

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS



Trabalho de Conclusão de Curso
Monografia

CAFI

Elen de Fátima Mesquita Ferreira

Rio de Janeiro, 2022

Elen de Fátima Mesquita Ferreira

CAFI

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharelado em Dança pelo Departamento de Arte Corporal da

Escola de Educação Física e Desportos

Centro de Ciência da Saúde

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Orientadora:

Profa. Dra. Tatiana Maria Damasceno

Rio de Janeiro, 2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS
DEPARTAMENTO DE ARTE CORPORAL

O Trabalho de Conclusão de Curso: CAFI,

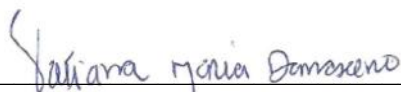
elaborado por: Elen de Fátima Mesquita Ferreira

e aprovado pelo professor responsável pelo R.C.C, professor orientador e professor convidado foi aceito pela Escola de Educação Física e Desportos como requisito parcial à obtenção do grau de:

BACHAREL EM DANÇA

PROFESSORES:

Orientador(a):



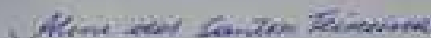
Prof(a): (Tatiana Maria Damasceno)

Convidado(a):



Prof(a): (Alexandre Carvalho dos Santos)

Convidado(a):



Prof: (Aline dos Santos Teixeira)

Data: 05/8/2022

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Bacia, 2022. Fotografia de Elen Mesquita	33
Figura 2: Texto Temperatura, 2022. Fotografia de Elen Mesquita	39
Figura 3: Fresta, 2022. Fotografia de Elen Mesquita	41
Figura 4: Parede, 2022. Fotografia de Elen Mesquita	42
Figura 5: Quina, 2022. Fotografia de Elen Mesquita	42
Figura 6: Janela, 2022. Fotografia de Elen Mesquita	43
Figura 7: Colcha, 2022. Fotografia de Elen Mesquita	43
Figura 8: Pé de Café, 2022. Fotografia de Elen Mesquita	44
Figura 9: Espinho, 2022. Fotografia de Elen Mesquita	44
Figura 10: Rosa, 2022. Fotografia de Elen Mesquita	45
Figura 11: Casca, 2022. Fotografia de Elen Mesquita	45
Figura 12: Referência Figurino, acervo pessoal	47
Figura 13: Teste composição do cenário, 2022. Fotografia Maria Júlia	48

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a Helena, minha mãe, por me trazer à luz. Seu ato de criação me educou no cuidado, na responsabilidade e na força do trabalho. Sem seu apoio e seu esforço para com a minha educação, eu não poderia estar onde estou. É pela sua disponibilidade na contação de histórias que a possibilidade desse trabalho existe, por isso, agradeço eternamente.

Às minhas velhas, vó Castorina e vó Fiinha, que carregam o título do trabalho, assim como todas as bisavós e trisavós, Nêga, Jacinta, Cassiana e Maria Rita, que são celebradas em cena, obrigada!

Aos meus irmãos Eliton e Emerson, que me buscavam no ponto de ônibus à meia noite na volta da faculdade, sem o esforço e apoio de vocês esse sonho não seria possível. E a Édria e Elcio, que apoiaram minha graduação de forma distante, mas na torcida pela pelo tão sonhado diploma.

Às minhas amigas e parceiras de graduação, Jessica Louzada, Yue Rodrigues e Anis de Luca, por compartilharem momentos inesquecíveis durante o curso. Provas improvisadas, amor nos corredores e carinho nos momentos difíceis. O processo da graduação não seria o mesmo sem o apoio e a inteligência de vocês. Em especial a Jessica, que durante esse processo, mesmo que a distância, me aconselhava e me acalmava, me fazendo lembrar que a dança é possível, obrigada!

À Rhaiane Silvestre, amiga que o Coletivo Nudafro me trouxe, parceira de cena e de laboratórios. Sua ajuda correndo por Madureira em busca das bacias foi essencial.

Ao meu amor, Maria Júlia, por acreditar no meu potencial e embarcar em cada loucura que invento. Obrigada pelas trocas de carinho, por fazer de tudo e mais um pouco para esse trabalho sair do papel, seja montando cenário, operando luz, fotografando, filmando, me lembrando de tomar água e me acalmando nos momentos de ansiedade. Sua paciência e perseverança foram essenciais nesse processo.

À Marília Danny e Paulo Ernani, que iniciaram minha vida na arte, concedendo bolsas de estudo à crianças e adolescentes de Maricá, nos cursos livre em teatro e dança, proporcionando incentivo à cultura e arte para famílias de baixa renda, no qual fui contemplada em 2010. Agradeço ao empenho e esforço que tiveram ao me acolher no

projeto, me incentivando sempre no estudo da arte e me mostrando caminhos possíveis na arte educação. Além disso, agradeço o apoio na produção deste trabalho, com o espaço e os refletores da Cia.Vida de Teatro e Dança, cedidos para a realização dos ensaios e gravação do presente trabalho.

À minha orientadora, Tatiana Damasceno, por me provocar na dança e nas produções artísticas dentro da academia. Obrigada por ser referência no Departamento de Arte Corporal. Sem o seu empenho e esforço de propor um projeto de extensão que visa a pesquisa da dança e cultura afro-brasileira, meu corpo não teria navegado por tantos mares do saber.

Por fim, obrigada a todo Coletivo NUDAFRO, que durante esses anos de parceria me proporcionaram eventos, viagens, espetáculos e conhecimento, expandindo meu horizonte no saber, na arte e na vida.

Obrigada a todos, todas e todes!

RESUMO

CAFI é uma performance artística, no formato audiovisual, que comunica memória, corpo e ancestralidade. O nome CAFI é uma homenagem as minhas avós: Castorina (CA) e Fiinha (FI), brincando com a palavra café. A proposta norteia as possibilidades de uma dança sensível e ancestral, que busca a interação entre o movimento do corpo e o movimento da memória. CAFI ressalta a existência e a importância de algumas relações presentes em práticas afrocentradas. Afinidades que envolvem afeto, ancestralidade, redomas sensoriais, movimentos, falas e ações que o corpo inscreve e presentifica em diversos espaços. Visito minhas experiências, em contato com as matriarcas da família Mesquita, através do movimento da memória narrada pelo corpo que lembra contando e que contando se põe a lembrar. Identifico esse movimento dançante, que entrelaça afeto, memória e ancestralidade, como um ato poético de resistência do corpo preto na vida, na dança e na arte.

Palavras-chave: CORPO; ANCESTRALIDADE; MEMÓRIA; DANÇA

Abstract

CAFI is an artistic performance in an audiovisual format that communicates memory, body, and ancestry. The name CAFI is a tribute to my grandmothers: Castorina (CA) and Fiinha (FI), playing with the word coffee. The proposal guides the possibilities of a sensitive and ancestral dance, which seeks the interaction between the body's movement and the movement of memory. CAFI highlights the existence and importance of some relationships in Afrocentric practices. The affinity involves affection, ancestry, sensory domes, moves, speeches, and actions that the body register and makes present in different spaces. I visit my experiences in contact with the matriarchs of the Mesquita family through the memory's movement related to the body that remembers by telling and when tells it, starts to remember. I identify this dancing movement - which intertwines affection, memory, and ancestry - as a poetic act of resistance of the black body in life, dance, and art.

Keywords: BODY; ANCESTRY; MEMORY; DANCE

Sumário

INTRODUÇÃO.....	10
1 Saber quem sou	15
1.1 Entre montes e asfaltos	17
1.2 Entre sensações e lembranças	22
1.2.1 Espaço passado: explorando a redoma sensorial ordinária	25
1.2.2 Espaço-presente e o tempo da rapidez	27
1.3 Entre o corpo e a bacia:	29
1.3.1 Recapitulando a história	32
2 Processo de Criação	34
2.1 Contato	35
2.2 Temperatura	37
2.3 Textura	39
2.4 Corpo, bacia e fotografia	46
2.5 Dramaturgia	49
2.6 Ficha Técnica	51
CONCLUSÃO	52
REFERÊNCIAS.....	54

INTRODUÇÃO

CAFI parte de uma investigação coreográfica que norteia possibilidades existentes na dança, a partir do encontro experimental entre o audiovisual, o corpo e a ancestralidade. O trabalho aborda três estudos que contribuem com o entendimento de questões levantadas na pesquisa tanto no campo teórico como no campo prático criativo. São eles: o estudo da Afrocentricidade, que alerta que africanos e seus descendentes devem operar como agentes conscientes de suas histórias; os sentidos do corpo, que busca sensibilizar a corporeidade através do despertar dos sentidos; e a investigação da performatividade na dança contemporânea, criada a partir da conexão corpo e o cotidiano.

O princípio que orienta a pesquisa parte de dois pontos que cruzam as trajetórias do meu corpo: o espaço-passado e o espaço presente. Compreendo como trajetória todos os acontecimentos históricos que antecederam o meu nascimento, trajetos que foram feitos no passado e que me atravessam continuamente, assim como minha própria transitoriedade, trajetos que passo a fazer na vida adulta. Para entender um pouco mais a ideia de trajetória, parto dos questionamentos que existem nas perguntas: “Aonde vou?”, “Com quem vou?”, “O que como?”, “O que danço?”. Questionando os lugares em que esse corpo transita, tanto no passado como no presente, posso aprofundar as possibilidades da criação em dança, a partir do que entendo por cotidiano e redomas sensoriais, conceito apresentados por Veiga (2008), no capítulo *O conceito de redoma sensorial*, no livro *Ritual, risco e arte circense*.

No diálogo entre o indivíduo e suas redomas sensoriais, entendo que a formação do cotidiano se dá pela formação de um conjunto de sensações que englobam nossa vida (VEIGA, 2008), logo, aquilo que nos cerca. É dentro desse conceito que começo a pensar nos elementos que constituem minha redoma sensorial e conseqüentemente chegar no diálogo entre espaço, passado e presente. O primeiro, constituído pelo espaço-passado, que traduz a vida rural, em contato com a natureza, a lentidão e o silêncio, vividos pelos meus avós e meus pais. O segundo constituído pelo espaço-presente, que engloba a vida dentro da urbanidade, as ruas, a pressa e o barulho, vivenciados por mim. Estabeleço uma interseção entre os elementos ruralidade-urbanidade/passado-presente, entendendo que as trajetórias que existentes nesses espaços-tempo, são fundamentais no meu processo de formação educacional, artístico e social. Assim como, a contribuição do meu

entendimento como mulher, preta e periférica. Nesse contexto, de forma consciente e às vezes inconsciente, observo que o trânsito entre esses dois mundos, gera um “arcabouço de sensações” (VEIGA, 2008, p.73) que atravessam e nutrem o meu corpo e as danças que me proponho a criar.

Entendo que esses dois pontos são fundamentais para a formação do meu caráter, sendo assim, fatores que contribuem para o entendimento do que seria minha redoma sensorial. A partir da relação passado x presente e ruralidade x urbanidade, conduzo uma proposta de pesquisa, que visa aprofundar a experiência do movimento corporal, dentro do âmbito da dança, através da relação corpo-natureza, corpo-memória, corpo-sentidos. Entrelaço as pesquisas corpo-memória-sentido, trabalhando uma conexão entre as práticas estabelecidas e consolidadas dentro da academia, tais como a dança contemporânea, a dança moderna e a dança clássica, buscando abordar e aplicar o pensamento e o estudo afrocentrado, a fim de elaborar uma performance artística que produz não só um corpo-artístico-político, mas também, aplicando a essência que constitui as redomas sensoriais do meu corpo-sujeito afro-indígena.

Utilizo dois autores pretos, que versam entre dança, corpo negro e ancestralidade, como Victor Hugo Neves de Oliveira e Inaicyrá Falcão dos Santos, que constroem um discurso plural sobre a dança no Brasil. Abordo também o conceito de *senhoridade*, apresentado por Sandra Haydée Petit, no livro *Pretagogia: Pertencimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição Oral Africana na Formação de Professoras e Professores* (2015). O livro comunica um diálogo existente entre o ser mais velho, aquele que detém o saber, aquele que nos ensina. Essa comunicação entre o saber passado de geração em geração, é uma maneira de contribuir para a pesquisa do movimento ancestral. O ensinamento do mais velho(a) é dado pela experiência, e é a partir da experiência contida na *senhoridade*, que crio uma relação entre as pessoas, que contribuíram para a formação do meu corpo, residentes desse espaço passado, sendo socialmente ou biologicamente. É através da *senhoridade* que busco investigar conexões entre meu corpo e as matriarcas da minha família, as senhoras mais velhas que pariram mulheres, homens e conhecimento.

