



PAOLA VERDUN

**MEMÓRIAS AUTOBIOGRÁFICAS DE PROFESSORES DE DANÇAS AFROS:
ANCESTRALIDADE, CORPO E CONTEMPORANEIDADE NAS PRÁTICAS
DOCENTES**

CANOAS, 2026

PAOLA VERDUN

**MEMÓRIAS AUTOBIOGRÁFICAS DE PROFESSORES DE DANÇAS AFROS:
ANCESTRALIDADE, CORPO E CONTEMPORANEIDADE NAS PRÁTICAS
DOCENTES**

Tese de Doutorado entregue para a
obtenção do título de Doutora em
Memória Social e Bens Culturais do
Programa de Pós-Graduação em
Memória Social e Bens Culturais da
Universidade La Salle.

Orientação: Prof^a. Dra. Lúcia Regina Lucas da Rosa

CANOAS, 2026

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

V487m Verdun, Paola.

Memórias autobiográficas de professores de danças afros [manuscrito] : ancestralidade, corpo e contemporaneidade nas práticas docentes / Paola Verdun – 2026.

217 f.; 30 cm.

Tese (Doutorado em Memória Social e Bens Culturais) – Universidade La Salle, Canoas, 2026.

“Orientação: Prof^a. Dr^a. Lúcia Regina Lucas da Rosa”.

1. Dança. 2. Ancestralidade. 3. Identidade negra. 4. Danças afro-brasileiras. I. Rosa, Lúcia Regina Lucas da. II. Título.

CDU: 793.3(=414)

PAOLA VERDUN
MEMÓRIAS AUTOBIOGRÁFICAS DE PROFESSORES DE DANÇAS AFRO:
ANCESTRALIDADE, CORPO E CONTEMPORANEIDADE NAS PRÁTICAS
DOCENTES

Tese aprovada para obtenção do título de doutora, pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Bens Culturais, da Universidade La Salle.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Laura Pronsato
Universidade Federal de Viçosa-MG

Prof^a. Dr^a. Débora Campos de Paula
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Deivison Moacir Cezar de Campos
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Prof^a. Dr^a. Cleusa Maria Gomes Graebin
Universidade La Salle, Canoas/RS

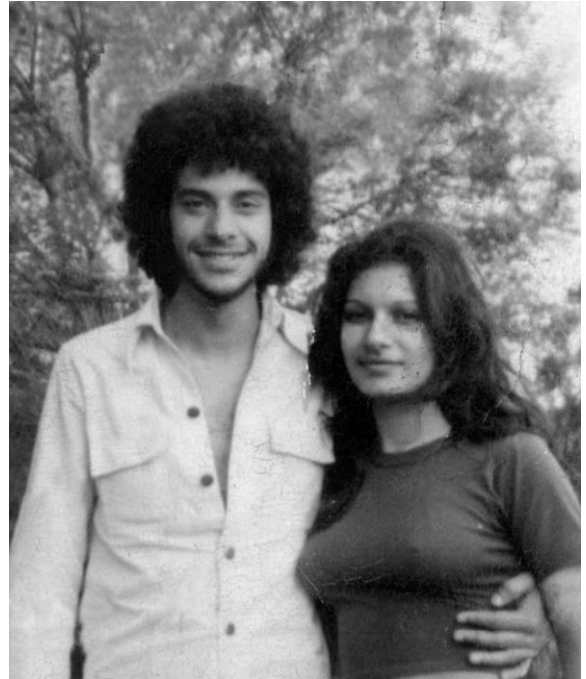
Prof. Dr. Gilberto Ferreira da Silva
Universidade La Salle, Canoas/RS

Prof^a. Dr^a. Lúcia Regina Lucas da Rosa

Orientador e Presidente da Banca - Universidade La Salle, Canoas/RS
Área de concentração: Memória Social e Bens Culturais
Curso: Doutorado em Memória Social e Bens Culturais

Canoas, 25 de março de 2026.

Núbia Maria Porto Alegre e Jorge Daltanan Verdun, 1975.



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Dedico este trabalho aos meus ancestrais, especialmente ao meu trisavô materno (de quem não sei o nome); a minha bisavó paterna, Maria da Conceição Carvalho Verdum; a minha bisavó materna, Delfina Vieira da Silva; a minha avó paterna, René Carvalho Verdum; as minhas tias paternas, Mara Aparecida Verdum e Marli Conceição Verdum; a minha avó materna, Rosa Maria Silva Esmério; aos meus pais, Núbia e Jorge Verdun; ao meu tio, Adalberto Porto Alegre; ao meu irmão, Johnson Verdun; ao meu sobrinho, Petrus Ulrich Verdun, e aos da família que ainda virão.

Eu os reconheço,
Eu os honro,
Eu os reverencio,
Eu amo vocês.

AGRADECIMENTOS

Sou muito grata à Grande Mãe Terra, por toda a nutrição, alimento, força e vitalidade que me dá.

Sou muito grata pela minha vida, a Deus e aos meus pais, por esta oportunidade.

Sou muito grata a todos que vieram antes de mim, e por tudo que fizeram, criando as possibilidades para que eu esteja hoje aqui.

Sou muito grata à dança, por me trazer até esta escrita e a tantas lindas aprendizagens e momentos de pura transcendência, onde me curo e hoje busco curar outras pessoas.

Sou muito grata as minhas mestras acadêmicas, desde a escola até hoje, por todos os exemplos que recebi.

Sou muito grata à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS), à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e às universidades privadas e comunitária por onde passei (ULBRA e UNIVERSIDADE LA SALLE), por lá ter sido contemplada com o cumprimento dos direitos à educação (bolsas de financiamento estudantil) que me permitiram chegar até aqui na minha carreira acadêmica e profissional. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Sou muito grata à Professora Doutora Lúcia Regina Lucas da Rosa, minha orientadora de tese, por todo o amor, a arte e a alegria, além de seus valiosos ensinamentos!

Sou muito grata ao Thiago Cunha, ao Mano Amaro, à Perla Santos, à Mônica Borba, ao meu pai, Jorge Verdun, a minha mãe, Núbia Verdun e ao meu tio, Adalberto Porto Alegre, os colaboradores desta tese, por terem aceitado dançar comigo durante todo o percurso da investigação acadêmica aqui escrita e enriquecer de modo tão especial e afetuoso este processo.

E, a exemplo de Exu, que matou um pássaro ontem com a pedra que arremessou
hoje, assim também nós, eu e o meu povo, reinauguraremos o nosso passado,
impediremos a tempo todo o mal que já nos foi feito, e seremos livres e felizes, não
apenas no amanhã, não apenas no hoje, mas também no ontem.

Sempre.

(José Falero, 2021)

RESUMO

Esta Tese de Doutorado trata das Danças Afros, expressões artísticas e culturais muito importantes para grupos de profissionais que recebem os conhecimentos desta arte por transmissão oral e corporal por parte de seus ancestrais, ou por seus professores. Alguns desses profissionais tornam-se também professores que oferecem os meios efetivos de acolhimento desta arte tão importante para a cultura negro-africana e de seus alunos. Sendo assim, a pergunta que guia este trabalho é como o professor de Danças Afros acolhe e compreende essas danças em sua profissão? Como objetivo geral, o trabalho busca identificar, nas narrativas autobiográficas de professores de danças afros, como ocorre o acolhimento dessas danças pelo seu corpo, como arte e cultura em sua profissão e como isso se relaciona a sua ancestralidade. O percurso metodológico, de cunho qualitativo, incluiu entrevistas qualitativas abertas com esses profissionais de Danças afros como instrumentos de coleta de dados para construção de documentos orais, amparada por Yin (2016) e pelo campo de estudos da Memória Social e Bens Culturais (Candau, 2018 e Ricoeur, 2003; 2007). Apoiando-se nos conceitos de Escrivência (Evaristo, 2020; Evaristo de Brito, 1996), Oralitura (Martins, 2021a), Autobiografia (Josso, 1999; 2002) e Autoficção (Duarte, 2010), trata-se de uma pesquisa que envolveu histórias de vida e contextos sócio-históricos, por meio do qual memória e identidade tornam-se também muito importantes. A investigação revelou que os profissionais colaboradores compartilham trajetórias semelhantes com as danças, iniciadas na infância em ambientes familiares ou comunitários, embora as danças afros tenham sido historicamente marcadas por invisibilidade e só recentemente acessível, como apareceu em um dos relatos. A formação dos professores ocorreu de modos distintos: de forma autodidata e depois em contato com mestres das culturas afro, para alguns. Outros tiveram orientação de professores que hoje consideram referências em suas vidas. Os docentes reconhecem a ancestralidade em sua prática cotidiana e nas aulas, diferenciando o sagrado dos terreiros do aspecto artístico das performances. Quanto ao corpo, suas experiências como praticantes, alunos e professores os constituíram como corpos negros conscientes da responsabilidade social e política de assumir identidade e ancestralidade negras. E embora atuem em diferentes contextos, todos enfrentam lutas semelhantes contra o racismo e outras formas de discriminação.

Palavras-chave: Danças afros; danças afro-brasileiras; corpo; ancestralidade; identidade negra.

ABSTRACT

This doctoral thesis addresses Afro-dances—artistic and cultural expressions of great importance to practitioners who receive knowledge of this art form through oral and bodily transmission from ancestors or teachers. Some of these practitioners go on to become teachers themselves, providing effective ways to embrace an art form that is vital to Black-African culture and to their students. Thus, the guiding question of this work is: how do Afro-dance teachers embrace and understand these dances within their profession? The study's general objective is to identify—through the autobiographical narratives of Afro-dance teachers—how these dances are embodied and embraced as art and culture within their professional practice, and how this relates to their ancestry. The qualitative methodological approach involved open-ended interviews with these Afro-dance practitioners to gather data for the construction of oral documents, drawing on Yin (2016) and the field of Social Memory and Cultural Assets studies (Candau, 2018; Ricoeur, 2003, 2007). Grounded in concepts such as *Escrevivência* (Evaristo, 2020; Evaristo de Brito, 1996), *Oralitura* (Martins, 2021a), Autobiography (Josso, 1999, 2002), and Autofiction (Duarte, 2010), the research explores life stories and socio-historical contexts, highlighting the crucial roles of memory and identity. The investigation revealed that the participating practitioners share similar trajectories regarding these dances—often beginning in childhood within family or community settings—although Afro-dances have historically been marked by invisibility and have only recently become accessible, as noted in one of the accounts. Teacher training occurred in diverse ways: for some, it began through self-teaching, followed by contact with masters of Afro-diasporic cultures. Others were guided by teachers whom they now regard as key figures in their lives. These educators acknowledge the role of ancestry in their daily practice and classes, distinguishing the sacred nature of the *terreiros* from the artistic dimension of their performances. Regarding the body, their experiences as practitioners, students, and teachers have shaped them into Black individuals conscious of the social and political responsibility inherent in embracing their Black identity and ancestry. And although they operate in different contexts, they all face similar struggles against racism and other forms of discrimination.

Keywords: Afro dances; afro-brazilian dances; body; ancestry; black identity.

RESUMEN

Esta tesis doctoral aborda las danzas afrobrasileñas, expresiones artísticas y culturales de gran importancia para grupos de profesionales que reciben conocimiento de este arte a través de la transmisión oral y corporal de sus ancestros o de sus maestros. Algunos de estos profesionales también se convierten en docentes que ofrecen medios eficaces para integrar este arte, tan importante para la cultura afrodescendiente y para sus estudiantes. Por lo tanto, la pregunta que guía este trabajo es: ¿cómo integran y comprenden estas danzas los docentes de danza afrobrasileña en su profesión? Como objetivo general, el trabajo busca identificar, en las narrativas autobiográficas de estos docentes, cómo se produce la integración de estas danzas a través del cuerpo, como arte y cultura en su profesión, y cómo esto se relaciona con su herencia ancestral. El enfoque metodológico, de carácter cualitativo, incluyó entrevistas abiertas con estos profesionales de la danza afrobrasileña como instrumentos de recolección de datos para la construcción de documentos orales, con el apoyo de Yin (2016) y del campo de los estudios de Memoria Social y Patrimonio Cultural (Candau, 2018; Ricoeur, 2003; 2007). Basándose en los conceptos de Escritura-Vida (Evaristo, 2020; Evaristo de Brito, 1996), Literatura Oral (Martins, 2021a), Autobiografía (Josso, 1999; 2002) y Autoficción (Duarte, 2010), esta investigación involucró historias de vida y contextos sociohistóricos, a través de los cuales la memoria y la identidad adquieren gran importancia. La investigación reveló que los profesionales colaboradores comparten trayectorias similares con la danza, comenzando en la infancia en entornos familiares o comunitarios, si bien las danzas africanas históricamente han estado marcadas por la invisibilidad y solo recientemente se han vuelto accesibles, como se observa en uno de los relatos. La formación de los docentes se dio de diversas maneras: autodidactas y, posteriormente, en contacto con maestros de culturas africanas, en algunos casos. Otros recibieron orientación de maestros a quienes ahora consideran referentes en sus vidas. Los docentes reconocen la ascendencia en su práctica diaria y en sus clases, diferenciando la sacralidad de los terreiros (espacios religiosos afrobrasileños) del aspecto artístico de las presentaciones. En cuanto al cuerpo, sus experiencias como practicantes, estudiantes y maestros los han constituido como cuerpos negros conscientes de la responsabilidad social y política de asumir la identidad y la ascendencia negras. Y

aunque trabajan en contextos diferentes, todos enfrentan luchas similares contra el racismo y otras formas de discriminación.

Palabras clave: Danzas afro; danzas afrobrasileñas; cuerpo; ancestralidad; identidad negra.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Mercedes Baptista - Rio de Janeiro, 1946.....	55
Imagem 2 – Mercedes Baptista, s/d.	56
Imagem 3 – Interface do <i>software online TurboScribe</i>	105
Imagem 4 – Interface do <i>software online Taguette</i> (Documentos).	105
Imagem 5 – Interface do <i>software online Taguette</i> (Destaques).	106
QR-Code 1 – Meninas Crespas durante aulas de Maculelê da Perla Santos e depoimentos 2019.	167
QR-Code 2 – Oficina Instituto MEME Thiago – 2024.	167
QR-Code 3 – Aula Mano Amaro 2025.	168
QR-Code 4 – Dança Afro UFSM com Prof. Mônica Barboza.	169
QR-Code 5 – Paola Verdun em aulas de Danças Afros.	170
Imagem 6 – Doces distribuídos na festa de umbanda da minha avó Neca.	182

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Cronologia Dia Nacional da Dança Afro	58
Quadro 2 – Roteiro de Perguntas.....	99
Quadro 3 – Organização das Perguntas e respectivas Categorias de Análise (Professores de Danças Afros)	101
Quadro 4 – Leitura Analítica dos Dados Coletados.....	102
Quadro 5 – Revisão Danças Afros 2020 a 2025	109

LISTA DE SIGLAS

ASGADAN	Associação Gaúcha de Dança
BDTD	Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
COSNEC	Grupo Consciência Negra de Coronel Xavier Chaves
EDAC	Escola de Dança Afrocontemporânea
ERER	Educação das Relações Étnico-Raciais
FACEC	Faculdade de Ciência e Educação do Caparaó
FAPERGS	Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul
IBICT	Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia
IFCS	Instituto de Filosofia e Ciências Sociais
NUPEDA	Núcleo de Pesquisa em Dança Afro
PL	Projeto de Lei
PUCRS	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
QR-Code	<i>Quick Response</i> (Código de Resposta Rápida)
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
TEM	Teatro Experimental do Negro
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFSM	Universidade Federal de Santa Maria
ULBRA	Universidade Luterana do Brasil
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (acrônimo de <i>United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization</i>)

SUMÁRIO

1 UMA REVERÊNCIA À TERRA QUE ME SUSTENTA: INTRODUÇÃO	18
1.1 Memorial.....	21
1.2 Contexto.....	29
1.3 Aspectos históricos do negro no Rio Grande do Sul	32
2 O QUE DANÇA EM MIM QUANDO LEMBRO DE QUEM SOU: REFERENCIAL TEÓRICO	38
2.1 Dança Afro-brasileira: corpo, memória e resistência no palco da política ..	43
<i>2.1.1 Das danças negro-africanas às danças afro-brasileiras.....</i>	<i>45</i>
<i>2.1.2 Dança Afro e Dança Negra</i>	<i>49</i>
<i>2.1.3 O Dia Nacional da Dança Afro-Brasileira: como surgiu e para onde vem se encaminhando.....</i>	<i>54</i>
2.2 Danças Afro-Brasileiras e Ancestralidade Negra	60
2.3 Qual é o corpo que dança as danças afros?	69
<i>2.3.1 Contextualizando o corpo negro.....</i>	<i>71</i>
<i>2.3.2 O corpo não coisificado</i>	<i>77</i>
3 DOS DESAFIOS DA AUTONARRAÇÃO (OU DOS PERCURSOS METODOLÓGICOS ESCOLHIDOS)	81
3.1 Escrivência, Oralitura, Autobiografia e Autoficção – espiralando modos de narrativas e de escritas de si	82
3.2 A importância da identidade negra nas narrativas e nas escritas de si.....	90
3.3 Por que entrevistas abertas com professores de danças afros?	96
<i>3.3.1 O tratamento dos dados coletados.....</i>	<i>104</i>
3.4 Outros estudos sobre dança afro	108
4. AUTONARRATIVAS COLABORATIVAS: O QUE NOS CONTAM AS ENTREVISTAS	116
4.1 Início e Trajetória nas Danças Afros	116
4.2 Corpo, Identidade e Espiritualidade/Ancestralidade.....	132

4.3 Ensino e Práticas/Contextos, Movimentos Coletivos/Comunidades e Desafios	151
<i>4.3.1 O que venho aprendendo em aulas de Danças Afros.....</i>	<i>169</i>
5. PARA CONTINUAR DANÇANDO OS RITMOS QUE ATRAVESSAM O TEMPO.....	174
5.1 Uma despedida no colo da minha bisavó Maria da Conceição Carvalho Verdun e da minha avó René Carvalho Verdum	181
REFERÊNCIAS.....	187
APÊNDICES	198
ANEXOS	216

1 UMA REVERÊNCIA À TERRA QUE ME SUSTENTA: INTRODUÇÃO

Obá Nijô!

*O rei que nasce trazendo consigo
A dança que comunica a esperança
A liberdade para a sua comunidade.*

Obá Nijô!

*Dança a continuidade da herança dos nossos ancestrais
Dança que traz a lembrança de tempos imemoriais
O rei que dança as histórias de um mundo extraordinário*

Obá Nijô

Corpo em movimento

Pés, mãos, cabeça...

Muitas tranças, esculpindo no ar tempos de bonança e confiança

Na liderança do menino rei que com muita habilidade

Cria laços de amizade e solidariedade

Dando orgulho a toda a comunidade

Obá Nijô

Dança criando as alianças que promovem mudanças

Coração bate forte diante do mistério da vida

Dança trazendo a memória viva dos povos da África

Salve Obá Nijô!

(Narcimária do Patrocínio Luz, 2014)¹

Esta pesquisa nasce de passos antigos que ecoam neste corpo presente que vem aprendendo com professoras e professores de danças afros há quatro anos. Um corpo que vem se transformando e se reconhecendo como dançante a partir de um profundo processo de construção social negro. Na imagem especialmente criada para este trabalho (que consta no Apêndice L) está presente um corpo que dança enraizado — que se move, que brota. Cada gesto é alimentado por memórias profundas, por histórias que vieram antes.

¹ Obá Nijô, na língua lorubá, significa “o rei que dança”. Por meio da dança, Obá Nijô conquistou a liberdade de seu povo em Itapuã, na Bahia do século XIX, após reunir guerreiros de várias etnias africanas de distintos lugares de Salvador e do Recôncavo. Fonte: Luz (2014).

Na imagem a seguir, um registro de vida — corpos que carregam heranças, afetos e trajetórias. Meus pais, Núbia e Jorge Verdun, quando namorados, em 1975, quatro anos antes de eu vir a este mundo. Entre essas duas imagens, existe uma ponte: a ancestralidade que atravessa o corpo e se reinventa no presente. É nesse encontro que nasce esta pesquisa. As danças afros são, para além de expressão estética, conhecimento vivo, transmitido pela oralidade, pelo gesto, pela experiência sensível de corpos que ensinam e aprendem. No entanto, esses mesmos corpos, quando atravessam alguns espaços, muitas vezes encontram resistência, silêncio ou negação. E é dessa tensão que surge minha inquietação: como sustentar, no corpo docente, uma arte que nem sempre é acolhida? Como ensinar aquilo que, por vezes, precisa primeiro ser legitimado? Assim, esta tese se enraíza em uma pergunta central: como o professor de danças afros acolhe essa arte como cultura e saber, em sua prática, em seu corpo, e em sua relação com a própria ancestralidade?

Entre memórias de dança e lições de casa, escrevo enquanto escuto a minha ancestralidade que pulsa na festa da casa da minha avó paterna. Assim, não apenas eu e meus colaboradores da tese encontramos-nos aqui, mas legiões de negras e negros que aqui estiveram e tornaram possível que nós chegássemos. E é por isso que esta pesquisa não caminha sozinha — ela é roda. Múltiplos corpos dançam enraizados, cada professora e cada professor traz em si uma história que se ramifica, uma trajetória que não começa no agora, mas se alonga em raízes profundas, invisíveis e, ainda assim, vivas. Busquei, nas narrativas autobiográficas de professores de danças afros, compreender como essas danças são acolhidas, tanto como técnica ou conteúdo quanto como arte, cultura e pertencimento inscritos no corpo que ensina. Ao escutar essas histórias, procuro descrever vidas que se entrelaçam com a dança, reconhecer nela um elemento identitário, e compreender as danças afros como expressão ancestral que resiste, insiste e re-existe nos espaços educativos. Porque cada relato é um gesto, cada gesto é memória, e cada memória carrega um saber que não pode ser silenciado. Dar visibilidade a essas trajetórias é, portanto, mais do que um exercício acadêmico — é um ato político, ético e sensível. É permitir que essas presenças, tantas vezes marginalizadas, ocupem o centro da cena. Esta tese deseja mostrar que ensinar danças afros é também cultivar raízes — para que outros corpos possam, enfim, dançar em territórios onde antes lhes foi negado o chão.

E como transformar em texto aquilo que é corpo, memória, ritmo e ancestralidade? Esta tese escolheu não separar. Ela não escreve sobre — ela escreve com. Esta pesquisa se construiu na escuta de múltiplas vozes, de histórias que são individuais, mas também coletivas, ancestrais. O percurso metodológico, de cunho qualitativo, se realizou por meio de entrevistas abertas, onde a fala não é apenas dado, mas memória viva que se recria no ato de narrar, como me ensinaram os estudos da Memória Social. Com Joël Candau e Paul Ricoeur, compreendi que lembrar não é retornar ao passado, mas produzir sentidos no presente. E é nesse movimento que escolho escrever: pela escrevivência, da Conceição Evaristo, onde vida e escrita se entrelaçam; pela oralitura, da Leda Maria Martins, onde o corpo também é linguagem; pela autobiografia e pela autoficção, onde narrar a si é também narrar um tempo, um mundo.

Assim, esta tese, muito além de buscar descrever ou analisar histórias, acolhe experiências, reconhece identidades e compreende as danças afros como arte ancestral que resiste. Não há uma única raiz, nem uma única presença — há um emaranhado de vidas que se conectam. E escrever, aqui, foi exatamente isso: integrar essas raízes que falam ao texto escrito e a cada corpo negro, como um coletivo a deixar narrativas que podem se tornar documentos orais. Por isso, o objetivo geral desta investigação foi identificar, nas narrativas autobiográficas, como ocorre o acolhimento das danças afros como arte e cultura pelos professores, em sua profissão, pelo seu corpo e como isso se relaciona a sua ancestralidade. Como objetivos específicos, pretendi: 1. Identificar elementos que marcam as trajetórias pessoais e profissionais dos professores nas danças afros articulando-os aos conceitos de escrevivência, oralitura, autobiografia e autoficção; 2. Analisar as danças afros como práticas de afirmação identitária em diferentes contextos sociais e culturais; e 3. Examinar a ancestralidade como fundamento estético, espiritual e pedagógico presente nas práticas docentes das danças afros.

No Capítulo 1 reverenciei a Mãe Terra, dona de tudo, e iniciei o Memorial contando quem sou e pedindo a bênção de minha Vó Neca e dos mais velhos para entrar. Depois, contextualizei, primeiro, de onde partiu meu interesse em pesquisar Danças afros² e, segundo, a história do negro no Rio Grande do Sul. No Capítulo 2

² Danças afros, para Cunha (2022) referem-se às danças afro populares ou às danças afro de tradição, as quais contemplam as diferentes manifestações culturais como o samba, o carnaval, as danças de rua, as danças de terreiro, entre outras.

apresentei meu referencial teórico para a pesquisa, enquanto adentrava à festa de umbanda na casa da minha avó. Discuti conceitos como Danças negras, danças afros e mostrei como o Dia Nacional da Dança Afro-brasileira vem se constituindo a partir de ações sociais e políticas de profissionais de danças de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul. Também discorri sobre Danças Afro-brasileiras e ancestralidade negra em uma breve revisão bibliográfica. Em seguida, discuti sobre o corpo que dança as danças afros, contextualizando corpo negro e propondo como pode ser não coisificado por meio de processos autobiográficos e das Danças afros.

No Capítulo 3 apresentei os percursos metodológicos, mostrando os conceitos de escrevivência, oralitura, autobiografia e autoficção como processos de narrativas de si. Discuti sobre a importância da identidade negra nas autonarrativas e por que escolher entrevistas abertas como instrumentos de coletas de dados para a investigação. Apresentei como realizei o tratamento dos dados coletados nas entrevistas com os colaboradores da tese. E por último expus uma breve revisão sobre produções de teses sobre Danças afros nos últimos cinco anos (2020 a 2025), mostrando e comparando os processos metodológicos escolhidos pelos pesquisadores.

O Capítulo 4 foi destinado a apresentar as análises elaboradas a partir dos excertos selecionados para expor as narrativas dos professores de Danças Afros colaboradores deste trabalho. As análises foram divididas em 3 Categorias: A - Início e Trajetória nas Danças Afros, B - Corpo, Identidade e Espiritualidade/Ancstralidade e C - Ensino e Práticas/Contextos, Movimentos Coletivos/Comunidades e Desafios. No Capítulo 5 eu me despeço saindo da festa de umbanda da casa da minha avó e deitando-me no colo dela e de minha bisavó Maria da Conceição. São os trechos onde trago as vozes de meus pais, Núbia e Jorge, para finalizar os registros autobiográficos e, devagar, deixar este trabalho por hora, para mais adiante continuar.

1.1 Memorial

Àwa sí Iré Ògún o
(Abra a nossa gira Ògún de Ire) (Ire = Cidade da Nigéria)
E oun jo jo
(Dance conosco)
Àwa sí Iré Ògún

(Abra a nossa gira Ògún de Irè)
 E oun jo jo e oun je je
 (Dance conosco, coma conosco)³

Eu sou Paola (Porto Alegre) Verdun, filha de Núbia Maria (Porto Alegre) Verdun e Jorge Daltanan Verdun. Sou descendente de educadores da família Porto Alegre⁴ e negros e indígenas, por parte de mãe; e de negros misturados a espanhóis e franceses, por parte de pai. Assim como muitos de nós, brasileiros, carrego em meu sangue as três origens: negra, indígena e europeia. Sou neta de René Carvalho Verdun, uma mulher negra descendente de outros que foram escravizados, cuja mãe, minha bisavó, foi casada com um homem francês. Além de minha ancestralidade materna, é ela, minha avó “Neca”, quem me inspira para iniciar a trajetória deste trabalho, quando, ao me aproximar da cultura da dança afro, sou levada a minha infância, assistindo-a dançar, de vestido branco rodado, brilhoso, ao som do tamboreiro, meu pai, nas reuniões e festas de umbanda que fazia em casa. Sempre tinha muita gente lá. E foi assim que eu cresci.

Voltei então a sentir os cheiros das comidas especialmente preparadas para aqueles encontros. O delicioso gosto do amalá, cozido para Xangô⁵, quentinho e muito bem temperado; os bolinhos de feijão, as balinhas e os docinhos. Voltei a ouvir os cantos que nunca entendi, entoados por muitas vozes, em uma língua que também não conheço, mas que apreciava e ainda aprecio, considerando-os muito bonitos. Lembrei das bênçãos da minha avó, dos passes de ervas (benzeduras), das rezas, dos sopros em meu ouvido e do cheiro de alfazema. Também lembrei da sua voz, que mudava depois que ela “recebia o santo” enquanto dançava. Enxerguei o quarto dos santos, as velas acesas e o cheiro delas queimando, os búzios sobre seu altar. Lembrei das saias e cores brilhosas rodando: rosa, azul, branco, amarelo; e dos

³ Fonte: Nice (2025).

⁴ Entre meus ancestrais encontram-se Apolinário, Aquiles e Apeles Porto Alegre, que, entre outras atividades da área, fizeram parte da Sociedade Partenon Literário, um grupo de homens e mulheres interessados pela literatura da época e pelas artes em geral. Foi criada em Porto Alegre, no dia 18 de junho de 1868, e perdurou até meados da década de 1880. Um grupo de intelectuais de Porto Alegre atualmente mantém uma associação com o mesmo nome, com revista e promoção de palestras em escolas. (Fonte: <https://biblioteca.pucrs.br/curiosidades-literarias/voce-sabe-o-que-foi-o-partenon-literario/>. Acesso em: 11 fev. 2024).

⁵ A receita de minha avó aqui no sul era de pirão de farinha de mandioca com molho de mostarda e carne de panela desfiada. Também há receitas que levam quiabo e outros ingredientes locais. É feito em um ritual devotado a Xangô, o orixá do fogo, como celebração entre a divindade e os filhos de santo. Fonte: Silva (2017).

instrumentos de percussão que embalavam a sonoridade daquelas noites: o tambor e o agê. Tudo era tão sagrado, barulhento, algumas vezes, silencioso, em outras, e lindo. Sou muito grata aos meus pais por terem me apresentado a tudo isso desde muito cedo. Lamento nunca ter dito para minha avó o quanto ela é importante para mim, para que eu possa hoje olhar para a riqueza desta cultura com tanta naturalidade e amor. Foi ela a quem reverenciei e a quem pedi licença para adentrar a este mundo e seguir com a investigação para esta pesquisa.

Talvez, em algum lugar, ela me olhe agora. E saiba...

Ela que me dizia... “ah, tu anda aí é? e “tu é filha de Ogum⁶, minha filha”.

A sua bênção, minha avó.

A sua bênção, Bará. Alupo, Bará!

A sua bênção, meus ancestrais. A sua bênção, os que vieram antes, os meus mais velhos, os que vierem depois, os meus mais novos, e os meus iguais.

A sua bênção, meu pai Ogum! Ògún Yè, meu Pai!

A sua bênção, minha mãe Núbia.

A sua bênção, meu pai Jorge.

Nesta seção, convoco-me a exercitar uma escrita de mim partindo dos incômodos (Evaristo, 2020) que me fizeram decidir escrever esta tese. E faço-o como a escrevente que venho me tornando desde o ensino médio quando fui apresentada à literatura e à língua portuguesa pela professora Nívea, sendo inspirada a escrever. Agora, faço-o também me voltando novamente para a escrita no processo de doutoramento e de formar-me licenciada em Letras, inspirada pela professora Lúcia Rosa. Destes lugares meus, específicos, é que me autorizo a introduzir algumas das seções deste trabalho com um breve memorial parecido com este que agora inicio, para localizar quem me lê, também, na minha história, entrelaçada às histórias de professores de danças afros que aqui conto.

Aproveito para, neste espaço de expressão e construção de conhecimentos, mostrar também a minha construção do eu enquanto evoco as vozes do passado em contato comigo durante todo o processo de escrita, as vozes das minhas

⁶ Filhos de Ogum têm por protetor Ogum, ou São Jorge, divindade (orixá) guerreiro, conhecido por sua força e coragem.

“propriedades ancestrais” (hooks, 2019, p. 61). Minha esperança é a de conseguir alcançar, ou pelo menos iniciar, um processo de “autorrecuperação” (hooks, 2019, p. 62) que poderá fazer, não só a minha voz, mas a de todos os colaboradores deste trabalho, se erguer em alto e bom som, para nos desamarrar de um passado em que fomos silenciados.

Desde muito cedo percebi que, para alcançar desejos e metas em minha vida, eu preciso trabalhar. Depois de vivenciar uma infância simples e muito saudável em família, onde brinquei muito com amiguinhos e coleguinhas de escola, depois comecei, aos 16 anos de idade, a fazer alguns trabalhos como modelo e manequim. Mas como uma modelo e manequim fotográfica e de passarela veio parar na academia? Arrisco-me em afirmar e defender que minha trajetória profissional e pessoal tem sido múltipla e híbrida, na qual venho seguindo caminhos também múltiplos, diversos e recheados de emoções e afetos.

Na infância, eu gostava de vestir roupas bonitas e mostrar os cabelos escuros e encaracolados, e talvez tenha sido isso que me levou a algumas passarelas da vida, o que na verdade não durou muito tempo. Quando parei de trabalhar com desfiles e posando para fotografias, comecei diversas outras experiências, conhecendo outros mundos corporativos e atuando em diversas empresas. Fui divulgadora de planos de férias em sinaleiras, secretária, promotora de vendas de cursos pré-vestibular, de elaboração de recursos e reciclagem de trânsito, atendente em concessionárias de veículos e de banco, até me tornar docente em uma escola de informática, aos 25 anos. Naquele momento já havia passado por uma experiência na pesquisa, quando iniciei a minha primeira graduação em 2002 – Ciências Econômicas – na PUCRS. Trabalhei em um escritório, como auxiliar do departamento administrativo financeiro, enquanto, ao mesmo tempo, ministrava aulas em uma escola de informática, quando entrei para a segunda graduação – Licenciatura em Dança, em 2008, e iniciei também atividades nesta área e na pesquisa. Em 2012 iniciei a carreira como professora particular de informática para usuários ministrando aulas a domicílio, enquanto conciliava a minha vida na dança.

Enquanto ministrava aulas em escolas, aulas particulares de informática, dança e práticas corporais, e cursava a graduação, também me dedicava a outras atividades de extensão, aprendendo a trabalhar a dança com pessoas cegas e com baixa visão, entre outras experiências; e isso enquanto passei a dançar profissionalmente. Fui, por um tempo antes de entrar no Mestrado, voluntária em eventos de dança em

instituições com foco no desenvolvimento social e durante a graduação ministrei aulas de Jazz Moderno, Estilo Livre e Pilates. Após concluir o mestrado em 2017, tive a oportunidade de trabalhar como professora convidada na Faculdade SOGIPA, em Porto Alegre/RS, no curso de Pós-Graduação em Dança, Cultura e Educação (já extinto), onde ministrei, em 2018 e 2019, aulas nas disciplinas de Pedagogias Culturais e Dança, Metodologia Científica da Pesquisa em Dança e Vivências e Dança – TCC. Também, em 2022, ministrei aulas online para o curso de pós-graduação em dança da FACEC – Faculdade de Ciência e Educação do Caparaó - ES com a temática Corpo, Dança e Outras Discussões Contemporâneas.

Na oportunidade com a Faculdade SOGIPA orientei os trabalhos de conclusão de curso dos pós-graduandos, na Linha de Pesquisa Pedagogias Culturais em Dança, a qual se destinava a pesquisas que abordassem análises de artefatos culturais relacionados à dança; a dança como uma pedagogia cultural; pedagogias culturais que ensinam dança; entre outras possibilidades. Orientei investigações acerca da dimensão pedagógica de artefatos, práticas e processos culturais como espaços, consumo, mídia e internet. Os meus orientandos analisaram artefatos culturais problematizando as temáticas: programas fitness de dança; metodologia de balé clássico para a infância; a dança como terapia; gênero masculino na dança; e empoderamento feminino e estereótipos nas danças orientais. Para auxiliar a turma que realizou a pós-graduação, criei, junto ao colega Wagner Ferraz⁷, o Manual de TCC, que serviu de base metodológica para a escrita/criação dos trabalhos.

Naquele momento, também já me aproximava de estudos sobre a negritude, danças africanas e afro-brasileiras e danças orientais. No entanto, demorei um pouco para me dedicar a uma candidatura ao Doutorado, pois até o momento não tinha certeza de qual temática poderia pesquisar, entre tantas experiências e tantos estudos que venho fazendo ao longo dos anos. A única certeza era de que não pretendia continuar pesquisando a temática que pesquisava desde que ingressei na minha segunda iniciação científica em 2011, que era o Programa Mais Educação criado em 2007 (hoje também já extinto), por sentir a necessidade de ingressar na pesquisa de outros temas.

⁷ Wagner Ferraz é Pós-Doutor na Faculdade de Motricidade Humana, na especialidade de Dança, da Universidade de Lisboa (FMH- UL - 2022-2024), coordena os projetos Estudos do Corpo, Educação Criadora e Cartografar Corpos, e participa de grupos de pesquisa e atua como instrutor de Pilates e Move Flow e massoterapeuta.

Foi na experiência com desenvolvimento social que iniciaram os primeiros lampejos do que eu poderia pesquisar, que tiveram a ver com danças afros. Assim, o texto *Cartografar corpos - corpo e sensação*, escrito durante a pandemia de covid-19, e publicado no Dossiê *Jornadas Mercosul: Memória, Ambiente e Patrimônio*, n. 38, da *Mouseion – Revista do Museu e Arquivo Histórico La Salle*, foi uma das primeiras de minhas publicações em eventos da Universidade La Salle antes de ingressar no Doutorado em Memória Social e Bens Culturais. O meu interesse pelo tema da dança em uma possível pesquisa iniciou pela sua possibilidade de relação com o sagrado e as questões do patrimônio imaterial, passando pelas pesquisas que envolvem o corpo do praticante e sua relação com a dança e a cultura afro. Por isso, propus em sala de aula na instituição onde trabalhava, movimentos voltados a experimentar e conhecer o corpo de outros modos. No entanto, infelizmente, a ideia não foi bem recebida pelo público em questão, como será descrito na próxima seção.

Mesmo não recebendo a aceitação esperada dos meus alunos, continuei confiante nas diversas experiências profissionais pelas quais passei e pelos estudos que realizava nos cursos livres dos Estudos do Corpo (com coordenação e direção do Professor Wagner Ferraz), da Dança, do Yôga, do Sagrado Feminino e Masculino, da Meditação, do Pilates e de outras práticas que vivenciei, foi que comecei a pensar como poderia pesquisar sobre isso. Como sou professora licenciada em dança, mas não especificamente de danças afros e nem havia praticado antes, até decidir pesquisar dentro desta área, senti a necessidade de muito estudo para conhecer todo o universo das culturas de matriz africana, antes de iniciar minha pesquisa.

Enquanto iniciava a caminhada na pesquisa com o doutorado, escutei de um professor em uma disciplina, sobre a importância da família Porto Alegre na trajetória literária da cidade. Então lembrei que sou descendente de três senhores que foram lembrados por este professor: Aquiles, Apolinário e Apeles Porto Alegre. Ou seja, também corre em minhas veias o sangue desses escritores, poetas, educadores. E, não por acaso, tornei-me também educadora e hoje escrevo estas palavras, assim como tenho publicado textos em obras literárias e outras. Assim, convido a quem investir na leitura destes meus escritos a compreender o(s) contextos(s) em que venho pensando sobre as danças afros e, mais especificamente, sobre a/o professora/or desta forma de arte, cultura e prática sagrada, articulando as suas e as minhas práticas corporais e vivências conectadas a minha ancestralidade.

Adentrar na pesquisa e no mundo das danças afros foi como abrir um portal por onde passei, sem tíquete de passagem nem data para voltar. À medida em que os estudos evoluíam, fui percebendo as portas que se abriam para as experiências que me trouxeram até aqui. Participei, e continuo participando, de Seminários propostos pelo Professor Gilberto Ferreira da Silva no PPG em Memória Social e Bens Culturais e no Grupo de Pesquisa em Educação Intercultural (GPEI), o qual ele coordena. Realizei um curso de Letramento Racial com Juliano Guedes, colega do PPG que entrou no Mestrado no meu penúltimo semestre do doutorado. Com ele pude aprender que para assumir um compromisso antirracista não importa a minha cor de pele, mas sim, a minha construção social como negra/parda, e que todos são bem-vindos para se abrir para este caminho tão importante.

Desde que a caminhada no Doutorado iniciou, fui aprofundando cada vez mais o meu trabalho com a dança. Em 2023, fui convidada pelo setor da Pastoral Universitária para integrar um grupo de voluntários, tendo a oportunidade de trabalhar com a dança em processos terapêuticos voltados para mulheres vítimas de violência. Depois, fiz um trabalho semelhante no evento Mulheres em Movimento (<https://www.unilasalle.edu.br/canoas/eventos/mulheres-em-movimento>), na Universidade La Salle, em março de 2024, pelo Dia Internacional da Mulher, que reuniu cerca de 50 mulheres. Criei uma personagem dançante, a *Cigana Capitu*, para a Capitu da obra de Machado de Assis, quando integrei uma participação na Peça Teatral *Mulheres de Machado*, criada em 2008, pela Professora Lúcia Regina Lucas da Rosa e apresentada em diferentes oportunidades, sendo algumas delas a Feira do Livro de Porto Alegre e a Feira do Livro de Canoas (<https://www.youtube.com/watch?v=JaQQX-5-pcM>).

Em novembro de 2024 fiz a minha primeira participação com uma coreografia inspirada nas Danças Afros e com um trabalho coletivo que reuniu mais de 300 pessoas, no I Seminário Municipal de Educação Antirracista (<https://www.instagram.com/p/DCtj4rgxvbw/>), em Viamão/RS, minha cidade natal. Foi um trabalho muito especial realizado com meu pai, Jorge, autor e intérprete da música dançada. Foi um momento para evocarmos a força de nossa ancestralidade, juntos, no movimento antirracista que aconteceu durante a semana da Consciência Negra em Viamão.

No mesmo ano comecei a trabalhar como biógrafa lassalista, o que atravessou significativamente minha trajetória pesquisando danças afros a ancestralidade, pela

aproximação entre as escritas acadêmicas com autores que tratam da autobiografia e da autoficção e as escritas biográficas que envolvem contar a história de irmãos lassalistas, incluindo a história de sua família de origem. Assim fui sendo inspirada a compreender melhor a minha pesquisa por meio também desses processos de escrita.

E em 2025 integrei um grupo que foi convidado para participar do vídeo *Forças que se Liquefazem* (https://www.youtube.com/watch?v=rq_S2WE_fW8&t=90s), que foi apresentado no momento artístico do evento acadêmico VI SOCULT. A criação artística buscou suscitar reflexões sobre as enchentes de 2024. E em outubro do mesmo ano apresentei-me novamente como *Cigana Capitu* no Palco Aberto da SAPIENS - Semana Acadêmica de Pesquisa, Inovação e Extensão - (<https://www.instagram.com/p/DPoZIQFEYlv/>). Todos estes são movimentos dançantes que nasceram junto ao meu trabalho autoral com dança, muito inspirada pelas Danças Afros e pelas Danças Orientais, ao mesmo tempo em que atravessava o processo de estudos e escritas para esta tese.

Por meio de meditações com a Cura do Feminino ancoradas por Gabriele Sridevi, a terapeuta cigana Lívia Vargas e a terapeuta integrativa Cris Schell, as três profissionais que me iniciaram como facilitadora do sagrado feminino por meio da dança, tenho tido importantes oportunidades de me conectar de algum modo com esta minha força ancestral de que falo quando conto os meus processos com a dança e com as Danças afros, apoiada por meus colaboradores Perla, Thiago, Mano e Mônica.

Estes trabalhos também são fontes e construções de pesquisas de movimento e de novos escritos, assim como estudos que vêm sendo realizados sobre meu antepassado Apolinário Porto Alegre. Atualmente, está sendo escrita uma biografia sobre ele e seu processo de exílio em Passo Fundo, quando foi considerado um revolucionário em Porto Alegre. Percebo que tudo isso se entrelaça em minha vida me mostrando possíveis caminhos para novas investigações e para trabalhos escritos a serem publicados, sobre mim, sobre minhas famílias, paterna e materna, e sobre pessoas como o Mano Amaro, a Perla Santos, o Thyago Cunha e a Mônica Barboza, os colaboradores deste trabalho.

Tive a oportunidade, também, de fazer aulas com Thyago Cunha, meu querido colega da graduação em Dança na ULBRA, desde que esta pesquisa iniciou, em 2022. Com ele também tive ensinamentos valiosos sobre o corpo negro e sobre o meu corpo pardo em construção física e social. Foi da mesma forma quando investi tempo,

mesmo com a escrita da tese em andamento, para cursar Letras – Português EAD na Universidade La Salle, durante todo o ano de 2024, sentindo uma forte necessidade de complementar a minha formação acadêmica. Foi fundamental, para o meu processo, apropriar-me de uma escrita que me autorizasse e me garantisse o direito de narrar a mim mesma enquanto assumia o compromisso de mostrar as narrativas de professores de danças afros que são muito importantes para mim. Já havia procedido de modo semelhante quando da escrita de minha dissertação de mestrado, apoiada pelo campo dos Estudos Culturais. Também assim foi quando, com uma construção social negra já acontecendo em mim, fiz as oficinas de dança afro do Mano Amaro, em Porto Alegre, em 2022; e de Charles Nelson⁸, no Rio de Janeiro, em 2025, no I Colóquio Filosofias do Corpo⁹, ao experimentar pela primeira vez uma aula da técnica de Mercedes Baptista, grande nome das danças afro que será mencionada nesta tese.

1.2 Contexto

Após iniciar a trajetória no curso de Doutorado em Memória Social e Bens Culturais, foi decidido trazer à tona as questões vivenciadas em uma experiência profissional, da qual foram guardados alguns incômodos pessoais. Tal experiência ocorreu em algum momento entre setembro de 2019 e dezembro de 2021, em uma instituição de proteção e desenvolvimento a educandos entre 6 e 18 anos de idade em situação de vulnerabilidade social, em uma zona periférica de Porto Alegre/RS, onde a dança e atividades artísticas, de modo geral, eram parte do currículo já há algum tempo. Os atendimentos com dança ocorriam diariamente, em horários e para turmas diferentes, de modo a contemplar a todos. O tempo de aula era de aproximadamente 50 minutos. Muitos destes educandos, além de não aceitarem a dança proposta e os movimentos sugeridos devido aos processos de mudança e às questões com seu próprio corpo e com o corpo dos colegas, também receberam com deboche, sarcasmo, piadas e desprezo pela cultura que estava ali sendo apresentada.

⁸ Charles Nelson é, atualmente, o último professor discípulo multiplicador das técnicas de Dança afro de Mercedes Baptista, cujas sequências de aula podem ser vistas em: <https://www.youtube.com/watch?v=fQbI7eHEIKI>.

⁹ Evento produzido pelo Núcleo de Pesquisa em Filosofias do Corpo, projeto de extensão da UFRJ vinculado ao Núcleo de Investigação das Filosofias Ancestrais -Nifan do Programa de Pós Graduação em Filosofia.

Naquela ocasião foram propostos movimentos inspirados nas danças chamadas de matriz africana a partir de materiais audiovisuais que mostravam a sonoridade e algumas coreografias compostas por professores africanos e de outras origens. Então realizei uma adaptação para a nossa realidade, pois o corpo das pessoas envolvidas, incluindo o meu, ainda não havia passado por um processo pedagógico que o tornasse apto a compreender e dançar as diferentes particularidades que compõem a bagagem de movimentos daquela corporeidade.

Os materiais escolhidos na ocasião foram três. Primeiro, selecionei o da professora, coreógrafa e ativista africana *Sherry Silver*¹⁰, que mostra seu trabalho em diferentes redes, incluindo seu canal no *Youtube*¹¹, especialmente o vídeo *Marimba Rija Remix Dance Choreography, ft Ghetto Kids*, em que ela dança com crianças e jovens. Envolvi na escolha uma admiração pelo trabalho desta profissional, a partir de sua história com a dança. Também fui inspirada pela música *Jambo*, da cantora italiana *Giusy Ferreri*, cujo videoclipe (*Takagi & Ketra, OMI, Giusy Ferreri – JAMBO*¹²) foi gravado na África, e onde também a Sherry Silver tem participação. O terceiro é o videoclipe *Takagi & Ketra - Amore e Capoeira ft. Giusy Ferreri, Sean Kingston*¹³, que, inspirado no funk carioca, foi gravado em uma favela do Rio de Janeiro, no Brasil.

Articulando a situação em particular à minha prática docente, passei a me perguntar como os professores de danças afros realizam o trabalho de envolvimento dos seus alunos com esta dança, e como a significam. Decidiu-se, partindo daí, que este trabalho investigaria as memórias autobiográficas de professores, com suas memórias e sua história com as danças afros. Inquietavam-me, assim, questões acerca dos universos das danças afro-brasileira na história de professores e que significados estariam aí envolvidos de modo particular. Interessava-me conhecer

¹⁰ *Sherrie Silver* é uma coreógrafa britânica nascida em Ruanda que coreografou o videoclipe da música de 2018 de *Childish Gambino*, *This Is America*, onde sua imagem também aparece. Sua coreografia ganhou o *MTV Video Music Award* de Melhor Coreografia no mesmo ano. Nasceu em 1994, filha de Florence Silver, um mês depois que seu pai foi morto no genocídio contra os tutsis. Quando tinha cinco anos, ela e sua mãe se mudaram para Londres, Inglaterra. Frequentou uma escola de artes teatrais *Stagecoach* e foi cofundadora do grupo de dança *Children of Destiny* quando tinha 11 anos, antes de se apresentar para o presidente de Ruanda, *Paul Kagame*. Estudou administração e marketing na universidade. É defensora da juventude do Fundo Internacional para o Desenvolvimento Agrícola das Nações Unidas e conheceu o Papa Francisco em 2019 como parte dessa função. Em 2023, deu uma aula de dança ao Diretor-Geral da Organização Mundial da Saúde, *Tedros Adhanom Ghebreyesus*. Fonte: *Wikipedia*.

¹¹ Acessar: <https://www.youtube.com/@SherrieSilver/videos>.

¹² Acessar: <https://www.youtube.com/watch?v=8OgCPfZXvnc..>

¹³ Acessar: <https://www.youtube.com/watch?v=N4pqF-hwFM4>.

como são compreendidos e valorizados os movimentos, a corporeidade, a cultura e toda a importância que as danças afros representam para as comunidades negras e afins, e também sua relação com a ancestralidade. Para tanto, foram colhidas as evidências a partir das narrativas orais dos professores escolhidos e suas trajetórias particulares e profissionais com a dança.

Esta investigação tem relevância social por possibilitar dar visibilidade a ações voltadas para a dança, à cultura e à identidade negra lideradas pelos professores escolhidos como colaboradores para esta pesquisa. Como exemplo, cito a criação do Dia Municipal da Dança Afro-brasileira pela professora e pesquisadora Perla Santos e o Movimento Meninas Crespas¹⁴, na periferia de Porto Alegre, em 2022. Movimento este que inspirou também o projeto de lei aprovado em Santa Maria/RS em 2023, assim como em Viamão e outras cidades, e que também está sendo ampliada em âmbito nacional pelo PL nº 3420/24, aprovado em 3 de dezembro de 2024 e já em tramitação no Senado. O Retiro de Dança Afrocontemporânea Gaúcha organizado pelo Thyago Cunha, em Porto Alegre, assim como as pesquisas acadêmicas e de movimentos que estão sendo realizadas por Mônica Barboza, em Santa Maria/RS e por Mano Amaro, na Bélgica, visando a dança e a arte negra, são outros exemplos importantes de ações realizadas tanto no Brasil quanto no exterior. Acredito, por fim, que esta tese possa contribuir com a produção de conhecimentos relativos à memória, à cultura afrocentrada, e também com ações antirracistas, por meio da dança.

Penso que as possíveis articulações entre a minha história para chegar nesta proposta de pesquisa e as narrativas pessoais dos professores escolhidos seja um diferencial nesta pesquisa. Percebo assim um grande potencial para pensarmos por perspectivas outras enquanto construímos juntos novos conhecimentos acerca da importância da cultura e da arte negra para a vida, não só da comunidade negra, mas para todos, dadas as contribuições sociais possíveis a partir daí.

Considerações iniciais realizadas, penso ser necessário tomarmos como ponto de partida um personagem importante neste sentido: o negro do Rio Grande do Sul, por concentrar-se esta pesquisa em práticas e narrativas dos profissionais escolhidos e dos meus familiares, os quais vivem ou já viveram neste contexto.

¹⁴ Fonte: <https://jornalempoderado.com.br/movimento-meninas-crespas/>.

1.3 Aspectos históricos do negro no Rio Grande do Sul

A família do meu avô materno, Álvaro Porto Alegre, foi envolvida com tipografia e fizeram parte da história da imprensa no Rio Grande do Sul. Tinham uma gráfica em Cruz Alta onde o meu bisavô materno, Armindo Porto Alegre, trabalhava, ele e os filhos mais velhos. Dos homens, meu avô era o irmão mais novo. Veio para Porto Alegre para servir ao exército. Não se sabe se trabalhou em Cruz Alta antes de vir, mas como “a fruta não cai longe do pé”, depois do quartel ele começou a trabalhar na Gráfica Globo (que veio a se tornar Livraria do Globo posteriormente). Da parte de minha mãe, minha bisá Delfina era descendente de franceses, e de família de arrozeiros. Teve 16 filhos com meu bisavô que era indígena, e nasceram, a maioria, nas plantações.

Apolinário, Apeles e Aquiles Porto Alegre foram tios do meu avô Álvaro, que inspirado na tradição, também colocou o nome dos filhos homens todos com a inicial A (Antônio, Adalberto, Arcílio (in memoriam), Armindo, Adilson e Álvaro Júnior), meus tios maternos. Os três irmãos, naturais de Rio Grande, foram membros fundadores da Sociedade Parthenon Litterario, em 1868, em Porto Alegre, hoje Sociedade Partenon Literário, refundada em 1997. Em plena Guerra do Paraguai, foi esta a entidade que iniciou a consolidação do sistema literário rio-grandense, e por isso hoje é reconhecida a sua importância. Promovendo atividades como saraus, educação popular, fundação de bibliotecas, entre outras ações culturais, a Sociedade foi um grupo de extrema importância para o movimento abolicionista do Estado, do qual participou ativamente. Especialmente Apolinário Porto Alegre, denunciava os preconceitos motivados pela cor da pele e o tratamento cruel que os negros recebiam. Conta-se que a pressão foi tanta, embora não sem lutas e muitas tensões, obviamente, que todos os negros escravizados da cidade de Porto Alegre foram considerados libertos em setembro de 1884, quatro anos antes da assinatura da Lei Áurea.

Mello (2023, p. 12), na obra *Racismo, relações de poder e história negra em Porto Alegre: séculos XIX - XX*, aponta os diversos movimentos ocorridos em torno da luta antirracista, desde “o reconhecimento, tanto da diferença quanto da diversidade étnico-racial como primeiro pilar de sustentação, até a afirmação da diferença e a reparação pelas desigualdades historicamente acumuladas”. É importante perceber

que, embora houvesse a espera de que o crescimento econômico do país melhorasse as condições de vida de todos, incluindo a dos negros, não foi o que aconteceu. A correspondência entre cor e estratificação social não só não acabou, como também se intensificou (Mello, 2023, p. 24). Percebe-se como o país ainda é sustentado pelo mito da democracia racial quando o assunto é o racismo, como discutido por Nascimento (2019), Gonzalez e Hasenbalg (2022), Bento (2022), Carneiro (2023) e outros autores que mostram a criação de uma ilusão de miscigenação que continua privilegiando a hegemonia branca eurocentrada.

Há, também, divergências quanto à compreensão das “origens, da natureza e da forma de atuação do preconceito contra os negros, além da dinâmica das desigualdades raciais” (Mello, 2023, p. 25). Apoiados em Oracy Nogueira, os autores destacam, por exemplo, que enquanto nos EUA o preconceito está relacionado à origem das pessoas, no Brasil esse preconceito é “baseado no fenótipo” (Mello, 2023, p. 25). Assim, de acordo com esses estudos da primeira onda, compreende-se que a concorrência entre negros e brancos, em termos econômicos, pode ter gerado o preconceito e a discriminação contra os negros. Quando estudei a história da educação da infância pobre (Verdun, 2017), mencionei o processo de criminalização da pobreza ocorrido por volta de 1859, o contexto em que crianças e mulheres negras, após a abolição da escravização, sem ter para onde ir, foram parar nas ruas. A aporofobia imposta também a essas pessoas deu início aos movimentos higienistas que penetravam “em toda a sociedade brasileira, aliando o meio médico a alguns especialistas como pedagogos, arquitetos/urbanistas e juristas, cujas bases estavam nas teorias racistas, no darwinismo social e na eugenia” (Verdun, 2017, p. 30-31). Perseguindo o aperfeiçoamento da raça, estes foram grupos que se colocaram abertamente contra negros e mestiços, ou seja, a maior parte da população pobre brasileira da época. Para isso, associaram a pobreza à degradação moral que para eles deveria ser combatida a todo custo (Verdun, 2017).

Na ocasião em que realizei esses estudos sobre a infância pobre deparando-me com essas questões que surgiram voltadas para o problema do racismo, não poderia imaginar as reverberações que viriam quanto a minha vida acadêmica e minha trajetória como pesquisadora. Eu, assim como muitas pessoas na mesma situação, só pude vivenciar a academia por meio das políticas públicas afirmativas que me ajudaram a ingressar e permanecer estudando e trabalhando. Uma ocasião foi com a bolsa FAPERGS que obtive quando atuei como bolsista de iniciação científica. Depois,

a taxa concedida pela CAPES, para que eu pudesse cursar o mestrado, e agora o doutorado. Conquistas de direitos essas que acredito ter alcançado também por meus méritos, mas graças ao auxílio governamental voltado para a população pobre ter a oportunidade de continuar seus estudos. Sem esses benefícios, teria sido muito mais difícil para mim poder estar aqui hoje, se não impossível.

Por tudo isso, revolto-me ao conhecer as estratégias para combater as pessoas pobres, as “criminosas”, como também se consideravam os negros, e que faziam parte do aparato composto pelas teorias eugênicas e racistas vigentes naquele momento pós-abolição. Oliveira (2023) relata, ao citar Berute (2006), que o Estado do Rio Grande do Sul não constituía, em meados do século XIX, uma relação comercial diretamente com o continente africano, mas recebia negros que seriam aqui escravizados a partir dos portos do Rio de Janeiro, de Pernambuco e da Bahia.

O aumento da mobilidade social após a abolição também aumentou a desigualdade racial. A necessidade de desmenti-la provou muito mais do que combateu a sua existência, havendo uma “tentativa de esconder” e o “medo de assumir a importância dada à cor nas relações raciais” (Mello, 2023, p. 26). Acreditou-se em um caráter transitório para as desigualdades raciais, crença esta que, de certo modo, perdura até hoje, quando ouvimos de alguém que o racismo não existe mais, que todos somos iguais e que as pessoas negras estão erradas e usando recurso de mera vitimização, quando reclamam de atitudes e expressões verbais racistas.

Em Porto Alegre, depois do movimento iniciado por Oliveira Silveira em 1971, outro ato político de rua dedicado ao combate ao racismo e relativo ao “20 de Novembro” teve discurso do então aspirante ao governo do Estado Alceu Collares, foi denominada “Muamba Zumbi” pelo Professor Guarani Santos, em 1987, e também anunciou “a primeira Semana do Negro” (Macedo, 2023, p. 44). Foi também Guarani Santos (1990) quem afirmou que a formação do então Rio Grande de São Pedro do Sul foi marcada por muita violência contra os negros, sendo a sociedade gaúcha forjada pelas relações escravistas. Assim, a ocultação e o silenciamento sempre foram as estratégias que marcaram “os discursos históricos oficiais que maquiaram, por artifícios retóricos” tal violência (Macedo, 2023, p. 44-45). Destacam-se os genocídios do massacre ou da traição dos porongos e, conseqüentemente, dos lanceiros negros, nas linhas de frente de combate dos últimos confrontos da Revolução Farroupilha, uma “contranarrativa em face de uma ideologia liberal” (Macedo, 2023).

Assim, ficou marcado no imaginário urbano do nosso Estado, assim como do país, o negro como sinônimo de degradação, pobreza e carência, sendo necessárias ações que pudessem criar novas memórias sobre toda a beleza, a complexidade e a riqueza cultural que nos trouxeram, não voluntariamente, já se sabe, de diferentes lugares do continente africano - congos, cabindas, moçambiques, benguelas e monjolos (Oliveira, 2023).

Após a abolição, os africanos livres foram concedidos a instituições públicas - Santa Casa de Porto Alegre, no caso do Rio Grande do Sul, mas também foram “enviados para outros órgãos - arsenais da Marinha ou de Guerra, fortalezas, fábricas, casas de correção, colônias militares, empreendimentos imperiais de imigração”, entre outros (Oliveira, 2023, p. 89). Para serem considerados e reconhecidos como livres, precisaram passar por um período de transição em que eram supervisionados, tendo que trabalhar quase que continuando em regime cativo. Alguns recebiam pelo trabalho, mas muitos não. O temor, que naquele momento era ao “perigo representado pelos grandes contingentes de africanos não assimilados vivendo em liberdade” (Oliveira, 2023, p. 89) então começou. Eventualmente, algum padrinho escrevia uma carta pedindo à instituição em questão que tratasse o indivíduo negro como livre. Os postos de trabalho eram quase sempre como “servente, boleeiro (homens), pedreiro (somente homens), cozinheiro (homem), lavadeira (mulher), barbeiro (somente um caso registrado) e carpinteiro (idem)” (Oliveira, 2023, p. 92).

