu projeto de autonomia. A autonomia que reside no reconhecimento do lugar de pele que possibilitou virar algumas chaves para destravar o processo de assunção da minha negritude como projeto de intervenção sociopolítica nas correlações que estabeleço com a Dança em seus processos educacionais.

Reflexões no fluxo de (in)concluir...

Recentemente, junto a Lucas Valentim¹⁸, professor e artista da Dança, um dos parceiros que divide comigo a liderança do Grupo de Pesquisa PORRA: modos de (re)conhecer-(se) em Dança, escrevi um texto intitulado por *Dança e Política ou Dança é Política? – pistas para pensar Arte em vida* – (Assis; Rocha, 2024). No referido trabalho, foi possível argumentar na direção de que: “toda Dança é política, está na experiência da Arte EM Vida [...] Trata dos modos como nos mobilizamos no mundo. São escolhas e pontos de perspectivas” (*ibid.*, p. 300). Pensar que toda a Dança é política trouxe novos contornos ao meu percurso com essa expressão da Arte.

Lembro que, em algum momento de minha experiência no Mestrado em Dança (2011-2012), meu irmão que é da área de Música, fez-me uma pergunta que apesar da rápida resposta que lhe dei demorou um tempo reverberando em mim. Ele disse, numa conversa meio despreziosa entre nós, algo do tipo: “Thiago, você não dança mais?”. Devolvi a pergunta com a indagação do porquê ele trazia aquele questionamento, sobretudo em um momento no qual eu desenvolvía uma pesquisa em nível de mestrado. Segui

¹⁸ Professor dos Cursos de Graduação da Escola de Dança da UFBA (Licenciatura, Licenciatura EAD e Bacharelado); professor permanente do Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança (PRODAN) e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança), ambos da Escola de Dança da UFBA.

argumentando que a experiência da Dança não era restritiva à fisicalidade do movimento e, decerto, escrever, ler, ensinar Dança também eram formas de continuar dançando. Tratam-se de ações cognitivas do corpo, em meu caso, a partir dos enunciados construídos através da Dança.

Fato é que, somente na ocasião da feitura do texto supracitado, construído em formato de diálogo, no qual Lucas Valentim e eu seguimos dando conta de circunscrições específicas de nossas atuações, passo a refletir como ensinar Dança no contexto da formação de pessoas professoras é um poderoso ato político. Com efeito, representa o gesto que tenho feito na direção de uma sociedade mais democrática.

Hoje, se a pergunta surgisse novamente, eu reafirmaria a meu irmão que sim; eu danço. Mais ainda, eu danço e tenho tomado a consciência daquilo que eu posso movimentar, politicamente, enquanto me movo na posição de docente no chão da sala de aula universitária. Na docência que exerço, habitualmente em componentes curriculares voltados à prática de estágio supervisionado, tenho visto de perto os cruzos políticos, metodológicos, histórico-sociais e epistêmicos na formação de novas pessoas professoras de Dança – parte significativa desses corpos negros e que, em alguns casos, interseccionam ainda o pertencimento à comunidade LGBTQIAPN+.

Cada aula que ministro é, sem dúvida, diferente em seus propósitos e arranjos didático-metodológicos, ainda que por vezes eu recorra a certo repertório de proposições que vão se agenciando no tempo e, por conseguinte, atualizam-se no exercício da interpelação mútua, num movimento de *do-discência* (Freire, 1996)¹⁹, sobre: como se vem a ser uma pessoa professora de Dança? E, baseado nas provocações de William Gomes (2023), complemento: como se vem a ser uma pessoa professora de Dança considerando o seu lugar de pele?

Com isso, tenho me interessado, em termos de concepção, por investir na (re)valorização epistemológica da experiência na formação docente (Sá, 2010). Neste sentido, flagro-me ocupado, politicamente, na recorrência de indagar às pessoas estudantes sobre quais experiências as mobilizam para a docência em Dança. Busco potencializar o corpo-que-dança a se apresentar por meio de seus processos identitários, desvelando suas formas autorais de mover, convocando a Universidade para o (re)conhecimento das territorialidades que lhes tangenciam. Em *A Dança no Contexto e os novos contextos da Dança*, Isabel Marques (2020, p. 5) interroga:

pergunto-me como seriam propostas para o ensino de dança que pudessem abrir espaços para aqueles e aquelas não privilegiadas e que durante séculos se quer foram oficialmente nomeados pela educação formal. Onde estão, como dançam, que vozes emitem, que afetos enredam, que sonhos têm as mulheres, negros, crianças, idosos, indígenas, pessoas com deficiência, LGBTQIA+ em nosso sistema escolar? E nas aulas de dança? (Marques, 2020, p. 05)

¹⁹ “O conceito de do-discência, diz respeito a necessária articulação entre a dimensão docente e discente, visto que não existe educador/a sem educando/a e nem educando/a sem educador/a, de sorte que “quem forma se forma e reforma ao formar e quem é formado forma-se e forma ao ser formado.” (FREIRE, 1996)”. In MOURAD. Leonice Aparecida De Fátima Alves; ONCAY, S. T. V. (Org.) ; DILL, D. R. (Org.) ; POMPEU, D. A. (Org.) . Reflexões e práticas da didiscência II. 1. ed. Iguatu-CE: Quipá, 2023. v. 1. 210p.

