



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES CÊNICAS

LARA JENNYFER BATISTA FERREIRA

**DIMINA KALUNGA: O PROCESSO CRIATIVO COMO PRÁTICA DE VIDA E
CIÊNCIA ENCANTADA.**

Brasília
2022

Lara Jennyfer Batista Ferreira

**DIMINA KALUNGA: O PROCESSO CRIATIVO COMO PRÁTICA DE VIDA E
CIÊNCIA ENCANTADA.**

Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura
apresentado ao Departamento de Artes Cênicas, da
Universidade de Brasília, como pré-requisito para
obtenção de título de graduação.

Orientador: Prof. Érico José Souza de Oliveira.

Brasília
2022

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Nzambi, Nzaze, Lemba, Ndandaluna, Maria Mulambo e todos os nkinsis e guias que me acompanham e tem guiado meu caminho nessa jornada terrena. Crescer em direção a Tukula em seus cuidados é o que dá colo e abrigo para o meu coração e minha *mutuê*.

Agradeço aos meus pais e meus avós, meus ancestrais mais próximos que me permitiram caminhar nesta terra, Gizelle, Júnior, Esmeralda, Matilde, José Ribamar e José Souza.

E também dedico a vocês, que talvez nunca me entenderam muito bem, nem confiaram muito nos caminhos que escolhi, mas confiaram em mim o suficiente para estarem felizes por essa conclusão. Dedico a vocês porque também quero apresentar uma parte muito importante e gigante do meu mundo com esse trabalho.

Agradeço a Ana Tullie, Castiel Vitorino, Manika Manicongo, trindade travesti que apareceu na minha vida e que tanto amo.

Ana Tullie me conduziu até o Instituto Caboclo Curador, espaço que me fez questionar minha vida e me ensinou sobre cuidado e disciplina, principalmente comigo mesma, para o meu bem.

Castiel, me apresentou o tempo espiralado, o Dikenga dia Kongo e a encantaria e a macumbaria como ponto de concepção do meu processo artístico.

Manika que entrou no meu processo e levou até a Manzo Kalla Muisu e daí muitos movimentos sobre a existência do universo tem se alinhado na minha vida.

Se falo de processo criativo como prática de vida e ciência encantada, é porque elas me apresentaram isso primeiro e especialmente, me mostraram na prática.

Agradeço às minhas amigas, que tanto convivem comigo e me ensinam de múltiplas formas, Ana Caroline Britto, Raíssa Dias Pimentel e Laura Samily. Vocês são amores da minha vida que mesmo que o tempo leve, meu coração guarda.

Agradeço ao professor Érico, meu orientador que literalmente teve a ação de lidar com meu orí e conduzir ele a sua máxima potência nesse momento. Sem sua escuta e seu cuidado esse trabalho com certeza não teria metade da forma que ele tem hoje e serei eternamente grata ao nosso encontro.

Agradeço ao curso de Artes Cênicas e todos os professores com quem convivi, aos meus colegas e amigos de curso que muitas vezes tiveram mais fé em mim do que eu mesmo.

Aos colegas e amigos da vida também que por mim passaram e deixaram reflexões e ensinamentos que carrego no coração e na alma.

Agradeço ao Instituto Caboclo Curador, especialmente a Gustavo, Eduarda e Ananda, família que me lembrou a força da fé e da espiritualidade.

Agradeço a Manzo Kalla Muisu e também dedico esse trabalho aos guias da casa, ao Caboclo Lua Branca e Dona Sete Punhal, porque sei e sinto que a finalização da jornada de escrita desse trabalho me deixou na porta de sua casa e com muito cuidado, carinho, respeito e amor, pretendo adentrar - e já estou adentrando.

“Eu não me interesso pelo significado dessas imagens, mas pelas profecias que tem nelas. Em outras palavras: não é o significado, mas o sussurro que me motiva. O que eu consigo ler não é o foco, pois a nossa conversa está no ilegível.

Muito intuitivamente eu diria que posso sentir de longe a vibração que viaja no tempo e se manifesta no seu quarto de cura.

Mas por que os olhos ainda doem?

Nós entendemos o recado e sabemos que vamos testemunhar uma época brutal, mas quais épocas não foram brutais conosco?

Depois de ser esquartejado, o corpo jamais retorna a seu estado íntegro, de modo que o nosso corpo - esquartejado intergeracionalmente - é testemunha do fato de que a integridade se constitui na aliança. Que nossos corpos partidos encontram extensão e órgão uns nos outros e nas coisas - nas flores, na terra.

Jamais fomos humanas e por isso podemos ser flor e merda e sagradas.

A saúde elegida pelo Império que rege o mundo como conhecemos é o patógeno.

Se nós enxergamos a cura, é porque dos nossos olhos foram arrancadas todas as capas que mascaravam o mundo e a sua integridade.

Para nós nada é íntegro. Isso é a história a exigir-nos crueldade.

Nós enxergamos a cura, e enxergamos na cura o limite do mundo que nos foi dado.

Sabemos que a semente disso está para florescer agora.

Somos a anunciação em cada gesto.

Merda e sagradas.”

(MOMBAÇA, 2019)

RESUMO

Este trabalho busca refletir sobre processos criativos e pedagogias descolonizadoras a partir do estudo da construção do plano de trabalho da oficina Dimina Kalunga - Jornada de si, conduzida pela autora e aplicada virtualmente durante o ano de 2021.

Tanto o plano de trabalho quanto os escritos a seguir foram conduzidos através de olhares e vivências sobre a ancestralidade negra e indígena que conduzem a autora, especialmente vinculadas as cosmopercepções Bakongo e ao cosmograma Dikenga dia Kongo.

Logo, pretende-se situar o corpo como um espaço amplo de intervenção e criação a fim de evocar na vivência artística uma prática de vida e encantamento, especificamente para corpos racializados, dissidentes de sexualidade e gênero.

Palavras-chave: pedagogias descolonizadoras, ancestralidade, encantamento, processo criativo, tempo espiralar.

ABSTRACT

This work intends to reflect on creative processes and decolonizing pedagogies based on the study of the construction of the work flow of the workshop Dimina Kalunga - Jornada de si, developed by the author and virtually realized during the year of 2021.

Both the work flow and the following writings were guided through the experiences about the black and indigenous ancestry that mentor the author, especially allied to the Bakongo cosmoperceptions and the Dikenga dia Kongo cosmogram.

Therefore, we situate the body as a wide territory of intervention and creation for the purpose of evoking in the artistic experience a practice of life and enchantment, specifically for colored bodies, sexually and gender dissidents.

Keywords: decolonizing pedagogies, ancestry, enchantment, creative process, spiraling time.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Cosmograma Bakongo ...

10

SUMÁRIO

1. Introdução	09
2. Artes Cênicas, o corpo e eu	13
2.1 O saber das encruzilhadas, as ciências encantadas e os caminhos para a pedagogia e para a arte.	20
3. O processo de Dimina Kalunga	22
3. 1 Tukula-Luvemba: a escolha da morte ou como surgiu a base de tudo que crio	24
4. Adentra a Kalunga: criar a partir do grande vazio ou como decidi sistematizar uma forma de trazer o inconsciente a consciência	31
4. 1 Luvemba: A abdicação do mundo que conheço ou como podemos começar a integrar nossos demônios para que eles sejam arte.	35
4. 2 Musoni: o auge da vida espiritual ou como a partir de minhas experiências prévias eu mergulhei em um processo coletivo	40
4.3 Kalla: renascimento no mundo ou Como aprender a crescer em comunidade	45
4.4 Tukula e as finalizações possíveis perante o amadurecimento	48
5. Considerações finais ou: o eterno retorno do tempo espiralar.	52
Referências Bibliográficas	54

1. Introdução

O objetivo destes escritos é refletir sobre o desenvolvimento do plano de trabalho da oficina Dimina Kalunga - Jornada de si, realizada virtualmente pela primeira vez entre os meses de julho e agosto de 2021 com estudantes de Artes da Universidade de Brasília e pela segunda vez entre setembro e dezembro de 2021, com financiamento da Diretoria de Arte e Cultura da Universidade de Brasília.

Esta oficina foi desenvolvida por mim como resultado do meu processo pessoal e profissional dentro do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Assim, ela mescla uma série de referências de dentro e de fora do mundo acadêmico, isso porque meu corpo é essencialmente movido por múltiplos espaços e guiado principalmente pela ancestralidade afropindorâmica que me rege.

Sendo assim, esses escritos também são movidos por múltiplas perspectivas e guiados principalmente pela ancestralidade afropindorâmica. Ao trazer a ancestralidade como ponto de partida destes escritos, trago também uma de minhas maiores referências na escrita desse trabalho, Leda Maria Martins que ressalta como

“A ancestralidade, em muitas culturas, é um conceito fundador, espargido e imbuído em todas as práticas sociais, exprimindo uma apreensão do sujeito e do cosmos, em todos os seus âmbitos, desde as relações familiares mais íntimas até as práticas e expressões sociais e comunais mais amplas e diversificadas”
(MARTINS, 2021, p. 23).

Nesse sentido, utilizo o prefixo “afro” como forma de me referendar à ancestralidade negra que parte do meu corpo e em vez de utilizar a palavra afrobrasileira, substituo por, afropindorâmica como uma maneira de referenciar os povos da floresta que primeiro ocuparam e nomearam esse território de vários outros nomes que não Brasil, sendo que um dos nomes utilizados para nomear essa terra pelos povos indígenas de base linguística tupi é o de Pindorama.

Durante meu percurso acadêmico foi essencial retornar às histórias de minha família e perceber a ancestralidade indígena apagada pelos processos de migração pelo colonialismo. Venho traçando esse resgate aos poucos e nesse processo ainda me aproximo mais da ancestralidade negra vinda de África que me circunda. Assim, invoco novamente Leda Maria Martins para pontuar como:

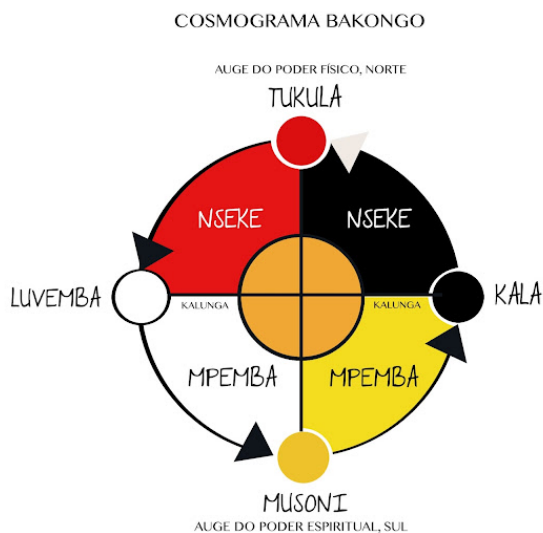
“A ancestralidade tanto pode ser concebida como um princípio filosófico do pensamento civilizador africano quanto pode ser vislumbrada como um canal, um meio pelo qual se esparge, por todo o cosmos, a força vital, dinamo e repositório da energia movente, a cinesia originária sagrada, constante em processos de expansão e de catalisação.” (MARTINS, 2021, p. 60).

Dessa forma, uma das cosmopercepções guias deste trabalho é a cosmopercepção de mundo Bakongo. Traduzida especialmente pelos escritos e pensamentos do mestre Fu-Kiau e pela tese de Tiganá Santana do Livro Sem Título, base dessas cosmopercepções são simbolizadas pelo cosmograma Bakongo Dikenga Dia Kongo.

O povo Bakongo vive entre as regiões do Congo e de Angola e resiste enquanto parte da ancestralidade negra da África pré-invasão européia. Dentro de suas perspectivas de mundo, o Dikenga Dia Kongo, ou do cosmograma Bakongo, é o principal guia para suas concepções de tempo, existência, lei e comunidade. O Dikenga caminha no sentido anti-horário e apresenta quatro pontos principais: Luvemba, Musoni, Kala e Tukula.

Para o cosmograma e para o povo Bakongo, o corpo humano caminha ao longo da vida ao redor de cada um desses pontos, pois “o ser humano é *kala-zima-kala*, um ser-vivo-de-vida-e-morte. Um ser de movimento ininterrupto, através das quatro etapas de equilíbrio entre uma força vertical e uma força horizontal” (SANTOS, 2019, p.33). E é o percurso de todo o universo, assim como o desenvolvimento da oficina e este trabalho também caminharam na direção de cada um desses pontos.

Imagem 1: Cosmograma Bakongo



Fonte: MAIÊ, Mô, 2017.

“A posição de tukula ocupa o centro do cone de poder e liderança [sudi kia lèndo], o qual também posso chamar de o “V da vida”. Crescer, amadurecer [kula] é estar pronto(a) para adentrar essa poderosa zona do V da vida .” (SANTOS, 2019, p.27)

“Diadi nza-Kongo kandongila: Mono i kadi kia dingo-dingo (kwènda-vutukisa) kinzungidila ye didi dia ngolo zanzingila. Ngiena, kadi yateka kala ye kalulula ye ngina vutuka kala ye kalulula.

Eis o que a Cosmologia Kongo me ensinou: Eu estou indo-e-voltando-sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente.” (SANTOS, 2019, p.33).

Começamos a jornada do cosmograma Bakongo Dikenga Dia Kongo geralmente em Musoni, o auge da vida espiritual, onde se sonha a vida, porém optei começar por Luvemba, o ponto da morte, onde se deixa o corpo físico e se decide atravessar a linha que divide o mundo dos vivos e o mundo dos ancestrais, a linha de Kalunga.

“A descida a ku mpemba é entrar, positiva ou negativamente, no processo de mudança. Luvemba, giz branco, é o símbolo utilizado nessa fase. Luvemba também significa elementos negativos (toxinas) acumulados por uma pessoa durante a sua vida, o que conduz à morte física de todos os seres vivos. Esse processo é associado ao/a ngânga, especialista ou curador(a). A luta vida/morte é experimentada aqui. (SANTOS, 2019, p.19)

Por isso, Luvemba também é conhecido como o ponto da transformação que nos encaminha para o outro lado.

“Depois de cruzar a linha de kalunga, o portal em direção a ku mpemba (o mundo mais baixo), o(a) morto(a), isto é, o corpo transformado, também cresce de modo a alcançar a posição de musoni (sona designa marcar em, simbolizar, gravar) e tornar-se um(a) verdadeiro(a) conhecedor(a) do que está marcado na mente e no corpo. A posição de musoni é associada à noção de ndoki, o(a) conhecedor(a) dos princípios e sistemas humanos, n’kîngu ye bimpa, dos níveis mais elevados - kindoki ou ciência do mais elevado conhecimento.” (SANTOS, 2019, p.19).

Ao chegar em Musoni o corpo precisa se desapegar do mundo dos ancestrais e traçar novamente a sua semente ao mundo físico, até chegar em Kala, o ponto do nascimento.

“O conceito de Kala e Kalazima é associado ao negrume e é usado como símbolo de surgimento da vida, o mundo físico [ku nseke]. O/A ngûnza, pessoa espiritual, é associada às forças por trás desse conceito e processo. Kala é a vontade mais forte de existência do mûntu” (SANTOS, 2019, p.26).

Após o nascimento, o corpo desperta para a vida física, aprende os ritos e as tradições para que possa chegar ao ponto máximo de amadurecimento em Tukula.