O trabalho era uma forma de manter esses sujeitos disciplinados e longe dos vícios em álcool e outros, os quais, na visão preconceituosa da sociedade da época, já os constituía desde o nascimento (Oliveira, 2023). O não cumprimento das regras implicava em intervenção policial. De acordo com o autor, “os africanos e africanas livres que ali viviam para se *aculturarem* ao Brasil e à vida em liberdade [...] conseguiam burlar a vigilância da Igreja e efetuar a confraternização com outros integrantes das camadas populares urbanas” (Oliveira, 2023, p. 95). Ou seja, só a comunicação entre essas pessoas já era vista como um grande perigo a todos.

Este processo, ocorrido também em outros estados brasileiros, mostra o processo de inumanização do negro (Nogueira, 2021), que mesmo libertado, não recebeu as condições necessárias para viver dignamente, uma vez que sua “incapacidade mental” fora atestada, e logo, continuou sendo considerado um selvagem devido às formas de vida a que foi sendo submetido, o que também atestava a sua inferioridade racial. Além disso, tratava-se de um selvagem que não podia se

manifestar cultural e, tão pouco, artisticamente, pois sua existência podia ser até tolerada, mas seus ritos, danças e rituais religiosos não eram aceitos pela sociedade.

Assim, o povo negro gaúcho teve seus conhecimentos ancestrais e históricos negados e embranquecidos nos livros e registros oficiais do Estado do Rio Grande do Sul (Cunha, 2025a). Um agravante é que pouco se encontra sobre toda essa grande bagagem cultural e artística construída também neste solo (dança, música popular, religião do povo negro), em comparação com as referências que são feitas sobre os outros estados brasileiros (Cunha, 2025). Isso não significa que ainda não existe essa produção no sul. Muito ao contrário. A Mãe Emília de Oya Dirã, por exemplo, foi uma princesa africana que viveu no estado no século XIX e “foi muito importante na formação do batuque gaúcho”, assim como o Príncipe Custódio (Cunha, 2025a, p. 8-9). O batuque gaúcho tem uma formação afro-brasileira original do Rio Grande do Sul em meados do século XIX, sendo a matriz cultural gege-nagô (iorubá) a que “exerceu maior influência na formação religiosa dos negros desta região” (Cunha, 2025a, p. 9).

Como será possível perceber no capítulo de análise das entrevistas realizadas para esta tese, as danças afros praticadas no Estado do Rio Grande do Sul vem de diferentes vertentes, por artistas e professores que se dedicam a aprender movimentos em diferentes regiões, inclusive na África. Estes profissionais trazem para o seu local de origem os ensinamentos adquiridos como forma de honrar seus ancestrais, afirmar sua identidade negra e contribuir para a cultura e arte negras, não só gaúchas, como também do Brasil. Por isso, por exemplo, o profissional Thiago Cunha e outros como Mano Amaro (colaboradores deste trabalho) vêm se dedicando a ações como a criação da Dança Afrocontemporânea Gaúcha (Cunha, 2025a, p. 5), que considera as particularidades de movimentos e diferenças culturais do povo negro gaúcho. Isto significa, além desta contribuição, firmar o solo gaúcho como criador de arte e cultura negras, para que também comece a aparecer mais nos registros e referências a respeito dos negros de todo o país. De modo semelhante também contribuem com este processo, Perla Santos e Mônica Barboza, quando criam, respectivamente, o Dia Nacional da Dança Afro e a abertura de disciplinas curriculares afrocentradas na Universidade Federal de Santa Maria, conforme será apresentado neste trabalho.

Ao falar sobre danças afros queremos, meus colaboradores e eu, honrar nossa ancestralidade, afirmarmo-nos como corpos negros (gaúchos e brasileiros), além de

também contribuir com movimentos antirracistas e outros movimentos afirmativos das comunidades negras das quais fazemos parte.

Isto posto, no próximo capítulo adentro dançando na festa de umbanda da casa da minha avó Neca para apresentar o referencial teórico escolhido para este trabalho. Entre os conceitos visitados estão corpo, memória, dança negra, danças negro-africanas, danças afro-brasileiras, ancestralidade, e Dia Nacional da Dança Afro-brasileira.

2 O QUE DANÇA EM MIM QUANDO LEMBRO DE QUEM SOU¹⁵: REFERENCIAL TEÓRICO

Ossanha – Ijexá – Alambá

Eleo ajakuna bamí
 Eleo ajauá ajaué
 Asuení lababá omã suení lababá
 Asuení lababá omã suení lababá
 Ossanha daí morê
 Daíro omã Orunmalé ario
 Ossanha bain xorô eró omã iô
 Ossanha bain xorô eró omã iô
 Oben xé ko xeré ko
 Xeré ko, xeré ko oxé
 Aprekô Oxum marun
 Aprekô Oxum mar'Oxum
 Aprekô erundê
 Ará aprekô, ára
 Ewe ô itabore, itabore
 Ossanha borisó
 Ewe ô itabore, itabore
 Ossanha borisó
 Fára daô benfara láise ewe okê páramô
 Fára daô benfara láise ewe okê páramô
 I labatá omã
 Irê, labatá omã irê
 Agalê iô
 Óia o agalê o erunfé¹⁶

Era no salão da casa no centro da cidade de Viamão/RS que tudo acontecia. Dois quartos se transformavam no lugar onde dançava Dona Neca (René Carvalho Verdum), que jogava búzios, gostava de azul, da Mãe Iemanjá e de baianas do carnaval. Era ela quem não saía da cozinha e cozinava todos os pratos que servia nas festas de umbanda que realizava em sua casa. Ela tinha criação de galinhas e pássaros e tinha gatos – talvez tenha me inspirado a gostar e criar os meus. Eu via as pessoas que vinham consultar com ela, tanto búzios quanto apenas com uma conversa mais profunda. Às vezes as pessoas ficavam na sala esperando ela chamar para dentro, onde tinha um altar com suas imagens de santos e a mesa com as conchas de búzios. Muita gente a amava, ou pela ajuda que recebiam dos santos, ou

¹⁵ Frase da contracapa do livro *Corpo Negro*, de Thyago Cunha (2025a).

¹⁶ Ponto ou cântico de Ossain (ou Ossanha), orixá das folhas e da cura que, em tradução livre seria algo como: “Salve Ossain, senhor das folhas, que traz a cura e o poder. Salve Oxum, salve as folhas sagradas, que dão vida e proteção”. Fonte: Câmara Brasileira do Livro (2023).

pela amizade sincera, e estavam sempre lá na casa dela. Não passavam na rua sem dizer nem que fosse um “Oi, Neca, tudo bem?”.

Dela não desgrudava também a Tia Nelsa Bombacheira (Nercina Moreira Guimarães), a madrinha do meu pai, uma mulher não negra que era muito famosa pelas bombachas que costurava e vendia. Tia Nelsa era a “cola” da família, fazia os churrascos de fim de semana e comprava “coisas boas pra nós comer”, como dizia, para o almoço e o café. Tocava um instrumento de percussão nas festas da Vó, acompanhando meu pai, que era o tamboreiro. Cantava todas as músicas das festas junto. Elas adoravam conversar comigo. Me perguntavam, carinhosamente, sobre a minha vida e a vida da minha família. Dançavam de vestido branco rodado e muito enfeitado, sempre, nas festas. Minha avó, Dona Neca, era quem benzia e trazia as mensagens dos seus antepassados. Também ajudou muitas pessoas. Eu cresci assistindo aos rituais, as danças, os seus trabalhos dentro da religião, como ela dizia. Ela tinha problemas nos joelhos. Não conseguia dobrá-los. Talvez alguma doença articular que a impedia de caminhar, a qual ela também nunca teve condições financeiras de tratar. E isso não a impedia de dançar, e dançar, e dançar, por horas, nas suas festas.

Ao chegarmos, no meio da tarde, a casa já estava cheia de pessoas que ajudavam, costuravam, ou estavam lá para a festa que ia acontecer mais tarde. Vó Neca, na cozinha, preparava toda a comilança da noite, com muita calma, e já iniciava de manhã bem cedo, pois tudo precisava de muito tempo de preparo. Este parecia ser um ritual longo e cuidadoso, para que os alimentos tivessem a energia necessária para as curas que aconteceriam depois. Meu pai ajudava com o que ela pedia. Minha mãe também. Eu e outras crianças ficávamos em volta, olhando, observando, no rabo da saia de nossas mães e pais. Minhas tias preparavam as balinhas que eram cuidadosamente embrulhadas em papéis coloridos cujas pontas eram cortadas para parecerem franjas, atribuindo um visual divertido e atraente aos doces. Depois, cada uma revisava seu traje para ajustes, consertos e outros detalhes.

Quando chegava a noite, lá estava Dona Neca, de branco, caminhando até um ponto da roda que já estava formada pelos participantes da festa, todos em círculo, de pés descalços, aguardando, com os axés¹⁷ e os demais alimentos já dispostos no

¹⁷ Os axés são alimentos preparados ritualmente e que são servidos como oferendas aos Orixás, para que mantenham sua força e suas vibrações. Cada orixá tem seu próprio alimento. (Silva, 2017).

centro, sobre uma toalha branca muito grande e enfeitada. Com ela, vinha outra Mãe de Santo, Dona Marina (cujo nome completo não foi possível encontrar) irmã de santo e fiel companheira de vida e de religião de minha avó. Ambas foram filhas de santo de minha bisavó - Maria da Conceição Carvalho Verdum.

Vó Neca e Dona Marina entravam com serenidade, pediam licença à Terra, fazendo uma reverência com a cabeça no chão (o chamado “bater cabeça” para as entidades evocadas no ritual). Faziam, em seguida, a primeira reza, e o ritual iniciava, ao toque do sino, quando elas pediam a bênção do Bará¹⁸ no pátio, em frente à casa, e depois voltavam, pedindo licença para sua ancestralidade (os demais orixás) para iniciar os trabalhos da noite. Quando elas iniciavam com o canto, todos acompanhavam, até meu pai – Jorge Daltanan Verdun - começar a bater o tambor, e a tia Nelsa o agê, transformando o ambiente inteiro com a riqueza de sons que nossos ouvidos começavam a escutar. Os cantos entoados talvez não fossem compreendidos por quem os acompanhava. Em silêncio e profundo respeito por aquele ambiente e momento sagrado, todos ouviam e alguns cantavam junto com minha avó, meu pai, Dona Marina e Tia Nelsa.

Um dos pontos, cânticos ou rezos entoados era o Axé a Ossanha (Ossain), conforme epígrafe que inicia este capítulo, com o qual minha avó Neca e os participantes evocavam a proteção e a cura por meio das folhas que seriam utilizadas mais adiante nas benzeduras individuais. Observando a letra do cântico, percebemos uma saudação a Ossain, o dono das folhas, quando é invocada a força e o poder das ervas medicinais (“ewe” = folha em iorubá). Era como um chamado para que Ossain trouxesse cura, proteção e equilíbrio a todos, o que seria realizado quando de sua bênção às folhas e ervas presentes no ritual. E a menção a outros orixás (Oxum, Orunmalé) reforça a ligação entre as forças da natureza para fortalecer essas bênçãos. Além disso, o refrão “xéré ko” pode significar uma forma de louvor e saudação (Silva, 2017). Este ponto é um registro tanto de tradições do Candomblé quanto da Umbanda com termos em Iorubá ou originários do fon e línguas bantas, sendo no Sul cultuadas na tradição Jeje – Ijexá e Cabinda (Câmara Brasileira do Livro, 2023).

¹⁸ Bará, na cultura gaúcha, representa aquele que abre os caminhos. É o senhor das encruzilhadas e dos bens materiais, das riquezas. É o Orixá que abre os caminhos (Silva, 2017), papel semelhante ao do Orixá Exú, para a umbanda ou o candomblé.

A batucada na festa da vó Neca era contagiante, passava pelos ouvidos e pelo corpo inteiro de todos os presentes, que observavam atentamente, fazendo as Mães de Santo começarem a dançar, e as saias rodarem, para lá e para cá. Para mim todo o processo se dava com os adultos conduzindo a todos para o círculo, caminhando em sentido anti-horário enquanto minha avó e Dona Marina caminhavam dançando. O tronco levemente curvado, enquanto um pé acompanhava o passo do outro pé ao fechar, de um lado para o outro, exatamente no ritmo dos toques do tambor e do agê. Esta caminhada criava movimentos de balanço com o tronco, que ondulava de cima para baixo com a força do ventre, o centro do corpo, enquanto elas seguravam a saia abrindo e fechando-as levemente com os braços, junto com os pés.

Depois disso, elas dançavam às vezes o mesmo passo, às vezes, passos diferentes; por vezes no círculo, em outras, saindo e voltando para ele. Esta parte da dança durava algum tempo. Todos os presentes continuávamos a participar do círculo, caminhando e dançando em sentido anti-horário, enquanto acompanhávamos o processo de movimento das energias que ali se concentravam e espalhavam fluidos entre nós. Os movimentos aconteciam repetidamente, até que, em algum momento, Vó Neca e Dona Marina entravam em transe. Era o momento em que os orixás eram “recebidos” pelas médiuns, como explicado em Silva (2017, p. 55), assumindo seu corpo físico para se manifestar. A dança continuava enquanto os orixás visitantes transmitiam sua mensagem com o corpo, a voz, os gestos, as simbologias. Dadas as suas mensagens, as médiuns encaminhavam-se para começar as bênçãos de benzimento com ervas e outras especiarias preparadas anteriormente e especialmente para aquele momento. Íamos, um a um, ao chamado delas, receber o passe de limpeza com as ervas, os rezos e, algumas vezes, alguma mensagem verbal importante.

Minha vó Neca não se admitia como um corpo negro, mesmo habitando uma pele negra e sendo uma Mãe de Santo que cultuava religiões de matriz africana. Creio que, mais adiante, neste trabalho, seja possível compreender por quê. A ela foi ensinado que os cabelos crespos deveriam ser bem presos e escovados para que fossem alisados. A mim, foi ensinado que meus cabelos são bonitos e que eu deveria exaltá-los. Ninguém podia tocar nos cabelos de minha avó, jamais. Por ser parda e ter o meu cabelo mais ondulado ou cacheado, eu sofria com alguma discriminação, mas quando recebia um elogio não chegava a ser invadida com pessoas desconhecidas

tocando em meus fios sem permissão, por exemplo. A marca da minha diferença não chegava ao ponto de alguém sentir-se autorizado a tocar em meu cabelo por achar exótico ou por curiosidade. Embora nunca tenha sido invadida neste sentido, compreendo o mal-estar que isso causa porque, mesmo assim, eu sentia algum tipo de preconceito quanto ao meu tipo de cabelo e quanto ao meu tom de pele, e achava muito certo que assim fosse. Na minha ilusão, quem estava “errada” era eu, e não os outros. Para ser aceita eu deveria ter os cabelos lisos e alinhados e não “armados”.

Passados todos os processos de acolhimento de mim mesma como sou, passei a me mostrar, por exemplo, quando dançava para toda escola ver. Também dançava na danceteria onde meu pai me levava nos fins de semana para encontrar os amigos e colegas de “balada” e de dança. A partir dos 13/14 anos, fui aquela que coreografava para uma turma inteira dançar nas festas ou nas apresentações e eventos escolares. Ensaiaava, criava peças e montava com colegas, baseados em danças, filmes e videoclipes que víamos na televisão. Combinávamos figurinos e dançávamos sempre que havia oportunidade. Durante o ensino médio, sempre fui estimulada neste sentido pelos professores e diretores onde estudava. Sempre me senti muito bem dançando e mostrando quem eu sou por meio da arte, da dança. Alguma daquelas danças eram inspiradas em passinhos das danças urbanas da época¹⁹.

Assim, minha relação com meu corpo e meus movimentos corporais, hoje, é de muito amor, porque com meus pais e familiares aprendi a cuidar, amar e valorizar cada parte minha, a minha cor parda, ou negra, como alguns preferem, e tenho o direito de me identificar, descendente da miscigenação entre negros que foram escravizados e indígenas, além dos europeus que se juntaram aos que aqui no Brasil já viviam. Mesmo que aquelas não tenham sido as condições ideais, ainda assim, foram as condições que tornaram possível a minha existência. Reconheço meu dever de memória para com meus antepassados e também compreendo a necessidade de superação e cura dessas dores, como nos inspira bell hooks ao afirmar essa possibilidade a partir da direção das teorizações (e eu diria também, do que aprendemos ao longo da vida), para este fim (hooks, 2013). Assim, coloco neste texto

¹⁹ Alguns exemplos de videoclipes que nos inspiravam na época, para músicas e movimentos coreográficos:

https://www.youtube.com/watch?v=a6xDiPubxVU&list=RDa6xDiPubxVU&start_radio=1,
https://www.youtube.com/watch?v=iPOmFUid3vA&list=RDIPomFUid3vA&start_radio=1,
https://www.youtube.com/watch?v=dJZIK63kw6Q&list=RDdJZIK63kw6Q&start_radio=1,
https://www.youtube.com/watch?v=x2xTieY8XLk&list=RDx2xTieY8XLk&start_radio=1.

como a minha experiência vivida nesta investigação está ligada a processos de autorrecuperação e libertação coletiva ao trazer para a pesquisa também os meus antepassados, os quais sofreram muito mais do que eu com o racismo e a discriminação racial ao longo de sua história.

É com estas danças e estes cenários em minha memória e em meu corpo, que me encaminho para adentrar o salão deste segundo capítulo de tese, dançando as palavras que traçam percursos históricos da dança negra e das danças afros, pelos estudos realizados, até chegar no surgimento e significado da comemoração em âmbitos municipal e nacional do Dia da Dança Afro-brasileira. Depois, são dançadas discussões sobre danças afros e ancestralidade, e sobre o corpo negro.

2.1 Dança Afro-brasileira: corpo, memória e resistência no palco da política²⁰

A dança é intrínseca ao indivíduo antes mesmo de aprender a falar, além de forma de manifestação social e afirmação como membro de uma comunidade, de acordo com Morato (1993). A autora ainda afirma que o corpo foi utilizado como estratégia política de sobrevivência pelos negros durante o período da escravização nas Américas, uma vez que uma das formas de sua captura foi com o aproveitamento arbitrário de suas manifestações corporais para fins de sequestro. Na travessia, os navios europeus exploravam esses costumes para enganar e controlar os cativos, convidando-os a dançar até que, sem perceber, estivessem em alto-mar, sem mais conseguir retornar. Dada a invisibilidade imposta à cultura negra nas escolas e na sociedade pelos processos de escravização e do racismo estrutural, percebe-se que aquelas danças, que antes foram objeto de curiosidade e até admiração, agora carregam, além desse trauma, o estigma de até bem pouco tempo, e ainda em alguns contextos, não serem consideradas legítimas em oposição ao balé clássico e outras danças de origem europeia, por exemplo (Santos, 2018).

O batuque, com suas umbigadas e trocas de posição na roda, revelava variações regionais e origens africanas, sendo alvo de preconceito por cronistas europeus que o classificavam como lascivo ou obsceno. A crítica etnocêntrica desses viajantes reforçava os valores da sociedade branca, negando a legitimidade das

²⁰ Da seção 2.1 até a subseção 2.1.3 consta uma edição adaptada do texto publicado no Periódico Iacá – Artes da Cena, em dezembro de 2025 (Verdun; Rosa, 2025). Fonte: <https://periodicos.unifap.br/iaca/article/view/1148/826>.

expressões corporais negras e associando-as a uma suposta inferioridade social. A perseguição religiosa às danças afro-brasileiras refletia o medo do corpo como espaço de liberdade e afirmação identitária. E mesmo com a repressão da Igreja e do Estado às manifestações culturais afrodescendentes, a dança emergiu como forma de resistência e preservação da memória ancestral (Sabino; Lody, 2011).

No contexto da escravização, o corpo tornou-se o principal instrumento de expressão e resistência dos africanos e seus descendentes. Sem bens materiais, era por meio da dança, da música e das marcas corporais que se transmitiam histórias, crenças e pertencimentos. Os movimentos coreográficos, muitas vezes sensuais²¹ e vigorosos, comunicavam não apenas alegria, mas também dor, luta e ancestralidade. A celebração da vida acontecia nos momentos permitidos, com o corpo do trabalho — masculino e feminino — como base da sobrevivência e da cultura. As mulheres, com suas habilidades manuais, criaram os chamados “ganhos”, reafirmando o papel do corpo como meio de sustento e expressão social (Sabino; Lody, 2011).

É por causa destas e de outras questões que surge, séculos depois do período escravocrata, a proposta do Dia Nacional da Dança Afro-brasileira a partir do Projeto de Lei nº 3420/2024²² (Brasil, 2024), em Porto Alegre/RS. Com grande relevância simbólica, esta data busca representar o negro em sua singularidade e em seu corpo herdeiro de lutas que perduram até os dias atuais. Assim, podemos analisar como a dança afro-brasileira articula corpo, memória e resistência à luz dos autores Eduardo Oliveira (2021) e Leda Maria Martins (2021a; 2021b), e da institucionalização do Dia Nacional da Dança Afro-Brasileira. Propõe-se, portanto, nesta seção, uma análise documental e exploratória dos registros legislativos referentes ao PL em tramitação.

Ricoeur (2007), ao trabalhar com os conceitos de memória, história e esquecimento, discute a ética da memória e os perigos da manipulação do passado, auxiliando-nos na tarefa de contribuir para refletir sobre o reconhecimento oficial das

²¹ No presente texto, os termos *sensual*, *sensualidade*, *sensualidade sagrada* são compreendidos em diálogo com autores que discutem a dimensão sensível e inata do corpo humano, sem reduzi-la à sexualização. Sabino e Lody (2011), ao afirmar os movimentos corporais de matriz afro, declaram a existência do corpo também como sagrado; bell hooks (1996) entende a sensualidade como presença e liberdade corporal, vinculada à resistência cultural negra. Leda Maria Martins (2021a 2021b) destaca a sensualidade nos gestos, rituais e performances como memória ancestral e estética.

²² Acesse: <https://www.camara.leg.br/noticias/1117306-camara-aprova-projeto-que-cria-o-dia-nacional-da-danca-afro-brasileira/>, <https://www.obomdanoticia.com.br/politica/sob-a-relatoria-da-deputada-gisela-camara-aprova-pl-que-cria-o-dia-nacional-da-danca-afro-brasileira/230175>, <https://pcdobnacamara.org.br/2024/09/05/daiana-santos-quer-instituir-o-dia-da-danca-afro-brasileira/>.

danças afros como reparação simbólica. Por isso, tratamos de aspectos históricos da diáspora negra e o que isso significou para seu corpo, sua identidade e sua ancestralidade. Ou seja, mostramos como a história deve continuar sendo lembrada para que ações como instituir uma data a ser comemorada nacionalmente represente as diferentes construções de sentidos importantes para os negros. Após essas considerações, mostramos como surgiu a comemoração do Dia da Dança Afro no Rio Grande do Sul e seu percurso histórico, desde a mobilização do Movimento Meninas Crespas e a aprovação da lei municipal em Porto Alegre, passando pela articulação digital e coleta de mais de 50 assinaturas, até o protocolo do PL 3420/2024 para instituir nacionalmente, em 18 de agosto, essa data.

2.1.1 Das danças negro-africanas às danças afro-brasileiras

Morato (1993) explica que a dança dos africanos escravizados vinha de tradições tribais e servia à expressão coletiva, à comunicação e à celebração comunitária, e que, como já exposto, era na travessia para as Américas que os navios europeus exploravam essas práticas para enganar e controlar os cativos, convidando-os a dançar até que, sem perceber, estivessem muito distantes do continente africano. Durante a longa jornada, a dança também era imposta como exercício para preservar a saúde física dos negros, já que essa força se tornaria, em seguida, muito importante para os fins aos quais estavam sendo sequestrados aqueles sujeitos. Aconteceu, então, que na chegada ao Caribe e depois aos Estados Unidos, aquele repertório corporal negro mesclou-se a ritos e movimentos locais, enquanto as quadrilhas e valsas europeias da época eram imitadas para fins de ridicularização. Depois, a forte influência católica e a proibição de manifestações culturais negras tentaram silenciar o corpo negro, mas a dança e o canto mantiveram viva a sua ancestralidade. As performances de terreiros e *ring-shouts*²³ alimentavam o entretenimento branco e, ao mesmo tempo, ampliavam a visibilidade da resistência negra. Assim, os escravizados

²³ Em tradução livre, “o grito do anel, uma forma de dança nativa de grande parte da África Central e Ocidental, na qual os dançarinos se movem em um círculo no sentido anti-horário. Quando praticado pelos escravizados era uma atividade religiosa, com o cristianismo aumentando a aceitação dos elementos africanos”. Fonte: <https://www.encyclopedia.com/humanities/applied-and-social-sciences-magazines/ring-shout>. Acesso em: 23 ago. 2025.

mais controlados encontravam nesta dança circular e nos ritmos de palmas e banjo uma forma de expressar sofrimento, saudade e esperança.

Em 1740, a proibição de tocar tambores havia impulsionado a criatividade rítmica, estimulando a percussão corporal, o sapateado e o uso do banjo. Após o fim do comércio externo em 1808, o tráfico interno acelerou a difusão interestadual de danças afro-americanas. O mercado valorizava escravizados que dançavam e tocavam instrumentos, pois sua saúde e habilidades artísticas impactavam diretamente no preço de sua venda. Com o contrabando e trocas entre regiões, surgiram novas misturas de movimentos (também coreográficos), refletindo influências africanas, europeias e indígenas. Assim, a dança do escravizado foi, simultaneamente, instrumento de controle social e poderosa estratégia política de afirmação identitária dos negros. Mesmo sob censura, as comunidades negras mantiveram vivas suas memórias coletivas em rodas de dança, celebrando laços ancestrais. Como afirma Oliveira (2021, p. 96): “o movimento é ancestral”. Portanto, hoje, essas práticas corporais são reconhecidas e consideradas como atos de resistência que moldaram ritmos globais, assim como uma linguagem importante para a ligação entre os que ainda vivem e os que se foram perecendo em alto mar durante a travessia, ou mesmo depois, durante o período de escravização.

As danças negras nos Estados Unidos surgiram como formas de resistência e expressão cultural diante da opressão. Foi a circulação de escravos entre os estados e o contrabando da América Central que intensificaram a mescla de estilos e ritmos, gerando adaptações que enriqueceram a dança afro-americana. Mesmo diante da caricatura nos *Minstrel Shows*²⁴, os negros transformaram essas experiências em oportunidades de afirmação artística, superando estereótipos e desenvolvendo habilidades muito diferentes das dos brancos. A partir da Guerra Civil, passaram a atuar nesses espetáculos, e com o tempo, influenciaram profundamente as comédias musicais e o sapateado.

Ao longo do século XX, as danças negras continuaram a moldar a cultura popular e profissional. Estilos como o *Charleston*, o *Swing*, o *Break Dance*, o *Locking* e o *Popping* nasceram diretamente da vivência afro-americana urbana. A fusão com

²⁴ Populares em 1840, os *Minstrel Shows* caricaturavam negros com humor, música e dança, onde os brancos pintavam o rosto de negro e os lábios de vermelho ou branco para exagerar sua largura, e usavam luvas e chapéus. Foi um movimento que influenciou o surgimento das comédias musicais e do sapateado (Morato, 1993).

outras tradições — haitianas, indianas, latinas — revitalizou a linguagem corporal negra, enquanto artistas como Elvis Presley e Michael Jackson incorporaram e popularizaram esses movimentos. A televisão e os musicais abriram espaço para a profissionalização e educação formal da dança, mas foi a força criativa e emocional das danças negras que sustentou sua relevância (Morato, 1993). Hoje, essas expressões continuam sendo pilares da arte contemporânea, celebrando a identidade, a resistência e a versatilidade do corpo negro em movimento. Estes movimentos globais fizeram com que as danças que foram se reconfigurando com as misturas dos movimentos negros e brancos (europeus e americanos), chegassem ao Brasil.

Entre os anos 1980 e 1990, foi crescendo a popularização das chamadas danças urbanas, ou danças de rua, em que os estilos *Break Dance*, *Locking*, *Popping*, *House* e *Free Style* passaram a ter mais visibilidade por meio do rádio e da televisão brasileiros, colaborando para o surgimento do movimento *Hip Hop*, integrando negros e brancos às danças. Esses estilos difundem-se em festivais, mostras e manifestações artísticas e culturais desenvolvidas por grupos de elite e periféricos espalhados por diferentes comunidades do país. No caso do segundo grupo, suas ações visam defender, preservar e mostrar a cultura da dança e do canto como forma de denunciar dificuldades enfrentadas com a violência, o racismo, a discriminação, a pobreza, o machismo, e outras questões sociais.

A presença negra no Brasil também deu origem a manifestações populares de diferentes origens, africanas e brasileiras, em novas misturas de movimentos que foram sendo agregados em diferentes contextos. Temos danças como forró, coco, quadrilha e outras expressões coreográficas presentes no Nordeste, as quais reúnem, em torno da fogueira, reuniões, cantos, danças circulares e partilha de alimentos (Sabino; Lody, 2011). Essas e outras manifestações compõem um grande repertório de danças de matriz africana, desde a capoeira até o maracatu no Recife, misturando negros, brancos, mulheres, homens, lugares e personagens – “mitos, bichos, elementos da natureza, ancestrais, deuses, todos juntos vivendo em cada coreografia uma função, um desempenho necessário à compreensão do mundo” (Sabino; Lody, 2011, p. 30). Também temos outras tantas festas tradicionais que reúnem povos de terreiro em comemorações a diferentes orixás.

Os diferentes processos sociais foram organizando o sentido da festa — batuque, vozeria, em destaque os grandes afoxés —, e levava às ruas mais de quatro mil africanos e descendentes de africanos, tocando instrumentos de percussão, cantando em línguas africanas no consagrado estilo de música

e dança gexá ou ijexá, conforme relatam jornais de Salvador do século XIX. (Sabino; Lody, 2011, p. 33-34).

Outras manifestações importantes são as dos reinados do Congo que, no carnaval pernambucano, concedem palco para “os maracatus, especialmente chamados de baque virado, africano e nação, por manifestarem relações entre os reinos do Congo e de Angola com a vida além-Atlântico, no Brasil” (Sabino; Lody, 2011, p. 36). Assim temos, em Belo Horizonte por exemplo, as grandes festas do Reinado de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá (Martins, 2021a)²⁵, assim como as manifestações do Maçambique de Osório, localizado no Rio Grande do Sul²⁶. Essas manifestações em especial, são importantes para mostrar que nossa origem negra não se deu na escravização, mas sim nos reinados africanos, na realeza negra, como colocado por Souza (2010). Além disso, as danças circulares, cirandas, brincadeiras de roda, coco de roda, roda dos orixás, entre outras, são as que legitimam o sagrado e comunicam, trazendo antigas memórias e a ancestralidade, além de uma estética ritualizada dos orixás, como uma iniciação à cultura da dança para os adeptos (Sabino; Lody, 2011).

Embora tenham toda esta importância, as danças afros foram historicamente silenciadas e proibidas em muitos contextos, como já mencionado. Daí surgem movimentos como a capoeira, por exemplo, que eram, inicialmente, lutas disfarçadas de dança, para não chamarem a atenção dos senhores durante o período da escravização. É uma arte que não deixou de ser praticada, e em novembro de 2014 a mistura de dança e arte marcial - a Roda de Capoeira - foi reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO (Brasil, 2014)²⁷, reforçando a necessidade de afirmação frente ao preconceito que ainda paira sobre as comunidades negras e suas manifestações culturais. Assim como esse “jogo como um desafio do corpo que queria e se vislumbrava livre” (Evaristo de Brito, 1996, p. 90) e a Ciranda de Roda baiana, com a qual se juntou nos registros oficiais, outras manifestações também são dignas de se tornar Patrimônio Cultural.

²⁵ Acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=sUdQ5lObDw>.

²⁶ Acesse: https://www.youtube.com/watch?v=YSX_3Nluv0k&list=RDYSX_3Nluv0k&start_radio=1.

²⁷ Acesse: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/26-11-2014Roda%20de%20Capoeira.pdf>.

Martins (2003), quando propõe o conceito de oralitura, o qual valoriza as expressões culturais afro-brasileiras que se manifestam por meio do corpo e da voz, analisa como a memória é inscrita no corpo por meio de rituais, danças, cantos e gestos, especialmente nos congados e outras manifestações populares. A autora, neste sentido, propõe uma epistemologia que reconhece o corpo como arquivo vivo da ancestralidade, sendo a performance, nesse contexto, vista como um ato político e poético que reinscreve a história dos povos negros no Brasil. Quando coloca a noção de tempo espiralar, Martins (2021b) também realiza este reconhecimento, ao afirmar a ancestralidade como o “princípio base e o fundamento maior que estrutura toda a circulação da energia vital”, “[...] nas danças, na música, na escultura e na arte das máscaras, nos jogos corporais, nas danças do Maracatu, do Jongo, do Samba, na Capoeira, nos sistemas religiosos, nos modelos de organização social [...]” (Martins, 2021b, p. 52).

Foi com pesquisas aprofundadas nessas e outras origens vitais e em terreiros de origem africana que alguns profissionais de dança tiveram mais aproximação com sua ancestralidade afro. Assim, diversos outros movimentos surgiram para dar visibilidade e, de algum modo, promover a ação de honrar as raízes no Brasil, nas danças afros e nas danças negras, foco da próxima seção deste texto.

2.1.2 Dança Afro e Dança Negra

A partir do exposto neste capítulo temos que Dança Negra não é o mesmo que Dança Afro. Mas antes de uma discussão entre esses dois termos, cabe registrar, no âmbito de interesse desta tese, primeiro as possíveis diferenças entre os termos Dança e Dança Afro. Dança, de acordo com o Dicionário Caldas Aulete Digital, é definido como um substantivo feminino que significa:

1. Arte e técnica de acompanhar o ritmo da música com movimentos intencionais ou harmoniosos do corpo (seja de modo convencional ou improvisado). 2. Série de movimentos realizados em acompanhamento ao ritmo de uma música; ação de dançar ou modo de dançar (dança folclórica, danças típicas): Admira, a dança dos russos. (Dicionário Caldas Aulete Digital, s/d, s/p).

Percebe-se, de acordo com esta definição, o significado da dança sendo exemplificada pela dança folclórica ou típica russa, a Admira, uma performance

artística para encantamento do público. É uma dança de origem europeia. Isso enquanto a Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana (Lopes, 2004) também estabelece sua definição própria para o termo, da seguinte forma:

Arte do movimento corporal rítmico, ao som de uma execução musical. Os povos da Diáspora recriaram tradições coreográficas africanas, desenvolvendo, principalmente nas Américas, grande variedade de danças profanas, como por exemplo o samba, a rumba, o mambo, o calipso, a conga, etc. No âmbito religioso, são extremamente ricas as danças dos orixás no candomblé, bem como aquelas realizadas em honra de outros tipos de divindade, nos diversos cultos afro-americanos. (Lopes, 2004, p. 227).

Ou seja, pela Enciclopédia da Diáspora africana é reconhecido o termo dança para designar as danças de origem africana e que foram sendo estudadas e trabalhadas nas Américas após a travessia. Dança afro, de acordo com a mesma Enciclopédia (Lopes, 2004), significa:

No Brasil, modalidade de balé contemporâneo com movimentos coreográficos inspirados em danças afro-brasileiras, notadamente a dos orixás do candomblé. O primeiro grupo de dança afro de que se tem notícia nasceu no Rio de Janeiro, no final da década de 1940, sob a denominação “Grupo dos Novos”. Foi formado sob a liderança dos irmãos Láudio José e Waldomiro Machado, por artistas egressos do Teatro Experimental do Negro, entre os quais Haroldo Costa, Solano Trindade e outros. Em 1951 o grupo passou a chamar-se “Teatro Folclórico Brasileiro”. Com Mercedes Baptista e o grupo Brasiliana, o balé afro-brasileiro ganhou status internacional. (Lopes, 2004, p. 227).

Nota-se como é definida, por esta obra, a Dança afro a partir do momento em que significa movimentos coreográficos inspirados nas danças afro-brasileiras advindos dos orixás e do candomblé. Isso pode ser percebido também nos estudos de Paula (2023), que define Dança afro como aquela “com propósitos somente artístico/estéticos, teatrais”. A autora compreende que quando se verificam processos coreográficos (que envolvem aprender passos específicos e característicos de culturas africanas diversas), percebe-se também os propósitos artísticos e estéticos envolvidos.

Também temos “um fazer oriundo do fazer-saber africano-brasileiro [...] (com) a terminologia ‘danças negras’”. Por dança negra compreende-se, por exemplo, ainda conforme Paula (2023), a multiplicidade de segmentos artísticos e culturais negro-africanos e negro-brasileiros: “danças rituais de tradições religiosas, danças

tradicionais-populares presentes em festejos diversos, danças sociais urbanas e rurais, danças da cultura hip hop e passinho” (Paula, 2023, p. 15).

Ferraz (2013) também explica que, de acordo com o tempo histórico e o contexto sociopolítico brasileiro, “expressões de dança cênica já foram nomeadas como étnica, folclórica, primitiva, afro-primitiva, afro-brasileira, negra, afro-diaspórica, negra contemporânea, entre outras classificações” (Ferraz, 2013, p. 8). Ademais, afirma que a dança negra se constitui como o “resultado de uma linguagem artística que se articula, congregando diversos estilos de dança” (Ferraz, 2013, p. 6-7). Assim, considera-se que é uma linguagem que incorpora a experiência da negritude ao proporcionar uma atualização dos sentidos de pertencimento comunitário e as experiências vividas como afrodescendentes, por parte dos seus intérpretes. Além disso, incorpora a experiência da negritude “porque encontra um impulso expressivo, simbólico ou imaginário, nas práticas corporais, saberes filosóficos e poéticas identificadas ao continente africano, as imagens construídas sobre ele, sua história e seus descendentes” (Ferraz, 2013, p. 7).

“As chamadas danças afro, por sua vez, estão conectadas a uma tradição e linhagem coreográfica historicamente determinada no Brasil” (Ferraz, 2013, p. 7-8), a qual o autor afirma ser marcada pelas trajetórias de artistas. Pode-se afirmar, deste modo, que a dança negra inclui os aspectos históricos e de identificação com a cultura negro-africana, enquanto a dança afro é ligada a uma linhagem coreográfica historicamente determinada no Brasil, um repertório que vem de coreógrafos que aqui a iniciaram – neste caso referenciado por Mercedes Baptista e outros nomes.

Mercedes Baptista foi uma bailarina fluminense considerada a precursora da dança afro no Brasil, e que se referiu a seus cursos por muitas nomenclaturas. Foi a primeira bailarina negra a dançar no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1948 e foi também bailarina e coreógrafa no Teatro Experimental do Negro (TEN). Criou, em 1953, o Ballet Folclórico Mercedes Baptista, “onde desenvolveu um estilo de dança com técnica e didática estruturadas, assimilando referências das danças rituais do candomblé, entre outras expressões das tradições afro brasileiras” (Ferraz, 2013, p. 8). Mercedes foi professora de dança folclórica, dança étnica, dança afro-primitiva e dança afro-brasileira, mostrando a transformação do estilo de sua dança e afirmando-se politicamente na sociedade (Ferraz, 2013). O autor afirma, ainda, que a dança negra e as danças afro são constituintes de expressão artística e de campo de conhecimento, como capazes “de hibridizar repertórios tradicionais da cultura

afrodescendente, procedimentos composicionais e dramatúrgicos da dança contemporânea e os engajamentos da movimentação política negra”. (Ferraz, 2013, p. 7).

Ele assim explica enfatizando que os coreógrafos mostram a influência da dança dos orixás em seus trabalhos, o que é visivelmente perceptível, mas também mesclam a sua dança outras matrizes corporais afro-brasileiras - samba e suas variações, “os passos das danças populares regionais, os movimentos da capoeira, além das influências da dança moderna americana e até da técnica da dança clássica, visto que grande parte de seus criadores também tiveram acesso a essa formação. Foi o caso, por exemplo, de Mercedes Baptista, que estudava os movimentos das danças dos orixás nos terreiros para criar uma das vertentes da dança que hoje conhecemos como afro-brasileira²⁸. Ela também teve sua base de dança na formação em balé clássico. Ainda segundo o autor:

Essa combinação por si só já legitima o uso do plural para a sua denominação, no entanto, sua produção também se diversifica pelas fusões realizadas a partir das derivações das formas de ensino, transmissão e procedimentos de criação coreográfica desses mestres e bailarinos da velha guarda. (Ferraz, 2013, p. 7).

Pode-se, então, referir a danças afros, no plural, conforme a escolha pelo título desta tese. Tema muito explorado por diversos autores da atualidade, o repertório da dança afro-brasileira inclui as origens, as influências e as transformações dessa expressão artística que é fruto da interação entre as culturas africanas trazidas por negras e negros que foram escravizados, assim como as culturas indígenas e europeias presentes no Brasil. Manifestando-se em diferentes formas, criou e sistematizou o samba, o maracatu, o jongo, o candomblé, entre outras danças. Destaca-se, para os estudos desta tese, a cantora e dançarina afro Inacyra Falcão dos Santos (2021) e sua obra *Corpo e Ancestralidade: Uma Proposta Pluricultural de Dança-Arte-Educação*, onde propõe uma metodologia de ensino-aprendizagem da dança afro-brasileira baseada na valorização da memória ancestral e na diversidade cultural. Santos (2021) utiliza os termos dança africana explicando que em seu processo criativo “os movimentos são resultados da concepção artística, espiritual e simbólica do homem através do seu corpo” (Santos, 2021, p. 66).

²⁸ A pesquisa de Mercedes Baptista parece evidente em seu trabalho coreográfico registrado neste material em vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=xx8TrK-wZq8>.

Assim compreende-se, para este trabalho, o professor de dança afros como aquele que transita entre essas práticas das danças negras e das danças afro-brasileiras e seus repertórios, as quais de algum modo valorizam a ancestralidade e a memória, e trazem no corpo os aspectos artísticos, espirituais e simbólicos que significam esta dança. Este sujeito pode atuar artisticamente, ministrar aulas e realizar pesquisas onde pode oficializar escritas e práticas academicamente ou mantê-las circunscritas a sua vida pessoal e profissional. Por vezes, este professor não necessariamente pesquisa ou atua no ramo artístico, mas é predominante a vocação e o desejo para dar aulas, ou seja, trocar de alguma forma os seus conhecimentos com outras pessoas.

No Rio Grande do Sul, algumas das referências em dança afros que contribuem para a preservação e difusão desta manifestação são o Instituto Sociocultural Afro-Sul Odomodê, fundado em 1974, por Iara Deodoro²⁹, que realiza espetáculos, oficinas e projetos sociais com foco na dança afro e na percussão; a Cia. de Dança Afro Daniel Amaro³⁰, fundada em 2003, que tem como proposta artística a fusão da dança afro com outras linguagens, como o jazz, o balé e o hip hop. E outro movimento importante no Sul é realizado pelo grupo Maçambique de Osório³¹, que mantém viva a tradição da congada gaúcha.

Um movimento importante que acontece no Sul na atualidade é a pesquisa e ação de Thyago Cunha, que propõe, como já exposto, a criação da Dança Afrocontemporânea Gaúcha. Com uma pesquisa que vem sendo realizada desde 2020 voltadas para a arte e cultura negras gaúchas, o pesquisador e professor busca significar “o corpo negro gaúcho e significá-lo como protagonista do seu conhecimento, com uma dança que resgatará as suas histórias e os seus antepassados a partir da arte e do movimento afro construído no sul do país somado ao brasileiro” (Cunha, 2025a, p. 5). E além deste movimento, outros vêm ganhando

²⁹ Iara conta sua história no vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=P_X4FOVDuGc. Consultar também: <https://www.youtube.com/@afrosul.odomodeoficial/videos>. Iara Deodoro faleceu em 2024, deixando um grande legado para a cultura afro em Porto Alegre. São diversos os estudos que tratam da vida e da história da profissional, incluindo pesquisadores e artistas ligados às universidades do Rio Grande do Sul e à cena cultural afro-brasileira. Alguns destes são: Manoel Gildo Alves Neto, Suzane Weber da Silva e Mônica Dantas, além de artigos em periódicos como a Revista Brasileira de Estudos da Presença.

³⁰ <https://www.youtube.com/@ciadanielamaro/videos>.

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=oSaNAdNs3e4>.

espaço, como o da instituição do Dia Nacional da Dança Afro-Brasileira, conforme tratado a seguir.

2.1.3 O Dia Nacional da Dança Afro-Brasileira: como surgiu e para onde vem se encaminhando

O Projeto de Lei nº 3420/2024 foi protocolado em 3 de setembro de 2024 na Câmara Federal com o objetivo de instituir o dia 18 de agosto como o Dia Nacional da Dança Afro-brasileira. A comemoração anual desta data visa ao fomento e à valorização desta expressão artística como mecanismo de resistência do povo negro no país. O movimento iniciou em vários pontos do Brasil, sendo um deles no Rio Grande do Sul, em uma escola pública no bairro Restinga em Porto Alegre, no ano de 2020. A professora Perla da Silva Santos – colaboradora desta tese - e o Movimento Meninas Crespas³², atuantes na época em uma escola do bairro, não se sentiam representadas pelo Dia Internacional da Dança, comemorado em 29 de abril, dia de nascimento de Jean-Georges Noverre, um bailarino francês atuante no século XVIII.

Quando chegava a data, a escola não era chamada para dançar ou se apresentar nos espetáculos destinados às comemorações do município, mesmo que já tivessem uma trajetória nas danças de matriz afro com a professora Perla. Reunidas neste questionamento, professora Perla e suas alunas decidiram procurar os meios necessários para instituir a nova data, o que aconteceu oficialmente em 27 de fevereiro de 2020, sob o Projeto de Lei nº 026/2020 (Porto Alegre, 2020). E para representar o povo negro por meio desta arte o PL também foi incluído, em 2021, como efeméride anexo à Lei nº 10.904 de 31 de maio de 2010, no Calendário de Datas Comemorativas e de Conscientização do Município de Porto Alegre (Porto Alegre, 2021). Assim, surgia o Dia Municipal da Dança Afro-Brasileira, oficializada também em Viamão, Pelotas, Santa Maria e outros municípios gaúchos, além de outros estados brasileiros.

³² Para conhecer, acessar: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/194010>, <https://noticias.r7.com/educacao/movimento-meninas-crespas-busca-a-valorizacao-da-cultura-afro-25072020/>, <https://jornalempoderado.com.br/movimento-meninas-crespas/>, <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/compartilhers/noticia/projeto-meninas-crespas-ajuda-juvens-a-recuperar-autoestima-em-porto-alegre.ghtml>, <https://projetcollabora.com.br/ods4/movimento-meninas-crespas-resgata-ancestralidade-negra-em-porto-alegre/>.

Desde esses primeiros trâmites, no dia 18 de agosto é comemorado o Dia da Dança Afro-Brasileira, em âmbito municipal, com vistas a alcançar o âmbito federal. E por que a data de 18 de agosto? A escolha se dá em homenagem ao dia de falecimento da bailarina negra Mercedes Baptista. Considerada a precursora da dança afro no Brasil, Mercedes Ignácia da Silva Krieger, mais conhecida como Mercedes Baptista, é lembrada como a mulher que criou a identidade negra na dança no país (Silva Júnior, 2007). Ela nasceu em 1921 no interior do estado do Rio de Janeiro, foi a primeira bailarina negra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e quem imprimiu na dança afro-brasileira “uma nova consciência de suas origens, uma linha de pesquisa e uma dimensão criativa própria” (Silva Júnior, 2007, p. 7).

Imagem 1 – Mercedes Baptista - Rio de Janeiro, 1946.



Fonte: Silva Júnior, 2007, p. 23.

O sonho de ser artista acompanhou Mercedes por toda a vida, desde que era criança e chegava ao Rio de Janeiro com sua mãe, Maria Ignácia da Silva, quando começou a assistir a alguns filmes no cinema e passou a tornar-se admiradora dos artistas famosos da época. Ali a menina Mercedes já sonhava com a possibilidade de ser como eles - talvez pintora, ou cantora. Mas, como precisava ajudar a mãe, cresceu e arranhou alguns empregos: em uma tipografia, depois em fábrica de chapéus, o que lhe tirou completamente o tempo para pensar em sonhar com uma carreira na arte. Ao tornar-se colaboradora em um cinema, trabalhando na bilheteria, foi que ela

finalmente teve a chance de estar mais perto dos seus sonhos, descobrindo, assim, que queria dançar (Silva Júnior, 2007).

Foi em 1945 que tudo começou a mudar em sua vida. Mercedes conheceu Eros Volússia, sua primeira professora de balé clássico e dança folclórica. Eros era brasileira e havia estudado com Maria Olenewa, viajando por vários países estrangeiros, mas firmando-se para trabalhar no Brasil (Silva Júnior, 2007). A primeira coreografia que Mercedes dançou em público foi uma criação de Eros: *Pintando o Sete*. Ali foi possível contemplar seu talento para a dança. Em seguida, Mercedes procurou a escola onde sua mestra havia estudado: a do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, encontrando imediatamente o professor Yuco Lindberg, com quem também começou a fazer aulas (Silva Júnior, 2007). Desde então Mercedes jamais deixou de se dedicar à dança.

Imagem 2 – Mercedes Baptista, s/d.



Fonte: Silva Júnior, 2007, p. 55.

A atuação de Mercedes Baptista representa o povo negro no enfrentamento ao racismo sofrido em diferentes momentos de sua vida - como não ser avisada do último dia de teste para o corpo de baile feminino do Teatro Municipal, fazendo-a suplicar por uma chance e depois precisar concorrer junto aos candidatos ao corpo de baile masculino para conseguir uma vaga; ou depois quando, mesmo como integrante, passou a ser poucas vezes chamada para dançar nos balés principais do Teatro (Silva Júnior, 2007). Mesmo com tantas dificuldades, Mercedes fundou a Escola de Dança

Étnica Mercedes Baptista, auxiliando muitos jovens que queriam aprender a dança, mas não podiam pagar, realizando um trabalho social muito importante no contexto onde trabalhou. Mercedes faleceu em 2014 deixando marcas muito importantes para a dança.

Em 2024, com a união de diferentes grupos de danças afros, de diferentes regiões do Brasil, deu-se encaminhamento ao Projeto de Lei 3420/2024 (Brasil, 2024), com a organização da assinatura da ata que foi protocolada no Senado Federal para instituição da data em âmbito nacional. Em 7 de agosto de 2024 foi criado um grupo no *Whatsapp*, com 35 membros, sendo cada um responsável por verificar em seus grupos a possibilidade de difusão da assinatura, que poderia ser realizada em coletivo, com mais representantes, ou individualmente. Os ciclos de reuniões sobre esta pauta já estavam sendo articuladas por Perla Santos e outros artistas e professores de danças afros em Porto Alegre, Pelotas, Cachoeirinha e outras regiões, e que, com a aprovação da data em âmbito municipal em 2020, articulavam forças para se engajar politicamente, agora no caminho de torná-la uma comemoração nacional.

Em uma pasta do *Drive*³³ de Perla foram reunidos os modelos do ofício para assinatura de grupos e individual, cujo texto reforçava “a importância da inclusão da data na esfera nacional oportunizando mais reconhecimento e valorização dos mestres e mestras que atuaram e atuam no campo das artes negras, ampliando o capital cultural de todos os sujeitos em diversas localidades brasileiras” (Brasil, 2024, p. 5). Entende-se que isso “promoveria a autonomia e o fortalecimento dos grupos e profissionais da dança afro” (Brasil, 2024, p. 5). Como em todo movimento que envolve engajamento político e social, surgiram muitas dúvidas e o processo, que foi até o prazo estabelecido, entre os dias 19 e 24 de agosto de 2024, envolveu diversas tarefas como o recolhimento dos documentos individuais e coletivos assinados, o contato com os artistas e professores do grupo do *Whatsapp*, os pedidos de assinaturas em contato privado, entre outras. Algumas pessoas optaram por realizar a assinatura via gov.br, e outras assinaram manualmente o documento. Depois, todas as assinaturas foram reunidas em um só documento, a ata final que consta no PL, com mais de 50 assinaturas, incluindo a de Charles Nelson Martins da Silva, atual sucessor da Técnica de Dança Afro de Dona Mercedes Baptista, no Rio de Janeiro/RJ³⁴. O quadro a seguir

³³ Pasta na nuvem do *Google*, que fica disponível para compartilhamento com os contatos de e-mail do criador das pastas e dos arquivos.

³⁴ Acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=eALBO7QO-wg&t=115s>.

(Quadro 1) nos auxilia com a cronologia do processo de instituição do Dia Nacional da Dança Afro.

Quadro 1 – Cronologia Dia Nacional da Dança Afro

Data	Evento/Ação	Local	Responsáveis	Observações
18/08/2014	Falecimento de Mercedes Baptista	Rio de Janeiro		Data símbolo escolhida para homenagear a precursora da dança afro no Brasil.
27/02/2020	Protocolo do Projeto de Lei nº 026/20 (Dia Municipal da Dança Afro-Brasileira)	Porto Alegre (Câmara Municipal)	Vereadora Karen Santos; Perla da Silva Santos; Movimento Meninas Crespas	Institui o dia 18 de agosto no calendário municipal.
01/2021	Sanção da Lei Ordinária nº 12.799/2021 (insere efeméride no Anexo da Lei nº 10.904/2010)	Porto Alegre (Câmara Municipal)	Câmara Municipal de Porto Alegre	Consolida o Dia Municipal da Dança Afro-Brasileira.
2022	Encaminhamento da proposta do Projeto de Lei para esfera federal.	Brasília	Dep. Daiana Santos (PCdoB/RS)	Primeira proposta do Projeto de Lei em âmbito federal.
07/08/2024	Criação de grupo no WhatsApp (35 membros) para mobilização de assinaturas da ata solicitada pelo Senado Federal.	Ambiente digital	Perla da Silva Santos e 35 representantes	Planejamento coletivo de estratégia de difusão.
19–24/08/2024	Coleta de assinaturas (individuais e em grupo), via gov.br e manual	On-line	Artistas, professores e líderes de dança afro de diferentes pontos do Brasil.	Mais de 50 assinaturas reunidas em documento único.
03/09/2024	Protocolo do Projeto de Lei nº 3420/2024 (Dia Nacional da Dança Afro-Brasileira)	Brasília	Dep. Daiana Santos (PCdoB/RS)	Objetiva instituir nacionalmente a data. Em tramitação no Senado Federal.

Fonte: elaborado pela autora, 2025.

Como em uma encruzilhada, os diferentes grupos, de diferentes estados brasileiros, uniram forças e, com diferentes conhecimentos, noções, culturas, saberes e significações, confluíram para que novas reinvenções pudessem surgir, como nos

mostra Martins (2021b). A relevância desta ação política para os diferentes grupos brasileiros que se dedicam às danças afros, e clamam por alguma justiça para com seus antepassados, quase não é possível exprimir em palavras mais do que com o corpo, com a existência. Como enfatiza Oliveira (2021), ao relatar uma de suas experiências, é na dança afro que nosso “eu” se faz ainda mais presente:

A dança-afro é certamente uma grande fonte de gozo. Ali se diz muito! Ao dançar, não dá pra dissimular o que se é! Ao dançar o “eu” aparece. Cada qual se expressa do seu jeito. Os limites aparecem, mas também a graça, o espírito, a atitude, a suavidade, a beleza ou o peso e a densidade dos bailarinos. Na dança aflora a felicidade. É um oásis no meio do deserto. E tudo é bom. As músicas, a dança em si, o clima, a interação, a diversidade e mesmo a filosofia que engendra isto tudo. (Oliveira, 2021, p. 98).

No texto do Projeto de Lei protocolado junto ao Senado Federal (Brasil, 2024) também se faz menção a este fato, quando se destina as ações para o Dia Nacional da Dança Afro a “divulgar boas práticas que promovem o respeito à vida da população brasileira” (Brasil, 2024, p. 1). Ou seja, ainda mais do que privilegiar a cultura negra até então excluída e colocada como inferior às artes e culturas historicamente legitimadas, é uma luta pela vida de sujeitos que ainda enfrentam uma violência sutil a seus corpos pretos ou pardos, a exemplo de Mercedes Baptista, a quem foi tantas vezes negada uma oportunidade para brilhar. Mesmo com toda a luta, ela conseguiu se destacar entre muitos que também precisam ser lembrados.

Analisando como a dança afro-brasileira articula corpo, memória e resistência, à luz dos autores Eduardo Oliveira (2021) e Leda Maria Martins (2021a; 2021b), e da institucionalização do Dia Nacional da Dança Afro-Brasileira, pensamos o corpo como instrumento primordial de expressão social e política, lugar de memória e das manifestações corporais que serviram tanto para aprisionar quanto para escapar do sequestro colonial. Também o colocamos como arquivo vivo, com ritmos, marcas e gestos que veiculam histórias, crenças e pertencimentos sem, necessariamente, o uso das palavras, mas considerando seu canto pela liberdade e pela arte e cultura negras.

A dança afro surge e ressurge, sob proibição, como forma de canalização da opressão em jogo e da celebração, a exemplo da capoeira e de outras manifestações de rua, mantendo-se viva mesmo diante de censura religiosa e criminalização, provando ser veículo de insurgência contra o racismo e a escravidão. Além disso, a dança afro é uma instância de memória que reinscreve o passado no presente por

meio de rituais e performances que recordam a travessia atlântica e a diáspora, reforçando a ética da lembrança, evitando o esquecimento e combatendo a manipulação histórica.

Carregando uma filosofia ancestral, conectando diretamente as tradições tribais africanas e seus sentidos de sociabilidade, a dança afro se coloca como movimento ancestral, que liga quem dança aos que vieram antes, perpetuando valores e saberes fundadores. Assim, espera-se, com este trabalho, contribuir para a valorização da cultura afro-brasileira e fomentar políticas públicas que reconheçam a dança como expressão identitária e histórica, colaborando assim com o Projeto de Lei 3420/2024. Além disso, pretende-se evidenciar todo o processo histórico da celebração da dança afro-brasileira e o porquê dessa data, enaltecendo e rememorando a trajetória de Mercedes Baptista, enaltecendo sua luta para ser reconhecida como dançarina, e como mulher negra. Após muitas ações, chegou-se à conquista da data celebrativa e reconhecida por lei. Trata-se de um passo importante para valorização da dança como arte e uma história a preservar e memorar.

2.2 Danças Afro-Brasileiras e Ancestralidade Negra

A temática da ancestralidade, para pensarmos a dança afro-brasileira, pode ser estudada por diversas perspectivas, sendo uma delas a do campo dos estudos da Memória Social. As danças afros são fruto de uma transmissão oral e corporal milenar, como já apontado por Zenícola (2014), então discute-se como esses modos de transmissão, a partir dos estudos da memória social, podem se desenvolver e se transformar com o tempo. Também, como nos aponta Paz (2019, p. 160), a ancestralidade é “um valor de mundo para os povos africanos e afrodiaspóricos”, o que torna relevante “a ideia de pensar a memória e o passado em relação com a ancestralidade (e) permite repensar e reposicionar os estudos de memória social e coletiva” (Paz, 2019, p. 162), propondo novas formas de olhar para as relações que os sujeitos estabelecem com sua ancestralidade e as transformações que ocorrem nesta relação.

Para pensarmos como a ancestralidade é importante para a cultura negra, recorreremos ao estudo da epistemologia da ancestralidade, em que Oliveira (s/a) a coloca como um fundamento inicial que depois tornou-se signo de resistência, até

configurar-se como epistemologia. Mais do que considerar parentescos consanguíneos para pensarmos nossos ancestrais, assim como até o início do século XX, de acordo com o autor, é importante pensarmos que ancestralidade é “o principal elemento da cosmovisão africana no Brasil” (Oliveira, s/a, p. 4). Assim, mais do que falarmos em linhagens africanas e descendências, a ancestralidade é “um princípio regulador das práticas e representações do povo-de-santo” (Oliveira, s/a, p. 4), e por isso, principal fundamento do candomblé, ainda de acordo com o autor. Só depois, então, é que se torna o signo da resistência afrodescendente, configurando-se como “uma epistemologia do movimento, da vibração, do acontecimento” (Oliveira, s/a, p. 4). Por isso a importância de considerá-la para pensarmos a sua relação com as danças afros a partir da história de professores, buscando compreender como a trajetória de cada profissional artista se articula com suas formas particulares de compreensão desses saberes e de sua vida na dança. Como sua ancestralidade nasce do movimento, da vibração, do acontecimento, constantemente reverenciam-se os mais velhos, pedindo-se licença, que nos seja dado espaço para ecoar a nossa voz. Afinal, é só por causa de sua existência que foi possível a nossa.

Nas sociedades tradicionais africanas os ancestrais e os mais velhos são reverenciados, dado que se reconhece a impossibilidade do presente e do futuro não fosse sua vida e seu esforço e o grupo familiar inclui os já-idos. Ao grupo atribui-se importância essencial: somos porque sou e por sermos sou e o enunciar de todo conhecimento supõe sua construção coletiva ao longo das gerações:

Não é da minha boca

E da boca de A

que o deu a B,

que o deu a C,

que o deu a D,

que o deu a E,

que o deu a mim

Que esteja melhor em minha boca

que na boca dos que me antecederam. (Ribeiro, 1998, p. 53).