Observo que os meios de produção de arte dentro da academia, são, em sua maioria, codificados dentro de uma ótica hegemônica, que traduz o estudo da dança a partir de uma visão eurocentrada, ou seja, voltados para um estudo da dança que pensa a técnica e a teoria a partir de referências eurocentradas, utilizando autores e bailarinos

brancos e europeus como validação do movimento artístico. Essa limitação de saberes, exclui novas possibilidades de expressão e arte, nos mantendo cercados pelo dito “correto” dentro dos processos de pesquisa. E mesmo na criação de disciplinas e projetos de extensão que compreendam o que diz nossos corpos pretos, não é suficiente. Sendo assim, trago nessa pesquisa, uma visão que precisa falar sobre o meu corpo, as minhas raízes, a minha dança. Afrocentrar aqui não é uma opção, é uma necessidade. Por esse motivo, pensando numa identidade em dança, busco unir o entendimento do corpo através das técnicas que já experienciei, sendo elas o ballet, o jazz e a dança contemporânea, a fim de construir uma ponte entre ancestralidade e academia.

No ano de 2017, na disciplina de Folclore, a avaliação final tinha como proposta um trabalho chamado “Pesquisa de si”. O objetivo principal dessa avaliação era pesquisar as atividades e práticas culturais que existiam no seio familiar dos alunos, conduzindo assim uma investigação sobre a nossa história. Foi a partir desse trabalho, que me debrucei mais intimamente sobre as atividades artísticas e não-artísticas, exercidas pela minha família. Para isso, foi necessário um resgate de uma memória praticamente apagada, tentando reconstruir uma linha do tempo entre esses dois lados da família, o paterno e o materno. A dificuldade encontrada, fez com que, na época em questão, eu percebesse o distanciamento que existia do meu conhecimento sobre as atividades realizadas pela minha família, mesmo que eu tenha crescido ouvindo sobre algumas delas. Além disso, a pesquisa em si, abriu meus olhos para uma visão política e identitária do meu corpo, fazendo com que eu começasse a elaborar questões sobre quem eu de fato era/sou, questionando inclusive o porquê de ser tão difícil recordar e restabelecer um ponto sobre essa ancestralidade.

Eu me lembro de começar o relatório final dizendo: “Houve uma grande dificuldade em relatar essa pesquisa minuciosamente, fiquei muito empolgada com o que descobri e ao mesmo tempo decepcionada em como a história da minha família se perdeu.”. É comum perceber a existência da destruição das nossas memórias. Uma condição que aprisiona, destrói e domina nossos corpos, reduzindo o que é nosso a nada. Esse denominador comum, cerca nossas memórias, vivências e nossos saberes, delimitando e induzindo nossas práticas ao olhar supremacista. O que pode ser estudado, o que pode ser lido, o que realmente importa, são ditados pelo pensamento hegemônico, reduzindo o nosso conhecimento a meras crenças e tradições folclóricas. Entendo que o olhar, definido por uma autoridade racial (KILOMBA, 2019), é a maneira de soterrar

nosso conhecimento, esconder nossa história e ditar o que podemos fazer, continuando a estratégia de subalternizar nosso pensamento. O processo de epistemicídio, “[...] destituiu a racionalidade e a capacidade de produzir conhecimentos desse Outro dominado, no sentido em que seus saberes passam a não ter validade e são vistos como crenças de grupos inferiores.” (ALMEIDA, 2022, p.165). Compreendo aqui, que essa prática que nos formata nesse molde, é a grande culpada pelo sentimento de não pertencimento do meu corpo enquanto mulher negra, no início da graduação.

Na busca pelas práticas culturais e tradicionais dos meus parentes, observei que ao longo dos anos, essas práticas foram se distanciando cada vez mais da sua raiz afroancestral e se aproximando cada vez mais as práticas religiosas europeias, fazendo com que grande parte da família excluísse por completo atividades culturais afro diaspóricas e indígenas que eram comuns entre eles. Portanto, quando me deparei com toda a diversidade cultural que existia na minha família, percebi que a sensação de não pertencimento era uma consequência desse afastamento e profusão da nossa cultura. Porque por mais que a minha pele delimitasse a forma como sou lida pela sociedade, enquanto uma mulher preta, eu não conseguia me sentir pertencente a esse grupo. Esse afastamento evidencia o efeito do desconhecer nossa história.

No artigo *PERFORMANCES DA ORALITURA: CORPO, LUGAR DA MEMÓRIA*, Leda Maria Martins (2003) afirma que a cultura negra é um lugar de encruzilhadas porque o cenário cultural brasileiro possui diversas interferências provenientes do cruzamento entre culturas e sistemas simbólicos, tais quais a cultura africana, indígena, europeia e até mesmo oriental. Essa profusão cultural é o primeiro embate encontrado durante o processo de pesquisa de si. Algumas das atividades praticadas por essas matriarcas, hoje não existem mais. Muitas delas absorvidas pelo sincretismo religioso, outras apagadas e outras que ainda resistem aos poucos. Resgatar e preservar essa memória, torna-se aqui um dos impulsos que move o projeto. Começando pelas beiradas da memória recente, tudo aquilo que consigo perceber a partir do que já sei e vivi, e o aprofundamento nas memórias ceifadas, escondidas entre as linhas do tempo que cruzam a minha própria.

No livro *Memórias da Plantação*, Grada Kilomba aborda o tema do silenciamento provocado pelos anos do período colonial. Nessa introdução, ela fala sobre o ato de escrever como um ato de torna-se sujeito:

Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político [...] um ato de tornar-se e, enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou. (KILOMBA, 2019, p. 28).

Logo, em minha própria narrativa, dançar é o meu ato de tornar-me. É a partir do movimento que eu celebro esses corpos. É através dele que retorno para meu corpo e o corpo dos meus ancestrais, é por ele que me conecto com essa memória sufocada e me reafirmo como sujeito principal da minha história/dança. Esse movimento, de retornar aos seus, é um mover que nos preenche num ato de tomar o que é seu para si.

Nós, afrodescendentes da diáspora, podemos estar distantes da religiosidade tradicional africana, mas a memória comunitária que em nós habita, ainda quando maltratada e renegada, precisa apenas da centelha do movimento ancestral para se manifestar. (PETIT, 2015, p.77).

Sendo assim, dentre as questões que surgiram ao longo do entendimento do que seria essa memória, reflito sobre o que significa para mim a então memória do meu corpo. Observo que a consciência constrói uma comunicação imagética do que é memória para a maioria das pessoas, ou seja, a memória se torna um pensamento incorpóreo, residente nas lembranças e nas imagens formadas através da mente. Compreendendo que “[...] a memória dos homens e dos animais é o armazenamento e evocação de informação adquirida através de experiências” (IZQUIERDO, 1989, p.89), entendo que a memória em questão é aquilo que me transporta para o meu presente. É a partir desses inúmeros recortes de tempo e espaço – passado e presente – que esse corpo foi formado, com isso, dentro das inúmeras discussões sobre o que é memória, neste caso, o que me interessa enquanto aprofundamento de pesquisa em dança, são as memória do espaço e a memória do corpo. É a partir delas que construo uma reflexão entre corpo-memória-sentido.

1 Saber quem sou

Concomitantemente ao processo da “Pesquisa de si”, no mesmo ano, começo a participar do Coletivo Nudafro, Núcleo de Pesquisa em Dança e Cultura Afro-brasileira, coordenado pela Profa. Dra. Tatiana Maria Damasceno, projeto de extensão do Departamento de Arte Corporal-UFRJ. Fazer parte de um projeto que pensa dança na cena afro contemporânea, me proporcionou estar em contato com artistas e pensadores pretos. Pensar o corpo afro-brasileiro, passa a ser cotidiano dentro da universidade, mesmo reservado somente aos horários do projeto. Falar sobre isso é importante, foi graças ao pensamento afrocentrado, dentro de um projeto que pensa dança contemporânea, que fui capaz de dançar, estudar e aprender um pouco mais sobre as particularidades do meu corpo, logo, a experiência vivida no projeto também faz parte do meu espaço-presente, tendo grande importância no processo desse trabalho.

É importante ressaltar que as atividades que exerci dentro do projeto, pensando o corpo negro em primeira escala, foi de extrema importância para a construção da parte teórica e prática desse trabalho. Nada seria possível sem esse apoio, já que boa parte do currículo do curso não compreende os autores pretos como embasamento teórico das disciplinas, sendo assim, como uma mulher negra, entendo que os projetos voltados para a cultura afro-brasileira, ainda que restritos no formato de projeto de extensão, são necessários para a formação dos discentes dos cursos de dança na UFRJ.

Dito isso, começo nesse capítulo a construção dessa história. Começo como muito aprendi nas rodas de conversas e seminários. Meu nome é Elen, filha de Helena e José Luiz, nascida em São Gonçalo-RJ e residente de Maricá-RJ desde meu segundo dia de vida. Pretinha desde sempre, com certidão de parda. Cresci dentro de uma comunidade pequena. Cresci no meio do mato, no meio do morro, brincando na terra, plantando, colhendo, comendo. Cresci carregando balde de cimento, brincando, jogando bola, soltando pipa, andando de bicicleta. Cresci em praia, lagoa, cachoeira, mangueira, piscina, bacia. Cresci, na fala, na leitura, no teatro. Quis ser de tudo, professora, escritora, atriz, bióloga, até advogada, de tudo um pouco. E no meio desse tudo um pouco caí no palco e nunca mais saí. Já fui bruxa, já fui fada, já fui mulher, já fui boneca, já fui criança, já fui mais velha, já fui. Fui construindo movimentos perfeitos e imperfeitos, conduzidos na barra, no chão, no centro, na diagonal. Fui nomeando os saltos e giros até parar aqui. E daqui eu vou seguindo.

Falar sobre CAFI, primeiramente, é falar sobre o meu corpo, mas também sobre as mulheres que deram a vida a ela, é falar sobre minhas mães. As mães que habitam o espaço físico e não físico desse mundo. Antes de tudo, antes da noção do que é mundo, do que são as coisas, do que é dança e do que é corpo, entendo que foi a potência dessas mulheres, das minhas matriarcas, que formaram o meu caráter. E por isso, essa influência sagrada, passada de gerações, mesmo que indiretamente, confluem na urgência de celebrar esses corpos nesse momento final da graduação. Elas estiveram comigo em memórias adormecidas, criadas nas histórias do tempo, na distância dos corpos e na dinâmica de conhecimento compartilhado.

CAFI, nada mais é, que uma homenagem a essas mulheres que me criaram ao longo do tempo. É a conclusão de um começo em dança, a partir de uma ótica afroancestral, partilhada através de recortes da memória, experiência e pesquisa em dança sobre o corpo, o ancestral e a produção artística. O trabalho carrega a junção dos nomes das minhas avós por parte de Mãe e Pai, Castorina (CA) e Fiinha¹(FI), construindo assim, de forma carinhosa e afetiva o título CAFI. As escolhas das sílabas CA e FI, foram intencionalmente escolhidas por causa da semelhança entre a fonética da palavra café, trazendo referência ao trabalho nos cafezais, atividade na qual era o sustento da família.

Quando pensei numa proposta que coubesse meu corpo e minha dança, uma proposta que concluísse meus quase sete anos de graduação, embarquei num rio de lembranças. Lembranças antigas, lembranças recentes, lembranças guardadas e quase esquecidas. O ato de voltar aos meus, começa aqui, com as memórias da minha mãe sobre sua infância e seu cotidiano. Cresci ouvindo histórias contadas sobre a vida na roça, mas só agora, depois de concluir boa parte desse curso, que entendo o quão necessário é o ato de voltar as suas origens.

Para aprofundar melhor a pesquisa e a forma como vou conduzir e alinhar em cena os acontecimentos que afetam meu corpo, optei pela experiência de vida das minhas matriarcas, narradas pela minha mãe, trazendo relatos de afetividade entre esses corpos. Portanto, dividido em três partes, apresento as questões motivadoras desse processo coreográfico, assim como as produções afetivas e poéticas que surgiram a partir dela nos capítulo seguinte: entre montes e asfaltos; falando um pouco sobre essa trajetória entre

¹ Para construir o nome do trabalho, optei por usar o apelido carinhoso de minha avó paterna Esterlina, mais conhecida entre os filhos e os netos como Fiinha.

ruralidade/urbanidade e as potencias que esses opostos criam no meu corpo; entre sensações e lembranças; estudando as ações dos estímulos sensoriais como estratégias de processos coreográficos enquanto pesquisa em dança; e por último, entre o corpo e bacia; concluindo a pesquisa do corpo junto ao elemento simbólico que carrega significados sobre o todo da pesquisa.

1.1 Entre montes e asfaltos

Minha família tem naturalidade no interior do sul de Minas Gerais, especificamente, no município de Itumirim-MG e hoje residência no município de Carmo da Cachoeira-MG. A cidade em si, é bem pacata e rural, e, por isso, a principal fonte de sustento era a agricultura, dos plantios de café e fumo. Até onde eu sei, começando pelos meus tataravós maternos, as práticas voltadas para o arado eram as mais comuns, assim como trabalhos artesanais como bordado, costura e macramês. O trabalho na terra era dividido entre os filhos, sem a distinção de gênero e idade, então, mulheres e crianças também participavam das tarefas que ocupavam a vida na roça.