A partir do processo de dança entre esses quatro pontos, a tradição dos povos Bakongo se articula, entendendo que as leis e organizações sociais se desenvolvem em prol de uma comunidade: “Kânda i (mbûndani a) bafwa ye bamôyo. A comunidade é a união entre os ancestrais e os vivos. A comunidade é um acúmulo da unidade viva dos elementos físicos e espirituais.” (SANTOS, 2019, p.79)

E sendo assim, também é a parte física da materialização da ancestralidade que a sustenta. Da mesma forma, um dia, com a morte dos indivíduos e seres dessa comunidade, ela

será renovada e é por meio da renovação da própria comunidade que se terá a matéria e a base necessárias para a constituição contínua da ancestralidade viva desse povo.

Apenas a partir de 1966 as cosmopercepções *bantu* começam a se tornar mais difundidas entre países do ocidente como Estados Unidos e México, dessa forma Tiganá e Fu-Kiau alertam como:

“pode dizer que o mundo Bântu ainda não é verdadeiramente compreendido pelo mundo externo nem cultural ou artisticamente, nem filosoficamente. Portanto a literatura ocidental sobre a África prévia a esta data, necessariamente, contém muitas fantasias que devem ser refutadas, caso se queira contribuir para o processo de construir um aprendizado africano na África e na Diáspora.” (SANTOS, 2019, p.96).

E por isso, trago o cosmograma como base da pesquisa, mas que também é atravessado por todo meu processo pessoal e acadêmico ao longo dos anos que estive em formação na Universidade de Brasília.

2. Artes Cênicas, o corpo e eu

Mais tarde abordarei mais sobre meu percurso até a graduação especificamente em Artes Cênicas, porém acho importante agora delinear meu olhar sobre o campo das Artes, dos estudos do corpo e dos estudos performáticos. Especialmente para comunicar meus processos pessoais e profissionais e também porque esse olhar é a base da construção da oficina e de seu plano de trabalho.

Parto das Artes Cênicas como campo de pesquisa pessoal, porque acima de tudo entendo que todo o conhecimento parte das experiências que atravessam o corpo. E tendo o corpo como principal campo de estudos. Assim, percebo dentro da Universidade de Brasília e do curso de Artes Cênicas o espaço ideal para o desenvolvimento de buscas e escritas sobre as potências do meu corpo, de minha alma e de meus ideais.

É a partir do corpo que experienciamos/vivenciamos a cultura, a política, a economia e a sociedade e também através do corpo que podemos interferir nesses espaços. Ou seja, o corpo é espaço tanto de intervenção como de criação. E, ao mesmo tempo que esses processos se desenvolvem pessoalmente, estruturalmente e historicamente, o corpo aloja memórias em suas células e capta em nosso consciente e nosso subconsciente as relações estabelecidas em nosso cotidiano.

Esse entendimento de corpo foi primeiramente despertado em mim ao ler os escritos de Christine Greiner em *O corpo em Crise* (2010), Greiner (2010) traça uma série de reflexões sobre como existe um entrelace entre a mente e o corpo que é inerente à existência. “Significado, pensamento e linguagem emergem das dimensões estéticas de atividades corporais e são inseparáveis da imagem, dos padrões e dos processos sensoriais-motores e das emoções” (GREINER. 2010. p.89)

E a partir dessa conexão básica entre corpo e mente, Greiner soma a lógica de que o espaço e as políticas e dinâmicas culturais e sociais que constroem nossa realidade, também intervêm no corpo e em sua contínua construção. “Os diferentes estados corporais modificam o modo como a informação será processada” (GREINER. 2010. p.96)

Porém, minha principal referência continua sendo Leda Maria Martins que ativou em mim a percepção sobre o conceito de corpo-tela. Leda entende o corpo-tela como um corpo imagem, entendendo que

“as imagens podem ser também sonoras e cinéticas e essas suas qualidades são contíguas [...]. Essa interdependência é relevante e convida à expansão não apenas de nossos olhares, mas também de nossa capacidade de ouvir e de toda a nossa percepção sensorial [...]” (MARTINS, 2021, p. 76)

E faço essa referência a Leda dessa maneira, principalmente porque ela compõe esse conceito pensando nos corpos com quem busco dialogar, em primeira instância: os corpos negros. Nessa perspectiva Leda Maria Martins completa como:

“Em seus inúmeros modos de realização, em suas poéticas e paisagens estéticas, a corporeidade negra, como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda os eventos, expandindo os enlaces do corpo-tela, como vitrais que irradiam e refletem experiências, vivências, desejos, nossas percepções e operações de memória. Um corpo pensamento. Um corpo também dos afetos.” (MARTINS, 2021, p. 80)

Assim, em diálogo também com Susan Bordo (BORDO, 1985) e Judith Butler (BUTLER, 2020) e Greiner (2010) é importante reiterar como o corpo nunca foi algo natural, mas sim um espaço que abriga histórias e normas sociais. No artigo “*A violência nossa de cada dia: o racismo à brasileira*” (2017) ressalta como “o fato de o Brasil ter nascido dividido entre ‘homens superiores e livre’ e ‘seres inferiores cativos’ inscreveu uma marca.” (VANNUCHI, 2017, p.63). Essa marca, a marca da invenção da raça, ou o racismo é um sistema que segundo Maria Lúcia da Silva (SILVA, 2017.) tem sua maior vitória na dimensão psicológica na medida em que

“sua lógica é reduzir, invisibilizar, criminalizar, subalternizar, inferiorizar pessoas, grupos e povos, reduzindo-os a uma sub-condição humana. Por um lado, a sistemática negação e o afastamento de seus valores originais, levando o negro a tomar o branco como modelo de identificação, única possibilidade de tornar-se gente, tendo como consequência o custo emocional da sujeição, da negação e do massacre de sua identidade original, de sua identidade histórico-existencial; por outro, a sistemática vivência e a incorporação maciça de padrões e valores eurocêntricos/exteriores à sua cultura e a constante expropriação de seus símbolos e suas criações.” (SILVA, 2017, p.82)

Dessa forma, “para que o trauma da discriminação possa ser assimilado, acomodações psíquicas devem ser feitas para que a vida se torne ao menos suportável” (MEZAN, 1986, p.73), Carlos Moore, que organizou o discurso de Césaire na Primeira Conferência Hemisférica dos Povos Negros da Diáspora, em Miami aponta como:

“O gênio de Césaire reside em ter compreendido que a negação global do negro teria que ser contraposta por uma afirmação racial legitimadora também global. Por isso, rejeitou, sem hesitação, o termo de “racismo anti-racista” que Sartre, movido pela melhores intenções, equivocadamente usou. A Negritude seria, para os negros, uma estratégia da afirmação e reafirmação de si. Um “si” grupal; oposto àquele estilhaçado e grotesco “negro” — convertido na figura historicamente emblemática do Outro pelo racismo — que povoa o imaginário de um todo mundo racializado. (MOORE, 1987 apud SANTOS, 2019, p. 116).

Dessa forma, desenvolvi através dos exercícios dessa oficina, um processo que pudesse englobar o aprofundamento de cada um dos corpos presentes nas questões que os

atravessam enquanto um corpo político, cultural e social e também que englobasse seus processos pessoais de desenvolvimento de questões emocionais, psicológicas e eventualmente espirituais, buscando a valorização de seus universos pessoais e dos universos coletivos afro diaspóricos e indígenas. Afinal, o público-alvo essencial para o desenvolvimento oficina sempre foram corpos semelhantes ao meu: corpos negros ou racializados, dissidentes de sexualidade e/ou gênero.

Entendo que os corpos afrodiáspóricos e indígenas, ou seja, os corpos identificados como negros e indígenas nessa terra Pindorama chamada de Brasil, carregam em suas veias, ossos, músculos, memórias conscientes, processos subconscientes e em seu corpo por completo, a vivência e a relação de pertencerem a comunidades e memórias marginalizadas, apagadas e estigmatizadas que passaram por processos de genocídio e epistemicídio. E dessa forma, entendo o corpo como portal de conexão com sabedorias que deveriam ser socialmente e historicamente conhecidas, porém, residem no corpo, hora adormecidas, hora acordadas. Como cita Leda Maria Martins (2021) ao analisar os ritos de congado e dos reinados de Minas Gerais:

“a colonização da África, a transmigração de povos escravizados para as Américas, o sistema escravocrata e a divisão do continente africano em guetos europeus não conseguiram apagar no corpo/corpus africano e de origem africana os signos culturais, textuais e toda a complexa constituição simbólica fundadores de sua alteridade, de suas culturas, de sua diversidade étnica, linguística, de suas civilizações e história.” (MARTINS. 2021. p. 31)

Ao mesmo tempo, entendo que existem particularidades do processo vivenciado por corpos dissidentes¹ de sexualidade e gênero (também chamados de lésbicas, gays, bissexuais e travestigêneres), principalmente no que diz respeito a suas formas de experienciar o amor e a espiritualidade. Isso se deve ao fato de que esses corpos ativam desestabilizações nos espaços heterossexuais e cisnormativos. Ochy Curiel (2013) em *La Nación Heterossexual - Análisis del discurso jurídico y el régimen heterossexual desde la antropología de la dominación* (CURIEL, 2013), fará uma análise de como os regimes de heterossexualidade e cisgeneridade são fundamentados em um pensamento eurocêntrico colonial e como, ao mesmo tempo, esses regimes estão na base das constituições da América Latina após a queda das ditaduras do Cone Sul, assim, instaurando de fato um regime heterossexual a partir da antropologia da dominação.

¹ Ao me referir a corpos dissidentes de sexualidade e gênero estou me referindo a todas as identidades outras que não as correspondentes primeiramente a cisgeneridade (ou seja, pessoas que se identificam como homens e foram designadas homens ao nascer ou pessoas que se identificam como mulheres e foram designadas mulheres ao nascer). E para além disso, me refiro também a pessoas cuja orientação sexual difere da heterossexualidade (ou seja, pessoas que não necessariamente sentem atração apenas por pessoas com a identidade de gênero oposta a sua).

Por isso, também entendo que a partir das experiências vividas por corpos dissidentes de sexualidade e gênero em uma sociedade de regime heterossexual, se criam e alojam nesses corpos sabedorias revolucionárias que podem ser articuladas em símbolos, danças, vivências e conhecimentos. Não à toa temos o surgimento de espaços como o da comunidade Ballroom², espaço desenvolvido de acordo com as vivências e para o compartilhamento de afeto entre corpos travestigêneres negras e latinoamericanas.

Entendo também que ser um corpo racializado dissidente de sexualidade e gênero é ser um “produto da fronteira, onde sincretismos, diásporas e transculturações promovem disruptivas relações entre tempo e espaço, em uma cronogênese repleta de deslocamentos dos discursos sobre origens, linhagens e essencialidades.” (ANZALDÚA, 1987, p. 78 apud ROSA, 2017, p. 42)

E por vezes, ser um corpo racializado dissidente de sexualidade e gênero, consciente das violências históricas que nos atravessam, pode despertar um desejo desesperador de transformar a realidade à nossa volta. Porém, muitas cosmopercepções trazidas de África nos lembram como não podemos mudar o mundo sem antes mudar a nós mesmos e às nossas comunidades e por isso essa oficina age justamente na articulação entre o coletivo e o individual.

Pessoalmente, vivi diversos momentos em que o desejo de mudar o mundo conduziu minhas ações, como por exemplo durante as ocupações da Universidade de Brasília em 2016³, porém o resultado de viver esse processo intensamente ainda foi o de adoecimento mental. Apenas comecei a conquistar uma retomada dessa saúde mental e perspectivas de construção de futuro em espaços de aquilombamento, seja entre amigos, comunidades artísticas ou terreiros religiosos.

² “A Cultura Ballroom/Comunidade Ballroom/Cena Ballroom/Ballroom são termos de uma cultura underground LGBTQIA+ criada por pessoas negras e pessoas latinas. Essa cultura nasceu no Harlem (NY), em meados da década de 60, a partir da necessidade de sobrevivência dessa população. Ao longo de décadas muitos jovens LGBTQs, principalmente negros, foram expulsos de casa por conta do preconceito e, na década de 80 isso foi intensificado devido ao surgimento do HIV. A Ballroom então surge como um movimento de resistência e sobrevivência da população LGBTQIA+ racializada, com a proposta de um ambiente acolhedor e inclusivo onde as pessoas podem se expressar e entregar a própria arte de maneira plena, além de terem suas existências reconhecidas, enaltecidas e valorizadas.” (ZION, Úrsula. 2021. p.1). Outras referências podem ser acessadas para conhecer esse movimento como: ESTEVAM, A. L. G.; GERALDES, E. Vogue, logo, existo: A comunicação política-corporificada da Ballroom: The political-corporate communication of the Ballroom. Anagrama, *[S. l.]*, v. 15, n. 1, p. 1-13, 2021. DOI: 10.11606/issn.1982-1689.anagrama.2021.186046. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/186046>. Acesso em: 22 abr. 2022.

³ As ocupações na UnB se configuraram como um movimento estudantil que se posicionou contra a Proposta de Emenda Constitucional nº55 de 2016 (PEC 55) no Senado Federal. Essa PEC teve a proposta de criar um teto de gastos públicos durante 20 anos atingindo especialmente as áreas de saúde e educação. As ocupações tiveram início a partir da deliberação da Assembleia Geral dos Estudantes, com participação de mais de 1300 estudantes.

Ressalto especificamente o Manzo Kalla Muisu⁴, casa de candomblé angola, que tem me acolhido e me ensinado novamente a potência de ter uma comunidade como base para fortalecer o crescimento de cada um. Sinto que através da construção deste trabalho também fui conduzido para o firmamento nessa casa e conseqüentemente ao cuidado e apaziguamento da minha *mutuê*, minha cabeça.

Assim, como ainda a esse cruzo a sabedoria Bakongo de que “Dentro da comunidade, todos têm o direito de ensinar e serem ensinados. Educação é uma questão de reciprocidade. O verdadeiro conhecimento é adquirido através de compartilhamento.” (SANTOS, 2019, p.75) ou “Mu kânda, babo longa ye longwa.” (SANTOS, 2019, p.75).

Pois os seres humanos são “um segundo sol na terra que nasce e se põe todos os dias” (Livro Africano Sem Título. FU-KIAU apud SANTOS, 2019, p. 25). Ou seja, nosso corpo está sempre conectado com os pontos ativados pelo Dikenga dia Kongo, o que nos proporciona núcleos ancestrais de força e sabedoria e ao mesmo tempo espaços abertos para a construção, desconstrução, morte e nascimento contínuos de nosso ser, que devem ser articulados de forma individual e coletiva.

Ao longo de minha vivência como ser humano e como artista, tenho percebido que os processos artísticos e culturais que mais me interessam são aqueles vinculados a um olhar profundo sobre o desenvolvimento humano e sobre nossa conexão com nossa ancestralidade e nossas perspectivas de futuro, nosso horizonte de expectativas.