No capítulo *Ancestralidades, a sacralidade da existência*, Martins (2021b), em diálogo com Fu-Kiau (s/a), explica que “nós somos ‘sagrados’ porque nosso mundo natural é sagrado” (Martins, 2021b, p. 45). Por sua vez, “nosso mundo natural é sagrado porque ele carrega ambos - vida e morte - em perfeito equilíbrio para manter toda existência nele em movimento. Destruir esse equilíbrio, sua sacralidade, é causar um fim para ele e para todos nós” (Fu-Kiau, s/a, p. 8). Para Martins (2021b, p. 51), “a ancestralidade é o princípio base e o fundamento maior que estrutura toda a circulação da energia vital”. Assim, compreendo que é a energia vital que rege e inicia as práticas

artísticas, culturais negras ou afro, como afirma Martins (2021b), que ainda afirma mais:

Quer nos saberes medicinais curativos, na fabricação de tecidos e utensílios, nas formas arquitetônicas, nas texturas narrativas poéticas, nas danças, na música, na escultura e na arte das máscaras, nos jogos corporais, nas danças do Maracatu, do Jongo, do Samba, na Capoeira, nos sistemas religiosos, nos modelos de organização social, nos modos de relacionamento entre os sujeitos e entre o humano e o cosmos e, em particular, na concepção do tempo espiralar. (Martins, 2021b, p. 52).

Esta diversidade é também considerada na epistemologia da ancestralidade proposta pelo Oliveira (2021), que busca compreender como os saberes e as práticas dos povos originários e afrodescendentes podem participar da construção de uma ciência mais plural, na sua relação com o mundo, que valoriza a memória, a oralidade, a corporeidade e a espiritualidade (Oliveira, 2021). Nos aspectos relacionados à transmissão oral e como colabora com a memória coletiva, um diz respeito a uma relação com o tempo. O tempo da passagem, para Muxel (2022, p. 231), tem relação direta com uma “junção entre o que persiste e o que se inventa”, o que implica também no “reconhecimento e na fidelidade que permitem organizar o encontro com o inesperado, o estranho e o novo” (Muxel, 2022, p. 232). Em relação ao tempo histórico e ao tempo geracional, a transmissão então seria, para a autora, instituída “através do encontro de ao menos dois tempos geracionais diferentes que se sucedem, e entre outros, o de seus pais e o seu próprio” (Muxel, 2022, p. 233). Assim, a memória se dá de “forma imprecisa, fluida, transbordante, invasiva e transgeracional” (Muxel, 2022, p. 233). Quanto ao tempo genealógico, a autora nos coloca os mecanismos de transmissão que podem ser as obstinações, os rejeitos, as novidades, quanto a novos valores e modos de vida, que fixam os conteúdos da bagagem da herança familiar (Muxel, 2022, p. 234).

Assim, um indivíduo, ao descobri-los, pode adotar, ou não, os costumes, os modos de viver, os fazeres e as práticas culturais e artísticas de seus ancestrais - pais, avós, bisavós. Pode-se então compreender que reconhecer e fidelizar-se a essa bagagem transmitida, algumas vezes, trata-se de uma escolha. Em uma família em que já se praticou entre os mais antigos alguma dança afro-brasileira, mesmo que os descendentes venham a tomar conhecimento da prática muito tempo depois de seus antepassados, e não saibam muito bem do que se trata, ou seja, não têm muito acesso a algumas dessas memórias, podem vir a se interessar por esses conhecimentos e

aprendê-los, modificando-os e passando-os adiante em sua família. Este seria um processo de reconhecimento e de fidelidade identitária, sendo as danças afros, como em algumas comunidades brasileiras, os instrumentos de afirmação desta identidade (Maroun, 2016). Bernd e Soares (2019), ao citar Viart (2008), explicam que muitas vezes essas narrativas memoriais de filiação, as quais podem se mostrar bastante incompletas, lacunares, visam tornar visível uma memória esquecida ou ressignificá-la junto de seus ancestrais.

A exemplo da memória geracional, o processo seria semelhante. O memorialista geracional (Bernd, 2021, p. 83) “não se permite esquecer a memória cultural de seus ancestrais”, e mesmo apropriando-se de outros lugares, que também podemos entender como costumes e práticas, “esforça-se em preservar essas memórias ao mesmo tempo” (Bernd, 2021, p. 83). São familiares que “voltam-se para as suas culturas de origem na tentativa evidente de preservação da memória ancestral” (Bernd, 2021, p. 85). A exemplo de algumas danças afro-brasileiras, o mesmo autor continua explicitando que, além do interesse em preservar as memórias familiares, há um desejo muito forte de aprender, reproduzir, pesquisar mais a respeito e assim honrar ou homenagear aqueles que já se foram, até como um exercício de “dever de memória” (Bernd, 2021, p. 86-87) pelos sofrimentos impostos a eles no período da escravização e, em alguma medida, ainda hoje. Assim a dança afro-brasileira pode ser um espaço onde “se reúnem os restos e reconstituem-se” (Bernd, 2021, p. 87) as expressões culturais que os tempos de escravização fragmentaram e proibiram, ou que sofrem ainda atualmente com o preconceito e a invisibilização.

Voltar-me para minha infância e lembrar de minha avó dançando, para rascunhar memórias ancestrais e escrever, ou dançar, as palavras que trago para este trabalho, não foi uma ação decorrente de transmissão oral de conhecimentos específicos ou particulares dos saberes que minha família e meus antepassados possuíam. Não por parte de minha avó ou de outros dos meus mais velhos. Foi, sim, a minha vontade de voltar-me para minhas origens depois de vivenciar processos de rejeição, por parte de meus alunos, de minhas tentativas de mostrar a importância da cultura e das danças afros para nosso corpo, para nossa vida como cidadãos e para nossa existência neste mundo. Por isso, também incluí nesta escrita/dança as palavras de meus pais e de um tio que guardam alguma memória e lembranças das famílias, materna quanto paterna, as quais aparecem mais adiante, assim como ao

longo de todo o trabalho, quando conto as minhas lembranças de infância no contexto familiar.

Na perspectiva dos estudos da religiosidade, a ancestralidade negra está presente em algumas relações, como no contato mediúnico que poderia ocorrer entre as entidades espirituais e seus descendentes por meio da dança. Os ancestrais consultados nesta situação são chamados orixás, na umbanda, ou seja, são os regentes ancestrais divinos (Saraceni, 2021). De acordo com os autores Silva e Isaia (2019), os orixás seriam as entidades extranaturais e os eguns os ancestrais, aqueles rememorados e adorados nos terreiros de candomblé. Prandi (2001) já explicava que orixás são deuses que recebem de um ser supremo (Olodumare, Olorum, Olofin em Cuba) a importante tarefa de criar e governar o mundo, de acordo com algum aspecto da natureza e da vida humana, pelo qual cada um é responsabilizado. O dançarino ou performer, assim, teria então como realizar um contato com o seu divino ou sagrado neste espaço também sagrado (Assmann, 2011), que seria constituído pela dança afro-brasileira. Ali encontraria as condições adequadas para colher as memórias necessárias e as mensagens desejadas ou devidas, ou seja, que são diretamente transmitidas no momento da execução dos movimentos dançantes, para que este indivíduo obtenha a sua proteção divina e/ou encontre o seu propósito maior na vida.

No estudo de D'Esposito (2018) encontramos um exemplo dessa relação, quando a colaboradora de sua pesquisa relata o momento em que recebeu, ao dançar e cantar, os pontos de jongo que eram entoados no passado por seu avô, já falecido. Com a passagem deste ancestral direto, as rodas de jongo foram esquecidas pela família, voltando somente quando esta neta passou a se interessar pelo assunto e iniciou na prática. Ela conta que os pontos são sempre revelados, ou seja, transmitidos pelos ancestrais, de forma direta ao descendente que os recebe mentalmente, como se eles o estivessem aguardando. Tomada de profunda emoção, só veio a conhecer, produzir e ressignificar as memórias deste avô jongueiro e a prática do jongo depois deste acontecido, quando a família passou a reconhecê-la novamente e iniciou a transmissão oral que a ajudou a construir sua jornada como jongueira. Foi nesta comunidade afetiva (Halbwachs, 2006), neste grupo familiar, que as lembranças puderam ser reconhecidas e reconstruídas, possibilitando a criação de novas memórias sobre o jongo.

Candau (2018), a partir de Louis-Jean Calvet, coloca importantes questões sobre a transmissão: “A que poderia servir a memória transmitida? O que deve ser

conservado? Como conservar? Quem conservar? Como transmitir?” E o autor ainda acrescenta mais uma: “por que transmitir?” (Candau, 2018, p. 106). Também afirma que é mais fácil determinar o que deve ser conservado em sociedades de tradição oral, onde a transmissão ocorre no contato entre as pessoas. E mais, a memória protomemorial é “constituída por dispositivos e disposições inscritas no corpo, que se faz sem pensar, é involuntária e se faz desde a infância, mais do que de uma transmissão explícita” (Candau, 2018, p. 119). Assim, pela vontade familiar, por essa existência corporal, por essa “memória do corpo doméstico” (Candau, 2018, p. 117) é que se mantém a identidade de um grupo. O corpo seria uma das vias de transmissão de memórias ancestrais para as comunidades de origem afro. A aquisição de uma identidade profissional ou, mais genericamente, de uma identidade vinculada a poderes e saberes não se reduz apenas a memorizar e dominar certas habilidades técnicas: ela se inscreve, na maior parte dos casos, “nos corpos mesmos dos indivíduos” (Candau, 2018, p. 119).

Verificamos, assim, que em alguns casos temos, na atualidade, duas vias de transmissão acontecendo: a oral e a corporal. Quando famílias decidem ou desejam conservar práticas corporais negras, estão conservando memórias familiares e de seus ancestrais, para receber sua proteção e para servir à sua afirmação identitária. A conservação se dá pela prática e pela transmissão oral e corporal aos mais jovens, que aprendem a cultura, a arte e a importância étnica contidas na prática. Então, para dar uma justificativa, ou explicar por que transmitir, pode-se afirmar que, mais uma vez, é para oportunizar um exercício de dever de memória para com seus ancestrais, muitos dos quais sofreram todo tipo de violência, segregação, discriminação, abuso e preconceito, além dos movimentos de invisibilização que reverberam até hoje no nosso país, como já apontado.

Outros estudos atuais também tratam ou se aproximam das dimensões da ancestralidade em que relatos de pesquisadores investiram em metodologias etnográficas ou afins a estas, para ir em busca e investigarem narrativas individuais sobre a dança afro-brasileira. Das dimensões da ancestralidade encontramos trabalhos que tratam, por exemplo, dos aspectos da religiosidade negra. Almeida (2021), por exemplo, faz destaques aos folguedos e danças como o maracatu, o coco, entre outras manifestações culturais que foram silenciados com a quebra do xangô

em 1912³⁵. Retoma, também, as questões sobre o sincretismo encontrado em peças, esculturas, nas roupas e outros detalhes das obras de um artista afro-alagoano anônimo. “São nas cantigas, poesias e lendas, manifestadas em meio a danças e oralidades compartilhadas, que o artista afro-alagoano construíra seus primeiros traços” (Almeida, 2021, p. 375). O autor inicia uma profunda análise sobre os aspectos artísticos visuais a respeito deste tópico, mostrando os ritos, festas, danças e vestuários de várias culturas diferentes e não só de matriz afro ou afro-brasileira.

Parece-me muito potente para pensar a ancestralidade a proposta do autor desta tese, que, embora não tenha chegado a um nome para o escultor das obras pesquisadas, consegue fazer uma leitura sobre uma possível origem ancestral deste. Ao reconhecer as obras como constitutivas dos locais de rememoração e adoração aos orixás (Silva; Isaia, 2019) destruídas naquele triste evento, o autor também identifica um complexo religioso composto pela presença do sincretismo, que também compõem a ancestralidade negra do artista procurado.

Na tese *Mulheres Negras: Religiosidade, Atividades Artístico-Culturais, Consciência*, de Borges (2018), a autora objetivou verificar as formas pelas quais as mulheres do Grupo Consciência Negra de Coronel Xavier Chaves (COSNEC), da cidade de Coronel Xavier Chaves em Minas Gerais, recriam seus significados nas práticas religiosas e artísticas que exercem, envoltas pela estética e performance oriundas das suas heranças afro-brasileiras. Também, se propôs a conhecer como é constituída a relação entre arte e religiosidade nos fazeres das mulheres quilombolas e apontar os pormenores dessas práticas religiosas e artísticas, vivenciadas pelo grupo estudado.

No capítulo 3 a autora descreve os tipos de danças praticadas pelo COSNEC, como o congado, o bate-paus, o maculelê, as danças afro-descendentes e também a respeito das origens dessas danças, assim como de sua ressignificação para o grupo, o qual atribui outros sentidos para essas práticas no presente, e não mais os sentidos relacionados à dor da escravidão imposta aos seus antepassados. No seu capítulo 5 é mostrada a religião praticada pelas mulheres do COSNEC, que com peculiar beleza e alegria é mostrada pelas danças e cantos como fator diferenciado na relação entre o sagrado e a fé que vivenciam no coletivo.

³⁵ Evento extremamente violento ocorrido em Alagoas, em 1912, com a invasão e destruição de artefatos de origem negra em casas de religião afro, por um grupo miliciano. Foi a destruição dos conhecidos xangôs alagoanos, na cidade de Maceió.

A autora conclui que as práticas artísticas e religiosas das mulheres do COSNEC criam a renovação dos seus significados rituais e simbólicos pela mesclagem entre o velho e o novo; as danças afros executadas pelo grupo possuem movimentos que diferem quanto à intensidade dos gestos, por serem mais espontâneas e vibrantes. As modalidades de dança - congado, maculelê, bate-paus, etc, são utilizadas pelos integrantes do COSNEC e praticadas como heranças artístico-culturais dos antepassados; a relação entre a fé e as atividades artístico-culturais, no mundo religioso de procedência católica, envolve as mulheres em uma polissemia de símbolos considerados culturais para elas. A religião é vista como um fenômeno vivo, dinâmico que não se limita a uma visão única. As mulheres encontram suas raízes ancestrais, a assumem, e se tornam autoras de sua dança e da sua música afro-brasileira, cantada ou tocada.

Importante salientar o trabalho de justa memória que as mulheres do COSNEC realizam, exercitando um dever de não esquecer, assim como proposto em uma conferência proferida por Ricoeur (2003), as atrocidades da escravização de seus antepassados. No entanto, elas o fazem com uma sensível diferença entre esse dever e o fato de relembrar incessantemente sofrimentos e humilhações impostos aos seus, o que impediria uma determinada comunidade de vislumbrar o futuro e superar os traumas do passado. Assim, com sua dança, seus cantos e alegrias, elas lembram o passado de seus ancestrais, mas para iluminar o presente e desligar-se das comemorações obsessivas do passado, dos excessos de ressentimento que criam o fenômeno da vitimização.

Sant'Ana (2017), na tese *Artes de Fazer o Mundo e Performances Negras em Pelotas: "Reinventando Memórias"*, buscou compreender "como coletivos negros da cidade de Pelotas, de gerações e espaços de atuação diferentes, divergem quanto aos modos de interpretarem os processos de duração no tempo e transmitirem construções de memórias coletivas e sociais". É uma pesquisa que interpretou diferentes versões "negras" da própria "memória" de Pelotas". Entre as diversas análises que a autora faz, destaco a referente ao coletivo Odara, de jovens que se reúnem no Clube Fica Ahí Pra ir Dizendo (clube de elite negra pelotense) para criar coreografias de dança afro-brasileira e peças de teatro. Eles não conseguiam colher as memórias dos seus ancestrais para criar suas danças e trazer as emoções do cativeiro para o seu corpo, por causa do silenciamento proposital imposto entre praticamente toda a comunidade negra da cidade, sobre o tempo da escravização,

que foi entre fins do século XVIII e quase todo o século XIX. Sant'Ana investigou o que representava participar do referido coletivo e poder transformar seu corpo e sua vida por meio daquela experiência.

A autora encerra o trabalho com algumas imagens relativas à história do sopapo, usado para produzir os tambores que fazem parte da sonoridade afro. Também tece algumas reflexões finais sobre todas as análises que faz no trabalho onde investigou narrativas em torno de silenciamentos sobre a época das charqueadas e da escravização e o quanto isso afeta os jovens da cidade, de um lado; e de fatos assombrosos vivenciados por moradores mais antigos da cidade de Pelotas naquela época e que foram sendo contadas de geração a geração, de outro lado.

Chama a atenção neste trabalho a questão do silenciamento, ou de uma tentativa de esquecimento forçado exercido por parte dos avós e bisavós dos jovens do coletivo Odara, que preferiram não tocar no assunto quando indagados, provavelmente para tentar apagar definitivamente os sofrimentos pelos quais passaram os mais antigos da família. Parece que esses familiares investiram em uma clara vontade de esquecer (Gagnebin, 2006), para tentar não reviver aquelas memórias tão dolorosas. Ou ainda, recorrendo aos jogos de memória como “recurso de alinhamento da memória longa pela adoção, repúdio ou negação, como forma de legitimação” (Bouchard, 2009, p.10).

A pesquisa ajuda a perceber que reconhecer e fidelizar-se a uma bagagem cultural, artística e identitária da herança familiar transmitida por meio das danças afro-brasileiras, algumas vezes, pode tratar-se de uma escolha póstuma aos seus ancestrais. Isso a partir do ato de alguém descobrir e se interessar por esses conhecimentos e aprendê-los, modificando-os e passando-os adiante em sua família. Não muito diferentes destes, outros descendentes podem, desde muito cedo em família, ou a partir de alguma experiência específica de dor ou afastamento de suas origens, ou até mesmo da aproximação com outras práticas de dança afro-brasileira, serem despertados por um desejo muito forte de honrar ou homenagear somente aqueles seus que já se foram, até como um exercício de dever de memória.

As formas de transmissão quanto aos aspectos que dizem respeito à religiosidade funcionam de outra forma. Neste caso as práticas de dança afro-brasileira são como espaços com condições para colher as memórias necessárias, por via direta com os seus ancestrais, os quais os protegem e guardam, guiando seus passos na vida terrena, por meio dos movimentos dançantes. Neste contexto, a

transmissão oral e a transmissão corporal tornam-se muito importantes no processo, pois é a partir desta rede familiar, desta comunidade afetiva, em convivência pessoal e estreita, que são passadas as memórias das danças afro-brasileiras praticadas.

Escrever sobre a Dança afro-brasileira, articulando-a à memória e à ancestralidade requer muita atenção e cuidado. Isso não só por se tratar de uma pesquisa de doutorado, mas também por tratar-se de uma de minhas primeiras experiências unindo a temática da dança ao campo da Memória Social. Lançando-me no desafio de pesquisar sobre uma vertente de dança que conhecia, mas não em profundidade, como no caso da dança afro-brasileira, proponho mais uma vez desacomodar-me, mergulhando em um campo de estudos que me era pouco conhecido.

Ao iniciar o processo de investigação, deparei-me com a necessidade de estar em sala de aulas de danças afros, para compreender como meu corpo receberia esta dança e como esta dança receberia meu corpo, assim como procurava saber qual é o corpo que dança as danças afros. Eis o foco da próxima seção.

2.3 Qual é o corpo que dança as danças afros?

Recentemente, ouvi minha mãe contar sobre o dia em que nasci. Eu já sabia detalhes como quantas horas ela sofreu contrações até eu vir ao mundo. Foram 36 horas de dor, eu fui puxada a fórceps, e a placenta havia ficado dentro dela. Com a ajuda de enfermeiras, na época as freiras que trabalhavam no hospital, ela conseguiu se livrar da febre e do sofrimento que já iniciava com as dores causadas por aquele corpo que não deveria estar mais ali. Mas, o que me comoveu, e que nunca tinha ouvido, foi que quando me puxaram, me fizeram chorar com as palmadas, e imediatamente, me colocaram no colo dela. Ela me pegou, ainda exausta e em lágrimas, me olhou nos olhos e disse: “oi, filha”. Naquele mesmo instante, conta ela, eu parei de chorar e olhei no fundo nos olhos dela, completamente entregue ao laço de amor incondicional e confiança que ali entre nós iniciava, para nunca mais findar. E meu pai conta que aquele foi o dia mais feliz da vida dele depois de casar-se com minha mãe.

Sempre fui muito amada pelos meus pais e familiares, que me diziam que meu cabelo cacheado é lindo, que meu corpo é lindo, e que não preciso ter vergonha e sim orgulho de ser quem e como sou. Ouvia frequentemente do meu pai que devo me

admirar porque sou, sim, bonita. Por volta da adolescência, eu mesma questionava por que minhas feições não obedeciam aos padrões estéticos aceitos na época (anos 90), em que as meninas tinham cabelos lisos e “fáceis” de cuidar. Seu corpo era diferente do meu, que era esguio, magro, de pele mais escura. E, diante das piadinhas de alguns colegas de escola quanto as minhas características físicas, eu ficava bastante triste e chateada. Quando o assunto era o meu cabelo cacheado, “rebelde, volumoso”, várias e vários coleguinhas sempre tinham críticas para me passar. “Por que tu não alisa?” “Quem sabe tu prende e faz um coque ou um rabo de cavalo?” “Por que não dá um jeito nesse volumão?” “Aqui ó, tinha que dar um jeito de baixar isso aqui” (tocando na parte de cima do meu cabelo, que se destacava pelo volume ou pelo famoso “frizz capilar”³⁶). Passei então a me esconder dentro de camisetas largas e de calças jeans e prendia os cabelos, para tentar alisá-los ou também escondê-los.

Foi aos 14 anos de idade que tudo começou a mudar. Uma de minhas tias, que tem o cabelo parecido com o meu, me ajudou a ajeitar o meu de um modo que comecei a gostar. A dica principal foi “não penteia mais o teu cabelo quando ele estiver seco”. Desde então, passei a observar como funcionavam os meus fios, a usar xampus que os deixavam mais macios (isso em um momento em que não havia tantos recursos químicos e de finalização para cabelos cacheados e crespos como temos agora). As pessoas negras, ou afrodescendentes como eu, alisavam os cabelos, e muitas o fazem até hoje. Há um movimento importante acontecendo, de pessoas que decidem assumir os cabelos naturais e investem tempo e dedicação na transição capilar. É um processo nada fácil, visto que assim acontecem outros movimentos de identificação com nossas raízes afrodescendentes, o que implica em outros processos mais profundos de conscientização e construção social como preto, ou como pardo.

As minhas inseguranças com meu corpo no passado fazem-me ver como é importante a criança, o jovem, aprender, de algum modo, a amar-se exatamente como é. Percebo o quanto aquelas crianças na instituição onde trabalhei precisavam de ajuda quanto a este ponto em suas vidas. Eu também me comparava com os outros, e aprendi que ser um corpo escuro, livre, dançante, de cabelos volumosos e cheios de frizz não era bem-vindo. Eu tinha meus pais para me afirmar o oposto. Mas a

³⁶ Frizz é o nome dado para os fios novos dos cabelos, os quais ficam arrepiados ou desalinhados, criando uma nuvem de fiozinhos sobre os fios mais longos. Hoje, um dos produtos de que mais se fala no mercado para cabelos ondulados, cacheados e crespos, são os *anti-frizz*, que devem controlar os fiozinhos mais curtos e impedindo que se tornem evidentes.

influência das vozes que me discriminavam, por algum tempo, foi mais forte dentro de mim, assim como também o eram no interior daquelas crianças lá entre 2019 e 2021.

Questionando-me de onde vinham as crenças e forças que me limitavam e que pareciam tão irrefutáveis, conheci as bases teóricas que me ajudaram a contextualizar o corpo negro e subsidiaram os argumentos que exponho na próxima subseção.

2.3.1 Contextualizando o corpo negro

O tornar-se negro com muito orgulho e amor (Santos, 2021) quer dizer entrar em um processo de acabar com “a falta de amor próprio que nos foi transmitida desde muito cedo” (Santos, 2021, p. 156). Quer dizer, também, entrar em um profundo reconhecimento de nós, à medida em que não nos conhecemos como somos, mas sim como querem que sejamos. Por isso, independente das escolhas realizadas, como alisar os cabelos ou não, o importante é sentir-se bem com o próprio corpo, com o que se é. Mas como, em um mundo que não aceita a autenticidade e ao qual não nos sentimos pertencentes? Como se pode gostar de quem se é sem precisar se preocupar com os “olhares de reprovação e desconfiança” (Santos, 2021, p. 156) recebidos há tanto tempo? Não é fácil entender, esquecer e relevar tanto, para que se possa acolher quem se é com amor e confiança. É necessário “olhar-se para além do olhar do outro” (Nogueira, 2021).

Este tornar-se diferente em função de processos de discriminação, como colocado por Kilomba (2020), é um processo de muito sofrimento. A autora, no capítulo *Políticas do Cabelo*, discute a experiência do corpo negro como alvo de invasões simbólicas e físicas — seja pelo toque não consentido no cabelo, seja por perguntas intrusivas sobre higiene ou aparência. Muitas vezes, a discriminação não se dá com uma crítica ou uma palavra negativa, podendo ser, inclusive, na tentativa de conferir um elogio, aos cabelos, por exemplo. Kilomba (2020) mostra que práticas aparentemente banais (tocar o cabelo, perguntar como é lavado) são formas de violação, pois tratam o corpo negro como objeto público, disponível ao olhar e ao toque. Ela enfatiza que não se “é diferente” por essência; torna-se diferente quando o grupo dominante define o que é “normal” e marca o outro como “desvio”.

Deste modo, essas interações revelam uma relação de poder: quem toca ou interroga permanece “sem marca”, enquanto o corpo negro é constantemente

marcado, exposto e desumanizado. Reagir de modo defensivo quando há confronto com o racismo, deslocando a atenção para o outro e silenciando a experiência negra, faz parte desta estratégia de poder. O corpo negro, nesse contexto, é construído como “outro” e submetido a uma lógica colonial de domesticação e exotização. O toque e as perguntas não são gestos inocentes, mas microagressões que reiteram hierarquias raciais. Kilomba (2020) articula isso com a ideia de memória colonial, mostrando como práticas cotidianas carregam a herança da escravização e do racismo estrutural.

Esta autora nos convida a pensar o corpo negro não somente como biológico ou estético, mas como espaço de disputa simbólica e histórica, onde se revelam as continuidades do racismo e a urgência de práticas de escuta e reparação. O cabelo das pessoas negras foi historicamente estigmatizado e usado como instrumento de subordinação, impondo padrões brancos de beleza e apagamento da negritude. Ao mesmo tempo, assumir o cabelo crespo, afro ou em estilos tradicionais torna-se um gesto político de resistência, que afirma identidade, dignidade e consciência racial. Assim, o cabelo deixa de ser apenas estética e passa a ser memória e território de luta contra as heranças coloniais.

No capítulo *O Lugar do Negro na Sociedade*, da obra *A cor do inconsciente – significações do corpo negro*, Nogueira (2021) destaca o que, para ela, está na gênese da dificuldade da constituição do lugar social negro. Ela compreende o corpo negro como “herdeiro [de um] passado histórico que se presentifica na memória social e que se atualiza no preconceito racial” (Nogueira, 2021, p. 46). Neste sentido, coloca em evidência um artigo de Lilia Schwarcz, cujo título é *Ser Peça, Ser Coisa: Definições e Especificidades da Escravidão no Brasil*, o qual faz referência a um documento orientador destinado aos proprietários de escravizados, e que acredito ser importante trazer para este texto, em razão de uma compreensão particularmente desumanizada sobre o corpo negro:

Assim aconselha o Manual do Fazendeiro ou Tratado Doméstico sobre as Enfermidades, escrito em 1839 por I.B.A. Imbert: “Circunstâncias a que se deve orientar toda a pessoa que deseja fazer uma boa escolha de escravos: pele lisa, não oleosa, de bela cor preta, isenta de manchas, cicatrizes ou odores demasiado fortes; com as partes genitais convenientemente desenvolvidas: isto é, nem pecasse pelo excesso, nem pela cainheza; o baixo-ventre não muito saliente; nem o umbigo muito volumoso; peito comprido, profundo, sonoro, espáduas desempenadas, sinal de pulmões bem colocados; pescoço em justa proporção com a estatura, carnes rijas e compactas; aspecto de ardor e vivacidade: reunidas ter-se-á um escravo que apresentará ao senhor todas as garantias desejáveis de saúde, força e inteligência.” (Schwarcz, 1996, p. 14 *apud* Nogueira, 2021, p. 45-46).

Ao desenvolver sua teorização sobre a cor do inconsciente, a autora destaca, a partir do estudo de 1878, de Luis Conty, um médico francês radicado no Brasil, esse corpo como “não sensível aos castigos (corporais) violentos a que eram submetidos”, e por isso, não dotados de uma consciência moral e ética, o que também mostrava sua selvageria. Isso, supostamente, justificaria esse processo de inumanização (Nogueira, 2021). A autora também enfatiza que embora Conty não tenha descrito objetivamente o corpo negro em seus estudos, compreende subentendida uma “associação direta das (suas) características com valores morais e éticos depreciativos” (Nogueira, 2021, p. 98), o que é parte do “universo de teorizações científicas que deram e ainda hoje dão suporte às representações que fazem parte das construções imaginárias elaboradas sobre o negro” (Nogueira, 2021, p. 98). Assim, por meio destes processos, este corpo que deveria ser forte, resistente, e que só servia para o trabalho o qual foi forçado e açoitado para realizar, foi considerado biologicamente violento, inadequado, diferente, inferior, e tantos outros adjetivos semelhantes, e por isso “mereceu” receber este tipo de tratamento. No entanto,

A história dos negros nas Américas escreve-se numa narrativa de migrações e travessias, nas quais a vivência do sagrado, de modo singular, constitui um índice de resistência cultural e de sobrevivência étnica, política e social. Os africanos transplantados à força para as Américas, através da diáspora negra, tiveram seu corpo e seu corpus desterritorializados. Arrancado de seu domus familiar, esse corpo, individual e coletivo, viu-se ocupado pelos emblemas e códigos do europeu, que dele se apossou como senhor, nele grafando seus sistemas linguísticos, filosóficos, religiosos, culturais, sua visão de mundo. (Martins, 2021a, p. 22).

Pode-se afirmar que aí se encontram algumas das bases de compreensão do corpo negro que, como sugere a mesma autora, assombram o existir negro até os dias atuais. São essas bases que impediram sua constituição como indivíduo e o bloquearam na identificação com seus iguais, tornando-os “coisas”, “peças”, “mercadorias” possuídas por quem eram considerados indivíduos da sociedade (Nogueira, 2021). Isso pode explicar a rejeição por ser quem se é, de acordo com a autora, à medida em que o negro “desenvolveu um horror a se identificar com seus iguais, pois representam, para ele, o retorno deste sentido insuportável” presente no estatuto de “peça”, antes de tudo (Nogueira, 2021, p. 49).

Assujeitados pelo perverso e violento sistema escravocrata, tornados estrangeiros, coisificados, os africanos que sobreviveram às desumanas condições da travessia marítima transcontinental foram destituídos de sua humanidade, desvestidos de seus sistemas simbólicos, menosprezados pelos ocidentais e reinvestidos por um olhar alheio, o do europeu. (Martins, 2021a, p. 22).

Diante de tanto desrespeito e horror, o que fazer? Resistir. Que forma de resistência se tornou possível aos negros escravizados e/ou não considerados libertos? A fuga. Em conversa com meu tio Adalberto Porto Alegre, soube de algo que, embora não tenha me deixado surpresa por imaginar que poderia ter acontecido a algum ancestral meu, eu não tinha conhecimento. Tive um trisavô materno, conta um tio de meu tio Adalberto, seu tio Galvão, lá nos idos de 1970. Meu tio, com 13 anos, começou a perguntar sobre nossas origens e obtive algumas respostas que tio Galvão entregou.

Eu não me lembro agora o nome, mas a mãe deve saber, só que ela nega que ele seja negro, ela disse que ele era bugre, que é um jeito de chamar o indígena, um jeito diferente na época. Hoje é até pejorativo. O avô trabalhava numa charqueada, que eu não sei bem onde era, mas naquela região das charqueadas, que é Rio Grande, Pelotas, até o próprio município de Charqueadas mesmo. E era muito comum, depois eu fui estudar na história, que era muito comum essas fugas. Inclusive a população negra do Uruguai, ela é toda de escravizados fugidos das charqueadas. Chegavam lá e eles estavam livres, porque não era permitido que buscassem as pessoas lá como se fossem mercadorias, eles não permitiam. Entende? [...] Só que o nosso bisavô, o teu trisavô, ele fugiu para o lado errado por causa dos cachorros. Todo mundo foi para um lado e ele não conseguiu, os cachorros estavam atrás dele, ele teve que correr para o outro lado. E aí ele acabou vindo para o lado de São Jerônimo, lá de Serra do Herval. E ele ficou no mato por muito tempo, diz o tio Galvão, que teve a abolição e ele não ficou sabendo. Que teve a abolição e ele não sabia, ele ficou assim escondido achando que estavam atrás dele ainda, tentando capturar. E aí foi que ele conheceu, no caso a avó, a avó do tio Galvão, a mãe do pai dele (é o ancestral paterno da mãe, não é da minha avó). E aí ele contou essa história para mim, bem detalhada a história, que o avô teria contado para ele. Então, eu sempre brincava que, olha, todos nós temos um ancestral que veio acorrentado num navio, todos nós temos aqui no Brasil. (Porto Alegre, 2025).³⁷

O meu tio Beto (Adalberto Porto Alegre), professor de história, hoje aborda o assunto com seus alunos, mostrando que muitos de nós, de algum modo, temos correndo no sangue também a dor, o suor e o sangue negro, mesmo não tendo

³⁷ Borda aplicada ao parágrafo para diferenciá-lo de citações de autores bibliográficos e por se tratar de um trecho de entrevista concedida por Adalberto Porto Alegre, professor de história e tio materno da autora.

passado pelo sequestro, pelos castigos imputados ao corpo, nem pela angústia da possibilidade de recaptura por um suposto “dono” após libertar-se.

[...] olha só quantos, daí eu sempre faço a conta com meus alunos, vamos fazer as contas. Tu tem dois pais e quatro avós, depois tu tem oito bisavós, depois tu tem dezesseis trisavós, depois tu tem trinta e dois tetravós, vai somando aí, a tua ancestralidade é uma árvore, é gigantesca, com quatro, cinco gerações para trás são centenas de pessoas. Como é que não vai ter alguém de origem africana ali? É impossível. É impossível. Então, se a gente quer honrar os nossos ancestrais, não vamos só pensar nos ancestrais que têm o mesmo sobrenome que a gente, vamos pensar em toda essa árvore. Mais longe. E aí, se a gente quiser honrar os ancestrais, a gente tem que pensar nesses que vieram acorrentados, vieram à força, contra a vontade, foram submetidos ao trabalho escravizado. E foram escravizados, foram humilhados, as nossas ancestrais, as mulheres foram estupradas, foram violentadas de tudo que é jeito. Então, tem que pensar nisso quando a gente está discutindo essas questões. [...] durante o período da escravidão, era muito comum fugirem, né? E virem pra cá, né? Os escravizados cariocas lá, do Rio de Janeiro, eles eram escravizados ali atuando na cidade, eles sabiam falar muito bem o português, né? Falavam bem, se expressavam bem. E aqueles que tinham mais condições, assim, sabe? Estruturais, assim, de falar e de se colocar, eles vinham e constituíam família, casavam, eram jovens, né? E ficavam por aqui. De repente, vinha alguém atrás, entende? De repente, vinha alguma autoridade que levava e devolvia pro seu dono. (Porto Alegre, 2025).

Novamente, recorro a Nascimento (2019), ao problematizar e denunciar veementemente o crime de “estupro aculturativo”, ou a cultura do estupro, que naturaliza e normaliza a violência sexual contra a mulher anulando seus direitos, e todo tipo de violação cometido contra as negras africanas durante o período de escravização. Infelizmente, foram estes crimes que tornaram possível a existência de muitos de nós brasileiros. De um corpo violado, massacrado, surgiram outras milhões de existências corporais. Ou seja, para que eu exista, tiveram que existir pelo menos duas linhagens ancestrais anteriores, as quais ramificam-se, como colocado por Porto Alegre (2025) na citação acima, fazendo alusão a uma gigante árvore onde se encontram os 2 pais, 4 avós, 8 bisavós, 16 trisavós, 32 tetravós e tantos outros que vieram antes de mim e que tornaram possível a minha existência, desde a África. Se tentarmos olhar para essas linhagens, perceberemos uma infinidade de possibilidades, inclusive de sermos muito diferentes uns dos outros.

O número de cruzamentos por gerações e de possibilidades de parentesco é da mesma forma gigante, embora em um primeiro momento não pareça. No entanto, foi justamente esta diferença considerada um grande problema, como bem nos colocou Nogueira (2021), ao mostrar-nos como os estudos da época aproximavam o

negro do animal, da coisa, da força de trabalho e não de um ser humano. O corpo negro foi coisificado. E se esse corpo coisificado, altamente resistente e feito para o trabalho pesado escolhesse não mais esse tipo de trabalho, mas outro? Como o trabalho com a arte e a cultura negra seriam possíveis? Não seriam possíveis. E não foram, por muito tempo.

Ligiéro (2011) e Souza (2010) discutem sobre as manifestações artísticas e culturais negras que foram proibidas, perseguidas, criminalizadas e, aos poucos, toleradas, ao longo da história, até serem espetacularizadas (Ligiéro, 2011). O controle era exercido principalmente porque se desejava impedir ou evitar as manifestações de possessão ou o transe corporal pelos deuses ou orixás, o que possibilitava o contato com a espiritualidade e que o praticante do batuque estabelecesse contato com a sua identidade grupal (Souza, 2010). Souza (2010) também mostra como as primeiras aulas de danças afros de que se tem registros, no final da década de 1940, aconteciam de modo a “combinar e recombina a expressão corporal de cada um dos orixás como conteúdo fundamental de um curso de dança afro” (Souza, 2010, p. 97):

[...] onde o dançarino-ator deveria ser capacitado a distinguir, um por um, todos os deuses e representá-los, teatralmente, a partir de seu autocontrole, sem se deixar envolver em transe e possessão. Com base em nossas fontes, verificamos que, a partir de 1949, vários eventos foram promovidos com a finalidade de demonstrar o grau de controle atingido pelos indivíduos das etnias negras, nas danças dos ancestrais, que alargaram sua potencialidade nas criações artísticas, a partir de técnicas de controle dos mitos. (Souza, 2010, p. 97).

Este controle era considerado necessário porque, ao realizar os movimentos corporais nas celebrações e nos batuques, abria-se um canal entre o mundo físico e espiritual por meio da possessão do corpo do médium dançarino. Assim, os artistas deveriam controlar a possessão que a dança possibilitava pelo movimento do corpo em consonância com a sonoridade, para que pudessem se apresentar em cena. Era um controle exercido sobre as emoções do artista/aluno/dançarino. Essa foi uma das primeiras experiências com cursos de danças afros no Brasil. Ainda de acordo com Souza (2010), os conteúdos práticos, voltados às danças dos orixás no candomblé, buscavam articular o sentido dos gestos sagrados desses deuses com o simbolismo da dança no espaço teatral, preservando a fluidez dos movimentos que distinguem cada ancestral. A proposta era evidenciar que, no candomblé, a dança constitui uma

forma de comunicação ritual e de devoção, em que todos os iniciados devem dançar como forma de reverência e agrado às divindades.

Mesmo com todo o controle que lhes foi imposto, os negros não tiveram apagados seu “corpo/corpus africano e de origem africana, os (seus) signos culturais, textuais e toda a complexa constituição simbólica fundadora de sua alteridade, de suas culturas, de sua diversidade étnica, linguística, de suas civilizações e história” (Martins, 2021a, p. 22-23). Assim, nós, descendentes desses povos escravizados, podemos existir e agir para expressarmos nossa ancestralidade e as orixalidades por meio das danças afros que nos são ensinadas na atualidade. As aulas de danças afros de hoje buscam o oposto do que era buscado anteriormente: no lugar do controle, a fluidez, a soltura do corpo, a conexão consigo e com os ancestrais, a corporeidade, que foi roubada dos antepassados negros. Junto a isso vem o respeito, tanto do professor quanto do artista, ao sagrado, compreendendo-se que a dança sagrada realizada no terreiro é diferente da dança que vai para o palco, quando estéticas artísticas e repertórios regionais também entram em cena.

Este movimento de retomada da ancestralidade por meio das danças afros abre caminho para compreendermos o corpo em sua dimensão plena, não mais como objeto a ser disciplinado, mas como sujeito de expressão, memória e espiritualidade. É nesse ponto que se torna fundamental refletir sobre o corpo não coisificado, aquele que resiste à lógica colonial de redução e se afirma como território vivo de saberes, afetos e presenças. Este é o foco da próxima seção.

2.3.2 O corpo não coisificado

Nesta subseção apresenta-se o corpo negro como território político, lugar de resistência para afirmar a sua subjetividade e exigir reconhecimento. Como memória viva, carrega tanto as dores da colonização quanto a possibilidade de cura e reconstrução. Sabino e Lody (2011), ao discorrer sobre as danças de matriz africana, afirmam que o corpo dançante afro do candomblé “é preparado para o contato com o sagrado” (Sabino; Lody, 2011, p. 72).

[...] o adepto deixa os pés nus, faz o ritual com a água depositada no chão e, muitas vezes, também a bebe; ou então inicia o seu processo de contato com o sagrado com um banho comum, acrescido de um banho de ervas. Agora o corpo pode iniciar a sua experiência ritual. O corpo está preparado. (Sabino; Lody, 2011, p. 72).

Ainda de acordo com os autores, dá-se o contato direto do corpo com a terra e com o mundo dos ancestrais, sendo o corpo mesmo a forma e o meio de expressão para a comunicação sagrada com a matriz africana. São os pés que preparam o corpo para as coreografias que contam as histórias dos deuses. Conforme as características de cada orixá, o contato com os quatro elementos – terra, água, fogo, ar – estabelecem os processos de sacralização vividos pelo adepto do candomblé. Daí que o corpo é livre para movimentar-se e assim declarar a existência: o movimento e a projeção dos quadris requebrando e afirmando os significados da sensualidade sagrada, a umbigada – o roçar de ventre com ventre, o balanço rápido dos seios. É o que afirma a existência a partir da ancestralidade sequestrada e violentada, cuja materialidade corporal e a memória eram suas únicas referências para reviver e reativar sua identidade afro em terras outras.

Foi este mesmo corpo ferido, tatuado, escarificado e sinalizado para marcar seu lugar e seu papel social. Deste modo, a música e a dança tornaram-se os poucos, senão únicos, elementos capazes de celebrar sua pessoa e sua história. Mas também há a sinalização do corpo para os momentos sagrados. Quando preparado para realizar gestos, posturas e comportamentos, os punhos, os braços, os tornozelos e a cabeça são ornados com objetos ou pintura corporal, integrando o corpo e o movimento coreográfico com o sagrado (Sabino; Lody, 2011).

Martins (2003) também pontua essas características quando afirma o corpo não como uma dimensão do saber de si, mas um complexo que, em outras culturas, extrapola as dimensões da vivência carnal. Este é o caso do corpo nas tradições de matriz africana, em que é “local de um saber em contínuo movimento de recriação formal, remissão e transformações perenes do corpus cultural” (Martins, 2003, p.78). Assim sendo, é um corpo de adereços – “movimentos, voz, coreografias, propriedade de linguagens, figurinos, desenhos na pele e no cabelo, entre outros elementos que grafam esse corpo *locus* e ambiente do saber e da memória” (Martins, 2003, p.78). E é deste corpo que surge o sujeito que escreve história, para a autora.

Inspirada em Ligiéro (2011), afirmo que o corpo negro “é o seu texto”. “Nele se corporifica uma literatura viva, desenvolvida a cada apresentação, refletindo o conhecimento que se tem da tradição” (Ligiéro, 2011, p. 111). O autor chama a atenção para expressões como “pensamento do corpo”, ou “fala do corpo”, conhecidas academicamente por virem de fontes europeias ou norte-americanas, mas

que já eram muito conhecidas da tradição afro no Brasil. Para nos referirmos a um bom sambista, por exemplo, usamos a expressão “tem que ter samba no pé”, “tem que dizer com o pé” ao sambar.

Na performance, a cultura da cena, mais do que por marcas, símbolos e formas (matrizes), se efetiva pelo conhecimento que o performer traz em seu próprio corpo quando a executa, na combinação dos seus movimentos no tempo e no espaço. (Ligiéro, 2011, p. 111).

Santos (2021) também analisa a noção de corpo como instrumento e símbolo de poder. Quando direcionado para a performance ou apresentação artística que também pode fazer parte de uma vivência com danças afros, é necessário que se conheça o potencial, as leis corporais que possibilitam o cuidado. Um exemplo é a questão das lesões que devem ser prevenidas. Para isso, em uma aula de danças afros o correto preparo corporal é primordial. A autora também coloca a dança na educação como possibilidade do estudo do corpo como “instrumento de comunicação, a consciência sobre a história individual, sobre o próprio pensamento, sobre a ação e a técnica de dança” (Santos, 2021, p. 34-35).

Voltando-se para as narrativas orais, Martins (2021b) afirma que o oral e o escrito não devem ser colocados em dicotomia, e que também são corporais. Assim, também temos em Conceição Evaristo um conceito importante para pensar as danças afros, que é o da escrevivência. Conceição Evaristo fez os primeiros usos do termo escrevivência em sua dissertação de mestrado *Literatura Negra: uma Poética de Nossa Afro-Brasilidade*, de 1996, quando apresenta a literatura negra como um lugar de memória. Ideia muito afim ao de Leda Maria Martins, que nos apresenta o corpo como este lugar. Então este escrever se constitui de um inscre-ver pela memória (Evaristo de Brito, 1996, p. 10), escrever o corpo negro, que se faz “cantando o corpo negro na afirmação de uma identidade étnica” (Evaristo de Brito, 1996, p. 84).

Pela memória da pele, escreve-se, inscre-vingendo-se um corpo-sujeito que busca o seu próprio pertencimento, que se observa como dono de si próprio. [...] A escrevivência do corpo negro é realizada não só pela apresentação física desse corpo em si, de seus movimentos religiosos ou lúdicos, mas também pela construção material que esse corpo opera, que esse corpo produz (Evaristo de Brito, 1996, p. 98). Assim, a autora nos convoca a observar o sujeito-autoral que confunde-se com o eu-poético, em “uma literatura cujos criadores buscam conscientes e politicamente a

construção de um discurso que dê voz e vez ao negro como sujeito que auto se apresenta em sua escritura” (Evaristo de Brito, 1996, p. 3). E Josso (2012) nos convida a olhar para este corpo narrado, na sua mais materializada forma, desde o nosso nascimento, explicando que são nossas vivências corporais que fazem com que, necessariamente, o corpo participe ativamente do processo de reconhecimento e transformação da relação do ser consigo ao narrar-se.

Para narrar-se, além de mover-se e expressar-se, o corpo negro também se relaciona intimamente com o som. Daí a sua importância desde as manifestações sonoras para a África e para os negros. Para Sodré (1998), “no sistema gêge-nagô ou iorubá, o som é condutor do axé - o poder ou força de realização” (Sodré, 1998, p. 20). Assim, “o som resulta de um processo onde um corpo se faz presente, dinamicamente, em busca de contato com outro corpo, para acionar o axé” (Sodré, 1998, p. 20). O autor também lembra o contato da umbigada para explicar a importância do samba para o corpo negro.

O “encontrão”, dado geralmente com o umbigo (*semba*, em dialeto angolano) mas também com a perna, serviria para caracterizar esse rito de dança e batuque, e mais tarde dar-lhe um nome genérico: *samba*. Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano. (Sodré, 1998, p. 12).

Era naquele samba que o corpo negro se permitia apenas existir. Era ali que o corpo negro existia livre, não coisificado. Era ali que o corpo negro podia ser, sim, sagrado. Assim, aquele corpo negro assumia seu lugar como um corpo-tela (Martins, 2021b), que resistiu e continua resistindo, expressando imagens sonoras e cinéticas. Ou seja, seu corpo-tela é “um corpo-imagem vivo, que expressa memória e saber por meio de movimentos, sons, gestos, adornos e marcas visuais” (Martins, 2021b). Diferente de um corpo coisificado, o corpo negro se apresenta como síntese poética e performática, um hieróglifo em movimento. É um corpo que não é e não se assume como coisa, mas locus de criação, linguagem e significação. E esse corpo-tela pode criar o que quiser, inclusive uma autonarrativa que afirma sua própria existência e história, que é o foco do próximo capítulo deste trabalho.

3 DOS DESAFIOS DA AUTONARRAÇÃO (OU DOS PERCURSOS METODOLÓGICOS ESCOLHIDOS)

Poesia negra

Era uma poesia linda e negra
 Subia a ladeira sem qualquer sacrifício
 Trazia em si a certeza
 de estar do lado certo.
 Em sua memória
 palavras também negras
 escritas no chão com carvão.
 Nas mãos o M de Maria.
 Ela subia
 Subia a ladeira sem cansaço
 Desembaraço nos passos firmes
 Sabia, tinha certeza
 que sua beleza
 estava além dos versos negros.
 Lembrava Conceição Evaristo
 Subia sem riscos.
 Na metade do caminho
 já sorria,
 sorria e cantarolava
 Seu corpo balançava
 em um Jongo ancestral.
 Pensava e desenhava o caminho,
 ia assim, coração em desalinho
 Conhecia muito bem as curvas da ladeira.
 Não era a última,
 não seria a primeira.
 Ela era poesia em versos negros
 guardados na memória
 Era ela a viva História.
 (Fátima Farias, 2022)

Este capítulo é dedicado a mostrar os percursos metodológicos escolhidos e percorridos para esta tese, os quais foram apoiados em conceitos criados por autoras negras: Escrivência (Evaristo, 2020; Evaristo de Brito, 1996) e Oralitura (Martins, 2021a), assim como de autoras não negras: Autobiografia (Josso, 1999; 2002) e Autoficção (Duarte, 2010). Ainda, articulando-se com Yin (2016), tece-se um relato dos resultados da pesquisa por meio de frações explicativas e descritivas. Estes conceitos estão intrinsecamente relacionados ao de "identidade" que, neste trabalho ancora-se nos autores Kilomba (2020), Munanga (2009), Souza (2021) e Fernando e Correia (2025) para marcar a importância da construção da identidade em processos autobiográficos ou autoficcionalis.

Considera-se, para efeitos metodológicos, nesta pesquisa, que a vivência, a experiência, assim como a compreensão das estruturas e instituições como resultados da ação humana (Minayo, 2012) são relevantes para que se possa pensar como entrevistas narrativas abertas com professores de danças afros brasileiros e sul-riograndenses de diferentes contextos podem ser convertidas em narrativas autobiográficas e ficcionais. Opta-se por este recurso metodológico por tratar-se de uma pesquisa que envolve narrativas e contextos sócio-históricos, na qual memória e identidade tornam-se também muito importantes. Assim, pensa-se estar provocando novas histórias e a produção de memórias, no lugar de simplesmente tentar extrair verdades absolutas (Silveira, 2007) sobre os sujeitos entrevistados e suas trajetórias. Foram então colhidas as evidências, constituídas de autonarrativas dos sujeitos afrodescendentes professores de danças afros e suas trajetórias profissionais com a dança. Os relatos foram transcritos e apresentados em diálogo com os referidos autores, que foram escolhidos por subsidiarem argumentos acerca de processos identitários e autobiográficos, pontos centrais das próximas duas seções.

3.1 Escrevivência, Oralitura, Autobiografia e Autoficção – espiralando modos de narrativas e de escritas de si

Gosto de escrever; na maioria das vezes dói, mas depois de o texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor. Eu digo um pouco. Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou, ainda, executar um gesto de teimosa esperança. Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo.
(Conceição Evaristo)

Nesta seção busco transitar entre os conceitos escolhidos para este trabalho, conectando-os com as possibilidades metodológicas que foram se delineando durante o percurso de pesquisa e de escrita. Ler, emocionar-me, refletir, realizar um fichamento, refletir novamente, para depois, ou antes, escrever, é um processo espiralar de tempo que vem e vai, abre e fecha ciclos, e depois os abre e fecha novamente, para daí me dar conta de que tudo começou de novo. Ou está perto do

fim. É um movimento espiralar que envolve curvas, paradas, rupturas (Martins, 2021b, p. 23) em diferentes níveis e instâncias do pensamento, da vida, e que se moldam quase que autonomamente, à revelia do meu ler, chorar, escrever, pensar, sentir, não necessariamente nesta ordem. Assim, falar ou escrever de nós mesmos, para mim, e penso que igualmente para meus colaboradores, também transita, começa, termina, se abre, se fecha, como um manancial de possibilidades infinitas, mas que de algum modo também se conectam, se preenchem ou complementam em algum lugar, em algum tempo. Espiralandando, espiralandando...

Para o contexto deste trabalho é necessário destacar a importância do indivíduo emergente nos anos 80, e que justifica por que as pesquisas acadêmicas e científicas também precisaram acompanhar este movimento, tornando as narrativas autobiográficas e autoficcionais importantes para a compreensão do social a partir desses estudos. Trindade (2017) afirma a autobiografia como “a biografia escrita pela pessoa de quem a biografia fala”, e que “geralmente resulta de quando o autor procede ao levantamento de sua própria existência” (Trindade, 2017, p. 27). De acordo com a mesma autora, a autobiografia como gênero literário pode ser em prosa ou em verso, e “consiste na narração da experiência vivencial do indivíduo” (Trindade, 2017, p. 28), pode partir de si mesmo ou de um terceiro escritor, e pode assumir diferentes formatos – diário, memórias, entre outros, que ainda podem ser literais ou ficcionais. No que diz respeito à autoficção, para Gazzo (2017, p. 29), “vem se desdobrando em múltiplas formas de escritas de si”, não é reconhecida como um gênero, mas é assumida por muitos escritores a fim de reconstruir sua identidade ou reafirmar uma identidade do diferente.

É na perspectiva da reconstrução e da afirmação de uma identidade que este trabalho se concentra, ao assumir, metodologicamente, as narrativas orais ou escritas de si: a identidade negra. Conta-se que no século XX surgiu uma nova tendência de escrita introspectiva com características híbridas, misturando diferentes gêneros e formas discursivas, buscando uma restituição da memória em um período pós-guerra ou pós-trauma. Duarte (2010, p. 27) refere-se a uma “nova escritura do “eu” que emerge ganhando dimensões terapêuticas, de uma “escrita reparadora””: a autoficção. Aqui entram novas formas de compreensão de si mesmo. A autora continua sua reflexão, afirmando que a autoficção “é vista como um objeto literário que, ao longo dos anos, adapta-se às necessidades desse sujeito contemporâneo para ganhar, na entrada do século XXI, ares de gênero independente” (Duarte, 2010, p. 27).

Quando me falam de si, os meus colaboradores nesta pesquisa, ou quando escrevo contando as minhas memórias para construir um memorial de introdução de tese, permitimo-nos adentrar a um mundo que é real, mas também ficcional, na medida em que contamos de nós, não necessariamente escolhendo “as palavras certas”, mas expressando-nos com a máxima liberdade e coerência com os fatos que narramos. Ao mesmo tempo, também permitimo-nos reviver nosso passado a fim de nos conectarmos com quem somos, criando novas formas de nos vermos e nos narrarmos, com a possibilidade de corrigirmos algo que não ficou tão coeso ou interessante depois.

Ao falarmos de danças afros e de como nos movem, não estamos necessariamente pensando em algum gênero literário para essas narrações ou escritas, mas buscamos antes de tudo, apenas sermos nós mesmos, com nossas luzes e sombras. Assim, a partir da escrevivência (Evaristo de Brito, 1996; Evaristo, 2020) e da oralitura (Martins, 2021a), este trabalho estabelece um diálogo entre essas noções com o campo da Memória Social, a partir do momento em que ao nos narrarmos, meus colaboradores e eu, estamos não só rememorando fatos passados, como também trazendo para a narração a coletividade que se encontra em nossa história, assim como nossos traumas individuais e coletivos enquanto sujeitos negros/pardos. Assim o fazendo, tornamo-nos independentes não só de nossos traumas, como também do complexo jogo que estabeleceu as regras e legitimou como válidas somente as produções literárias que não são as nossas, excluindo-nos por tanto tempo.

Evaristo (2020) afirma como marco teórico da escrevivência uma “maneira de funcionalizar a comunidade negra de uma outra forma. É uma ficção que traz personagens talvez nunca construídos” como a autora os constrói na Literatura, uma vez que mostra seus personagens de forma crua, sem romantizar a sua realidade difícil, nem os aspectos mais sombrios de sua marginalidade. Ao mesmo tempo, a autora cria para estes sujeitos encantadoras e cativantes histórias, trazendo “outros olhares para outras ambiências sociais negras” (Evaristo, 2020, p. 40). Em *Performances da oralitura: corpo, lugar de memória*, Martins (2003) nos convida a pensar a “memória inscrita e grafada na voz e no corpo, desenhados nos âmbitos das performances da oralidade e das práticas rituais” (Martins, 2003, p. 63) e com isto desafia a herança dos arquivos textuais e da tradição europeia privilegiadas na literatura escrita no Brasil até muito recentemente. Deste modo, a autora defende que

o gesto em uma dança ou ritual, além de outros atos artísticos e esportivos, “institui e instaura a própria performance”, “não sendo, portanto, apenas uma representação mimética de um sentido possível”. Neste caso, “o corpo em performance é um local de inscrição de conhecimento, o qual é grafado no movimento, na coreografia” (Martins, 2003, p. 65-66).

Apoiando-me em Pierre Nora (1993), assim como a autora, compreendo que “a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos lugares de memória – bibliotecas, museus, [...] etc, mas constantemente se recria e se transmite pelos ambientes da memória, ou seja, pelos repertórios orais e corporais [...]” (Martins, 2003, p. 67). É essa memória grafada no corpo e no gesto relevante para pensar as danças afros como esta linguagem que também comunica, transmite, cria conhecimentos importantes para as comunidades negras, e por meio da qual também é possível narrar a si mesmo. Poderia, deste modo, o corpo em performance, e nossas memórias inscritas nele, ser um lugar para colocarmos em movimento e transmitirmos a nossa autoficção.

Dos três modelos de autoficção estudados: fantástica, especular e biográfica, o primeiro “daria conta da projeção do autor em seu texto”, sendo “a mais rica em possibilidades inventivas e narrativas”. Assim, “o autor se coloca em cena, mas em um contexto inverossímil; uma história irreal sem correspondência entre a ficção e sua biografia” (Duarte, 2010, p. 31). No modelo de autoficção especular o autor ocupa um pequeno papel e não o centro de seu livro. Por fim, a terceira forma, é na qual o autor se coloca como “o pivô de seu livro”, contando sua vida ao mesmo tempo em que a ficcionaliza, “manipulando dados reais” (Duarte, 2010, p. 31). Este último seria o modelo mais recorrente encontrado e parece-me ser o modelo utilizado também por mim e por meus colaboradores desta tese.

Isso significa que estamos mentindo ou inventando histórias não vividas? Absolutamente, não. Significa que estamos escolhendo, dentro das perguntas abertas propostas, aproveitando um momento em que nossos pontos de vista sobre fatos, histórias e memórias vividas podem ser compreendidos de diferentes modos por quem nos lê. Deste modo, espiralamos lembranças de acontecimentos que nos marcaram ao longo da nossa vida pessoal, profissional, especialmente em relação às Danças afros, foco deste trabalho. Assim traçamos nossas autobiografias, compreendendo, no meu caso, como quem está pesquisando em profundidade a vida de outras

peessoas e a minha, que também somos seres autoficcionais e podemos dançar com nossas narrativas para descrever quem somos e o que fazemos.

Aqui dialogo com Doubrowsky, que passou a definir a autoficção “como uma variante pós-moderna da autobiografia (cf. *Le monde*, 29/4/2003)” (Duarte, 2010, p. 31). Para ele, a autoficção é “o meio de tentar recuperar, de recriar, de remodelar num texto, numa escrita, experiências vividas, da própria vida que não são de forma alguma uma reprodução, uma fotografia... É, literalmente, uma reinvenção”³⁸ (Doubrovsky, 2007, p. 64 citado em Duarte, 2010, p. 31). Compreendo, a partir do autor, que não há algo de negativo ou ruim em reinventar histórias ou reinventar-se. Muito ao contrário.

Outros teóricos que arriscam definir autoficção a consideram como um termo híbrido³⁹ entre romance e autobiografia. Entre estes destaca-se Régine Robin, que vai além, apoiada em Barthes e Doubrovsky, afirmando que a autoficção é um gênero híbrido, mas inserido entre autobiografia e ficção, “onde o eu se divide em vários personagens fictícios” (Duarte, 2010, p. 32). Ao assumir o lugar do sujeito e também do objeto da narrativa, o escritor encontra formas de ressignificar os fatos ocorridos consigo mesmo, assim como encontraram Régine Robin, Serge Doubrovsky e outros, que assumem pseudônimos ou outras formas de tornarem-se personagens que, embora fictícios, adquirem autoridade e legitimidade para publicar suas autoficções. Mais do que isso, adquirem autoridade para exercer uma autoterapia diante de traumas como o Holocausto e outros.

Destaco que meus colaboradores e eu, nesta tese, não estamos criando personagens fictícios ou pseudônimos para nos narrarmos porque não sentimos esta necessidade. Se adotamos um nome artístico como Thyago, com H e Y, ou Mano Amaro no lugar de Luís Eduardo Amaro (como é o caso de dois dos colaboradores), é porque já adotamos nossos nomes anteriormente a este processo. É o nome com o qual nos identificamos. Deste modo, eu, durante este processo de escrita, especialmente, adotei um nome entre parênteses – Paola (Porto Alegre) Verdun, para mostrar como assumi a minha identidade familiar materna. Porto Alegre, como já afirmado antes, é um nome que não está em meus documentos, mas sim em meu

³⁸ Texto original: “le moyen d'essayer de rattraper, de recréer de refaçonner dans um texte, dans une écriture, dès expériences vécues, de as propre vie qui ne sont em aucune maniere une reproduction, une photographie ... C' est littéralement et littérairement une reinvention”.