Do meu ponto de vista, ocupado com o meu lugar de pele e as marcas imateriais e subjetivas que compõem a minha professoralidade, devo lembrar que as questões acima suscitadas, em razão de um suposto “novo contexto da dança”, parece não reconhecer que as nossas presenças no ambiente acadêmico, portanto na Educação Formal, não é tão recente assim. Com muita dor e violência simbólica, há tempo emitimos nossas vozes, lutamos contra o sufocamento dos nossos afetos e sonhos. Resistimos ao projeto colonial de nossa subalternização e da captura de nosso direito de falar e dançar em primeira pessoa do singular, ou seja, existir.

Recentemente, eu assisti ao documentário *Ijó Dudu – Memórias da Dança Negra na Bahia*, dirigido pelo coreógrafo José Carlos Arandiba, o Zebrinha²⁰. Em minha percepção, o filme que traz um significativo recorte da atuação de pessoas artistas / professoras negras, com enfoque na capital baiana, ao apresentar o legado de muitas gerações, faz de forma poética denúncias contundentes do racismo estrutural (Almeida, 2019) e suas correlações com a Dança. É com pesar que eu vejo, em alguns trechos da obra, experiências de passagens pela Universidade, narradas por artistas negros que lá foram buscar a profissionalização, carregadas de dor e decepção ao perceberem as agruras do racismo cotidiano. Segundo Kilomba, 2019, p. 78:

O racismo cotidiano refere-se a todo vocabulário, discursos, imagens, gestos, ações e olhares que colocam o sujeito negro e as Pessoas de Cor não só como “Outra/o” – a diferença contra a qual o sujeito branco é medido – mas também como Outridade, isto é, como a personificação dos aspectos reprimidos na sociedade branca.

Só ao assistir o referido documentário eu pude refletir, ante a diversidade geracional das pessoas artistas que nele depõem, que há uma sensação coletiva de pessimismo da Universidade como um projeto comprometido com as demandas que escapem da manutenção dos privilégios da branquitude. Os discursos registrados no filme, demarcam o espaço universitário como um recorte social, historicamente hostil para a assunção de subjetividades negras. Ter assistido a obra foi muito impactante para compreender que uma agenda de reivindicações se avoluma desde antes da perspectiva decolonial ser eleita como o modismo acadêmico da vez.

Nesses últimos anos de minha atuação docente, tenho visto uma nova cena universitária emergir. Recentemente a UFBA, noticiou uma pesquisa sobre o atual perfil racial de sua comunidade, informando sobre a ampliação do número de pessoas estudantes que se autodeclararam negras e pardas²¹. A ampliação dessa diversidade no tecido social acadêmico acompanha uma contemporaneidade marcada por debates intensos sobre pautas sociais que promoveu historicamente exclusões.

A aparição frequente de corpos que se convencionou nomear por dissidentes, quando vistos pelo conjunto de normatividades sociais hegemônicas, passa a questionar os modos como se vinham sendo tramadas

²⁰ Bailarino, professor e coreógrafo baiano de reconhecimento nacional. Trabalha como diretor artístico do Bando de Teatro Olodum, que tem como objetivo valorizar artistas negros e denunciar o racismo e os diversos preconceitos da sociedade.

²¹ Disponível em: <https://www.ufba.br/ufba_em_pauta/perfil-racial-da-comunidade-universitaria-confirma-sucesso-das-aco-es-afirmativas-na>. Acesso em 11 de fevereiro de 2024.

as correlações entre Dança e Universidade. Digo isto, sobretudo no que tange à fuga de olhar para o que germina das possibilidades no cruzamento entre corpos que produzem outros referenciais nos movimentos de si implicados às territorialidades que lhes constituem.

Em 2022, após uma sucessão de eventos que envolveu o então Movimento Estudantil da Escola de Dança da UFBA²², uma Carta Aberta foi publicada nos *mailings* institucionais e nessa se pautou muito fortemente algumas reivindicações que merecem destaque quando se dirigem ao corpo docente da instituição para questionar: “posturas e metodologias racistas, transfóbicas, gordofóbicas, misóginas, lgbtqiapn+fóbicas, xenofóbicas, classicistas, classistas, entre outras violências”. E seguem narrando:

Por vezes somos silenciados ou minimizados quando apontamos o fato de que somos estudantes e estamos passando fome para poder sustentar nossa presença dentro da universidade. Convivemos no cotidiano com a violência de um currículo canônico e embranquecido, com a verticalização mascarada das decisões em relação a ocupação do espaço da escola, seja pela repartição dos ambientes, pelo modo de organização do uso das salas, pela noção de espaço público assentada (Movimento Estudantil, 2022).