Em sua Tese, ao traduzir *Cosmologia africana dos bantu-kongo: princípios da vida e vivência* (FU-KIAU, 2001), Tiganá (SANTOS, 2019) evidencia como:

“O ser humano é nada, a não ser que ele descubra como caminhar para a 7ª direção, o centro [didi], o mundo interior, que representa a essência do seu ser [bukadi bwândi/bukadi bwa mbêlo ândi]. Deste modo, há que se descobrir ou redescobrir esse caminhar para a 7ª direção não apenas por causa da saúde e autocura, mas também porque ele o potencializa para o autoconhecimento. Esse caminhar permite que, verdadeiramente, tornemo-nos “seres-pensantes-que-agem” [kadi-biyîndulanga-mu-vânga], isto é, executores [vângi] porque somos mestres [ngânga] de nós mesmos. Contudo, quando um núcleo é oprimido, destruído, poluído, corrompido ou violentado, seja ele biológico, social, institucional ou nacional, o corpo que o envolve é, em si, morto. O caminho que leva a ele, à sétima direção, também é aniquilado. As pessoas ficam desamparadas. Perdem o seu poder de autocura e seu estímulo-de-comando.” (SANTOS, 2019, P.100)

Para além disso, percebi dentro das artes afro diaspóricas brasileiras e indígenas pindóricas a potência do que Ranciére chamará de partilha do sensível, ou seja, a capacidade das artes afro diaspóricas brasileiras e indígenas pindóricas de, a partir seus

⁴ O Manzo Kalla Muisu é um terreiro de candomblé de Angola, uma comunidade tradicional de matriz africana que se localiza no Paranoá/ DF. Essa comunidade foi fundada e é coordenada pelo Tatetu Kanamburá. Mais informações podem ser acessadas no em: <https://www.instagram.com/kallamuisu/>

olhares e sentires únicos sobre o mundo, revelarem possibilidades únicas de experienciar a realidade. Ao partilhar o seu sensível, esses corpos consolidam caminhos possíveis para sua existência, essencial para corpos que historicamente viveram genocídios e epistemicídios.

Ativo o termo artes afro brasileiras e indígenas pindoramicas especificamente porque, entendendo que as comunidades africanas sequestradas para essas terras e as comunidades originárias que vivem nessas terras antes delas serem chamadas de Brasil, possuíam cosmopercepções de mundo onde a noção de arte estava intrinsecamente vinculada a todos os processos de vida. Nesse sentido, a expressão artística era produzida por todos os indivíduos da sociedade, a arte era um *continuum* da celebração da vida e da ancestralidade. E neste trabalho me aproximo desse modo de perceber a arte como integrada aos processos de vida, muito mais do que a arte fundada nas instituições europeias.⁵

Logo, ao trazer sobre a partilha do sensível que as artes afro brasileiras e indígenas pindoramicas abordam, trago sobre a partilha de uma cosmopercepção de mundo, sobre a possibilidade de entender a realidade por outros pontos de vista, sobre perceber as sabedorias, as virtudes e também os traumas alojados nesses corpos negros e indígenas.

Porém, nem sempre abordar especificamente os ciclos de violência que nossos corpos vivem é fácil, e superá-los de forma que possamos enxergar e conceber futuros para além deles, também pode ser bastante desafiador. Assim, escolhi conduzir essa oficina de forma coletiva justamente para que coletivamente pudéssemos nos acolher e conceber outros olhares sobre nossas vivências a fim de transformá-las em práticas de vida.

Além disso, entendo que a arte é concebida a partir das plurissignificações que elementos da linguagem visual podem apresentar em composições e situações diferentes e assim também são os corpos indígenas e afrodiaspóricos, são plurais em vivências, leituras e significados do mundo. E abrir nossos olhos para isso é abrir nossos olhos para outras possibilidades de nós mesmos, e logo é abrir nossos olhos para a possibilidades múltiplas de criação artística.

Por fim, também percebi nos processos de vivência artística que, através de uma série de exercícios, eu, como corpo negro e dissidente de sexualidade e gênero, consegui acessar e resgatar memórias pessoais e históricas outrora esquecidas. E para além disso, como consegui imaginar futuros possíveis para meu corpo e outras corpos parecidas comigo. Dessa maneira entendo que evoquei no campo das artes uma possibilidade de encarar esse campo do

⁵ Ells Lagrou tece uma reflexão muito importante sobre o circuito das artes, sua lógica dentro das cosmopercepções europeias e seu reconhecimento dentro das instituições no livro *Arte Indígena no Brasil* (2009).

conhecimento como um portal de vivência e ativação de conhecimentos e filosofias de cosmopercepções não hegemônica, que muitas vezes são invisibilizadas por diversas áreas do conhecimento. Ou seja, percebo na arte uma potência e uma tecnologia de enfrentamento dos mecanismos coloniais, como a linguagem formal, para assim possibilitar um resgate ancestral e a imaginação de novos futuros. E especialmente escolho transformar as minhas práticas artísticas e pedagógicas em práticas de vida, contrariando todas as políticas e práticas de morte que me foram ensinadas e que perseguem nossos corpos cotidianamente.

Assim, também não romantizo minha relação com o campo das Artes Cênicas, especialmente no departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, espaço onde presenciei e vivenciei uma série de violências. Afinal a universidade foi e ainda é um espaço construído majoritariamente a partir de noções eurocêntricas. Porém, a partir da conexão do campo das Artes Cênicas com os saberes do corpo, percebo que existe uma maior abertura para esse conjunto de saberes afro diaspóricos e pindorâmicos que evoco no meu fazer e na minha escrita.

Por fim, gostaria de retornar ao ponto de início desse tópico onde defendo como parto das Artes Cênicas como espaço de pesquisa porque acima de tudo entendo que todo o conhecimento parte das experiências que atravessam o corpo. Para situar, em diálogo com Leda Maria Martins, os conjuntos de saberes afro diaspóricos e pindorâmicos como saberes que ocupam o corpo e o espaço como um todo, transformando a arte em uma performance da prática de vida cotidiana:

“As culturas africanas transladadas para as Américas encontravam na oralidade seu modo privilegiado, ainda que não exclusivo, de produção de conhecimento. Assim como para os povos das florestas, a produção, inscrição e disseminação do conhecimento se dava, primordialmente, pelas performances corporais, por meios de ritos, cantos, danças, cerimônias sinestésicas e cinéticas. Por meio delas, uma pletera de conhecimentos se retransmitia através do corpo em movimento e por sua vocalidade, desde comportamentos mais simples, expressões práticas e hábitos do cotidiano até as mais sofisticadas técnicas, formas, processos cognitivos, pensares mais abstratos e sofisticados, entre eles a cosmopercepção ou a filosofia. Grafar o saber não era, então, sinônimo de domínio de um idioma escrito alfabeticamente. Grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição. Dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade das cores.” (MARTINS, 2021, p. 36).

Assim,

“a experiência e a compreensão filosófica do tempo também podem ser expressas por uma inscrição não necessariamente discursiva mesmo não narrativa, mas não por isso menos significativa e eficaz: a linguagem constituída pelo corpo em performance, pelo corpo vivo que, em si mesmo, estabelece e apresenta uma noção

cósmica, ontológica, teórica e também rotineira da apreensão e da compreensão temporais.”(MARTINS, 2021, p. 22).

2.1 O saber da encruzilhadas, as ciências encantadas e os caminhos para pedagogia e para a arte.

Todas as perspectivas observadas e vivenciadas dentro desse trabalho são e foram firmadas por vivências espirituais, especialmente dentro, mas também fora do terreiro. Acho essencial pontuar isso, porque aqui consolido essa sabedoria como uma sabedoria que percorre o tempo espiralar de meus ancestrais que acreditam no espaço de terreiro como um espaço de compartilhamento de vivências, sabedorias e tecnologias de sobrevivência para corpos racializados que vivem nessas terras ao qual intitularam de Brasil e América Latina. Essa é a base da concepção da oficina em discussão e por isso todo o programa da oficina será construído através de um olhar sobre o cosmograma bakongo.

O tempo espiralar busca tecer justamente conexões entre corpo, tempo, performance e produção de saberes que busquei desenhar durante a oficina. Isso porque também entendo que “a noção de um tempo que se expressa pela sua sucessividade, pela substituição, por uma direção cujo horizonte é o futuro, marca as teorias ocidentais sobre o tempo e a própria ideia de progresso e de razão da modernidade.” (MARTINS, 2021, p. 25)

E percebo a necessidade de promover, inclusive através dessa oficina, uma desconstrução das noções de sucesso, progresso e razão, pois elas foram construídas por corpos brancos europeus, para corpos brancos europeus e enquanto corpos negros, se tivermos o tempo linear e as noções de progresso como base de nossa forma de pensar, sempre estaremos nos inferiorizando e ignorando as encantarias intrínsecas da nossa ancestralidade.

Luiz Rufino e Luiz Simas no livro *Fogo no Mato - A ciência encantada das macumbas* (2018), traçaram uma série de termos, referências, olhares e perspectivas para os conhecimentos vivenciados e ativados pelos corpos racializados dessas terras. Olhares e perspectivas que eu concordo e evoco também nesse trabalho porque entendo a prática dessa oficina como a prática de uma ciência encantada. E essa ciência se caracteriza por ser baseada na atuação dos cruzos:

“o cruzo, como arte das amarrações e dos enlaces de inúmeros saberes praticados, produz os efeitos de encanto; aqueles que se constituem através das mobilidades e das potências presentes nas zonas de contato - encruzilhadas - formadas por múltiplos saberes. O alargamento do presente, a coexistência de outras cosmovisões e temporalidades e o conhecimento como prática de autoconhecimento são

indicações de possibilidades, a partir do exercício do cruzo e das encantarias versadas em seus entrocamentos.” (RUFINO; SIMAS, 2018, p. 34).

Ou seja, um campo onde são encarnadas as sabedorias negro-africanas que chegaram até as Américas e se cruzaram com as sabedorias ameríndias de diferentes tempos e diferentes perspectivas, assim como eu também sou e como também são todas as pessoas que chegaram e ainda irão chegar a fazer parte da vivência da oficina em estudo.

Percebo que nesse olhar sobre a agência dos cruzos reside meu próprio olhar sobre a função do campo das Artes Cênicas. Digo, o que pretendo com o desenvolvimento do meu processo dentro das Artes Cênicas e no desenvolvimento da vivência/oficina Dimina Kalunga, é utilizar esse campo e seu ensino para alcançar epistemologias macumbeiras e uma ciência encantada.

Entendo que o fazer encantado é uma prática, “um rito de potencialização dos princípios que inferem mobilidade” (RUFINO; SIMAS, 2018, p. 25). E que essa mobilidade é parte da natureza humana, como explica a cosmopercepção bakongo e o Dikenga dia Kongo. Para além disso, entendo que ao traçar conhecimentos e formas de ensinar ligadas à pedagogia das encruzilhadas forjo processos educacionais banhados por perspectivas polirracionais onde habitam éticas, estéticas e políticas outras que fogem ao controle do cânone eurocêntrico. Éticas, estéticas e políticas outras, novas e grandes o suficiente para abarcar percepções de mundo múltiplas advindas de ancestralidades negras e indígenas e também das vivências de corpos dissidentes de sexualidade e gênero.

“A construção do cânone ocidental alçou a sua edificação em detrimento da subalternização de uma infinidade de outros conhecimentos assentados em outras lógicas e racionalidades. A pretensão de grandeza do cânone, na busca por ser o único modo de saber possível, provocou o desmantelamento cognitivo, o desarranjo das memórias, o trauma físico, simbólico e a perda da potência de milhares de mulheres e homens que tiveram como única opção o enquadramento na norma. Porém, em meio a essas travessias sempre existiram encruzilhadas para serem praticadas” (RUFINO; SIMAS, 2018, p. 21)

Assim, pretendo honrar meu corpo e os corpos que são o público alvo para quem desenvolvi esse trabalho.

3. O processo de Dimina Kalunga

Embora a germinação do plano dessa oficina tenha sido algo longo e contínuo dentro de mim e que atravessa toda minha experiência universitária, a materialização dele foi muito mais pontual e rápida. Iniciei a concepção do plano justamente por conta da necessidade de desenvolver um trabalho de conclusão de curso que partisse e atravessasse a experiência, assim, logo após desenvolver um pré-projeto da conclusão de curso, desenvolvi um rascunho do plano da oficina.

A partir do momento que entrei nas Artes Cênicas, entendi que minha maior identificação era com os trabalhos multidisciplinares e transdisciplinares, o que me aproximou muito da performance. Além disso, percebi que gostava muito das áreas de dramaturgia e de direção. Essas identificações atreladas ao meu desejo constante de lecionar e de trabalhar e viver **cosmopercepções negras e indígenas** dentro de todos os meus fazeres, me fizeram desde o início perceber que eu gostaria de conduzir **processos criativos**.

Porém, entre 2019 e 2020 participei de dois projetos de construção de peças que acabaram não dando certo. Eram projetos coletivos, porém onde eu desempenhava papéis de liderança e ter vivenciado a frustração de ver esses dois projetos não se realizando, acabou por me conduzir a um receio de desenvolver outros projetos com a minha guiança.

Ao mesmo tempo, eu não poderia deixar de fazer algo meu, com minhas visões e crenças, dentro do trabalho final da conclusão de curso. E a primeira decisão então foi a de que essa escrita partiria de um acontecimento, especialmente porque acredito que é através da experiência que conseguimos aferir de fato se em nossas práticas enquanto professores, artistas, aprendizes e seres humanos estão realmente alcançando os objetivos desejados, e caso não estejam, podemos conceber novas possibilidades de experimentação para alcançar tais objetivos.

Então comecei a sistematizar a metodologia da oficina a partir do Dikenga Dia Kongo tanto por ser a base de uma cosmopercepção que me arrebatou e transformou minha vida, quanto por traduzir olhares e vivências dentro de uma perspectiva espiralar de tempo, que é um pilar do meu entendimento da realidade fora das lógicas eurocêtricas de mundo.

Meu desejo inicial era ter um processo longo que nos permitisse viver o ciclo do Dikenga juntamente à vivência dos arcanos maiores do Tarot, que também resultam em uma espécie de jornada do herói. Porém, logo percebi que o tarot poderia ser uma ferramenta, mas que não era o instrumento central do meu trabalho e que, devido ao momento de pandemia, a oficina provavelmente teria que ser online. Assim, investir em um processo tão longo poderia

ser desanimador para todo mundo que participasse, afinal a grande maioria de nós já está bastante saturada de viver grande parte do dia diante de um computador, diante de uma tela.

Reduzi o número de encontros para sete, pensando também no número sete como um número de conexão entre os planos terrestres e sensíveis, ou espirituais. Pensando assim, distribuí o cronograma de forma que tivéssemos uma aula de introdução e apresentação da proposta da oficina e do cosmograma Bakongo, quatro aulas de experimentação baseadas no ciclo do Dikenga dia Kongo (Luvemba, Musoni, Kala e Tukula), uma aula de revisão desse material e concepção de uma apresentação final e uma aula para apresentação final e avaliação da oficina.

A partir dessa distribuição do cronograma ao longo de um tempo possível, revisei minhas memórias, escritos e experiências, reestudei o Dikenga Dia Kongo e comecei a articular as experiências que tenho segurança em conduzir com outras pessoas em forma de experimentação transdisciplinares. Ou seja, ao longo do desenvolvimento da oficina, passaríamos por experimentações com o movimento do [corpo](#), da escrita e do desenho, pois entendo que todas elas fazem parte do meu fazer artístico.

Outro ponto importante que revisei foi o de que os momentos de experimentações artísticas e de experimentações provocadas em minhas sessões de terapia em que mais gastei material criativo, foram os momentos em que realizei registros diários. Assim, uma das minhas provocações foi a de que fizéssemos registros, escritos ou em desenho sempre que possível.

Sempre considerei meus colegas de curso como um grupo de apoio gigantesco, especialmente porque sempre foi difícil encontrar professores negros e indígenas dentro do espaço da universidade. Muitas vezes esse grupo de pessoas racializadas estava entre os próprios alunos, que também eram minha rede de apoio. Então desenvolvi um plano de trabalho e enviei para um grupo de colegas próximos, todas pessoas negras ou indígenas e de sexualidade ou gênero dissidentes. Perguntei se eles e elas gostariam de realizar essa oficina e muitos aceitaram.