³⁹ Híbrido, neste caso, poder ser compreendido como pelos autores Nestor Garcia Canclini (1990), que afirma sua origem na mistura entre o tradicional e o moderno em espaços não tradicionais, ou Peter Burke (2004), que o compreende como o resultado de múltiplos encontros.

sangue. Está entre meus ancestrais. Deste modo, não considero um pseudônimo, uma vez que não o assumo como assinatura, mas sim como nome de nascimento.

Nos *Rituais de Linguagem*, Martins (2021a) coloca, quando transcreve as narrativas dos cantares e da paisagem dos congadeiros, alguns elementos fundantes dos modos de enunciação da oralitura da memória que se destacam, como por exemplo, um universo narratório que antecede o narrador, onde está incluído e no qual o constitui. A autora coloca esta fala como performance “coletiva, legada aos ancestrais, como narração movediça, entre o individual e o coletivo, entre o plural e o singular” (Martins, 2021a, p. 74-75). São narrativas que “imprimem maior ou menor capacidade de estabelecer diálogos entre o passado e o presente” (Martins, 2021a, p. 74-75).

Entende-se, assim, que é nas palavras que temos as “possibilidades da experiência de narrações escritas em grupo e individuais, profundamente marcadas pelas experiências de vida dos sujeitos da escrita”, conforme coloca Nunes (2020, p. 18), assim como Evaristo de Brito (1996) destaca as narrativas orais e “os griots, o elo entre o passado e o presente”, que “garantem o futuro pela memória que eles alimentam e resguardam, que através da palavra narrada plantam e regam a memória da comunidade” (p. 70). Esta noção também se encontra, de modo semelhante, em Ribeiro (1998), ao nos trazer a palavra como condutora de força vital nas evocações religiosas praticadas quando entoadas aos orixás.

Compreendo que a autoficção como possibilidade narrativa para personagens da história do Brasil, assim como para os personagens que destaco neste trabalho - os professores de danças afros, identifica um dos aspectos relacionados a como a cultura e a arte negra ou afro-descendente, assim como o corpo negro, foram traumatizados. Os povos negros podem utilizar-se deste gênero para, terapeuticamente, contar sua história, ressignificando-a, tornando-se superior às humilhações sofridas, resistindo e existindo por meio de sua obra (Duarte, 2010). Além disso, nesta ressignificação, podem vir a ver-se por outros pontos de vista (hooks, 2019, p. 183), e assim, compreenderem aspectos diferentes de si mesmos.

Ainda em torno do tema da autobiografia temos, de acordo com Josso (2002), o interesse voltado para a educação e formação ao longo da vida iniciando por volta dos anos 60, junto ao conceito de Educação Permanente. Josso (1999) já havia publicado a obra *História de Vida e Projeto*, pensando sobre o interesse biográfico para abordar a formação do ponto de vista do sujeito aprendiz. Então, tratou das

abordagens biográficas postas a serviço de projetos que poderiam ser de expressão, profissional, de reinserção, de formação, de transformação de práticas, projetos de vida, entre outros. A autora também aponta outros autores que vêm se debruçando sobre o tema, como as brasileiras Bueno, Catani, Sousa e Souza (1993), que tratam da formação de professores em sua relação com memória e gênero. Josso (1999) coloca os “processos-projetos de formação do nosso ser-estar-no-mundo singular-plural mediante a exploração pluridisciplinar – ou transdisciplinar para alguns – e intersubjetiva de sua complexidade biográfica” (Josso, 1999, p. 18). Daí compreendo que a rede de formação na qual nos enredamos ao longo da vida é muito complexa e potente para pensarmos nós mesmos e o que fazemos, quem nos tornamos, como nos identificamos.

Josso (1999) ainda explicita um panorama de vários trabalhos realizados utilizando autobiografia e histórias de vida como processos de transformação dos sujeitos. No entanto, embora alguns profissionais pudessem, com uso da autobiografia, ressignificar sua escolha profissional a partir da história de seus projetos, a autora registra que este processo é diferente daquele que faz uso de histórias de vida, ainda que sejam inspirados em prática de histórias de vida em formação. A história de vida propriamente dita seria, assim, uma totalidade em termos de registros passados, presentes e futuros e não com foco, como no caso dos projetos. Deste modo, “as histórias de vida no sentido pleno do termo, para os membros de nossa rede, abarcam a totalidade da vida em todos os seus registros, nas dimensões passadas, presentes e futuras, e, portanto, em sua dinâmica global” (Josso, 1999, p. 19). As histórias com danças afros narradas pelos professores colaboradores desta tese referem-se, não a histórias de vida, mas sim a histórias de formação, tanto do profissional professor de danças afros quanto do ser humano negro que se identifica com sua arte e cultura negras, performando-a e multiplicando-a por onde passam.

Além disso, dialoga-se, neste trabalho, com outro conceito trabalhado pela autora, o de experiência formadora, em que se trabalha com um “material narrativo constituído por recordações” que podem ser consideradas como “experiências significativas” das aprendizagens, da evolução do ser nos “itinerários socioculturais e das representações que construiu de si próprio e do seu meio humano e natural”. Nesta experiência formadora, necessariamente se está falando de “atitudes, comportamentos, pensamentos, saber-fazer, sentimentos que caracterizam uma

subjetividade e identidades” (Josso, 2002, p. 34). É também no complexo enredo das recordações que os colaboradores desta tese se apoiam para narrar a sua vida e a sua profissão com as danças afros.

Em diálogo com Josso (2002, p. 40) e considerando estes elementos, pode-se questionar como professores de danças afros contam a respeito de si mesmos e como dão sentido para a própria história? Como se compreendem pertencentes a uma, ou mais, comunidades, a coletivos, a partir destas suas histórias narradas? Aqui cria-se uma outra questão importante para este trabalho: Como um professor, no processo de aprender e ensinar as danças afros, e conhecer sua história e a história de seus ancestrais, pode se compreender como pertencente à comunidade negra? Josso (2002) nos oferece pistas sobre um possível processo de auto-reflexão, seguido de uma auto-interpretação para tomada de consciência do sujeito, que passa a compreender aspectos subjetivos seus.

Elaborar a sua narrativa de vida para, a partir daí, separar os materiais de uma compreensão do que foi a formação e em seguida trabalhar na organização do sentido desses materiais ao construir uma história, a sua história, constitui uma prática de encenação do sujeito que o torna autor ao pensar a sua vida na sua globalidade temporal, nas suas linhas de força, nos seus saberes adquiridos ou nas marcas do passado, assim como na perspectivação dos desafios do presente entre memória revisitada e um futuro já atualizado porque induzido por essa perspectiva temporal. Numa palavra, é encenar um sujeito que se torna autor ao pensar na sua existencialidade. Porque o processo auto-reflexivo, que obriga a um olhar retrospectivo e prospectivo, tem de se compreender como uma atividade de auto-interpretação crítica e de tomada de consciência da relatividade social, histórica e cultural dos referenciais interiorizados pelo sujeito e, por isso mesmo, constitutivos da dimensão cognitiva da sua subjetividade. (Josso, 2002, p. 44).

É neste “tornar-se autor” que se concentra trazer as memórias ou narrativas autobiográficas de professores de danças afros como fonte e método de pesquisa qualitativa, permitindo-me problematizar o que afirma Doubrovsky lá entre as décadas de 1940 e 50, de que “a autobiografia é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no final de suas vidas e em um belo estilo”⁴⁰. Sendo assim, ele prefere chamar de autoficções. Para os fins aos quais se destinam esta tese, tanto memórias autobiográficas quanto memórias ficcionais dos professores com os quais conversei, são importantes porque essas pessoas negras são, sim, importantes para este mundo

⁴⁰ Texto original: “Autobiographie? Non, c'est un privilege réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels: si l'on veut, autofictions [...]”.

tanto quanto aqueles que são ditos como tais, nesta sociedade (ainda) racista em que vivemos. Portanto, defendo que a produção acadêmica e científica que emerge deste trabalho, com a colaboração destas pessoas, poderá, sim, compor registros “em um belo estilo”, tanto para a existência - aqui, agora, em vida, e não só na morte - dessas pessoas, quanto para a academia.

Neste sentido, faz-se importante discutir os aspectos relacionados à identidade de pessoas negras em, ou para, processos de narrativas autobiográficas ou autoficcionalis, conforme estudado a partir da próxima seção deste trabalho.

3.2 A importância da identidade negra nas narrativas e nas escritas de si

Pimenta de cheiro

Às vezes pimenta-de-cheiro
às vezes mel e dendê
Um dia estou sem tempero
no outro pago pra ver
Sou assim em desalinho
descontrolada e louca
Todo amor... bem-vindo
Alegria é sempre pouca.
Assumo minhas fraquezas
e nunca fujo da culpa
Não sou prendada ao extremo
e quando quero sou culta
Em versos de poesia
me desprendo das algemas
onde me condena o mundo
a leves e duras penas.
Sou mulher
assumo a casa
Negra forte com orgulho
Tenho no passado minha raiz
Na raiz quero o futuro.
Em se tratando de coragem
me sinto bem prevenida
Posso vencer uma guerra
com palavras a caneta
e experiência de vida.
(Fátima Farias)

Identificar-se como negro vai muito além da cor da pele, como bem afirma Kilomba (2020), ao reforçar que o termo *Black*, ou negro em inglês e com B maiúsculo, diz respeito a uma identidade política. A letra maiúscula aparece para afirmar um termo de autodefinição cuja base é uma, ou muitas, histórias de resistência e luta pela

igualdade. É este aspecto de contar a própria história como importante ao narrar-se para identificar-se, ou identificar-se para narrar-se, que se supõe ilustrado pela escolha metodológica para esta tese. Aqui encontram-se duas identidades: a coletiva e a individual.

Munanga (2009, p. 10) faz uma distinção entre a identidade negra objetiva - apresentada por meio das características culturais, linguísticas e etc, que é confundida com a identidade negra subjetiva - a maneira como o próprio grupo se define ou é definido pelos grupos vizinhos. Também afirma que não é possível confirmar que exista uma comunidade identitária cultural entre grupos de negros diferentes, especialmente se partilham distintas crenças religiosas. O autor considera “3 diferentes fatores como componentes essenciais na construção de uma identidade ou de uma personalidade coletiva: o fator histórico, o fator linguístico e o fator psicológico (Munanga, 2009, p. 11).

O fator histórico, de acordo com o autor, é o mais importante, por unir os diversos elementos culturais de um povo, sendo o que pode despertar o sentimento de continuação, de ligação com a ancestralidade. A história traz segurança para o povo negro e garante a sua transmissão aos mais novos. “Foi com a destruição da história negra que o colonizador conseguiu destruir a memória coletiva dos escravizados e colonizados” (Munanga, 2009, p. 11). No caso desta tese, esse fator é importante para a discussão por ser a memória e a ancestralidade focos importantes do estudo.

No aspecto linguístico, o autor considera um fator de identidade a comunicação entre humanos e deuses, por meio de uma linguagem esotérica, assim como em outras categorias consideram-se marcas de identidade os estilos de cabelo, penteados e estilos musicais. Outras comunidades teriam conservado estruturas linguísticas misturadas com a língua portuguesa em zonas rurais. Considera-se para fins desta tese, que as danças afros também se constituem de linguagens, artísticas e culturais, que comunicam e contam histórias, entre vivos e vivos, e entre vivos e mortos. Desta comunicação é que podem surgir novas identificações com o ser negro, tanto individuais quanto coletivas.

O fator psicológico, para o autor, deixa dúvidas sobre se há diferenças entre o temperamento de uma pessoa negra em relação a uma branca, considerando que para o negro essa distinção também pode ser uma marca de identidade, mas não em função de características biológicas e sim da sua história e das suas estruturas sociais

comunitárias. Esta questão é ressaltada na subseção 2.3.1 desta tese, que trata da contextualização do corpo negro, o qual é profundamente marcado por questões que envolvem processos identitários.

No processo de dominação cultural imposto aos negros que foram escravizados na América, junto ao seu corpo também foram sequestrados os conjuntos e as riquezas culturais de que dispunham, incluindo sua religiosidade, sua língua, seus costumes e ritos. Foram grupos que tiveram sua expressão e existência reprimidas e violentadas, que até hoje sofrem as consequências do epistemicídio que lhes foi imposto (Carneiro, 2023). O que reverbera no roubo da própria identidade negra. A força bruta que os violou impôs uma visão de mundo, de ser, de existir a partir do eurocentrismo, que os obrigou a assumir uma identidade que nunca foi sua.

Gonzalez e Hasenbalg (2022), ao discutir como a invisibilização do negro se relaciona com o processo de construção de sua identidade, coloca duas identidades definidas em função de ideais brancos. Como explica Martins (2021a), ao ter roubada a sua história, o povo negro africano teve menosprezada sua oralidade, a sua maneira de pensar, de interpretar, de organizar-se, a ponto de ser considerado tábula rasa a ser ocupada por uma dita civilização (Martins, 2021a). Mesmo com tanta dominação, não se conseguiu apagar a grande diversidade de especificidades e particularidades das culturas negras trazidas da África e as que se reconfiguraram em solo brasileiro. Assim como já afirmou Oliveira Silveira (1978, 1979) *apud* Macedo (2023, p. 47), que “a condição de subalterno e explorado a que foi reduzido não impediu o negro de desempenhar papéis essenciais na sociedade [...], imprimindo-lhe suas marcas como produtor de riquezas, criador de arte e cultura” (Macedo, 2023, p. 47).

As obras em questão, do poeta da Consciência Negra, Oliveira Silveira, referem-se ao negro no contexto do Rio Grande do Sul, mas pode-se pensar o mesmo em outros contextos. No processo linguístico, estratégias simbólicas e jogos ritualísticos de linguagem foram agenciados pela natureza desta cultura, as quais operacionalizam “a reposição dos signos e sentidos africanos nas redes discursivas brasileiras” (Martins, 2021a, p. 43). Isso permitiu que muitas tradições orais de origem africana pudessem ser mantidas e modificadas ao longo do tempo, possibilitando que hoje possam ser identificadas pelo ser negro que pode, ele mesmo, contar a sua história.

Embora tenham sido forçados a desviar o olhar de si mesmos, modificando os modos de ver-se e compreender-se no mundo, seus sistemas simbólicos,

menosprezados e substituídos por outros, ainda permaneceram guardados. Sua identidade pode ser recriada à medida em que retomam o contato com suas origens, com sua ancestralidade. Para algumas comunidades negras, nascer negro é uma consequência histórica familiar, por laços de sangue, de cor de pele; mas tornar-se negro, é criar outra consciência. O discurso sobre a identidade negra passa pela cor da pele, sim, uma vez que foi pela existência corporal negra que ocorreu sua primeira imobilização. Em seguida, passa pela sua mente, pelo seu espírito, pela sua história e pela sua cultura, assim como por sua consciência como descendente de um povo sofrido, em razão da história que já conhecemos (Munanga, 2009).

Munanga (2009) também chama a atenção para uma nova identidade surgida da consciência histórica, principalmente entre os grupos desvinculados de comunidades religiosas de matriz africana, que é a “identidade do oprimido economicamente e discriminado racialmente” (Munanga, 2009, p. 12). Na seção 1.3 deste trabalho, ao trazer alguns aspectos do negro no Rio Grande do Sul, menciono que o povo negro foi explorado como força de trabalho sem direitos básicos. Esta situação ainda perdura, ao percebemos nas estatísticas que as populações negras brasileiras ainda são as mais pobres economicamente apresentando rendimento médio inferior e maiores taxas de pobreza em comparação com a população branca⁴¹. Observa-se, com base no autor, que mesmo entre comunidades negras pode haver tensionamentos, dada a complexidade e mobilidade com que se pode compreender e considerar as múltiplas identidades negras. Neste sentido, afirmar oficial, política e juridicamente, as diferenças, deve ser assegurado, para garantir também que cesse a dominação e a negação de uma identidade sobre outras. Daí a importância de leis e políticas públicas afirmativas da identidade negra, afrodescendente, que também passem a garantir a segurança e a dignidade desses grupos. Como exemplos temos o Estatuto da Igualdade Racial (Lei nº 12.288/2010), a Lei de Cotas nas universidades (Lei nº 12.711/2012) e o reconhecimento de datas comemorativas como o Dia da Consciência Negra (Lei nº 12.519/2011) e a ação que visa instituir o Dia Nacional da Dança Afro-brasileira, pelo PL nº 3420/2024, discutido no capítulo 3 deste trabalho.

⁴¹ Consultar dados do IPEA (<https://www.ipea.gov.br/porta1/categorias/272-retratos-indicadores/retratos-indicadores-renda-pobreza-e-desigualdade/15194-renda-pobreza-e-desigualdade>) ou do IBGE (<https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/25844-desigualdades-sociais-por-cor-ou-raca.html>).

Todas essas ações buscam garantir direitos, visibilidade e valorização da identidade negra.

Enquanto nada disso for efetivo, que sejam criadas e utilizadas as escritas e narrativas de si, desses indivíduos sociais que passam a compreender a importância desta luta identitária, e de serem representados política e socialmente, de se colocarem nos palcos da vida e exercerem o seu existir, exatamente como são. Por isso a importância da metodologia autobiográfica em um trabalho acadêmico que visa compreender como professores de danças afros vem compreendendo e mobilizando a sua identidade e a cultura negra que representam. Souza (2021) aponta para a autobiografia como importante para a realização de estudos em profundidade sobre histórias de vida organizadas de modo a criar novas autonarrativas. Assim penso, em diálogo com ela, que ao contar sua história e a história de seus ancestrais, ou o que sabe dela, a pessoa negra pode se identificar não só com um coletivo negro, mas também com quem ela é como indivíduo negro. Ao permitir-se narrar a si mesmo, oralmente ou na escrita, o indivíduo negro pode quebrar o bloqueio que o impede de identificar-se com o seu ser negro e com a sua ancestralidade. Um exemplo deste fato é a minha experiência ao incluir traços autobiográficos para este trabalho, reconhecendo minhas origens ao afirmar a minha identidade como parda e descendente de negros que foram escravizados.

Foi esta mesma inspiração que ajudou a mim e à professora Gabriela Bieger Reyes a construirmos, utilizando recursos de Inteligência Artificial, uma imagem para este trabalho. Primeiro, no site <https://openart.ai/image/chat>, solicitei a criação de uma imagem com uma árvore cujo “corpo” fosse o de uma mulher negra. Dela deveriam sair outros galhos e a copa, representados pelos braços e pelos cabelos crespos. Ao seu redor, outras árvores estão presentes, representando a ancestralidade, aqueles que vieram antes e que são, alguns conhecidos, e outros não. A intenção foi representar a ideia de comunidade negra, de família e reconhecimento ancestral a partir das histórias que tenho ouvido sobre meus familiares maternos e paternos negros que foram escravizados. A mulher tem o rosto suave, com os olhos fechados, como se respirasse cada uma das árvores presentes e em contato com ela, mostrando essa conexão, mesmo que longínqua, com os seus, inspirando esperança de dias melhores depois de reconhecer seus traumas e de reconhecê-los em sua vida, em atitude de acolhimento. Gabriela, utilizando o <https://chatgpt.com/>, criou uma segunda imagem a partir da primeira. A imagem final (Apêndice L deste trabalho) é de uma

mulher-árvore como um corpo que dança enraizado, mas desenquadrando-se de padrões para apenas dançar e dançar-se, livre.

Grada Kilomba (2020), ao colocar alguns termos associados ao projeto escravocrata, destaca a palavra *mestiço* (ou *mulato*), explicando que estes foram termos criados e escolhidos para definir novas identidades advindas do cruzamento entre diferentes raças e reduzindo-as a uma nomenclatura animal, impura. Ou seja, quanto mais misturado, mais impuro e inferior o ser se tornava. Quando comecei a auto declarar-me parda, o que aconteceu recentemente, o fiz após alguns processos individuais e em coletivos onde pude reforçar tudo que já havia aprendido com meus pais. Eu nunca escutei deles que ter a pele “morena”, ou que ser mestiça, misturada com a raça negra, era considerado pejorativo. Ao contrário. Então essa relação sempre foi muito tranquila para mim. Talvez por isso nunca tenha sentido tanta necessidade de autoafirmação como sinto agora.

Inspirada em Fernando e Correia (2025), penso que a importância de compreender mais sobre minha ancestralidade, reconhecendo-a como ativa para a construção de minha identidade, pode vincular-se com o conceito de *Ubuntu* (eu sou porque nós somos). Compreendo minha identidade individual como parte deste todo, de onde sou origem, e com o qual me solidarizo consciente de que meus passos, de algum modo, os alcançam e reverberam em sua existência pregressa. Assim, “o “eu” só adquire pleno significado quando está em consonância com o “nós”: isto é, a identidade individual emerge a partir da coletividade, e não em oposição a ela” (Fernando; Correia, 2025, p. 7).

Na minha infância, como relato na seção 2.3 desta tese, sempre havia olhares e conversas no sentido de me reduzir como alguém de cor de pele mais escura, mas eu nunca havia percebido de onde vinham estas crenças. Nunca havia notado o quanto está enraizado no inconsciente coletivo que pessoas “de cor” e cabelo cacheado, como o meu, ou crespo, são consideradas inferiores. Para mim isso não era exatamente um problema, uma vez que fui educada para me amar, até ver que é um problema para outras pessoas, assim como foi para meus ancestrais, fazendo-me identificar com todos eles. Este foi um dos motivos que fez com que eu me autorizasse a falar e escrever de mim, de quem sou, desde os meus ancestrais, para afirmar-me como parda, com muita honra e dignidade.

Em razão das poucas histórias que sei dos meus ancestrais, que não tiveram a mesma história que a minha para construir suas identidades com amor e

segurança, convidei outras pessoas para também falarem de si, no mesmo sentido. As danças afros têm relação direta com tudo isso, pois assim como eu sempre a vi com naturalidade por meio das experiências com minha avó, outras pessoas passaram e podem passar a ver, e a identificarem-se também. A próxima seção deste trabalho afirma a metodologia qualitativa por meio de entrevistas abertas como importantes e necessárias para esta investigação.

3.3 Por que entrevistas abertas com professores de danças afros?

Apoiados em Yin (2016), Gutierrez, Borges e Isaia (2021) fazem considerações sobre como, no Campo da Memória Social, a entrevista pode ser utilizada como principal instrumento na condução de uma pesquisa qualitativa, podendo ser transformada em documento oral. A partir dos estudos de Chala, Graebin e Christmann (2016), os autores também explicitam a importância da história oral e da memória “evidenciando questões sociais, simbólicas, identitárias, temporalidades e espacialidades de recordação” (Gutierrez; Borges; Isaia, 2021). Nesta tese, a proposta é transformar as autonarrativas dos professores convidados em documentos orais sobre Danças afro articulados com narrativas individuais, por isso a escolha pela metodologia autobiográfica por meio de entrevistas abertas como instrumentos de coletas de dados.

A entrevista como instrumento de preservação e democratização da memória é, deste modo, importante para transformar relatos orais em documentos que possam ser acessados e reinterpretados ao longo do tempo. O papel da subjetividade e da narrativa pessoal na constituição de memórias compartilhadas neste caso é primordial. Captando trajetórias singulares que se conectam a diferentes coletivos, busca-se valorizar vozes diversas e realizar uma prática ética e política, que dá visibilidade a sujeitos historicamente silenciados (Gutierrez; Borges; Isaia, 2021). Acredita-se, assim como os referidos autores, que memória social e entrevista se entrelaçam como processos vivos de construção de identidade e patrimônio cultural.

Deste modo, os quatro profissionais escolhidos para colaborar nesta pesquisa são pretos ou pardos e estão na faixa etária entre os 40 e os 60 anos de idade. São eles: o professor, performer, artista da dança e produtor cultural Thyago Cunha; e a professora da rede municipal de educação e artista da dança Perla Santos, ambos de Porto Alegre/RS. Também estão neste grupo o professor, artista da dança e performer

Mano Amaro, nascido em Pelotas/RS, que reside na Bélgica há quase 30 anos; e a professora de ensino superior e artista da dança Mônica Correa de Borba Barboza, de Santa Maria/RS. Os processos de entrevistas aconteceram de modo remoto com Mano Amaro e Mônica Barboza e no presencial com Thyago Cunha e Perla Santos, conforme detalhado no capítulo 4 deste trabalho.

A escolha destes profissionais deu-se por afinidade, inicialmente a partir da atuação do professor Thiago, que foi meu colega na graduação em dança. Tive a oportunidade de ministrar aulas de técnicas corporais em 2021 no espaço Hibridus, de sua propriedade, e por meio deste contato fui conhecendo os outros professores. O Mano Amaro eu conheci quando ele e Thiago criaram o espetáculo 20 de Novembro – Poemas de Oliveira Silveira⁴², no mesmo ano. A Mônica e a Perla eu conheci na ocasião da banca de defesa de dissertação de mestrado da Perla, na UFRGS, em 2023, cujo tema foi as mulheres Nanãs⁴³ e sua importância para as comunidades negras.

Diante desta proposição de pesquisa, ao aproximar-me destes profissionais, alguns questionamentos surgiram: qual é a história desses professores com as danças afros? Quais danças já praticaram? Como e quais são os repertórios de danças afros que conhecem? Como os movimentos das danças são percebidos pelo corpo destes professores e destas professoras? Estas discussões, ligadas aos estudos que eu desenvolvia na época sobre o feminino, o masculino, o corpo, a importância da expressão para o ser humano, fizeram-me criar o primeiro tema - dança afro e o sagrado (corpo sagrado, dança sagrada). Depois, com refinamento teórico e metodológico para a pesquisa, a partir de exposições em eventos e sob orientação, o tema foi expandido pensando-se nesses agentes que dedicam sua vida às danças afros compreendendo-se também que o sagrado pode permear as suas práticas corporais conectadas com o universo afro de modo mais amplo ou específico. Assim, interessava-me saber dos colaboradores como se constituiu sua história com as danças afros, como aprenderam, com quem, quais memórias são mais

⁴² Para conhecer um pouco do espetáculo, acessar o texto *O espetáculo 20 de novembro – poemas de Oliveira Silveira e o patrimônio cultural brasileiro* (Verdun; Telles; Rosa, 2022), disponível em: file:///C:/Users/944642~1/AppData/Local/Temp/MicrosoftEdgeDownloads/afb9dea8-f96f-4094-9260-050e672e7f36/Anais_Jornadas_Mercosul_2022.pdf.

⁴³ A dissertação *Mulheres nanãs: um estudo sobre os saberes constituídos de negras idosas nas comunidades de Porto Alegre*, disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/265466>, é um estudo de Perla sobre os saberes constituídos de mulheres negras idosas das comunidades de Porto Alegre.

significativas neste processo para esses indivíduos e como levam tudo isso, ou não, para os seus alunos.

O segundo grupo de colaboradores entrevistado constitui-se de membros da minha família: meu pai, Jorge Daltanan Verdun; minha mãe, Núbia Maria (Porto Alegre) Verdun; e meu tio materno, Adalberto Porto Alegre. Meus pais eu entrevistei presencialmente, e com meu tio Adalberto fiz uma chamada por voz. A necessidade de consultá-los surgiu após o aprofundamento do estudo autobiográfico e da escrevivência como importantes para a pesquisa, e à medida em que algumas leituras me levaram para o conhecimento de fatos dos quais eu ainda não tinha ciência, como o movimento abolicionista iniciado pelo Partenon Literário, em Porto Alegre, onde meu tio avô Apolinário Porto Alegre atuou. Quando adentrei ao passado familiar materno sobre a minha possível origem indígena, vim a saber também da existência de um trisavô negro desconhecido, fugido de uma das charqueadas, conforme explicado na subseção 2.3.1 desta tese.

Estes pareceram-me fatos que não poderia deixar de fora do trabalho, uma vez que minha escolha foi pela metodologia autobiográfica. No entanto, embora tenham sido elaboradas questões abertas para meus familiares (ver Quadro 2), as evidências encontradas não fizeram parte de blocos analíticos sistematizados, como foi o caso das análises escritas com os colaboradores professores de danças afros, aparecendo apenas nos trechos descritivos ou históricos construídos para este trabalho. Saber de algumas histórias a respeito de meus ancestrais e registrar, nesta tese, constitui-se de uma ação para incluir essas narrativas, assumindo metodologicamente que a minha história é inseparável da memória coletiva negra de minha família. Esta escolha dialoga com a noção de escrevivência (Evaristo Brito, 1996; Evaristo, 2020), ao transformar memórias pessoais em memória coletiva, e com a perspectiva da autobiografia pedagógica (Josso, 1999; 2002), que entende a formação como processo narrativo. Assim, criar perguntas para meus pais sobre minha ancestralidade é parte de uma metodologia que reconhece o corpo, a memória e a palavra como lugares de resistência e transmissão de saberes.

Além disso, o trabalho com biografias de Irmãos Lassalistas iniciado em julho de 2024, em que foi intensa a aproximação com a história de suas famílias, inspirou-me a procurar saber mais sobre meus antepassados. Por isso, recorri aos meus pais para tanto. Assim, na tentativa de compreender a percepção dessas pessoas tão

importantes para mim, foram realizadas, formalmente, as perguntas abertas inicialmente criadas, e expostas no Quadro 2 - Roteiro de Perguntas, abaixo.

No campo *Para familiares da autora* estão concentradas as 3 questões abertas direcionadas aos meus familiares Núbia, Jorge e Adalberto. E no campo *Para professores de Danças afros* concentram-se as 6 perguntas direcionadas para Thiago Cunha, Mano Amaro, Perla Santos e Mônica Barboza.

Quadro 2 – Roteiro de Perguntas

Para familiares da autora
1. Mãe/Pai/Tio, o que você lembra sobre a história de nossos ancestrais negros e indígenas e sobre como vieram parar aqui? 2. Com seus bisavós e avós você conviveu por muito tempo? 3. O que você sabe sobre nossas origens europeias e como vieram parar aqui?
Para professores de Danças afros
1. Conte-me sua história com as Danças Afros. 2. Quem foram seus professores ou escolas de dança? 3. Como você define, hoje, as danças afros? 4. Como você percebe seu corpo em relação à dança e às danças afros e o que as danças afros têm a ver com quem você é hoje? 5. Fale-me um pouco dos contextos por onde atua e de suas aulas. 6. Quais desafios enfrentados são ou foram mais marcantes ao longo de sua trajetória e como você reage a isso?

Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Percebendo a complexidade de realizar contatos com profissionais que hoje vivem e Santa Maria/RS, como é o caso da Mônica Corrêa de Borba Barboza e do Luís Eduardo Pereira Amaro (Mano), e também da riqueza de informações e conhecimentos que aceitaram dividir comigo nesta trajetória, escolhi manter apenas este grupo para entrevistar e assim possibilitar a realização de mais aprofundamentos sobre o tema escolhido em suas trajetórias de vida. Não casualmente, Thiago, Mano, Perla e Mônica são do Rio Grande do Sul, e embora realizem sua prática profissional com danças afros em contextos diferentes, representam, na minha compreensão, as danças afros praticadas neste lugar, ou seja, as danças afros praticadas ou aprendidas aqui no sul do país.

Foram realizados dois encontros com cada colaborador professor e um com os meus colaboradores familiares. As entrevistas foram gravadas pelo aparelho celular (*smartphone*) quando presencial, e pelo *Google meet* quando online. A transcrição das entrevistas foi realizada com a utilização do aplicativo gratuito *online TurboScribe*⁴⁴ e o tratamento dos dados (entrevistas transcritas) foi realizado com o aplicativo gratuito *online Taguette*⁴⁵ (*sobre os aplicativos, ler a subseção 3.3.1*). Com o auxílio deste último aplicativo foi possível realizar uma análise temática com a identificação de temas recorrentes e narrativas emergentes nos dados qualitativos coletados, assim com singularidades na história e vivência de cada colaborador com as danças afros.

Neste caso é importante frisar que não se trata de investigar a história de vida no âmbito geral e abrangente, como sugere Josso (2002), mas a história do colaborador com as danças afros, e como ele a percebe e compreende. Por isso, em um primeiro momento, mostrar um roteiro fechado de perguntas abertas antes de uma conversa inicial com cada participante pareceu-me improdutivo, pois poderia dar uma ideia de que eles deveriam apenas preencher o roteiro com algumas respostas objetivas, e não era por este caminho que eu desejava seguir. Eu buscava estabelecer uma primeira conexão com os sujeitos professores, para depois entrar efetivamente nas questões da pesquisa e, mais do que isso, captar outras nuances e detalhes nas suas falas, questionando outros pontos que iam surgindo e que julguei importantes destacar ou aprofundar durante o diálogo. Assim, foi visível a reação mais afetiva e relaxada dos participantes ao serem interpelados, pois perceberam que o intuito não era preencher mecanicamente um roteiro de perguntas, mas fluir e confluir com a conversa enquanto me presenteavam com suas respostas.

Neste sentido, as perguntas realizadas, tanto no primeiro quanto no segundo contato com os colaboradores, constituíram-se de uma concepção mental minha enquanto pesquisadora para o estudo em tela, diferindo-se de acordo com o participante, o ambiente (Yin, 2016) e o diálogo inicial estabelecido. E somente depois de todas as entrevistas realizadas é que as questões do roteiro foram reorganizadas, conforme as categorias de análise criadas e mostradas abaixo, no Quadro 3.

⁴⁴ Link: <https://turboscribe.ai/pt/dashboard>.

⁴⁵ Link: <https://app.taguette.org/>.

Quadro 3 – Organização das Perguntas e respectivas Categorias de Análise
(Professores de Danças Afros)

Categoria de Análise A Início e Trajetória nas Danças Afros	1. Conte-me sua história com as Danças Afros. 2. Quem foram seus professores ou escolas de dança?
Categoria de Análise B Corpo, Identidade e Espiritualidade/Ancestralidade	1. Como você define, hoje, as danças afros? 2. Como você percebe seu corpo em relação à dança e às danças afros e o que as danças afros têm a ver com quem você é hoje?
Categoria de Análise C Ensinos e Práticas/Contextos, Movimentos Coletivos/Comunidades e Desafios	1. Fale-me um pouco dos contextos por onde você atua e de suas aulas. 2. Quais desafios enfrentados são ou foram mais marcantes ao longo de sua trajetória e como você reage a isso?

Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

A tentativa inicial foi a de estabelecer um modo conversacional para as entrevistas qualitativas e, em consequência, a relacionamentos sociais induzidos pelas entrevistas (Yin, 2016). Percebeu-se que o relacionamento criado entre mim e pessoas (com algumas das quais eu nunca havia falado antes), ou as interações bidirecionais (Yin, 2016) estabelecidas, fluiu de modo mais afetivo, em que o colaborador também poderia, se quisesse, me fazer perguntas (Yin, 2016), como de fato aconteceu em alguns encontros. Algumas perguntas que surgiram foram: - se eu já tinha lido um ou outro autor, - se eu conhecia algum dos artistas afros de quem o colaborador falava, como eu me sentia ou o que tinha a dizer sobre, - que impressões eu tinha sobre suas aulas de danças afros (no caso do Thiago, com quem fiz algumas aulas), - como estava o processo de minha pesquisa e minha escrita para a tese, - quanto tempo eu ainda tinha pela frente e quando defenderia meu trabalho, entre outras questões que surgiram nos diálogos.

Consideramos que esta escolha metodológica contemplou o máximo possível de informações para que se pudesse selecionar os excertos dos relatos que

comporiam os textos das análises. Os excertos foram analisados para mostrar como as narrativas dos participantes da pesquisa fazem sentido para contar suas histórias, articulando-as aos conceitos apresentados: Escrivivência, Oralitura, Autobiografia e Autoficção. Deste modo, como recurso metodológico para auxiliar na estruturação da interpretação dos dados coletados, apresenta-se o quadro a seguir:

Quadro 4 – Leitura Analítica dos Dados Coletados

Conceito	Como interpretar na análise
Escrivivência	A narrativa pessoal se inscreve como memória coletiva, transformando vivências individuais em resistência cultural e afirmação negra.
Oralitura	O saber é transmitido pela oralidade, pelo corpo e pela ancestralidade; gestos, rituais e práticas comunitárias tornam-se pedagogia e memória viva.
Autobiografia	Evidencia percursos de formação, mostrando como identidades artísticas e docentes se constroem em diálogo entre experiências formais e não formais. Pode ser transformada em autoficção.
Autoficção	A elaboração subjetiva da trajetória cria narrativas de si que misturam realidade e interpretação, posicionando o sujeito como autor de sua própria identidade e caminho.

Fonte: Elaborado pela autora, 2026.

Também foi solicitado um texto autobiográfico e uma imagem de cada participante (Apêndices da pesquisa), na tentativa de trazer suas vozes com mais intensidade, uma vez que não são um objeto de pesquisa SOBRE o qual se escreve, mas sim tratam-se de vozes de colaboradores COM QUEM se escreve como objetos de análise. Assim, as transcrições das entrevistas foram revisadas pelos colaboradores antes da inserção no trabalho, e para a formalização da versão final da Tese de Doutorado, o processo de revisão por eles se repetiu, para que pudessem de fato colaborar com o texto final colocando nele a sua voz. Isto confere mais etapas de trabalho para quem está pesquisando, mas é primordial para que de fato apareça a colaboração das vozes convidadas para fazer parte do texto, conferindo-lhes uma coautoria por meio de seus registros.

Inspirada em uma das orientações da banca de qualificação, colocada pelo professor Gilberto Ferreira da Silva, solicitei a cada professor uma imagem representativa de quem este ser negro foi e/ou é atualmente, acompanhada de um texto autobiográfico de uma página, para compor os Apêndices deste trabalho. Além disso, foram organizadas, nos apêndices, as entrevistas realizadas com cada colaborador, na íntegra, de acordo com o Roteiro de Perguntas, na intenção de criar textos autobiográficos a partir de suas respostas. Penso serem estes registros

imagéticos e autobiográficos essenciais para a compreensão da proposta metodológica empreendida, que busca mostrar o corpo e a voz de profissionais de danças afros para descrever suas histórias com as danças afros, tanto pessoal quanto profissional; para reconhecer a importância da dança como elemento identitário; e para compreender as danças afros como arte ancestral.

Outro desafio do método autobiográfico é a questão das leituras do trabalho pelos colaboradores, para correções. O tempo de leitura e das reuniões para alterações torna o processo mais extenso, embora seja profícuo para produzir novos conhecimentos: reflexões não realizadas nas primeiras abordagens ou a inclusão de novos tópicos para a pesquisa. Cito como exemplo o aparecimento de um dos relatos sobre a questão dos desafios enfrentados pelo professor enquanto artista negro. Com isto, foi criada a categoria de análise 4.3.2 – *Quais desafios enfrentados são ou foram mais marcantes ao longo de sua trajetória e como você reage a isso?*. O mesmo aconteceu com as questões 4.1.2 – *Quem foram teus professores de dança?* e 4.2.1 – *Como você define, hoje, as danças afros?*. Como os participantes são os colaboradores da pesquisa, são eles que, direta ou indiretamente, definem os tópicos que aparecerão para as discussões. Deste modo, é necessário que verifiquem o texto final, para corrigir e sugerir as alterações que julguem importantes, de acordo com suas pesquisas e os fatos que relatam sobre sua vida.

Destes profissionais escolhidos, tive a oportunidade de realizar aulas com Thiago Cunha e Mano Amaro. Por isso, dedico a subseção 4.3.1 do trabalho para articular registros e percepções minhas das aulas em diálogo com os professores, ao complementar os textos autobiográficos construídos a partir das entrevistas realizadas. Deste modo, apresentar os textos autobiográficos oriundos das entrevistas é proposital, para dar conta da proposta metodológica autobiográfica escolhida e empregada na investigação. E outra aula que entra em diálogo aqui é a que realizei com o professor Charles Nelson, no Rio de Janeiro, da técnica de Dona Mercedes Baptista, por considerar muito importante para os processos de identificação a articulação entre diferentes conhecimentos acerca de diferentes técnicas empregadas nas práticas, e ensinos, de danças afros. Os registros destas aulas onde estive presente como aluna, ou apenas fazendo a captação das imagens, estão na *Playlist* criada especialmente para esta tese, cujo link de acesso encontra-se na subseção 4.3.1 em formato de QR-code. Criar QR-codes para mostrar imagens de aulas e dos

trabalhos dos professores com quem dialogo neste trabalho também foi um recurso muito importante e que muito facilitou a ilustração dos argumentos aqui expostos.

Como exposto no Quadro 3, os dados coletados e tratados foram distribuídos em 3 categorias de análise: *Categoria de Análise A - Início e Trajetória nas Danças Afros*; *Categoria de Análise B - Corpo, Identidade e Espiritualidade/Ancstralidade*; e *Categoria de Análise C – Ensino e Práticas/Contextos, Movimentos Coletivos/Comunidades e Desafios*. As categorias foram criadas para fins de organização do texto narrativo possibilitado pelos dados coletados, pois o foco deste trabalho é muito mais as narrativas dos colaboradores do que sua utilização para a análise. Sendo assim, alguns diálogos entre as narrativas e teorizações e autores foram realizados para atender as necessidades de um trabalho acadêmico, mas buscando priorizar mais a voz dos colaboradores do que das análises. Por isso, também, optou-se por utilizar a forma de tratamento pelo último nome dos professores: Amaro (Mano), Barboza (Mônica), Cunha (Thyago ou Thiago) e Santos (Perla), como forma de torná-los referências, como será possível verificar no Capítulo 4.

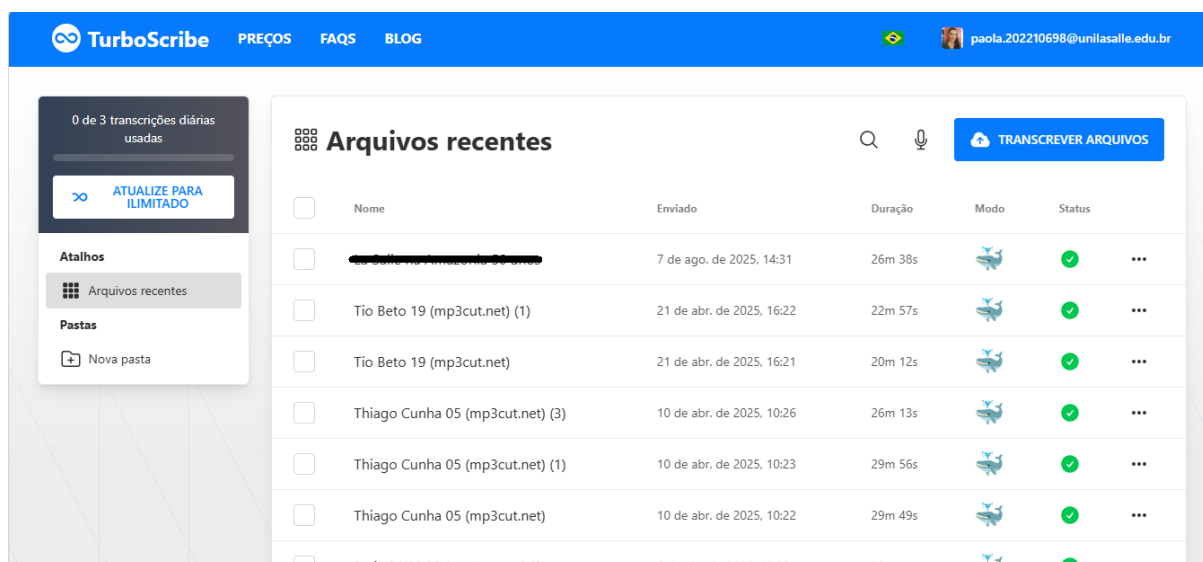
3.3.1 O tratamento dos dados coletados⁴⁶

O uso de aplicativos gratuitos online como o *TurboScribe* e o *Taguette* muito auxiliou no tratamento dos dados coletados nas entrevistas abertas. Como a quantidade de dados é extensa, somando 64 páginas de texto (conforme consta nos Anexos), foi necessária uma leitura minuciosa para que fosse possível organizar as evidências em categorias de análise.

Nos casos em que o encontro com o colaborador aconteceu de modo online, foi realizada uma chamada via *Google Meet* que foi gravada com o uso do gravador do aparelho celular. Essa gravação foi salva em mp3 e enviada por e-mail para que fosse baixada e passada para o aplicativo transcritor. O aplicativo gratuito *TurboScribe* (Imagem 3) fica em uma plataforma *online* simplificada. Após a transcrição realizada, apenas é necessário escutar novamente o áudio com a transcrição aberta para realizar as correções necessárias.

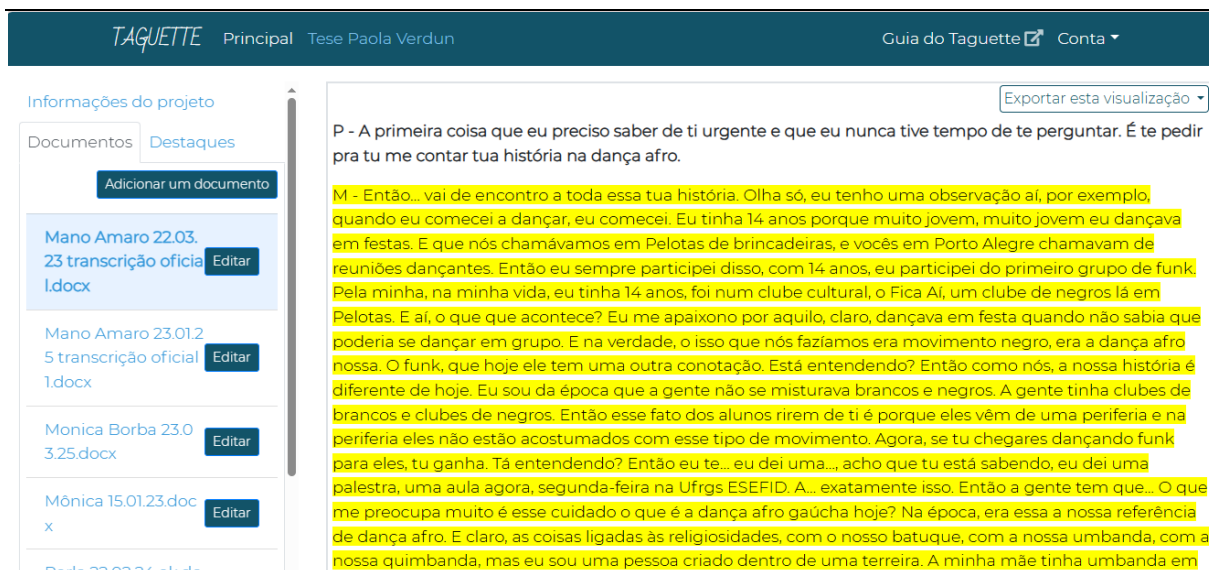
⁴⁶ Declaro que utilizei a ferramenta de inteligência artificial *Copilot* de forma auxiliar, restrita a revisão textual e organização de ideias, sendo toda a responsabilidade intelectual e científica desta tese de minha autoria.

Imagem 3 – Interface do software online TurboScribe.



Fonte: elaborado pela autora, 2026.

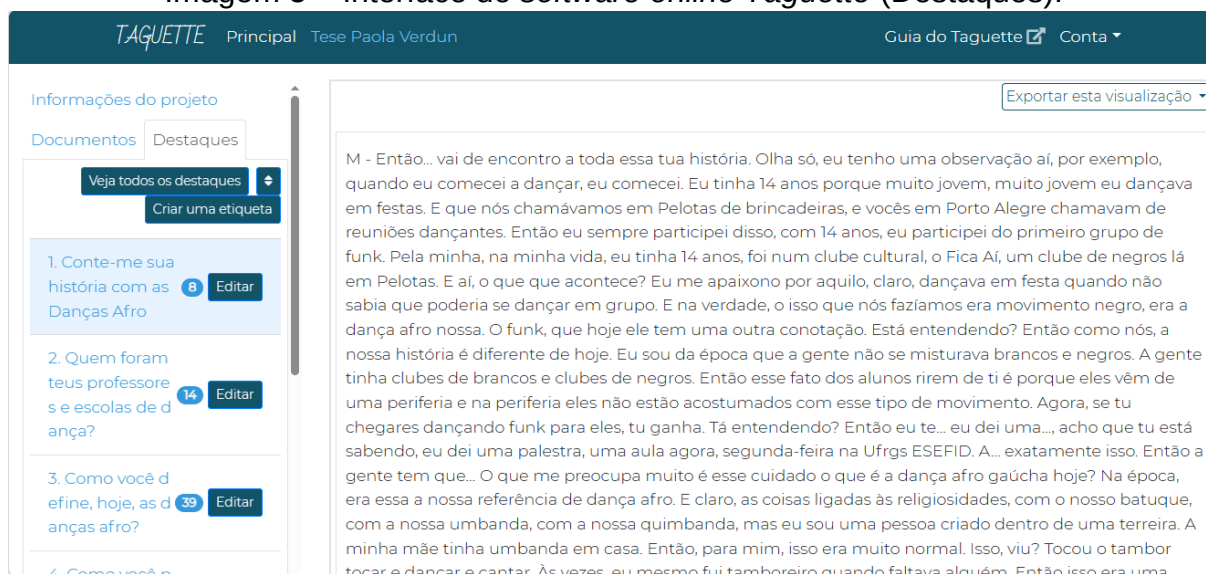
O aplicativo *Taguette* foi utilizado para aplicar as etiquetas nos trechos que foram para os excertos do trabalho. A entrada no app é autorizada via login e senha. Após a colocação dos textos em formato doc do word na plataforma, é possível atribuir um nome ao projeto. Na coluna Documentos constam os textos adicionados à plataforma, conforme Imagem 4, onde aparece selecionada a transcrição da entrevista com o colaborador Mano Amaro. A seleção em amarelo indica que o trecho já foi etiquetado.

Imagem 4 – Interface do *software online Taguette* (Documentos).

Fonte: Elaborado pela autora, 2026.

Os Destaques (segunda coluna à esquerda da tela) podem ser realizados ao fazermos uma primeira leitura atenciosa do texto da transcrição, quando atribuímos a etiqueta que, no caso deste trabalho, foi uma das perguntas do Roteiro previamente preparado (Quadro 2). As perguntas foram distribuídas nas 3 categorias de análise criadas para o trabalho, conforme explicado na seção 3.3. Na Imagem 5 é possível visualizar os destaques e o número de vezes em que aparece em todo o material que foi adicionado à plataforma. No caso desta imagem, está selecionado o destaque da pergunta 1 do Roteiro, com 8 ocorrências, iniciando pelo relato do colaborador Daniel Amaro (M) e seguido dos outros colaboradores. Esta separação em destaques foi o que possibilitou a separação das categorias de análise da investigação, quando foi realizada uma segunda leitura atenta do material. Neste caso o uso da ferramenta de inteligência artificial *Copilot* foi pontual para realizar revisões textuais e organização de ideias.

Imagem 5 – Interface do software online Taguette (Destaques).



Fonte: Elaborado pela autora, 2026.

Na segunda leitura das transcrições, naquele momento já organizadas, as perguntas foram distribuídas nas 3 Categorias criadas considerando-se o que apareceu em comum nos relatos: A - Início e Trajetória nas Danças Afros, B - Corpo, Identidade e Espiritualidade/Ancstralidade e C - Ensino e Práticas/Contextos, Movimentos Coletivos/Comunidades e Desafios. Dada a extensão dos dados coletados, foram selecionados entre 15 e 18 excertos por Categoria (A, B e C), buscando manter um equilíbrio na representatividade e na densidade dos conteúdos, de modo que cada excerto apresentasse extensão semelhante e relevância equivalente em relação às leituras realizadas, garantindo uniformidade na análise e evitando a predominância de uma categoria sobre as demais. As entrevistas foram disponibilizadas na íntegra, na seção dos Anexos do trabalho, para possível leitura.

Nas entrevistas completas está disponibilizado para leitura nos anexos o que ficou fora da seleção dos excertos, que são detalhamentos de experiências ou discussões que os professores colaboradores deixaram registrados no áudio de sua entrevista. Também foram deixadas algumas referências de livros, professores, artistas e outros elementos que consideraram importantes em sua trajetória.

Seguindo o que alerta Yin (2016), os dados coletados foram cuidadosamente preservados em pastas no diretório do computador e em nuvens como a do *TurboScribe*, do *Taguette* e do *Drive do Google*. Os softwares utilizados auxiliaram no processo de recomposição dos dados, quando foi realizada a combinação da leitura atenta dos dados e a atribuição de etiquetas com a utilização dos recursos oferecidos,

permitindo-me arranjos mais criativos para os dados coletados. Assim, foi possível ter “a flexibilidade de pensar analiticamente – isto é, pensar de maneira anticonvencional e não se limitar a fazer o que o software pré-programado se limita a fazer” (Yin, 2026, p. 224), que, no caso do *Taguette*, foi contar a quantidade de ocorrências dos destaques no material e possibilitar a criação de etiquetas de destaques.

Graças aos recursos tecnológicos atuais pude compartilhar passos da pesquisa ao colocar, em notas de rodapé, os links para vídeos e materiais que julguei importantes serem mostrados aos leitores, especialmente sobre os colaboradores da tese, de modo a ilustrar melhor com imagens a que ou a quem eu estava me referindo. Outro recurso importante que facilitou na aquisição de novas obras escritas para leituras que se fizeram fundamentais durante o processo de doutoramento, foi a compra de livros digitais (recursos eletrônico para Kindle), na Amazon.com.

Encaminho-me, agora, para a revisão sistemática de estudos encontrados sobre Dança afros em teses de doutorado defendidas no Brasil entre os anos de 2020 e 2025, para compreender os caminhos metodológicos escolhidos pelos pesquisadores e verificar quais aspectos há em comum com as minhas escolhas.

3.4 Outros estudos sobre dança afro

Ao deparar-me com a escolha por tratar das danças afros, passei a procurar outros estudos a respeito, visando identificar em outras produções como os autores vêm escrevendo. Esta investigação ocorreu no início do estudo para a tese, por uma necessidade de conhecer não somente como, mas quem e o que vem sendo escrito sobre dança afros. Por isso buscou-se, inicialmente, por teses e dissertações. Ao final do processo, também se tornou necessário revisar para verificar como vem crescendo, ou não, essas produções, e quais metodologias vêm sendo empregadas nos trabalhos, especialmente teses de doutorado.

Uma busca realizada no Banco de Dissertações e Teses do Brasil (bdtd.ibict) e no Catálogo de Teses da Capes (catalogodeteses.capes.gov.br) pelos termos “dança afro”, resultou em mais de 35 trabalhos defendidos nos últimos 5 anos. Para esta busca, priorizou-se trabalhos que fossem teses de doutorado defendidas entre os anos de 2020 a 2025, para delimitar melhor o número de resultados e o estudo não ficar tão abrangente. Deste modo, foram selecionados 12 (doze) títulos, dos quais se realizou um estudo dos caminhos metodológicos escolhidos pelos autores, a fim de

revisar as possibilidades metodológicas utilizadas em processos de doutoramento cujo tema são as danças afros. Por isso, os títulos dos trabalhos selecionados contêm, necessariamente, ou a expressão *dança(s) afro*, ou o termo *dança(s)*, e/ou o termo *afro*. São eles os títulos organizados no quadro a seguir.

Quadro 5 – Revisão Dança Afro 2020 a 2025.

Título	Autor(a)	Ano	PPG/Estado
Música e <u>dança</u> afro-atlânticas: (ca)lundus, batuques e sambas - permanências e atualizações	Josías Pires Neto	2020	Universidade Federal da Bahia - UFBA
Práxis educacional de mulheres e <u>danças</u> afro-brasileiras: entrecruzar de corpos e culturas decoloniais	Cecília Nunes da Silva	2021	Universidade Federal da Bahia - UFBA
Grupo <u>Afro</u> Ganga Zumba: <u>dança</u> e canto de mulheres quilombolas como educação antirracista na Zona da Mata mineira	Jaqueline Cardoso Zeferino	2022	Universidade Federal de Santa Catarina
“Vou contar a nossa história, brincar a <u>dança</u> do coco e um pouco dela mostrar”: experiências dançantes de coquistas do litoral cearense a partir da emergência pública do coco (1968-2019)	Camila Mota Farias	2022	Universidade Estadual do Ceará
Agora é samba! Saberes <u>afro</u> -passistagógicos de mulheres gaúchas	Karen Tolentino de Pires	2022	Universidade Federal de Santa Maria/RS
O Orixá que <u>dança</u> é um corpo negro em movimento - uma etnografia sobre existências e resistências negras gaúchas	Leandro Barbosa dos Santos	2022	Universidade Federal de Pelotas/RS
Dançaíra : O Corpo Feminino <u>Afro</u> -amazônico nas Malandragens e Vadiagens da Capoeira para a decolonização em <u>Dança</u> Contemporânea	Andreza Barroso da Silva	2023	Universidade Federal do Pará
O processo de constituição das deusas do ébano: <u>dança</u> , mulheres negras e vínculos comunitários no contexto do bloco afro Ilê Aiyê	Juliana Araújo de Paula	2023b	Universidade Federal de Minas Gerais - EEEFTO - Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional
As pegadas da <u>dança</u> da avamunha: análise espiralar dos movimentos	Lais Salgueiro Garcez	2023	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Ato: fundamentos de feitura para <u>danças</u> negras teatrais	Franciane Salgado de Paula	2023a	Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Sede)

Formação continuada e Educação das Relações Étnico-Raciais: as <u>danças</u> populares nas artes de fazer docente com a Educação Infantil	Erica Bolzan	2023	Universidade Federal do Espírito Santo
Improvisações de povoada : <u>afro</u> epistemes, coletividades e possibilidades de improvisação em danças	Ivana Delfino Motta	2025	Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Departamento de Artes Cênicas

Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Neto (2020), autor de *Música e dança afro-atlânticas: (ca)lundus, batuques e sambas - permanências e atualizações*, investigou as práticas musicais e coreográficas dos calundus, lundus, chulas e sambas no período colonial e imperial (até 1870). Seu trabalho foi um levantamento e interpretação de elementos históricos, artísticos, religiosos, sociais, políticos e comportamentais e uma inventariação de relações entre festas e revoltas, além do exame da difusão e transformação de gêneros musicais. A análise aprofunda discussões sobre o “samba de protesto” de Juazeiro da Bahia (1873) como ilustração e evidência das transformações sociais e musicais locais.

Seu levantamento histórico é um estudo bastante complexo que revisa diferentes momentos das referidas sonoridades musicais até o ano de 1873, sob “a hipótese de que o lundu-dança e o lundu-canção resultam dos cruzamentos das influências de calundus, das festas de irmandades religiosas e das folganças de ruas, bordéis e salões” (Neto, 2020, p. 27).

De modo semelhante ao que busquei realizar nesta tese, Silva (2021), autora de *Práxis educacional de mulheres e danças afro-brasileiras: entrecruzar de corpos e culturas decoloniais*, utilizou a história de vida como dispositivo principal de análise e investigação, a escrevivência como fonte narrativa e interpretativa e a narrativa autobiográfica em dimensão autopoietica usada como técnica analítica e produtora de conhecimento. Analisou corpos e práticas corporais de mulheres relacionadas à cultura popular no samba de roda e nas danças dos Orixás. Ela realizou uma análise interpretativa e reflexiva das histórias de vida e escrevivências para identificar entrecruzamentos culturais e corporais.

Do ano de 2022 foram selecionadas 4 teses, todas utilizando-se de estudos etnográficos e de História Oral, com entrevistas semiestruturadas como instrumento de coleta de dados para as pesquisas. As análises priorizadas foram a triangulação

ou o cruzamento dos diferentes tipos de dados coletados, tanto para fortalecer a validação quanto para verificar impactos dessas pesquisas na educação. Zeferino (2022), autora do trabalho *Grupo Afro Ganga Zumba: dança e canto de mulheres quilombolas como educação antirracista na Zona da Mata mineira*, realizou uma pesquisa qualitativa com foco etnográfico e interpretativo. O estudo, cujo resumo foi apresentado em primeira pessoa do singular, visou observar e documentar as práticas artístico-culturais do Grupo Afro Ganga Zumba e das mulheres quilombolas da Comunidade do Bairro de Fátima (Ponte Nova/MG) como práticas educativas antirracistas. Foi realizada uma análise documental e historiográfica para contextualizar narrativas sobre quilombos e políticas de colonialidade por meio de entrevistas e relatos de vida com integrantes do grupo e da comunidade para captar trajetórias, memórias e saberes locais. A triangulação dos dados etnográficos, das entrevistas e dos documentos validou interpretações e mapeou impactos educativos.

Farias (2022), autora de “*Vou contar a nossa história, brincar a dança do coco e um pouco dela mostrar*”: *experiências dançantes de coquistas do litoral cearense a partir da emergência pública do coco (1968-2019)*, cujo resumo foi apresentado em primeira pessoa do plural, centrou-se na perspectiva histórica considerando-se entre 1968 a 2019 para rastrear momentos, agentes e políticas que impulsionaram a emergência pública. Ela realizou um estudo de etnografia performativa, com a valorização da experiência dançante como fonte de conhecimento e a atenção aos modos de enunciação de si. Desta forma, procedeu com cruzamento sistemático de depoimentos orais (por entrevistas semiestruturadas), registros audiovisuais, periódicos, partituras e documentos institucionais, além de observação participante em ensaios, apresentações e encontros comunitários; registro de práticas, ritmos e interações. Seus colaboradores foram mestres, dançadores, ex-participantes e agentes culturais, fontes as quais foram cruzadas para identificar mudanças no modo de dançar (tempo, instrumentação, profissionalização) e processos de apropriação e construção de identidades (por exemplo, a identidade de pescador).