A ocupação com a agricultura era, de fato, o trabalho que sustentava a família, então, naquela época, a vida era praticamente voltada para o cultivo. Falando superficialmente, a rotina em si, era dividida por seu núcleo entre as tarefas de casa e do campo. Diferente da urbanidade, a vida na roça era – e até hoje ainda é – estar junto da natureza que nos cerca. Aqui, o registro de ensinamento sobre o que a terra dá e o que a terra colhe, demonstra que o trabalho nesse lugar é de compartilhar, viver em harmonia com a natureza, compreender que pertence a ela como parte viva e, não como parte dominadora.

Diferente do agronegócio, o germinar aqui precede o entendimento de semear para sobreviver, ou seja, tudo que era feito, era feito em função da terra e para a terra, fazendo com que a colheita, no final da estação, fosse uma consequência desse cuidado. O homem, nesse sentido, não domina o plantio. A colheita não pertence a ele como forma de dominar a terra, e sim como uma troca, íntima, entre os corpos que a ocupam. Pensar no plantio dessa forma, cria uma imagem que hoje exploramos nos conceitos de sustentabilidade. Se, por algum motivo, entendermos que essas práticas foram condicionadas à partir da colonização, tanto nas grandes plantações e exportações, feitas pensando no lucro,

percebemos que, o conceito geral dessa modernidade e urbanização, são criações de um modelo, já predefinidos de como devemos comercializar qualquer coisa, inclusive a natureza. Como Ailton Krenak disse:

Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso [...], fomos alienados desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. Tudo que eu consigo pensar é natureza. (KRENAK, 2020, p. 16-17).

Com isso, constato que, os hábitos criados na ruralidade, por essa família, foram deslocados, substituídos e modificados, ao longo do tempo. As consequências criadas através da atualidade, assim como a padronização da agricultura, foram cruciais para o trânsito existente no trajeto ruralidade-urbanidade, feitos pela minha mãe, do qual retratarei no fim deste capítulo.

Com base nessa organização, que só a roça detém, observo que as práticas rurais, – que no presente são lidas como estado de pobreza – naquela época, eram feitas de forma respeitosa e afetiva dentro daqueles espaços de plantação. Através desse plantio e colheita, as tradições regulares de socialização dessas pessoas eram resumidas em festividades grupais. Dentre elas as chamadas rondas, que segundo minha mãe, eram formadas por grupos de pessoas que se juntavam para ajudar nas tarefas da fazenda. No dia determinado para tal evento, os homens seguiam para as lavouras enquanto as mulheres permaneciam em suas casas fazendo panelas e panelas de comida. No final do dia de trabalho, todos se reuniam e celebravam o dia com comidas e danças populares. Dentro desse sistema de organizações, constituído pela família, as terras eram divididas pelo patrão entre os trabalhadores. Tudo que era plantado era colhido e utilizado. Nada era tirado do lugar sem intuito. Essa forma de cuidar e produzir, são ensinamentos esquecidos através de um longo tempo, mas que de alguma forma resistem o máximo que podem. Sendo passados, ouvidos e continuados entre aqueles que ainda se encontram no interior. Além das atividades rurais, os processos de descanso/lazer e práticas populares, eram preenchidos com eventos com os bailes. Os bailes em questão aconteciam sempre aos sábados, cada dia na casa de alguém. Meus avos Maria e Gustavo, participavam dessas festas, ele tocando e ela cozinhando. Como costumava acontecer em ambientes abertos, no campo, para evitar o sereno, se fazia uma barraca coberta por folhas de

bananeira. A festa acontecia durante a noite toda, entre chapéus colocados e violas tocadas.

Essas são uma das inúmeras atividades que faziam parte do cotidiano na roça, do cotidiano de minha mãe. Cada detalhe narrado sobre sua infância e vivência, se transforma num parâmetro entre o que eu reconheço como experiência dela, e o que reconheço como fragmentos criados, da minha experiência, em torno da existência em meio a ruralidade. Ou seja, por mais que eu não tenha como vivência pura a roça, essa sensação, essa experiência da memória, faz parte da minha vida, indiretamente. Quando começamos² a falar sobre o que era viver na roça, segundo nosso senso comum formado pela atualidade, foi fácil identificar palavras que traziam a essa vida uma visão de pobreza, tristeza, sofrimento e dificuldades. Não é minha função aqui, conduzir uma análise romântica sobre a ruralidade. Neste caso, reconheço as dificuldades daquela época – estamos falando de um período de tempo entre 1920 e 1970 –, assim como compreendo que algumas dessas práticas, intituladas caipiras/roceiras, eram na verdade uma condição estabelecida pelo período histórico, pela questão regional e pela questão cultural acerca dessa família, que eram sim vividas com desestruturação da família, acesso precário a educação e saúde, mortandade e trabalho infantil. Entendo que todas essas condições do tempo e do lugar, são responsáveis por esse deslocamento que minha mãe fez entre a ruralidade e a urbanidade. O que me interessa nessas questões, são as histórias desses espaços, dessas mulheres vivendo nesse campo. É no estudo dessa memória que posso criar, assim como Santos afirma, um “[...] diálogo com suas matrizes míticas nos fortalecem, enquanto nação, ajudando-nos a compreender melhor a nossa cultura, valorizando as nossas diversidades.” (2015, p.80)

Entendo que os acontecimentos que circulam a vida dessas mulheres, ficam marcados de uma forma na memória dos filhos e netos, e que mesmo esquecidos nas gavetas da memória, um único estímulo pode ser capaz de fazê-los lembrar. Por exemplo, em 2020, durante o isolamento social, passei a buscar ações que pudessem fazer do meu dia a dia um ambiente menos estressante. Encontrei no trançar o cabelo um ritual e terapia para lidar com as frustrações da pandemia. Um dia, minha mãe observando a ação do

² Em 2017, quando dei início ao trabalho “Pesquisa de si”, minha mãe e eu, estivemos a frente desse resgate dos hábitos e práticas dos nossos ascendentes. Boa parte dessa pesquisa, faz parte da sua vivência e lembranças da sua vida na roça. Sendo assim, grande parte dos relatos aqui construídos em linha do tempo são dispostos das lembranças que ela tem, tanto da sua vida, quanto das histórias e experiências que ela sabe sobre minhas avós, bisavós e trisavós.

trançar cabelo foi transportada para uma lembrança de criança. A lembrança de Vó Cassiana, escravizada, a avó que trançava os cabelos das netas. Vó Cassiana é mãe da minha bisavó Jacinta, ela morreu por volta dos 105 anos, quando minha mãe tinha 5 anos de idade. A figura baixinha e negra, é lembrada por suas mãos firmes, por comer alimentos com casca e tudo e pela tragédia de não poder cuidar dos netos.

Vovó Cassiana os pais nasceram na senzala, ela pequenininha, ela contava. Ela não descascava a banana pra comer, ela comia com a casca e tudo, [...] tudo era aproveitado [...] vovó Cassiana era o pé de boi, porque o vovô não gostava de trabalhar. Ela que fazia tudo [...] Vovó morreu com 105 anos, morreu com a cabecinha branquinha, mas ainda fazia macramê. Velhinha, velhinha, velhinha, a cabeça branquinha. (FERREIRA, 2022).

Assim, começando por Cassiana, posso falar de Jacinta, minha bisavó. Mãe do meu avô Sebastião. Assim como as outras trabalhava na roça, mas pelas condições da roça, sem acesso a saúde de qualidade, acabou falecendo muito nova e seus cinco filhos foram adotados por outra família. Essas duas mulheres estão ligadas a parte paterna da família da minha mãe, aquela que leva o nome de Mesquita. Acredita-se, que em algum momento o sobrenome Mesquita tenha sido incorporado ao nome da família, mas não conseguimos identificar onde começou. As únicas informações sobre essas duas mulheres são essas, vó e mãe do meu avô, viveram e morreram na roça.

Maria Rita, minha tataravó, trabalhava na roça e costurava. É a partir dela que a geração de costureiras nasce na família. Começando por Maria Rita, depois com sua filha, minha bisavó Maria Rita, conhecida como Vó Nêga. Ambas costuravam e faziam trabalhos manuais. Bordado, costura, crochê e macramê são um dos artesanatos que elas faziam, e que passaram para as filhas. Vó Nêga, que apesar de ter esse apelido era branca. Quando mais nova, ela fugia para os barrancos para dançar com os escravizados.

Bom, eles fugiam, dançavam no meio do mato, num lugar fundo de barranco e a música, as mulherada dançava. Vovó falava que não se chamava negro naquela época, era crioulo. A crioula ou o crioulo, era assim que eles eram chamados. Aí vovó dizia que eles cantavam assim [...] vovó acho que tinha 13 anos. Vovó fugia pra dançar com eles. Eu lembro que vovó cantava pra gente, que eles cantavam no batuque. Menina de sete saias todas elas de cambraia, debaixo das sete saias tem um bicho que trabalha [...]. (FERREIRA, 2022).

Minha avó Castorina. Que além da costura, trabalhava nas lavouras de café, cozinhava doces de quitandas e fazia colchas de retalho. Mesmo com a distância entre Rio x Minas, é a avó que eu tive mais contato. Cresci com histórias de como ela é forte, autoritária e trabalhadeira. Quando queremos dizer que alguém tem sangue quente, nesta família, dizemos que tem sangue de Castorina. Nas muitas histórias que lembro, e nas que minha mãe compartilha, consigo criar esse vínculo afetivo de forma mais direta quando falo dela. Quantas vezes me sentei com ela e passei horas e horas escutando sobre folias de reis, bailes, assombrações e histórias de quando minha mãe era pequena. Hoje aos seus 98 anos, com um quadro avançado de Alzheimer, conseguimos enxergar ainda uma mulher vital, que tem como essência a própria teimosia em ser mulher mineira.

E por fim, minha avó Fiinha. Mãe do meu pai. Infelizmente, não foi possível aprofundar os laços com as matriarcas da família pelo lado paterno. Tudo que me lembro dela são dos beijos constantes, das palavras “Toma aqui minha filha”, da troca de dinheiro em segredo, quase como se fosse um pecado dar as pratinhas escondida para as netas. E também do afeto que ela tinha com seus netos. Quando minha avó Fiinha faleceu, eu estava me formando no ensino médio. Não pude me despedir da maneira que eu queria. E por isso, mesmo que não tenha conseguido me aprofundar na família Ferreira, trago seu nome nesse trabalho, uma homenagem artística e afetiva para alguém que me amou tanto.

No decorrer no diálogo entre essas histórias do passado, percebo que a lembrança, quando acionada, não tem um limite para terminar. As histórias contadas, foram tomando forma dentro das palavras da minha mãe. Fui criando as conexões necessárias entre esses corpos. A lembrança cria uma conexão atemporal entre o meu trançar de cabelo hoje e o trançar da minha tataravó nos cabelos das bisnetas, é nessa memória coletiva, de práticas que dos povos africanos que envolvem com delicadeza o tema do trabalho. Conectar a ação de trançar o cabelo com alguém que existiu, alguém que minha mãe chegou a conhecer, extingue aos poucos a sensação de não pertencer. Ela tece histórias reais, de pessoas reais, com práticas reais que foram drasticamente apagadas, mas que ainda sim, por meio do coletivo que reavivam as práticas africanas, resistem.

Ratts, no livro *Eu sou Atlântica*, uma biografia de Beatriz Nascimento, diz: “Na memória corporal ou na difícil construção da cidadania, a linha do corpo negro continua desenhando o espaço. Fio da memória. Fio da identidade. Espelho que nos indaga.” (RATTS, 2007, p.68-69). Continuamos dando um jeito de resistir, sejam eles nos

deslocamentos para os quilombos ou travessias para grandes centros urbanos (RATTS, 2007).

E dando o jeito de resistir, deixo por último a mulher que me deu a vida, minha mãe, Helena. Primeiro, nada desse capítulo seria possível sem a colaboração dela, e sem a capacidade dela de ser uma contadora de histórias nata. A memória da minha mãe é uma máquina de coleção de dados incríveis. Uma fagulha foi capaz de acender uma fogueira inteira, ao redor da lembrança. As pessoas, o lugar, as atividades, tudo minuciosamente computados e compartilhados nessa entrevista. A verdade aqui, é que minha mãe, mesmo não sabendo os nomes e conceitos da importância de se saber quem é, fez esse caminho natural de pesquisar seus antepassados. Das filhas da minha avó, ela é a única que consegue lembrar dessas histórias, a única que sabe ouvir e que sabe contar. É a partir dela que aprendo, e é por ela que encerro esse capítulo.

Essa mulher, que hoje tem 65 anos, é mãe de cinco filhos. Trabalhou em casa de família, nos cafezais e em confecções. Aos 21 anos se casou e adotou os dois filhos do primeiro casamento do meu pai. Fez o trânsito entre MG x RJ nos meados de 1990, buscando qualidade de vida até então para seus quatro filhos. No rio, batalha para construir sua casa, dá a luz pela última vez e coleciona suas cinco estrelas, seus cinco filhos. E desde então não deixou de trabalhar, costurando, limpando, cozinhando, passando e lavando. É por ela e para ela esse trabalho, assim como todas as mulheres que trabalharam, cuidaram e criaram seus filhos em situações precárias na educação, saúde e moradia.