Dessa forma foi realizada a primeira oficina e tivemos sete encontros, porém ficou evidente o desengajamento das pessoas ao longo dos dias e com a extensão dos encontros. E também ficou evidente dois relatos principais, o da dificuldade em estar imerso no universo da virtualidade constantemente e que o excesso de atividades do curso, especificamente sobre os registros diários, poderia gerar frustrações.

Isso porque nem sempre todas conseguiam realizar registros diários ou atividades para além dos momentos do curso. E entender isso foi essencial para a formulação de um segundo plano de trabalho que foi aplicado na segunda oficina.

No primeiro semestre de 2021, a Diretoria de Arte e Cultura da Universidade de Brasília abriu um processo de seleção de oficinas para serem ofertadas à comunidade interna e externa da universidade. Como eu já tinha um plano de trabalho pronto, decidi aplicar novamente a oficina, inclusive para poder entendê-la com maior profundidade.

A oficina deveria ter a duração de três meses, dessa forma fiz uma adaptação para a necessidade do plano de trabalho, alonguei a quantidade de encontros com a inserção de dois encontros individuais por participante e com mais encontros focados no processo de revisão dos materiais produzidos e mais momentos de produção. Porém, o foco da oficina continuou sendo na vivência dos pontos do Dikenga dia Kongo e nas experimentações a partir das reflexões provocadas em mim pelo Dikenga.

Ao contrário do primeiro grupo, que era exclusivamente formado por pessoas negras e indígenas de sexualidade e/ou gênero dissidentes, esse grupo era misto tanto em identidade étnico-racial, quanto em identidade de gênero e orientação sexual. E embora eu soubesse que a oficina seria mista, para efeito do desenvolvimento do plano de trabalho desta oficina, meu foco sempre foi a aplicação desta oficina pensando especificamente nas pessoas negras e indígenas de sexualidade e/ou gênero dissidentes como público-alvo deste trabalho.

3.1 Tukula-Luvemba: a escolha da morte ou como surgiu a base de tudo que crio

Quase sempre, quando falo da minha trajetória acadêmica e de minhas escolhas teóricas e epistemológicas, preciso voltar no momento anterior ao meu ingresso no curso de Artes Cênicas, porque ele é essencial e basilar para todas as concepções de mundo e cosmo percepções que carrego hoje. E para além disso, esse processo é o início do mapeamento das minhas escolhas, escolhas que marcam e são marcadas pela consciência do meu eu, meu corpo e minha pele.

A primeira decisão que devo inscrever aqui, a decisão de cursar o ensino superior, foi baseada no meu desejo de seguir carreira como docente. Desde que me entendo por gente ensinar é uma grande paixão. Minha mãe conta sobre como quando eu era criança uma das minhas brincadeiras favoritas era justamente a de sentar todos os meus bonecos comigo e dar aula para eles. Durante minha trajetória escolar não foi muito diferente, sempre auxiliei

amigos e colegas, durante o Ensino Médio assumi monitorias e comecei a dar aulas particulares.

Logo, quando tive que escolher o rumo da minha vida ao final do Ensino Médio, minha única certeza era a de que faria uma graduação em alguma licenciatura para poder dar aula. Porém, sempre me dei bem em todas as matérias e as enxerguei de forma integrada, então no meio do processo de escolha decidi cursar a licenciatura de História.

Adentrar o curso de História foi chegar ao auge de uma construção de anos de desejo de mergulhar na busca por estudos mais aprofundados sobre sociedade e cultura e realizar uma formação que me possibilitasse realizar meu sonho de me tornar professora. Ou seja, adentrar o curso de História foi consolidar minha chegada a Tukula, da mesma forma que sair desse curso e adentrar o campo das Artes, foi decidir continuar caminhando nos percursos da vida para chegar até Luvemba. No total, cursei cinco semestres da licenciatura em História.

No primeiro semestre uma das questões que mais me atravessaram foram as possibilidades de crítica que a teoria da História me despertou. Afinal, o próprio processo historiográfico e de revisão historiográfica é baseado no conceito de que as narrativas de cada época servem aos interesses de cada população e de cada época e, por isso, de tempos em tempos, é necessário que revisões sejam feitas para que se evidenciem como as narrativas servem aos projetos políticos e ideológicos.

Porém, conforme o processo do curso de História foi se desenrolando em minha vida, muitas contradições ficaram evidentes. Primeiramente, o fato do curso ser extremamente eurocêntrico assim como sua grade curricular.

Apenas em 2019 o departamento de História recebeu sua primeira professora negra como professora efetiva. Dentro da grade curricular do curso de Licenciatura em História são 8 matérias dedicadas a teoria e prática do ensino de história, 4 matérias dedicadas a metodologia e desenvolvimento do trabalho de conclusão de curso, 11 matérias dedicadas ao estudo da História da Europa, 1 matéria dedicada ao estudo de História da África, 4 matérias dedicadas ao estudo da História do Brasil e 2 matérias dedicadas ao estudo da História das Américas. Para além disso, as perspectivas trabalhadas dentro das matérias de América e Brasil são extremamente ligadas a olhares eurocêntricos sobre esses espaços, além de se basearem em focos de estudo concentrados nos campos da economia e política, com baixíssimo foco em questões sociais e culturais vivenciadas pelas populações negras e indígenas de nosso território.

Nesse momento, acho importante citar minha experiência com a matéria de História das Américas 1, por ter sido um momento de impacto gigante na minha jornada acadêmica.

Durante o curso de História das Américas foram estudados principalmente os períodos anteriores às invasões espanholas e portuguesas nas Américas e também os processos de invasões e colonizações espanholas e portuguesas. Grande parte do curso então foi voltado para o processo de colonização espanhola, pois o processo de colonização portuguesa aconteceu majoritariamente no Brasil e existem matérias específicas destinadas a esse processo.

Assim, o texto *A conquista da América: a questão do outro* (TODOROV, 1982), livro escrito por Tzvetan Todorov em 1982, foi um dos textos basilares dessa matéria. Durante o desenvolvimento do livro Todorov descreve os caminhos de conquista da América espanhola e detalha o processo de genocídio vivenciado pelos povos indígenas dessas regiões a partir do destrinchamento de uma série de relatos e cartas de viagens de padres, viajantes e conquistadores que percorreram as américas.

A partir do relatório de um grupo de dominicanos, endereçado a M. de Chièvres, ministro de Carlos I (futuro Carlos V), de 1516, foram descritos alguns dos eventos que ocorreram nas ilhas do Caribe.

“Sobre o modo como as crianças eram tratadas: ‘Alguns cristãos encontraram uma índia, que trazia nos braços uma criança que estava amamentando; e como o cão que os acompanhava tinha fome, arrancaram a criança dos braços da mãe e, viva, jogaram-na ao cão, que se pôs a despedaçá-la diante da mãe. (...) Quando havia entre os prisioneiros mulheres recém-paridas, por pouco que os recém-nascidos chorassem pegavam-nos pelas pernas e matavam-nos contra as rochas ou jogavam-nos no mato para que acabassem de morrer.’” (TODOROV. 1991. p. 77).

A partir do relato do Frade dominicano e Bispo espanhol Bartolomeu de Las Casas, Todorov redige também sobre o massacre de Caonao, em Cuba, realizado pela de Narvaez, onde Las Casas acompanhou como Capelão:

“Os espanhóis têm outra ideia: verificar se as espadas estão tão cortantes quanto parecem. Um espanhol, subitamente, desembainha a espada (que parecia ter sido tomada pelo diabo), e imediatamente os outros cem fazem o mesmo, e começam a estripar, rasgar e massacrar aquelas ovelhas e aqueles cordeiros, homens e mulheres, crianças e velhos, que estavam sentados, tranqüilamente, olhando espantados para os cavalos e para os espanhóis. Num segundo, não restam sobreviventes de todos os que ali se encontravam. Entrando então na casa grande, que ficava ao lado, pois isso acontecia diante da porta, os espanhóis começaram do mesmo jeito a matar a torto e a direito todos os que ali se encontravam, tanto que o sangue corria de toda parte, como se tivessem matado um rebanho de vacas.” (TODOROV. 1991. p. 78).

Ao ter contato com esse texto e tantos outros ao longo da minha jornada acadêmica enquanto na pele vivenciava situações de homofobia, racismo e elitismo muitas vezes tive ataques de choro e crises de ansiedade durante minhas leituras e durante algumas aulas.

Foi ficando cada vez mais óbvio traçar paralelos entre as violências historicamente construídas contra os povos indígenas e negros e as violências vivenciadas por mim

cotidianamente. E ler sobre tanta morte e sangue atrelado a narrativa de uma história universal que privilegia as instituições, sustenta os projetos de mundo eurocêntricos construídos nas Américas e que consolida a hegemonia de corpos brancos me doeu a alma.

Me tornei mais um corpo racializado e de sexualidade dissidente mentalmente adoecido, porque me doeu e ainda me dói a alma olhar para a história do Brasil e perceber como ela se cruza com a história da minha família. Me fez perceber a violência perpetuada contra os corpos negros e indígenas da minha árvore genealógica e me fez perceber a violência da peregrinação da minha família pelo Brasil em busca de emprego e conforto para sobreviver. E a cada mudança de cidade e de estado, parte de nossas histórias eram apagadas, enquanto meus ancestrais tentavam manter a esperança de sobreviver e não morrer de fome.

Enquanto acontecia esse processo de percepção de como tais processos historicamente construídos atravessavam meu corpo, eu também estava realizando uma série de atividades que me aproximavam cada vez mais do universo das artes. Primeiramente, estava realizando um processo de estágio remunerado não obrigatório em um colégio particular do Distrito Federal onde fui contratado⁶ como monitor das matérias de História e Geografia, porém não havia outros monitores para área de humanidades e tampouco para a área de Artes. Dessa forma, acabei por me aproximar especialmente dos professores de Artes, que eventualmente precisavam de algum auxílio com projetos ou de substituição em suas aulas.

Comecei também a frequentar uma série de oficinas gratuitas ligadas às artes no DF e também realizei os módulos de introdução à interpretação e montagem teatral do Grupo Liquidificador, chamado de Teatro Elétrico. Durante os dois semestres que passei em oficina com o grupo Liquidificador, realizamos o estudo e adaptação de dois clássicos teatrais: “Medéia”, de Eurípedes, e “Sete contra Tebas”, de Ésquilo. Ambas as peças foram adaptadas para um processo performativo atrelado a narrativas do cotidiano, que me fizeram perceber como no campo das artes residia um grande potencial de crítica e questionamento das narrativas hegemônicas vigentes.

Também, ao me aproximar dos professores de Artes da escola onde eu realizava estágio remunerado, percebi que existia nas matérias de Artes esse mesmo potencial de crítica e questionamento. Potencial que eu já não encontrava nas matérias de História e Geografia, por estarem muito ligadas aos conteúdos obrigatórios dos vestibulares, que precisavam ser cumpridos de qualquer maneira.

⁶ Ao longo deste texto será possível perceber como, ao me referir a mim mesmo, costumo variar entre o uso de palavras flexionadas no masculino, no feminino e no neutro. Isso porque me entendo como um corpo não-binário e sinto a necessidade de situar a mobilidade do meu corpo por meio da mobilidade do texto.

Já dentro da universidade, como estudante, realizei algumas matérias focadas nos processos pedagógicos e de ensino de História, que muitas vezes trouxeram o trabalho com materiais artísticos e com dinâmicas teatrais como uma das vias possíveis para incentivar o pensamento crítico e as inteligências intrapessoais e interpessoais dos estudantes.

Assim, decidi aos poucos experimentar matérias do curso de Artes Cênicas, Ciências Sociais e também por realizar apenas matérias que eu considerava interessantes dentro do curso de História. Então no segundo semestre do ano de 2017 eu realizei uma matéria de laboratório de pesquisa focado no estudo das ditaduras no Cone Sul com a professora Adrianna Setemy. Durante essa matéria mergulhei fundo no estudo da ditadura brasileira e em suas perseguições a corpos dissidentes. E como trabalho final da matéria foi pedido que escrevêssemos um conto que se passasse dentro da realidade de alguma das ditaduras do cone sul e que se ligasse a algum dos espaços de memória dessas ditaduras.

Vi nesse trabalho a oportunidade de ligar meus processos pessoais e o momento histórico pós-golpe da presidenta Dilma Rousseff com os processos históricos vividos por outros corpos negros e dissidentes de sexualidade e gênero durante a ditadura militar brasileira. Dessa forma, escolhi abordar o processo da ditadura brasileira dentro do Distrito Federal, relacionado às resistências estudantis da Universidade de Brasília (UnB).

Estudei diversos materiais referentes a vivência dos estudantes e dos professores da UnB e de outros professores, estudantes e militantes negros e dissidentes de sexualidade e gênero no Brasil. Também aprofundei especificamente no contato e pesquisa dos trabalhos de Ave Terrena e de Daniel Veiga pelos textos *As 3 Uíaras de SP City* (TERRENA, 2018) e *Das mais Belas que Tive* (VEIGA, 2014), por serem duas dramaturgias escritas por pessoas trans que relatam vivências de pessoas LGBTs durante a ditadura militar.

Porém, intuitivamente me conectei com os processos de meditação enquanto escutava músicas ligadas a esses períodos seguidos por processos de dança livre e de escrita automática. E realizava esses processos de meditação, dança e escrita especialmente em espaços de memória da Universidade de Brasília, como por exemplo o memorial em homenagem a Edson Luís ou a quadra de esportes em que foram presos diversos estudantes e professores por alguns dias durante a ditadura.

Vivenciar esses processos me conectava instintivamente com esses momentos e a memória desses espaços de maneira que, mesmo não estando fisicamente lá, era possível permitir a minha mente e meu corpo que acessassem formas de honrar a memória dos que ali viveram e criar possibilidades de narrativas e memória para corpos historicamente silenciados.

Assim surgiu “Calibre 68 - pra cura do corpo”, dramaturgia escrita por mim como trabalho final da matéria conduzida pela professora Adrianna Setemy, marco no meu processo como artista e pesquisador. Realizar esse trabalho evidenciou para mim o potencial das artes de me permitir criar minhas próprias narrativas, seja através da palavra falada, da palavra desenhada ou da palavra dançada. Assim, em 2018 decidi morrer para o mundo que eu já conhecia e adentrar a kalunga. Desisti do curso de História e realizei o vestibular para Artes Cênicas, adentrei o curso de Artes Cênicas e inscrevi “Calibre 68 - pra cura do corpo” no concurso de Jovens Dramaturgos promovido pelo SESC e no final do ano recebi a premiação ao lado de mais quatro outros dramaturgos. Eu era a única pessoa negra, a única da região centro-oeste e a única designada mulher ao nascer.

Trazer esse relato, que também é uma apresentação pessoal, se faz essencial para esse trabalho, porque é uma apresentação rápida das vivências básicas de quem constituiu essa oficina. Nos meus primeiros anos de graduação eu não só estudei, como também vivi em meu corpo diversas práticas de morte, parte do que Achile Mbembe define como Necropolítica (MBEMBE, 2017). E ao mesmo tempo também pude observar diversos outros colegas vivenciando e sendo adoecidos por essas mesmas práticas.