De modo semelhante a anterior, a autora Pires (2022), com a tese *Agora é samba! Saberes afro-passistagógicos de mulheres gaúchas*, procedeu com entrevistas narrativas e semiestruturadas com familiares e outras Mulheres Negras do ambiente sambista, para reconstruir processos de transmissão de passistas e para mapear trajetórias, identidades e práticas pedagógicas. A observação participante em ensaios, desfiles e rodas de samba ocorreu para captar práticas corporais, batucada

e improviso. Também foram realizados registros audiovisuais de passismos, ensaios coreográficos e interações na bateria, quando autorizados. Foi realizada análise temática e etnográfica das narrativas, focalizando origens da formação (família, mulheres da comunidade), papéis (Rainha, Madrinha, Bateria) e tensões (empoderamento, preterição nas relações amorosas), assim como a análise dos registros de movimento para identificar elementos de improviso, criatividade e influência da batucada. A triangulação entre entrevistas, observações e materiais audiovisuais foi utilizada para validar interpretações.

Na tese *O Orixá que dança é um corpo negro em movimento - uma etnografia sobre existências e resistências negras gaúchas*, de Santos (2022), o autor realizou observação participante em rituais, cerimônias e eventos culturais para registrar música, dança, vestuário, postura corporal e dinâmicas coletivas. Procedeu-se com entrevistas semiestruturadas e narrativas de vida com líderes religiosos, praticantes e membros das comunidades para captar memórias, sentidos míticos e trajetórias de resistência, assim como gravações audiovisuais e registros sonoros de rituais e performances, quando autorizados, para análise da composição entre música e movimento. Coletou-se arquivos, reportagens, registros comunitários e memoriais que iluminassem práticas históricas e contemporâneas, e mapeou-se territórios simbólicos e materiais onde se dão as práticas analisadas, com foco na geografia afetiva e na memória coletiva. A análise escolhida foi a temática e interpretativa das entrevistas e dos dados etnográficos. Também realizou-se análise corporal e performativa dos registros audiovisuais para identificar como música, dança e ritual se entrelaçam na produção de energia e identidade. O autor procedeu com a triangulação entre observações, depoimentos e documentos para fortalecer a validade das inferências.

Do ano de 2023 foram selecionadas 5 teses, das quais um fez uso de autoetnografia e outro fez análise espiralar de movimentos. Apenas um deles é voltado para a educação das relações étnico-raciais (ERER) e os outros 4 trabalhos estudam grupos locais como fontes e locus de construção de conhecimento. O estudo *Dançaíra: O Corpo Feminino Afro-amazônico nas Malandragens e Vadiagens da Capoeira para a decolonização em Dança Contemporânea*, de Silva (2023), constitui-se de uma autoetnografia performativa como método central, documentando trajetórias pessoais da autora como menina - mulher - mãe - educadora - professora - pesquisadora. Foram analisadas suas práticas de dança e capoeira usadas como dispositivo de produção de conhecimento, articulando ancestralidade, memórias e

formação identitária. A autora realizou uma análise reflexiva e interpretativa das memórias e materiais produzidos em campo, articulando narrativa pessoal e coletânea de vozes (convocação de colaboradoras), considerando uma leitura simbólica dos sete elementos da Dançadeira para identificar significados, práticas e procedimentos pedagógicos. Foi realizado um confronto e entrecruzamento de dados autoetnográficos com fontes audiovisuais e textuais para produzir descrições performativas e interpretações epistemológicas.

A tese *O processo de constituição das deusas do ébano: dança, mulheres negras e vínculos comunitários no contexto do bloco afro Ilê Aiyê* (Paula, 2023b), é uma pesquisa qualitativa com ênfase etnográfica e interpretativa, de um trabalho de campo centrado em observar práticas, rituais e interações comunitárias. A autora utilizou-se de entrevistas semiestruturadas com candidatas, mulheres que chamou de Deusas do Ébano e outros atores diretamente envolvidos no processo de escolha. Foi uma análise de práticas corporais (dança) como fonte empírica para entender significados e transformações. Paula (2023b) realizou um entrelaçamento de dados de campo e referencial teórico para construir interpretações, um recorte analítico centrado nas narrativas das participantes, além de uma leitura interpretativa das entrevistas e observações etnográficas para identificar relações entre dança, pertencimento e ancestralidade. Foi realizada a identificação de significados sociais e políticos atribuídos à dança no processo de escolha e às transformações percebidas por candidatas, deusas e comunidade.

O trabalho *As pegadas da dança da avamunha: análise espiralar dos movimentos* (Garcez, 2023), foi um levantamento e mapeamento para selecionar e contextualizar a história e a cultura da avamunha dentro do repertório dos terreiros de candomblé. Foram coletadas filmagens, notas de campo sensoriais e registros audiovisuais das danças e dos contextos rituais para desdobrar e sobrepor camadas simbólicas, cinéticas e sensoriais, além de mapear trajetórias de movimento em formato espiral. As análises foram sobre a musicalidade, a relação chão/corpo/gravidade e a flexibilidade corporal como elementos organizadores da forma e da sensação, e a sistematização dos conceitos emergentes (travessia, pegadas, chão, espiral) a partir de diálogos com estéticas, antropologia, filosofias afrodiaspóricas e teoria decolonial.

A tese *Ato: fundamentos de feitura para danças negras teatrais* (Paula, 2023a) teve como técnicas de coleta e procedimentos empíricos a prática aplicada e

observação participante em ensaios, laboratórios e processos de criação; a autoetnografia e escrita reflexiva a partir das experiências artísticas e comunitárias da pesquisadora; e também um registro audiovisual (vídeos de exercícios, ensaios, performances) para análise cinético-estética; além de diários de treino e de campo documentando sensações, decisões pedagógicas e ritualizações. Foram realizadas entrevistas semiestruturadas e conversas reflexivas para capturar aprendizagens e sentidos compartilhados. Paula (2023a) analisou a leitura dos registros a partir da experiência somática, buscando identificar como os princípios (muntu, kalunga, encruzilhada) se corporificam, além de cruzamento entre repertório bantu-kongo, práticas comunitárias e referências da dança teatral contemporânea.

O trabalho *Formação continuada e Educação das Relações Étnico-Raciais: as danças populares nas artes de fazer docente com a Educação Infantil* (Bolzan, 2023) foi uma pesquisa descritivo-interpretativa com 24 (vinte e quatro) professores/as da rede pública municipal de Educação Infantil de Vitória/ES a partir de uma pesquisa-ação colaborativa realizada com 29 (vinte e nove) professores/as participantes de uma formação continuada universitária em EREER. Por meio de observação participante das práticas educativas com danças populares em turmas da Educação Infantil, procedeu-se em entrevistas semiestruturadas individuais com os/as professores/as para captar trajetórias, concepções e usos das danças. A análise temática e interpretativa dos discursos das entrevistas, diários e registros, buscou categorias emergentes vinculadas às práticas, resistências (religiosas e familiares), recursos e necessidades formativas. Também foram realizadas análises das produções e das filmagens para identificar práticas pedagógicas, centralidade infantil e agências infantis, procedendo-se com a triangulação de fontes (entrevistas, observações, documentos, registros de formação).

O último trabalho selecionado para esta revisão é do ano de 2025, para o qual também se utilizou de entrevistas semiestruturadas. A tese *Improvisações de povoada: afro epistemes, coletividades e possibilidades de improvisação em danças* (Motta, 2025) teve metodologia qualitativa e performativa de pensamento-ação (praxis) centrada em processos corporais: pesquisa-ação e pesquisa criativa/estética, em que a prática de improvisação é simultaneamente objeto, método e forma de produção de dados. Por meio de oficinas e sessões de improvisação conduzidas segundo princípios afrorreferenciados para observar e ativar modos de mover, foi realizada a observação participante durante movências e sociabilidades de práticas

afrodiaspóricas selecionadas. Além disso, procedeu-se com entrevistas e conversas geradoras com praticantes, mestres, e participantes, para captar saberes, intenções e sentidos. Foram criados registros audiovisuais (vídeo, áudio, fotografias) e diários de campo para documentar processos corporais e contextos. Foram realizadas análises temáticas de narrativas e registros para identificar princípios sociocosmológicos, estratégias de organização e trajetórias de improvisação, além da análise corporal/kinêmica dos registros audiovisuais, integrando descrição técnico-corpórea e leitura a partir das epistemologias negras.

Comparando esta revisão com o trabalho realizado para esta tese, percebo que embora tenham utilizado perguntas e entrevistas semiestruturadas, em nenhum dos 12 (doze) trabalhos selecionados os autores utilizaram entrevistas com perguntas abertas, ou investigação com professores de danças de matriz afro. Suas escolhas privilegiaram outros atores nas suas investigações, como praticantes, mestres, lideranças locais, entre outras. Alguns destes podem até ser professores de dança afro, mas o estudo não destaca a escolha como fundamental para o trabalho, como é o caso da minha escolha. Me chamou a atenção alguns resumos escritos em primeira pessoa do singular ou do plural, indicando a importância de processos autobiográficos ou autoetnográficos, os quais foram a escolha de pelo menos 3 (três) dos doze trabalhos revisados. Outro fator que apareceu sendo considerado como muito importante a escrevivência em processos metodológicos, assim como a captação de materiais audiovisuais como dados para subsidiar as análises realizadas.

No próximo capítulo constam as análises de excertos das entrevistas abertas realizadas com os colaboradores desta tese. A palavra *colaboradores* me pareceu mais adequada para me referir aos professores entrevistados, embora continue utilizando a palavra *entrevista* para me referir ao instrumento metodológico de coleta de dados, em razão de que, como explicado na seção 3.3, eles são apresentados como coautores deste trabalho.

4. AUTONARRATIVAS COLABORATIVAS: O QUE NOS CONTAM AS ENTREVISTAS

Neste capítulo exponho os excertos das narrativas concedidas pelos professores colaboradores desta pesquisa, as quais foram gravadas e transcritas com autorização mediante um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido assinado por eles, e que constam nos Apêndices do trabalho. Como explicado anteriormente, a escolha por realizar perguntas abertas deu-se justamente no sentido de provocar a criação das memórias que poderiam subsidiar a pesquisa no caminho do objetivo geral - identificar como ocorre o acolhimento das danças afros como arte e cultura pelos professores desta dança, em sua profissão, pelo seu corpo e como isso se relaciona com a sua ancestralidade.

4.1 Início e Trajetória nas Danças Afros

As diferentes trajetórias nas danças afros dos colaboradores entrevistados confluem em um aspecto: a iniciação em alguma dança que os levou para este caminho desde a infância. Em alguns casos os movimentos experimentados já davam indícios de se tratar da cultura negra. Em outros, os experimentos iniciaram no balé clássico, ou na dança gaúcha. De algum modo, todas as iniciações em dança, no caso destes colaboradores, confluíram para as experimentações que vieram a ter depois, até chegar nas danças afros que praticam e/ou ensinam.

Um dos primeiros convites para colaboradores foi para Mano Amaro⁴⁷. Brasileiro, natural de Pelotas/RS, com 59 anos de idade, casado e residente na Bélgica, iniciou em busca por mais conhecimentos sobre as danças de matriz africana, ainda na juventude. Os encontros com Amaro foram remotos nos anos de 2023 e 2025. Em sua casa, no espaço visível pela tela do computador, Mano aparece rodeado de instrumentos de percussão e mesas de som, o que mostra sua íntima relação com o fazer e a cultura afro no seu cotidiano.

Depois de minha explicação inicial sobre a pesquisa e como estava sendo o processo e as transformações por que vinha passando, ele iniciou sua resposta à

⁴⁷ <https://www.instagram.com/manoafrobraz/>, <https://www.youtube.com/@manoamaro7874>.

primeira questão. Inscrevivendo-se pela memória (Evaristo de Brito, 1996), Amaro (2023) contou que sua trajetória iniciou na dança com as experiências que muitos de nós tivemos: dançando em festas na infância e adolescência. Foi no que hoje considera como a dança negra da sua juventude, que no caso era o *funk*. Além disso, Amaro (2023) enfatiza como a história do *funk* da época, assim como a sua história com a dança negra e a dança afro, se diferencia das histórias contadas hoje.

[...] eu tinha 14 anos, porque muito jovem eu dançava em festas. E que nós chamávamos em Pelotas de brincadeiras, e vocês em Porto Alegre chamavam de reuniões dançantes. Então eu sempre participei disso, com 14 anos, eu participei do primeiro grupo de funk. Eu tinha 14 anos, foi num clube cultural, o Fica Aí⁴⁸, um clube de negros lá em Pelotas. E aí, o que é que acontece? Eu me apaixono por aquilo, claro, dançava em festa quando não sabia que poderia se dançar em grupo. E na verdade, isso que nós fazíamos era movimento negro, era a dança afro nossa. O funk, que hoje ele tem uma outra conotação. Está entendendo? Então como nós, a nossa história é diferente de hoje. Eu sou da época que a gente não se misturava brancos e negros. A gente tinha clubes de brancos e clubes de negros. (Amaro, 2023).

O colaborador também destaca uma questão importante, que diz respeito à criação de espaços de lazer e recreação para negros, diferentes dos espaços frequentados por brancos. Os Clubes Sociais Negros foram criados, inicialmente, como espaços de “memória nacional”, assumindo, posteriormente, a postura de lugares de memória e resistência negras, pela importância da manutenção do protagonismo negro na sociedade, assim como de seus valores étnicos e simbólicos (Escobar, 2010).

Na época, era essa a nossa referência de dança afro. E claro, as coisas ligadas às religiosidades, com o nosso batuque, com a nossa umbanda, com a nossa quimbanda, mas eu sou uma pessoa criada dentro de um terreiro. A minha mãe tinha umbanda em casa. Então, para mim, isso era muito normal. Tocou o tambor, era tocar e dançar e cantar. Às vezes, eu mesmo fui tamboreiro quando faltava alguém. Então isso era uma coisa muito normal, e assim eu comecei na dança. Só que depois eu tinha o quê, uns 16, 17 anos, foi uma professora de Porto Alegre para Pelotas ministrar um curso pelo Estado. Era um curso de uma semana para professores interessados na cultura afro-brasileira e era curso de dança afro e história do negro na escola. Era a professora de dança Isabel Oliveira, que era aluna da lara. Da lara do Afro-Sul. E essa professora dançava no Afro-Sul na época. Nem existia o Odomodê. Isso lá nos anos 80 tô te falando, tá? E a outra professora era de história, a Vera Triumpho⁴⁹. Ela está viva também ainda, mas ambas estão

⁴⁸ Chamado hoje de *Clube Cultural Fica Ahi Pra Ir Dizendo*, foi criado em 1921, inicialmente como cordão carnavalesco, na cidade de Pelotas, e posteriormente, espaço destinado a bailes, quermesses, festivais, chás e jogos diversos. Fonte: <https://clubeculturalficaahi.blogspot.com/p/historico.html>.

⁴⁹ Vera Regina Triumpho é professora aposentada da rede estadual de ensino do Rio Grande do Sul. Coordenou o projeto “O Negro e a Educação”, da Secretaria de Educação do RS, no período de 1987

aposentadas, tá? Então, foi assim que eu comecei a dançar. Aí eu percebi, “ah, isso você chama dança afro, ah tá”. Então eu quis pesquisar mais a dança afro, me aprofundar mais. (Amaro, 2023).

Amaro (2023) apresenta o conhecimento de si recordando acontecimentos sociais e culturais, como sugere Josso (2002), ao lembrar-se de onde, como e quando começou a dançar. Articulando o presente ao passado, ele conta sua história com as danças afros, como nos ajuda a pensar Josso (2012) ao sugerir a afirmação das valorizações e representações. Além de mostrar quais eram os seus desejos e projetos, o colaborador foi contando como foi se transformando como indivíduo já no início de seus processos de busca pelo conhecimento da dança.

Neste caso ele evoca as lembranças enquanto responde ao meu questionamento, tecendo reflexões sobre como na atualidade a juventude negra se constitui a partir de suas vivências, e como esse processo se transformou com o tempo. Assim, para além do funk como uma dança coletiva de festa e de lazer da juventude, há uma conexão entre a sua dança e a religiosidade de matriz africana fica evidente em sua resposta. Em seguida, Mano menciona o nome de duas professoras que foram importantes em sua trajetória inicial, a respeito de quem será tratado mais adiante.

Também natural de Pelotas, a colaboradora Mônica Barboza⁵⁰, de 44 anos de idade, foi entrevistada por meet, em 2023 e 2025. Quando em casa, em Santa Maria, pelo vídeo foi possível escutar e observar o som dos pássaros e a paisagem verde onde ela reside, uma região rural do município, não muito afastada do centro e da Universidade Federal de Santa Maria, onde trabalha. Barboza (2023) traz também essa iniciação em dança a partir da infância, por meio da prática do balé clássico. Assim, refere-se a uma iniciação em dança como aquela constituída de elementos sistematizados, no caso do balé, e de uma dança praticada em festas familiares, assim como lembrou Amaro (2023), onde tinha contato com manifestações populares como o samba, por meio de vivências com familiares maternos.

até 1991. Coordenadora estadual dos Agentes de Pastoral Negros do Regional Sul 3, da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), e quando coordenadora do Coletivo Estadual de Educadores Negros dos Agentes de Pastoral Negros (APNs/RS), foi integrante do Grupo de Trabalho Interministerial (GTI) para Valorização da População Negra do Ministério da Justiça, no período de 1996 até 1999. Organizou o livro *Rio Grande do Sul: aspectos da negritude*, publicado em 1991. Fonte: https://www.gruposummus.com.br/autor/vera-regina-triumpho/?srsltid=AfmBOoo_JFmH-tL94fSUiokCbzM0RVjxkys0fD-WxsltohPvYeYbYsMK.

⁵⁰ <https://www.instagram.com/borbamoniquinha/>.

Então, a minha história na dança começou bem cedo [...]. Eu tenho 42 anos. Eu comecei indo para o balé com 3 anos de idade, então essa é a minha primeira relação formal com dança. E uma relação, assim, bem profunda, porque é o tipo de mover que está presente na minha vida, até os meus 19, 20 anos, mais ou menos. Eu venho de uma família negra. Uma família inter-racial, então toda a família negra tem as festas de casa, as festas de aniversário onde as pessoas dançam, isso é parte da nossa cultura. É claro, eu falo que a dança primeira da minha vida foi o balé, porque foi a dança sistematizada a qual parei para aprender, digamos assim... Mas eu tenho essa memória, assim de criança, depois, ao longo do tempo, dessas festas, principalmente nesse lado negro da minha família, que vem da origem da minha mãe. (Barboza, 2023).

Em seu relato, ao falar das festas familiares e da dança como parte da cultura negra, destaca-se como essas memórias pessoais se inscrevem em uma memória coletiva do ser negro, o que pode ser lido como uma escrevivência. Em contato com o balé, Barboza (2023) começou na docência aos 12 ou 13 anos de idade, enquanto era ainda aluna de uma escola de dança. A trajetória de formação no balé clássico, que começou desde muito cedo no caso da colaboradora, permite aos bailarinos, além de dançar profissionalmente, iniciar uma caminhada na docência, quando começam a ensinar balé para os colegas e novos alunos da escola, transformando-se em alunos e professores ao mesmo tempo.

A colaboradora relata a questão da erudição do balé em contraste com a sua realidade social na época. É importante observar um movimento de construção de uma identidade negra (Souza, 2021) nos processos vivenciados por Barboza (2023), que começa a organizar, desde o seio familiar, quando aprende a identificar-se como uma criança, depois uma menina e depois uma mulher adulta negra. Essa trajetória familiar foi um marcador importante para ela, por se constituir de vivências que podem ser vistas como “condições de possibilidade que lhe permitiram ter um rosto próprio”, como afirma Souza (2021, p. 110) ao indicar processos identitários negros.

Então com 13 anos eu começo a ser professora e daí eu não parei mais de ser professora desde então. Então esse lugar de aluna e professora sempre permeou a minha trajetória desde essa idade aí, até hoje, assim, eu sempre estou aluna e professora ao mesmo tempo. Então eu fiz toda essa formação, dei aula e mais ou menos por volta de 20 anos eu já estava, já tinha o ensino médio com magistério, por conta dessa minha relação de ensinar balé para as crianças na escola. E aí eu fui fazendo escolhas assim. Porque viver de dança, naquele momento histórico ali, não era algo que estava muito no horizonte da gente. Então eu tinha que estudar e trabalhar e fazer o ensino superior e ter uma profissão. (Barboza, 2023).

Percebe-se na fala de Barboza (2023) uma questão relevante naquele período, mas que ainda se mantém atual: a dança frequentemente é compreendida apenas como forma de lazer, e não como uma profissão possível. Os próprios bailarinos, diante das condições precárias de trabalho oferecidas pela área, muitas vezes precisam buscar alternativas profissionais para garantir sua subsistência e, ao mesmo tempo, sustentar a prática da dança. Essa dinâmica cotidiana gera discursos contraditórios sobre a própria condição profissional. Nesse sentido, Barboza (2023) evidencia a necessidade de melhorias em sua situação econômico-financeira ao optar por prestar concurso público para atuar como professora na rede municipal de Pelotas. E foi quando assumiu o cargo que surgiu a possibilidade de iniciar-se como aluna de Dança afro, ao deparar-se com uma formação de professores.

Em fevereiro, quando eu assumi, tinha uma formação. Isso foi 2003, quando virei servidora pública. No início das aulas tinha uma formação geral para os professores oferecida pela Secretaria da Educação e aí a gente escolhia uma parte do programa que faria. Eu resolvi fazer uma oficina. Aí eu olhei a listagem das oficinas que estavam sendo oferecidas. O olho já vai procurar alguma coisa de dança, é evidente, e tinha uma oficina de dança afro. E daí eu olhei e falei “ó, a dança. Vou lá, ver como é que é!”. E fui fazer uma oficina de dança. E lá eu conheci o professor Daniel Amaro, que é uma das referências da cidade de Pelotas na região sul e fiz a oficina que ele ministrou. (Barboza, 2023).

Foi o professor Daniel Amaro⁵¹ (irmão do Mano Amaro) a referência inicial em Dança afro para ela. A colaboradora, assim, estabelece uma consciência e uma presença de si, como colocado por Josso (2006), ao buscar a compreensão de si e os componentes de sua história que permitem lembrar como surgiram as oportunidades e “desafios imperdíveis” ao longo de sua vida, e que a ajudaram a tornar-se quem é, na atualidade. Para alguns colaboradores, esta relação com as danças afros iniciou na infância e/ou com o encontro com algum professor. Para outros, o caminho é percebido de modos um pouco diferentes, mesmo que tenha acontecido por vias muito semelhantes.

Thyago Cunha⁵², por exemplo, de 43 anos de idade, fundador da Híbridus Instituto de Arte e Cultura, professor de danças afros, samba de gafieira, samba no pé e zouk. Graduado em Dança pela ULBRA, fez parte da Associação Gaúcha de

⁵¹ Para conhecer mais, acessar: Instagram - @amarodaniel_ e @ciadanielamaro.

⁵² <https://www.instagram.com/thyagocunha.prof/>,
<https://www.youtube.com/@hibridusinstitutodearteecu4442/featured>.

Dança (ASGADAN)⁵³ em 2012, na busca por difundir conhecimento e informação sobre a cultura e a dança entre profissionais até então não contemplados por informações sobre diversos recursos e editais oficiais de arte e cultura em Porto Alegre/RS. As entrevistas com Thiago ocorreram de modo presencial em dois ambientes distintos: a primeira no ambiente de trabalho, na Híbridus, em Porto Alegre, entre uma aula e outra. A paisagem era colorida, com espelhos, e ao redor era possível visualizar elementos artísticos de origem afro como esculturas e quadros com corpos negros pintados. A segunda entrevista ocorreu em sua residência, em Porto Alegre, onde recebi uma acolhedora recepção com ritual de chá e uma conversa descontraída entre nós.

Quando questionado sobre sua história com as danças afros, Cunha (2022), assim como Amaro (2023), rememora as práticas de movimento e brincadeiras de sua infância, destacando que não é possível determinar com exatidão quando essa dança afro entrou em sua vida, pois tem a ver com a compreensão do que é ser negro e fazer parte de uma cultura muito diversificada e multifacetada. O colaborador também compreende que é uma arte que vem da oratória e da tradição oral e dos aspectos de terreiros das comunidades africanas que vieram para a cultura de terreiro afro-brasileira. Ele destaca, também, apoiado em outros colegas de profissão a quem menciona, que para ter uma vivência mais próxima da cultura negra nas danças afros é necessário aproximar-se muito mais das vivências da realidade do cotidiano negro, a qual constrói essas memórias as quais se refere.

Quando tu começou a fazer dança afro? É uma pergunta que se faz para um profissional de dança afro. Mas é uma resposta que necessita de uma profundidade em vários fatores da vida desse profissional. Esses fatores culturais e sociais vêm de berço e de várias manifestações de uma pessoa negra. Se tu souber relembrar, todas essas manifestações que estão no subconsciente social da cultura negra, é possível acessar a dança afro não a partir de uma data, mas de uma memória. Então desde muito pequeno, desde quando eu lembro, eu me enxergo, não só nesse meio cultural periférico, mas também me enxergo nesse meio cultural artístico que está dentro do carnaval, da cultura *black*, entre outras manifestações. (Cunha, 2022⁵⁴).

⁵³ Fonte: <https://www.asgadan.com/>.

⁵⁴ Destaca-se que após a banca de defesa desta tese, os colaboradores foram convidados a revisar mais uma vez os seus relatos, a fim de organizar os textos que iriam para a versão final do trabalho. No caso de Cunha (2022; 2025), alterações foram realizadas com intuito de corrigir ou aprimorar sua narrativa, resultando em mudanças substanciais em relação às versões originais que podem ser vistas nas entrevistas apresentadas na íntegra na seção dos Anexos. Ainda assim, as alterações não comprometem a integridade das análises originais, as quais também foram aprimoradas após a banca.

Era na rua que tudo acontecia. Ou numa casa, na festa de alguém. Era o som, a produção de dança, a montagem do ambiente, da pista onde aconteciam os passinhos, os focos de atenção e dedicação de jovens moradores do Morro Conceição, em Porto Alegre, grupo do qual o colaborador fazia parte. Foram movimentos espontâneos e culturais no contexto onde viviam, e que proporcionaram as experiências com danças narradas. Nos anos 90 foram muito populares os passinhos em grupo nas ruas ou em clubes e discotecas, que reuniam jovens que dançavam sequências de passos coreografados por aqueles mais familiarizados com as danças.

Muitas vezes, no movimento da cultura *black music* (movimento cultural norte-americano de música, dança, grafite, etc) da época, eu tinha uma caixinha de som, que era um *microsystem*. Os autofalantes eram separados pelo rádio e pelos compartimentos das fitas K7. Era na rua, não tinha calçada, um beco onde a festa e os passinhos de dança aconteciam ou em casas de amigos. De alguma forma eu estava sempre ali na frente do grupo, querendo puxar algo, trazer algo, mesmo não tendo muita bagagem de dança nessa fase, mas sempre tentando fazer os passinhos da época. Eu até achava que fluíam alguns movimentos criativos, que eu tinha uma mente mais afiada para isso a nível de espontaneidade de uma manifestação que era a tendência da época e que contribuiu para o meu desenvolvimento como pessoa e como profissional para a atualidade. (Cunha, 2022).

Cunha (2022), ao destacar a dança de rua, ou a dança urbana como esta experiência de se fazer arte e dança negra, que acontecia no beco, com os amigos, reforça como evidência importante da identidade negra o movimento corporal livre, público, que acolhe a todos que estão ao redor. Neste sentido, podemos refletir a partir de Martins (2003) o quanto estas experiências citadas por Cunha, mas também por Barboza (2023) e Amaro (2023), durante suas entrevistas, podem ser consideradas como poéticas da performance que penetra em profundidade as experiências históricas, pessoais e neurológicas do ser humano. Uma poética que pode ser lida nas práticas de dança, atividades lúdicas, jogos, encenações coletivas, seja na rua, em praças públicas, na igreja, no teatro, enfim, em todo lugar. Dialogando com a autora, percebe-se como, independente das formas de nomear essas práticas, ou de perceber a poética das experiências pessoais com danças narradas, o colaborador percebe como foi tocado profundamente pelas vivências e saberes trocados e multiplicados na comunidade onde viveu e onde considera ter sido o berço da sua história com as danças afros.

De modo semelhante, Santos (2024)⁵⁵, atualmente com 43 anos de idade, relembra seus primeiros passos, quando dançava músicas tradicionalistas gaúchas sobre os pés do pai, o que a iniciou na compreensão de alguns ritmos. Lembra que, mesmo sem saber, aquele momento foi simbólico para criar vínculo com a dança e valorizar o gesto de oferecer alegria em meio às dificuldades financeiras da família.

Então, a minha história com a dança afro começa na minha infância. A relação com a dança, não é? Quando eu era criança, meu pai, ele é pedreiro até hoje. Hoje é aposentado. Mas, na época, ele trabalhava numa fábrica. [...] Ele vendia as passagens pra poder garantir que a gente, todo dia, tivesse carne e leite. [...] Eu me lembro que ele guardava também, na hora do almoço, no refeitório, ele guardava o bife pra poder trazer pra gente. [...] Quando era fim de semana, ele acordava cedo, ligava o rádio, me acordava e a gente dançava. Na época, eu não gostava porque eu queria ficar dormindo. Mas, hoje, eu vejo o quanto foi simbólico, mesmo ele sendo uma pessoa com pouco estudo, enfim, proporcionava esse momento. Então, eu gostava bastante dessa dança com ele, que não era dança afro. Era dança gauchesca. Tradicionalista. Mas ele já estava ali, ensinando. E tinha toda uma metodologia, me botava em cima dos pés dele pra entender o ritmo e tal. Fui crescendo e gostando de dançar. (Santos, 2024).

O encontro com a colaboradora deu-se na sua residência, em Porto Alegre, de modo presencial. A conversa fluiu muito tranquilamente, embora aquela tenha sido a primeira vez em que nos encontramos pessoalmente para conversar sobre esta pesquisa. Entre um copo de suco integral e um lanchinho e outro, ela me respondia relembando o seu primeiro contato formal com dança de matriz africana, aos 17 anos, quando o professor Oliveira Silveira a convidou para reativar o Grupo Semba⁵⁶. Aqui ela rememora uma busca ainda maior pelas danças negras, as danças afros. A partir de então, as aulas com Daniel Amaro e o encontro e identificação profunda com o método de Tatiana Campêlo⁵⁷ estruturaram sua compreensão dos movimentos, tanto afro-gaúchos quanto afro-baianos. Antes disso, ela pesquisava seminários, assistia e gravava trechos de filmes para imitar os movimentos, na busca por esta inspiração e identificação com algo que parecia estar próximo, mas que ainda não havia experimentado.

⁵⁵ <https://www.instagram.com/perlasantosoficial/>, <https://www.instagram.com/perolasdaperla/>, <https://www.youtube.com/@perolasdaperla9953>.

⁵⁶ <https://sites.google.com/view/corpocenamemoria/dan%C3%A7a-poa-s%C3%A9culos-80/negras-cria%C3%A7%C3%B5es>.

⁵⁷ <https://www.youtube.com/@taticampelo1/videos>.

E aí, na época, eu me lembro, acho que eu tinha 17 anos, eu conheci o professor Oliveira Silveira. E ele me convidou pra gente reativar o Semba. E ali, ele começou a trazer um toque de tambor. E ele me explicava a dança. E eu comecei a dizer “nossa, eu gostei, essa dança”, me identifiquei. E aí, eu comecei a ir atrás dessa dança. Depois eu não participei mais do grupo, mas queria ir atrás dessa dança. E não sabia os lugares. Aí, eu fui indo atrás. Aí, eu me lembro que na época, a única referência que eu tinha era *Um príncipe em Nova Iorque* (filme)⁵⁸, que tinha um trechinho que eu gravava e ficava vendo e imitando. Porque aquela dança mexia comigo. Era aquilo que eu queria. Sabe? E não tinha internet. Não tinha nada disso. Estava recém começando. Mas eu queria ir atrás. Daí eu ia em seminário, perguntava pras pessoas onde é que eu conseguia encontrar um lugar aqui em Porto Alegre pra fazer dança afro, que era essa dança que eu queria. Depois, eu conheci o Daniel Amaro. Tive aula com ele. Ali eu vi. E eu disse “é essa é a dança que eu quero”. Aí eu comecei a dançar com o Daniel. Daí, parei de ficar vendo os vídeos. Eu disse “não, agora eu vou ter aula com uma pessoa que sabe da dança afro e aí eu comecei a pesquisar e procurar. E me identifiquei muito com o método da Tatiana Campêlo. Aí, eu fiquei com ela, tendo aula. Porque ela trazia essa dança afro baiana. E eu me identifiquei com a maneira como ela ensinava. E aí eu disse “cara, é isso que eu quero. Essa dança. Essa alegria”. (Santos, 2024).

Depois de explorar balé clássico, jazz e danças indianas, a colaboradora sentia que faltava plenitude e conexão cultural, pois o balé e o jazz, por exemplo, exigiam tensão e controle que anulavam a alegria e a fluidez que ela buscava. Quando experimentou o toque de tambor e a ondulação do corpo no Semba, assim como o método afro-baiano, reconheceu a liberdade, a leveza e o sentido de resistência política e ancestralidade que faziam sua dança “falar” com sua história. Quando coloca sua dificuldade em encontrar professores de danças afros, ela denuncia o fato de que outras danças recebiam a legitimidade que faz com que apareçam com mais evidência nos círculos de danças e escolas, enquanto as danças afros (ainda) ficavam mais controladas e escondidas. Embora nos últimos anos se perceba o movimento de evidenciar mais a cultura e a arte negras, e as danças afros, esse ainda é um desafio para grupos que sempre tiveram suas manifestações negadas e criminalizadas. Daí que em um passado não muito distante, como aconteceu com ela, ainda era difícil encontrar espaços para aprender a dançar formalmente.

Ao discutir a forma de exaltação ao balé clássico romântico do século XIX, Ligiéro (2011) afirma que “a tradição da dança africana é tão importante e sofisticada quanto a do balé clássico e, quando desenvolvida profissionalmente, requer do dançarino as mesmas horas de treinamento” (Ligiéro, 2011, p. 146). Além disso, o autor ainda confirma que esse treinamento, no caso das danças negras, pode ser

⁵⁸ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=1Tv41AOvixk&t=59s>.

“informal, acontecendo metodicamente durante os rituais e festas em que os conhecimentos e segredos são repassados de geração a geração” (Ligiéro, 2011, p. 146). Por tudo isso, não é nada justo colocar as danças afros em uma posição hierárquica inferior a outras danças.

As respostas dos colaboradores levam-me a pensar na “oralitura da memória”, como “os atos de fala e de performance”, a “letra”, “que grava o sujeito no território narrativo e enunciativo de uma nação”, “constituente da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas”, como sugere Martins (2021a, p. 16-17). Assim, ao falar dos outros, se está, de certo modo, falando de si mesmo e de sua cultura, de seus símbolos representados, ou não, na sociedade.

Percebe-se como são evocadas as lembranças da infância dos colaboradores que já iniciavam em dança e assim adentravam ao mundo do movimento, mesmo sem saber muito bem o que estavam fazendo. Isso se dá hoje reconhecendo que, como no caso de Amaro (2023), o que se fazia já era a dança negra de sua época, ou, como no caso de Cunha (2022), que ainda não tinha essa noção, iniciando suas experiências com processos pedagógicos relacionados à educação popular, ditos informais, e encontrando-se com processos formais apenas mais tarde.

As respostas dos professores mostram, por exemplo, a paixão despertada em clubes negros onde hoje se percebe que a dança em grupo praticada já expressava a força do movimento negro da época. Deste movimento surgiu a sede de aprofundar aquelas práticas que eram tão espontâneas nas festas e que já tinham uma raiz africana. Também mostra a trajetória vinda de formação erudita no balé e da experimentação com a dança moderna, a dança jazz e as danças contemporâneas, mas que destas experimentações buscava-se movimentos mais centrados na alegria, na espontaneidade e na conexão com a terra. Havia um sentimento de que faltava plenitude e conexão cultural naqueles movimentos iniciais dançados, como foi o caso de Santos (2024).

A aprendizagem na cultura negra, como já colocado, pode acontecer de modo oral, na rua, em experiências coletivas de comunidades e festejos, pode passar de geração em geração por meio de trocas que acontecem entre sujeitos e familiares, amigos, mestres ou professores. Nas Danças afros, não raramente, funciona da mesma forma, como é possível perceber nos relatos dos colaboradores ao falar sobre sua iniciação. Aqueles personagens, do passado ou do presente, sejam eles profissionais de Danças afros ou não, hoje fazem parte das lembranças afetivas dos

professores que aceitam contar um pouco de sua vida com as danças, pois de algum modo compartilham das memórias coletivas partilhadas entre todos, mesmo que haja divergências de percepções, saberes ou opiniões. Algo em comum com os professores que foram os iniciadores dos professores colaboradores desta tese, é que, se não todos, pelo menos a maioria, são educadores que “tomaram para si” a sua “identidade pluricultural”, o que auxiliou esses, antes alunos, e hoje profissionais das Danças afros, a “adquirir “um novo olhar”; não só da sociedade como um todo, para com essa tradição, mas, sobretudo, “um novo olhar nosso”; brasileiros com herança africana [...]” (Santos, 2021, p. 118).

Como relata Amaro (2023), vivenciou a dança negra em contato com seus pares contemporâneos, quando iniciou em um processo de estudo daquela arte, sendo o tempo presente um momento marcante para começar a compreender de outros modos aquilo que ele já praticava. E naquele contexto surgiram as professoras que despertaram o seu interesse mais profundo pela arte e pela cultura negra.

Eu fui aluno da Isabel Oliveira. Da professora que estava com a Isabel Oliveira, que dava aula de história, Vera Triumpho. Eu tenho segundo grau completo e eu fui para Salvador para estudar dança numa escola de segundo grau. Não concluí a escola de dança. Fiquei fazendo tudo sozinho mesmo e fazendo curso. Muitas aulas de dança, muito curso de dança, tudo aberto mesmo. Não tenho... Não entrei numa faculdade de dança... fiz cursos livres, muita aula de tudo, muito, muito, muito. Muita aula de Capoeira Angola, muita aula de Dança Moderna, muita aula de Balé, muita aula de dança africana. Não a formação acadêmica. Cada um (professor) tinha sua coreografia. Só vivência. (Amaro, 2023).

Foi a partir do contato com as professoras Isabel Oliveira e Vera Triumpho que Amaro passou a conhecer mais das Danças afros, que a sua trajetória nas pesquisas teve continuidade e ganhou novas perspectivas. Tornou-se professor após larga experiência com os diversos outros profissionais com quem teve contato desde então, sendo Moa do Katendê⁵⁹ um destes, no Brasil.

⁵⁹ Romualdo Rosário da Costa (Salvador, 29 de outubro de 1954 — Salvador, 8 de outubro de 2018), conhecido como Mestre Môa do Katendê, foi um compositor, percussionista, artesão, educador e mestre de capoeira brasileiro. Considerado um dos maiores mestres de capoeira de Angola da Bahia, começou a praticar capoeira aos oito anos de idade, no terreiro de sua tia, o Ilê Axé Omin Bain. Foi campeão do Festival da Canção do bloco Ilê Aiyê em 1977. Promoveu o afoxé, fundando em 1978 o Badauê, e em 1995 o Amigos de Katendê. Defendia um processo de “reafricanização” da juventude baiana e do carnaval, seguindo as propostas de Antonio Risério. Foi assassinado com doze facadas pelas costas após o primeiro turno das eleições gerais de 2018. O ataque foi motivado por discussões políticas, após Romualdo declarar ter votado em Fernando Haddad. Fonte: *Wikipedia*.

Depois eu conheço em Porto Alegre, eu vou morar em Porto Alegre e conheço Moa do Katendê. Faço um curso com Moa do Katendê e cada vez que ele vem em Porto Alegre eu fazia curso com ele. Só que eu tive sede de querer mais, estudar dança afro e vou morar em Salvador em 92. E aí lá sim, lá eu mergulhei muito, só que eu fui com uma perspectiva e eu me decepcionei. Eu fui pensando que eu fosse estudar dança afro e lá não tem escola de dança afro como eu imaginava. A escola de dança afro é você fazer aula com qualquer pessoa que dá aula de dança afro, da escola que eu fui estudar, naquela escola. Do Estado da Bahia. Era uma escola de nível secundário. E tinha muita aula de balé, muita aula, história da dança, muita dança moderna e tinha dança afro, mas a dança afro era algo muito pequeno e não era isso que eu queria. E aí eu comecei a me encher o saco e comecei a fazer aula por fora da escola e aí fiz aula com várias pessoas diferentes. Dancei no balé folclórico da Bahia. Eu tinha que ter ficado 3 anos para acabar a escola. Fiquei 6 meses e voltei para o sul. (Amaro, 2023).

Um momento marcante na trajetória de Amaro (2023) foi perceber que podia considerar as suas práticas de dança do passado, aqui no Brasil, como danças afros, e que poderia ir mais longe para buscar mais conhecimentos e, inclusive, retorno financeiro com esta arte. Assim, a formação em dança e a formação em docência do colaborador entrelaçam-se e deram-se por meio deste contato e das experiências de aprendizagem com profissionais de diferentes localidades, africanas e outras, e que começou com as professoras que lhe apresentaram a dança afro formalmente pela primeira vez. Embora decepcionado por não encontrar uma escola de danças afros como esperava, Amaro (2023) reconhece muitas referências em africanidades porque fez aula com muitos professores. Por isso, podemos considerar que aprendeu inicialmente de forma autodidata, até o seu curso de uma semana em Pelotas com Isabel Oliveira e a historiadora Vera Triumpho. Depois, ele contou com aulas regulares de Moa do Katendê em Porto Alegre, sendo a base de seus estudos esses primeiros cursos.

Ao relatar o contato com Isabel Oliveira, Vera Triumpho e Moa do Katendê, Amaro (2023) escreve/narra sua vida como parte de uma história maior das danças afros no Brasil. Isso pode ser lido como escrevivência por inscrever sua experiência pessoal como parte da memória coletiva negra. Além disso, a transmissão de saberes pela palavra, pelo corpo e pela ancestralidade que narra pode ser vista como oralitura, pois não depende da formalidade acadêmica, mas da experiência comunitária para acontecer. O relato do colaborador também pode constituir-se de uma autobiografia de formação (Josso, 2002), mostrando como Amaro constrói sua identidade artística e docente a partir de experiências não formais, a qual se dá em percursos múltiplos, fora da escola tradicional. E ele também constrói uma autoficção ao criar uma narrativa

de si que mistura realidade e elaboração subjetiva, posicionando-se como alguém que cria sua própria trajetória e métodos de trabalho.

As múltiplas vivências com diferentes danças de Amaro (2023) se assemelham com as experiências de Barboza (2023). A colaboradora relembra um pouco da história da professora de balé Diclea, cuja escola foi onde iniciou, e atribui referências importantes de antecessoras da professora que a iniciou na dança, quando menciona Consuelo Rios, bailarina negra que sofreu racismo ao ser impedida de dançar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e que também se tornou uma grande professora de balé.

Eu estudei na escola de Ballet Diclea Ferreira de Souza, uma escola bem tradicional e respeitada em todo país. Ela foi aluna da Tatiana Leskova, isso tem um peso. Diclea dançou no Municipal do Rio de Janeiro, aí casou, foi morar no interior do Rio Grande do Sul, criou uma escola. Ela foi aluna e muito amiga de uma grande professora negra que a gente tem no Brasil, que é anterior à Mercedes (Baptista), a Consuelo Rios. E a Consuelo Rios não conseguiu dançar no Municipal por causa do racismo. Mas... aí ela se tornou uma das maiores professoras de balé do Brasil, e a Consuelo era assim, muito amiga da Diclea, então conheço muitas histórias e tive contato com muita coisa bonita sobre ela, foi um grande profissional e mulher, temos que estudar Consuelo Rios. (Barboza, 2023).

Mesmo a vida toda envolvida com o balé, até aquele momento, a colaboradora chegou a conhecer outras danças, mas destaca que a sua primeira experiência com Danças afros foi naquele primeiro curso de formação para professores da rede municipal e foi um divisor de águas na sua trajetória como bailarina e professora. Fica evidente como a observação e a sensibilidade dos profissionais de dança também são caminhos por onde podemos nos surpreender com nossas capacidades e como isso fortalece nossa formação pessoal e profissional, a partir da aprendizagem das danças afros.

Eu já tinha visto alguns trabalhos do Daniel, mas como público. A gente tinha um evento muito forte lá em Pelotas, o Dança Sul e eu já havia visto Daniel em cena. Aí eu fui fazer a oficina como outra qualquer professora da rede municipal e chegou no final da oficina, lembro como se fosse hoje... Daniel me chamou e disse “Olha só, eu estava te observando assim durante a aula, tu não é só uma professora da rede municipal, tu é um corpo que dança, o que tu faz?” E aí eu disse pra ele “eu sou bailarina, eu dancei na Diclea até dezembro”. E ele disse “bah, eu acho que tu tem tudo a ver com a dança afro. Eu estou montando um espetáculo, eu quero um elenco com corpos bem diferentes tu não queres participar? E eu... imediatamente, sem pensar, disse “Quero!”. E aí eu fui, comecei a fazer aula com o Daniel Amaro. Então, foi algo que marcou minha vida a partir de então. Lá se foram mais de 20 anos

desse acontecimento. E aí dancei um bom tempo com o Daniel e essa é a minha fonte de saber da dança afro brasileira mais forte. (Barboza, 2023).

Referindo-se ao seu professor como sua “fonte de saber” das Danças afros, a colaboradora mostra o quanto sua formação também está intimamente ligada a processos vivenciados para além da sala de aula de dança e indo para os palcos onde se apresentou em espetáculos. E essas fontes de saber também se personificam em avós, avôs, pais e mães de santo, muitas vezes, ou de outros personagens que cruzam o caminho. Cunha (2025) destaca alguns nomes ao longo de sua trajetória desde a infância, como os de Vó Lurdes de Oxum, Vô Carlos de Ogum, e os mestres de capoeira, Júlio e Renato. Além da rua, esses são os nomes de alguns de seus iniciadores, os quais ele referencia como “sementes”.

Algumas pessoas, no seu fazer cultural, alimentaram no passado esse profissional que sou hoje, com conhecimentos e reflexões. Colocaram uma semente que só depois de muito tempo eu vim a florescer. Na tradição teve o vô Carlos de Ogum e a Vó Lurdes de Oxum, da Vila Augusta, em Viamão. Na capoeira teve o Mestre Júlio da Vila Maria da Conceição e o Mestre Renato do Beaba. O Mestre Renato mantém até hoje o seu fazer nas comunidades, nos quilombos, com a capoeira, o samba de roda e a confecção de tambor. Então essas pessoas também são responsáveis por formar esse meu fazer afro em dança. E vai somando aí muita coisa. Então eu tive muitos aprendizados na rua, da capoeira, da tradição de terreiro, do teatro, da música, das danças da época, das brincadeiras de roda de comunidade, que foram afinando esse meu olhar artístico. (Cunha, 2025).

Na adolescência, o colaborador integrou um grupo amador de dança e depois foi convidado por um grupo de dança profissional de Porto Alegre, onde teve experiência com dança clássica e dança jazz. Foi enquanto integrante deste grupo que iniciou alguns questionamentos importantes sobre o seu fazer dança e o corpo negro, como será aprofundado mais adiante neste trabalho. Cunha (2025) reconhece personagens importantes que contribuíram de algum modo em sua aprendizagem de aspectos mais profundos da cultura negra – o batuque, tradição de matriz africana, as danças, a sonoridade, a capoeira, o carnaval, entre tantos outros que o ajudaram a se construir como professor e artista afro.

Então, um mestre específico, de forma direta, eu nunca tive. Mas, sim, tive vários mestres que foram mestres da vida e de suas artes e especialidades. Houve várias pessoas que foram expoentes neste sentido, para os dias de hoje, a quem valorizo muito mais do que até na própria época. Na minha dissertação (de Mestrado) eu trago alguns personagens das minhas vivências. Então eu vejo que os pais de santo de minha mãe, na época em que eu era criança, que são os meus avós de santos, já foram meus primeiros mestres de arte e cultura. Porque no batuque tem tudo isso. Entende-se que

a gente aprende na cozinha. Para a gente que é de terreiro, de cultura de matriz africana, o primeiro aprendizado acontece dentro da cozinha de um terreiro. E também se aprende nos rituais pré e pós festas do batuque, e se continua o aprendizado fora da casa de santo, para que possamos aprender e perceber aquela construção em nosso corpo. Então, ali desde os meus cinco ou seis anos, que eu me lembre, já estava aprendendo com várias pessoas como se dançar sozinho e no coletivo, reproduzindo as danças que eram dançadas em homenagem aos orixás, por exemplo. Mesmo sem entender esse processo na profundidade dos ritos. (Cunha, 2025).

Cunha (2025) compreende a aprendizagem da cozinha onde, desde criança, esteve envolvido, observando a mãe, a comunidade, os movimentos os quais significam, de algum modo, os fazeres afros. Quando coloca a cosmologia africana pelo olhar de Fu-Kiau, Martins (2021b) reforça a importância do ambiente sagrado no qual, além do alimento do corpo físico, as famílias e comunidades negras aprendem uma relação íntima com a natureza, as substâncias que nutrem, o ato de cozinhar e servir, as sonoridades, e outras trocas. Aí está a aprendizagem com tudo que se consome, se ouve, se sente e se compartilha na cozinha. São esses elementos sagrados também professores multiplicadores de culturas e de danças afros.

Todo esse arcabouço de conhecimentos e saberes transmitidos respeita formas e métodos específicos que vêm da compreensão da cosmologia africana, assim como nas danças. A colaboradora Santos (2024), ao mencionar a professora de danças afros com quem mais se identifica, coloca a importância desses métodos para a compreensão das danças e como tudo isso a ajuda a constituir-se como uma professora/aluna negra dançante. Isso além de mostrar o quanto é importante multiplicar esses conhecimentos.

Eu hoje pratico a dança afro com quem eu me encontrei mesmo. Eu fiz aulas com o Oliveira Silveira, com o Daniel Amaro. Enfim. Mas aqui eu me conecto muito com a metodologia da Tatiana Campêlo. Ela vai trazer... ela criou uma metodologia de dança, que ela não tem um nome. Ela chama de Método Tatiana Campêlo. Dá o nome dela. É uma... é muito interessante a maneira como ela ensina os movimentos. E ela vai criando pontos. Então, por exemplo, pra tu fazer um giro... tem quatro pontos. Daí ela diz "como é que um grupo de dança todo tá girando e como eles vão terminar no mesmo lugar?" Se é, coreograficamente falando, né, o palco assim? Então tem esses quatro pontos que tu tem que seguir pra tu fazer o teu giro. Então isso é muito bacana. Tem uma metodologia dela. Quando começa a dança. Como ela se aquece. Ela sempre tem o mesmo ritmo. Tu sabe. "Agora a gente vai dançar. Agora a gente vai começar a se aquecer". Porque ela tem sempre o mesmo método. Todo dia ela vai seguindo esse. E aí tu já sabe. E aí tu vai entendendo. E ela vai te dando dicas. (Santos, 2024).

A colaboradora destaca o método como importante para que o praticante das danças afros organize os conhecimentos e os internalize corporalmente de modo a otimizar não só seu desempenho, mas também visando à alegria e ao respeito ao próprio corpo, como será discutido mais adiante.

É muito bacana a maneira como ela faz. E vou voltar a fazer aula com ela. Até porque a gente estava conversando há um tempo atrás, que a metodologia dela ainda não está escrita. E ela escolheu quatro pessoas para seguirem o método dela. Aí ela disse que uma das pessoas sou eu. E eu disse “eu quero escrever”. E eu disse “vamos escrever”. Porque ela quer ter uma casa. O sonho dela é ter uma casa que ensine a metodologia dela. (Santos, 2024).

Os métodos aplicados aos corpos negros até bem pouco tempo consistiam em controle total destes corpos e das suas emoções, como colocado por Souza (2010) e Ligiéro (2011) e já discutido neste trabalho. Assim, ao encontrar, hoje, uma professora que respeita e ensina o aluno a olhar para o seu corpo, com cuidado e carinho, e não por meio de controle, a colaboradora passou a almejar multiplicar o que vem aprendendo.

Assim, nota-se que os professores colaboradores destacam diversos nomes de pessoas que, de algum modo, são parte de sua trajetória com as danças afros. Foram pessoas marcantes em seu caminho, não só por isso, obviamente, mas também por terem ensinado valores e símbolos primordiais de sua existência e vivência em comunidade, ou por terem sido os professores de danças ou de danças afros que os guiaram para que se tornassem os docentes que são hoje.

A partir destes relatos compreende-se, também, que "dança afro" pode ser um conceito muito mais complexo do que é explicado por enciclopédias ou pelos autores já estudados para este trabalho. Dança afro tem a ver com a vida cotidiana e com o aprendizado que também é um processo pedagógico fora das instâncias formais de ensino de danças. Estas ainda atuam a partir de uma hegemonia branca, como percebido pelo relato de Santos (2024); também nos aprendizados no seio familiar, como colocado por Cunha (2022) e Barboza (2023); assim como nos encontros coletivos, nas festas da juventude, no âmbito da religiosidade e outros, como colocado por Amaro (2023).

Além disso, fica evidente a possibilidade de articulação entre as narrativas dos colaboradores com a escrivência ao mostrar seu reconhecimento das danças afros como arte, resistência e aprendizagem. É um reconhecimento que pode transformar

vivências individuais em narrativa política a medida em que envolve seus professores, comunidades e grupos de convivência ou familiares. Nos trechos em que os colaboradores descrevem o aprendizado em clubes, festas, terreiros e oficinas onde esses saberes são transmitidos pela oralidade, pelo corpo e pela ancestralidade, pode-se realizar a leitura dessas vivências como oralitura.

Os relatos dos colaboradores, quando narram sua trajetória das primeiras vivências à docência e às danças afros, podem ser lidos como autobiografias de formação, que mostram como eles constroem sua identidade docente a partir de experiências formais e não formais. Ao articular presente e passado, os docentes falam das memórias da infância e da cultura negra no cotidiano, narrando autobiograficamente as suas vivências e experiências. Em alguns trechos de sua narrativa, os professores também elaboram sua trajetória subjetivamente, ao interpretar sua história e conferir novos sentidos ao tempo presente. Narrar sentimentos como decepção ou a busca pela alegria podem ser lidos como autoficção neste sentido, em que eles criam e recriam versões suas para auto narrarem-se, misturando elementos da realidade com a sua interpretação.

Do ponto de vista dos estudos em Memória Social, percebe-se como suas narrativas evidenciam que as experiências pessoais dos sujeitos só se tornam inteligíveis quando inscritas em quadros coletivos, tal como formulado por Maurice Halbwachs (2006). Assim, as evidências mostram que a memória individual não é autônoma, mas se ancora em práticas sociais, como o ensino e a aprendizagem das culturas e das danças afros, a convivência comunitária e os rituais compartilhados. Observa-se, também, que os relatos convergem para uma memória docente e política, na medida em que articulam vivências pessoais com a transmissão de saberes e valores coletivos. Deste modo, o que os relatos trazem em comum, é que a memória individual só ganha densidade quando se conecta a uma rede coletiva de significados.

4.2 Corpo, Identidade e Espiritualidade/Ancestralidade

Na seção anterior assumiu-se que dança afro é um conceito muito mais amplo e complexo a partir dos relatos dos colaboradores desta tese. Como estudado na subseção 2.1.2, também, assume-se que as danças negras são diferentes das danças afros, e o professor de danças afros como aquele que transita entre as práticas das

danças negras formais ou informais e das danças afro-brasileiras e seus repertórios levados para palcos ou outras manifestações e performances culturais e artísticas. Assim, por exemplo, a colaboradora Barboza (2023, 2025) divide seu relato em dois tempos, um quando entrevistada em Santa Maria/RS, e outro quando entrevistada em Cuba, para onde viajou com o objetivo de realizar um curso de pós-doutoramento. Ela realiza algumas conexões com as experiências vivenciadas em Cuba, onde, assim como no Brasil, a dança cubana é muito marcada pelas origens africanas.

Então, ontem eu fui assistir a um espetáculo aqui. E aí nós comentávamos, eu e meu marido... eu disse pra ele, "ah, uma professora do pós-doc me falou que aqui não faz sentido usar a expressão afro-cubano. Porque é cubano. E se é cubano, é constituído de suas duas raízes principais, que são as origens africanas e as que vieram com os colonizadores espanhóis, ou seja é produto desta relação e sempre tem a influência negra. Se é cubano, é negro". Então, eu estava assistindo e ainda brinquei com ele: "a música é o sopro dos espanhóis com o tambor dos africanos". E aí tu vai me dizer assim, "bom, mas no Brasil também é". Sim, mas o Brasil não fez uma revolução e o Brasil não tem essa assunção. Então, no Brasil, a gente ainda tem que mostrar e reafirmar e dizer que esse corpo negro tem uma contribuição, produz a sua arte, portanto, ele é afro-brasileiro. (Barboza, 2025).

A colaboradora coloca uma importante questão neste ponto de sua narrativa, quando explica que ao falarmos de danças afros no Brasil, falamos de um lugar que deve, ainda, ser reivindicado pelas comunidades negras aqui presentes, uma vez que ainda não o compreendem ou não o assumem como seu. Isso pode ser explicado por processos como o descrito por Nogueira (2021), ou por Porto Alegre (2025), ao mostrarem como ainda vivem na cor inconsciente do negro a discriminação; e como, por exemplo, no Rio Grande do Sul, a sonoridade negra tem a influência cubana, embora isso não seja reconhecido. Porto Alegre (2025) explica como a exportação do charque daqui para Rio de Janeiro, Salvador, Pernambuco, Cuba e outras regiões, possibilitava a imersão em outras culturas, as quais iam sendo trazidas com eles no retorno. Assim, também há uma dificuldade no modo como nos apropriamos de outras culturas para produzirmos a nossa e a assumirmos como tal. Mesmo que haja uma identificação, não quer dizer que haja também uma assunção, como nas palavras de Barboza (2025).

Em Cuba, desafiar o racismo tornou-se uma prioridade após a revolução de 1959 contra o regime ditatorial vigente, o que levou a arte e cultura negras a um outro patamar. Assim, "o ideal antirracista de que a negritude era central para o nacionalismo revolucionário cubano tornou-se e permaneceu um foco para muitos

artistas e intelectuais, incluindo os do Teatro Nacional (Cubano)” (Schwall, 2017, s/p). No Brasil, logo em seguida a este período, tivemos o início de um regime político ditatorial que durou 21 anos, o que dificultou de modo mais intenso os nossos movimentos artísticos e culturais, além de entravar ainda mais a vida das comunidades negras. Barboza (2025), ao colocar em diálogo Brasil e Cuba, mostra como corpo, identidade e espiritualidade/ancestralidade se manifestam de forma distinta em cada contexto histórico e político. Esta comparação evidencia como a negritude é assumida em Cuba como parte constitutiva da identidade nacional, enquanto no Brasil ainda precisa ser reivindicada. Além disso, quando traz a metáfora “a música é o sopro dos espanhóis com o tambor dos africanos”, a colaboradora parece realizar um exercício de oralitura, em que o conhecimento transmitido pela palavra e pela performance traduz a fusão cultural e a ancestralidade presente na música e na dança. Ao comparar Brasil e Cuba, ela também reforça sua narrativa pessoal como inscrita em uma memória coletiva negra, o que pode ser traduzido como uma escrevivência.

Continuando seu relato, a colaboradora Barboza (2025) afirma a dança afro gaúcha no profissionalismo de Daniel Amaro, e mostra como a compreende com características muito próprias do que chamamos de *gaúcho*. Assim, mostra-se como as orixalidades aparecem com força nos trabalhos realizados por esses dois profissionais - Mônica Barboza e Daniel Amaro, ela e o seu professor.

Bom, aí eu comecei, então, a dançar na companhia do Daniel Amaro, que trabalha com dança afro-gaúcha, como eu digo, porque a gente tem um jeito próprio... Agora, ontem eu estava assistindo a um espetáculo aqui (em Cuba), e eu disse, “meu Deus, mas essas danças são rápidas que nem as de Salvador”... E a nossa dança afro gaúcha tem uma nuance própria, parece que em outra fluidez, tu percebe? O primeiro trabalho que eu dancei com o Daniel se chamou Âmagô e era um espetáculo que tinha uma linguagem toda contemporânea, mas que se baseava na movimentação afro. Então, toda essa estética, todos esses princípios de movimento que eu estava te falando... Depois, eu comecei a ter experiências, com o próprio Daniel ali ainda, das orixalidades, das danças dos orixás. Eu vejo que há bases de movimentação que tu vai encontrar em todas as orixalidades se estudá-las, mas cada uma de acordo com sua mitologia, porque tu vai ver as ferramentas, tu vai ver o significado delas. (Barboza, 2025).

Barboza (2025) também observa na dança afro gaúcha de Daniel Amaro um contato mais estreito com as orixalidades que representam, por meio das mitologias, a espiritualidade presente nestas danças. As ferramentas apontadas pela colaboradora podem ser lidas nos modos como afirma Prandi (2001) ao mostrar como,

no candomblé, por exemplo, os mitos explicam a origem do mundo e os atributos dos orixás e também fundamentam tabus e práticas cotidianas, dando sentido às danças e ritos sagrados. Cada orixá se manifesta em diferentes qualidades ou caminhos, multiplicando-se em diversas formas de culto, cada qual com seus cantos, cores, paramentos e gestos específicos. Essa diversidade ritual, enraizada nos mitos, conecta os praticantes à espiritualidade e à memória ancestral, pois as danças e coreografias são expressões estéticas, mas também modos de atualizar a presença dos orixás e de honrar os ancestrais que transmitiram esses saberes. Assim, mito, rito e dança se entrelaçam como pontes vivas entre o sagrado e a herança ancestral.