Helena me ensinou as práticas artesanais, do crochê a pintura, me incentivou na leitura, me deixou brincar na confecção de roupas e bonecas de pano, permitiu que eu construísse histórias entre linha e tecido.

1.2 Entre sensações e lembranças

Nesse ponto, é relevante para mim, ressaltar as condições do meu corpo e estado mental, quando comecei a juntar as informações para esta pesquisa, a fim de compartilhar os questionamentos que foram chegando ao longo do processo. No ano de 2020, com a pandemia do COVID-19 pairando sobre nossas cabeças, me vi numa situação completamente diferente. Parar de me movimentar, assim como para muitos artistas que

vivem da dança, foi agonizante. Nesse momento tão intenso de muitas interferências – nenhuma física –, levando em consideração todas as notícias e as tecnológicas que precisamos aderir no nosso dia a dia, entendo que a sensação de cansaço, desespero e ansiedade tomou posse do corpo. A partir do conceito de redoma sensorial ordinária, compreendo que sendo o senso comum um “[...]conjunto de sensações conhecidas e dominadas pela persistência de suas práticas” (VEIGA, 2008, p.73), a ação do isolar faz com que esse conjunto de sensações presentes no senso comum, são colocados a prova. O que acontece com um corpo que sofre a ruptura do seu cotidiano, das suas redomas sensoriais, do seu espaço, das suas práticas?

Quando viramos do avesso, senti um soterramento do meu corpo. Os distúrbios do sono e as crises de ansiedade faziam parte dessa nova rotina. Estar reclusa, sem contato, sem apoio e no meio de um turbilhão de sensações de outras pessoas, transformou o meu corpo em uma casca. Essa casca, grossa, mas frágil, era quebrada todos os dias. Cada dia uma notícia diferente, uma inquietude diferente, até tudo virar uma rotina. Acordar, comer, trabalhar, reuniões, deitar-se e não dormir. Então o corpo começou a ruir, porque a rotina não oferecia sensações, ela oferecia sistemas. E ainda que isolamento social, não tivesse o poder nos afastar dos elementos sociais compreendidos pela coletividade, ela introduz uma nova dinâmica em nossos corpos. Uma nova forma de se relacionar, trabalhar, conviver.

Corpo e mente caminham juntos, um não existe sem o outro. Logo, se o corpo adoece, a mente acompanha. Então, quando existe uma ruptura dentro da minha redoma sensorial, destacando esse corpo dos demais e isolando-o, percebo que crio uma sensação de ausência. Enquanto essa rotina sistêmica me consumia, as sensações não conseguiam penetrar o corpo. A mente foi ficando cansada, tentando sobreviver com o que podia, e o corpo foi paralisando, cessando cada vez mais o movimento.

Em 2020, por mais que esse isolamento tivesse o poder sobre nossas vidas, ele não foi capaz de parar um corpo que sente. Porque somos atravessados pelas coisas o tempo todo, tanto de forma positiva quanto negativa. Compreendo que o momento de pandemia foi uma profusão de sensações. Sensação de impotência, ausência, preocupação entre outras, ocasionadas por esse período, são uma das sensações que preencheram meu corpo e minha mente. Considerando que “[...] o corpo é a condição humana no mundo, este lugar onde fluxo incessante de coisas se detém em significações precisas ou em

ambiências, metamorfoseia-se em imagens, em sons, em odores, em texturas, em cores, em paisagens etc” (LE BRETON, 2016, p.13), percebo que esta pesquisa precisava partir da sensibilização do corpo para me mover em dança.

A grande preocupação, primeiro, era voltar a me mover, porque meu corpo não dançava mais. Logo, a continuidade da pesquisa, dentro de uma pandemia, precisava surgir na necessidade do movimento, na necessidade do corpo. Dentro dessa investigação, uma série de questões fizeram-se presentes: “Como me mover?”; “Como despertar o corpo?”; “Como estimular o movimento?”; “Como sentir?”; “Quais mecanismos posso elaborar a fim de provocar o movimento dançado?”, “Quais as possibilidades de ativar o corpo nesse espaço da casa?”

Esse primeiro impulso, composto por essas perguntas chave, fizeram que o acesso ao movimento acontecesse de forma gradativa, iniciando pela elaboração do tema, através da “Pesquisa de Si” e a sensibilização do corpo. Por isso, esse recorte estratégico de recordar através das memórias de minha mãe, foi e ainda é, um processo de sensibilizar o movimento dançante. Esse mover que é interno e que explora as sensações, vontades e carências desse corpo que é preto, se transforma numa estratégia que produz um sentido na dança. Sentir é necessário. O que somos quando não sentimos? É a partir desse movimento que posso começar a trazer uma percepção sobre meu corpo e as histórias da roça.

É dentro do conceito de redoma sensorial ordinária, que começo a pensar numa elaboração de laboratórios sensoriais que ativassem o movimento e as memórias. Os costumes e práticas artesãs que foram lembrados durante a entrevista, fazem parte de um universo sensorial que não é meu. Eu compreendo sua lógica, suas práticas, mas meu corpo não viveu essas experiências, porque elas se limitam ao universo sensorial presente no passado da minha mãe. Essa ponte, criada entre o meu universo sensorial (atual) e o universo sensorial da minha mãe (passado), é uma maneira de perceber elementos sensoriais do presente, visualizando esses elementos no passado (VEIGA, 2008). Essa comparação entre presente x passado, ocorre no processo inicial do entendimento das minhas redomas sensoriais, produzindo gatilhos memoriais importantes para entender esse processo. Esses gatilhos, estão conectados com o espaço-passado e o espaço-presente. Através deles, faço uma imersão entre esses dois pontos.

Compreender o espaço-passado como um ponto de partida, facilita nessa percepção que Veiga fala no capítulo *O conceito de redoma sensorial*. O autor, discute a criação da arte/performance a partir dos conceitos de redoma sensorial ordinária e a redoma sensorial extraordinária. Ele compreende a redoma sensorial ordinária como conjunto de elementos sensoriais presentes no cotidiano, enquanto a redoma sensorial extraordinária poderia ser entendida como a profusão desses elementos dentro da performatividade, sendo a própria performance (VEIGA, 2008). Aqui, nesse primeiro momento, não me preocupo em pensar na redoma sensorial extraordinária, porque entendo ela como um acontecimento do depois. Essa primeira etapa, tenta resgatar os elementos sensoriais desse espaço-passado.

O processo, como disse anteriormente, passou por três quesitos que considero importante para a pesquisa: O discurso afrocêntrico; a sensibilização do corpo através dos estímulos sensoriais; e a ativação da memória. Dentro de tudo isso, saliento que há uma infinidade de estímulos que abrangem o todo dessa pesquisa. Um deles é o fator ruralidade-urbanidade. O primeiro, retratado no subcapítulo entre montes e asfaltos, narra como o aspecto rural pertence a minha criação em termos históricos. E através dele teço uma reflexão sobre práticas da experiência que me formam enquanto sujeito e artista. Ele é o começo para a trajetória do meu corpo. E por isso, foi necessário ingressar num estado de percepção do meu espaço-passado para potencializar a percepção do meu espaço-presente.

1.2.1 Espaço passado: explorando a redoma sensorial ordinária

O espaço-passado, é o lugar que retém as memórias e experiências que não são minhas. É o espaço físico que pertence a ruralidade. Aqui, apresento a vivência da minha mãe como fundamento para conceber o que para mim é espaço-passado, de forma poética. Ao pensar nele, com uma certa liberdade poética, percebo esse espaço-passado, como um lugar que preenche os acontecimentos que me antecederam. Nele, não só a construção da memória reside, mas também as características de um espaço que de fato existe além da imagem/lembrança. O verde dos pastos, o cheiro das plantas, a temperatura ambiente, o sabor da comida, os ruídos locais, tudo isso compõe a memória afetiva sobre esse espaço. Essa memória afetiva, que mesmo não experienciada por mim, são experimentadas ao longo do tempo pela ideia do que foi e pela sensação, que ficou carimbada no corpo e na mente da minha mãe, fixadas por meio da redoma sensorial ordinária.

Então, quando penso e observo esse espaço-passado, não só penso o lugar físico que existe, mas também penso nas sensações que surgiram a partir dos estímulos sensoriais que abrigam esse espaço. Quando procurei entender esse espaço-passado como estratégia experimental de laboratórios do corpo, me encontrei num lugar capaz de proporcionar inúmeras possibilidades de sensações só com a ativação da memória. Compreendendo não só as estruturas³ que existiram nele, mas também as potências criativas que podem ser ativadas quando o utilizamos como impulso criador de movimento, permitindo que a interpretação do meu corpo narre de forma poética e singular as questões que englobam os espaços sociais que esses corpos ocupavam. A referência desses corpos, são essas matriarcas: Cassiana, Jacinta, Maria Rita, Nêga, Castorina, Esterlina e Helena. É a partir dessas experiências ou vivências que traço uma ponte entre a redoma sensorial ordinária e a redoma sensorial extraordinária.⁴

Dentro dessas redomas do passado, constato que todas as interferências, sejam elas físicas/mentais ou no próprio desenvolvimento social, do coletivo em que o sujeito está inserido, produzem um reflexo nos corpos do presente. Elas são repetidas no nosso dia a dia, quando comemos, andamos, socializamos, estudamos, dançamos e quando respiramos. Elas são compartilhadas pelos nichos em que nos encontramos, pelas características de comunicação que escolhemos e que talvez nunca paremos para pensar. Carregamos a dramaturgia desses corpos anteriores, mesmo que para nós, não seja perceptível dentro do nosso cotidiano. Por isso, entendo que essa redoma sensorial, se encontra no passado, constitui elementos sociais que dizem respeito a ela e ao seu período histórico, mas também elementos sociais que resvalam em nossas redomas sensoriais na atualidade.

Em decorrência disso, o espaço-passado transforma o nosso espaço-presente. E para entender o espaço-presente, é necessário compreender que ele existe através do que foi o espaço-passado. Ou seja, percebemos e interpretamos as coisas a nossa volta, porque isso já foi predefinido pela ótica de um grupo social que existiu nesse espaço-passado, permitindo para nós, que hoje habitamos o espaço-presente, a facilidade de entender e

³ No caso, tudo o que já conhecemos sobre aquele espaço quando pensamos nele de forma física, como a região em que se localiza, quais suas características em termos de vegetação urbanização, sua culinária, cultura e religião, assim como as ideias que temos desses lugares em termos históricos e afetivos.

⁴⁴⁴ No caso, como diz Veiga, a redoma sensorial ordinária pode se transformar em redoma sensorial extraordinária a partir do ponto de vista de quem visualiza essas redomas (2008, p.82-83), por isso, entendo que do ponto de vista da minha redoma sensorial ordinária, as atividades que compunham essa vida na roça são atividades que constitui uma performatividade, ou seja, algo extraordinário.

interpretar aquilo. É nítido, que grande parte dessa percepção adquirida, advém de padrões hegemônicos do saber, sendo assim, essa pesquisa visa articular saberes advindos do espaço-passado como atividade contra hegemônica, contribuindo para a formação de ideias e performances que articulam a ancestralidade como ponto de partida/estudo.

1.2.2 Espaço-presente e o tempo da rapidez

O espaço-presente, diferente do espaço-passado, atravessa a pesquisa por meio da urbanidade. Ele é esse cotidiano que se vive, nos instantes, nos becos e nas ruas. Quando penso no presente, penso em todas as coisas que acontecem ao mesmo tempo. O caos que ocupa as cidades, o tempo acelerado das coisas, a poluição que nos cerca, mas também, as vivências, tecnologias e percepções que essa aceleração do tempo, que ocorre na contemporaneidade, nos traz.

Só pude entender o que seria meu espaço-presente, quando penso no espaço-passado, a parar. Porque, esse espaço é tão ocupado por tudo que engloba a urbanidade, que é quase impossível fazer um exercício de percepção do que acontece. Entramos no automático, numa rotina incessante. Acumulamos horas extras, contadas em segundos, minutos e horas. Transitamos os espaços sem percebê-los. Ou seja, ocupamos o mundo, hora o percebendo, hora o engolindo como dá, empurrando nossos sentidos com a barriga. Esse espaço da atualidade, é formado pelas interferências que recebemos a todo tempo, camuflando nossa percepção sensível sobre as coisas.

Agora, que o meu espaço-presente é compreendido como um lugar de muitas interações, observo que o corpo, atravessado por essas alavancas sensoriais do momento atual, tem inúmeras possibilidades de reagir a essa profusão de sensações. Ele filtra o que precisa filtrar, percebe o que consegue perceber e aprende o que é necessário aprender, mas ainda assim, se afasta do que é primordial a ele: os sentidos.