Logo, houve em mim a necessidade de procurar por práticas que me lembrassem sobre a necessidade de estar viva. Obviamente esse processo é um processo contínuo, árduo e que se faz necessário durante toda a vida, especialmente quando os conhecimentos tradicionalmente reconhecidos e passados em nossas instituições de vida lembram apenas dos corpos negros e indígenas para falar de sua morte e de sua ausência. Essa oficina então se tornou uma necessidade de criar práticas de vida e que surgisse como uma tecnologia de sobrevivência para corpos pretos e indígenas.

Por isso, suas vivências e subjetividades são centrais para o desenvolvimento dessa oficina e assim uma das primeiras decisões sobre esse plano de curso é que em cada aula teríamos dois momentos essenciais. Primeiro, um momento de escuta no início de cada encontro para saber como chegamos e para entender sobre como os processos da nossa vida se entrelaçaram com nossa vivência coletiva da oficina. Segundo, um momento de visitar trabalhos e imagens de outros artistas e produtores de conhecimento pretos e indígenas, para que nos lembrássemos sempre que estamos construindo e produzindo práticas de vida e tecnologias de sobrevivência.

Além disso, esse processo pessoal que vivi foi mais uma razão para que eu escolhesse o cosmograma bakongo como parte da base de estudo dessa oficina. Entendi ao realizar os processos de criação de *Calibre 68 - pra cura do corpo* (FERREIRA, 2018) e das peças com

o grupo Liquidificador, que pode ser sim essencial conhecer a história e as metodologias eurocêntricas que fomentaram a colonialidade no Brasil, porém, sem outras bases de estudo, de referência e sem outras possibilidades de criar e imaginar novos mundos, nunca fugiremos dos parâmetros de dor e sofrimento.

Para além disso, o tempo linear, que concebe nossa vida como um processo de nascimento, o amadurecimento e o sucesso, acaba por se tornar um dos parâmetros em que encaixamos e com o qual acabamos por enxergar nossa vida. Assim, para adentrar a proposta de Leda Maria Martins de criar performances para o tempo espiralar, precisamos primeiro adentrar o tempo espiralar, e eles são muitos. Por isso, a escolha especificamente da cosmopercepção bakongo de mundo.

Foi necessário fazer mover a dor que eu vivi durante esses semestres no decorrer do curso de História para fazer nascer a potência de construir novos futuros. E para construir novos futuros é preciso primeiramente se desfazer do passado e se permitir imaginar. Por isso, escolhi e sigo escolhendo sacrificar as práticas de morte, o tempo linear e os ideais civilizatórios da colonialidade para com suas carcaças constituir possibilidades espiraladas de vida.

4. Adentra a Kalunga: criar a partir do grande vazio ou como decidi sistematizar uma forma de trazer o inconsciente a consciência

A oficina então começa com esse espaço em que todos são convidados a se apresentar, mas não apenas por seus cargos e formações, cada um é convidado a falar sobre como se identifica enquanto elemento da natureza. Eu também me apresento, não só como corpo que tem formações e cargos, mas como Likidah, nome que escolhi para me acompanhar porque carrega a sonoridade do meu estado físico favorito da água, porque me sinto dessa forma enquanto corpo no mundo.

Também apresento um pouco da minha formação e dos meus trajetos, como fiz aqui e reforço esse ponto de que se acredito na potência da arte enquanto um tradutor dos nossos mundos internos, é necessário que mergulhemos em nossos universos internos e saibamos conhecer eles bem, para saber traduzi-los. Por isso chamei a oficina em sua primeira aplicação de Jornada de Si e na segunda de Dimina Kalunga, que em tradução livre significa mergulhar em Kalunga, mergulhar no nosso grande escuro fértil.

Apresento o cronograma do curso, nossas bases de trabalho e o Cosmograma Bakongo, o Dikenga dia Kongo, falo de sua origem e brevemente sobre os povos Bakongo. Apresento sobre como a circularidade e a espiralação está em todos os lugares da natureza e proponho um primeiro exercício. Para esse exercício iniciamos com uma meditação e previamente peço para que as pessoas peguem uma folha, cortem em forma de quadrado, desenhem um círculo no centro que ocupe toda a folha e deixem aos seus lados canetas, lápis, giz e qualquer outro material de pintura que desejarem.

Fechamos os olhos em posição confortável, percebemos nosso corpo, deixamos relaxar as partes que estão mais densas, fazemos pequenos movimentos de ajuste se necessário e passamos algum tempo concentrados em nossa respiração. Após essas instruções peço que as pessoas foquem no período atual de suas vidas, revisitem seu dia, relembrando como foi até chegar nesse momento e percebam se tem questões ou demandas pessoais que elas percebem pouco fluidas em suas vidas presentes.

Então peço para que abram os olhos e coloquem em cor e forma no papel todos os atravessamentos que se passaram nesses instantes de condução. Nesse processo peço para que se concentrem em suas respirações e deixem fluir com o papel tudo aquilo que elas desejem colocar para fora nesse momento. O círculo previamente desenhado é parte desse desenho, mas as cores e formas podem ocupar tanto dentro quanto fora desse espaço. Após o processo ter sido finalizado, peço que todos olhem suavemente para o desenho e girem ele, verificando

qual lado acreditam ser o lado certo do desenho. Peço então que escrevam as cores principais do desenho em outra folha e escrevam tudo que já viram com essa cor e tudo que essa cor lembra. Peço também que escrevam caso percebam alguma forma e também o que essa forma faz cada uma das pessoas sentirem.

Ao final, cada um mostra seu desenho faz uma descrição do registro, alguns compartilham os seus pensamentos sobre as cores e também é um momento em que todos podem dizer quais os pontos que mais impactaram eles em uma mandala ou outra. Por fim, peço como exercício semanal que eles sintam o que foi desenhado e eventualmente me mandem um áudio contando uma história a partir dessa mandala. Depois eles podem realizar outra mandala se acharem necessário, mas não é obrigatório, apenas solicito que me mandem o áudio que também pode ou não se iniciar com “Era uma vez...”. Esse exercício foi planejado e aplicado da mesma maneira em ambos os ciclos da oficina.

Realizamos também uma marcação de encontros individuais. Nesses encontros individuais eu realizo uma tiragem de tarot tradicional para cada uma dessas pessoas baseada no jogo chamado Cruz Celta. Nesse jogo temos as posições:

- 1 = isto é.
- 2 = isto o cruza.
- 3 = isto o coroa.
- 4 = nisto se apóia.
- 5 = assim foi antes.
- 6 = assim será depois.
- 7 = este é o consulente.
- 8 = lá acontece.
- 9 = estas são as esperanças e os temores.
- 10 = para onde conduz.

Utilizo para essa tiragem o tarot de Thoth, um tarot desenvolvido por Aleister Crowley com desenhos de Lady Frieda Harrys. Utilizo esse tarot pois, cada uma de suas cartas possui uma referência a um símbolo astrológico e assim consigo fazer referências aos mapas astrais de cada pessoa, cujo realizo uma leitura prévia, anterior à tiragem de tarot e que acompanhará essa tiragem de tarot individual.

Sugiro também que a pergunta guia do jogo seja: “Qual processo pessoal estou vivendo agora que eu consigo transmutar em criação durante a vivência dessa oficina?”. Porém deixo que cada pessoa esteja livre para realizar adaptações nessa pergunta guia de

acordo com seus interesses e necessidades. Esse encontro também foi planejado e aplicado em ambos os ciclos da oficina.

Entendo esses dois primeiros encontros como um mapeamento dos processos pessoais de cada um e acredito fielmente na potência de cada uma dessas ferramentas de acordo com as vivências que venho tendo.

Especialmente nos meses anteriores e posteriores a minha passagem para o curso de Artes Cênicas estive mergulhado em crises de ansiedade e com sintomas de depressão. Esses momentos me levaram a procurar acompanhamento psicológico e também o aprofundamento teórico dentro dos diversos campos da psicologia. Sempre tive muitos sonhos e uma relação profunda com a formação de imagens e suas interpretações e isso logo me conectou à leitura de textos desenvolvidos por Carl Gustav Jung.

Ao mesmo tempo, vivendo em um corpo atravessado por tantas questões referentes a raça, sexualidade e gênero, busquei materiais, palestras e estudos que abordassem esses campos com mais ênfase. Nesse percurso encontrei na psicanálise um entendimento maior sobre os processos subconscientes e também pude conhecer o trabalho e a pesquisa de clássicos como Franz Fanon até pesquisadoras e psicanalistas mais contemporâneas como Maria Lúcia da Silva, Nayara Paulina Fernandes Rosa e coletivos de pesquisa e prática terapêutica como o Psilacs - grupo de extensão Psicanálise e Laço Social no Contemporâneo da Universidade Federal de Minas Gerais e o CEIMAS - Centro Internacional de Mandala, Arte e Simbolismo.

Dessa forma comecei a utilizar a potência do desenho livre e do desenho de mandalas como formas de tradução do inconsciente. Realizei então acompanhamento psicológico com Maria Luiza Machado, psicóloga junguiana e arteterapeuta e a partir do seu olhar comecei a realizar a produção de mandalas diversas, seu estudo e meu próprio autoestudo. Encontrei nas mandalas uma forma de extravasar sentimentos e angústias de uma maneira que não fosse ancorada pelo uso do português, linguagem racional e colonial na qual fomos inicialmente introduzidos.

Nesse processo percebi a potência das imagens em fornecer possibilidades de tradução e concepção de nossas realidades psíquicas que por um momento driblam esse mecanismo chave de comunicação: a linguagem. Porém, a linguagem também surge em um segundo momento para intermediar essa experiência e ampliar nosso campo de percepções sobre nós mesmos.

Nesse sentido, percebi em minha psicóloga a função de mediadora entre a obra criada por mim e eu. Então em meus estudos e vivências com as mandalas carreguei especialmente dois ensinamentos/práticas que trouxe para o desenvolvimento da oficina:

1 - Qualquer tipo de interpretação da mandala deveria partir da pessoa que a estava realizando. Assim, o que eu poderia oferecer é também uma mediação através de perguntas guias para que cada um encontrasse a resposta em si. Então escolhi como principais perguntas mediadoras:

- Quais as principais cores que você visualiza nesta imagem?
- O que essas cores te lembram? Onde você viu essas cores pela última vez em seu cotidiano? Quais sensações elas te remeteram? Existem lembranças relacionadas a essas cores?
- Essas cores estão associadas a alguma forma específica? Se sim, qual é essa forma?
- Essa forma te lembra algo específico?

2 - Os exercícios que mais me abriram para olhares múltiplos sobre mim mesma foram os que me permitiram criar novos materiais a partir de um olhar prévio analítico e atento, olhar que busquei despertar a partir das perguntas do ponto 1. Assim, escolhi o exercício de contar uma história a partir do ato de observar a mandala guiado por uma fala automática. Ou seja, peço explicitamente para que os participantes da oficina me enviem um áudio enquanto olham para a mandala, me contando uma história a partir desse olhar que pode ter explicitamente a ver ou não com a imagem observada. E delimito como regra que uma vez que eles iniciem o áudio eles não parem de gravar ou de falar até terminar a história. Entendo que esse exercício permite um olhar criador, descentralizado e múltiplo do indivíduo sobre ele mesmo, revelando núcleos de força pessoal que por hora poderiam estar ocultos.

Durante o primeiro ano de pandemia também vivi outro momento desafiante com as crises de ansiedade e sintomas de depressão, que vejo como marcante. Na busca pela estabilização do meu corpo e dos meus sentimentos aprofundi meus estudos individuais dentro dos campos da astrologia e do tarot. E comecei a perceber no estudo e prática com essas ferramentas como eu estava lidando principalmente com arquétipos, que podem gerar ou não identificação no meu interlocutor, mas que acima de tudo me dão parâmetros para

dialogar com cada um sobre suas trajetórias pessoais e também signos e símbolos básicos que permitem tanto conceber um olhar base do indivíduo sobre si mesmo quanto construir outras significações, olhares e possibilidades sobre o primeiro olhar apresentado.

Entendo essas três ferramentas, o tarot, a astrologia e as mandalas, como centrais exatamente pela possibilidade de mapear quem são essas pessoas que me chegam, como elas estão, para onde elas querem caminhar e como elas podem imaginar e criar sobre esses caminhos que elas almejam chegar, para que se torne mais possível construí-los. Às vezes esse ponto de chegada desejado é apenas um estado interno e nesse sentido os processos de criação têm me sido essenciais especialmente para me conectar com quem eu sou e com quem eu posso e quero ser.

4.1 Luvemba: A abdicação do mundo que conheço ou como podemos começar a integrar nossos demônios para que eles sejam arte.

Iniciar Luvemba é morte com potência de renascimento, porque é o momento em que o poder do desconhecido já se apresentou por meio da tiragem de tarot e os corpos que estão compondo essa jornada estão com algo em mente sobre suas vivências pessoais que podem ser direcionadas para o processo artístico.

Assim, iniciamos o encontro mais uma vez com um momento de troca entre os participantes sobre como foi o processo de troca individual de cada um. A intenção é que seja aberto um fluxo em que todos se sintam livres o suficiente para compartilhar seu processo com a tiragem de tarot. Após esse momento introduzi para ambas as turmas o poema visual Dikenga (LATEDJOU; AMARAL, 2021), dirigido por Maria-Gracia Latedjou com performance de Adriana Nassapalo Gama Amaral.

Latedjou é cantora, instrumentista e artista visual. Explora margens entre a música e o filme para contar histórias e fazer sentir. De mãe beninense e pai angolano, cresceu entre Paris, Benguela e enfim, Luanda; cidade na qual passou a maior parte do tempo e onde vive atualmente. No poema visual de Dikenga, Latedjou conduz um olhar sobre o Dikenga carregado de poesia e ancestralidade. Olhar de uma pessoa negra africana que sente em sua pele a vivência dessa temporalidade espiralada e a traduz em poesia.

Desde a primeira vez que vi esse poema visual, soube que ele precisava estar no desenrolar desta oficina, isso porque considero que para se obter um entendimento sobre o Dikenga como guia das relações de nossa vida, é necessário ter um olhar muito poético sobre os acontecimentos, o tempo e a realidades. Olhares que esse poema visual de Latedjou me

proporcionou e que as artes pretas e indígenas como um todo vêm me proporcionando a cada vez que tenho contato com mais produções de artistas pretos e indígenas.

Porém, depois de cursar a matéria de Arte e Psicanálise lecionada pela professora Cecília Mori para o curso de Teoria Crítica e História da Arte e após ter contato com o conceito de sublimação desenvolvido por Juan David Násio em *9 lições sobre psicanálise* (NÁSIO, 2017), aprofundei meu entendimento sobre a importância de trazer obras, criações e vivências de artistas negros para o desenvolvimento da vivência/oficina Dimina Kalunga.

Segundo J-D. Násio, nas obras de arte residem as possibilidades da produção de

"dois efeitos importantes naquele que as contempla: elas o hipnotizam e, simultaneamente, discutam nele o mesmo estado de paixão que levou o artista a conceber sua criação. Quando eu, espectador, me comovo diante da beleza de um quadro, sinto brotar em mim a vontade de pintar, escrever, agir e exteriorizar a tensão criativa que fervilha em mim." (NÁSIO, 2017, p.96).

Ocorre então o processo de sublimação da obra, nesse sentido "a sublimação é sempre uma transmissão." (NÁSIO, 2017, p.96), uma transmissão da pulsão de criar.

Nesse sentido, também entendo que o corpo negro, ao se confrontar com discursos diversos sobre vivências e olhares de mundo de outros corpos pretos, existe por um momento o olhar sobre aquele universo como possibilidade de interação e de criação. Ou seja, se amplia o horizonte de expectativas da pessoa preta sobre ela mesma e sobre o universo. Descubro com J-D. Násio um novos objetivos para utilizar referências artísticas pretas dentro de um processo de autoconhecimento e criação.