Atravessado por essas reivindicações, reflito diariamente sobre o meu papel como docente e tenho entendido que a Arte do agora já se cansa de ser concebida, exclusivamente, pelas escamas de uma contemporaneidade pretensamente intelectual, brancocêntrica e desplugada dos seus microcontextos. Há, em minha perspectiva, urgências que se desvelam nos interesses singulares de uma coletividade que quer convocar, cada vez mais, para o chão do contexto acadêmico danças que sempre estiveram nele, nem que seja por via de contrabando, mas que nunca foram potencializadas justamente pelo contorno reducionista daquilo que se convencionou, em certo decurso histórico, denominar por formação acadêmica em Dança – muitas vezes centrada na experiência técnica em determinadas estéticas de origem eurocêntrica ou estadunidense.

Numa espécie de efeito rebote, tenho testemunhado proposições artístico-pedagógicas que se debruçam nas danças afrodiáspóricas, indígenas, nas correlações com as questões da deficiência e das discussões de gênero e sexualidade, passarem a figurar o tecido epistemológico da Dança que vem se produzindo no chão da Universidade - atribuo esta recomposição dos interesses de diálogo na área, em primeira instância, a presença em expansão dos corpos que enunciam / denunciam essas mesmas questões.

Por outro lado, há de se reconhecer que ainda é muito forte o rastro colonial expresso em propostas que recorrem a reprodução mecânica de técnicas de Dança, historicamente elevadas ao grau de “importantíssimas” fontes de repertório motor, bem como as concepções de Arte, Sociedade e Educação que servem a ideais pouco emancipatórios e interessados em reconhecer a diversidade como condição de todo e qualquer corpo.

²² A discussão sobre esse processo foi alvo da análise empreendida na seguinte referência: ASSIS, T. S.; ROCHA, L. V. . Desmonte, transbordo e levante: o efeito provocado pela gota d'água. In: 7º Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança, 2023, Brasília. Anais do 7º Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança, 2023. v. 1.

Diante da coabitação dessas perspectivas, engana-se quem percebe como harmoniosa a convivência entre essa complexa trama intersubjetiva de dissensos. Nas urdiduras de um dia a dia carregado de disputa de narrativa, como é o espaço acadêmico, tenho entendido ser o ponto de ignição da micropolítica que exerço em minha docência, o acordar para um certo estado de vigilância quanto ao luto colonial que atravessamos. Segundo Kilomba o luto colonial é um estado de aturdimento no qual o sujeito branco se sente incrédulo e indignado porque as/os “outras/os” raciais podem se tornar iguais a ele”. (2019, p.226).

A sensação da existência deste luto colonial nas correlações da Dança na Universidade, expressa-se, ao meu ver, em distintos níveis do jogo de coexistência entre a intencionalidade, sempre consciente, da manutenção dos privilégios da branquitude e as propostas que vêm sendo expostas por corpos que dissidem de uma dança concebida pela lente monorreferencial branca, heterossexual, *cis* e sem deficiência.

Em tempos da expansão de perspectivas que se apresentam como decoloniais, sobretudo quando enunciadas por corpos brancos que modificam o enquadramento epistemológico de seu ativismo intelectual sem sair do centro de sua condição de poder, portanto de sua brancura, percebo que esta atmosfera de luto colonial, por vezes, é sutil e silenciosa. Assim, é preciso desembaçar o olhar para perceber com outros sentidos que estamos atravessando um momento crucial para o alargamento epistemológico da Dança como área de conhecimento e, neste sentido, é tempo de se tensionar quais danças vão coabitar a “ordem do dia” nas pautas do contexto acadêmico.

A partir da hipótese de William Gomes (2023), que aponta a necessidade de discutir a pele/raça como uma categoria matricial também das relações na Dança, eu sinto a emergência de novos desafios didáticos que estão para além da inclusão de pessoas autoras negras nos planos de ensino, da valorização da cultura afrodiaspórica local como fonte de conhecimento ou da abertura para o diálogo com artistas negros e negras da cidade na perspectiva de ampliar referenciais. Compreendo que, diante da atmosfera do luto colonial nas correlações entre Dança e Universidade, o desafio é manter certo estado permanente de vigilância com relação às manobras de uma branquitude cínica e pouco disposta a dialogar com os corpos que relegou à condição de “outridade” (Kilomba, 2019) – embora por vezes dissimule o contrário.

Como um homem negro, filho de Oxum, candomblecista, *bixa preta* (Veiga, 2019) da periferia da Cidade Nova – Salvador-BA, adentro a sala de aula, para politizar a minha dança ou dançar a minha política, com a consciência da afetação mútua que promovo junto à trama referencial das alteridades que me acolhem. Minhas aulas são os meus feitiços. É com elas que luto na direção de uma Dança mais democrática, portanto menos opressora. Se consigo, não sei. Nem pertence, necessariamente, a mim saber. Mas, o que posso fazer é me comprometer em minha prática pedagógica a convocar a atenção para a pele/raça como materialidade nuclear das danças que agenciamos.