Talvez, este seja o motivo para tamanha dificuldade quando pensamos em desacelerar nossas ações na atualidade. Segundo Le Bretton (2016), o corpo é um canal aberto para os estímulos sensoriais que o mundo que conhecemos abriga. Ele captura as sensações a partir da experiência que vivenciamos, interpretando-as a partir do que já sabemos. Se cada indivíduo tem a capacidade de perceber e interpretar o mundo através dos sistemas simbólicos que partilha com os membros da sua comunidade, ele diz respeito a como cada um sente, dentro da sua vivência individual e a vivência do seu grupo. Posto

isso, qual é a nossa qualidade em relação ao sentir, se a maior parte das coisas que filtramos dessa atualidade são carregadas de agressões, sejam elas físicas, visuais ou sonoras?

A percepção das coisas, torna-se diferente porque as experiências não são iguais. O que difere nossa percepção do mundo, enquanto pessoas pretas? O que difere nossa dança, enquanto afrodescendentes? Entendo que por muito tempo fomos abdicados de nossas práticas culturais e forçados a ver, ouvir e falar como pessoas brancas. Nós, da diáspora somos uma mistura de culturas que se criaram através do tempo, mas isso não significa que não tenhamos nossa própria forma de sentir e perceber as coisas. Sabendo disso, como usar, ao nosso favor, a percepção que adquirimos da nossa identidade negra em função e através da arte? A questão que surge desse entendimento da percepção, se transforma em: o que, em termos de arte, o desenvolvimento de uma dança por meio da ativação dos sentidos, pode auxiliar na criação de trabalhos afrocentrados?

Para tentar responder essa pergunta, retorno para o início desse projeto: as lembranças. O ato de investigar, através das memórias de minha mãe, foram de fato, o passo inicial para o entendimento das sensações. Reconhecer esse espaço-passado como princípio da minha história no espaço-presente, conduziu uma análise sensível desses opostos, ao qual, só percebo o que me cerca dentro do espaço-presente, na medida que observo as diferenças no espaço-passado. Dessa maneira, o primeiro estímulo sensorial, é feito através das imagens formadas enquanto escutava as histórias da minha mãe.

A narrativa dessas vivências, serviram de estímulos para pequenos laboratórios de experiência, trazendo a imagem para primeiro plano. Então, conforme investigava a vida, a rotina e as práticas dessas mulheres, as percepções do todo, traziam uma imagem diferente daqueles acontecimentos. Sendo através da percepção das cores, do tempo, da densidade da história, do tom da voz da minha mãe enquanto narrava os acontecimentos. Essa percepção, foi criando inspirações em relação a pequenas estruturas de investigação corporal, que concluíram em laboratórios sensoriais do sentido tato.

Como esses laboratórios tinham como finalidade alcançar as sensações do meu corpo, entendi que precisava de um esvaziamento do que havia no entorno. Mas, conforme adentrava na pesquisa e na construção desses laboratórios, percebi que esse espaço-presente, que era uma confusão de sensações, estava ligado a mim, mesmo que eu tentasse diminuir os impactos dele na pesquisa. Por isso, ao invés de ignorá-lo, busquei

alternativas de compreender o que esse estímulo causava no meu corpo e como poderia fundir ele ao que já me estimulava, o espaço-passado.

E o que poderia unir esse espaço-passado, com as experiências das minhas matriarcas, ao espaço-presente, numa profusão de sensações que são aceleradas? A resposta que encontrei foi atrelar o espaço-presente como o meu lugar de sensações e experiências, compondo assim uma estrutura de laboratórios que não só ativava a percepção, mas também criava laços com esses opostos passado-presente.

Assim, ao longo desse segundo passo dentro da pesquisa, o corpo passa a traduzir o que sente, inspirado pelas histórias, estímulos e questões que o acompanham. Ao aderir o espaço-presente como impulso criador, a memória passa a carregar um sentido de afunilamento da percepção no estado de presença. Essa dobradinha de sensações, passa a despertar o movimento, começando pelos movimentos isolados do corpo, até produzir o movimento do corpo como um todo. Esse momento, foi relevante, não só para a pesquisa, mas também para as amarras das técnicas que eu já vivenciei ao longo dos meus estudos em dança. Decerto, a pesquisa do movimento a partir da sensibilização, têm a capacidade de fazer nosso corpo explorar lugares que não estamos acostumados a estar. Ativando a memória, o corpo e a criação de forma expansiva.

Com base nessa relação, de corpo-sentidos, que cheguei a um denominador que cruzava meu corpo e os corpos das minhas ancestrais. Uma ligação de muito afeto, dentro do que entendemos como amor, cuidado e carinho: a bacia. Ressalto que, para mim, enquanto artista, reconhecer minha história é um movimento que me interessa. Não só como ato político, mas também ato humano de domínio do que é meu, que de forma violenta, nos é negado perante as autoridades de poder. Se apropriar das nossas lembranças também é um ato artístico, e, por isso, CAFI, coleciona estratégias coreográficas que permeiam o estudo antropológico.

1.3 Entre o corpo e a bacia:

Enquanto artistas, possuímos uma percepção sensível e genuína sobre o nosso entorno. É essa percepção que nos permite criar de forma poética nossas obras artísticas. É através do que lemos do mundo ou das coisas, enquanto visão poética, que construímos nossas potências em arte. Compreendendo que isso é possível, observo que esse mundo

carregado de estímulos da percepção, carregados de simbologias, é capaz de nos levar a percepção de novas sensações, saberes, aprendizados entre outros.

Por isso, o que entendo como minha redoma sensorial ordinária e o meu cotidiano, é formado por inúmeras movimentações que se encontram na comunicação entre corpo e mundo. Esse cotidiano, lido aqui como espaço-presente, traduzia, num primeiro momento, as interferências do mundo contemporâneo. A velocidade das coisas. A aceleração que existe nesse mundo, na qual já nos acostumamos, acelera nossas vidas ao ponto de manipular nossa percepção das coisas. E se a percepção é importante para nós enquanto sujeito e enquanto artista, quais são que tipo de arte produzimos, quando acumulamos a aceleração das coisas?

Esse questionamento, que ocupou a minha cabeça durante um tempo, só aconteceu quando fui forçada a parar, no meio da pandemia. De fato, enquanto artista observo que as minhas redomas sensoriais afetavam nas minhas escolhas artísticas. O exercício da percepção, está para além do exercício de ser artista. A percepção é uma condição humana, os sentidos são primeiros ao pensamento. Eles são corpo a todo momento, ou seja, sem o corpo não há sentido. Mas que corpo é esse?

Nos cruzamentos possíveis entre o espaço-passado e o espaço-presente, encontrei muitos afetos que atravessavam meu corpo no cotidiano. Tanto nos anos de pesquisa desenvolvidos dentro da universidade, como nos anos anteriores, estudando teatro, ballet e jazz. Esses afetos compreendem as questões que abordam este corpo. Com base nessas inquietações, entendo que meu corpo, enquanto objeto de estudo, é um poço sem fim de possibilidades e sensações. E dentro dessa relação corpo-sentido, que existe de forma natural, acredito que os estímulos necessários para transformar esse corpo em arte, são etapas importantes, não só em prol da dança, mas também do vínculo que acaba por se criar entre eles. Abrir os caminhos para percepção, é se permitir sentir. E, é a partir desse sentir, que me permito dançar.

A relação com a bacia, acontece no íntimo desse experimento corpo-sentido. Primeiro, como forma de estruturar uma sequência de laboratórios, a água inunda esta pesquisa como um meio de ativar as lembranças que esse corpo guarda dessa bacia. Começando pela sensibilização das partes, provocando o corpo através do sentido tato. Essa combinação entre o corpo e a água, já me acompanha nas pesquisas em parceria com o Coletivo NUDAFRO, desde o ano de 2018, quando iniciamos as pesquisas do

espetáculo AGÔ. De lá para cá, venho criando uma relação de afeto com esse elemento, aderindo ele as minhas criações em dança. Em 2020, já trabalhando de forma remota, começo a construir laboratórios que visam a pesquisa da sensibilização do corpo com o elemento água, a fim de criar um estado de preparo corporal para as possibilidades do movimento através dessa comunicação água-sentido-corpo.

Esses laboratórios, criavam possibilidade de movimento. A intenção, em primeira escala, era tirar nossa rotina de produzir por produzir, criando uma produção do movimento através do que era sentido na pele. O tato, o sentido ativado pela água, possibilitava que as sensações que se criava no momento, despertassem não só as sensações esperadas daquele toque, como o molhado, a temperatura e a densidade, mas também as sensações emocionais desse corpo, a relação com o banho, com a maternidade e feminilidade.

Mergulhar as mãos dentro de uma água em temperatura ambiente num dia de muito calor, se transforma num ato de alívio, enquanto repetir esse mesmo gesto num dia frio, implica numa aflição com a temperatura gelada da água. Estes opostos, geram reações diferentes no corpo, logo produzem movimentos que diferem entre si. São essas reações que se criam na oposição, que estabelecem uma relação latente do corpo na dança. Ele é ampliado dentro da sensação, acessando lugares, pensamentos e movimentos. É na criação da oposição de sensações, que as facilidades, para acessar esses lugares mais adormecidos, são criadas. E, por meio delas, o movimento produz sentido. Além dessa relação, criada por meio da sensibilização do corpo, a água tem uma dinâmica que nos remete a fluidez. E, é a fluidez que conduz a pesquisa, desde o seu início, que colabora com as imagens que são produzidas através desse contato. Ela contribui nas provocações que o corpo precisa, propondo uma dinâmica diferente para cada situação criada por ela, produzindo reações e sentidos que podem modificar o tônus muscular durante o mover.

É com essa memória exposta, ao longo de cada laboratório, cada canal aberto pela travessia do meu corpo na graduação, estudando a atuação do corpo negro e sua arte, que cheguei num denominador comum, sobre meu corpo e minha arte: a bacia. A bacia em questão é o lugar que me acolhe através do tempo. É a conexão que existe entre esses dois espaços do tempo, passado e presente. Ela pertence as mulheres que atravessaram o caminho até aqui, criando gerações de mulheres que me inspiram. E, para chegar nesse lugar preciso contextualizar rapidamente essa trajetória que fiz, até chegar no agora.

A água, elemento primordial a vida, participa dessa pesquisa atravessando a memória e o corpo. Ela é um fio condutor que banha as periferias do corpo e da memória. No artigo *Água e ancestralidade jeje-nagô: possibilidade de existência*, Mandarinino afirma:

Todas as culturas sempre prezaram o elemento água como fundamental a sua existência. Cada uma de sua forma enxergava nesta não só a possibilidade vital para sua sobrevivência e continuidade, como lhe dispensavam homenagens especiais como festivais e ritos elaborados, onde sua magnificência e importância eram continuamente reinterpretados para que as gerações futuras não esquecessem de sua importância não só para o futuro do grupo em questão, mas de todos os seres humanos. (MANDARINO; GOMBERG, 2010, p.143).

A água, dentro da pesquisa, não é só um elemento que auxilia na ativação da memória e do movimento. Ela carrega significados que compreendem a vida. Por isso, entendo que ela é um elemento necessário para conduzir o retorno a essa memória. Ela é o meio entre o corpo e a lembrança. Além disso, a água suscita a questão do feminino por si só, tanto na relação do gerar, quanto na relação com a maternidade, ela está presente nos ritos de passagem dos seres humanos (MANDARINO; GOMBERG, 2010).

Sendo assim, a água produz uma sensação de acalento, suspensão e fluidez durante a performance. Ela abarca detalhes de intimidade entre o materno e o sagrado. Esse sagrado que existe no gerar a vida, no cuidar, no nutrir, no banhar.

O banho é percebido aqui como uma ação que acalma o meu corpo. A imersão de partes do corpo, como os pés, são práticas já feitas no cotidiano de algumas pessoas. O escalda-pés, por exemplo, é uma prática terapêutica, que busca o relaxamento, a cura e até mesmo a purificação do corpo. O banho traz essa imagem de limpeza, de conexão. “Para o psicanalista, a imersão é uma imagem da regressão uterina. Satisfaz uma necessidade de calma, de segurança, de ternura, de recuperação, sendo o retorno à matriz original, um retorno à fonte de vida.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p.119).

1.3.1 Recapitulando a história

Em meados de 1991, minha mãe, junto com seus filhos, decide se mudar para o Rio de Janeiro. A casa, construída durante os anos, é localizada dentro de uma pequena comunidade na cidade de Maricá-RJ. Eles vieram com poucos móveis, numa casinha

pequena, para dois adultos, dois adolescentes e duas crianças. Quando eu nasci, em 1995, boa parte da casa já estava construída, todos já habitavam esse novo lugar e já estavam vivendo suas redomas sensoriais.

Eu cresci dentro de um quintal, cheio de árvores, cheio de bichos, num ambiente, que por mais que não fosse como a roça, era cercado por natureza. Então, desde pequena tenho contato com a natureza, brincando na terra, regando as plantas, pegando fruta do pé, cuidando das galinhas. Essa criação, por mais que estivesse no meio dessa cidade, que podemos dizer mais desenvolvida que a roça, me possibilitou crescer distante das turbulências presentes na urbanidade. Essa casa, que embora durante os anos passou por inúmeros reparos e reformas, ainda reúne as memórias da minha infância.