"Assim, diremos que o objetivo da arte é adormecer nossa consciência e nos tornar permeável tanto a excitação externa oriunda da obra contemplada como à excitação interna oriunda de nossos próprios impulsos. Logo, a arte atua por hipnose: adormece nossa consciência, mas desperta nossos impulsos criadores. A obra produzida por sublimação suscita no espectador não só o desejo de produzir, como, mais do que isso, o gozo de superar a si mesmo. Superar a si mesmo significa não só criar uma obra, como criar a si mesmo criando a obra. Uma coisa é o desejo de produzir, outra, a alegria de se descobrir melhor do que somos, porque conseguimos atravessar a prova da criação." (NÁSIO, 2017, p. 97).

Por conta dessa reflexão, decidi trazer oficialmente para o programa dessa oficina a exibição de trabalhos de artistas negros a cada um dos encontros. O poema visual Dikenga dirigido por Maria-Gracia Latedjou passou a ocupar o programa do primeiro encontro coletivo. E como parte do segundo encontro coletivo, no segundo ciclo de aplicação da oficina, selecionei a vídeo dança *Ara Àiyé* (ANDRADE, 2021), de Kaled Hassan Andrade, arte educador, performer, dançarino e coreógrafo do Distrito Federal.

Assim, após passar o vídeo de Maria-Gracia Latedjou posso falar sobre a arte como ponto de conexão e transmutação de nossos universos internos, como prática de vida e como uma tecnologia de reinvenção das linguagens coloniais a partir do momento que nos

conectamos com percepções negras e indígenas de mundo. E, neste segundo encontro, ao passar a video dança *Ara Àiyé*(2021), posso reativar essa memória.

Em *Ara Àiyé*, Kaled Andrade exprime as relações entre o espaço e o sujeito, trazendo experimentações com a terra e as folhagens secas do cerrado. A obra relata os atravessamentos que estes símbolos produzem em convergência no momento da performance com as leituras que as religiões de matriz africana têm com tais elementos, relacionando-os especialmente com o Orixá Omolu dentro das cosmopercepções iorubanas.

Logo no início do vídeo, existe uma fala de Kaled Andrade que diz “a terra tudo vê, tudo suporta. Morada dos ancestrais, onde tudo renasce” (ANDRADE, 2021). A partir dessa fase iniciei a reflexão sobre Luvemba e sobre vivenciar e entender esse ciclo dentro de si. Na primeira vez que apliquei a oficina, essa reflexão aconteceu de forma direta, mas ambas passaram sobre os mesmos pontos e especificamente sobre a noção de que Luvemba é sobre permitir que o corpo padeça, morra, atravesse os portões do desconhecido e se liberte.

Porém houveram aplicações de exercícios diferentes em ambas as oficinas. Na primeira oficina comecei com uma meditação de relaxamento e pedi para que eles visualizassem um lugar de calma e conforto dentro deles. Após se imaginar nesse espaço eles deveriam fazer um movimento e repetir. Após esse momento eu conduzi a meditação das sombras, também citada no livro *As Faces Escuras da Grande Mãe: Como usar o poder da sombra na cura da mulher* (FAUR, 2016). Já na segunda oficina realizei a condução de uma prática de *Tension & Trauma Releasing Exercises (TRE)* e logo após, realizei a condução também da meditação das sombras. Agora falarei de cada uma dessas práticas separadamente e suas relações com Luvemba.

A primeira meditação, para encontrar um lugar de calma dentro de si e desse encontro trazer um movimento, foi uma meditação que pela primeira vez eu realizei com Tatiana Nascimento em uma oficina de escrita de Cartas para Si no Instituto LGBT do Distrito Federal. Foi um exercício simples de contato comigo, mas que me ensinou que o lugar de conforto pode ser um movimento produzido em mim e por mim. Trouxe esse exercício principalmente por entender que o processo de mergulhar profundamente em si e no autoconhecimento pode ser doloroso e por não estarmos juntos pessoalmente, poderia ser interessante ter algum instrumento de conforto.

Porém, após a primeira oficina com a realização desse exercício e do exercício de meditação das sombras, senti que existia, na verdade, uma certa falta de concentração em todas as pessoas presentes. Penso inclusive que o fato desse processo ser online e

completamente digital seja um dos fatores determinantes nesse processo, afinal, não era sempre que as pessoas conseguiam se isolar e não serem chamadas atenção.

Dessa maneira, na segunda oficina, iniciei com a sequência de exercícios propostos pela prática de *Tension & Trauma Releasing Exercises (TRE)*, desenvolvidas pelo professor David Berceci. Os tremores são fenômenos neurofisiológicos, normalmente experienciados antes, durante e após um momento de estresse. Durante muito tempo, esse mecanismo do corpo foi ignorado, porém o doutor David Berceci aprofundou uma série de estudos que reconheceram o valor do tremor no corpo humano, especialmente como um mecanismo potente na liberação de estresse.

Assim, David Berceci selecionou uma série de sete exercícios que induzem um tremor não classificado, mas que ativam uma harmonização do corpo. A prática de TRE foi aplicada inicialmente em zonas de conflito armado e de desastres naturais, porém começou a ser ensinada e praticada em grupos por todo o mundo (BERCELI, 2005).

Minha primeira experiência com o TRE foi em 2016 com a professora Vancleia Porath no departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Foi um momento bastante importante para mim, pois nunca havia sentido uma sensação de relaxamento igual ou parecida. Continuei realizando o TRE com ela em outras aulas e encontros dentro e fora da universidade. Em 2019 conheci os encontros coordenados por Maria Alfaro, professora que realiza atividades presenciais na Califórnia e também online. Desde 2004 ela vem conduzindo práticas de TRE e é considerada uma praticante sênior desse processo.

Senti muita calma, tranquilidade e experiência na sua condução desde que a conheci e sigo participando dos seus encontros, especialmente os em grupo. E assim, escolhi ativar os exercícios de *Tension & Trauma Releasing Exercises* no ciclo de Luvemba por dois motivos. O primeiro é pelo tremor ser um mecanismo de liberação, ou seja, existe no tremor a potência também evocada em Luvemba de deixar a matéria relaxar para que as toxinas que causam sua morte se dissolvam. Além disso, o estado alcançado após os exercícios de TRE, em que o corpo fica completamente relaxado e entregue, é justamente o estado que me interessa.

A partir dessa prática então pude criar o estado perfeito para a condução da meditação das sombras. A meditação das sombras está escrita e descrita no livro *As Faces Escuras da Grande Mãe: Como usar o poder da sombra na cura da mulher* de Mirella Faur (FAUR, 2016). Mirella Faur viveu durante muitos anos em Brasília e no Distrito Federal, onde moro, e iniciou uma série de ritualísticas em nome dos processos de sagrado feminino.

Esses processos chegaram a uma série de mulheres do Distrito Federal e especialmente a Ana Caroline, minha melhor amiga e irmã, e também chegaram até sua tia.

Por meio delas tive acesso aos conhecimentos de Mirella Faur e Ana conduziu uma de suas meditações comigo em um momento muito específico da minha vida, onde eu havia acabado de terminar algumas relações, estava morando só e também me sentindo tremendamente sozinho.

Ana me guiou a partir da meditação das sombras a olhar para lugares densos de mim que tenho a tendência a fugir, me sobrecarregando de trabalhos ou relações nesse processo. E muita coisa aconteceu a partir disso. Produzi uma máscara e dialoguei muito com ela e sobre ela nas sessões de terapia que estava realizando na época. Por fim, minha mãe sem querer quebrou essa máscara e hoje ela habita em mim, na minha memória, em registros fotográficos e escritos.

Existem muitas coisas que eu posso falar sobre esse momento e esses episódios, mas a principal delas é que pessoalmente, foram momentos em que me confrontei com uma parte de mim que normalmente quero manter enterrada, morta, porém, ao mesmo tempo é a parte que sustenta minha própria vida. E a partir desse sentimento e da condução da minha intuição decidi acionar essa meditação na oficina. Acredito que provavelmente eu ainda irei reformular essa parte, porque não me conecto tanto com os ensinamentos e egrégoras de Mirella Faur, mas não posso negar as conexões que já vivi um dia.

No final da meditação peço um desenho livre e uma escrita automática. Ou seja, uma escrita que seja rápida, contínua e que não tire a caneta do papel. Esse tipo de escrita foi apresentada a mim diversas vezes ao longo de toda a graduação e se tornou uma das minhas formas favoritas de registro. Durante as aulas de *Arte e Psicanálise* conduzidas pela professora Cecília Mori, ela chegou a comentar que essa era uma prática de escrita muito utilizada pelos movimentos surrealistas para se conectar especialmente com as parcelas inconscientes do nosso ser. E embora esse sempre fosse meu objetivo, a escolha desse exercício veio antes de eu ouvir falar de sua origem.

Após esse momento, pergunto como foi a prática dos exercícios e peço que durante a semana cada um dos participantes possam refletir e realizar um desenho e um escrito, pensando na pergunta provocadora que jogo a eles: *O que eu posso aprender com meu corpo quando ele vira pó?*

Embora durante esse percurso de escrita meu foco seja a análise de como cheguei até o plano de trabalho da oficina, nesse ponto específico, como transição entre a descrição desse encontro e do seguinte, eu gostaria de deixar registrado o poema que Esther, mulher negra, estudante de psicologia, trouxe em resposta a essa pergunta:

“Ao soprar e ver as cinzas caírem,
eu tento agarrar um minúsculo pedaço,
mas percebo que já não é possível, porque ele se desfaz,
me defronto então com a difícil realidade
de perceber que a cinza se foi,
mas a minha lembrança dela não.
Será que ficou algum vazio ou algo foi preenchido?”
(Esther, mulher negra, estudante de psicologia)

4.2 Musoni: o auge da vida espiritual ou como a partir de minhas experiências prévias eu mergulhei em um processo coletivo

Iniciamos então sempre no movimento da escuta e com o passar do tempo, com o traçar da conexão entre as participantes, as conversas se tornam mais intensas e ganham mais e mais significados. Por exemplo, após a leitura do poema de Ester, foi possível traçar alguns diálogos sobre cansaço, sobre desistências e sobre a importância do vazio na vida cotidiana.

Musoni parte desse lugar, de encontrar tudo que é necessário no vazio e encontrar a completude, a possibilidade de criar novos mundo, no vazio do universo e de nós mesmos. Musoni também fala sobre o encontro com toda a sabedoria ancestral que podemos acessar, para que através desse acesso seja possível renascer em sabedoria.

Durante meu processo nas Artes Cênicas, um dos meus maiores aprendizados foi o de aprender a meditar como mecanismo de esvaziar para, a partir do esvaziamento, aprender a criar todos os universos que eu poderia e precisaria visualizar nos processos criativos em que eu estava envolvida. Realizar meditações guiadas e dançadas me ensinou sobre meu corpo e sua linguagem pessoal, sobre seus ritmos, sobre suas dores, sobre seus relaxamentos e sobre os limites e as aberturas que me conectam com o universo à minha volta.

Entrar nesse processo de conexão consigo, se tornou naturalmente um processo de entrar em conexão com a própria Terra e com todos os elementais (terra, fogo, ar, água e espaço), porque para perceber seu ritmo é necessário perceber o movimento do ar, o apoio sobre a terra, o calor do ambiente, o pulso do coração e a distância entre os elementos do seu corpo e do espaço. Logo, entrar em conexão consigo se tornou, para mim, um processo de conexão com a ancestralidade da terra em sua completude, ou seja, se tornou um momento de entrar em conexão com Musoni.

Dentro do curso de Artes Cênicas experimentei diferentes metodologias com diferentes professores e professoras. Experimentei o método de meditação guiada da professora Vancléia Porath, sistematizado a partir de suas pesquisas e vivências com Anne Halprin, famosa coreógrafa norte americana, conhecida pela sistematização de processos de cura a partir da dança. Experimentei a eutonia a partir da condução da professora Soraia M. Silva. A eutonia é um técnica corporal que busca o relaxamento corporal e o equilíbrio do corpo, foi desenvolvida por Gerda Alexander e é amplamente aplicada dentro de processos de dança. Experimentei também a Técnica de Alexander juntamente com métodos de contato e improvisação durante a matéria de Técnicas experimentais em Artes Cênicas da professora Nitza Tenenblat.

Todos esses processos me ensinaram principalmente sobre como é necessário que a condução sugerida tenha o máximo de conexão com a pessoa que está guiando a experiência. Também se tornou perceptível que quanto mais o condutor está envolvido com visualização do espaço e com o corpo de todos os envolvidos no processo, mais profundo se torna a meditação guiada, seja ela dançada ou não. Assim, pensando em todas essas experiências, para sistematizar essa aula em específico, realizei um movimento de ler o máximo possível que pude sobre Musoni, meditar sobre seus significados e logo após esse momento, realizar uma escrita automática sobre a sequência de acontecimentos que eu guiaria durante o encontro.

Segue abaixo uma parte da transcrição do material que produzi em meu caderno de registro de processo/diário de bordo:

*“Escuta, primeiro vem a escuta sempre.
Quero conduzir um aquecimento
Movimento circular, para se conectar
Movimento de vibração, para limpar e concentrar
Essa vibração irradia e vibra conforme você sente seu corpo
Visualizo uma espiral que toma meu corpo e mapeia todas as minhas partículas, tudo que foi acumulado e que leva a nossa morte física e espiritual
Essa espiral passa por cada um dos nossos chakras, mapeia e limpa
E a espiral me leva até a terra, estamos na Terra
Essa Terra que desde o primeiro dia carrega nosso peso e que contém o registro de todos os seres que por aqui já habitaram.*

Eu estou na terra, eu retorno à terra e danço até chegar no momento em que havia apenas os primeiros raios

Eu sou os primeiros raios que atingiram a Terra

E que ao atingir a Terra, construíram os primeiros complexos de aminoácidos e de proteínas

Eu sou os primeiros complexos de proteínas e aminoácidos, que com o chacoalhar da Terra se tornam a primeira bactéria ancestral

Eu sinto meu corpo bactéria ancestral, eu danço com meu corpo bactéria ancestral no fundo do oceano primitivo da vida. Minha sabedoria é uma sabedoria de bactérias, meu sussurro é um sussurro de bactéria, que se move até se tornar o primeiro protozoário.

Meu movimento é unicelular, os nutrientes do oceano passam por mim e eu absorvo tudo, de tudo que a água me traz, eu me alimento. Eu cresço, eu me junto e me torno uma esponja.

Sou uma existência presa às rochas da terra, eu danço com as rochas da terra, meu corpo se move e quando a água me inunda eu me alimento de tudo que me serve. Meu corpo sabe exatamente o que deve ir e o que deve ficar, porque minha sabedoria é a sabedoria da esponja, a minha dança é uma dança ancestral de ser do mar.

E em um salto eu me sou água-viva, meu corpo guarda-chuva guarda também uma boca pequena, por onde tudo entra e tudo sai. Se algo me encosta, eu toda reajo, e os fluxos e correntes marítimas me guiam em uma eterna dança, dança ancestral, feita dentro de mim. Eu sou água-viva, eu sou sabedoria de água-viva, eu danço a sabedoria minha, sabedoria de água-viva.”