Referências

ALMEIDA, S. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen, 2019.

ASSIS, Thiago. *Professoralidade em dança no contexto universitário*: Tessitura de uma rede de experiências. Tese de Doutorado, Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFBA, 2018.

ASSIS, T. S.; ROCHA, L. V. . *Dança e Política ou Dança é Política?* Pistas para pensar arte em vida. In: Ian Guimarães Habib; Saulo Vinícius Almeida; Amélia Conrado; Fernando Ferraz; Joice Aglae Brondani. (Org.). *Poéticas e Políticas da Cena*. 1 ed. São Paulo: Giostri Editora, 2024, v. 01, p. 01-344.

BENTO, Cida. *O Pacto da Branquitude*. São Paulo: Companhia da Letras, 2022.

CUNHA, Maria Isabel de. *Conta-Me Agora!* As narrativas como alternativa pedagógica na pesquisa. *Revista da Faculdade de Educação da Usp*, v. 23, n.1/2, p.185-195, 1997.

DELORY-MONBERGER, Christine. *Biografia e Educação*: figuras do indivíduo-projeto. São Paulo; Natal / Paulus; EDUFRN, 2008.

ESTUDANTIL, Movimento. [Correspondência]. Destinatário: Comunidade da Escola de Dança. Salvador, 4 out. 2022. *Carta aberta*.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação*. Episódios de Racismo Cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARQUES, Isabel. *A dança no contexto e os novos contextos da dança*. In SANTAELLA, Lúcia e MOTA, Everson (orgs.). *Dança sob o signo do múltiplo*. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2020

ROLNIK, S. *Pensamento, corpo e devir*. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v. 2, n.1, p. 241-251, 1993.

PEREIRA, Marcos Villela. *A estética da professoralidade*: um estudo interdisciplinar sobre a subjetividade do professor. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.

PINHEIRO, Bárbara Carine Soares. *Querido estudante negro*. 1. ed. São Paulo: Planeta, 2024. v. 1. 200p.

SÁ, Maria Roseli G. B. *Currículo e formação*: atualizações e experiências na construção de existências singulares. In: SÁ, Maria Roseli G. B. de; FARTES, Vera Lúcia B. (Org.). *Currículo, Formação e saberes profissionais: a (re)valorização epistemológica da experiência*. Salvador: EDUFBA, 2010, v. único, p.37-71.

SILVA, William Gomes da. *Estudos CANSANÇÃO*: do desnudamento à queimação da branquitude que dança. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 7, 2023, Brasília. *Anais eletrônicos [...]*. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2023. p. 460-471.

SOUZA, Neusa Santos. 2021. *Tornar-se negro*: Ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Zahar. 171 p.

VEIGA, Lucas. *Além de preto é gay*: as diásporas da bicha preta. In: RESTIER, Henrique; SOUZA, Rolf Malungo de. *Diálogos contemporâneos sobre homens negros e masculinidades*. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2019. Cap. 3. p. 77-94.

POESTOS

DANILO JAMAL

Sempre Natureza

A natureza sente,
A natureza é gente,
A natureza chora,
E não está contente.
Ela anda respondendo
A nossa atitude de delinquente.
A natureza, no mesmo local onde era fria,
Agora está ficando quente.
A natureza dança,
Move suas placas e nos balança...
No fundo ainda acho que ela também
Em nós, deposita esperança,
Pois ela é meiga como criança.
Mas ao mesmo tempo,
E com muitos absurdos,
Tem a malícia de um adulto,
Pois está sendo atingida
Por vários cupins astutos.
A natureza grita!
Ela está em todos os lugares onde existe vida.
Por isso às vezes nos castiga,
Mas nem por isso ela é maléfica,
Só nos mostra quando a sociedade
Precisa ser sacudida.

Continuarei...

Continuarei fazendo poesia.
O mundo está em pé de guerra,
Ameaça da bomba química,
Mas continuarei fazendo poesia.
Regando a semente,
Lutando por novos dias,
Enquanto o relógio não apita...
O lápis, a caneta, o coração...
A mente é o guia.
Não é por capital.
É por novas perspectivas,
Por entender que existe algo além
Dessas velhas notícias.
Que nem surra de cansanção,
O sistema sempre batendo na gente
E a gente não grita.
A luz do mundo não pode ser vista
Depois dos dias cinzas.
Precisamos combater o que nos
crucifica,
Combater o que tira as cores das tintas,
E ao cair a ficha dessa eterna fantasia,
Poderemos ecoar a nossa melodia.

Os Donos do Mundo

Os donos do mundo
Não estão preocupados com nada!
Com o que acontece no Brasil,
Ucrânia, África,
Muito menos coma a Faixa de
Gaza.

E nesse turbilhão,
Um monte de pessoas inocentes
sendo assassinadas.
A natureza gritando, se revoltando,
E com seus fenômenos pedindo um
basta.