Todos os laboratórios corporais, aconteceram no espaço dessa casa. No quintal que não é mais o mesmo de 15 anos atrás. No quarto que já foi meu, mas que também já foi de um dos meus irmãos. Sobre o cimento que já foi terra. A árvore que já deu frutos. Essa conexão, que se criou com o corpo e o espaço, já estavam ali, presentes na memória, e cresceram ao longo do estímulo da água. Sendo assim, esse espaço, também é um espaço de provocações. E são com essas provocações que a junção da memória e do corpo, transcendem para o objeto simbólico da bacia.



Figura 1- Bacia, 2022. Fotografia de Elen Mesquita

A bacia em questão, não é só um objeto cênico, neste caso, ela pertence a essa família através dos anos, assim como a casa. Cresci brincando com ela, tomando banhos de acento, lavando brinquedos, aprendendo a lavar minhas roupas. Ela é carregada de

lembranças e marcas que os longos anos causaram. Essas lembranças que compreendem também relações humanas, do banho, do cuidado, da relação com a maternidade, são memórias afetivas que invadem minha compreensão de corpo e criação. É através dessa relação com esse objeto simbólico, que começo a criar conexões com uma dança “[...]que ecoe em si mesmo e produza sentido, produza vida.” (MANSUR, 2003, p.212).

É com esse objeto, que conduzo um diálogo entre meu corpo, minhas memórias e a minha dança, elaborando uma performance em formato audiovisual, que compreenda a essência que carrega o símbolo da bacia.

2 Processo de Criação

Ao longo de três meses, mergulhei em experiências corporais, que projetadas através de laboratórios com água, me aproximavam do corpo, da memória e das sensações. O foco inicial era acessar o lugar da memória, buscando não só uma lembrança antiga, registrada nessas imagens criadas pela entrevista, mas também nas sensações e movimentos que poderiam compreender uma dança sensibilizada.

Essa primeira etapa, do processo de criação, aconteceu por meio de estruturas básicas de laboratórios, com as quais eu conseguia me conectar com o espaço, com o objeto-bacia e com a percepção das sensações que eram avivadas ao longo dessas práticas. Como qualquer processo coreográfico solo, a primeira dificuldade encontrada foi elaborar uma prática com a qual eu não precisasse de uma locução guiada – de uma terceira pessoa – para seguir o passo a passo da sensibilização. Por esse motivo, cada laboratório foi separado em 3 elementos básicos para aguçar minha percepção, sem precisar de comandos guiados, todos articulados com início (aquecimento), meio (experiência) e fim (produto⁵).

Essa articulação com o que seria o produto final, foi pensada da seguinte forma: cada laboratório tem um objetivo, e com o objetivo traçado é possível reciclar possíveis resultados. Começando por exercícios que me ajudem a captar a experiência e transformá-

⁵ O produto em questão não é necessariamente um produto, neste caso ele é parte do processo da experiência, mas como eu precisava de resultados para concluir esses laboratórios, utilizo o nome de produto para dar ênfase na importância dessa coletânea de processos (sejam eles de escrita, células coreográficas, produções de ideias, vídeos e/ou fotos)

la em uma possibilidade de cena. O exercício final, é um conglomerado de ações, que depois da investigação corporal, funciona como dispositivo de captação do que foi feito, sendo assim, um espaço para guardar tudo que foi feito. Tinham como função fechar a prática com exercícios poéticos, tais como a escrita automática, a construção de célula coreográfica, a catalogação de movimentos, os vídeos e fotos do processo. Esses registros serão apresentados no formato de figura, no final de cada laboratório.

Separados por: contato, temperatura e textura, os laboratórios corporais foram criados a partir das conexões que incluem o sentido tato, com objetivos pontuais a serem preenchidos nas suas demais lacunas de movimento/sensação. A seguir, listo em ordem, todas as etapas e as especificações de cada laboratório:

2.1 Contato

O laboratório de contato, abrindo os ciclos das práticas da ativação do corpo, traz o sentido tato como foco principal. É a partir dele que a relação com a água e a bacia se tornam presença no corpo. Considerando as relações de afeto que já existiam entre o meu eu e o objeto-bacia, foi necessário aqui, criar relações outras que pudessem me conectar ao objeto de forma cênica. Explorando não só suas características físicas e funcionalidades – considerando que a bacia é um objeto de signos relacionado ao lavar/banhar –, mas também as possibilidades de criação em cima desse objeto.

Com isso, a maneira com que foi pensada a elaboração da primeira prática, partia da pergunta “Quem é esse objeto?”. Ao questionar esse objeto, utilizando o pronome interrogativo *quem* ao invés de *o que*, retiro a ideia de que a bacia é somente um objeto inanimado, transformando-a num corpo, num sujeito. A bacia, não é uma pessoa neste trabalho. Quando me pergunto sobre *quem* seria esse objeto, estou na verdade construindo ligações entre o passado e o presente das mulheres que são matriarcas. Aqui, falar sobre bacia passa a ser pessoal, porque nela não reside mais um simples objeto, mas sim a essência das mulheres dessa família.

“Quem é esse objeto?” me permite questionar quem sou eu junto a ele, fazendo com que a investigação do eu e da bacia surgisse na necessidade do contato. É impossível imaginar quantas vezes peguei, esbarrei e toquei essa bacia durante os anos. Perceber suas características, são aqui exercícios de reconexão com ela. Por isso, o conjunto de

laboratórios criados, tem como objetivo a ativação da percepção desse objeto em colaboração a uma ativação das lembranças em relação a essa bacia. Portanto, o laboratório de contato precisava dar conta da exploração do corpo, da bacia e da memória.

Começando pelo corpo, a atividade começa de uma forma bem simples, tocar a pele percebendo suas características. Onde ela é mais fina ou grossa, quente ou fria, onde é mais sensível, onde consigo tocar, como consigo tocar. Com a consciência do toque ativada, a segunda etapa desse corpo passa pelo toque com o elemento água. Aguçando a percepção para os detalhes e modificações desse corpo, quando somados a água. A diferença entre os toques com e sem água, gritam entre si. É a partir dessa oposição que os movimentos chegam tímidos até a bacia. A continuação passa pelo mesmo processo do corpo. Primeiro investigando a bacia de forma diferente sem a água, sentindo sua temperatura, textura, seu desgaste, explorando com outras partes do corpo. E depois todas essas características com a água.

Durante o processo, é possível perceber que a interação do corpo com a bacia, experimentado com outras partes do corpo, criam dinâmicas diferentes para esse objeto, produzindo assim, dinâmicas diferentes para a movimentação. Além disso foi possível perceber, que por mais que a existência e a não existência de água criasse uma oposição entre elas, ambas as experiências – no toque do corpo a corpo e o toque do corpo na bacia – evidenciaram partes dele. Sendo elas a cabeça, as mãos e os pés.

É importante ressaltar que devido a característica da bacia, que combinada a água já nos remete ao banhar/lavar, boa parte dessa experiência se voltou para memórias que me reconectavam com a água. A memória, neste caso, é a consequência das ações que o toque e a água causaram. Ela chega numa calma, limpando, hidratando e revivendo pequenos detalhes já esquecidos por esse corpo, transitando esses movimentos que já aconteceram tantas e tantas vezes e que agora se repetem. É através dela que algumas imagens de carinho e afeto se projetam dentro da cena.

Essa experiência, retratada em cena como calma, é um fio condutor entre o corpo e o “objeto”. Nela a condição de respeito ao “quem” acontece em primeiro lugar. Esse banho não é só mais um banho, ele traz o carinho e afeto carregados ao longo do tempo dentro da memória da bacia. E com o afeto, vivências e experiências dessas mães, passados de geração em geração, que o simples ato de lavar os cabelos, as mãos e os pés se transformam em arte performática.

2.2 Temperatura

Com a memória ativada no laboratório de contato, a segunda prática tinha como objetivo a ativação do corpo como ponto de partida, por isso, essa foi a única prática que precisou de uma estrutura mais específica nas ações. Ela começava com uma exploração corporal gradativa, começando dos pés à cabeça, trazendo a relação de peso, transferência e locomoção, assim como a relação das partes do corpo durante o aquecimento.

Para Silva e Santos (2017), o corpo é “fluidez de memórias, superfície e continente de inscrições culturais e políticas, entidade viva capaz de perguntar e responder de diferentes maneiras a treinamentos, linguagens e estéticas” (2017, p.163). Sendo o corpo fluidez de memórias, entendo que a necessidade no continuar explorando as capacidades e possibilidades que o movimento traz em função da ativação da lembrança, é uma chave que constrói a relação entre o corpo e a dança. Por isso, diferente do primeiro laboratório, ativar a musculatura e as articulações eram de extrema importância, a fim de aquecer o corpo para a experiência.

Para essa prática, foi necessário um dia em que o clima estivesse quente, justamente para enfatizar o calor corporal, produzindo a energia necessária para abrir espaço para investigação. A ideia era esquentar esse corpo gradativamente, com movimentos básicos de cada membro, acrescentando a transferência do peso, a locomoção, movimentos contínuos e os saltos e voltas. Como ponto de partida para instigar uma abertura de potência criadora, alguns sons foram adicionados a pesquisa como fomentadores do movimento. O sons de chuva, mar e água fervendo, foram os estímulos sonoros para essa prática. A ordem de cada som, foi pensada de maneira com que eles pudessem controlar a mudança de tônus muscular e da velocidade da movimentação. Então, enquanto o som de chuva trazia movimentos rápidos e mais relaxados, o som do mar, trazia movimentos mais lentos, porém mais densos.

Ao chegar num determinado nível de exaustão, a segunda parte dessa experiência, a parte da sensibilização, se deu através do contato corpo quente + água/bacia. Assim como um dia extremamente quente, o efeito produzido no corpo, em primeira instância, foi a sensação de alívio. O segundo foram as sensações de cansaço e relaxamento, que possibilitavam uma entrega maior das partes do corpo com a água. Ainda que o corpo estivesse relaxado, dentro das sensações que aquela água trazia, a pele continuava ativa no momento do banho. E por meio desse estado ativo do contato, que o movimento

apaziguador desses extremos calor corporal x água, aparecem. Existe uma suspensão do movimento. O corpo para, mas o movimento continua correndo por dentro, sendo ele na respiração acelerada que se acalma, nos batimentos cardíacos ou nos pensamentos que começam a surgir depois da experiência.

Esse segundo momento, que chamo de suspensão, é o momento em que retorno para a bacia, com o corpo quente e ativado. A dualidade entre as temperaturas do corpo e da água, são fatores importantes para esse laboratório, sendo assim, pontos de oposição que movimentam o corpo. Produzir quentura, ampliou a percepção do contato com a água. A diferença expande a sensação para as intensidades do quente e frio, e são essas intensidades que provocam sentido. Mergulhar a mão numa água gelada, num dia frio não é a mesma coisa que mergulhar a mão na água num dia quente. É nessa ação do corpo, de reagir de maneiras diferentes e sentir de maneiras diferentes, que o mesmo ato me possibilita criar poéticas, que instigadas pelo mesmo elemento, tem a capacidade de me proporcionar conteúdos diversos.

No final desse estado de presença, criado por essa diversidade de ação e reação, concluo o primeiro laboratório utilizando a escrita automática como estratégia de captura das sensações compreendidas no movimento. A imagem a seguir, é um registro da primeira escrita automática de CAFI:

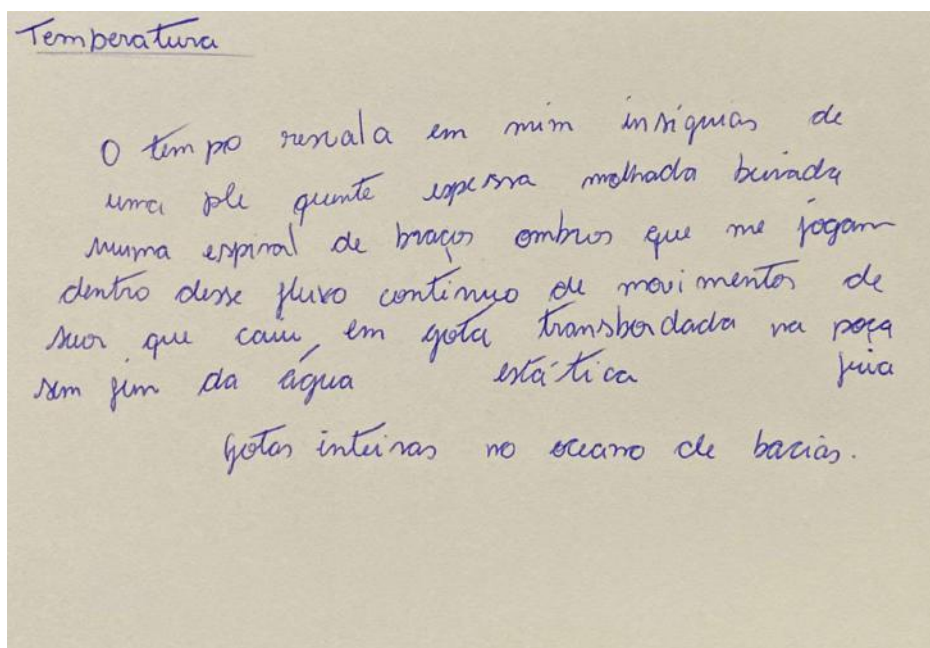


Figura 2- Texto Temperatura, 2022. Fotografia de Elen Mesquita

O tempo resvala em mim insígnias de uma pele quente, espessa, molhada, beirada. Numa espiral de braços, ombros que me jogam dentro desse fluxo contínuo de movimentos. De suor, que caiu em gota. Transbordada na poça sem fim, da água estática fria.