A colaboradora narra sua trajetória formativa, entre experiências acadêmicas e religiosas, que podem ser constituídas como uma autobiografia de formação ao articular corpo, identidade e espiritualidade. Ao mencionar as orixalidades, ela enfatiza também a oralitura presente nos gestos e ferramentas que são saberes transmitidos pela ancestralidade e pelo corpo. Além disso, o que a colaboradora afirma sobre a dança afro gaúcha parece ser detalhado também por Amaro (2023) quando explica as diferenças, para o corpo, entre as que chama de danças afros gaúchas e outras danças afros, como a baiana, por exemplo. Com as vivências, leituras e estudos realizados na época – de obras de Muniz Sodré e Clóvis Moura, o colaborador e seus conterrâneos iam criando os movimentos afros que experienciavam e multiplicavam na comunidade.

A nossa dança afro gaúcha, ela tem algo muito peculiar. E, no meu entendimento, são os pés. A levada dos pés ninguém consegue fazer, só o gaúcho. Eu já trabalhei com grande solista e solista do balé folclórico da Bahia e ele não conseguia fazer. Então essa nossa dança afro gaúcha é uma coisa muito regional, é muito nossa. É essa dança pulada. Não sei se já percebeu. A gente pula muito, tu sabes por quê? Por causa da chula. Estamos no sul. E essa é a diferença. Qualquer ritmo que nós formos dançar, a gente pula no Rio Grande Sul. Essa é uma característica nossa. A gente pode dançar um ijexá? Podemos. Podemos dançar um (...)? Podemos. Mas tudo é pulado. E para o baiano, não. O baiano tem uma outra ligação, o baiano tem uma ligação muito forte com o candomblé, é um candomblé de ketu, principalmente, e para eles têm um outro swing. E tem outros “gicá”, que eles falam, esse jogo de ombro que só eles fazem [movendo os ombros juntos para trás em sentido circular, em velocidade moderada], nós não fazemos isso no sul. Pode perceber que o nosso ato ele é muito mais duro, muito mais forte, muito mais contração. Esse ombro aqui, ó [repetindo o mover dos ombros para cima e para trás, em semicírculo, em média velocidade - própria do ijexá], nós não temos no nosso afro gaúcho, é muito axé. Tudo é grande, tudo é bruto. Tanto que tu percebe, claro, eu sou um gaúcho, mas eu já tenho uma outra coisa além de gaúcho porque eu moro fora há muito tempo. Adquiri muita coisa fora também, mas tu me viu dançando com o Thiago, tem uma grande diferença. É a levada dos pés, que eu acho muito bonito, mas é difícil

de fazer. Nem os alunos que dançam comigo há 20 anos conseguem fazer. (Amaro, 2023).

O colaborador considera como dança negra a prática corporal ou de dança daquela época de adolescência, e como as descobertas sobre o movimento deram-se no caminho de aprofundar-se na dança que hoje chamamos de afro-brasileira, com uma vertente denominada dança afro gaúcha⁶⁰, realizada aqui no sul do país. Quanto ao que entende sobre dança afro gaúcha, ele enfatiza as características do movimento corporal, especialmente dos pés, próprias do sul. Pode-se considerar que sua interpretação subjetiva da “levada dos pés” e da identidade gaúcha seja uma elaboração narrativa de si, misturando realidade e criação, o que pode ser lido como autoficção. Ele destaca que no sul temos o costume de pular ao dançar⁶¹, e que esta seria também uma característica da dança afro gaúcha assim como de outras danças da região (a chula⁶², por exemplo).

O estudo de Pires (2022), ao investigar a prática de samba de mulheres gaúchas passistas, também destaca a marcação do ritmo por meio de “uma forma particular de mexer os pés e os quadris” (Pires, 2022, p. 86), como suleadores - indo contra a ideia de norteadores⁶³ - e que são os definidores da dança que está sendo executada. Neste sentido, Amaro (2023) também enfatiza os pés como marcadores da dança afro gaúcha. Ao narrar-se como professor de danças afros gaúcho, também destaca essas diferenças, inscrevendo sua experiência pessoal como parte da memória coletiva da dança negra no sul, o que pode ser lido como escrevivência.

Amaro (2025) também expõe uma questão importante, que diz respeito ao posicionamento social político que tomamos ao assumirmos nossa identidade e ancestralidade negras, indo ao encontro do que também trouxe a colaboradora Barboza (2025) ao afirmar que no Brasil, nós negros, ainda não tomamos o nosso lugar.

⁶⁰ Esta Dança Afro Gaúcha está ligada a práticas, por exemplo, do coletivo Afro-Sul Odomodê, que aposta nesta nomenclatura para mostrar a Dança afro que pratica, assim como da Cia. Daniel Amaro e do trabalho do colaborador desta tese, Thyago Cunha, que propõe a Dança afrocontemporânea gaúcha, conforme explicado na subseção 2.1.2 sobre Dança afro.

⁶¹ Para ver um exemplo desses movimentos acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=QzU5L9abPbk>.

⁶² Para ver um exemplo desses movimentos acesse: https://www.youtube.com/watch?v=PYDDsKFFNbM&list=RDPYDDsKFFNbM&start_radio=1.

⁶³ “A abordagem do vocábulo suleiar surge da necessidade de aprender com as vozes do Sul, questionar a hegemonia do Norte e tentar entender a vida por meio da perspectiva de populações marginalizadas pela sociedade” (Pires, 2022, p. 84).

Eu acho que, assim ó, o Brasil tem uma cultura gigante com a cultura negra brasileira. E eu acho que tem que se tomar muito cuidado no sentido que eu estou te dizendo da moda. E esses meus últimos anos no Brasil eu senti isso, que ser preto no Brasil foi uma moda assim sabe. E todo mundo fala de ancestralidade, que parece que a ancestralidade é só uma coisa de preto. Ancestralidade, todo mundo tem, o europeu também tem, o italiano tem, o asiático, todo mundo tem. É, agora a gente tem que tomar muito cuidado com isso. Então é o seguinte, o afro-brasileiro pra mim é uma coisa muito ampla. E o Brasil até hoje não discutiu isso, não definiu isso. Por exemplo, o americano, eles têm uma escola de jazz. Nós no Brasil não temos uma escola de samba. A nossa escola de samba só funciona no carnaval. E não é isso que nós precisamos. Eu quero saber o seguinte, quando a gente vai ter uma escola, assim como a medicina, o cara entra pra estudar tudo da medicina? Sobre o coração, sobre o olho, sobre o rim, sobre o fígado, sobre a perna, sobre o joelho, sobre o dedo, tudo. E a cultura brasileira nós não temos isso. Então afro é tudo. Afro é maracatu, afro é batuque, afro é candomblé, afro é capoeira, afro é jongo, afro é muita coisa. Mas a gente não tem esse lugar. Esse lugar a gente só vai achar se a gente for em específicos lugares. Tipo, vai num terreiro, vai numa roda de capoeira, vai num período de carnaval, só isso. Tá entendendo? Por exemplo, o cara que entra pra uma faculdade pra estudar cultura negra brasileira, afro-brasileira, ele vai saber desde como e quando se faz o berimbau, quando se vai no mato, se corta a verga, que tipo de verga que se corta, que época que se corta, como se faz um caxixi, o que vai dentro do caxixi, como se vai numa metalurgia e faz um agogô, que ferro é pra fazer um agogô, que toque é pra fazer, que madeira é pro atabaque, tudo. Nós não temos isso. Então o Brasil está devendo isso pra nós. Porque a cultura afro-brasileira, hoje que ela está em alta, mas antes ela não era isso. (Amaro, 2025).

Seu relato pode constituir-se de uma escrivência política, à medida em que ele denuncia a superficialidade da moda e reivindica ancestralidade como memória coletiva. De modo muito objetivo, Amaro (2025) se autobiografa ao mostrar que sua reflexão é parte de um percurso formativo, articulando presente e passado. Assim, ele nos convida a refletir sobre como e quando o negro pode ocupar o seu lugar, por exemplo, ao firmar posições de poder e resistência junto a instituições formais (as de ensino seria apenas um âmbito a se considerar), assim como em outros movimentos. Como exemplos, diversas universidades brasileiras já incorporaram disciplinas e projetos ligados às danças afros e à cultura negra em seus currículos, especialmente em cursos de Educação Física, Pedagogia e Artes. Isso ocorre em cumprimento às leis 10.639/03 e 11.645/08, que tornam obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e indígena.

No Rio Grande do Sul, algumas universidades já incorporaram disciplinas específicas sobre dança afro e cultura negra em seus currículos. A UFPel (Universidade Federal de Pelotas), também na área de Dança, tem o “Laboratório de Dança: Danças Negras I”, voltado para práticas e reflexões sobre corporeidade negra.

Já a UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), em Artes/Dança e Educação Física, desenvolve projetos e disciplinas como “Práticas Corporais Afro-Brasileiras”, que incluem capoeira, samba e dança afro. A UFSM (Universidade Federal de Santa Maria), no curso de Artes/Dança, oferece a disciplina complementar “Estudo das Danças de Matrizes Afro-Brasileiras”, que trabalha fundamentos técnicos e culturais das danças afros. Esta iniciativa da UFSM foi da professora Mônica Barboza, colaboradora desta tese, como será visto mais adiante.

O colaborador Cunha (2022) também parece ter iniciado estes movimentos ao somar observação autodidata com seminários e oficinas, para depois estruturar seu método ao se conectar com o repertório de umbanda e batuque gaúchos e práticas de terreiro. Ele relembra práticas como o carnaval para explicar algumas diferenças, especialmente sobre o que seria o contemporâneo dentro das danças afros.

A dança negra é tudo que se desdobra das raízes que o negro trouxe a partir da cultura africana, como o samba, o carnaval, o afoxé, o axé, a capoeira, entre outros com inspirações nestes estilos trazidos para cá. A dança contemporânea de origem norte-americana, que tem influências europeias e que faz parte da minha história nas danças, é uma definição de onde parto para explicar a dança afrocontemporânea gaúcha. A dança afro é uma dança política que reflete sobre críticas, que visa memórias, proporcionando um determinado tipo de conscientização corporal. (Cunha, 2022).

Pode-se considerar que sua narrativa é autobiográfica, pois articula vivências pessoais com memória coletiva da negritude gaúcha. Além disso, Cunha (2025) também se refere a um modo próprio de fazer danças afro-gaúchas, que está profundamente conectado com as raízes de uma dança negra ou africana, a qual se encontra com o contemporâneo quando em uma busca atual por este lugar afro, muito mais do que em busca de alcançar ou aprender as técnicas. Esta busca está imbricada com um estudo histórico do negro no Rio Grande do Sul, como já mencionado, que é sua investigação de mestrado em Artes Cênicas a ser defendida na UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

A busca de se fazer dança afro parte de vários aspectos, como registros históricos, costumes, ritos, mitos e da própria espiritualidade. Ou seja, é um fazer criativo com intenções definidas, mas que são colhidas também no subjetivo dessa cultura. O entendimento musical para a construção de uma aula de dança afro pode se seguir de várias inspirações de estilos da arte negra. Na tradição de matriz africana o batuque é conduzido por toques no tambor e acompanhado por sineta, agê e adjá. É com esses instrumentos que os ritmos de cada nação conduzem as festas ritualísticas. Nações essas que vieram para o Rio Grande do Sul, se desenvolvendo como batuque de jêje,

ijexá, oió, cabinda, entre outros. Então a partir disso a gente tem uma percepção da história e da cultura do negro no Rio Grande do Sul. Quem são esses povos, essas nações que vieram para cá e como se identificam. (Cunha, 2025).

As narrativas de Cunha (2022; 2025) podem ser lidas como escrevivências porque transformam sua trajetória pessoal e coletiva em memória viva da negritude gaúcha. Ao reivindicar as danças afros como política e como memória, ele inscreve sua experiência na luta coletiva e ao destacar o aprendizado nos terreiros e batuques, ele também marca a oralitura, em saberes transmitidos pela oralidade e pelo corpo. Além disso, a partir da definição de Lopes (2004), a dança afro no Brasil é entendida como uma modalidade de balé contemporâneo que incorpora movimentos inspirados nas danças afro-brasileiras, especialmente aquelas ligadas aos orixás do candomblé. Contudo, a partir de alguns relatos dos professores colaboradores podemos ampliar essa concepção ao destacar que as danças afros não se restringem ao espaço artístico formal, mas se conecta profundamente com a vida cotidiana e com processos pedagógicos que ocorrem fora das instâncias tradicionais de ensino, ainda marcadas pela hegemonia branca.

Neste sentido, como já visto na seção anterior, as danças afros também se manifestam nos aprendizados transmitidos no seio familiar, nos encontros coletivos, nas festas da juventude e nas práticas de tradição de matriz africana, revelando-se como um conceito complexo que articula arte, cultura, identidade e resistência. Esta identidade, como apontado por Amaro (2023), Cunha (2022) e Barboza (2023) está muito relacionada à cultura afro gaúcha, que apresenta características peculiares e marcadas pelas experiências corporais e culturais negras da região sul do país.

Indo nesta mesma direção, o colaborador Cunha (2025) também compreende a inexistência de definições fechadas de danças afros, em razão de que há muitas diferenças entre as danças afro-brasileiras existentes, assim como seus processos históricos. Em cada localidade há tradições específicas, tanto para movimentos de danças quanto para sonoridades. Ele exemplifica questionando como são executados diferentes moveres e sons no Rio Grande do Sul, foco de seu estudo atual, onde investiga o corpo negro gaúcho e as peculiaridades em seus movimentos de dança e de vida, desde a sua ancestralidade.

Um exemplo de pesquisa aprofundada no sentido que o colaborador afirma, é o da bailarina negra já mencionada neste trabalho, Mercedes Baptista, que foi mais

uma vez lembrada pela colaboradora Barboza (2023). Em seu relato, ela menciona a relação direta entre danças afro-brasileiras e os fenômenos religiosos de origem negra africana e como nós brasileiros nos apropriamos e os reproduzimos, mas fazendo uma nítida distinção entre o sagrado e o artístico.

Tem uma coisa que eu não comentei contigo, que eu acho importante. As danças afro-brasileiras têm uma relação muito direta com os fenômenos religiosos. Claro, quando a gente vai falar em dança cênica, a dança que vai para a cena, ela não é o ritual, ela não é a dança ritualística. Ela não quer ser. Mas se a gente pensar na história da Mercedes, o contexto religioso foi a fonte principal de estudo dessa corporeidade negra para a Mercedes. Inclusive, ela não cultuava a religião de matriz africana. Ela ia como pesquisadora para esses terreiros, observar os fenômenos, os toques do tambor, as giras dos orixás e dali era o material de movimento que ela colhia. Então uma coisa interessante da minha vida, assim, que a minha mãe que é minha origem negra, tornou-se católica, foi muito envolvida com as comunidades de base. Eu tive uma formação católica por parte dela até um certo momento da vida, mas todos os meus tios, as minhas tias, são de religião de matriz africana. Então, o terreiro de umbanda, a festa de Iemanjá, eu sempre fui e acompanhei esses fenômenos... E, claro, indo como uma criança, depois como uma adolescente que vai ali para um ritual. Mas hoje eu percebo o quanto essas simbologias presentes nesses rituais, o quanto as referências daquele toque, de tudo o que acontece ali, no rito e da forma como as pessoas, os meus tios e minhas tias se relacionam, como isso vem muito presente na minha aula, no meu repertório de professora. (Barboza, 2023).

Barboza (2023) menciona a observação dos ritos e toques do tambor de Mercedes Baptista mostrando a presença da oralitura, onde há tradução de saberes ancestrais em movimento. Ela também conta sobre suas vivências entre a fé católica e a de origem negra, desde a infância, e como esses processos a formaram para que se aproximasse das danças afros. Além disso, conta sobre o contato com praticantes de religiões de matriz afro na região onde trabalha com danças afros, para fortalecer toda a comunidade negra local, incluindo a acadêmica, onde atua, mostrando como sua memória pessoal pode se inscrever em uma narrativa coletiva da cultura negra.

Aqui em Santa Maria também, a gente fez esse movimento, inspirado na Perla, da criação do Dia Municipal da Dança Afro em homenagem à Mercedes. Foi o ano passado que a gente teve essa aprovação de lei. E aí, por conta desse movimento hoje, por exemplo, eu já tenho uma relação com entidades religiosas da cidade, por conta da dança afro. Tem um pai de santo, por exemplo, que é muito querido, ele faz essa referência sempre assim, do quanto é importante ter a dança afro dentro da universidade como uma forma de combate à intolerância religiosa porque tem essa relação, com o toque do tambor, com a forma desse corpo estar vestido para dançar, enfim... Então tem esses intercâmbios acontecendo por conta do trabalho. E são super importantes para mim esses espaços, além de eles terem essa sacralidade para as pessoas que são fiéis à religião, eles são esse espaço de resistência ancestral. Tem um fazer negro que permanece ali, que está presente e que é

importante a gente estar em contato com ele para entender isso que a gente chama de dança afro-brasileira. Então é uma outra coisa que acabou acontecendo nesse movimento de estar professora de dança afro-brasileira. Eu entendo que eu tenho que estar em contato com essas manifestações. Nos espaços onde elas acontecem. (Barboza, 2023).

Sua relação com manifestações negras da cidade se intensificou após a iniciativa inspirada pelo trabalho da profissional Perla Santos (2023; 2025), também colaboradora desta tese, quando realizou movimentos para a aprovação do Dia Municipal da Dança Afro-brasileira em Santa Maria/RS. Assim, cultura, arte, danças negras, danças afros, religiosidade, âmbito pessoal, acadêmico e comunitário se entrelaçam na vida de Barboza (2023), conectando diferentes características e peculiaridades em seu aprender/fazer/praticar/ensinar danças afros.

De modo semelhante aos demais colaboradores, Santos (2025) explica como outros aspectos regionais distinguem as danças negras ou afros praticadas no sul, de outros estados brasileiros, destacando os que são relacionados a uma determinada hierarquização colocada em alguns contextos.

Vai muito do corpo. E da regionalização, também da região. Se for olhar a dança afro gaúcha, olha alguém fazendo a dança afro gaúcha, bota um baiano, bota alguém do Rio. Sabe? Porque também o território influencia. Aqui no Sul, o que a gente aprende de dança? As roupas fechadas, não pode mostrar nada. E o frio também, o clima também ajuda a ter esse corpo mais encolhido, mais fechado, essa roupa mais pesada. E aí, tu vai ver na Bahia, não, tu vai ver o Amazonas, é diferente. É diferente, mas eu não acho legal quando tem hierarquia. Quando falam assim “ah, não sei o quê, baiano dança melhor”. Quem é que disse? Onde é que tá regulamentado isso? Onde está escrito? (Santos, 2025).

A colaboradora reconhece as características peculiares das danças praticadas no sul e como influenciam as danças afros de nossa região e também questiona algumas afirmações no sentido de desvalorizá-las.

Aí teve uma vez que eu fui fazer a dança de Oxum pra Oxum. Porque eu sempre digo que eu não faço a dança dos orixás. Que foi isso que eu aprendi com a Vânia lá de Salvador. Que ela fala: “o sagrado é no terreiro, a gente, no palco, a gente faz o artístico. E a dança dos orixás é deles”. Tanto é que quando um orixá chega num terreiro, ele executa a dança dele, que é uma dança pedagógica. Não é pra entretenimento. Ele está ensinando. E esses dias eu vi um vídeo, aquele vídeo não deveria estar na internet, mas ele estava, que estava chegando o orixá Bará em uma pessoa. E ele fez uma dança, que aí ele estava explicando pras pessoas, e aí era muito bonita a dança. Ele fazia assim, e aí ele fazia assim e assim [gestos com as mãos cobrindo a boca e fazendo outros movimentos nos ouvidos e nos olhos]. Era pra gente começar a observar mais, escutar mais e falar menos. Era isso que ele queria dizer para aquela comunidade. Mas dava para ver nitidamente que o orixá estava dizendo. “Ó, prestem atenção”. Quem olhava achava uma dança linda, mas aí eu olhei e falei “não, esse orixá está mandando uma

mensagem". E aí eu fui olhar os comentários, depois. Aí estavam dizendo: "olha ali o que ele está avisando, ele está avisando que a gente tem que falar menos, que a gente tem que olhar, ver", porque ele mostrava muitos os olhos, assim, e fazia isso aqui [mostrar com as mãos os olhos e os ouvidos bem abertos], que era que a gente tinha de mais ouvir, e falar menos, assim. Então eu disse "bom, tinha um porquê naquela festa ele vir". Se eu levar aquilo ali pro palco e imitar, vai ter perdido o sentido, que não era pra aquilo ali. Então eu sempre penso isso, assim, que o sagrado é no terreiro. E o artístico é nosso, aí a gente faz uma dança pra eles. (Santos, 2025).

Em seu relato, Santos (2025) também analisa as diferenças em relação às danças sagradas, de terreiro, dos Orixás, e as danças artísticas que vão para os palcos ou para as aulas. Ela mostra a importância da não reprodução pura e simples das danças dos Orixás, pois perderia o sentido e o significado daquela manifestação sagrada entendida como um processo pedagógico para a comunidade local. Em seu relato aparece novamente a oralitura, quando narra a dança dos Orixás como mensagem pedagógica, ou seja, o saber transmitido pela palavra, pelo corpo e pela ancestralidade. A colaboradora, assim, mostra que o gesto ritual é ensinamento, não entretenimento. Além disso, ao resistir à hierarquização das danças afros, ela escreve sua vivência como afirmação política, o que pode constituir-se de uma escrevivência. Ainda, sua interpretação subjetiva da dança dos Orixás como mensagem pedagógica é uma elaboração narrativa de si, que pode ser lida como autoficção.

Como seres corporais (Josso, 2012), temos em nossa bagagem corporal as experiências e os contatos com o outro, que, de certo modo, também nos constituem. E é também neste contato que podemos perceber o que fazemos, e conferir outras formas de compreensão desse fazer e desse ser que somos. A sede de saber mais sobre a dança que o apaixonava, por exemplo, levou Amaro (2023) a ir em busca de mais conhecimentos, mais práticas, mais contato com os profissionais que o inspiraram.

A minha pesquisa começa muitos anos atrás no Brasil, quando eu descobri a dança afro-brasileira. E eu sempre pensei nisso como dança afro-brasileira, não como dança africana. Então, fui tendo professores, fui fazendo muitas aulas, fazendo muitos workshops, dando muitas aulas, e fui vendo com o tempo, ainda no Brasil, que meu trabalho era dança afro-brasileira. Quando eu chego na Europa, eu tenho então contato pela primeira vez da minha vida com africanos. E aí eu fiz várias, mas várias, muitas aulas de dança africana. Africano do Senegal. Diferentes africanos do Senegal, porque eles têm diferentes danças. (Amaro, 2025).

O colaborador relata como seu corpo experimentou diferentes movimentos, entre pesquisas pessoais, aulas de danças afros e práticas docentes, e como isso foi constituindo também o seu corpo como bailarino, como ser negro e como professor. Ao longo de sua trajetória, foi percebendo também as diferenças e semelhanças entre trabalhos corporais africanos e brasileiros. A narrativa sobre sua trajetória formativa, entre Brasil e Europa, pode ser lida como autobiográfica, por articular experiências pessoais e coletivas em diferentes contextos. Além disso, seu aprendizado com mestres africanos, sem contagem formal - 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, pode traduzir-se como oralitura, por tratar-se de um saber transmitido pela prática e pelo corpo.

Mas o Benin e a Nigéria eu achei muito parecidos com o Afro-brasileiro. São coisas mais suaves e tal. E eu tenho, nessa minha estrada de dança africana, eu percebi uma coisa com o tempo. Que eles aqui não perceberam. É o acento. Para o africano, o acento está aqui. Tudo sai daqui, do ventre [com as mãos posicionadas no ventre]. E os europeus acentuam tudo aqui, na cabeça [movimentos de cabeça]. Aí por isso que eles são tudo ferrados de coluna, entendeu? Por isso ferra o corpo. Porque o acento não é... A coluna, a cabeça é a consequência do ventre. Mas eles não conseguem ver essa diferença, porque os africanos também não ensinam isso. E daquela região. E só que é o seguinte. Eles não contam. Nenhum deles contava em aula. Não tem contagem na dança africana. É uma chamada no djambé que muda ou inicia a dança. E termina. Às vezes tu dança uma aula inteira só na perna direita. Eu achava horrível isso. Aí a mudança é o ritmo. (Amaro, 2025).

Quando menciona e interpreta as diferenças de acento corporal (do ventre em oposição à cabeça), o colaborador elabora subjetivamente uma mistura entre experiência individual e criação narrativa, criando o que pode ser lido como autoficção. O contato com diferentes professores de dança - balé, moderna, afro - assim como com a história da dança, auxiliou na formação de Amaro (2025) como professor, além de possibilitar que ele dançasse profissionalmente em diferentes contextos a partir das vivências com a dança afro na Bahia, depois na Europa. As aulas de dança afro, na Bahia de 1992, eram ministradas por diferentes professores, mas sem um currículo formal estabelecido para a dança afro. Deste modo, o colaborador teve contato com diferentes conhecimentos que hoje fazem parte de sua bagagem cultural, a qual faz parte tanto de seu corpo quanto de sua didática e prática docente. Isso, inclusive, vem ajudando-o a compreender as diferentes metodologias empregadas em aulas, assim como percebe a sua metodologia de aula de outros modos. Essas reflexões são importantes quando estamos trabalhando com diferentes tipos de corpo, também por nos permitir perceber o nosso corpo e como estamos trabalhando as danças afros nele.

Um dos processos pedagógicos e didáticos vivenciados pelos professores está presente neste momento de estranhamento que os ajuda a compreender novas possibilidades de movimentos e de formas, tanto para o seu corpo quanto para o seu trabalho. Assim, os relatos de Santos (2025) e Amaro (2025) dialogam com Josso (2012) novamente, ao nos fazer notar como nos movimentamos como seres corporais e como nosso corpo movimenta diferentes saberes e sabedorias. No mesmo sentido, a colaboradora Barboza (2025) afirma que tudo acontece no corpo.

Quando a gente fez a outra entrevista, eu não falei diretamente do corpo, no sentido, dando atenção para isso... É... mas tudo acontece no corpo. Quando a gente é bailarino, é por ali que vai se expressar, ter verdade, genuinamente. Então, eu acho que tudo que eu te contei, de certa forma, sem pensar nesse aspecto, nessa mirada mais forte para o corpo, reflete exatamente os processos de experiência que eu tive na dança, que tem em casa, em família, no núcleo familiar. Que elas vão marcando desde a festa em casa da família, com o Martinho da Vila. Da mãe cozinhando e se movimentando com alguma sonoridade que tenha a ver com arte negra. Eu acho que todos esses processos que eu te narrei, que começam numa família inter-racial. Então, ela vai ter também corporeidades mistas. (Barboza, 2025).

Ao ler a narrativa de Barboza (2025), retomo a colocação de Cunha (2025), na seção anterior, ao lembrar de sua aprendizagem (ainda de modo inconsciente) na cozinha de casa, com a mãe, os tios e a família envolvida naquela sonoridade e naqueles movimentos corporais particulares de corporeidades mistas – frutos da relação inter-racial que a gerou.

Eu vivi esse corpo intercultural desde sempre, ainda antes da dança cênica. E a minha ida para o balé, tão pequena... Então, tem ali um segundo processo que vai trazer para esse corpo uma estética, uma gestualidade, um dançar eurocêntrico, evidentemente. Mas o que é eurocêntrico num corpo negro é sempre transformado, por um corpo que tem uma matriz, uma raiz, que vem do seu núcleo familiar. Não estou nem falando uma dimensão mística, estou falando materialmente, que tem uma corporeidade já, que tem uma estética também própria. Então, esses primeiros 15 anos mais ou menos da minha vida como aprendiz de balé, até os 19 anos mais ou menos, tem uma intensa vivência corporal cênica, estou falando em cena, eurocêntrica. E, claro, isso gera um outro modo desse corpo negro se mover no mundo. Que eu também não demonizo, não entendo como algo ruim, até porque constitui a história da humanidade, e se é da humanidade pertence a todas as pessoas. Mas, claro, isso faz com que quando eu vá me iniciar em outras estéticas, a minha corporeidade é de uma gestualidade híbrida, mas com muito peso na técnica do balé. E aí quando eu fui dançar jazz, qualquer coisa que saía muito daquele padrão e que tem uma matriz negra, já era, no primeiro momento, não era muito fácil. E quando eu fui dançar na companhia do Daniel Amaro, eu era já uma bailarina bem experiente, tinha muito tempo de dança, tinha dançado dança contemporânea, mas foi muuuuito difícil para mim. E foi difícil porque o meu corpo tinha a técnica do balé, que vai fazer então uma oposição em termos de qualidade de movimento com aquilo que a gente trabalha na dança afro. (Barboza, 2025).

Mais uma vez, destaca-se como o balé clássico foi a primeira experiência de dança, tanto cênica quanto na docência e em outros contextos, e o quanto, em um primeiro momento, essa experiência atravessou a constituição de seu corpo de bailarina e de professora de danças afros. A transição para aprender as danças afros não é muito fácil, uma vez que o corpo demora um pouco para se acostumar com as novas técnicas aprendidas. Já se sabe que qualquer processo de mudança envolve dificuldades e adequação a novas experiências, e isso não é diferente no corpo. Mas, mais importante a ser observado, é que as escolas de dança, ao privilegiarem historicamente técnicas como o balé e suas derivações, acabaram por marginalizar e discriminar abertamente expressões corporais de matrizes afros. Essa hierarquização reforça a hegemonia branca na formalização da dança, perpetuando preconceitos que, mesmo quando disfarçados, continuam a limitar o reconhecimento e a valorização das danças afro-brasileiras como práticas legítimas e fundamentais para a cultura e espiritualidade coletiva.

A narrativa de Barboza (2025), assim, pode denunciar como o eurocentrismo molda a formação corporal por meio da técnica do balé, impondo padrões estéticos que se tornam hegemônicos. No entanto, ao atravessar um corpo negro, esses códigos são transformados pela ancestralidade e pela matriz cultural própria, produzindo uma gestualidade híbrida. Assim, o eurocentrismo aparece como campo de tensão: de um lado, a disciplina técnica; e de outro, a resistência e a reinvenção que afirmam a potência das danças afros.

De modo muito semelhante, a colaboradora Santos (2024) também sentiu alguma dificuldade ao começar a aprender danças afros, primeiro porque também iniciou formalmente na dança pelo balé e outras técnicas modernas e contemporâneas, depois porque seu corpo estava habituado a se manter controlado.

Meu corpo com a dança afro. Pesquisando cada vez mais como é que eu consigo fazer outros movimentos. Esses movimentos da dança afro no meu corpo. Porque muitas vezes eu fiquei tentando imitar outra pessoa, tentando fazer exatamente como as outras dançantes faziam, e isso acabava até me machucando muitas vezes. E hoje eu procuro entender aquele movimento dentro de mim. Por exemplo, para mim foi muito difícil, e hoje quando eu dou aula de dança afro eu super entendo. Eu não esqueço que um dia eu não sabia, que eu tive de aprender. Hoje parece fácil alguns movimentos, mas porque eu lutei muito, treinei muito, me dediquei muito. E no começo, quando começaram, por exemplo, na metodologia da Tati Campêlo, a gente acredita que a dança afro tem a questão da explosão e da contração, esse movimento que nós temos na parte superior do corpo. E para mim era muito difícil, no

começo. Porque eu queria imitar. Eu fiz oficinas com outros professores que também traziam essa proposta, dessa dança afro com explosão e contração. E eu não conseguia entender no meu corpo. Eu entendia o que estava acontecendo no corpo do outro, mas eu não.... E eu dizia “gente, eu não estou entendendo, de onde é que sai esse movimento? De onde é que ele surge? Aí teve um tempo na minha vida que eu disse “não, dança afro não é pra mim. Eu não sei dançar. Eu não consigo fazer isso”. Porque as pessoas diziam “não, mas é só fazer”. Não é só fazer. Eu queria entender. E aí foi que quando eu conheci a Tati Campêlo, ela começou a dizer como é que surge o movimento dentro do meu corpo. Porque é isso que eu tinha de entender. Que ela falava “não, a contração e a explosão não vai surgir só no peito. É todo o corpo. Tu começa com os ombros. Os ombros vão para trás. Aí o peito vai para frente. Aí tu faz uma ondulação com o corpo. Depois tu volta. E é um movimento que imita um círculo, que tu faz a contração e explode. E aí até tu entender isso... Eu comecei a dizer “ta, entendi no meu corpo”. Aí pronto. Aí eu consegui desenvolver os outros movimentos. (Santos, 2024).

Foi com o auxílio da professora que a colaboradora passou a compreender melhor como iniciava o movimento no corpo, quais articulações eram necessárias para realizá-lo e os outros movimentos propostos. Quando coloca que “não é só fazer”, ela reitera que foi somente quando compreendeu o próprio corpo que passou a compreender melhor os movimentos que estava executando. E foi isso que promoveu mudanças significativas em sua vida, na forma como compreende e vê a si mesma.

Mais uma vez percebe-se, assim como apareceu nas narrativas de Amaro (2023) e Barboza (2023), as possibilidades para que sejam questionadas as práticas eurocêntricas que impõem ensinamentos de técnicas corporais específicas como processos para se chegar em determinados resultados, ou seja, nos movimentos desejados. Por que não podem ser consideradas e legitimadas também como danças as práticas que primeiro ensinam o aluno/praticante a se soltar e deixar fluir os movimentos de dentro para fora do corpo? Além disso, nem sempre isso pode significar que o profissional irá saber “respeitar” o corpo do praticante/aluno, por mais que tente. Retomo aqui a autora Santos (2021) ao colocar a importância do preparo físico dos praticantes/alunos para as danças afros. O profissional deve estar atento a isso.

Outro ponto importante diz respeito aos limites subjetivos aos quais o profissional de danças afros pode estar atento em relação ao corpo dos seus alunos. Algumas vezes, uma educação religiosa familiar que impõe práticas e padrões rígidos ao corpo de crianças e jovens pode levar mais tempo para ser trabalhada, fazendo com que perdurem por muito tempo as dificuldades para aprender, tanto as danças afros quanto outras danças.

E também nessa questão do movimento do quadril, porque olha só... eu olhei bem para a minha vida. Eu fui criada para não ter, não ser sensualizado esse

quadril. Porque eu ia para uma igreja neopentecostal. Esse quadril não podia ficar... ele tinha de ser o mais discreto, passar o mais despercebido possível. E isso foi criando uma rigidez na musculatura. Que isso me... Daí eu acabo... rompendo com tudo isso, mas o registro está ainda ali. E aí tinha movimentos que eu não conseguia fazer. E eu não tinha força no quadril. Aí agora eu estou indo para esses exercícios, de fazer para ter a força. Porque tem movimento que sai do quadril e que eu executava com o joelho. E aí... eu disse “tá, joelho é fácil”. Não é do joelho que tem que sair. O joelho para mim era tranquilo fazer movimento. Aí tem movimento que é só o quadril que tem que mexer. E eu não conseguia fazer esse isolamento. Isolar só o quadril. E aí por isso que eu estou fazendo esses... hoje eu faço aulas disso. (Santos, 2025).

Quando começou a perceber em seu corpo onde estavam as travas e os bloqueios, a colaboradora se deu conta de que muitos de nossos limites nos são impostos externamente, como no caso daqueles vindos de sua educação religiosa. Por não poder mover-se livremente, e até precisar controlar seu corpo, acabou enrijecendo-se a ponto de não conseguir realizar movimentos mais soltos, principalmente de quadril.

Ao dialogarmos novamente com Souza (2010), quando discute os processos que obrigaram as pessoas negras a controlar seu corpo, suas emoções e a possessão ao realizar movimentos de danças afros, percebemos como isso ainda está enraizado em muitos de nós. “Em nome de Deus, amém” (Souza, 2010, p. 42-43), controlavam-se, por meio do corpo e das emoções dos negros, as manifestações culturais de sua existência. Por tudo isso é que essas marcas se tornam algo tão profundo ao longo da sua vida, fazendo com que demore mais tempo para internalizar o que deveria fazer parte de sua cultura e constituição corporal.

Quando movimentos negros são intrínsecos ao corpo, acontece, por exemplo, o que relata o colaborador Cunha (2022; 2025), ao mostrar como as práticas da infância e adolescência o ajudaram a se constituir como é hoje.

Nos anos 80 e 90 as *black musics* eram tendências no Brasil, principalmente nas periferias. Eu acredito que essa prática é uma das minhas maiores influências na construção de um molde através de um corpo estrangeiro. Isso é muito legal também. Porque esse corpo estrangeiro transita. Ele transitou com uma força tão grande, principalmente dentro das comunidades, através deste estilo musical, principalmente, organizando esses corpos, movimentando-os, de uma certa forma e contribuindo para essas corporeidades. Para o meu corpo negro, que estava também no meu movimento inicial de dança, isso foi muito influente. Pelos 12 anos eu tive um grupo de rap/charme, era um grupo de dança onde se cantava e dançava. E era na rua. Mesmo sem perceber, éramos maduros para a idade na época. Sabe, aquela coisa de estar ali sentindo a estrutura cultural e artística periférica, se movendo, ouvindo, sentindo, observando, escutando, e tínhamos todo esse acesso ao nosso dispor. (Cunha, 2022).

O acesso ao que na época era possível em termos de sonoridades e movimentos de rua, colaboraram para que o colaborador, junto de sua família, sua vizinhança e seus amigos/colegas, conhecesse diferentes estilos de movimentos negros no corpo. O conteúdo cultural ancestral (Ligiéro, 2011) encontrado nas paisagens culturais: sonoras, musicais, visuais e expressivas, das vivências de Cunha (2022), o aproximaram das possibilidades de reavivar performaticamente na comunidade, mesmo que de outros modos, as práticas de seus antepassados.

Esse corpo negro que hoje eu falo, que hoje eu tento traduzir a partir da dança, ele carrega uma cultura, uma história. A dança afro que eu pratico olha para a minha história, se relaciona com as histórias dos meus alunos, revisitando as histórias dos nossos ancestrais. Ancestrais que foram reis, rainhas, agricultores, engenheiros de sua arte e que são os deuses orixás que teceram o mundo em seus tempos para que possamos estar discutindo hoje aqui. Percebo, assim, meu corpo negro, através de memórias por onde vivencio a relação de espaço que entendemos como tempo passado, presente e futuro em forma de movimento. E, de algum modo, fluir para uma determinada forma de autocura. É como eu disse: a busca da dança afro tende a trazer essas questões internas à tona. Essas questões, esses conflitos, esses medos que não necessariamente são nossos. Então, a dança afro faz a gente se provocar e questionar esse corpo negro. Questionar essa sociedade. (Cunha, 2025).

Os colaboradores trazem diferenças marcantes entre as danças afros praticadas no sul e na Bahia, mostrando quais são as nuances e características que as diferenciam. Também as colocam afirmando que, embora em outros estados brasileiros possa parecer mais avançado o movimento pelas culturas afros, no sul também há muita coisa acontecendo e a dança vem ganhando cada vez mais espaço.

Eles compreendem o seu compromisso como um corpo negro que precisa se posicionar e afirmar seu lugar, cuja ancestralidade vem de muito sofrimento e dor e que por isso está em constante questionamento de si e dos outros. Também descrevem quais foram os elementos e as pessoas que fizeram parte de sua trajetória de iniciação na dança negra, cujas inspirações vinham, por exemplo, da *black music* que era ouvida entre os anos 80 e 90, no caso de Cunha (2022). As criações que se davam a partir do que podemos chamar, com inspiração nos estudos do campo da Memória Social, coletivo de pré-adolescentes e adolescentes, coletivo da escola de dança, coletivo da escola de samba, coletivo da universidade, estes "quadros sociais ou comunidades afetivas (Halbwachs, 2006) onde era comum também a colaboração e o exercício da criatividade.

Os profissionais parecem compreender seu corpo negro como aquele “corpo em performance” mencionado por Martins (2003), conforme visto na seção 3.1 deste trabalho. Ou seja, o corpo negro como um local de inscrição do conhecimento e da memória. Neste caso, reconstróem memórias “a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto [em seu] espírito” [ou no das pessoas de quem se lembram], assim como com aqueles que continuam fazendo parte de seus “grupos” também “comuns”, como afirma Halbwachs (2006, p. 34). É como se diversos corpos negros se fundissem em um corpo só, pois todos compartilham das mesmas memórias coletivas e corporais negras.

Seus relatos evidenciam como as danças afros são conceitos plurais que articulam dimensões artísticas, pedagógicas, religiosas e políticas. Barboza (2023; 2025), Amaro (2023; 2025), Cunha (2022, 2025) e Santos (2024; 2025) mostram que, no Brasil, especialmente no Rio Grande do Sul, ainda há a necessidade de afirmar e reivindicar esse espaço como parte da identidade negra, em contraste com o caso cubano, por exemplo, onde a negritude foi assumida como central após a revolução. A dança afro gaúcha aparece como uma vertente própria, marcada por elementos regionais como a chula, a ênfase nos pés e a fluidez distinta dos movimentos, além da forte presença das orixalidades, que conectam mito, rito e corporeidade. Essa prática se revela não apenas como estética, mas como resistência cultural e espiritual, reafirmando a ancestralidade negra em um contexto ainda permeado por discriminação e invisibilização.

Ao mesmo tempo, os colaboradores destacam a importância de diferenciar o sagrado do artístico, reconhecendo que as danças dos orixás nos terreiros têm função pedagógica e comunitária, enquanto no palco se transformam em linguagem estética. A discussão também aponta para a ausência de uma institucionalização mais ampla da cultura afro-brasileira, que ainda não possui escolas formais comparáveis às de outras tradições, apesar dos avanços em universidades e projetos acadêmicos. Assim, as danças afros são compreendidas como um campo de criação e reflexão que une corpo, memória e ancestralidade, funcionando como ponte entre arte e política, tradição e contemporaneidade, resistência e afirmação identitária.

Quanto às discussões sobre o corpo, os colaboradores evidenciam sua centralidade como espaço de expressão, memória e resistência, enfatizando que é no corpo que se manifestam ancestralidade e espiritualidade, seja pela peculiaridade dos pés na dança afro gaúcha (Amaro, 2023), pela influência do clima e da postura

corporal no sul (Santos, 2025), ou pela presença das orixalidades que conectam mito, rito e movimento (Barboza, 2025). O corpo é visto não como instrumento técnico, mas como território político e pedagógico: nele se atualizam saberes ancestrais, se afirmam identidades negras e se constroem linguagens artísticas que diferenciam o sagrado do palco. Desta forma, o corpo negro é o ponto de encontro entre estética, espiritualidade e luta social.

Um ponto importante a destacar é que a relação entre danças afros e espiritualidade não é uma imposição teórica construída neste trabalho, mas emerge diretamente das narrativas dos colaboradores. Em seus relatos, os professores e as professoras destacam que os gestos ritualísticos, os toques do tambor e as danças dos orixás não se limitam ao entretenimento ou à cena artística, mas constituem processos pedagógicos e formativos para a comunidade. Assim, ao reconhecer que as danças afros se conectam às práticas de terreiro e às religiosidades de matriz africana, a análise não força uma associação, mas acolhe a dimensão espiritual que os próprios sujeitos atribuem às suas experiências. Essa leitura encontra respaldo nos conceitos de Oralitura (Martins, 2021a), que compreende o corpo como transmissor de saberes ancestrais, e de Escrivência (Evaristo, 1996; 2020), que inscreve memórias pessoais em narrativas coletivas, incluindo o sagrado como parte da identidade negra.

Do ponto de vista dos estudos em Memória Social propõe-se a problematização dos lugares de memória, proposta por Nora (1984), que pode ser expandida para além da materialidade dos monumentos e arquivos, considerando o corpo como espaço de inscrição e transmissão. Assim, as evidências mostram que o corpo, por meio de gestos, posturas e práticas, funciona como arquivo vivo, capaz de preservar e atualizar experiências coletivas. Os relatos dos colaboradores permitem observar que o corpo é um lugar de memória que articula dimensões corporais e ancestrais, funcionando como suporte de saberes que não se reduzem à materialidade documental. Em comum, as narrativas mostram que o corpo é um espaço privilegiado de memória, onde se inscrevem práticas políticas e ancestrais que sustentam a coletividade. Assim, a Memória Corporal emerge como conceito importante para o campo de estudos da Memória Social a partir de diferentes sentidos e significados.

4.3 Ensino e Práticas/Contextos, Movimentos Coletivos/Comunidades e Desafios

As diferentes experiências relatadas pelos colaboradores deste trabalho convergem em muitos sentidos. Os contextos de atuação são muito diferentes, estando entre eles diferentes instituições no exterior do Brasil, uma escola da rede municipal de Porto Alegre, centros culturais e uma universidade federal. Ainda assim, os movimentos, as lutas coletivas, a concepção de comunidade e os desafios pelos quais vêm passando, são bastante semelhantes, uma vez que as causas pelas quais atuam são as mesmas: o ser negro, a cultura, a arte e as danças afros.

Seus processos de formação também ocorreram de maneiras diferentes. Mônica formou-se bailarina clássica e pedagoga e sua formação em Danças afros aconteceu durante o período em que foi aluna do Prof Daniel Amaro. Thyago e Perla são graduados em Dança, pela ULBRA Canoas e pela UFRGS, respectivamente. Thyago formou-se professor de Dança afro informalmente e está em processo de se tornar mestre em Artes Cênicas. Perla está em processo de formação em Dança afro com a professora Tati Campêlo e de se tornar doutora em Educação. Mano tornou-se professor de culturas e danças afros informalmente, também, e não realizou cursos acadêmicos de graduação ou pós-graduação formais.

Eu não tenho escola e nem tenho companhia. Eu alugo uma sala onde eu dou aula todas sextas-feiras. Que é um centro cultural onde eu trabalho e uma vez por mês, aos domingos, eu dou aula num outro estúdio de dança, que eu alugo também a sala, mas eu não tenho espaço próprio, não. Porque aqui é muito caro. E os outros dias da semana eu dou aula para crianças, depois da atividade escolar, eu dou aula em 4 escolas. Eu vivo na verdade, de ser professor, sou professor. É bastante tempo. Dei muita aula na Bélgica inteira de norte a sul, me engajando direto, dando aula aqui, dando aula ali. É que eu sou, como professor, eu sou muito chato, viu? Eu não tenho, eu não formei ninguém professor, também não tenho essa visão, nunca pensei em formar alguém professor. E tem de tudo. Tem de tudo. Às vezes aparece algum latino... chileno, boliviano, alguma coisa. Tem uma aluna holandesa, que a Holanda fica aqui perto, tem muito holandês morando na Bélgica. Eu dancei numa companhia durante 6 anos, uma companhia de dança teatro para crianças de 2 a 3 anos. Já trabalhei muito fora, trabalhei em Portugal, já trabalhei na Espanha, já trabalhei na Itália, já trabalhei na Alemanha e na França. Eu já viajei muito pela Europa durante esse tempo todo. E eu viajei muito com uma companhia também. Mas, o que eu não tenho são alunos ou bailarinos interessados no meu trabalho. Todas as pessoas que me procuram são amadoras que querem experimentar/fazer uma aula, querem fazer uma atividade. A faixa etária é mais de 30 anos até 65 anos. São essas pessoas que me procuram em geral, assim. (Amaro, 2024).

Em diálogo com Martins (2021a), pode-se afirmar que, ao narrar sua trajetória, suas aulas e deslocamentos pela Europa, o colaborador realiza uma prática de oralitura: a palavra falada que transmite cultura, memória e ancestralidade. A oralidade, neste relato, é um meio e também uma forma estética e política de conhecimento. Além disso, alguns trechos de sua narrativa podem ser lidos como autoficção, pois o narrador constrói versões de si, selecionando memórias e experiências. Isso conecta com a ideia de que toda narrativa de vida é também uma elaboração ficcional. Amaro (2024) ministra aulas em salas alugadas, espaços culturais, estúdios e escolas belgas. Eventualmente, é convidado para trabalhar em outros países como Portugal, Alemanha, França e Itália, assim como no Brasil, seu país de origem. Seu público é de pessoas entre 30 e 65 anos curiosos com as danças ou alguma atividade corporal. Isso vem ao encontro do que mostra Josso (1999; 2002) ao percebermos que os relatos dos colaboradores funcionam também como narrativas de formação. Cada trajetória (formal ou informal) é uma autobiografia pedagógica, revelando processos de aprendizagem e identidade.

Então eu só trabalho com a minha cultura mesmo, onde eu vou ela vai junto, até porque eu acho que a nossa cultura, ela é muito complexa. Se algum aluno meu quiser ser professor, ele vai ter que sair daqui e ir pro Brasil, porque... O que acontece? É muito complexo. E aí, o que eu faço das minhas aulas? Porque não é aberto. Só vai quem quer, tá, só vai quem quer mesmo. Mas não tem uma coisa divulgada, "pode todo mundo", não é para todo mundo. Iniciante não pode fazer essa aula. Iniciante não pode, porque o bicho pega. Um dia foi uma menina, acho que uns 2, 3 meses a menina passou mal, coitadinha. Porque é muito puxado, bicho, aí não vai entender mesmo. (risada) E uma outra coisa que eu percebi também, a dança africana é muito chapada. Sempre de frente. E eu trabalho muito deslocamento. (Amaro, 2024).

Um ponto interessante a observar, é que há algumas aulas do colaborador que não podem ser acessadas por quem apenas tem curiosidade ou vontade de se mover. Há momentos em que é necessário um preparo corporal e/ou técnico mais específico para conseguir realizar as suas aulas, por exigirem mais experiência e compreensão das danças e da corporeidade afro. Aqui as metodologias como os deslocamentos em sala, o vigor corporal exigido, entre outros aspectos, são muito diferentes de uma aula experimental.

Não somente iniciantes sentem essa dificuldade, como já relatado pelas profissionais colaboradoras Santos (2024) e Barboza (2025), na seção anterior, cuja experiência anterior às danças afros, em outras danças, apresentavam níveis de dificuldades muito similares. Barboza (2023), por exemplo, naquele momento atuava

em diferentes contextos como convidada ou voluntária, mas mantendo dedicação exclusiva na Universidade Federal de Santa Maria, onde é a professora titular que introduziu a disciplina *Estudo das danças de matrizes afro-brasileiras*. Alguns projetos são oriundos desta atuação, e outros são para dar apoio ao carnaval local ou outros apoios.

Eu vim para cá em agosto de 2017. Até então eu estava em Pelotas, sempre. Tem períodos que a gente está desenvolvendo projetos na escola de samba, às vezes dá um suporte por lá... Mas... formalmente eu só trabalho com dança afro na disciplina, na universidade, porque eu tenho dedicação exclusiva como professora da Universidade Federal. A disciplina chama-se Estudo das Danças de Matrizes Afro-brasileiras. O que acontece às vezes é por meio de projetos, então, alguma ação ou outra onde eu inicio uma aula, ou que eu seja convidada, como professora da universidade, mas assim, eu não trabalho em outro lugar. (Barboza, 2023).

Nota-se como, para a colaboradora, a sua relação com a dança deu-se pela via profissional, desde o balé clássico, quando em algum momento foi motivada a multiplicar seus saberes em dança formalmente, em escolas e, mais tarde, em instituições de ensino superior. Ela brinca que não consegue dissociar muito bem a sua versão professora da sua versão aluna, pois ambas caminham sempre juntas, construindo uma narrativa que pode ser lida como autoficcional, por trazer uma elaboração subjetiva de si que mistura realidade e elaboração subjetiva, mostrando como ela se vê e se representa..

Então a gente constrói trabalhos artísticos em aula e eu danço junto com eles. A Universidade é o espaço de dançar que é mais constante na minha vida atualmente. E nas disciplinas, eu normalmente tenho essa prática de dançar com os alunos. Também comecei a me aventurar como porta bandeira na escola de samba, há pouco tempo... A gente tem também um vínculo com uma associação de moradores aqui numa comunidade, onde tem um mestre de capoeira que é a referência da capoeira aqui de Santa Maria, que é um irmãozão aqui de Santa Maria. Alguém que está sempre junto, um parceiro. Então, na disciplina de Estudo das Danças de Matriz Afro-Brasileiras a gente tem a extensão curricularizada e nessa carga horária a gente vai para esses espaços da comunidade onde as manifestações negras acontecem, eles são espaços aonde a gente vai conviver para entender os significados dessa dança que a gente está estudando lá na Universidade. Então, Mestre Militar aqui, os terreiros de candomblé, de umbanda da cidade, o carnaval, as escolas de carnaval, o samba, o clube 13 de Maio, que depois se transformou em museu aqui e é da origem da comunidade negra em Santa Maria... com todos eles a gente tenta se articular. Então eu acho que o professor de dança afro, ele tem que estar com o pé no chão dessas manifestações onde elas acontecem. Porque é ali que se ressignifica, é ali que a dança resiste. E ela se transforma também. Então, isso é um movimento que eu acho importante, assim, que eu tenho feito cada vez mais, em função de estar trabalhando uma disciplina. (Barboza, 2023).

A colaboradora mostra a importância de, no papel de professora em uma instituição de ensino superior onde envolve seus alunos com as culturas e as danças afros, também transitar por outros contextos: clubes negros, escolas de samba, terreiros. Pelo seu relato percebe-se a importância da integração entre diversos atores (alunos, professores, comunidades) e conhecimentos que ajudam a promover e afirmar a resistência negra, considerando aspectos corporais, das culturas e da espiritualidade negra, assim como na região Sul do país.

Ao articular metodologias voltadas para a disciplina Estudo das Danças de Matrizes Afro-brasileiras com suas vivências pedagógicas em terreiros, escolas de samba e clubes negros, ela escreve a vida da comunidade dentro da universidade. Este processo de narrar-se, em diálogo com Evaristo Brito (1996), pode caracterizar-se como escrevivência, em razão de que sua trajetória profissional e pessoal se entrelaça com a memória coletiva do negro. Além disso, a trajetória da colaboradora pode ser lida como uma narrativa de formação: do balé clássico à docência universitária, passando pela experiência comunitária. Josso (2002) também nos ajuda a pensar como a identidade profissional se constrói na relação entre ser aluna e ser professora no caso de Mônica, ao brincar que não consegue separar sua versão professora da versão aluna.

O colaborador Cunha (2025) mostra com mais ênfase a preocupação em afirmar e dar visibilidade às Danças afros praticadas ou ensinadas no Rio Grande do Sul. Em seu relato ele conta as caminhadas que vem fazendo, sozinho e/ou em coletivos de alunos e/ou de outros profissionais da dança. Cada projeto recebe o nome de “célula”, como uma pequena parte que pode ser multiplicada em várias outras, criando novas possibilidades de trabalho e vivências em danças afros.

Eu chamo algumas ações de células, como o Retiro de Dança Afro, a live no *Youtube* com alguns professores gaúchos, performances como o solo Alafim, como o Espetáculo 20 de Novembro – Poemas de Oliveira Silveira, como oficinas abertas ao público, aulas para alunos regulares, e laboratórios de pesquisa do corpo negro, além do mestrado. No laboratório de pesquisa, em 2024, trabalhei com 15 alunos que foram selecionados. Tive uma procura muito grande, mais de 80% dos selecionados eram negros. E tinha alunos indígenas também. Das oficinas abertas ao público, tive mais de 140 inscrições. E foi aí que consegui criar uma ideia de um retiro. (Cunha, 2025).

Há movimentos, como visto anteriormente ao dialogarmos com Santos (2021), que são resultados da concepção artística, espiritual e simbólica e que são expressadas por meio do corpo. Estas expressões traduzem-se não apenas em

ministrar aulas de dança, mas também em proporcionar vivências talvez ainda não experimentadas antes por outras pessoas, e que neste caso se dá por meio das Danças afros para o público negro. Aqui fica evidente a questão do valor do trabalho negro, como discutido em Carneiro (2023), que discute sobre o dispositivo de racialidade, evidenciando os mecanismos que naturalizam hierarquias raciais e delimitam os lugares sociais do trabalhador, ou do corpo negro. Pode-se afirmar, dialogando com a autora, que as ações descritas por Cunha (2025) e seu trabalho — retiros, oficinas e performances — funcionam como contra-dispositivos, pois deslocam o corpo negro gaúcho para o centro da produção artística e pedagógica. Ao privilegiar a presença de estudantes negros e indígenas e afirmar a dança afrocontemporânea como campo de pesquisa e criação, essas práticas tensionam e reconfiguram a lógica racializada, transformando a arte em espaço de resistência e afirmação.

A partir dessas células de trabalho, Cunha (2025), ao longo de sua trajetória nas Danças afros, foi criando outras ações e chamando pessoas para se juntar a ele. Tudo em torno da Dança Afrocontemporânea Gaúcha, como chama. Seus movimentos transitam em diferentes lugares: teatros, salas de centros culturais, estúdios, no *Youtube*, enfim, algumas possibilidades onde podemos acompanhar seu trabalho e também obter conhecimentos sobre as Danças afros que ele ensina e pratica. É uma oportunidade muito interessante, que se mostrou como novidade e vem ganhando cada vez mais espaço na vida dele, o Retiro de Dança Afrocontemporânea Gaúcha. O primeiro foi mais tímido, aconteceu em 2022, com alguns alunos regulares. Oficialmente, ele promoveu o I Retiro de Dança e Cultura Afro Gaúcha, em 2025. E o II Retiro foi em fevereiro de 2026⁶⁴.

Nesse ano que passou, 2024, fazendo esses processos que eu comentei, eu já vim articulando o Retiro de Dança Afro. Então, já tinha alguns alunos que queriam muito. E eu vim trabalhando, vim desenvolvendo, até que entre finalzinho de outubro para novembro eu tinha mais ou menos decidido o que iria fazer. Foi um retiro de três dias, do dia 14 ao dia 16 de fevereiro que passou. A célula foi exatamente criada do jeito que eu pensei. Algumas coisas tiveram um ajuste aqui, outro ali, mas, muito poucos, porque tudo que foi proporcionado foi extremamente maravilhoso. A escolha do local, eu tive que ir lá antes, visitar, enxerguei tudo que eu tinha que enxergar, escolhi o lugar onde a gente ia estar. Foi em Canela/RS, num sítio chamado Nova Terra. É um lugar divino, tem uma conexão muito sagrada com vários movimentos que o próprio lugar proporciona. Tivemos uma programação para entender o funcionamento do local. O previsto aconteceu. Luais à noite. Lua, fogueira, tambor, cantos, trocas de cantos, trocas de rezas. Tivemos o acordar do tambor. Isso foi uma coisa que marcou muita gente. Perceber as práticas. As

⁶⁴ Ver mais em: <https://www.instagram.com/p/DS3BWz1kxPr/>.

práticas, tanto de dança quanto musicais e teóricas, quanto as caminhadas na natureza, desde os riachos, os rios, quanto outras performances que a gente fez dentro daquele espaço. Mas é um destaque, porque a gente realmente também conseguiu que muita gente negra tivesse acesso. (Cunha, 2025).

Oliveira (2021), em seu livro, ao descrever as vivências com danças afros em retiros onde a prática acontece em grupos ao ar livre, com caminhadas, danças e rituais, também menciona a importância de momentos de trocas e conversas sobre essas práticas: como o participante se sentiu, quais sensações e impressões ficaram no corpo, nos pensamentos e nas sensações após as vivências. No Retiro de Dança Afro de Cunha (2025) também aparece essa busca por mais do que ensinar técnicas ou passos coreográficos, focando na vivência espiritual e cultural com as danças afros e com os elementos que a cercam: a relação com a natureza, o pé no chão, o pé na grama, o contato com animais, com a água dos rios e cachoeiras, a sonoridade do tambor que acorda os participantes. As rezas, cantos e rituais vividos coletivamente constituem-se de oralitura, ou seja, um saber transmitido pela palavra e pelo corpo. Além disso, o relato de suas ações coletivas (retiros, oficinas, performances) transforma experiências individuais em resistência política e memória coletiva, constituindo-se de uma escrevivência; e é também uma narrativa autobiográfica, por ser uma construção de si que envolve sua formação como professor ao articular essas vivências.

É toda uma vivência especial e muito peculiar das culturas negra e afro, além da dança, e que vão fazer parte dos movimentos experimentados depois com o corpo ao dançar. Assim, o colaborador também acessa diferentes contextos, tal como Amaro (2023, 2025) e Barboza (2024, 2025), e proporciona diferentes vivências culturais, inclusive trazendo pessoas de outros estados brasileiros interessadas em participar, principalmente pessoas negras, indígenas e LGBTQIAPN+⁶⁵. Seu trabalho parece dialogar com as experiências relatadas por Oliveira (2021), ao mostrar como as danças afros beneficiam e enriquecem as experiências coletivas cujos objetivos visem trabalhar o ser do interior para o exterior. Quando afirma que “as “vivências culturais” de origem africana são vivências de uma relação estreita com o mundo natural”

⁶⁵ A sigla LGBTQIAPN+ representa uma diversidade de orientações sexuais e identidades de gênero. L: Lésbicas, G: Gays, B: Bissexuais, T: Transgêneros, Q: Queer ou Questionando, I: Intersexo, A: Assexuais ou Arromânticas, P: Pansexuais ou Pôli, N: Não-binárias. O símbolo "+" indica a inclusão de outras identidades que não estão explicitamente representadas nas letras. Fonte: <https://orientando.org/o-que-significa-lgbtqiap/>.