Mas os donos do mundo
Não querem saber de nada.
Além de matar em massa,
Vender armas e abandonar quem
realmente precisa
De ajuda humanitária.

Sem Vendas nos Olhos

Por favor,
Desarme seu pensamento.
Quem protesta
Não é um ser violento.
Quem protesta
Luta por um mundo melhor
Do que vocês dizem
Que estão fazendo.
Duro é ver,
Como se acostumaram
Com as mentiras e as violências
Que não são só físicas.
Retirem seus óculos de ilusão,
Tenham um minuto de compaixão.
Não é possível que esse meu grito,
Seja um grito de solidão.
Ou eu estou louco,
Ou tudo perdeu a razão.
Será que somos descartáveis
Como os meios de comunicação?

Nada Muda

Salvador, capital do axé!
Todo mundo se desloca
Para ver como é.
Grandes estruturas,
E uma fortuna pública investida
Em festas para turista.
Do mesmo lado,
Colado ao maior evento do planeta,
A desigualdade, a correria de quem vive a
realidade,
Enquanto passam as beldades,
Também se alarma a calamidade.
A maquiagem é pesada!
Vão querer dizer que os viadutos viraram
casas?
E até negar que quem está nos subcorres é
a negrada?
Que a passarela é destinada à nossa raça?
Que por elas os blocos afro paravam?
De jeito algum!
Eles querem vender ilusão,
Fazendo de seu processo de exclusão,
Anestesia para o senso crítico da
população.

Indignado

Me diz, por favor,
O que será da nossa nação?
Esquerda e direita
Seguem a mesma direção.
Para o fundo partidário,
Cinco bilhão.
E sempre o grande incentivo
A falta de educação.
E as crianças agonizando
Em meio a esse tufão de mentiras
Que escravizam pensamentos.
E os poderosos nojentos,
Furtam os nossos direitos por puro prazer,
Pois para eles é uma mera diversão.
O que será da nossa renovação,
Que tem como exemplo esses ratos sem
coração?
Triste, triste...
Mas esse é o retrato da nossa antiga, atual
e perpétua condição.
O que nos resta é a indignação,
Pois até a música já perdeu o refrão.

Ainda Tenho Fé

Enquanto houver vida,
E sei que a vida é dura,
Continuarei com a minha
armadura,
Lutando pela cultura.
Entendendo que não é fácil de se
fazer,
Tem que ter amor para não
retroceder,
Muito menos ceder ao século do
descartável
Que nos coloca o tempo todo
para nos corromper.
Mesmo que muita gente se
recuse a não querer ver, nem ler,
Manterei meu pensamento firme,
Pois só a cultura fará este mundo
de novo florescer.

Ainda

Ainda a muito a se lutar,
Palavras bonitas nada vão
mudar.

Precisamos encarar as nossas
feridas

Para assim nos curar.

Ainda há muito a se lutar,
Movimentar a rua, sei que dá.

Em quem devo acreditar?

Se o chafariz de sangue
continua a jorrar?

O chão ameaça tremer
E a mídia não deixa de
ganhar?

Sei lá!

Sei lá!

Atento

Sei, no mundo tem flor!
Que o céu é azul e existe beija-flor.
Mas como poeta,
Se eu não falar de dor,
Quem vai querer curar rancor?
Se eu não falar da tristeza,
Quando teremos um justo e
sossegado sorriso?
Dizer a verdade não é nenhum
castigo,
Enxergar além da caixa é alerta.
Te faz dormir tranquilo...
Não serei eu o omissos,
Pois ainda creio que o futuro pode
ser lindo.
Mas para isso, não devemos estar
distraídos.

Ah, Seu Eu Pudesse...

Queria mesmo era parar o
tempo,
Para ver a agonia desse mundo
travar.

Mas, me desliguei por um
momento.

Senti o alívio de poder respirar...
Aqui embaixo está tudo fervendo.

Só compra e venda,
Onde vamos parar?

Mercadoria virou sentimento,
Os rios de sangue sempre a
transbordar.

É tudo miséria, tudo é guerra,
Quem mente prospera.
Cansado demais...

Quem Aguenta?

Antes, o objetivo era salvar os
Yanomamis
E combater o garimpo ilegal.
A campanha passou, e lá a situação
continua brutal.
Desnutrição do povo e a falta de
cuidado.
Esse é o país do carnaval,
Onde as causas sérias é só discurso
para os poderosos,
Que se consideram acima do bem e do
mal.
A Amazônia verde está ficando cinza.
O desmatamento só aumenta,
Regresso absurdo!
Só vivemos em marcha lenta.
Para concluir, temos que contribuir para
o fundo de uma instituição violenta.
A população na carência,
Desse jeito, quem aguenta?
Nosso pagamento como população
É ser visto e tratado com plena
indiferença.

O que falta

Deus me dê um sinal
Ou me mostra uma luz.
Explica-me por que só o sangue
conduz.

A vida é um mistério,
E o mal o humano que produz,
Separam-nos por cor e classe,
Carregamos essa cruz,
Que cada dia pesa mais.