Gotas inteiras no oceano de bacias.

2.3 Textura

O laboratório da textura acontece aqui como terceira prática corporal. Nele as questões que englobam o espaço são despertadas através do toque em duas ambiências diferentes: o espaço casa x o espaço quintal. Compreendo aqui, que a oposição criada no segundo laboratório, foi um fator importante para o desenvolvimento desse corpo enquanto escuta e percepção das coisas. Esses extremos, como o quente do corpo e o gelado da água, potencializaram a sensibilização do corpo. Posto isto, considero que ambas as oposições criam um vórtice de sensações. Esse movimento que criam entre si, de ampliar o que se sente, projeta um sentido giratório de forças. É a partir dessa circularidade, contida dentro do vórtice de oposições que entendo o próximo laboratório.

Já é de conhecimento, que a dualidade que transita entre o que chamo de espaço passado e espaço presente, apresentadas na introdução desse trabalho, compreendem, de certa forma, detalhes importantes, não só como parte teórica, mas também parte prática desse trabalho. Logo, ao entender que essas forças de oposição funcionam como um vórtice, é possível adequar lacunas de polarização entre elas. O primeiro laboratório tinha como oposição o toque sem água e o toque com água, tanto corpo-corpo x corpo-bacia. O segundo, traz a oposição corpo quente x água gelada. E o terceiro traz a oposição entre o espaço casa x quintal.

Abraçando essa ideia, de que as oposições criadas ao longo do processo são vórtices de forças opostas que me fazem mover, o laboratório a seguir abarca a oposição criada entre a casa e o quintal. A bacia neste laboratório atua em segundo plano. Ela preenche esses locais, modifica esses espaços, mas dentro da experiência ela não é o foco principal, sendo este a produção de movimento através da oposição.

Não houve necessidade de aquecimento corporal nesse laboratório porque a ideia era perceber como o corpo poderia reagir a esses espaços. O primeiro, a casa, traduzida nas texturas lisas e frias do chão e das paredes; na ondulação das janelas e cortinas; fofas

das roupas; e ásperas dos cantos inacabados de tintura, são traduzidos aqui nas movimentações que ativam a percepção dos detalhes. Estar nesse ambiente, enquanto dança, parece desabitar o movimento que existe no corpo. Nesse espaço, a necessidade de pesquisa e reinterpretação dos objetos, se transforma numa estratégia de compreender como o espaço pode interferir na movimentação. Essas texturas, investigadas, se tornam estopim para uma produção de movimento que não está ligada ao tamanho desse espaço, mas sim nas características que já existem nele e que potencializam minha dança.

Esse estímulo compreendido nas texturas dos móveis, objetos e características da casa, se fizeram presentes durante a experiência na forma de movimentações que estavam presentes na repetição, nos movimentos fortes e lentos, dos membros superiores. Ou seja, essa primeira ambiência, contendo texturas diferentes, mas parecidas, retinha meus movimentos no controle da movimentação, traduzindo para o corpo movimentos e sensações que se enquadravam a uma certa rigidez de movimento. Os movimentos aqui, passam a ser contidos. Entendo, que a casa se torna um espaço de rigidez, contradizendo seus significados de abrigo, cuidado e conforto. De fato, esse ambiente pode significar muitas coisas, mas dentro dessa primeira experiência, a rigidez encontrada nas formas se manifesta nas sensações de aprisionamento do movimento.

O contraponto desse lugar reside na área externa da casa, o quintal. Aqui, ilustrado como ambiência de contato com o que é externo, compreende não só texturas lisas, rugosas e molhadas, como as sensações diferentes que se distanciam da movimentação produzida na casa. O processo de reconhecimento do espaço é o mesmo, investigação do lugar através do olhar e do toque, sendo eles conduzidos por diferentes partes do corpo. Mãos, pés, cabeça, ombros, costas, partes do corpo que não estão acostumadas ao reconhecimento dos objetos. Todas essas partes foram importantes para captar a essência do espaço quintal. É relevante ressaltar que, nesse laboratório, por mais que o sentido visão estivesse presente, esse estímulo da textura, relacionada ao sentido toque, era o objeto de estudo.

Os movimentos aqui compreendidos são fluidos, combinados com as texturas desse espaço, assim como o balançar de cada estrutura, de cada planta, flor, formigas, vento. Nesse espaço, as forças que constituem sua ambiência são fortes visualmente, mas frágeis ao toque. As sensibilidades mutáveis dela, conduzem uma experiência que beira ao cuidado. O cuidado de onde pisa, de onde toca, de onde atravessa, de onde se

movimenta. Dentro dessa percepção, o corpo compreende que essas texturas frágeis, precisam carregar um toque que transitam entre o leve e suave.

Esses locais, carregados de tessituras, criaram a partir desse atravessamento de corpo, toque e sensação, conexões entre esses opostos. Enquanto um aprisiona o movimento, produzindo movimentações fortes e lentas, o outro abre, dentro de suas superfícies, espaço para ser leve, suave, conduzida e rápida. Com essa percepção aflorada, as sensações começam a produzir sentido dentro do próprio fazer da experiência. A conclusão desse laboratório são os registro em foto dessas texturas:



Figura 3- Fresta, 2022. Fotografia de Elen Mesquita.



Figura 4- Pared, 2022. Fotografia de Elen Mesquita.



Figura 5- Quina, 2022. Fotografia de Elen Mesquita.



Figura 6- Janela, 2022. Fotografia de Elen Mesquita.



Figura 7- Colcha, 2022. Fotografia de Elen Mesquita.



Figura 8- Pé de Café, 2022. Fotografia de Elen Mesquita.



Figura 9- Espinho, 2022. Fotografia de Elen Mesquita.



Figura 10- Rosa, 2022. Fotografía de Elen Mesquita.



Figura 11- Casca, 2022. Fotografía de Elen Mesquita.

2.4 Corpo, bacia e fotografia

Depois de ativar a percepção do sentido tato, penso que essa manutenção dos sentidos – visão, audição, olfato, paladar e tato – podem ser facilitadores na ativação do corpo. Acionar a percepção, aqui ativadas através dos atravessamentos causadas pelos objetos e espaços do nosso cotidiano, no qual não damos total importância, são estratégias de criação que auxiliam no processo coreográfico. Essa primeira parte da investigação, conclui acontecimentos e experiências que conduzem a pesquisa para um lugar sensível, que carrega em sua movimentação lembranças de afeto, carinho e respeito.

Concluindo os três laboratórios necessários para potencializar as sensações do corpo, começo a pensar na produção audiovisual dessa experiência. Os pequenos recortes de texto, fotografias e pequenos vídeos, concluídos no final de cada laboratório, eram um suporte para pensar cenário, figurino, roteiro e dramaturgia da obra. Com isso, a produção dessa última etapa, até concluir o trabalho, foi uma combinação de tudo coletado, desde o início do projeto até o início das práticas.

Nesse processo de fechamento, estudar as produções já existentes, da entrevista, dos textos, vídeos e fotografias gerados pelos laboratório, foi primordial para a construção do pensamento da cena. O objetivo era investigar as possibilidades da produção de um vídeo dança que compreendesse tudo o que foi produzido, contudo, entendo que o resultado desse trabalho não se limita ao termo vídeo dança. Ele não é só uma produção audiovisual, ele é um registro de memória, é a força vital do movimento, da criação e da dança. Ele é a própria memória, documento da potência de movimento que se desperta através da pesquisa em dança. Ele se torna afeto, ternura e simplicidade, corporificados em vídeo.

Antes mesmo de começar a fechar uma parte prática, a ideia de figurino já se formava na minha cabeça. Em contraste com a bacia, as cores claras já estavam presentes nos laboratórios práticos. O detalhe da cor foi a primeira coisa a ser escolhida, tomada essa decisão a escolha dos modelos era o próximo passo. A construção do que seria um figurino, primeiramente, passa em torno da bacia e a filmagem. Com roupas que já tinha em casa, comecei a testar, nos próprios laboratórios, roupas que facilitavam o movimento e que não tirasse o foco da bacia. Verificando os materiais, cheguei na concepção de uma calça simples e uma blusa. A foto a seguir, é a referência primordial que me transporta até essa ideia. A figura exibe uma mulher sentada ao longo de um caminho de pedras, na

frente uma criança descalça e sem camisa, a foto não tem data definida, mas foi tirada entre as décadas de 1970 e 1980.



Figura 12- Referência Figurino. Acervo Pessoal.

É importante destacar que todas as escolhas feitas, desde o figurino até as filtros utilizados na edição de vídeo, foram pensados e criados a partir de referências como essa. Além disso, neste caso em específico, a criação do figurino não é minha. Como o trabalho diz sobre a criação do meu corpo a partir da força das matriarcas da família, é importante dizer que a escolha dos tecidos, a modelagem, o corte e costura foram feitos pela minha mãe. Pensados para meu corpo e para a dança. Assim como tantos figurinos feitos, elaborados e construídos por ela, nas minhas apresentações de dança. Por isso, com muito carinho, dou os devidos créditos a ela.

O segundo passo foi a escolha do cenário. A ideia cenográfica, surge do texto *Oceano de bacias*, escrito na prática temperatura. A construção da ideia das bacias na cena, por mais que partissem de um texto, ganham um significado mais íntimo. A pergunta “Quem é esse objeto?” retorna para o centro do trabalho. Quem são essas bacias?

É a partir dessa pergunta que chego ao número sete. Sete bacias são dispostas ao redor da bacia mais velha. Como retorno a essa ideia inicial de espaço passado/presente, começo a criar um vínculo com esses novos objetos, correspondendo a celebração e a ideia do que já foi, do passado que me constitui, o número escolhido de bacias, é compreendido aqui como as sete matriarcas dessa família: Maria Rita, Nêga, Cassiana, Jacinta, Castorina, Esterlina (Fiinha) e Helena. O cenário, não é só uma estética, ele é homenagem. As sete bacias, que a partir desse ponto se tornam bacias mães, fazem parte da cena, ao redor da bacia mais antiga. Essa construção simbólica do espaço, me convida a pensar que essas bacias mães, são um suporte para essa bacia antiga. Logo, conecto essa bacia antiga, que reside a tempos nessa família, como meu espaço-presente, mesmo ela carregando as marcas do tempo, ela permanece fazendo parte desse espaço atual, o hoje.



Figura 13- Teste de composição cenário, 2022. Fotografia de Maria Júlia Fróes.

Com a composição de cenário concluída, algumas imagens e ideias para a cena começaram a surgir. E a partir dessas imagens, a investigação de uma performance começou a acontecer. Portanto, a última experiência prática acontece aqui como um teste.

Sabendo que o espaço de oito bacias tinha uma dinâmica diferente de uma, comecei a explorar o espaço com o que já sabia, a temporalidade lenta e suave do corpo. Conforme fui me adaptando nesse espaço, que limitava minha movimentação, comecei a explorar formas de me locomover entre as bacias, de maneira com que eu conseguisse testar minha espacialidade e concluísse a ideia de celebrar essas mulheres em cena. Foram quatro dias de montagem coreográfica explorando esse cenário, todos gravados e estudados posteriormente. No final de cada experiência, assistia aos vídeos e examinava os materiais, pontuando a movimentação, o sentido e o tipo de fotografia para cada cena.

Durante esse processo, percebo a questão da circularidade tomando forma durante a cena. A poética que existe nas bacias em palco, dispostas na posição de um pentágono, permita que os espaços de transição formem corredores em volta da bacia mais antiga. Essas vias, permitem que a locomoção pelo espaço se torne circular. Ou seja, em algumas cenas, onde começo o movimento é o mesmo lugar em que vou terminá-lo. Além disso, as voltas em torno do meu próprio eixo e em torno do eixo das bacias são criações que criam um vínculo com o movimento da vida, de ir e vir, de passar por esses lugares e retornar para eles, de olhar para esse passado e celebrá-lo no corpo, no giro e na dança.

2.5 Dramaturgia

Cena 1. Homenagem as minhas mães

O vídeo começa focando no pé de café do quintal, com o som natural desse ambiente, compreendendo o café como símbolo do que foi o passado dessa família, nos cafezais, conduzindo assim a referência que o nome CAFI têm, ao juntar os nomes das minhas avós, recriando o vínculo que a família tem na colheita do café. Assim, saudando esse passado, podemos recriar o presente a partir da água e da bacia. Os sons dessa primeira parte são naturais do espaço, compreendendo o quintal e suas interferências (o vento, os pássaros, as pessoas). É a sensação, de mergulhar nesse ambiente através do que ele permite. A cena faz parte dos processos de laboratório, e nela é possível ver e ouvir os estímulos que levam meu corpo nesse projeto. Ela termina com um texto, que conta a história desse corpo.