Essa condução então segue, passa pela descrição da vida, do corpo e da dança dos peixes, dos insetos, dos anfíbios, das aves, das gramíneas, das plantas rameiras, das árvores, dos frutos das árvores, das flores das árvores, dos elefantes, dos macacos, dos seres humanos. Quando se chega no ponto da condução em que se fala do corpo humano, falamos do primeiro ancestral humano da terra. E a partir daqui gostaria de transcrever brevemente mais uma vez os registros de meu caderno:

“Eu danço então com minha primeira ancestral humana a caminhar na Terra e ela me guia para uma dança com suas filhas, que me guiam para uma dança com minha tetra avó, ela me ensina movimentos e me sussurra sobre os ritmos do corpo e da terra. Eu danço com minhas bisavós e elas me contam segredos por meio de movimentos que eu danço, são

segredos que só podem ser contados com movimento. E eu danço com todas que já tiveram o sangue engolido pela terra para que eu pudesse estar aqui e sobreviver.

Eu tiro dos meus bolsos tudo aquilo que é peso, eu tiro todos esses pesos que não são meus e elas, gigantes como a Terra, levam tudo aquilo que não preciso mais carregar para continuar meu caminho. Em troca elas me deixam um galho, logo a minha frente e eu o pego. Enquanto eu o toco, eu sinto sua força e a força dos segredos de toda a Terra, ele me sussurra que devo passá-lo em meu corpo e eu o passo como forma de abençoar a mim mesma. Eu passo e ele me conta segredos - eu revivo o presente, o passado e o futuro com seu toque e ele me sussurra as encruzilhadas e os caminhos que já conheço, ele me sussurra minhas possibilidades de renascer em sabedoria e discernimento. Enquanto eu abro os olhos para esse momento presente e escrevo tudo, tudo que for possível escrever, sem parar, sem tirar a caneta do papel. Enquanto escrevo meu corpo espirala e a própria espiral que mapeou meu corpo do início retorna, trazendo cada informação para meu dedos.

Eu escrevo tudo e escrever me limpa, me leva, me alivia, me lava. Eu escrevo tudo até que só fique o vazio e a calmaria de quem viveu um segredo.”

Após escrever essa condução de meditação dançada me lembrei de dois vídeos, *Noirblue* (2018) de AnaPi e *Um punhado de Onze horas* (2020) de Castiel Vitorino Brasileiro. Decidi então que no início do nosso encontro eu traria a obra *Um punhado de Onze horas*, de Castiel, não só para introduzir Musoni e as reflexões sobre esse momento, mas também como forma de honrar sua existência.

Castiel Vitorino Brasileira é natural do Espírito Santo, mestra em psicologia e artista. Castiel é uma existência que me inspira ancestralidade e liberdade. Embora eu já tivesse tido contato com o cosmograma Bakongo e com os escritos de Fu Kiau, foi em 2020, durante a pandemia de coronavírus que vivenciei o cosmograma de fato a partir de sua condução do *Incorporação: programa de experimentação vital no Tempo Exusiático*.

Essa foi uma experiência estética profunda de autoconhecimento em que, a partir da provocação de vivenciar também os ciclos do Dikenga, deveríamos todos os dias escrever como ritual e a partir disso, teríamos um encontro semanal de conversa e troca. Considero que esse ano de 2020 foi um grande período de Musoni em minha vida e essa vivência permitiu o florescimento de um novo corpo a partir da escuridão que me ocupava. Escuridão provocada por faltas de perspectivas pessoais e profissionais, por estar fragilizado por conta da pandemia e por não conseguir me reconhecer enquanto existência humana.

Durante a vivência do programa Incorporação vi pela segunda vez a videoarte *Um punhado de Onze Horas* (BRASILEIRO, 2020) e, assim que terminei a escrita automática sobre a meditação dançada de Musoni, fui rever mais uma vez. Nesse momento me senti exatamente como no vídeo, com existências múltiplas minhas convivendo em espaços-tempo que se cruzam. A partir dessas existências em múltiplos espaços-tempos que se cruzam, a cada momento, fui traçando pequenas atividades, caminhos e pistas para me conhecer, para me amar, para me cuidar e, mesmo no escuro, mesmo sem ter certeza dos meus percursos, senti a segurança de estar materializando sonhos e segredos ancestrais por meio da prática de vida através da arte.

Essa ativação dessa segurança só foi possível porque vivi esse encontro com Castiel Vitorino Brasileiro e, ao considerá-la minha ancestral dentro desse processo, trazer a obra dela em Musoni foi essencial também para que eu pudesse relatar esse processo para todos os participantes da oficina. Assim, ao compartilhar como esse processo me atravessou, também abro uma janela dos meus universos pessoais subjetivos, para que, a partir dessa janela, os participantes percebam meu envolvimento profundo com suas existências e para que percebam a importância de ocupar esse espaço de troca com cada um deles.

Nesse processo de retorno e reflexão, decidi que pediria para que no início do encontro cada um pegasse um galho, um ramo de planta verde, para que eles pudessem interagir com ela no fim da meditação guiada. Dessa forma, o encontro acabou sistematizado da seguinte maneira: primeiramente escuta de todos e todas, pedido para encontrar um ramo/galho de planta verde, concentração inicial, visualização conjunta da videoarte *Um punhado de Onze Horas* (BRASILEIRO, 2020), apresentação e reflexão sobre Musoni, condução da meditação guiada dançada, registro em escrita automática e conversa para finalização do encontro.

Os compartilhamentos no final desse encontro foram particularmente fortes e me levaram a perguntar como forma de finalizar o encontro: *quais são as sabedorias pessoais que vocês carregam como forma de lidar com vocês?*

4.3 Kalla: renascimento no mundo ou Como aprender a crescer em comunidade

Iniciar Kala foi um prazer incrível, especialmente porque decidi compartilhar a condução desse encontro com Laura Samily, uma pessoa muito especial na minha vida e na minha trajetória. Convidei Laura para compartilhar esse processo comigo, pois com ela iniciei

a prática de Kundalini Yoga, processo que entendi ser de muita confluência com o momento de Kalla.

Em Kalla refletimos sobre o surgimento da vida, o ato de se levantar como o Sol, o ato de manter nossa energia em movimento. Durante a condução sobre a reflexão de Kalla, gosto de assimilar esse renascimento em vida como um despertar para um novo tempo interior, em que é possível suspender o tempo linear, o tempo colonial e adentrar outras perspectivas de criação e de prazer de encontro consigo. Isso porque Kalla inaugura uma nova existência.

Assim, início sempre escutando os participantes dessa roda de saberes, mas logo em seguida trago essa explicação em conjunção com o pedido de que cada um deles escrevam três qualidades/potências de si e também três coisas que despertam felicidade e alegria em seus corpos.

Após esse momento eu passei o curta metragem *Corpo Árvore* (2019), de Ana Caroline Britto Gonçalves. *Corpo-árvore* (GONÇALVES, 2019) é um curta metragem que retrata a integração entre seres humanos, ancestralidade e natureza. Através dessa integração, cria uma metáfora entre a tentativa de genocídio do povo negro e o desmatamento do cerrado; como ambos sofrem com a violência mas conseguem reviver graças as suas profundas raízes que os nutrem.

A diretora do filme, Ana Caroline, também participou do primeiro ciclo de aplicação da oficina e algumas de suas reflexões foram ao encontro das imagens do filme. Por exemplo, existe um momento em que os corpos em cena saem da água e começam a interagir e trocar afeto. É perceptível como atrás de suas ações de encontro entre iguais, há também um aprofundamento da sua relação com a terra e com a existência. Assim como os ensinamentos de Kalla nos lembram que, de acordo com a convivência com nossa comunidade, conseguimos amadurecer.

Na aplicação da segunda oficina tínhamos a presença de Filipe, um rapaz que tinha acabado de ser pai. Pensando nesse processo tão forte de conexão com o desenvolvimento do filho recém-nascido, perguntei se ele gostaria de falar sobre as experiências mais marcantes dele durante esse momento de cuidado com seu filho. E mais uma vez, preciso trazer uma breve transcrição do seu relato, pois entendo que o momento de escuta desse relato em particular surgiu como um outro momento da oficina, momento que ampliou a confiança dos participantes em se abrirem com o grupo e que também ampliou o olhar sobre a alegria de pequenos atos como respirar, andar e aprender com alguém conhecido. Porém, pelo tamanho do relato, tomarei a liberdade de realizar alguns recortes:

“A paternidade tem sido a transformação mais radical da minha vida, algo que eu não esperava. É como se um universo se abrisse. E a gente vê as famílias e às vezes a gente não tem a sensibilidade de ver tudo. [...] Depois que ele nasceu veio muito trabalho e não só o encantamento. É muito trabalho, mesmo que seja muito encantador. Parece que o tempo todo a gente está sendo testado e me levou a pensar como teve muito cuidado envolvido dos nossos ancestrais, porque é muito frágil o corpo de um bebê. E a gente tem que ser muito grato aos nossos ancestrais e é uma honra poder ser um doador agora.” (Filipe, homem, branco, meia idade).

A partir da sensibilidade de Ana, de conectar seu processo artístico com Kalla e a partir da sensibilidade de Filipe de trazer esse relato sobre seu nascimento como pai, apresentei Laura. Laura é comunicadora, formada em Publicidade e Propaganda, vivenciou a prática de yoga, especialmente de Kundalini yoga, como maneira de firmar seus pensamentos, relaxar seu corpo e materializar seus desejos.

Conheci Laura trabalhando na galeria A Pilastra, espaço que primeiro recebeu e acolheu meus trabalhos como artista visual. Logo nos conectamos por entendermos a necessidade e a potência da prática corporal na orientação de nossos processos mentais e artísticos. E ela me introduziu a Kundalini yoga e as práticas de experimentação com a matéria apreendidas principalmente com Elisabete Finger, pesquisadora de Kundalini yoga e em desenvolvimento constante de uma teoria sobre encantamento dos objetos através do contato em grupo.

Laura então apresenta a ativação da Kundalini como uma possibilidade em que conseguimos fazer todas as forças adormecidas de nosso corpo, atravessarem ele, de forma que, através da passagem dessas energias pelo nosso corpo, possamos ativar a consciência de nossas forças pessoais e assim determinar para onde gostaríamos de guiá-las.

Laura também traz sobre como a Kundalini yoga tem origem oriental, atrelada ao Nepal, Índia e Tibet e apresentada ao ocidente, especialmente aos Estados Unidos. Através do contato e permanência de alguns yogis nos Estados Unidos essa prática se espalha por todo o mundo.

A Kundalini Yoga busca trabalhar com a ativação da energia dos chakras, pontos de energia concentrada de nosso corpo físico. E através do trabalho de ativação do chakras, por meio de uma sequência de movimentos e respirações conduzidas, busca-se ativar a energia Kundalini.

A energia Kundalini é entendida como uma energia de materialização do plano mental no campo físico, uma energia de ação e aterramento. A energia Kundalini é representada por um caduceu e ficaria adormecida na forma de uma cobra na base do nosso osso sacro. Ao ser ativada, a energia Kundalini perpassa todos os nossos centros de energia do corpo físico, os chakras, realizando um processo de conexão entre nossos corpos físicos, mentais e espirituais.

Durante a condução, Laura também reafirma sobre como esses exercícios que ela irá conduzir não são apenas por uma questão de ativar a energia Kundalini no corpo, afinal, esse é um processo estudado e praticado há anos por diversos mestres ao redor do mundo que muitas vezes não chegaram nesse ponto de ativação. Dessa forma, o objetivo principal dessa prática é o de ativar nossa atenção para essa possibilidade de manipulação de nossa energia de materialização, ativando nosso foco e nossa presença.

Assim, logo antes de iniciar Laura pede que todos se mantenham focados e conscientes nos objetivos que cada um quer materializar durante sua condução. Eu peço para que todos revisem rapidamente os pontos mapeados nos últimos encontros, tanto da tiragem de tarot, quanto das meditações e práticas em coletivo e por fim, mentalizem em uma frase um objetivo a ser materializado.

Laura então inicia sua condução que consiste em uma sequência de sete exercícios que alternam movimentação corporal com respiração. Após cada um dos exercícios, há um momento de descanso na posição da criança. A condução de Laura é finalizada com um exercício de improvisação em dança guiada, onde os corpos devem primeiro interagir com os objetos materiais do seu espaço pessoal e depois trazer essa energia da troca para o acode dançar passando a mão em si, até que se realize um auto abraço e o corpo retorne a sua respiração base/normal.

Após o exercício peço que todos realizem um desenho rápido de como sentem seu corpo nesse momento e que também escrevam tudo que desejarem, transferindo para o papel, mais uma vez, as experiências vividas.

Em ambos os ciclos de aplicação da oficina, esse foi um dos encontros mais demorados, tivemos poucos compartilhamentos no final e apenas pedi como exercício que os participantes tentassem realizar uma atividade que ou os permitisse desenvolver uma das três ações que os fazem felizes ou que fizessem alguma atividade que os permitisse pôr em ação suas qualidades. Após essa ação/atividade, eles deveriam desenhar ou escrever sobre como se sentiram.

Antes de realizar a finalização desse ponto, gostaria de identificá-lo como um ponto de virada da oficina, onde, após o mapeamento e reconhecimento de cada uma das realidades individuais, se ativa a possibilidade de mapear no presente pistas para construção de processos criativos e realidades prazerosas para nossos corpos. Trago essa afirmação como central porque entendo que para criação de práticas de vida, em oposição às práticas de morte que vivenciamos cotidianamente, precisamos conhecer e mapear nossos prazeres e gozos.

“É curandeiro aquele que sabe gozar” (BRASILEIRO, 2020), já dizia a mestra Castiel Vitorino. Acredito que essa é uma parte que a princípio foi pouco valorizada no processo, em parte pelo baixo número de pessoas que compareceram nos encontros realizados. Acredito que, em uma reformulação do plano, gostaria de dar mais enfoque nesse desejo de despertar o encontro com o prazer nesses corpos como ponto essencial para construção de práticas de vida dentro de um processo criativo.

4.4 Tukula e as finalizações possíveis perante o amadurecimento

Tukula anuncia um lembrete de finalização não só do ciclo, mas das produções e dos encontros. Uma questão sempre muito levantada por todos foi sobre a dificuldade de acompanhar o processo de forma remota. Logo, finalizar o processo com os encontros era também um sinal de que a obrigação de estar no formato virtual também acabaria e percebi pelos relatos escutados que o fim desse ciclo on-line gerava certo alívio em todos que participaram.

Infelizmente, durante a pandemia, eu e muitos colegas, presentes ou não nessa oficina, trocamos muitos relatos sobre a sobrecarga gerada pelo mundo virtual. Afinal, mesmo quando estávamos realizando coisas prazerosas, estar conectado à mesma plataforma onde aconteciam todas as atividades diárias e onde várias notificações buscam chamar nossa atenção, acabava por tornar difícil a concentração, a entrega e a conexão com o processo.

Assim, gostaria de relatar que durante a primeira oficina separei um momento em coletivo para que todos pudessem levar os materiais produzidos e dessa forma eu pudesse conduzir, individualmente, uma orientação de trabalho final. Nessa ocasião ninguém pôde aparecer e acabamos por realizar apenas a finalização em um outro dia.

No caso da segunda oficina aplicada, foi planejado que marcássemos orientações individuais para cada um dos processos. Consegui realizar apenas duas orientações individuais e em ambas as ocasiões os participantes estavam passando por situações extremamente difíceis. Logo, acabamos conversando sobre essas situações e em possibilidades de descanso e relaxamento.