O amor se perdeu,
Perdeu-se a luta pelos ancestrais.

O singular já passou,
Precisamos, principalmente,
De verdadeiros pensamentos
plurais.

A arte Vive

Céu azul,
Calor forte!
A correria não para
Do sul ao norte.
Em alguns cantos
Está chovendo,
Mas a arte vive
O mundo socorrendo.
Em todo clima
A todo tempo
Existe sim, dificuldade.
Bom seria,
Sem demagogia,
Que a sociedade,
Sem hipocrisia, pilantragem,
Entendesse e valorizasse
A arte, nosso trabalho.
Não como passatempo,
Bobagem.

Contraste Triste

No barulho do motor
Ou na calma,
O curso da sociedade
Transformou-se em uma única
coisa;
Capital!
Ou se tem ou passa mal.
Com ele você entra em grupo
seleto,
E sem ele, é desumanizado, é certo.
Quem tem mais, exhibe,
Quem não tem, não existe...
Contraste triste!

ÍNDICE REMISSIVO

- ABRE CAMINHOS, 13
 acadêmico, 41, 64, 66, 67, 71, 74, 79, 80, 81, 82
 afrocentricidade, 40, 45, 46
 Afrocentricidade, 40, 46
 afrodiaspóricas, 80
 afrodiaspóricos, 59
 ancestrais, 8, 25, 41, 42, 95
 ancestral, 8, 43, 58
 ANCESTRAL, 6, 8, 10, 17
 ancestralidade, 43, 45, 46, 47, 50, 60
 ANDA, 5, 6, 8
antirracista, 42, 53, 64, 65, 66, 67, 70
 aprendizagem, 40, 42, 48, 50, 52, 53, 71, 73
 AQUILOMBAMENTO, 19
 arquivamento, 59
 arquivo, 6, 8, 54, 58, 59, 60, 61, 62
 Arte, 8, 53, 72, 73, 77, 80
 Artes, 67, 82
 artistas, 41, 42, 73, 79, 81
 artístico-educativa, 8, 40, 47, 48, 51, 52
 autobiográficas, 61
 autodocumentação, 61
 autofotografias, 61
 autoimagem, 61, 63
 BARRA PESADA, 19
 branca, 11, 28, 41, 63, 64, 65, 66, 76, 79, 81
 brancas, 41, 42, 64, 65, 66, 67, 71, 75
 branco, 28, 32, 42, 59, 63, 64, 65, 71, 73, 79, 81
 brancos, 42, 63, 64, 65, 66, 71, 74, 75, 77, 81
 branquitude, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 75, 76, 77, 79, 81, 82
 candomblé, 42, 46, 47, 51
 cansanção, 8, 9, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 70, 85
 capital, 79, 85, 88
 capitalismo, 44
 chão, 25, 38, 70, 74, 76, 78, 80, 91
 CINISMO, 20
 classe, 95
 coloniais, 67, 70, 74
 colonial, 45, 52, 63, 68, 74, 76, 79, 80, 81
 colonialidade, 42, 59, 64, 66, 70, 71
 colonialidades, 5, 67, 101
 colonialismo, 66, 72
 colonização, 38, 65, 66
colonoaliados, 68
 contemporânea, 44, 53, 70, 73
 contracoloniais, 58, 61
contracolonialidade, 66
 contracolonialistas, 66
 cor, 64, 65, 68, 95
 coreografia, 67
 corpo, 5, 8, 23, 24, 28, 29, 34, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 67, 68, 69, 71, 73, 76, 78, 80, 82, 101
 corporais, 32, 35, 44, 47, 49
 corpos, 8, 9, 28, 45, 46, 50, 59, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 71, 78, 79, 80, 81
 cosmologia, 25, 26
 cosmologias, 64
 crianças, 25, 51, 78, 89
 cumplicidade epistemológica, 70, 71
 dança, 8, 28, 29, 32, 37, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 59, 68, 70, 71, 77, 78, 79, 81, 82, 84
 Dança, 5, 8, 40, 47, 53, 65, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 101
 dança afro, 43, 44, 46, 48
 dança afrobrasileira, 40, 42, 48, 52
 dançar, 28, 29, 37, 38, 49, 59, 73, 76, 79, 81
 danças dos orixás, 41
 decolonial, 65, 66, 67, 70, 79
 DECOLONIAL, 6, 8, 21, 63
 decolonialidade, 70
 descolonização, 52, 72, 76
 descolonizar, 72
 docência, 69, 74, 75, 78, 81
 documento, 61
 documentos, 58, 59, 62
 educação, 8, 42, 45, 52, 53, 74, 75, 78, 89
encantados, 24, 25, 28, 29, 31, 34, 35, 37, 38
 ENCRUZILHADA, 13
 ENCRUZILHADAS EPISTÊMICAS, 13
 ética, 44, 45, 52
 EXÚ, 13
 Faculdade Angel Vianna, 8
 FAVELA, 19
 fetiche, 65, 66
fetichismo, 65, 68, 70
força encantada, 23, 25, 32, 37, 38
 fotografia, 60
fugitividade semântica, 65
 futuro, 25, 43, 58, 62, 72, 76, 92
 FUTURO, 17, 20
 hegemonia, 53
 hegemônicas, 42, 45, 79
 herança, 61, 63
 histórias, 9, 33, 34, 36, 44, 46, 52, 58, 59, 60, 61, 69, 74