Cena 2. Corpo, movimento, inquietações e trajetórias

Todas as luzes acesas. A criação de um corpo, que dança através das lembranças vividas. O texto fala sobre experiências que esse corpo carrega, experiências que o libertam e experiências que o aprisionam. A movimentação na sua primeira parte é fluída, ela carrega a lembrança da água, do silêncio e da calma. A locomoção no espaço acontece entre as bacias, na maioria das vezes de forma circular entre os objetos, brincando entre esses espaços, no jogo entre locomoção, saltos e voltas.

A movimentação da segunda parte é densa. O corpo de costas, expressa a rigidez que encontro em alguns espaços, tanto da casa como da rua. O contraste entre o corpo o figurino e o cenário, são criados no intuito de trazer a impressão desse corpo sem cabeça. Essa cena é uma crítica ao pensamento que nos desumaniza como pessoas. Se a cabeça representa a razão e o coração as emoções, quando nos resta só um corpo sem cabeça, o que somos? O que somos se não possuímos razão? O que somos quando não pensamos? O que somos se não somos nada? O movimento contínuo e descontínuo, traz a mudança dessa movimentação, nas passagens de força e na velocidade com que essa força se desloca de um membro para outro, até esse corpo se aterrar no chão. A repetição dos movimentos se enquadra nas sensações de exaustão física e mental atribuídas aos casos de racismo e violências que agridem esse corpo. Sobrepondo a parte do chão, a imagem da bacia com água entra, acalmando esse corpo e o preparando para o contato do corpo com a bacia.

Cena 3. Bacia

Todas as luzes acesas. Me deslocando pelo nível baixo, preencho os espaços das bacias com formas e movimentos. A interação se dá nessas travessias. É pelo deslocamento desse corpo, que o contato chega. A cena retrata as formas de comunicação permitidas entre a bacia e meu corpo. As possibilidades de transitar entre esse elemento, construindo através dele um corpo que se movimenta de forma diferente dentro desse objeto. A bacia se torna corpo, cria imagens que a separam das suas características, constrói na imaginação configurações outras de pele, mãos e braços. Os sons que ela produz se fazem efêmeros. A dinâmica se aplica aos contatos e apoios, variando as posições do que a bacia propõe de função. Aqui há assentamento da cabeça. É aqui que a configuração dos objetos em cena muda. Cria-se uma diagonal em contraponto. A bacia

antiga fica na diagonal frente, enquanto as bacias mães formam um conglomerado de bacias, formando uma estrutura de bacias na diagonal fundo. Essas bacias têm dois significados importantes para essa cena. A bacia antiga (a maior), representa o meu espaço-presente, ela é parte de mim. Enquanto as bacias mães (as menores), representam o espaço-passado, compreendendo a essência das minhas avós. Por isso, a ação de despejar água das bacias menores para a bacia maior, representa aqui o gerar, a sabedoria e a vida que essas mulheres me deram. A cena finaliza num improviso com a última bacia mãe, contrapondo esses extremos, diagonal frente e diagonal trás.

Cena 4. Banho

Foco na bacia. A cena é um descanso molhado. O texto é um recado para o futuro, trazendo o banho como elemento que nutre, acolhe e purifica nossa cabeça. É na essência dele que podemos recomeçar. Ele é o início e ele é o fim, por isso o banho no final significa um recomeço. Uma ação que compreende tudo que foi feito, finalizado e retomado. As mãos e a cabeça são o foco da cena, combinados com a movimentação da água. No final, mergulho a cabeça na água, trazendo meu corpo para cima da bacia na invertida, criando uma forma diferente de referenciar a imagem das mulheres que carregam suas bacias na cabeça.

2.6 Ficha Técnica

Roteiro e Direção: Elen Mesquita

Intérprete-criadora: Elen Mesquita

Orientação: Profa. Dra. Tatiana Damasceno

Direção de Fotografia: Elen Mesquita e Maria Júlia Fróes

Filmagem: Maria Júlia Fróes

Edição: Elen Mesquita

Concepção de Luz interna: Elen Mesquita e Maria Júlia Fróes

Figurino: Helena Mesquita

Texto: Elen Mesquita

Músicas: Erê Afro Powell - Rogê; Xaxará - Guga Stroeter

CONCLUSÃO

Construir essa performance de vídeo memória, num primeiro momento, foi assustadora. Concluir quase sete anos de graduação, trazendo comigo as mazelas de uma pandemia, é assustadoramente assustador. Te coloca em lugares de desafio, que parecem te derrubar, mas quando você finalmente consegue enxergar as pequenas singularidades no fim do processo, é gratificante.

Por isso, não poderia concluir esse processo sem falar de algo que me toca e me move. A preparação do corpo através dos estímulos da percepção, é uma prática que venho estudando desde meados de 2018/2019, em colaboração ao Coletivo NUDAFRO, Núcleo de Pesquisa em Dança e Cultura Afro-brasileira. A pesquisa começou com o básico: explorar o corpo, buscando uma preparação de um corpo ativo, latente. A oficina “Intrínseca Carne”, ministrada no evento *Desmistifique sua dança* (2019), em parceria com Luís Silva, foi um empurrão para começar a pensar no interesse que existia na ativação a partir de estímulos sensoriais. Desde então, conectada a esse pensamento sobre o corpo e a produção dos sentidos, venho trabalhando em esses laboratórios sensoriais, utilizando alguns elementos de suporte, como elemento água, a escrita automática e a produção de sequências poéticas como exercícios de criação.

Essa comunicação com o elemento água, é um movimento involuntário que ativa minha memória, e é a partir dela que busco aplicar laboratórios que instigue as pessoas corporalmente, mas que também as façam pensar na dança através daquilo que já carregam em seus corpos. O objetivo desses laboratórios não é fazer com que criem novas técnicas, mas que potencializem todo conhecimento que já se encontra nesses corpos. Conhecimento estampado na pele, nos poros, no suor, nas lembranças guardadas, nas sensações que provocam o corpo. É criar possibilidade a partir do que já temos, construindo um diálogo entre o corpo e a criação.

O corpo que rompe na dança, seja ela qual for, é constituído por memórias, sensações e percepções de mundo. Ele é forjado, por singularidades individuais e coletivas, por isso, dentro desse processo, pensar o movimento é pensar nesses corpos e nas suas individualidades. Ressalto que, por mais que esse processo seja sobre a dança, suas produções são livres para expressar suas vontades e sensações por meio de outras artes, sejam ela na escrita, na fotografia, no canto, no teatro. A intenção desses exercícios,

de explorar a sensibilização dos sentidos e da percepção, objetiva ampliar as possibilidades de atuação, seja aplicado para uma pessoa do meio da arte ou não.

Somos potências às vezes adormecidas, às vezes codificadas. Vivendo em nossos nichos, percebemos tudo a nossa volta e não percebemos nada, somos estagnados pela correria, pela dinâmica, pelos nossos corres⁶. Essa rotina, que se constrói na atualidade, do não temos tempo, reflete no nosso corpo artista. Não temos tempo de viver de cada vez, temos tempo de viver muitas coisas dentro de uma, conduzir tarefas inúmeras, beirar todos os limites, porque parar não é uma opção. Parar não é uma opção para o corpo preto. Parar não é uma opção para um corpo artista. Parar não é uma opção para o corpo de uma mulher. E parar não é uma opção para todas as corpos que pensam dança dentro da academia. Dito isso, este trabalho, conclui que os espaços que nos massacram, que nos repelem, não podem nos fazer parar.

Logo, concluo que CAFI é uma performance que contempla estímulos íntimos, visando construir uma pesquisa que dialoga com as redomas sensoriais, a ancestralidade, a dança e as produções artísticas dentro da academia. O fazer artístico, quando atrelado a práticas afrocentradas, pluraliza o discurso dentro na academia, abrindo espaços para as discussões do corpo e da arte que contemplem corpos diversos.

⁶ Corres é uma gíria designada para indicar que estamos fazendo nossos serviços, compromissos, coisas que envolvam nossa vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Fabio Sampaio de. Epistemicídio. In: MATOS, Doris Cristina Vicente da Silva; SOUSA, Cristiane Maria Campelo Lopes Landulfo de (org.). **Suleando conceitos e linguagens: decolonialidades e epistemologias outras** – 1. ed. – Campinas, SP: Pontes Editores, 2022, p.163-168.

CHEVALIER, Jean-Claude; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Com a colaboração de: André Barbault... [et al.]; coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva... [et al.]. - 27 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

IZQUIERDO, I. Memórias. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 3, n. 6, p. 89-112, 1989. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8522>. Acesso em: 24 abr. 2022.

FERREIRA, Helena Mesquita. Entrevista concedida a Elen de Fátima Mesquita Ferreira. Maricá-RJ, 13 de março, 2022.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2. ed. São Paulo: Companhia Das Letras, 2020.

LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos**. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

MANDARINO, A. C.; GOMBERG, E. Água e ancestralidade jeje-nagô: possibilidade de existências. T.E.X.T.O.S DE H.I.S.T.Ó.R.I.A. Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB., [S. l.], v. 17, n. 1, p. 143-164, 2010. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/view/28057>. Acesso em: 18 jun. 2022.

MANSUR, Fauzi. **Sobre o movimento, educar o movimento e dançar**. In: CALAZANS, CASTILHO, GOMES, Julieta, Jacyan, Simone (coordenadores) **Dança e Educação em Movimento**. São Paulo: Cortez Editora, 2003.

MARTINS, L. PERFORMANCES DA ORALITURA: CORPO, LUGAR DA MEMÓRIA. **Letras**, [S. l.], n. 26, p. 63-81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 22 jun. 2022.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. **“O CÃO CELEBRA COM O RABO, MAS MORDE COM A BOCA”**: pistas iniciais para a produção de uma dança preta. **Rascunhos | Uberlândia, MG | v.7| n.1 | p. 44-56 | jan. jun. 2020 | ISSN 2358-3703**. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/index>

PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia: pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral Africana na formação de professoras e professores**. Edição UECE: Fortaleza, 2015. Capítulo 2 – p.71 – 103.

SILVA, L.; SANTOS, I. F. dos. **Colonialidade na dança e as formas africanizadas de escrita de si: perspectivas sul- sul através da técnica Germaine Acogny**. **Conceição/Conception**, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 162-173, 2017. DOI:

10.20396/conce.v6i2.8648597. Disponível em:
<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648597>. Acesso
em: 13 jun. 2022.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. **Dança e pluralidade cultural: corpo e ancestralidade.** In: Revista Múltiplas Leituras, Universidade Metodista de São Paulo, Vol. 2, N. 1, Janeiro/Junho, 2009. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/ML/article/view/325/323>

VEIGA, Guilherme. O conceito de redoma sensorial: A forma multissensorial do cotidiano (o senso comum e o conceito de redoma sensorial ordinária). In: VEIGA, Guilherme. **Ritual, Risco e Arte Circense: O homem em situações-limite.** 1. ed. [S. l.]: UNB, 2008. cap. 3.

FICHA DE AVALIAÇÃO DO TCC – EEFD/UFRJ

Formato do TCC: Memorial (X) Monografia e Vídeo Arte (X) ou Artigo ()

Aluno 1: Elen de Fátima Mesquita Ferreira DRE: 116021358 - CAFI

CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO	Professor Orientador		Professor Convidado
	Aluno 1	Aluno 2	
1. Impressão geral: (1,5 pontos)			
a) O trabalho contribui para a área, apresenta uma forma produtiva de conhecimento?			
b) Nota-se, no trabalho, a capacidade/elaboração crítica dos alunos?			
c) Os alunos se envolveram no processo de elaboração do trabalho? Demonstraram organização e independência intelectual?			
d) O trabalho está bem encadeado?			
Nota 1 =			
2. Formatação, organização, redação: (1,5 pontos)			
a) Os critérios básicos de formatação foram seguidos?			
b) A redação é clara e organizada, inclusive as citações?			
c) As referências são adequadas e atuais?			
Nota 2 =			
3. Conteúdo: (7 pontos)			
a) A introdução apresenta claramente os elementos básicos?			
b) A Fundamentação Teórica é coerente, consistente e atual?			
c) Os procedimentos metodológicos são adequados e estão claramente descritos?			
d) Os dados são adequadamente apresentados e discutidos? (no caso de pesquisa teórico-empírica)			
e) A conclusão é coerente com os objetivos?			
Nota 3 =			
SOMA DAS NOTAS (1 + 2 + 3) =	110		
Nota Prof. RCC (Processo + Apresentação)			
MÉDIA FINAL =	Aluno 1	Aluno 2	
(Nota Orientador x 2 + Nota Convidado + RCC / 4)	10,0		
Assinatura Prof. Orientador:			
Assinatura Prof. Convidado:			
Assinatura Prof. Convidado:			
Data: 05/ 08 /2022	NOTA 10,0 APROVADO		