(Oliveira, 2021, p. 228), o autor reafirma como a comunidade tradicional africana e as comunidades descendentes dessa cultura vivem essa relação com a natureza como uma relação comunitária. Isso parece estar muito presente também no trabalho de Cunha (2025).

A diversidade (sexual, de gênero, etc), além da de cor, também é uma bandeira importante para a colaboradora Santos (2024), ao contar como foram as articulações do Movimento Meninas Crespas. A pauta inicial foi o racismo na escola. A história do Maculelê⁶⁶ foi a forma pedagógica encontrada para dialogar com seus educandos.

Então... as Meninas Crespas, elas surgem nessa minha busca. Porque não é. Eu falei assim, parece rápido. Mas foi um processo de anos. Eu estava dançando. Eu estava aprendendo as danças populares. E aí teve um professor, que era o professor Jair Felipe, que aí ele deu uma aula de Maculelê. E eu disse “Incrível”. Achei incrível. A aula de danças populares. Aí eu disse “Caramba. É isso aí”. E ele deu uma aula. Depois eu fui atrás. Fazer mais aulas em outros lugares. E eu disse “Caramba. É isso”. E na época eu era professora na Restinga. E tinha muitos casos de racismo dentro da escola. E eu, uma professora nova, vendo essas coisas. Dizia “Nossa. Achei que já tinha superado”. Coisas que eu vi na minha infância, na minha adolescência, eu estava vendo ali de novo se repetir. E aí eu comecei a conversar com algumas alunas, alguns alunos sobre a questão da nossa história, da nossa estética. E nessa época eu estava dançando Maculelê. E aí eu falei para eles “Eu queria partilhar com vocês uma dança, enfim... Que é uma dança de luta. De resistência”. E aí eu falei, contei uma das histórias do Maculelê e falei “olha... e nesse período eu estou vivendo isso. Estou sendo uma guerreira, porque está sendo difícil viver esse momento”. E eles se interessaram pelo Maculelê. E eu comecei a ensinar para eles. As crianças começaram a gostar bastante. A gente começou a dançar. E aí a gente criou um Maculelê muito nosso. Sabe? Porque é isso. Tem a dança popular ali. Mas ela vai ter características daquele grupo. Aquele grupo vai interferir de alguma forma nessa manifestação. E era para meninas e meninos. (Santos, 2024).

Santos (2024) constrói uma narrativa subjetiva de si, ao se narrar como uma “guerreira” no período de dificuldades, o que pode ser lido como uma elaboração autoficcional. Ela também elabora uma oralitura ao contar uma das histórias do maculelê para suas alunas, por tratar-se de uma dança de luta e resistência que é transmitido pela oralidade e pelo corpo.

⁶⁶ Na versão africana conta-se que um guerreiro chamado Maculelê (ou um grupo de 22 guerreiros) teria defendido sua aldeia durante uma invasão, apenas com pedaços de pau (que, na dança, são as grimas), inspirando a dança como celebração da vitória. Outra versão brasileira conta que o guerreiro Maculelê seria um indígena que lutou como protetor do povo negro, reforçando a ideia de que a tradição é fruto da fusão cultural afro-indígena. As versões do mito estão ligadas à cidade de Santo Amaro da Purificação, na Bahia, e às comunidades negras que trabalhavam nas plantações de cana-de-açúcar. Fonte: <https://cartasdecultura.com.br/maculele/>.

Para resistir e enfrentar o racismo, assim como outros tipos de discriminação, negligências e apagamentos, a colaboradora motivou seus alunos a dançar, marcando seu lugar na resistência negra e afirmando-se como pessoas com o direito de viver dignamente. A dança, assim, surgiu como enfrentamento aos desafios sociais e políticos vividos por aquela comunidade naquele momento, constituindo-se de memórias coletivas de resistência a partir da escrevivência da professora de danças afros. Ela também conta que o Projeto Meninas Crespas contemplava meninos, meninas e todos que sentissem o interesse em se mover e movimentar o corpo contra as suas dificuldades.

O nome é Movimento Meninas Crespas por uma questão política mesmo, a nossa ideia é sempre valorizar a mulher negra, mas não pode ter só mulheres negras. Não pode, porque eles também precisam, e eles são, e se a gente for olhar, o gênero masculino é aquele agente opressor, o que reproduz o machismo. Claro, algumas mulheres vão reproduzir também, mas a gente precisa ver que o machismo, ele precisa ser combatido, a gente tem que conversar com quem? Com quem nos atinge. Se excluir não vai dar certo, então por isso que os meninos, o compromisso deles é cuidar das meninas. No começo, eles são bem relutantes, mas enfim, por causa de uma sociedade que ensina que não é, mas a gente sempre fala, o cuidado que tem que ter com as meninas. (Santos, 2024).

Santos (2024) elucida a importância de trabalhar também as questões de gênero em suas aulas de dança, para reforçar que é a união entre todos que possibilita a transformação da sua realidade, independentemente das diferenças, pois essas devem ser acolhidas e contempladas, inclusive, nos trabalhos artísticos, como será visto mais adiante. Assim, também o descaso com as comunidades negras e pobres na sociedade é trabalhado em sala de aula, buscando compreensões para além da vivência escolar, onde todos podem ter o seu lugar.

Cunha (2022; 2025) afirma a importância de conhecermos a história da marginalização do povo negro aqui no Sul, e de como isso possibilitou as histórias das danças afros que se vivencia no Estado hoje. O colaborador compreende que a partir dessa marginalização imposta aos negros é que foi iniciada a busca por estratégias de sobrevivência e manutenção, tanto de sua vida como da sua cultura e da sua arte, a qual é cotidianamente vivida, muito mais do que percebida.

Os conflitos que permearam meu desenvolvimento na adolescência, até a fase adulta, eram mais relacionadas às discussões internas sendo observadas, sentidas em um processo emocional imaturo. A marginalização da nossa história negra, no meu entendimento, aconteceu quando negros

africanos foram roubados de suas terras para serem escravizados na diáspora do mundo. Esse negro escravizado que chegou ao Rio Grande do Sul tem como história vir para este Estado, primeiro como forma de castigo, para trabalhar em um clima pesado e denso, e dentro de uma produção cruel com o trabalho do charque. Após o fim da escravidão, o negro gaúcho que foi disperso das regiões como os bairros Bom Fim, Centro, Cidade Baixa, foram expulsos para regiões periféricas, a mercê, sem condições sanitárias, financeiras, territoriais. É nesse ponto que essa arte começa a se fazer na forma do negro se expressar e se comunicar social e politicamente. Então, eu fui percebendo isso aos poucos, participando de grupos afros e desenvolvendo trabalhos afros para a minha consciência pessoal. (Cunha, 2025).

A narrativa pessoal de Cunha (2022) reflete os processos históricos e sociais compartilhados pela população negra no Sul do Brasil. Isso pode ser articulado com os autores já evocados para este trabalho: Carneiro (2023); Evaristo de Brito (1996) e Evaristo (2020), que discutem de modo aprofundado a relação entre narrativas individuais e coletivas. Ao estruturar desigualdades, o dispositivo de racialidade permite mostrar que a fala individual revela mecanismos sociais que atingem todo o grupo negro (Carneiro, 2023). Além disso, a noção de escrevivência, conceito também trabalhado nesta tese, ajuda-nos a perceber como experiências coletivas da população negra são constituídas das experiências individuais que transformam as memórias individuais na memória social destes grupos.

No enfrentamento dos desafios relacionados à história e às vivências do povo negro, assumir a própria trajetória implica também reconhecer a responsabilidade diante de processos que, muitas vezes, só se tornam conscientes em momentos específicos da vida, como observa Cunha (2022; 2025). Mesmo quando essas situações são vivenciadas diretamente, pode levar tempo até que se transformem em ação, seja na vida cotidiana ou nos movimentos corporais e nas Danças afros. Ao praticar outras modalidades de dança, frequentemente nos encontramos imersos em concepções de mundo que não contemplam as especificidades da experiência negra. Isso se evidencia principalmente na dimensão subjetiva do racismo, como discute Bento (2022), ao destacar que transitar em comunidades negras difere profundamente de circular em espaços majoritariamente não negros. Nestes últimos, a presença negra pode ser marcada pelo constrangimento ou pela estranheza decorrente de sua ausência.

Esse aspecto mostra, conforme Bento (2022), o problema do pertencimento a determinados lugares pelas pessoas negras, questão que se manifesta tanto na exclusão quanto na dificuldade de reconhecimento. Quando Cunha (2025) menciona

o desafio de ser socialmente visto e discriminado como diferente, no excerto abaixo, torna-se possível compreender como essas experiências individuais se articulam a processos coletivos de marginalização e resistência.

Quando tu é jovem e periférico e é abordado por policiais, por exemplo, sendo jogado na parede, tomando tapa na cara, essa realidade se torna distorcida olhando de fora, olhando da televisão ou do jornal. Quando se sai daquele cenário periférico e se vai para o asfalto, o tratamento é outro. Então penso: “espera aí. Tu não vai me parar, tu não vai me abordar, não vai me agredir?”, E a resposta é um tratamento indiferente. Então, com certeza, qualquer moleque que cresceu nesses ambientes entendia o que era racismo, preconceito e discriminação, sobre o papel dele, mesmo sem a compreensão literária e política disso. E aí tu vai percebendo quem tu quer te tornar e vai questionando a si mesmo. (Cunha, 2025).

Cunha (2025) elabora uma narrativa subjetiva de si ao mencionar as abordagens policiais e interpretando a sua própria consciência política a partir de sua realidade juvenil. Com esta elaboração, ele reforça que sua narrativa pessoal denuncia mecanismos coletivos de marginalização, transformando memória individual em memória social, o que pode ser lido como escrevivência. Além disso, sua construção também é autobiográfica, ao articular suas experiências pessoais com processos históricos.

Entre os relatos concedidos, os colaboradores destacam a importância de o pesquisador realizar vivências nas comunidades, estar no cotidiano, “com o pé no barro” (Cunha, 2022), para compreender melhor como essas memórias são construídas e como se encadeiam. Neste mesmo sentido, Amaro (2023) destaca uma reflexão muito semelhante, ao mencionar a questão da classificação e do enquadramento das ideias e pessoas, principalmente as negras, a partir das quais a nossa sociedade é estruturada. Ele fala também da importância de um pesquisador, acadêmico ou não, não tomar este posicionamento.

Quando eu cheguei aqui [Bélgica/Europa), eu percebi que os corpos daqui eram diferentes, que era uma outra cultura, então eu tive que quase começar do zero. Porque eles não sabem nem o que é orixá. Nada, nada, nada. Então para começar a primeira barreira que eu tive foi a língua. A começar por aí. E a pessoa aqui na cidade onde eu moro é uma belga, que ela tinha essa organização que mais trazia africanos, e ela quem dá aula hoje, sabe, e eu não concordo com isso. Sabe, então, tu não vai me dizer que ninguém (dos africanos que davam aula na Bélgica) era bom? Para não restar ninguém, sabe? Ela, belga, branca. E aí eu digo para as pessoas... e para fazer aula com ela tem filas de espera. Eu nunca tive a quantidade de alunos que ela tem. Sabe..., ela ganha grana pra caramba assim. Mas por quê? Porque as pessoas veem nela um espelho, ela é branca, fala a língua perfeita deles. É a questão da identidade, entendeu? Mas eu... eu fico na minha, eu vou pro

meu caminho e fiz outro. Fiz uma outra história e tal, tenho uns alunos fiéis que dançam comigo há 20, 25 anos já. (Amaro, 2023).

Das experiências que teve na Bélgica com professores africanos de danças afros, Amaro (2023) sente-se indignado por não ter permanecido atuando no país alguém que pudesse mostrar as raízes culturais e artísticas africanas em lugar de uma professora belga que assumiu uma identidade que não é sua. Aqui a questão não é uma pessoa branca assumindo a identidade negra, mas sim uma pessoa estrangeira (não africana e, tampouco, brasileira) que se apropriou dos movimentos negro-africanos e, com o apoio da barreira do idioma que o colaborador coloca, criou meios de contemplar os praticantes contrerrâneos em suas práticas docentes com danças afros. Esta narrativa dialoga com Evaristo Brito (1996), podendo ser lida quando se entende que a indignação de Amaro (2023) constitui-se como uma escrivência, pois seu relato denuncia a invisibilização das raízes africanas e reivindica que a experiência negra seja narrada e ensinada por quem a vive. Além disso, o colaborador constrói uma autobiografia (Josso, 2002), pois reflete sua trajetória de formação com professores africanos e como essa experiência molda sua identidade docente.

Nessas questões, e agora estou falando de uma coisa perigosa também. Quando a gente fica catalogando. Quando eu cheguei em Porto Alegre, as pessoas não me davam um trabalho porque eu não era de Porto Alegre. Quando eu morava no Brasil, eu sofri muito, mesmo em Porto Alegre. Primeiro, a dança afro não era considerada dança. Segundo, os conhecidos meus, a negrada do movimento negro, não gostavam muito de mim, porque eu andava com os brancos fazendo aula. E eu cheguei a ouvir. Disseram na minha cara, “cuidado, tu está indo lá dar aula, não passa muita informação para eles”. Cheguei a ouvir isso. E outra coisa, isso é uma coisa que o racismo fez no Brasil. “Negro no Brasil é só quem é escuro”. Não é verdade. Não é verdade, gente. Porque o racismo no Brasil é tão perverso, que muda muito a ideologia das pessoas. Por exemplo, eu tenho um amigo, deve conhecer ele. Ele é loirinho, mas ele trabalha há 50 anos com a cultura negra no Brasil. O Ratinho. Olha, a pessoa que mais tinha contato com o mestre Moa era o Ratinho. Aí as pessoas discriminam o Ratinho porque o Ratinho é loiro. Gente, ridículo, bicho. Isso é ridículo. É ridículo se o mestre Moa, que é o mestre Moa, confiou no cara a vida inteira. Aí o movimento negro não gosta porque ele é claro. Mas eu também acredito que não adianta tu tentar inverter esses polos (de poder). É necessário tu ter um equilíbrio, porque sem isso ninguém ganha. E todo mundo quer ganhar. Todo mundo quer ter o seu lugar. (Amaro, 2023).

O colaborador denuncia o que já foi visto no estudo de Mello (2023), sobre as definições de raça do negro brasileiro apenas pelo fenótipo, no Brasil, ou dos estudos de Ramos (2023), quando coloca a questão da “patologia social do “branco” brasileiro” (Ramos 2023, p. 219). Amaro (2023) explica a questão da identificação de uma

pessoa branca com a cultura negra quando narra a história do Mestre de Capoeira Ratinho, que também não é negro, mas viveu um longo processo de construção social como negro ao aprender e se tornar discípulo do Mestre Moa do Katendê, assim como ao praticar e ensinar a Capoeira e todas as especificidades envolvidas nesta arte. É outra construção, por ser uma construção social negra, mas praticando os costumes e a docência direcionada para todos, independentemente da cor da pele e do idioma com o qual se comunica.

Daí a importância de, ao pensarmos em pesquisar a cultura e a arte afro, as danças afros, tomarmos muito cuidado para não incorrermos em classificações, oportunizando reflexões e modos de pensar fora dos padrões que foram social e culturalmente estabelecidos nos contextos onde vivemos e atuamos. Claro que, por ser negra, uma pessoa não deve ser obrigada a praticar danças afros. Pratica quem se identificar, mas esta identificação precisa ser acompanhada por uma construção social para que faça sentido ao assumir práticas docentes negras.

A colaboradora Barboza (2023; 2025) também esteve em trânsito por algumas vezes ao longo da vida, o que a fez sentir de modo semelhante os desafios de se encontrar e se perceber como a única professora negra em um ambiente acadêmico.

Quando eu vim para cá, em 2017, para Santa Maria, uma das primeiras coisas que eu percebi foi que a gente não via a estética das danças negras no Curso. Eu lembro muito bem, assim como um dos primeiros movimentos que eu fiz, como eu não tinha férias naquele primeiro verão, foi dar aula de dança afro nas férias para quem estava por aqui. Porque eu sentia que havia um apagamento, uma invisibilidade. Claro, naquele momento eu já tinha feito mestrado, já estava fazendo o doutorado. Já estava refletindo sobre formação... Mas isso foi uma coisa que me impactou muito e eu era a única professora negra, não só no curso, mas naquele momento, nas graduações em dança do Rio Grande do Sul. Então eu sentia que havia ali algo que eu deveria fazer. Não só por ser uma mulher negra, por entender o meu papel como docente, mas também porque eu vinha com esse saber que eu vivi de forma tão intensa e tão generosa, direto na fonte do Daniel. Bom, daí eu comecei um movimento de sistematizar e de estudar teoricamente, academicamente, aquilo que eu tinha vivido como bailarina, porque é diferente. Lá no Daniel, embora eu desse aula de Balé às vezes, eu era aluna do Daniel. Aluna de dança afro e bailarina de uma companhia de dança afro. Depois desse primeiro verão na UFSM, eu criei uma DCG (Disciplina Complementar de Graduação) que não teve tempo de ser implementada, porque eu logo saí afastada para terminar o doutorado. Mas essa DCG foi o embrião, a sementinha, para quando a gente fez a reformulação curricular, em 2019 e a gente estabelecer uma disciplina chamada Estudo das Danças de Matrizes Afro-Brasileiras. Então eu propus a ementa para que a gente pudesse entender que matrizes são essas que fundam as danças do Brasil, a partir do corpo negro. Mas, especificamente para ver de onde sai, e aí nesse percurso eu me deparei com a trajetória de Mercedes Baptista. (Barboza, 2023).

A colaboradora começou um processo de estudos mais aprofundado dos conhecimentos que foi adquirindo ao longo de sua formação acadêmica, mas desta vez, voltada para sua atuação como docente em uma universidade onde percebia que algo faltava. Era uma lacuna que poderia ser preenchida, uma vez que além dos conhecimentos acadêmicos, também tinha as experiências com dança necessárias para tanto – como bailarina e como professora e aluna de danças afros.

O sentimento de que falta algo importante nos ambientes por onde circula também foi um relato da colaboradora Santos (2024). Em seu caso, também foi na universidade. Seu movimento de danças afros tornou-se resistência em um lugar onde se sentia silenciada.

Na universidade não tinha lugar para a minha dança. Muitos professores de balé, da dança moderna. E aí eu comecei a ver que as minhas danças dos orixás, por exemplo, que eu já estava fazendo, começaram a perder a cor. Começaram a ficar muito nude. Muito “ah, isso não. Vamos fazer de uma outra forma”. E eu vi que eu fiquei um período confusa. Sabe, sem cor. Sem saber para que lugar que eu ia. Porque a academia dizia algo que não dialogava com o pensamento que eu tinha, que é um ensinamento que não veio de uma escola de dança. Não veio da instituição formal. Veio de uma instituição não formal. Que é tu estar ali, tem um professor de dança afro que vai em um lugar, muito também eu ia nos terreiros para observar a movimentação dos orixás. Então nesses lugares que eu comecei a aprender e entraram em conflito muitas vezes. Mas eu procurei perseverar. Dizer “não, eu vou seguir com essa dança, do jeito que eu acredito”, porque às vezes falavam até da indumentária, dos figurinos. Eu dizia, “não, mas é assim que eu quero dançar. É assim que eu vou homenagear os orixás. É assim que eu vou fazer minha movimentação”. E aí que eu vi. Quando eu assumi isso, que a minha dança não vem do mesmo lugar que outras danças, que voltou a cor. Porque eu fiquei muito tempo confusa, sem saber para que lado eu ia ou o que era o certo. Porque na universidade eu não encontrei um trabalho, um estudo. Algumas cadeiras pincelavam. Algumas disciplinas. Mas eu ficava muito perdida. Porque eu tinha uma outra vida. Tinha uma vida fora da universidade. E dentro da universidade tinha um outro ensinamento. Então eu entrei em conflito muitas vezes. Mas aí segui. E aí eu pensei: a minha dança não está aqui. Não vou receber essa dança. Mas eu vou oferecer essa dança. Aí eu prometi, depois de muitas frustrações, eu prometi que todo trabalho que tivesse sobre dança eu ia falar sobre negritude. Eu ia trazer a dança afro. E foi isso. Eu tinha apresentação? Eu tinha que criar uma coreografia? Ah, vai ser o afro. Como uma forma de resistência. Como um ato político. Vai ter atividade? Vai ter o pessoal do balé clássico? Mas tem que ter espaço para mim. (Santos, 2024).

A escrevivência narrada por Santos (2024) reflete a tensão entre a universidade e os saberes afros, revelando como as danças afros se tornam resistência diante do silenciamento institucional. Ao transformar sua experiência de exclusão e resistência em memória coletiva, a colaboradora insiste em trazer alguma dança afro para cada apresentação, escrevendo sua vida e a vida da comunidade negra dentro da academia. Além disso, o aprendizado obtido nos terreiros e a observação dos orixás

podem ser vistos como práticas de oralitura (Martins, 2003), ou seja, o saber transmitido pela oralidade, pelo corpo e pela ancestralidade. Assim, Santos (2024) mostra que sua dança não vem da escola formal, mas da tradição oral e ritualística. Seu relato também pode constituir-se como uma autobiografia de formação, marcada por conflitos entre saberes acadêmicos e saberes comunitários. Dialogando, ainda com Josso (2002), percebe-se como a identidade profissional negra se constrói nesse diálogo tenso entre diferentes instituições de aprendizagem.

Neste movimento de transgressão e resistência, de modo semelhante à Barboza (2023), Santos (2024) foi introduzindo as cores e as danças afros na academia à medida em que ia se sentindo autorizada a assumir sua identidade negra, também dentro daquele ambiente onde de algum modo sentia reprimidas as manifestações e os movimentos que vinha aprendendo fora dali. Na escola, onde atuava com outros movimentos antirracistas, ela também auxiliou crianças e jovens que sofriam algum tipo de discriminação, por meio da dança que criava junto com eles.

Aí teve um aluno que eu tinha, que ele era muito violento, muito agressivo, não respeitava ninguém, batia em todo mundo, porque ele apanhou demais. Ele aprendeu com muita violência, porque a gente só devolve o que a gente recebe. E ele era esse menino, e ele decidiu um dia entrar no movimento. Eu disse “tudo bem, vamos entrar, tranquilo, não tem problema”. Não olhei pra esse lado, eu olhei pra pessoa que estava chegando. Então, é o menino que, como já diz hoje, é homossexual, ele se entende assim, que ele funciona dessa forma. E como os alunos não aceitavam a maneira como ele falava, como ele se movimentava, batiam nele, sabe? Então ele apanhou muito, até um dia que ele disse “não, eu vou bater agora, eu vou bater em todo mundo”, e começou a odiar todo mundo, não respeitava os professores e tal. E ele foi, tinha um encantamento com a dança afro, principalmente a parte da dança dos orixás, porque ele é de terreiro. [...] Aí um dia eu disse para ele, assim: “olha só, eu pensei numa música pra ti”, daí a gente já estava com função de um espetáculo. Eu disse “eu pensei numa música pra tu fazer um solo”. Ele disse: “como assim eu fazer um solo”? Eu disse: “eu acho que tá na hora de tu dançar sozinho no palco, e tu pode fazer isso, acredito em ti”, e aí mostrei a música, a música do Caio Prado, *Não Recomendado*⁶⁷, que falava muito da história dele, e aí no começo ele não gostou, porque não era uma música que ele conhecia, ele estava acostumado com funk, com a música do terreiro, com samba, e eu trouxe um cantor que ele não conhecia, aí ele “tá sora, eu vou pensar”. Aí meio que causou uma estranheza, ninguém conhecia o Caio Prado até então. E eu assim: “então, pensa um pouquinho na letra”, e daí no final desse ensaio, uma aluna que era muito querida, disse “ó, professora, me manda essa música, porque eu vou fazer a coreografia no fim de semana”, e eu tinha combinado que a gente ia fazer construções coletivas, que é desafiador, mas sempre é interessante. Eu achei que ela não ia fazer. Enfim, chegou na terça-feira, ela apresentou para todo mundo a coreografia que fez e disse: “eu fiz pro colega, pro Jorge”. E ficou linda a coreografia! Daí ela disse: “agora vou fazer do teu lado, tu vai aprender”. Ela: “eu sou tu, tá?”, esse movimento é teu. E ele se identificou com os movimentos, e aí a galera começou a olhar, “olha só que bacana”, daí a gente ficou, eu disse “ah, o

⁶⁷ https://www.youtube.com/watch?v=GsaR0TQNu_w&list=RDGsAR0TQNu_w&start_radio=1.

grupo pode dançar nas laterais, a gente pode segurar os cartazes”, aí a gente começou a construir uma coreografia, e ele no centro, e foi muito incrível assim, sabe, porque ela foi muito generosa. Daí a gente fez uma aula perguntando o que a gente escuta, referente à orientação sexual das pessoas, aí falaram: “boiola”, “viado”, “viadinho”, “bichinha”. Aí a gente construiu os cartazes, e teve uma hora que a gente rasgava, aí a gente mostrou a parte que as pessoas ficam rindo da pessoa, do homem que é mais afeminado, enfim, daí tudo isso a gente botou no espetáculo. Ficou muito como um soco no estômago, e aí a gente apresentou na escola, no dia da consciência negra, fizemos uma primeira dança falando sobre negritude, fizemos uma outra dança, e ele chegou de brinco na escola, com cílios, com rímel, e usou uma saia comprida, como todas as meninas usavam saia de chita, e ele usou. E ele chegou na frente de todo mundo que ria dele, daquele jeito, e ele dançou divinamente, a gente dançou, teve gente que chorou. Aí teve uma pessoa que disse “ai, não, muito forte”, daí eu disse: “não, forte é o que acontece com ele. Quando ele apanhava ninguém falava que era forte, agora ele tá mostrando”. E deu uma virada de chave, porque ele trouxe movimentações da dança afro, mas trouxe também uma dor dele, que ele dançou. A gente tem essa ideia, vamos dançar a nossa dor. Eu disse: “como é que a gente pode dançar essa dor e mostrar para as pessoas, mas sem culpá-las?” Só mostrar para elas - “bom, isso aconteceu comigo, mas isso não me define, eu consegui superar isso”. E ele, principalmente, entendeu muito bem essa questão de dançar a dor, e dançou. E eu me lembro que os guris que debochavam dele estavam na plateia, e não tiveram mais coragem, ficaram muito impactados. (Santos, 2024).

Além da discriminação racial, a colaboradora também convida seus alunos a combater outras formas de exclusão social e violências por meio da dança, utilizando-se de criações coletivas e levando apresentações para palcos onde as crianças e jovens podem se expressar. Isso mostra o impacto político que a dança pode ter, inclusive transformando contextos de vulnerabilidade e fazendo com que as pessoas percebam onde está a violência e a dor em vez de naturalizá-las. Também mostra como as danças afros se tornam ferramentas pedagógicas e políticas para enfrentar múltiplas formas de exclusão, assim como a potência desta arte como resistência e como espaço de transformação coletiva.

Quando relatam situações e fatos de sua realidade, nos contextos onde trabalham, os colaboradores “escrevem seu corpo negro através do poema que enuncia a coragem-esperança de seres aquilombando-se para construir seus próprios dias e pelo poema que denuncia a senzala de nossa quotidianidade, o *gheto*, o *apartheid* nosso de cada dia” (Evaristo de Brito, 1996, p. 87). Contando algumas de suas dores e os desafios enfrentados ao longo da vida, como seres humanos negros, eles falam também da construção material que produzem (Evaristo de Brito, 1996) por meio de seu corpo, de sua voz e de suas aulas de danças afros, assim como do quanto tudo isso se entrelaça com seu fazer, sua identidade e sua ancestralidade negra.

Dialogando com Kilomba (2020), que analisa a ideia de plantação para acionar as lembranças de tempos de opressão racial, insultos, humilhação e dor, parece-me que colocar a ideia das charqueadas no Rio Grande do Sul pode nos ajudar a encontrar as chaves históricas que auxiliam os professores colaboradores deste trabalho em suas lutas antirracismo, por meio das danças afros e da cultura negra que difundem. São lembranças que podem não ser diretamente nossas, hoje, mas foram daqueles que nos antecederam, e por conta disso, presenciamos ou sofremos racismos cotidianos que nos afetam constantemente. Então, podemos e devemos lutar contra, ao mesmo tempo em que curamos nossas dores ancestrais.

Do ponto de vista dos estudos em Memória Social percebe-se que, ao narrar práticas e experiências, os colaboradores recordam e também atualizam sentidos, em um movimento que aproxima a memória da performatividade. Conforme Pierre Nora (1984), a memória é viva, afetiva e em constante transformação, distinta da história, que busca reconstrução crítica e linear. Estes relatos, assim, permitem observar que os gestos, as falas e as práticas docentes funcionam como atos performativos que reatualizam o passado no presente. A performatividade emerge como elemento central, revelando memórias corporais e ancestrais que se manifestam em práticas pedagógicas e rituais cotidianos. Em comum, estes relatos mostram a atualização contínua da memória, que se distingue da história ao se inscrever em atos performativos.

Acessando os QR-Codes abaixo pela câmera do celular é possível assistir trechos de aulas desses profissionais – Mano Amaro, Perla Santos, Thyago Cunha e Mônica Barboza:

QR-Code 1 – Meninas Crespas durante aulas de Maculelê da Perla Santos e depoimentos 2019.



Fonte: Elaborado pela autora, 2026.

Este vídeo mostra as alunas do projeto Meninas Crespas fazendo aula de Maculelê com a professora Perla Santos e também os depoimentos das alunas sobre o projeto.

QR-Code 2 – Oficina Instituto MEME Thiago – 2024.



Fonte: Elaborado pela autora, 2026.

Este vídeo é uma divulgação realizada no Instagram das oficinas de Dança com Thyago Cunha no Instituto MEME, em Porto Alegre/RS, indicando local, telefone e e-mail de contato para informações.

QR-Code 3 – Aula Mano Amaro 2025.



Fonte: Elaborado pela autora, 2026.

Este vídeo é uma postagem realizada no Instagram, de um trecho do workshop de dança afro com Mano Amaro na França, no Estágio de Verão Vortex 25.

QR-Code 4 – Dança Afro UFSM com Prof. Mônica Barboza.



Fonte: Elaborado pela autora, 2026.

Este vídeo é um ensaio experimental realizado com alunos da disciplina Estudo das Danças de Matrizes Afro-Brasileiras da Universidade Federal de Santa Maria/RS, ministrada pela professora Mônica Barboza.

4.3.1 O que venho aprendendo em aulas de Danças Afros

Ao iniciar o processo de doutoramento, em 2022, senti a necessidade de pesquisar as danças afros com mais profundidade e isso incluía fazer aulas e oficinas. As primeiras experiências que tive, naquele ano, foram com a professora Valéria Benitez, em Canoas/RS (que seria uma das colaboradoras da tese, mas infelizmente não foi possível naquele momento); e com os professores Mano Amaro e Thyago Cunha, em Porto Alegre/RS. Ao final do processo de doutoramento, em 2025, fiz uma oficina também com o professor Charles Nelson, no Rio de Janeiro/RJ. Durante este período não fiz aulas com as professoras Perla Santos e Mônica Barboza.

Na fase final da pesquisa, reuni alguns registros de aulas que fiz ou que gravei, e coloquei em uma *playlist* do Youtube para facilitar o acesso e ilustrar o que nesta subseção está sendo relatado. Para melhor compreensão desta subseção, sugere-se acessar, antes da leitura, o QR-Code abaixo:

QR-Code 5 – Paola Verdun em aulas de Danças Afros.

**Paola Verdun em aulas de
Danças Afro**



Fonte: Elaborado pela autora, 2026.

No vídeo *Oficina de Dança afro Mano Amaro – 2022* é possível perceber a abordagem para diferentes corpos muito própria do trabalho do Mano para seu público na Bélgica. É uma aula para iniciantes de dança afro onde a pessoa é convidada a experimentar diferentes sonoridades e ritmos. Com música e percussão ao vivo, o professor Mano conduz a grande turma, ora dividindo-a em grupos para facilitar o deslocamento no espaço, ora reunindo a todos em movimentos coletivos de canto e dança. Em clima descontraído, Mano vai orientando os movimentos conscientes, e vai apontando questões, corrigindo movimentos e nuances, enquanto conversa com as pessoas e os músicos.

Senti os movimentos propostos como que aos poucos soltando meu corpo, também porque, antes da aula do Mano, o Thyago havia conduzido um aquecimento (que aparece na primeira parte do vídeo *Oficina e Aula Thyago Cunha – 2022*). A experimentação dos passinhos do samba e o molejo, além de divertidos, são uma forma de perceber no corpo como essas danças praticadas em momentos de festa e descontração também fazem parte do repertório de danças negras e afro-brasileiras. Isso é um aprendizado interessante para quem não é do Brasil, como é o caso dos alunos com quem Mano está habituado a trabalhar fora do país. O início da aula trabalhando a lateralidade, quando executamos os movimentos para ambos os lados,

para aos poucos ir aprendendo os movimentos mais complexos, auxilia no processo de iniciação nestas danças tornando-os leves e divertidos.

No vídeo *Oficina de Dança Afro – Técnica de Mercedes Baptista, com Prof. Charles Nelson – 2025*, fica muito clara a preocupação do professor Charles também com os diferentes corpos presentes na oficina. Há alguns alunos regulares seus presentes, assim como pessoas que nunca haviam experimentado aulas de dança afros antes. A oficina aconteceu no último encontro do I Colóquio Filosofias do Corpo, promovido pelo IFCS (Instituto de Filosofia e Ciências Sociais) da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), em setembro de 2025. Com sonoridade bastante própria da cultura afro, o professor conduz os participantes que se deslocam no espaço ao executar os movimentos propostos.

Ele explica que não há tempo para uma aula mais completa, mas que cada movimento tem seus significados e funções, desde o aquecimento, assim como os que representam a orixalidade. Os cortes com a espada de Ogum, as mãos que viram para dentro e para fora representando o espelho do Oxum, e assim por diante. Mesmo sendo uma oficina para iniciantes, o vigor corporal exigido pela técnica de Mercedes Baptista é intenso para quem não está acostumada como eu.

No vídeo *Oficina e Aula Thyago Cunha – 2022* há uma montagem de imagens com aulas no Instituto Híbrido de Arte e Cultura e o início do vídeo é o aquecimento que Thyago propôs para a aula do Mano Amaro na Casa de Cultura Mário Quintana. Os dois trabalhavam juntos para o espetáculo 20 de Novembro – Poemas de Oliveira Silveira⁶⁸ daquele ano, então Mano Amaro realizou algumas oficinas e workshops em Porto Alegre na companhia do Thyago.

Além daquela ocasião, também experimentei aulas regulares de danças afros com o Thyago, considerando ele o primeiro professor de danças afros com quem fiz aulas. E nesta trajetória, minha percepção é de que suas aulas vêm se transformando profundamente. É necessário lembrar que uma aula regular é diferente de uma oficina para iniciantes, portanto, os registros aqui mostrados não contemplam absolutamente todas as metodologias empregadas pelos profissionais em foco. Cada oportunidade é única e oferece diferentes perspectivas das danças afros propostas. Mas o que quero dizer é que com o Thyago eu experimentei diferentes momentos, sendo uns aqueles com foco na técnica, outros com foco na soltura do corpo e outros com foco voltado

⁶⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=W4ZX2GSysN4>.

para percepções abstratas e subjetivas, como a conexão com 4 elementos da natureza e com a terra, e/ou as orixalidades. Isso também pode ser uma ponte de diálogo com os autores Sabino e Lody (2011) ao falarem das características de cada orixá e o contato com os quatro elementos estabelecendo processos de sacralização vividos em práticas de danças afros.

Com a soltura do corpo, também está a soltura da voz. Thyago nos convida, por vezes, a vocalizar vogais ao mesmo tempo em que realizamos movimentos específicos. Isso dialoga com o “corpo-som do ser” e o “ser de cada tom” que o autor Jecupé (2020) afirma ser a “sabedoria ligada a uma ciência do sagrado”, com a qual podemos intuir técnicas de “afinação do corpo físico com a mente e o espírito” (Jecupé, 2020, p. 33). Thyago propõe, eventualmente, conexões entre movimentos, sons, elementos da natureza e os orixás, ligando, por exemplo, o fogo à força, à voz e aos movimentos de Ogum, a água à força, à voz e aos movimentos de Oxum, o ar à força, à voz e aos movimentos de Oxalá, e a terra à força, à voz e aos movimentos de Xangô. É difícil explicar esta experiência corporal com palavras.

Não é raro que durante essas aulas algum tipo de catarse aconteça. Isso é muito marcante para os praticantes. Choros, risadas, tosses e outras liberações acontecem, mostrando como o trabalho com as danças afros é forte e potente para o corpo, para a existência das pessoas, curando dores e enfermidades da alma. É isso que sinto em meu corpo e em minha alma.

No vídeo *Oficina de Dança Afro com Valéria Benitez – 2022*, a experiência mostrada é uma oficina que foi ministrada na cidade de Canoas/RS na ocasião da Semana de Dança em comemoração ao Dia Internacional da Dança, em 29 de abril. A professora Valéria esteve em diferentes lugares do Brasil e trouxe para o sul uma pesquisa que mostra diferentes nuances e especificidades de cada dança como o coco, o samba de roda e outras danças. Com participação do seu marido, Valéria também motiva os participantes a cantar e dançar ao som da percussão e de outros instrumentos da cultura afro, além de mostrar livros que traz de outros estados para subsidiar suas metodologias de aula.

Os professores com quem fiz aula apresentam muitos aspectos em comum ao ensinar danças afros, como aquecimentos corporais vigorosos, alongamentos e contrações, as simbologias das danças apresentadas, entre outros elementos importantes que diferenciam aulas de danças diversas das aulas de danças afros. São

profissionais que demonstram serem estudiosos e pesquisadores, academicamente ou não, das danças afro-brasileiras e dos movimentos negros.

Inspirada nos movimentos de danças afros aprendidos por estes profissionais e pelas minhas primeiras inspirações em outras danças negras, conforme relatado no início deste trabalho de tese, criei uma dança para os meus ancestrais. Escolhi como figurino *colan* preto e saia cigana vermelha. A música escolhida foi Oxum, do Grupo Ofá. O cenário escolhido foi ao ar livre, no sítio onde moram os meus pais, em Viamão/RS, e na mata da Reserva de Proteção Permanente do Condomínio onde moro, em Porto Alegre/RS. Os movimentos dançados são como uma reverência, principalmente à minha avó Neca (René Carvalho Verdum), à minha bisavó Maria da Conceição Carvalho Verdum e aos meus pais, Núbia e Jorge. O vídeo produzido e gravado foi apresentado como introdução da minha banca de defesa de tese e pode ser visto no *link abaixo*:

https://www.youtube.com/watch?v=3sLpaX5GI0&list=PLPKI7wha0XRVuMrIGIGbDW_dvg4RPqhoo&index=17.

5. PARA CONTINUAR DANÇANDO OS RITMOS QUE ATRAVESSAM O TEMPO...

Jesus, adiante, paz e guia, encomendo-me a Deus e à Virgem Maria, 12 apóstolos, meus irmãos, eu andarei vestida, armada, cercada com as armas de Jorge. São Jorge sentou praça na cavalaria e eu estou feliz porque eu também sou da sua companhia.

Estou vestida com as roupas e as armas de Jorge para que meus inimigos tenham pés e não me alcancem, tenham mãos e não me peguem, tenham olhos e não me vejam e nenhum pensamento eles possam ter para me fazer mal. Armas de fogo o meu corpo não alcançarão, facas e lanças se quebrem sem o meu corpo tocar, cordas e correntes se arrebentem sem o meu corpo amarrar, pois eu estou vestida com as roupas e as armas de

São Jorge.

Salve Jorge!

Salve São Jorge!

São Jorge é da Capadócia.

Ògún Yè, meu Pai!

Pela fé que vos deposito, guiai-me, defendei-me, protegei-me de todo mal.

Eu sou de São Jorge,

eu sou protegida,

eu sou de São Jorge,

eu sou protegida,

eu sou de São Jorge,

eu sou protegida.

Salve São Jorge!

Salve Ogum!

Salve Cavaleiro da Lança Vermelha!

Tríade de Poderes Unificados.

(Jornada de São Jorge, 2026⁶⁹).

Ser filha de Ogum é...

Antes de tudo, ser grata por tudo que me ajudou a chegar até aqui.

Dançar... as dores, as alegrias, as tristezas, as conquistas...

Dançar...

Aceitar o chamado para mergulhar nas Danças Afros até chegar neste momento final de defender, não só um caminho metodológico autobiográfico, como

⁶⁹ Jornada de São Jorge guiada pela terapeuta integrativa Cris Schell, de 1º a 11 de janeiro de 2026, cujas energizações terapêuticas coletivas têm como objetivo curas energéticas e físicas.

defender **os meus e os nossos**, por meio das vozes de quem convidei para conversar comigo e compor esta Tese – Mano Amaro, Mônica Barboza, Thyago Cunha e Perla Santos. Espero que possamos caminhar sempre juntos levando nosso corpo e nossa voz em alto e bom som, para todo o mundo ouvir.

Foi com esse intuito que se objetivou investigar como professores de Danças Afros acolhem essas práticas como arte e cultura em sua profissão, integrando-as em seu corpo e relacionando-as à sua ancestralidade. Assim, foram registrados relatos orais que pudessem ser transformados em documentos memoriais, identificando percepções, interpretações e compreendendo como *Memórias Autobiográficas de Professores de Danças Afros — ancestralidade, corpo e contemporaneidade nas práticas docentes* podem se constituir em autobiografias, autoficções, oralituras e escrevivências.

Essas narrativas promovem o dever de memória, ou seja, a justa memória que não esquece as dores, mas também abre caminhos para a cura. Dessa forma, contribui-se para o reconhecimento oficial das Danças Afros como forma de reparação simbólica. Além disso, buscou-se alcançar os seguintes objetivos específicos: identificar elementos que marcam as trajetórias pessoais e profissionais dos professores nas danças afros articulando-os aos conceitos de escrevivência, oralitura, autobiografia e autoficção; analisar as danças afros como prática de afirmação identitária em diferentes contextos sociais e culturais; e examinar a ancestralidade como fundamento estético, espiritual e pedagógico presente nas práticas docentes das danças afros.

Ao olhar para esses 4 professores, vemos corpos negros, vemos caminhos. Cada gesto aqui carrega um início: infâncias atravessadas pela dança, aprendizados que nasceram no terreiro da vida, na família, na comunidade, ou no encontro, muitas vezes tardio, com aquilo que já pulsava por dentro. Há quem tenha aprendido sozinho, há quem tenha sido guiado por mestres, há quem tenha encontrado na docência um lugar de continuidade. Mas, apesar das diferenças, há algo que os une: todos dançam a partir de um chão comum. Nestes corpos, a ancestralidade é presença contínua e cotidiana. É aquilo que atravessa a sala de aula, que orienta o gesto, que diferencia o sagrado do artístico, mas sem jamais romper com suas raízes. E assim, esses professores se constituem: como corpos conscientes, corpos negros que sabem que ensinar danças afros é também um ato político. Porque cada aula é enfrentamento. Cada movimento é afirmação. Cada presença é resistência. Mesmo em contextos

distintos, as lutas se repetem: o racismo, o não reconhecimento, as tentativas de silenciamento. Mas ainda assim — eles dançam. E ao dançarem, não estão sós. Eles formam uma coletividade, uma rede, um território vivo de memória e criação.

Ao acolher as danças afros como arte e cultura em seus relatos, os professores a reconhecem como arte que resiste e como cultura que afirma identidades. Ao lermos suas narrativas como escrevivências, percebemos como as suas memórias pessoais se transformam em narrativas coletivas, inscrevendo as danças afros como patrimônio cultural negro. Como exemplo pode-se observar os relatos da colaboradora Santos (2024; 2025) quando menciona o ensino do Maculelê, o qual transformou-se em prática pedagógica de resistência contra o racismo no contexto de sua atuação.

Ao acolher as danças afros em seu corpo, os colaboradores deixam evidências que mostram o corpo negro como lugar de transmissão de saberes e de memória. Em relatos que podem ser traduzidos como oralituras, eles evidenciam que os gestos, toques e rituais, tanto aprendidos ao longo da vida, quanto ensinados aos seus alunos, são formas de conhecimento transmitidas pela oralidade e pela corporeidade. Como exemplos podemos observar Barboza (2023; 2025) e Amaro (2023; 2025), que descrevem como os pés, os ombros ou o ventre marcam estilos regionais e ancestrais.

Ao acolher as danças afros como dança ancestral, os relatos dos colaboradores mostram como a ancestralidade aparece como fundamento espiritual e pedagógico. Ao lermos as evidências como autobiografias, percebemos como mostram que cada trajetória docente é também uma narrativa de formação, articulando presente e passado. Além disso, a autoficção ajuda a compreender como os professores elaboram subjetivamente suas histórias, interpretando experiências para dar sentido à ancestralidade em suas práticas. Um exemplo pode ser visto quando Amaro (2023) narra sua decepção em Salvador e reinterpreta sua trajetória, construindo uma narrativa que mistura realidade e criação, reafirmando sua identidade negra.

Na *Categoria de Análise A – Início e Trajetória nas Danças Afros*, foi descrita a história de professores com as danças afros, tanto pessoal quanto profissional, revelando que suas formações se entrelaçam entre experiências espontâneas da infância, vivências comunitárias e contatos posteriores com mestres e professores que marcaram suas histórias. Amaro (2023) recorda os clubes sociais negros e as festas como espaços de resistência e memória, articulando dança e religiosidade de matriz africana, enquanto Barboza (2023) inicia no balé clássico e, mais tarde, encontra nas danças afros uma forma de afirmar sua identidade negra. Cunha (2022) destaca a

oralidade e as práticas coletivas da rua como berço de sua trajetória, reforçando a dimensão comunitária e performática da dança, e Santos (2024) relembra os primeiros passos com o pai e a busca por referências formais que lhe permitissem encontrar plenitude e conexão cultural.

Esses relatos, articulados com autores como Josso (2002; 2006; 2012), Souza (2021) e Martins (2003; 2021), evidenciam que a iniciação e o percurso dos professores nas danças afros não se limitam a processos formais, mas se constituem como memórias vivas, atravessadas por experiências familiares, comunitárias e pedagógicas que reafirmam a identidade negra e sua resistência cultural. Isso também mostra que não é necessária uma formalidade para o ensino e a aprendizagem das danças afros, mas que é importante que possam ocupar espaços formais próprios, sendo assumidas como danças tão importantes quanto as danças hegemonicamente consideradas na sociedade. Assim, ser bailarino de dança clássica não garante automaticamente o domínio das danças afros, da mesma forma que a identidade negra não implica obrigatoriamente em praticá-la. Igualmente, o fato de uma pessoa ser negra não a limita a dançar apenas afro, nem a impede de se dedicar ao balé ou a outras modalidades. Em outras palavras, tanto as danças afros quanto o balé são escolhas artísticas e culturais que podem ser vivenciadas por qualquer corpo, independentemente de origem ou identidade.

Ainda, constatou-se que a definição de dança afro aparece como um conceito múltiplo e em constante construção, que não se restringe a uma única forma ou técnica. Ela é entendida como prática que articula arte, cultura, religiosidade e resistência, conectando-se tanto às manifestações cotidianas e comunitárias quanto às experiências formais em palcos e escolas. Amaro (2025) afirma que “afro é tudo”, abrangendo maracatu, batuque, candomblé, capoeira, jongo e outras expressões, mas ressalta que falta ao Brasil uma institucionalização que reconheça essa diversidade como parte estruturante da cultura nacional. Cunha (2022; 2025) reforça que as danças afros são políticas, críticas e conscientes, marcadas pela ancestralidade e pela espiritualidade, enquanto Barboza (2023; 2025) e Santos (2025) destacam a necessidade de diferenciar o sagrado do artístico, reconhecendo que as danças dos orixás nos terreiros têm função pedagógica e comunitária, e que no palco se transformam em linguagem estética. Assim, as danças afros são definidas como campos plurais, que unem corpo, memória e ancestralidade, funcionando como ponte entre tradição e contemporaneidade, resistência e afirmação identitária.

Na *Categoria de Análise B – Corpo, Identidade, Espiritualidade/Ancstralidade*, constatou-se que os profissionais reconhecem a ancestralidade na história que constitui no presente o seu fazer afro diário e as suas Danças afros ensinadas, sendo que Amaro (2023; 2025) e Cunha (2022; 2025), a partir de suas vivências, cresceram em terreiros de umbanda e batuque e Barboza (2023; 2-25) e Santos (2024; 2025) vieram a conhecer e frequentar ao longo da infância e juventude. De algum modo, os profissionais trabalham essas questões em suas aulas, mas respeitando os contextos onde atuam corporalmente, atentos à diferenciação entre o que é sagrado, do terreiro, e o artístico, que vai para os palcos e performances culturais e artísticas externas. No que diz respeito a questões relacionadas ao corpo, os colaboradores passaram por diversas experiências como praticantes, alunos ou professores, o que os ajudou a constituir-se como corpos negros de modo peculiar, em que foram progressivamente compreendendo o compromisso e a responsabilidade social e política por assumirem sua identidade e ancestralidade negras. Os contextos de atuação de cada professor são diferentes, mas as lutas são semelhantes: antirracismos e outros combates a discriminações de diferentes naturezas.

Os achados da pesquisa também mostram que o corpo, a identidade, a espiritualidade e a ancestralidade são dimensões inseparáveis na prática das danças afros. O corpo é compreendido como território de expressão e memória, onde se atualizam saberes ancestrais e se afirmam identidades negras, como destacam Barboza (2025) ao afirmar que “tudo acontece no corpo” e Amaro (2023; 2025) ao enfatizar os pés e a postura como marcas regionais da dança afro gaúcha. A espiritualidade aparece fortemente vinculada às orixalidades, que, segundo Prandi (2001), conectam mito, rito e dança, transformando os movimentos em pontes vivas entre o sagrado e a herança ancestral.

A identidade negra, por sua vez, é vista como um lugar ainda em disputa no Brasil, exigindo afirmação e resistência, como apontam Barboza (2025) e Cunha (2022; 2025), em contraste com Cuba, onde a negritude foi assumida como central após a revolução cubana. Assim, a pesquisa evidencia que corpo, identidade, espiritualidade e ancestralidade se entrelaçam nas danças afros como práticas de resistência cultural, afirmação política e atualização da memória ancestral.

Na *Categoria de Análise C - Ensino e Práticas/Contextos, Movimentos Coletivos/Comunidades e Desafios*, os principais achados da pesquisa mostram que, apesar das diferentes trajetórias e contextos de atuação — universidades, escolas,

centros culturais ou espaços informais — os professores compartilham a mesma luta: afirmar a cultura negra e resistir às invisibilizações históricas. Amaro (2023; 2024) evidencia os obstáculos enfrentados na Europa e no Brasil, como a barreira da língua e o racismo estrutural, que dificultam o reconhecimento de sua prática docente. Barboza (2023; 2025) reforça a necessidade de integrar a universidade às comunidades negras locais, transitando entre clubes, terreiros e escolas de samba para legitimar as danças afros como espaço de resistência. Cunha (2022; 2025) articula suas ações em “células” — retiros, oficinas e laboratórios — que deslocam o corpo negro para o centro da produção artística, funcionando como contra-dispositivos às hierarquias raciais. Já Santos (2024) mostra como o Movimento Meninas Crespas utilizou o Maculelê como ferramenta pedagógica contra o racismo e para valorizar a mulher negra, articulando também questões de gênero e diversidade.

Esses relatos, em consonância com autores como Bento (2022), Oliveira (2021) e Mello (2023), revelam que o ensino e as práticas das danças afros são atravessados por desafios sociais e políticos, mas também por estratégias coletivas que transformam a arte em espaço de resistência, pertencimento e afirmação identitária. Neste sentido, também é importante a continuidade da iniciativa que convoca a sociedade a participar de ações como a instituição do Dia Nacional da Dança Afro, reforçando a importância da contribuição negra e de sua cultura para o mundo em que vivemos. Ficou evidente, a partir deste estudo, como os professores entrevistados acolhem as danças afros como arte e cultura em sua profissão, integrando-as em seu corpo e relacionando-as à sua ancestralidade no cotidiano de suas práticas docentes e também nos espaços por onde circulam trabalhando pela causa negra.

Do ponto de vista dos estudos da Memória Social, conclui-se que as narrativas analisadas só se tornam inteligíveis quando articuladas entre memória individual e coletiva, conforme Halbwachs (2006), e que sua força reside na performatividade que atualiza o passado no presente, em consonância com a distinção proposta por Nora (1984) entre memória e história. As evidências, deste modo, constituem-se de relatos que não apenas preservam experiências, mas também as corporificam, mostrando o corpo como lugar de memória, capaz de inscrever práticas docentes, políticas e ancestrais. A centralidade da memória, neste trabalho, foi percebida como prática viva, que se manifesta tanto em gestos quanto em narrativas, constituindo um patrimônio coletivo.

Alguns caminhos de continuidade para novas investigações seriam aprofundar discussões, como, por exemplo, aspectos das Danças afros para cura interna articulando diferentes experiências integrativas terapêuticas e não terapêuticas. Ou como as características do batuque afro-gaúcho tem influência nas Danças afros que praticamos. Ou saber a história das sonoridades, quais são as confluências culturais além da cubana, no Sul do Brasil, entre outros detalhes. Pode-se pesquisar as diferentes nações africanas que compõem a cultura e a religiosidade gaúcha, em diálogo com as produções já realizadas.

Outros assuntos podem ser a construção de uma proposta de notação ou metodologia de dança afro para públicos específicos, no intuito de preservar as técnicas como, por exemplo, da Mercedes Baptista, cujo único sucessor é, hoje, o Professor Charles Nelson, no Rio de Janeiro. Além disso, podem ser pesquisadas as questões estéticas voltadas para o artístico afro-brasileiro gaúcho, como coloca o colaborador Mano Amaro em sua entrevista completa.

Ficou arquivado muito material audiovisual sobre Danças afros, como sites, redes sociais, vídeos no Youtube, de professores e de coletivos de cultura negra, os quais também merecem uma investigação visando mostrar seu trabalho e difundir a arte negra. Também será possível desmembrar artigos sobre Danças afros a partir do que a investigação ofereceu até o momento, com desdobramentos para a organização e execução do I Congresso Nacional de Danças Afro-brasileiras, a ser realizado em 2027, com organização de Perla Santos, Mônica Barboza, Lu Bento (Criativus Centro de Dança e Cultura), Luciano Tavares, Mestre Militar Capoeira, Jessé Oliveira, Thyago Cunha e eu, Paola Verdun.

Ao chegar ao final deste trabalho, que se coloca mais como um novo início, esta pesquisa encontra um espaço que ainda está em processo de amadurecimento e conquistas, como é o caso das pesquisas e investigações que envolvem discussões acerca de culturas e particularidades das culturas negras. Por isso também este se constitui de um trabalho ainda em andamento que deixa muitos caminhos possíveis para novas pesquisas.

5.1 Uma despedida no colo da minha bisavó Maria da Conceição Carvalho Verdun e da minha avó René Carvalho Verdun⁷⁰

[Este texto foi dançado com as palavras das entrevistas realizadas com minha mãe, Núbia Maria (Porto Alegre) Verdun e com meu pai, Jorge Dartagnan Verdun, em 23 de março de 2025].

Yemanjá

Ê nijé nilé lodô

(Quem é a grande senhora dos rios e dos mares?)

Yemanjá o, akota pê lê dê

(Yemanjá ô, é a ela que pedimos)

lyá oro mi o

(Mãe cujos filhos são como peixes)

Ê nijé nilé lodô

(Quem é a grande senhora dos rios e dos mares?)

Yemanjá o, akota pê lê dê

(Yemanjá ô, é a ela que pedimos)

lyá oro mi o

(Mãe cujos filhos são como peixes)

Lembro-me do momento em que ela se despedia dos santos a quem invocava nas noites de ritual de umbanda. Depois dos atendimentos que realizava para as pessoas, enquanto em transe espiritual que alcançava por meio da dança, e dos passes e benzeduras com ervas, minha avó dançava e dançava, preparando-se para começar o encerramento da noite. Meu pai ainda batucava o tambor, tia Nelsa ainda batia o agê, as pessoas presentes davam passagem, a porta era aberta, e, dançando, minha vó saía para a rua, descia as escadas, pedia a bênção do Bará, que ficava em sua casinha, abrindo e fechando caminhos, e se deslocava dançando até uma parte da calçada. Depois voltava, pelo mesmo trajeto, dançando ainda. A porta era fechada e ela iniciava o processo de sair do transe. Ali ela não só liberava as entidades espirituais que evocava, como também abençoava a todos que estavam presentes, levando essas bênçãos para todos ao redor quando saía para a rua a dançar.

Como era habitual, ela fazia o fechamento da sessão de curas. Dali em diante, ela e Dona Marina sentavam-se, a meditar e conversar. Em alguns momentos era

⁷⁰ Alguns de nossos antepassados foram registrados com o nome Verdum em vez de Verdun.

possível perceber que ainda ressoava nelas as vozes que escutavam enquanto dançavam e depois, enquanto promoviam as curas. O vocabulário e tom de voz utilizado ainda parecia não ser o delas mesmas, enquanto trocavam ideias e mensagens uma com a outra, além das pessoas presentes. A festa ia se encaminhando ao final, quando então todos podiam comer as guloseimas e os alimentos preparados para a noite. As crianças já haviam recebido seus pacotinhos coloridos de balas oferecidas pelas médiuns que evocavam os espíritos de Cosme e Damião, duas entidades crianças e irmãs, os alegres protetores infantis que sempre vinham para a festa. Minha vó e Dona Marina falavam como crianças (com “erros” de português e a voz mais aguda), em alguns momentos, enquanto transmitiam suas mensagens para os presentes.

Imagem 6 – Doces distribuídos na festa de umbanda da minha avó Neca.



Fonte: Google imagens.

Depois de tudo, minhas tias conduziam as pessoas para a saída, mas não sem antes enchê-las de alimentos, doces e pacotes de guloseimas para comer depois.

São todos pessoas reais, e ainda estão todos vivos, estão vivos dentro de mim, gritando pela minha garganta, chorando pelos meus olhos, sorrindo pela minha boca. Sinto uma saudade quase insuportável de todos, inclusive daqueles que foram parar em Pelotas muito antes de eu nascer, aqueles que conheceram o lugar que negro nenhum queria conhecer, aqueles que foram enviados para as cruéis charqueadas de Pelotas por castigo, aqueles que não resistiram ao frio e à fome, aqueles que foram torturados e estuprados e assassinados e humilhados de todas as formas imagináveis, aqueles aos quais foram negados os direitos de sonhar e de ser feliz e de viver em paz, aqueles que nadaram na praia do Laranjal tendo que puxar uma corda pela boca e, assim, trazendo de arrasto um barquinho, chamado pelota, no qual eram carregados os homens brancos e as mulheres brancas. Sinto saudade de toda essa gente porque eu sou toda essa gente. Eu sou o negro que morreu na mão dos brancos, mas eu sou também o negro que os brancos não conseguiram matar. Eu sou o portador de toda a revolta e de toda a tristeza, mas também carrego dentro de mim a certeza de que dias melhores virão, e de que poderemos finalmente experimentar a liberdade e a paz todos juntos, eu e o meu povo, eu e os que vieram antes, eu e os que virão depois, todos existindo para sempre uns nos outros. (Falero, 2021, p. 243-244).

Vó Neca, que amava Yemanjá, e Dona Marina, foram guardiãs de vidas e destinos. Com a força de Nanã, deixaram memórias arraigadas e duradouras em mim. Foram mulheres que não passaram pela vida, mas a teceram, fio a fio, com mãos firmes e coração intenso e imenso. Elas foram de raiz profunda, tronco forte. Foram sombras e sorrisos acolhedores. Descendentes de negros que aqui foram escravizados, sua história se misturava à terra onde pisavam, carregando consigo as memórias ancestrais e a força de quem nunca se curvou. Carregavam a missão passada da mãe e mãe de santo, Dona Maria da Conceição Carvalho Verdun, que foi esposa de um francês que não aceitava a sua fé.

Ele foi herdeiro de fabricantes de vinho e de plantações de uvas, de vinagre e outras coisas. Mas tudo perdeu, por vício em apostas. Maria da Conceição foi matriarca sem precisar dizer que era, porque todos a sabiam assim. Tinha olhos que sabiam das dores do mundo, entendia direitos e deveres sem nunca ter aprendido a ler ou escrever. Seu saber vinha da vida, do instinto, da alma. O bairro Glória, em Porto Alegre, foi palco de sua missão. Seu lar não era apenas casa, era refúgio. Sua porta nunca estava fechada para quem buscava cura, abrigo, esperança. Filas de rostos aflitos se formavam, e ela, com suas mãos de benzedeira e coração de guia, acolhia, aliviava, abençoava. Com ervas, com palavras, com fé.

Seu batuque pulsava como o sangue em suas veias. Filha de santo do Bará, conhecia os mistérios da terra, dos búzios, dos orixás. Na entrega, não esperava recompensa. O que recebia, passava adiante. Nada guardava para si, porque acreditava que a grandeza da vida estava em dar. Pobre, morreu como viveu: sem

acúmulos, mas repleta de história. Não deixou ouro, nem terras, nem outras riquezas materiais. Deixou algo maior: um legado de dignidade, compaixão e força. Assim, de geração em geração, seu nome segue ecoando. Como bênção, como exemplo, como raiz que jamais se arrancará da memória dos que aprenderam a acreditar em sua voz.