 histórico, 40, 41, 59, 67, 74, 78, 80
 imagens, 37, 42, 46, 48, 60, 61, 67, 79
 IMAGENS, 19
 Imbu, 22
 improvisação, 47, 48, 49, 52
 indígena, 8, 22, 24, 37, 39, 60, 75
 indígenas, 22, 37, 38, 39, 74, 78, 80
 instituição, 58, 74, 75, 76, 80, 94
 itans, 44, 51
 MAGIA NEGRA, 20
 memória, 8, 41, 47, 53, 59, 60, 61, 70, 72, 74, 77
 memória projetiva, 72
 memória retentiva, 72
 mito, 43, 44
 mitos dos orixás, 43
 movimento, 8, 38, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 59, 67, 71, 76, 78
 MOVIMENTO, 13
 movimentos, 41, 42, 44, 46, 48, 49, 52, 60, 61, 64, 65, 67, 68, 70, 71, 76, 80
 narrativa de si, 72
 narrativas, 8, 33, 35, 45, 66, 82
 natureza, 8, 22, 27, 31, 37, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 52, 59, 60, 64, 65, 84, 86
 Nêgo Bispo, 66
 negra, 41, 45, 61, 62, 64, 74, 75
 negras, 51, 52, 67, 71, 74, 75, 76, 79, 81
 negritude, 46, 76, 77
 negro, 8, 41, 42, 58, 59, 61, 64, 73, 74, 75, 76, 79, 81, 82
 negros, 64, 65, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82
 originários, 38, 42, 59
 orixás, 44, 51
 orixá, 40, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52
 orixás, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 53
 Ossain, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52
 OXÓSSI, 13
 Pagode Baiano, 72
 Pankararu, 8, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 35, 37, 38, 39
 passado, 43, 58, 62, 72
 pele, 8, 9, 30, 60, 61, 64, 65, 66, 68, 70, 71, 72, 77, 78, 79, 81
pertencimento, 9, 38, 47, 65, 66, 78
 poder, 8, 9, 30, 41, 43, 44, 49, 50, 52, 58, 59, 61, 62, 63, 65, 66, 68, 74, 80, 81, 93
 POMBA GIRA BRANCA, 13
praiás, 25, 27, 28
 presente, 25, 32, 43, 44, 45, 49, 50, 58, 62, 63, 66, 72
 privilégios, 42, 63, 64, 65, 70, 71, 77, 79, 81
 procedimento metodológico, 42
 processo criativo, 42
 professoralidade, 69, 70, 71, 72, 76, 77, 79, 82
 queima, 28, 34
queimação, 28, 29, 34, 35, 82
 raça, 64, 81, 88
 raciais, 40, 42, 64, 68, 74, 76, 81
 racismo, 42, 46, 61, 64, 65, 68, 71, 73, 74, 76, 77, 79
 racista, 53, 74, 75
racistas, 41, 64, 65, 68, 80
 reconhecimento, 43, 46, 47, 52, 69, 70, 74, 77, 79
 religião, 42, 43, 46, 47
 RETINTO, 19
 RITMO, 19
 ritual, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 34, 35, 37, 38
 rua, 9, 91
 sagrado, 8, 22, 24, 25, 31, 37, 42, 43
 sociedade, 38, 43, 44, 45, 46, 53, 65, 78, 79, 84, 96, 97
 subalternização, 42, 79
 TAMBORES, 19
 tempo, 25, 29, 34, 35, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 58, 59, 60, 61, 62, 65, 69, 73, 74, 77, 78, 79, 81, 84, 90, 93, 96
 terreiro, 27, 28, 29, 33, 34, 35, 42
 terreiros, 25, 27, 29, 31, 66
 território, 24, 26, 27, 37, 38, 41, 65, 66, 68
 toré, 28, 29, 32, 35, 38
 Verger, 67, 68
 videodança, 67
 violências, 61, 64, 67, 71, 74, 80, 87
 YAO, 19

PESSOAS AUTORAS

ANDESON CLEOMAR DOS SANTOS

andeson.cleomar@ufba.br

Tem experiência na área de Artes, atuando principalmente nas temáticas: educação musical, cultura e diversidade, culturas e histórias indígenas. Concluiu o curso de Iniciação Musical no Conservatório Pernambucano de música - 2011. Graduado em Licenciatura em Música (Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS) onde foi bolsista de Iniciação Científica (FAPESB). É pesquisador do núcleo de pesquisa da UEFS intitulado "Estudo Contemporâneo em Música" (CNPq). Pós Graduado em Educação Musical pelo Centro Universitário Claretiano de Batatais. Mestre em Etnomusicologia pelo programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia - UFBA. Atualmente é graduando em Violão Popular pelo curso de Música Popular da UFBA. Doutorando em Etnomusicologia pelo mesmo programa e instituição. Tutor no Curso de Licenciatura Plena em Música Popular Brasileira (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB).