Ela, que dançava por horas sem parar, mesmo com uma enfermidade cardíaca que inspirava cuidados.

Ela foi Maria da Conceição Carvalho Verdun.

Minha bisavó paterna.

Ao meu pai, Jorge, ensinou os ritmos que atravessam o tempo. Nas veias da família, o tambor sempre bateu forte, como um chamado que nunca se cala. Desde a infância deste neto, no meio das rezas e das danças, no cheiro das ervas e no calor das velas, a tradição pulsava, passando de mãos calejadas para mãos curiosas. O som do alujá ecoava, e o aprendizado se dava no olhar atento, na escuta sensível, no toque certo.

E tornou meu pai um tamboreiro.

Assim como ela, sua filha, Renê, também carregava a força dos antigos. Herdou os princípios, o respeito, a entrega absoluta. Era mulher de fé e de missão. Seguiu os passos da mãe, abriu caminhos, acolheu dores e jamais transformou devoção em comércio. Foi guia, foi consolo, foi presença. Do mesmo modo que a mãe, morreu sem acúmulo, mas rica de legado.

No terreiro no qual se transformava o salão da casa, e nas encruzilhadas, os rituais se desenrolavam como sempre foram. O alimento não era só para os orixás, mas também para os filhos da terra. O tambor falava, e quem sabia ouvir compreendia que havia mais no mundo do que os olhos podiam ver. Entre rezas e oferendas, a fé se concretizava. “O inexplicável se fazia real. Não era questão de convencer, mas apenas de sentir. Quem estava ali, quem via, quem vivia, sabia: o vento soprava como resposta, as folhas se moviam como saudação, e o corpo cansado se tornava leve (Verdun, 2025), forte, inquebrantável. Assim, de geração em geração, os ritmos não cessam. O saber não se apaga. A memória dança, canta, ressoa, e seguirá viva enquanto houver quem a carregue no peito.

A sua bênção, minha bisa.

A sua bênção, minha vó.

Eu deito em seu colo.

Eu as reverencio.

Eu amo vocês, para sempre e sempre.

Espero que este meu ato de fala, por mim, por nós, seja algo como “erguer a voz”, que “não é um mero gesto de palavras vazias: é uma expressão de nossa transição de objeto para sujeito — a voz liberta” (hooks, 2019, p. 29). Que meus escritos possam, de alguma forma, como afirma a mesma autora, nos servir de instrumento para a cura.

O processo de escrita desta tese foi muito intenso, por vezes alegre, e em outras, triste. Houve momentos de muita raiva e revolta. Talvez por tudo isso, não teve como ignorar os momentos de choro, quando lembrei de cada detalhe que só vieram à minha mente no ano de 2025, quando decidi trazer minhas memórias ancestrais para o trabalho. Desejei que a benzedura que recebi na infância na festa de umbanda da minha avó estivesse acontecendo agora, aqui, enquanto eu lembrava e escrevia, para fazer parar de doer a dor de quem veio antes de mim, e tanto sofreu, para que aqui eu estivesse. Agradei em voz baixa para minha vó Neca, para Dona Marina, cujos rostos apareceram em minha frente em momentos de fechar os olhos para rememorar, então as incluí em minha descrição afetiva. Senti-me triste nos momentos de algumas leituras, ao deparar-me com realidades que de mim foram muito distantes, mas muito próximas pela vivência de meus ancestrais em cativeiro.

São memórias por tabela (Pollak, 1989), pois não as vivenciei em minha carne, mas as chorei, copiosamente, em muitos momentos, pelos meus. Às vezes eu chorava, e nem sabia por quê. Aí lembrei que tenho as Danças afros para me curar. Ao dividir essas dores com os colaboradores de minha tese, enquanto os escutava, busquei identificar, em suas narrativas autobiográficas, como ocorre o acolhimento dessas danças como arte e cultura em sua profissão, pelo seu corpo, e como isso se relaciona com a sua ancestralidade.

Assim, as transformações por que passei ao longo deste processo mobilizaram diferentes aspectos da minha vida, de modo que até as roupas que eu visto hoje são diferentes das que eu vestia lá no início do curso de doutorado. Hoje assumo a minha identidade negra, em que danço livre, com figurino colorido e chamativo, apoiada em meus processos terapêuticos com o sagrado feminino e onde a dança é este lugar em

que coloco em movimento as minhas memórias ancestrais e promovo curas internas⁷¹.

Gratidão à minha ancestralidade, por me permitir chegar ao final deste longo e profundo processo de trabalho, interno e externo.

Gratidão ao Mano, ao Thyago, à Perla e à Mônica, por formarem este coletivo que vem aqui comigo para erguer a nossa voz.

Os caminhos se abrem a nossa frente e espero que possamos continuar juntos para segui-los com muita pesquisa, muita dança e muito axé.

Muito obrigada.

⁷¹ No artigo A força criadora da Mãe Terra (Pachamama) e o sagrado feminino menciono um método de valorização e integração do feminino proposto por Gabriele e outros autores (Oliveira, Silva e Portella, 2018) em que a meditação é trabalhada para obter curas pessoais e ancestrais, do interno para o externo. Nestes processos entendemos, entre muitas outras coisas, que nossos traumas ficam gravados, no caso da mulher, como camadas de energias densas no útero, as quais são liberadas pelo exercício da respiração e de vocalização de mantras, além de visualizações mentais.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Anderson Diego da Silva. **Nas cinzas da Coleção Perseverança, a memória arde**: a mão afro-alagoana além da Quebra do Xangô. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Instituto de Artes - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre/RS, 2021. 525 fls.
- AMARO, Mano. Entrevista cedida a Paola Verdun. 2023.
- AMARO, Mano. Entrevista cedida a Paola Verdun. 2025.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços de recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora UNICAMP, 2011. Trad. Paulo Soethe (coord.)
- BARBOZA, Mônica Corrêa de Borba. Entrevista cedida a Paola Verdun. 2023.
- BARBOZA, Mônica Corrêa de Borba. Entrevista cedida a Paola Verdun. 2025.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. **O pacto da branquitude** [Recurso eletrônico para Kindle]. São Paulo: Editora Schwarcz S. A. 2022.
- BERND, Zililá; SOARES, Tanira Rodrigues. Tempo e memória: recordação, rememoração e reminiscência. In: BERND, Z.; GRAEBIN, C.M.; VENERA, Raquel (orgs). **Patrimônio e Memória**: narratividade, rememoração e reminiscência. Canoas: editora LaSalle, 2019. nº 11 (Série Memória e patrimônio).
- BERND, Zilá. O caçador furtivo e o memorialista intergeracional: a literatura quebequense entre a apropriação do lugar e a preservação da memória ancestral. In: BARZOTTO, Leoné Astride; CARRIZO, Silvina (orgs.). **Filiações e afiliações interamericanas**: legados familiares, étnicos e nacionais. Porto Alegre: Editora Letra 1, 2021.
- BERUTE, Gabriel S. **Dos escravos que partem para os portos do sul**: características do tráfico negreiro do Rio Grande de São Pedro do Sul, c. 1790 - c. 1825. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006, 220 p.
- BORGES, Nilza Maria Pacheco. **Mulheres negras**: religiosidade, atividades artístico-culturais, consciência. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Juiz de Fora - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião - Juiz de Fora, 2018. 317 fls.
- BOUCHARD, Gérard. "Jogos e nós de memória: a invenção da memória longa nas nações do novo mundo". Trad. Z. Bernd. In: LOPES, Cícero Galeno et al. (Orgs.). **Memória e cultura**: perspectivas transdisciplinares. Canoas: Salles/Unilasalle. 2009.
- BOUZAN, Érica. **Formação Continuada e educação das relações étnico-raciais**: as danças populares nas artes de fazer docente com a educação infantil. Tese (Doutorado em Educação Física). Universidade Federal do Espírito Santo – Centro de

Educação Física e Desportos. Espírito Santo, 2023. 193 fls. Disponível em: <file:///C:/Users/944642~1/AppData/Local/Temp/MicrosoftEdgeDownloads/48128bfb-dc23-4dfd-803e-0e5f45275af3/Tese%20-%20%C3%89rica%20Bolzan.pdf>. Acesso em: 2 jul. 2025.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Ministério da Cultura; Ministério das Relações Exteriores. **Roda de Capoeira – dossiê de candidatura à Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade**. Brasília, 26 nov. 2014. PDF, sem paginação. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/26-11-2014Roda%20de%20Capoeira.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2025.

BRASIL. Câmara dos Deputados. Projeto de Lei n. 3420, de 3 de setembro de 2024. **Institui o dia 18 de agosto como o Dia Nacional da Dança Afro-Brasileira**. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 2024. 3 f. (Gabinete da Deputada Daiana Santos - PCdoB/RS). Disponível em: <https://infoleg-autenticidade-assinatura.camara.leg.br/CD248604620200>. Acesso em: 8 ago. 2025.

BUENO, Belmira Oliveira; CATANI, Denice Barbara; SOUSA, Cynthia Pereira de; SOUZA, Maria Cecília C. C. de. Docência, memória e gênero: estudos alternativos sobre a formação de professores. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 4, nº 1/2, p.299-318, 1993.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo, Editora da Unisinos, 2004.

CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO. Certificado de registro de obra: **Batuque RS Rezas Nação Cabinda de Bara a Oxalá**. São Paulo: CBL, 2023. Disponível em: <https://www.cbldados.org.br/registro/certificado/?hash=0x89773eb729db8af3264df0119f59f5adb4641511547a045db950ef64e55a06eb>. Acesso em: 6 jan. 2026.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução de Maria Leticia Ferreira. 1. ed.. São Paulo: Contexto, 2018.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**: a construção do outro como não ser como fundamento do ser [Recurso eletrônico para Kindle]. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz S.A., 2023.

CHALA, Â.; GRAEBIN, C.; CHRISTMANN, J. P. História oral e memória. In: BERND, Z.; SANTOS, N. M. W. (Orgs.). **Memória e Patrimônio**. Canoas, RS: Unilasalle, 2016. p. 45-60.

CUNHA, Thyago. Entrevista cedida a Paola Verdun. 2022.

CUNHA, Thyago. Entrevista cedida a Paola Verdun. 2025.

CUNHA, Thyago. **Corpo Negro**: um olhar pela Dança Afrocontemporânea Gaúcha. 2025a. Publicação financiada pela Lei Paulo Gustavo (2023). Governo Federal.

D'ESPOSITO, Ingrid. Uma comunidade diferente das outras. *Il jongo e la costruzione di collettività di matrice africana nel contesto urbano di Campinas, Brasile*. In:

CONFLUENZE Vol. X, No. 1, 2018, p. 263-295. *Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Università di Bologna.*

DICIONÁRIO CALDAS AULETE DIGITAL. **Dança**. Disponível em: <https://aulete.com.br/dan%C3%A7a>. Acesso em: 18 abr. 2026.

DOUBROVSKY, Serge. *Les points sur les i*. In: JEANELLE, Jean-Louiset; VIOLLET, Catherine (dir.). **Geneseet autofiction**. Belgique: Bruylant-Academia s.a., 2007.

DOUBROVSKY, Serge. **Pourquoi l'autofiction?** *Le Monde*. Paris: 29/4/2003.

DUARTE, Kelley B. Autoficção. In: BERND, Zilá. **Dicionário das mobilidades culturais**: percursos americanos. Porto Alegre: Literalis, 2010.

ESCOBAR, Giane Vargas. **Clubes sociais negros**: lugares de memória, resistência negra, patrimônio e potencial. 2010. 205 f. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural) – Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Santa Maria, RS, 2010.

EVARISTO DE BRITO, Maria da Conceição. **LITERATURA NEGRA: UMA POÉTICA DE NOSSA AFRO-BRASILIDADE**. Dissertação (Mestrado). Departamento de Letras - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1996. 141 fls. Disponível em: <https://encurtador.com.br/qsxV0>. Acesso em: 29 dez. 2023.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima, NUNES, Isabella Rosado. **Escrevivência**: a escrita de nós - reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. 1ª. ed.. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FALERO, José. **Mas em que mundo tu vive?**: Crônicas [Recurso eletrônico para Kindle]. 1ª. ed. São Paulo: Todavia, 2021.

FARIAS, Camila Mota. **Vou contar a nossa história, brincar a dança do coco e um pouco dela mostrar**: experiências dançantes de coquistas do litoral cearense a partir da emergência pública do coco (1968-2019). Tese (Doutorado Acadêmico) – Universidade Estadual do Ceará – Centro de Estudos Sociais Aplicados. Curso de Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Fortaleza, 2022. 171 fls. Disponível em: <https://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=109158>. Acesso em: 2 jul. 2025.

FARIAS, Fátima. **Mel e Dendê**. Poemas. Porto Alegre: Libretos, 2ª reimp. 2022.

FERNANDO, Celestino Taperero; CORREIA, Fábio Caires. As relações sociais e as perspectivas da filosofia africana (Ubuntu). **Veritas**, Porto Alegre, v. 70, n. 1, p. 1-14, jan.-dez. 2025. Disponível em: <file:///C:/Users/94464200087/Downloads/document.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2025.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. Negritudes na Diáspora: quantas Danças cabem num conceito. In: III Encontro Científico da Associação Nacional De Pesquisadores em Dança, 2013, Salvador. **Anais Do III Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em DANÇA**, 2013. p. 1-17. Disponível em:

<https://proceedings.science/anda/anda-2013/trabalhos/negritudes-na-diaspora-quantas-dancas-cabem-num-conceito?lang=pt-br>. Acesso em: 10 fev. 2024.

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. **A Visão Bântu Kôngo da Sacralidade do Mundo Natural**. (Tradução portuguesa por Valdina O. Pinto). Associação Cultural de Preservação do Patrimônio Bantu - Acbantu. Comunidades Organizadas da Diaspora Africana- Rede KÓDYA Parceira Fome Zero N° 067. Salvador/BA, s/a.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz. *In*: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1963209/mod_resource/content/1/GAGNEBIN%2C%20Jeanne%20Marie.%20O%20que%20significa%20elaborar%20o%20passado.pdf. Acesso em: 22 jul. 2022.

GARCEZ, Laís Salgueiro. As pegadas da dança da avamunha: análise espiral dos movimentos. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Rio de Janeiro, 2023. 195 fls.

GAZZO, Eunice Machado. Autoficção. *In*: BERND, Zilá; MANGAN, Patrícia Kayser Vargas (Orgs). **Dicionário de expressões da memória social, dos bens culturais e da cibercultura**. 2ª ed. Canoas, RS: Ed. Unilasalle, 2017. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/13947>. Acesso em: 2 jul. 2025.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de Negro** [Recurso eletrônico para Kindle]. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz S. A., 2022.

GUTIERREZ, Ana Lérida Pacheco; BORGES, Maria de Lourdes; ISAIA, Artur César. Entrevistas Qualitativas nos campos da Memória Social: da concepção ao documento *In*: DE BEM, Judite Sanson; CADEMARTORI, Cristina Vargas; VIEGAS, Danielle Heberle (Orgs). **VI Jornadas Mercosul** [recurso eletrônico]: memória, ambiente e patrimônio. Canoas, RS: Ed. Unilasalle, 2021. P. 449 - 453.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4359772/mod_resource/content/1/48811146-Maurice-Halbwachs-A-MemoriaColetiva.pdf. Acesso em: 27 jul. 2022.

HOOKS, bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra** [Recurso eletrônico para Kindle]. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, bell. **Bone Black: Memories of Girlhood**. New York: Henry Holt and Company, 1996.

JECUPÉ, Kaká Werá. **A terra dos mil povos: história indígena brasileira contada por um índio**. São Paulo, SP: Editora Fundação Peirópolis, 2020.

JOSSO, Marie-Christine. História de vida e projeto: a história de vida como projeto e as “histórias de vida” a serviço de projetos. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 11-23, jul./dez. 1999.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. EDUCA Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação. Universidade de Lisboa. Alameda da Universidade. Coleção Educa - Formação nº 8. Educa e autora, 2002.

JOSSO, Marie-Christine. As figuras de ligação nos relatos de formação: ligações formadoras, deformadoras e transformadoras. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.32, n.2, p. 373-383, maio/ago. 2006.

JOSSO, Marie-Christine. O Corpo Biográfico: corpo falado e corpo que fala. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 37, n. 1, p. 19-31, jan./abr. 2012.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação [recurso eletrônico]**: episódios de racismo cotidiano - 1. ed. - Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011. 372 p.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

MACEDO, José Rivair; MOREIRA, Paulo Roberto Staudt; BARROSO, Vera Lúcia Maciel (Orgs.). **Racismo, relações de poder e história negra em Porto Alegre**: séculos XIX-XX. Centro Histórico-Cultural Santa Casa. Porto Alegre: Evangraf: ISCMPA, 2023.

MAROUN, Kalya. **Jongo e educação escolar quilombola**: diálogos no campo do currículo. In: Cadernos de Pesquisa v.46 n.160 p.484-502 abr./jun. 2016.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória [Recurso eletrônico para Kindle]**: o Reinado do Rosário no Jatobá. 2ª ed., rev. e atual. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte [MG]: Mazza, 2021a.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela [recurso eletrônico]**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021b.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. In: TASCHETTO, Tânia Regina (Org.). **Língua e Literatura**: limites e fronteiras. n. 26, 2003, p. 63–81. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/issue/view/647>. Acesso em: 10 jun. 2022.

MELLO, Luciana Garcia de. Revisitando as interpretações sociológicas sobre o racismo. In: MACEDO, José Rivair; MOREIRA, Paulo Roberto Staudt; BARROSO, Vera Lúcia Maciel (Orgs.). **Racismo, relações de poder e história negra em Porto Alegre**: séculos XIX-XX. Centro Histórico-Cultural Santa Casa. Porto Alegre: Evangraf: ISCMPA, 2023.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). Pesquisa social: teoria, método e criatividade. 32. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

MORATO, Maria Eugênia Brighenti. **Ginástica jazz**: a dança na educação física, a ginástica para todos. 2. ed. São Paulo: Manole, 1993.

MOTTA, Ivana Delfino. **Improvisações de Povoada**: Afro Epistemes, Coletividades e Possibilidades de Improvisação em Danças. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de Brasília. Brasília, 2025. 185 fls. Disponível em: file:///C:/Users/944642~1/AppData/Local/Temp/MicrosoftEdgeDownloads/e9993b39-37c7-41b9-ba85-a28ba0153f85/2025_IvanaDelfinoMotta_TESE.pdf. Acesso em: 2 jul. 2025.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**. Usos e Sentidos. 3ª edição ampliada e revista pelo autor. Coleção Cultura Negra e Identidades. Autêntica, Belo Horizonte, 2009.

MUXEL, Anne. Tempo, memória, transmissão. In: GRAEBIN, Cleusa Maria Gomes [et al.], orgs. **Memória Social em Movimento**. Canoas, RS: Ed. Unilasalle, 2022.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo**: documentos de uma militância pan-africanista [Recurso eletrônico para Kindle], 1ª. ed. - São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: IPEAFRO, 2019.

NETO, Josias Pires. **Música e dança afro-atlânticas**: (ca)lundus, batuques e sambas - permanências e atualizações. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. Salvador, 2020. 312 fls. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/32436>. Acesso em: 4 jul. 2025.

NICE, Mãe. **Ilê Axé Omim Iyá Oxum: Ògún**. 2025. Disponível em: <https://ileaxeomiyaoxum.blogspot.com/2025/11/ogun.html>. Acesso em: 10 dez. 2025.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. **A cor do inconsciente**: significações do corpo negro [Recurso eletrônico para Kindle]. 1ª. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2021.

NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire**. Paris: Gallimard, 1984-1992.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, n. 10, p. 7–28, dez. PUCSP, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 20 nov. 2024.

NUNES, Isabella Rosado. Sobre o que nos move, sobre a vida. In: DUARTE, Constância Lima, NUNES, Isabella Rosado. **Escrevivência**: a escrita de nós - reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira [Recurso eletrônico para Kindle]. – 1ª ed. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2021.

OLIVEIRA, Eduardo. **Epistemologia da Ancestralidade**. No prelo. s/a.

OLIVEIRA, Gabriele Dias de; SILVA, Adriana Elias Magno; PORTELLA, Caio Fabio.

Contribuições para a saúde e qualidade de vida da mulher de um método de valorização e integração do feminino. Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo. 2018.

OLIVEIRA, Vinícius Pereira de. Um pátio étnico: africanos livres na Santa Casa de Porto Alegre. In: MACEDO, José Rivair; MOREIRA, Paulo Roberto Staudt; BARROSO, Vera Lúcia Maciel (Orgs.). **Racismo, relações de poder e história negra em Porto Alegre: séculos XIX-XX.** Centro Histórico-Cultural Santa Casa. Porto Alegre: Evangraf: ISCMPA, 2023.

PAULA, Franciane Kanzelumuka Salgado de. **Ato: fundamentos de feitura para danças negras teatrais.** Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. São Paulo, 2023a. 156 fls. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/243017>. Acesso em: 2 jul. 2025.

PAULA, Juliana Araújo de. **O processo de constituição das deusas do ébano: dança mulheres negras e vínculos comunitários no contexto do Bloco Afro Ilê Aiyê.** Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais - Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional. Minas Gerais, 2023b. 185 fls. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/64245>. Acesso em: 2 jul. 2025.

PAZ, Francisco Phelipe Cunha. Memória, a flecha que rasura o tempo: Reflexões contracoloniais desde uma filosofia africana e a recuperação das memórias usurpadas pelo colonialismo. *Problemata: R. Intern. Fil.* V. 10, n. 2, p. 147-166, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/problemata/article/view/49127>. Acesso em: 27 jul. 2022.

PIRES, Karen Tolentino de. **AGORA É SAMBA! SABERES AFRO-PASSISTAGÓGICOS DE MULHERES GAÚCHAS.** Tese (Doutorado) CENTRO DE EDUCAÇÃO - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO. UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA. Santa Maria, RS, 2022. 315 fls. Disponível em: https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/26262/TES_PPGEDUCA%c3%87%c3%83O_2022_%20PIRES_KAREN.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 2 jul. 2025.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3–15, 1989.

PORTO ALEGRE, Adalberto. Entrevista cedida a Paola Verdun. 2025.

PORTO ALEGRE (Município). Câmara Municipal de Porto Alegre. Projeto de Lei n. 026/20, de 27 de fevereiro de 2020. **Inclui a efeméride Dia Municipal da Dança Afro-brasileira no Anexo da Lei n. 10.904, de 31 de maio de 2010 – Calendário de Datas Comemorativas e de Conscientização do Município de Porto Alegre – e alterações posteriores.** Porto Alegre: Câmara Municipal de Porto Alegre, 2020. 3 f. (Vereadora Karen Santos).

PORTO ALEGRE (Município). Lei Ordinária n. 12.799, de 11 de janeiro de 2021. **Inclui a efeméride Dia Municipal da Dança Afro-brasileira no Anexo da Lei n. 10.904, de 31 de maio de 2010 – Calendário de Datas Comemorativas e de**

Conscientização do Município de Porto Alegre – e alterações posteriores, no dia 18 de agosto. Porto Alegre: Câmara Municipal de Porto Alegre, 2021. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/rs/p/porto-alegre/lei-ordinaria/2021/1279/12799/lei-ordinaria-n-12799-2021-inclui-a-efemeride-dia-municipal-da-danca-afro-brasileira-no-anexo-da-lei-n%C2%BA-10904-de-31-de-maio-de-2010-calendario-de-datas-comemorativas-e-de-conscientizacao-do-municipio-de-porto-alegre-e-alteracoes-posteriores-no-dia-18-de-agosto>>. Acesso em: 31 ago. 2025.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás** [Recurso eletrônico para Kindle]. São Paulo: Editora Schwarcz S. A., 2001.

RAMOS, Alberto Guerreiro. **Negro Sou** [Recurso eletrônico para Kindle]. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz S. A., 2023.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. DE BOCA PERFUMADA A OUVIDOS DÓCEIS E LIMPOS. ANCESTRALIDADES AFRICANAS, TRADIÇÃO ORAL E CULTURA BRASILEIRA. **Itinerários**. Araraquara, nº 13, 1998.

RICOEUR, Paul. **Memória, história e esquecimento**. Conferência escrita e proferida em inglês por Paul Ricoeur a 8 de Março de 2003 em Budapeste sob o título “Memory, history, oblivion” no âmbito de uma conferência internacional intitulada “Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism”. Disponível em: <https://docplayer.com.br/413533-Paul-ricoeur-memoria-historia-esquecimento.html>. Acesso em: 22 jul. 2022.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SABINO, Jorge; LODY, Raul. **Danças de Matriz Africana** [Recurso eletrônico para Kindle]. Rio de Janeiro: Pallas Editora e Distribuidora Ltda, 2011.

SANT'ANA, Maria Helena. **Artes de Fazer o Mundo e Performances Negras em Pelotas**: “Reinventando Memórias”. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Pelotas - Instituto de Ciências Humanas - Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Pelotas, 2017. 192 fls.

SANTOS, Guarani. **A violência branca sobre o negro no Rio Grande do Sul (1725-1889)**, 2ª ed., Porto Alegre: Ponto Negro Brasileiro, 1990.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação [Recurso eletrônico para Kindle] – 5. ed. Curitiba: Editora CRV Ltda, 2021.

SANTOS, Leandro Barbosa dos. **O orixá que dança é um corpo negro em movimento**: uma etnografia sobre existências e resistências negras gaúchas. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2022. 163 fls. Disponível em: file:///C:/Users/944642~1/AppData/Local/Temp/MicrosoftEdgeDownloads/1437d569-fbfa-4900-8bd1-00f39fa49bcf/Leandro_Barbosa_dos_Santos_Tese.pdf. Acesso em: 2 jul. 2025.

SANTOS, Perla da Silva. Entrevista cedida a Paola Verdun. 2024.

SANTOS, Perla da Silva. Entrevista cedida a Paola Verdun. 2025.

SANTOS, Perla da Silva. **Projeto Meninas Crespas – da África à Restinga**: uma proposta de educação Afrocentrada pela dança. (Monografia de Conclusão de Curso de Graduação em Dança). Escola de Educação Física, Licenciatura em Dança (ESEFID) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/194010>. Acesso em: 10 ago. 2025.

SARACENI, Rubens. **Umbanda sagrada**: religião, ciência, magia e mistérios. 9ª ed. São Paulo: Madras, 2021.

SCHWALL, Elizabeth. **‘Cultures in the Body’**: dance and anthropology in revolutionary Cuba. 2017. Disponível em: <https://histanthro.org/notes/cultures-in-the-body/>. Acesso em: 23 jan. 2026.

SCHWARCZ, Lília M. Ser Peça, Ser Coisa: Definições e Especificidades da Escravidão no Brasil. In: SCHWARCZ, L.M.; REIS, L.V.S. (org.). **Negras Imagens**. São Paulo: Edusp, 1996.

SILVA, Andreza Barroso da. Dançadeira: **O Corpo Feminino Afro-amazônico nas Malandragens e Vadiagens da Capoeira para a decolonização em Dança Contemporânea**. 2023. 306 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/16256>. Acesso em: 20 out. 2025.

SILVA, Cecília Nunes da. **Práxis educacional de mulheres e danças afro-brasileiras**: entrecruzar de corpos e culturas decoloniais: Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação, Salvador, 2021. 176 f. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/35221>. Acesso em: 5 jul. 2025.

SILVA, Paulo Roberto S. da. **Batuque**: seus encantos e rituais. 2ª ed. Porto Alegre: BesouroBox, 2017.

SILVA, Sandro Rodrigues da; ISAIA, Artur César. A feijoada de Ogum: ancestralidade, memória e patrimônio no Ilê Axé Ogumjá. In: BERND, Zilá [et. al.], organizadoras. **Patrimônio e memória: narrativa, rememoração, reminiscência**. Canoas, RS: Ed. Unilasalle, 2019.

SILVA JÚNIOR, Paulo Melgaço da. **Mercedes Baptista**: a criação da identidade negra na dança. [S.l.]: Fundação Cultural Palmares, 2007. Disponível em: <<http://pat.educacao.ba.gov.br/storage/conteudos/conteudos-digitais/download/167.pdf>>. Acesso em: 24 ago. 2025.

SILVEIRA, Oliveira. O negro e o Rio Grande. Revista Tição, Porto Alegre, a. 1, n. 1, p. 4-5, 1978.

SILVEIRA, Oliveira. O negro em armas no Sul. *Revista Tição*, Porto Alegre, a. 2, n. 2, p. 12-14, 1979.

SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. A entrevista na pesquisa em educação – uma arena de significados. *In*: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). **Caminhos Investigativos II: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2007.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Edilson Fernandes de. **Entre o fogo e o vento: as práticas de batuques e o controle das emoções**. 3.ed. – Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010. Disponível em: <https://editora.ufpe.br/books/catalog/view/422/432/1275>. Acesso em: 15 mar. 2025.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**. [Recurso eletrônico para Kindle]. Rio de Janeiro: Cinelândia Editora, 2021.

TRINDADE, Ana Lígia de Oliveira. Autobiografia. *In*: BERND, Zilá; MANGAN, Patrícia Kayser Vargas (Orgs). **Dicionário de expressões da memória social, dos bens culturais e da cibercultura**. 2ª ed. Canoas, RS: Ed. Unilasalle, 2017.

TRIUMPHO, Vera Regina S. Coletivo Estadual de Educadores Negros: compromissos com a educação das relações étnico-raciais. **Identidade!**, nº 6, 2004, jul-dez, p. 21–26. Disponível em: <https://revistas.est.edu.br/Identidade/article/view/2334>. Acesso em: 18 nov. 2025.

VERDUN, Jorge Daltanan. Entrevista cedida a Paola Verdun. 2025.

VERDUN, Núbia Maria. Entrevista cedida a Paola Verdun. 2025.

VERDUN, Paola. **O Programa Mais Educação como Estratégia de Governo da Infância Pobre**. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Luterana do Brasil – Programa de Pós-Graduação em Educação. Canoas, 2017. 132 fls.

VERDUN, Paola; ROSA, Lúcia Regina Lucas da. DANÇA AFRO-BRASILEIRA: corpo, memória e resistência no palco da política. *In*: **laçá Artes da Cena**. Dança Afro\Danças Negras\Danças de Matrizes Africanas: Diálogos Possíveis, v. 8 n. 2, 2025. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/iaca/article/view/1148/826>. Acesso em: 3 fev. 2026.

VIART, D. *Récits de fi liation*. *In*: **La littérature française au présent: héritage, modernité, mutations**. 2. ed. Paris: Bordas, 2008.

YIN, Robert K. **Pesquisa qualitativa do início ao fim** [Recurso eletrônico para Kindle]. Porto Alegre: Penso, 2016.

ZEFERINO, Jaqueline Cardoso. **Grupo Afro Ganga Zumba: dança e canto de mulheres quilombolas como educação antirracista na Zona da Mata mineira**. Tese

(Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina – Programa de Pós-Graduação em Educação, Florianópolis, 2022. 175 fls. Disponível em: <https://locus.ufv.br/server/api/core/bitstreams/b29ef373-4638-41c3-aaa1-2a63ce14983f/content>. Acesso em: 3 jul. 2025.

ZENÍCOLA, Denise. **Performance e ritual**: a dança das labás no Xiré - 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2014.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Registros autobiográficos dos colaboradores da pesquisa – Thiago Cunha



Foto: Joaquim Rodrigues - @enredo.fotografia, 2025.

No centro do salão, meu corpo se curva como se desenhasse o tempo no chão.

Ali, não danço apenas — convoco.

*Convoco memórias, raízes, orixás, nomes esquecidos e passos silenciados.
Sou mais que gesto. Sou testemunho. Sou ferida e cura. Sou chão e céu no mesmo
compasso.*

*Seu corpo — que carrega mais de três décadas de vivência artística —
fala uma língua ancestral, feita de pulsação, ritmo e resistência.
Começado ainda menino, entre sambas e danças urbanas, ele aprendeu cedo que a
arte é abrigo.*

*Dos terreiros aos palcos, das ruas às escolas de dança, ele foi juntando pedaços de
história em cada músculo, em cada respiração.*

*Na imagem, há um instante em que tudo silencia, e só resta o movimento dizendo:
“Eu sou o que veio antes.”*

*As mãos se abrem, uma ao céu, outra à terra — entre elas, o axé se espalha.
É orixalidade viva. É Exu abrindo caminhos no gesto. É Xangô no peso da coluna.
É Ogum que arma a postura. É Oxum na curva do braço.*

Cada movimento carrega uma entidade, uma história, um povo.

Talvez não tenha nada a ver com ensinar dança. Mas iniciar.

Não tem a ver com coreografar corpos. Mas desperta consciências.

*O corpo negro, tantas vezes oprimido e descartado, aqui se ergue em glória.
E nessa pesquisa sobre o corpo negro gaúcho, ele não é mais objeto — é sujeito, é
centro, é voz.*

Cada dança, aula que ministra e exercita é um rito.

Cada sala, um terreiro possível.

Seus alunos não aprendem só passos: a intenção é aprender a lembrar.

Lembrar que dançar é direito. Que dançar é memória. Que dançar é reexistir.

*A Híbridus Instituto de Arte e Cultura foi criada como quem planta um quilombo.
Um espaço de arte e afirmação. E ali, entre as tramas do contemporâneo e os fios
do ancestral, o corpo muitas vezes encontrava abrigo, e a cultura negra, sua justa
celebração em um local (Bom Fim) onde foi abrigo negro. Negro retirado e silenciado
desse local.*

*A foto captura-o em plena travessia. Mas quem olha com atenção percebe:
o que está em cena não é apenas o homem e seus alunos, mas o eco de todos os
que vieram antes dele.*

*Sou templo, sou trilha, sou testemunha. E quando me curvo, não é por fraqueza — é
por reverência.*

FIM!

Thyago Cunha dos Santos

**APÊNDICE B – Registros autobiográficos dos colaboradores da pesquisa –
Perla Santos**



Foto: Dani Berwanger, 2025.

Nobreza Negra

Este registro fotográfico representa o meu retorno ao mundo da dança e da cultura negra, como também marca o início de outro projeto focado na pesquisa e na escrita. Por alguns anos, eu foquei meu trabalho na realização de projetos escolares, unicamente como professora. Mas essa foto inaugura um novo momento

da minha vida: meu retorno a performance que tem como referência a temática negra e minha estreia como escritora de livros. A imagem em apreço foi resultado de um projeto afrorreferenciado que traz a Nobreza Negra como temática. Nesse dia, foram fotografados lideranças e pessoas importantes da negritude de Porto Alegre, representando a Nobreza Negra da atualidade. Foram tiradas fotos e vídeos foram gravados e esse material serão utilizados para divulgar a coleção de livros que escrevi sobre reis e rainhas africanos, pois como relatei anteriormente, inicio minha jornada como escritora e também retorno a projetos focados na dança negra. A fotografia foi previamente pensada e todos os elementos presentes representam algo importante para mim. Estou com meus pés descalços – o vestido não permite vê-los- mas isso representa a ligação com a terra, com a ancestralidade. Afinal de contas somos pedestres e escrevemos nossa história com os pés com afirma Renato Nogueira. O traje lembra estampas africanas, lembrando a realeza africana. Os escudos lembram das nossas Candaces, guerreiras, e guerreiros valentes e a mata atrás de mim reforça a importância desse território para os povos negros. A imagem da fotografia é uma convocação para mim mesma, para eu não esquecer de onde eu venho, quem eu represento e que herdei a coragem para seguir com minha dança e escrita preta.

Perla da Silva Santos

**APÊNDICE C – Registros autobiográficos dos colaboradores da pesquisa -
Mônica Barboza**



Foto: Arquivo pessoal da colaboradora, 2023.

Nasci no dia 1º de outubro de 1981, em Pelotas, a cidade mais negra do interior do Rio Grande do Sul. Não sou filha de pelontenses. Meus pais, como muitos outros jovens da época, vieram do interior em busca de estudo. A mãe, uma mulher negra e “mergulhona” ou seja, fronteiriça, nascida em Santa Vitória do Palmar, no sul do sul. O pai, um homem branco, filho de pecuaristas da cidade de Bagé. Sou filha dessa dupla e carrego as contradições, as misturas e as heranças culturais de ambos. Sempre me vi como uma menina e depois uma mulher negra. Isso nunca foi uma dúvida, cresci naturalmente com esta assunção identitária, alimentada pelo convívio intenso com minha família materna. Nutrem-me as canções ouvidas em casa, as festividades religiosas, a irmandade, a solidariedade e a luta diária pela vida... uns pelos outros. Meus pais fizeram formação técnica e tornaram-se operários. Cresci em uma Cohab e ainda muito pequena fui estudar Balé por indicação da minha sábia avó materna. Na dança, encontrei o meu modo de estar no

mundo, de estar viva... desde sempre... desde que me lembro de mim como gente.

Vivia intensamente na infância e na adolescência os dois universos culturais das origens dos meus pais... Na família do pai, tinha primas mais velhas estudiosas e mulheres de vanguarda, de esquerda, que foram referências femininas importantes na minha trajetória. Deste lado da família herdei também a paixão pelo campo. Muito jovem fui escolhida pela minha professora de Balé para ensinar crianças pequenas e ali nascia, nos anos 90, a professora Mônica. Essas duas, a bailarina e a professora, ali definiam uma estranha e apaixonante sina de viver nesses dois mundos, ou melhor, unindo-os. Acho que sempre vivi em dois mundos, em várias dimensões e instâncias... Essa realidade fez com que já no Ensino Médio eu fizesse uma formação em Magistério. Depois, fui fazer Pedagogia na universidade. Seguiu dançando muito, seguia ensinando também... No ano de 2003, ingresso como professora na rede pública municipal de Pelotas e decido que vou me dedicar a isso saindo da escola de Balé. É aí que encontro em uma formação para a rede, um curso com Daniel Amaro e nesse momento me encontro com a dança afro, para não mais me separar dela. Transitei por vários caminhos como professora municipal, como bailarina e como profe de dança e sempre a dança afro e o Balé me acompanharam desde então... A vida sindical foi uma fortaleza que potencializou minha formação freireana e mobilizou o ímpeto de justiça social que sempre carreguei comigo. Ali encontrei meu par. A militância também me oportunizou um amor. Na escola, desde o início me engajei em projetos e me envolvi com as crianças que apresentavam dificuldades de aprendizagem. Isso levou-me a cursar uma especialização em Psicopedagogia. Mais tarde, em 2008, fiz uma segunda graduação, desta vez em Dança-Licenciatura. Quando cheguei ali sempre era vista como a pedagoga e quando estava na Pedagogia eu era a bailarina. Quando estava finalizando a Dança-licenciatura pude ser professora temporária e então eu era professora e aluna. Mais uma fronteira entre dois mundos. Fiz muitos trajetos em Dança, dei e fiz aula em muitos lugares, dancei outras estéticas e segui dando aula. Após esse período cursei Mestrado e Doutorado em Educação já estudando a formação docente em Dança. Foram quase 15 anos como professora na rede municipal de Pelotas. Os últimos 7 anos foram de trabalho em uma escola do campo em uma região de pomeranos e quilombolas. No ano de 2017, fui nomeada como docente efetiva na UFSM, e ali passei a viver uma espécie de síntese sobre toda esta trajetória. Um dos primeiros movimentos que busquei fazer foi visibilizar as

danças afro-brasileiras no Curso, processo que resultou na disciplina que hoje faz parte do novo currículo. A disciplina mobilizou um grande retorno à casa e permitiu que eu me aproximasse dos fazedores de dança negra da cidade. Assim, seguimos sempre nos formando. Assim foi e deve ser. A docência é isso!

Mônica Corrêa de Borba Barboza

APÊNDICE D – Registros autobiográficos dos colaboradores da pesquisa - Mano Amaro



Foto: Pascale Hellebaut, 2026.

Sou Luís Eduardo Pereira Amaro, conhecido no mundo artístico como Mano Amaro.

Nasci na cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul, e foi ali que meus primeiros passos na cultura e no movimento começaram a ser desenhados. Com o tempo, fui estudar dança e me tornei profissional. Passei por diversas escolas em Pelotas e, posteriormente, segui para Porto Alegre, onde atuei como professor de dança afro e também como dançarino, integrando companhias de dança contemporânea e dança afro. Tive ainda uma breve, porém significativa, passagem por São Paulo, representando o Rio Grande do Sul em um festival de cultura negra. Logo depois, retornei ao meu estado e segui para Salvador, onde aprofundei meus estudos em dança afro, ampliando minhas pesquisas e vivências. De volta ao Rio Grande do

Sul, continuei meus estudos e minha atuação artística até que, em seguida, cheguei à Europa, estabelecendo-me na Bélgica, onde vivo e trabalho há 29 anos.

Costumo me definir como pesquisador, coreógrafo, artista e performer da arte e do movimento. Minha relação com a cultura afro vem desde muito cedo. Sou filho de uma zeladora de santo da umbanda, e a presença dos rituais, dos corpos, dos sons e das espiritualidades sempre fez parte do meu cotidiano. Cresci imerso no carnaval de Pelotas: fui passista, desfilei em escola de samba, fui mestre-sala. Essa vivência moldou profundamente meu olhar, meu corpo e minha criação. Ao longo da minha trajetória, estudei intensamente, participei de inúmeros cursos, dancei em diversas companhias na Europa e viajei pelo mundo, observando, vivendo e produzindo arte.

Essas experiências ampliaram meu entendimento sobre tradição, contemporaneidade e transformação. Hoje, defino meu trabalho como parte da cultura afro-brasileira contemporânea — um campo vivo, em constante diálogo entre memória, ancestralidade, deslocamento e criação. É nesse território que sigo pesquisando, criando e dançando.

Gratidão.

Mano Amaro

APÊNDICE E – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – colaborador Mano Amaro

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

1- Título do projeto: *MEMÓRIAS AUTOBIOGRÁFICAS DE PROFESSORES DE DANÇAS AFRO: ANCESTRALIDADE, CORPO E CONTEMPORANEIDADE NAS PRÁTICAS DOCENTES*

2- Esta pesquisa tem por objetivo: *identificar, nas narrativas autobiográficas dos professores de dança afro, como ocorre o acolhimento das danças afro como arte e cultura em sua profissão, pelo seu corpo e como isso se relaciona com a sua ancestralidade.*

3- Os procedimentos realizados são os seguintes: entrevista com gravação de vídeo e/ou áudio, fotografias, vídeos, observações.

4- Para a realização dos procedimentos especificados acima, solicitamos um pouco do seu tempo para responder às pesquisas e para as entrevistas e/ou interação com o grupo. Você está ciente que as entrevistas serão gravadas e que os dados serão utilizados para trabalhos científicos e também trabalhos técnicos decorrentes desta pesquisa.

Eu autorizo a divulgação do meu nome nos trabalhos decorrentes deste estudo

(x) Sim ou () Não.

6- Em qualquer etapa do estudo, você terá acesso aos profissionais responsáveis pela pesquisa para esclarecimento de eventuais dúvidas. O principal investigador é *Paola Verdun*, aluna do Programa de Pós-Graduação, do Doutorado em Memória Social e Bens Culturais da Universidade La Salle, contato paola.202210698@unilasalle.edu.br e telefone (51) 98015-4616.

7- É garantida a liberdade da retirada de consentimento a qualquer momento e deixar de participar do estudo.

8 - Você tem o direito de ser mantido atualizado sobre os resultados parciais das pesquisas, quando em estudos abertos, ou de resultados que sejam do conhecimento dos pesquisadores;

9- **Não há despesas pessoais** para o participante em qualquer fase do estudo. Também **não há compensação financeira** relacionada à sua participação. Se existir qualquer despesa adicional, ela será absorvida pelo orçamento da pesquisa.

Eu, Luís Eduardo Pereira Amaro, acredito ter sido suficientemente informado a respeito das informações que li ou que foram lidas para mim.

Eu discuti com a pesquisadora Paola Verdun sobre a minha decisão em participar nesse estudo. Ficaram claros para mim quais são os propósitos do estudo, os procedimentos a serem realizados, as garantias de esclarecimentos permanentes. Ficou claro também que minha participação é isenta de despesas. Concordo voluntariamente em participar deste estudo e poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante o mesmo, sem penalidades.

Assinatura do Participante

Nome: Luís Eduardo Pereira Amaro

CPF: 513765710-72

Data: 27/04/2025



**APÊNDICE F – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – colaboradora
Mônica Barboza**

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO 1- Título do projeto: *MEMÓRIAS AUTOBIOGRÁFICAS DE PROFESSORES DE DANÇAS AFRO: ANCESTRALIDADE, CORPO E CONTEMPORANEIDADE NAS PRÁTICAS DOCENTES*

2- Esta pesquisa tem por objetivo: *identificar, nas narrativas autobiográficas dos professores de dança afro, como ocorre o acolhimento das danças afro como arte e cultura em sua profissão, pelo seu corpo e como isso se relaciona com a sua ancestralidade.*

3- Os procedimentos realizados são os seguintes: entrevista com gravação de vídeo e/ou áudio, fotografias, vídeos, observações.

4- Para a realização dos procedimentos especificados acima, solicitamos um pouco do seu tempo para responder às pesquisas e para as entrevistas e/ou interação com o grupo. Você está ciente que as entrevistas serão gravadas e que os dados serão utilizados para trabalhos científicos e também trabalhos técnicos decorrentes desta pesquisa.

Eu autorizo a divulgação do meu nome nos trabalhos decorrentes deste estudo

(x) Sim ou () Não.

6- Em qualquer etapa do estudo, você terá acesso aos profissionais responsáveis pela pesquisa para esclarecimento de eventuais dúvidas. O principal investigador é *Paola Verdun*, aluna do Programa de Pós-Graduação, do Doutorado em Memória Social e Bens Culturais da Universidade La Salle, contato paola.202210698@unilasalle.edu.br e telefone (51) 98015-4616.

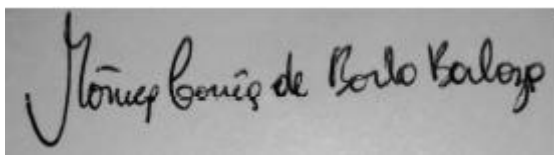
7- É garantida a liberdade da retirada de consentimento a qualquer momento e deixar de participar do estudo.

8 - Você tem o direito de ser mantido atualizado sobre os resultados parciais das pesquisas, quando em estudos abertos, ou de resultados que sejam do conhecimento dos pesquisadores;

9- **Não há despesas pessoais** para o participante em qualquer fase do estudo. Também **não há compensação financeira** relacionada à sua participação. Se existir qualquer despesa adicional, ela será absorvida pelo orçamento da pesquisa.

Eu, Mônica Corrêa de Borba Barboza, acredito ter sido suficientemente informado a respeito das informações que li ou que foram lidas para mim. Eu discuti com a pesquisadora Paola Verdun sobre a minha decisão em participar nesse estudo. Ficaram claros para mim quais são os propósitos do estudo, os procedimentos a serem realizados, as garantias de esclarecimentos permanentes. Ficou claro também que minha participação é isenta de despesas.

Concordo voluntariamente em participar deste estudo e poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante o mesmo, sem penalidades.



Assinatura do Participante
CPF:97398551053

Nome: Mônica Corrêa de Borba Barboza

APÊNDICE G – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – colaboradora Perla Santos

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

1- Título do projeto: *MEMÓRIAS AUTOBIOGRÁFICAS DE PROFESSORES DE DANÇAS AFRO: ANCESTRALIDADE, CORPO E CONTEMPORANEIDADE NAS PRÁTICAS DOCENTES*

2- Esta pesquisa tem por objetivo: *identificar, nas narrativas autobiográficas dos professores de dança afro, como ocorre o acolhimento das danças afro como arte e cultura em sua profissão, pelo seu corpo e como isso se relaciona com a sua ancestralidade.*

3- Os procedimentos realizados são os seguintes: entrevista com gravação de vídeo e/ou áudio, fotografias, vídeos, observações.

4- Para a realização dos procedimentos especificados acima, solicitamos um pouco do seu tempo para responder às pesquisas e para as entrevistas e/ou interação com o grupo. Você está ciente que as entrevistas serão gravadas e que os dados serão utilizados para trabalhos científicos e também trabalhos técnicos decorrentes desta pesquisa.

Eu autorizo a divulgação do meu nome nos trabalhos decorrentes deste estudo (x) Sim ou () Não.

6- Em qualquer etapa do estudo, você terá acesso aos profissionais responsáveis pela pesquisa para esclarecimento de eventuais dúvidas. O principal investigador é *Paola Verdun*, aluna do Programa de Pós-Graduação, do Doutorado em Memória Social e Bens Culturais da Universidade La Salle, contato paola.202210698@unilasalle.edu.br e telefone (51) 98015-4616.

7- É garantida a liberdade da retirada de consentimento a qualquer momento e deixar de participar do estudo.

8 - Você tem o direito de ser mantido atualizado sobre os resultados parciais das pesquisas, quando em estudos abertos, ou de resultados que sejam do conhecimento dos pesquisadores;

9- **Não há despesas pessoais** para o participante em qualquer fase do estudo. Também **não há compensação financeira** relacionada à sua participação. Se existir qualquer despesa adicional, ela será absorvida pelo orçamento da pesquisa.

Eu, **Perla da Silva dos Santos**, acredito ter sido suficientemente informado a respeito das informações que li ou que foram lidas para mim.

Eu discuti com a pesquisadora Paola Verdun sobre a minha decisão em participar nesse estudo. Ficaram claros para mim quais são os propósitos do estudo, os procedimentos a serem realizados, as garantias de esclarecimentos permanentes. Ficou claro também que minha participação é isenta de despesas. Concorro voluntariamente em participar deste estudo e poderei retirar o meu

2

consentimento a qualquer momento, antes ou durante o mesmo, sem penalidades.

Assinatura do Participante

Nome: _____

CPF: 011.308.980-59

Data: 08/04/2025

**APÊNDICE H – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – colaborador
Thiago Cunha dos Santos**

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO 1- Título do projeto: *MEMÓRIAS AUTOBIOGRÁFICAS DE PROFESSORES DE DANÇAS AFRO: ANCESTRALIDADE, CORPO E CONTEMPORANEIDADE NAS PRÁTICAS DOCENTES*

2- Esta pesquisa tem por objetivo: *identificar, nas narrativas autobiográficas dos professores de dança afro, como ocorre o acolhimento das danças afro como arte e cultura em sua profissão, pelo seu corpo e como isso se relaciona com a sua ancestralidade.*

3- Os procedimentos realizados são os seguintes: entrevista com gravação de vídeo e/ou áudio, fotografias, vídeos, observações.

4- Para a realização dos procedimentos especificados acima, solicitamos um pouco do seu tempo para responder às pesquisas e para as entrevistas e/ou interação com o grupo. Você está ciente que as entrevistas serão gravadas e que os dados serão utilizados para trabalhos científicos e também trabalhos técnicos decorrentes desta pesquisa.

Eu autorizo a divulgação do meu nome nos trabalhos decorrentes deste estudo:

(x) Sim ou () Não.

6- Em qualquer etapa do estudo, você terá acesso aos profissionais responsáveis pela pesquisa para esclarecimento de eventuais dúvidas. O principal investigador é *Paola Verdun*, aluna do Programa de Pós-Graduação, do Doutorado em Memória Social e Bens Culturais da Universidade La Salle, contato paola.202210698@unilasalle.edu.br e telefone (51) 98015-4616.

7- É garantida a liberdade da retirada de consentimento a qualquer momento e deixar de participar do estudo.

8 - Você tem o direito de ser mantido atualizado sobre os resultados parciais das pesquisas, quando em estudos abertos, ou de resultados que sejam do conhecimento dos pesquisadores;

9- **Não há despesas pessoais** para o participante em qualquer fase do estudo. Também **não há compensação financeira** relacionada à sua participação. Se existir qualquer despesa adicional, ela será absorvida pelo orçamento da pesquisa.

Eu, Thiago Cunha dos Santos, acredito ter sido suficientemente informado a respeito das informações que li ou que foram lidas para mim.

Eu discuti com a pesquisadora Paola Verdun sobre a minha decisão em participar nesse estudo. Ficaram claros para mim quais são os propósitos do estudo, os procedimentos a serem realizados, as garantias de esclarecimentos permanentes. Ficou claro também que minha participação é isenta de despesas. Concordo voluntariamente em participar deste estudo e poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante o mesmo, sem penalidades.

Assinatura do Participante

Nome: Thiago Cunha dos Santos

CPF: 977910320-15

Data: 26/04/2025



**APÊNDICE I – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – colaborador
Adalberto Porto Alegre**

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

1- Título do projeto: *MEMÓRIAS AUTOBIOGRÁFICAS DE PROFESSORES DE DANÇAS AFRO: ANCESTRALIDADE, CORPO E CONTEMPORANEIDADE NAS PRÁTICAS DOCENTES*

2- Esta pesquisa tem por objetivo: *identificar, nas narrativas autobiográficas dos professores de dança afro, como ocorre o acolhimento das danças afro como arte e cultura em sua profissão, pelo seu corpo e como isso se relaciona com a sua ancestralidade.*

3- Os procedimentos realizados são os seguintes: entrevista com gravação de vídeo e/ou áudio, fotografias, vídeos, observações.

4- Para a realização dos procedimentos especificados acima, solicitamos um pouco do seu tempo para responder às pesquisas e para as entrevistas e/ou interação com o grupo. Você está ciente que as entrevistas serão gravadas e que os dados serão utilizados para trabalhos científicos e também trabalhos técnicos decorrentes desta pesquisa.

Eu autorizo a divulgação do meu nome nos trabalhos decorrentes deste estudo:

(x) Sim ou () Não.

6- Em qualquer etapa do estudo, você terá acesso aos profissionais responsáveis pela pesquisa para esclarecimento de eventuais dúvidas. O principal investigador é *Paola Verdun*, aluna do Programa de Pós-Graduação, do Doutorado em Memória Social e Bens Culturais da Universidade La Salle, contato paola.202210698@unilasalle.edu.br e telefone (51) 98015-4616.

7- É garantida a liberdade da retirada de consentimento a qualquer momento e deixar de participar do estudo.

8 - Você tem o direito de ser mantido atualizado sobre os resultados parciais das pesquisas, quando em estudos abertos, ou de resultados que sejam do conhecimento dos pesquisadores;

9- **Não há despesas pessoais** para o participante em qualquer fase do estudo. Também **não há compensação financeira** relacionada à sua participação. Se existir qualquer despesa adicional, ela será absorvida pelo orçamento da pesquisa.

Eu, Adalberto Porto Alegre, acredito ter sido suficientemente informado a respeito das informações que li ou que foram lidas para mim.

Eu discuti com a pesquisadora Paola Verdun sobre a minha decisão em participar nesse estudo. Ficaram claros para mim quais são os propósitos do estudo, os procedimentos a serem realizados, as garantias de esclarecimentos permanentes. Ficou claro também que minha participação é isenta de despesas. Concordo voluntariamente em participar deste estudo e poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante o mesmo, sem penalidades.



Assinatura do Participante
Nome: Adalberto Porto Alegre
CPF: 42263760059
Data: 04/05/2025

**APÊNDICE J – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – colaboradora
Núbia Maria Verdun**

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

1- Título do projeto: *MEMÓRIAS AUTOBIOGRÁFICAS DE PROFESSORES DE DANÇAS AFRO: ANCESTRALIDADE, CORPO E CONTEMPORANEIDADE NAS PRÁTICAS DOCENTES*

2- Esta pesquisa tem por objetivo: *identificar, nas narrativas autobiográficas dos professores de dança afro, como ocorre o acolhimento das danças afro como arte e cultura em sua profissão, pelo seu corpo e como isso se relaciona com a sua ancestralidade.*

3- Os procedimentos realizados são os seguintes: entrevista com gravação de vídeo e/ou áudio, fotografias, vídeos, observações.

4- Para a realização dos procedimentos especificados acima, solicitamos um pouco do seu tempo para responder às pesquisas e para as entrevistas e/ou interação com o grupo. Você está ciente que as entrevistas serão gravadas e que os dados serão utilizados para trabalhos científicos e também trabalhos técnicos decorrentes desta pesquisa.

Eu autorizo a divulgação do meu nome nos trabalhos decorrentes deste estudo

(x) Sim ou () Não.

6- Em qualquer etapa do estudo, você terá acesso aos profissionais responsáveis pela pesquisa para esclarecimento de eventuais dúvidas. O principal investigador é *Paola Verdun*, aluna do Programa de Pós-Graduação, do Doutorado em Memória Social e Bens Culturais da Universidade La Salle, contato paola.202210698@unilasalle.edu.br e telefone (51) 98015-4616.

7- É garantida a liberdade da retirada de consentimento a qualquer momento e deixar de participar do estudo.

8 - Você tem o direito de ser mantida atualizada sobre os resultados parciais das pesquisas, quando em estudos abertos, ou de resultados que sejam do conhecimento dos pesquisadores;

9- **Não há despesas pessoais** para a participante em qualquer fase do estudo. Também **não há compensação financeira** relacionada à sua participação. Se existir qualquer despesa adicional, ela será absorvida pelo orçamento da pesquisa.

Eu, Nubia Maria Verdun, acredito ter sido suficientemente informada a respeito das informações que li ou que foram lidas para mim.

Eu discuti com a pesquisadora Paola Verdun sobre a minha decisão em participar nesse estudo. Ficaram claros para mim quais são os propósitos do estudo, os procedimentos a serem realizados, as garantias de esclarecimentos permanentes. Ficou claro também que minha participação é isenta de despesas. Concordo voluntariamente em participar deste estudo e poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante o mesmo, sem penalidades.

Documento assinado digitalmente
 **NUBIA MARIA VERDUN**
Data: 26/04/2025 21:28:28-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Assinatura da Participante

Nome: Nubia Maria Verdun

CPF: 53771710049

Data: 26/04/2025

APÊNDICE K – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – colaboradora Jorge Daltanan Verdun

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

1- Título do projeto: *MEMÓRIAS AUTOBIOGRÁFICAS DE PROFESSORES DE DANÇAS AFRO: ANCESTRALIDADE, CORPO E CONTEMPORANEIDADE NAS PRÁTICAS DOCENTES*

2- Esta pesquisa tem por objetivo: *identificar, nas narrativas autobiográficas dos professores de dança afro, como ocorre o acolhimento das danças afro como arte e cultura em sua profissão, pelo seu corpo e como isso se relaciona com a sua ancestralidade.*

3- Os procedimentos realizados são os seguintes: entrevista com gravação de vídeo e/ou áudio, fotografias, vídeos, observações.

4- Para a realização dos procedimentos especificados acima, solicitamos um pouco do seu tempo para responder às pesquisas e para as entrevistas e/ou interação com o grupo. Você está ciente que as entrevistas serão gravadas e que os dados serão utilizados para trabalhos científicos e também trabalhos técnicos decorrentes desta pesquisa.

Eu autorizo a divulgação do meu nome nos trabalhos decorrentes deste estudo

(x) Sim ou () Não.

6- Em qualquer etapa do estudo, você terá acesso aos profissionais responsáveis pela pesquisa para esclarecimento de eventuais dúvidas. O principal investigador é *Paola Verdun*, aluna do Programa de Pós-Graduação, do Doutorado em Memória Social e Bens Culturais da Universidade La Salle, contato paola.202210698@unilasalle.edu.br e telefone (51) 98015-4616.

7- É garantida a liberdade da retirada de consentimento a qualquer momento e deixar de participar do estudo.

8 - Você tem o direito de ser mantido atualizado sobre os resultados parciais das pesquisas, quando em estudos abertos, ou de resultados que sejam do conhecimento dos pesquisadores;

9- **Não há despesas pessoais** para o participante em qualquer fase do estudo. Também **não há compensação financeira** relacionada à sua participação. Se existir qualquer despesa adicional, ela será absorvida pelo orçamento da pesquisa.

Eu, Jorge Daltanan Verdun, acredito ter sido suficientemente informado a respeito das informações que li ou que foram lidas para mim.

Eu discuti com a pesquisadora Paola Verdun sobre a minha decisão em participar nesse estudo. Ficaram claros para mim quais são os propósitos do estudo, os procedimentos a serem realizados e as garantias de esclarecimentos permanentes. Ficou claro também que minha participação é isenta de despesas. Concordo voluntariamente em participar deste estudo e poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante o mesmo, sem penalidades.

Documento assinado digitalmente



JORGE DALTANAN VERDUN

Data: 26/04/2025 21:33:39-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Assinatura do Participante

Nome: Jorge DaltananVerdun

CPF: 23674350068

Data: 26/04/202

APÊNDICE L – Imagem criada com ChatGPT pela Ma. Gabriela Bieger Reyes, 2026.



ANEXOS

ANEXOS A, B, C e D – Entrevistas dos colaboradores da tese na íntegra

Para leitura, acesse o link:

https://drive.google.com/drive/folders/1oCcMv8ekdhdpt0plvzgd4sXUGIKuB_zJ?usp=drive_link

ANEXO E – Declaração sobre o uso de Inteligência Artificial

Declaro que, no processo de elaboração desta tese, foram utilizados recursos da ferramenta *Microsoft Copilot*, versão ativa em maio de 2026, exclusivamente para fins de revisão textual e apoio na organização de ideias. As ferramentas empregadas auxiliaram na correção gramatical, na melhoria da clareza e coesão dos argumentos, bem como na estruturação lógica de determinados trechos.

Ressalto que todo o conteúdo científico, incluindo hipóteses, análises, interpretações e conclusões, é de autoria integral da pesquisadora. O uso da IA limitou-se a funções de suporte técnico, não tendo interferido na produção intelectual ou na originalidade da pesquisa.

Esta declaração é apresentada em conformidade com os princípios de transparência e integridade acadêmica, assegurando que a responsabilidade pelo conteúdo científico e pelas contribuições originais permanece integralmente com a autora.