DANI DE IRACEMA

danideiracema@gmail.com

Dani de Iracema é mãe e artista multidisciplinar. Sua prática e pesquisa artística gira em torno da fabulação de memórias, autobiografias e retomadas, ritualiza em dança, imagens e palavras. Interessada em práticas artístico pedagógicas, onde pode realizar trocas e conduzir processos criativos. Dedicar-se a projetos autorais: o solo performático "Memórias Imaginadas das Terras por Onde Andei"; Em 2020 idealiza e coordena o projeto "Escuro Fértil - ofinas-rituais de autorretrato e fotoperformance para mulheres negras e indígenas"; desenvolveu em 2021 o projeto multidisciplinar ORÍGINÁRIAS vivências artístico-literárias em parceria com Juci Reis e Flotar Programa (MX-BR). Licenciada em Dança pela UFBA; integrante do programa Práticas Desobedientes. Nascida em Vit. da Conquista, vive e trabalha em Salvador, Ba.

DANILO JAMAL

danilodanilojamal@gmail.com

Jovem negro, poeta e artista de rua, atua no campo literário com o que intitula, POESTO - Poemas Protesto. Em 2019, de forma independente faz o lançamento da primeira edição do livreto, realizando recitais para favorecer as vendas em espaços culturais de Salvador e região metropolitana. Viajou por diversos estados brasileiros divulgando a sua poesia marginal e, neste período de pandemia, produziu lives em redes sociais para divulgar o seu trabalho. Participou da Feira de Literatura de Cachoeira -FLICA, sendo reconhecido como o escritor alternativo que mais vendeu cópias do POESTO. e da FLIN, em Cajazeiras, recitando e comercializando o POESTO, vendendo 60 exemplares. Em janeiro de 2020 é convidado pela coordenação do Centro de Juventude de Porto Alegre, administrado pela Central Única das Favelas - CUFA, a realizar oficina literária a partir do POESTO, para os/as jovens aprendizes. Também participou da FLIN, em Cajazeiras, recitando e comercializando o POESTO.

MARILZA OLIVEIRA

marilzafroubana@gmail.com

Professora da Escola de Dança da UFBA. Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Dança/Ufba. Mestre em Dança, especialista em estudos contemporâneos em dança pelo PPGDança-Ufba. Licenciada e Bacharel em dança pela mesma instituição. Dedicar-se aos estudos concernentes às poéticas dos orixás, que nomeia, CorpOrixá - Fundamentos para Danças de Poéticas Ancestrais. Autora dos e-books Danças Indígenas e Afrobrasileiras e Dança como mediação educacional para a diversidade e ações afirmativas II. Artista dança, atua como pesquisadora, educadora no campo das danças afrobrasileiras, intérprete, coreógrafa, preparadora corporal e curadora.

THIAGO SANTOS DE ASSIS

thiagoassis.ufba@gmail.com

Filho de Oxum, homem negro, gay, nordestino, oriundo da periferia de Salvador-BA, Professor Adjunto da Escola de Dança da UFBA. Docente do Programa de Pós-Graduação em Dança - Acadêmico (Mestrado e Doutorado). Foi professor de Dedicção Exclusiva do Departamento de Ciências Humanas e Letras (DCHL), da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), lecionando nos cursos de graduação em Dança, Pedagogia e Teatro (Licenciaturas) de 2013 a 2019. Doutor em Artes Cênicas PPGAC-UFBA, Mestre em Dança pelo PPGDANÇA- UFBA, Especialista em Psicopedagogia Clínica, Institucional e Hospitalar pela Fundação Visconde de Cairu, Graduado em Licenciatura em Dança pela UFBA. Co-Líder do Grupo de Pesquisa PORRA: modos de (RE)conhecer(SE) em Dança.

VAGUINER BRÁZ

brazvaguiner@gmail.com

Artista Baiano, morador do bairro de Paripe, localizado no Subúrbio Ferroviário de Salvador, Vaguiner Bráz, desenvolve seu trabalho nas artes visuais, fotografia e performance. Transitando a investigação das plasticidades de objetos de uso cotidiano, bem como manipulação direta e registro dos mesmos, o resultado é uma poética visual atravessada por artistas como Arthur Bispo do Rosário, Gilberto Barros e Farnesse de Andrade.

WILLIAM GOMES DA SILVA

williamgomess@gmail.com

Artista de corpo e imagem. Doutorando, mestre, licenciado e bacharel em Dança pela UFBA. Desenvolve estudos acerca das noções de colonialidades, branquitudes, problemáticas mestiças, processos de criação e desnudamentos, relacionando com práticas artísticas.



EDITORA

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança



PROEXT