Na segunda oficina eu separei mais dois dias para conduzir essa orientação individual do processo de finalização e a entrega de conteúdos. Porém no momento seguinte aos encontros individuais, muitos não haviam realizado a orientação individual prévia e assim acabei por conduzir uma atividade extra de exploração corporal e de exploração de objetos. E, após esse momento, realizamos nossa finalização.

Dessa forma, relatarei primeiramente o encontro conduzido através de uma atividade extra de exploração corporal e de exploração de objetos, que aconteceu apenas no segundo ciclo de aplicação da oficina. E após esse momento relatarei as finalizações realizadas em ambas as oficinas, porém que se desenrolaram de formas diferentes, justamente por esses momentos terem alto teor de condução individualizada.

Assim, iniciei esse encontro de exploração corporal e de exploração de objetos, como sempre, com a escuta. Nesse processo de escuta, muitas questões pessoais foram abertas, inclusive sobre inseguranças corporais pessoais dos participantes. Para além disso, apenas uma das participantes havia realizado a orientação individual, mas também estava bastante insegura de gerar um resultado final de um processo criativo.

A partir disso, apresentei e conversei sobre os significados de Tukula, especificamente sobre como os processos de amadurecimento perpassam o enfrentamento de processos individuais que atravessam temporalidades nem sempre calculadas e nem sempre correspondentes às nossas expectativas. Essa partilha foi (e dentro de uma perspectiva de tempo espiralado, continua sendo) essencial para confirmar o compromisso com as práticas de vida, inclusive a ponto de colocar a exploração criativa comprometida com as práticas de vida acima da entrega de resultados.

Digo isso essencialmente porque, inicialmente eu tinha uma expectativa gigantesca de ter trabalhos criativos e artísticos concluídos no final do curso. E, por um momento, a cobrança de finalização pareceu central pra mim. Porém, ao ser posto de frente com os relatos de tanta violência cotidiana pelo o qual os participantes da oficina estavam passando, outra prioridade me atravessou; se tornou prioridade transformar o tempo de curso em um tempo de autoconhecimento, auto exploração e produção criativa que pudesse ser entendido como prática de vida, prática de autocuidado e prática de autoamor. Afinal, minha expectativa de finalização ia contra a própria proposta de desenvolver um processo espiralar e contracolonial.

Assim, escolhi conduzir uma exploração extra em vez de conduzir uma síntese objetiva e analítica sobre todos os processos já vividos, como eu havia esperado. Então pedi que os participantes presentes pegassem uma bucha de lavar louça e alguns objetos pela casa que os lembrassem dos processos vividos durante a oficina ou algum objeto que gerasse neles alguma memória afetiva. Alguns objetos me chamaram a atenção como um lápis, um *didgeridoo* e uma boneca.

Quando os participantes retornaram, pedi para que eles comessem massageando o seu rosto, os seus corpos, reconhecendo e explorando cada uma das partes de si. Depois pedi

que eles passassem suavemente a parte macia da bucha de lavar louça pelos seus corpos, reconhecendo a maciez e exercendo pressões diferenciadas em cada parte do corpo, sempre com a intenção de reconhecer, explorar, ativar e sensibilizar.

Após esse momento, pedi que cada um pegasse o seu objeto e explorasse ações diversas com eles, passando pelo corpo esse objeto e transformando sua relação com ele. Aos poucos pedia para que se lembrassem dos momentos da oficina e realizassem uma sequência de uma ação ou de algumas ações que remetessem ao processo da oficina. Por fim, pedi para que essa ação fosse compartilhada.

Ao final as ações foram compartilhadas e, por fim, pedi que através das sensações corporais ativadas, eles guardassem essa ação e escrevessem uma carta para si como finalização desta oficina. Foi muito bonito escutar e perceber como ao sair do encontro, todos estavam mais tranquilos e centrados e menos ansiosos sobre a finalização da oficina. Ao mesmo tempo, reconhecer seus corpos e conquistar mais segurança também foi um relato que se repetiu e ter alcançado isso foi inesperado, porém supriu muito das minhas expectativas.

No último encontro com o grupo do segundo ciclo apenas dois participantes compareceram. Perguntei se eles haviam realizado algo de finalização e eles não haviam realizado, então pedi que conversássemos sobre como foi a oficina. Ambos relataram sobre a correria do cotidiano e o cansaço. Um dos rapazes, Filipe, já citado anteriormente, comentou sobre o processo de defesa do seu doutorado, que estava nervoso e inseguro, e que percebia como, ao ter compartilhado tantos processos pessoais e criativos, se sentiu mais seguro em realizar essa apresentação.

Tainara, outra participante presente, trouxe muito sobre como a vivência da oficina ativou nela a percepção de seus momentos de abandono de si, de seu reconhecimento sobre a falta de sensibilidade dela consigo mesmo e com seus momentos de prazer. Tainara falou sobre como se tornou essencial para ela aprender a criar momentos de prazer para si. Assim, pedi para que ela realizasse uma experimentação no futuro. Essa experimentação consistia em pegar um óleo corporal e passar por todo o corpo, reconhecendo o caminho dos ossos, dos músculos, da pele e permitindo que o óleo penetrasse em cada um desses níveis, ativando o seu autoconhecimento e seu prazer. Pedi para que Tainara me enviasse um áudio falando sobre a sensação de viver esse momento. Depois de algumas semanas recebi um áudio de Tainara logo após realizar essa experimentação e meu sentimento de realização interna foi gigante por, através dessa oficina, criar um momento de experimentação, autoamor, autocuidado e descoberta na rotina de uma mulher cis negra.

No primeiro ciclo da oficina, a finalização seguiu mais ou menos a mesma lógica, a maioria não havia realizado nenhuma finalização, apenas Milca. Milca realizou a gravação dela dançando no caminho para o trabalho. Ela comentou sobre como o caminho para o trabalho consolidou sua reflexão sobre a desconexão dela com o presente e consigo mesma, então, na tentativa de se reconectar ela realizou esse vídeo. No vídeo é possível ver apenas o movimento da rua e dos seus braços.

Diadorim também estava nessa reunião e leu alguns textos junto com Ana Caroline. Diadorim comentou sobre como a vivência da oficina remeteu a um processo iniciático, algo como uma reivindicação de sua ancestralidade e seu autocuidado. Uma frase que muito me marcou dita por Diadorim foi: *“tive uma história que nunca foi contada e que se eu não contar, ninguém vai contar por mim.”*

Esses processos me conectaram fortemente com a necessidade de realizar essa oficina mais uma vez de forma presencial, de pensar em mecanismos de mapeamento dos materiais desenvolvidos e também me conectou extremamente com a imprevisibilidade. Não existe acúmulo de informação que substitua a escuta e a sabedoria da experiência quando estamos lidando com indivíduos tão diversos.

Caminhos e metodologias são necessárias para que nossas criações sejam incentivadas e guiadas, porém só conseguiremos adentrar e desenvolver habilidades, características e perspectivas revolucionárias em nossos cotidianos a partir do momento em que nos abirmos para o novo, para o caos, para o vazio e para o desconhecido.

5. Considerações finais

ou: o eterno retorno do tempo espiralar.

Durante toda essa oficina me senti traçando uma amizade com o caos, com o vazio e com o desconhecido ao mesmo tempo que eu também traçava uma aproximação com a calma, o cuidado, a escuta e o amor.

Ao longo de 2020 e 2021 realizei minha pesquisa de Iniciação Científica com a professora Tatiana Fernandez do departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília onde estudei Castiel Vitorino Brasileiro e Elton Panamby. Através dos estudos de seus trabalhos e vivências mapeie a possibilidade de investigação de três parâmetros para criação, aplicação, análise e vivência das práticas artísticas e das práticas pedagógicas. Estes são:

1 - Contato com a ancestralidade: me refiro à ligação de cada corpo com a história de sua terra, com a sua história familiar e até mesmo a ligação com seus percursos pessoais de espiritualidade, que podem ou não confluir com os caminhos de conexão com a história de sua terra e de sua família.

2 - Autoconhecimento: a possibilidade de investigar o arcabouço individual de referências imagéticas, poéticas e estéticas que se relacionam também com a possibilidade de desenvolver melhor as inteligências emocionais e relacionais pessoais de cada artista e/ou alune.

3 - Autoamor: a possibilidade de, através do reconhecimento de sua história, de suas dificuldades e de suas potências pessoais e coletivas, cultivar por si e para si sentimentos de segurança, afetividade, tranquilidade e compreensão.

E ao observar o percurso da vivência da oficina Dimina Kalunga, esses três parâmetros se tornam cada vez mais essenciais para a condução da minha própria prática artística e pedagógica.

Ao mesmo tempo, percebo o quanto a utilização e abordagem de cada um desses parâmetros está diretamente relacionada a um envolvimento profundo com os universos pessoais de cada um dos participantes da oficina. E esse processo de envolvimento profundo com os universos pessoais de cada pessoa é para mim, substancialmente um processo de envolvimento profundo com o desconhecido.

Nesse caso, lidar com o desconhecido significa também perder um pouco dos limites e das cobranças de entrega de conteúdos e de resultados anteriormente objetificados por mim, para que haja espaço para a ação e construção do participante. Afinal, caminhando juntos, ambos precisamos de espaço para dar a próxima pisada.

Nessa observação, consigo aferir como o processo de revolução e desconstrução da educação exige principalmente o processo de desconstrução do professor. Isso porque dentro de nossas formações e aprendizados fomos majoritariamente ensinados a alcançar resultados materializáveis e muitas vezes focados na produção de conteúdo. Quando dividimos o controle do processo de ensino-aprendizagem com nossos alunos e os transformamos em participantes, abrimos mão da realização de um objetivo fixo pré-estabelecido e nos permitimos experimentar abertamente diversos resultados finais.

Nesse ponto, considero fundamental entendermos quais nossos objetivos pessoais, sociais e políticos na prática artística e docente, pois se termos que abrir mão do controle, teremos que estar aptos a saber o que iremos negociar. Por vezes, em uma sala de ensino formal, pode ser que o inegociável seja de fato a passagem de conteúdo escrito que compõe alguma das avaliações de grande escala. Porém, durante meu processo de aplicação da oficina o inegociável para mim sempre esteve em outros parâmetros, especialmente aqueles relativos aos processos de autoconhecimento, autoamor e de contato com a ancestralidade, de acordo com o olhar de cada um.

Porém é importante também que eu reconheça minha frustração em não alcançar os resultados necessários. Nesse caso é o sentimento de frustração que reposiciona minha prática em um fazer/agir realmente descolonizador. Afinal, foi a partir dessa sensação de frustração que me foi permitido refletir realisticamente sobre meu processo de docência. É impossível pensar que todos os nossos participantes (outrora chamados de estudantes) tenham a aplicação e a realização de tarefas que nossa mente colonizada idealiza. É preciso abrir mão e entender nossa frustração como potência de inspiração para novos caminhos e encruzilhadas.

Aqui o fracasso me motiva, o erro surge como condição essencial para o meu desenvolvimento e a inversão das expectativas me conduz ao encontro de Luvemba para que novos nascimentos em Kalla sejam possíveis. E por fim, também me conduz a uma experiência pedagógica e artística que unifica e cruza planos diversos da existência de forma que o desenvolvimento de uma ciência encantada seja alcançado.

Percebo ainda diversas potências e questionamentos abertos durante minha prática, muitos são frutos das conversas que tivemos durante a aplicação da oficina e que não puderam ser abordados nesse trabalho. Porém também percebo esse material como o início do desenho de uma prática que envolve toda minha vida e que por envolver toda minha vida, está apenas começando, ao mesmo tempo que já é sua própria conclusão.

Referências Bibliográficas

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O Perigo de uma História Única** (tradução de Julian Romeu) – 1ª ed, São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands. La Frontera: The new mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

BERCELLI, David. **Trauma releasing exercises: a revolutionary new method for stress/trauma recovery**. Charleston, S.C: Booksurge Publishing, 2005)

Bordo, Susan. **Anorexia nervosa: The psychopathology of a culture**. Revista Philosophical Forum. Vol. 17. Nº 2. United States, 1985.

BUTLER, Judith. **Corpos Que Importam: os limites discursivos do" sexo"**. São Paulo: n-1 edições, 2020.

FAUR, Mirella. **As Faces Escuras da Grande Mãe: Como usar o poder da sombra na cura da mulher**. 1ª edição. São Paulo: Editora Alfabeto, 2016.

GREINER, Christine. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.

KON, Noemi Moritz; SILVA, Maria Lúcia; ABUD, Cristiane Curi (orgs.). **O racismo e o negro no Brasil: questões para a psicanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

KRENAK, Ailton. **Ideias para Adiar o Fim do Mundo**. Companhia das Letras, São Paulo, 2019.

LAGROU, Els. **Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C/ Arte. 2009.

MAIÊ, Mô. **Os Quatro Ciclos do Dikenga**. 2017. Disponível em: <http://terreirodegriots.blogspot.com/2017/03/os-quatro-ciclos-do-cosmograma-bakongo.html>

Acesso em: 22-04-20

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá**. 2ª Edição. Editora: Perspectiva; coedição: Mazza. 2021

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. São Paulo: Editora Cobogó. 2021

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Revista: *Arte & Ensaios* [Online], VI. 2 ° 32. 2017

MEZAN, Renato. **Psicanálise, Judaísmo: Ressonâncias**. Campinas: Escuta, 1986. Série Psicologia Psicanalítica.)

ROSA, André. **Corpxs sem pregas: performance, pedagogia e dissidências sexuais anticoloniais**. Tese (Doutoramento em Estudos Artísticos) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2017

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro, Mórula Editorial, 2019.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. **Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil**. 2019. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/T.8.2019.tde-30042019-193540. Acesso em: 2022-04-20.

CURIEL, Ochy. **La Nación Heterosexual: Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación**. Bogotá: Brecha Lésbica en la frontera, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América, a questão do outro**. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1991.

VANNUCHI, Maria Beatriz Costa Carvalho Vannuchi. **A violência nossa de cada dia: o racismo à brasileira**. In: : KON, Noemi Moritz; SILVA, Maria Lúcia; ABUD, Cristiane Curi (orgs.). O racismo e o negro no Brasil: questões para a psicanálise. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 60 – 67.

ZION, Úrsula. **Úrsula Zion: A Cultura Ballroom**. [Entrevista concedida ao site] Tuntistun. Tuntistun, Brasília, outubro de 2021. Disponível em: <https://www.tuntistun.com.br/ursula-zion-a-cultura-ballroom/>

OBRAS DE ARTE

Dramaturgias

TERRENA, Ave. **As 3 Uiaras de SP City**. São Paulo: CCSP Publicações. IV mostra de dramaturgia em pequenos formatos cênicos no Centro Cultural São Paulo. 2018.

VEIGA, Daniel. **Das mais Belas que Tive**. Direção de Daniel Veiga. São Paulo: 2014.

FERREIRA, Lara. **Calibre 68 - pra cura do corpo**. In: Sesc Jovens Dramaturgos. Rio de Janeiro. Sesc Publicações. 2018.

Videoartes

ANDRADE, Kaled Hassan. **Ara Aiyé**. Youtube. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nnKA-ZefzJw> . Acesso em: 23/04/2022.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Um Punhado de Onze Horas**. Youtube. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fICfcJds8Ws>. Acesso em: 23/04/2022.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Lembrar daquilo que esqueci**. Youtube. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I88ZFGDML-0>. Acesso em: 23/04/2022.

LATEDJOU, Maria-Gracia; AMARAL, Adriana Nassapalo Gama. **Dikenga**. Youtube. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4bzXAo3ZGXU>. Acesso em: 23/04/2022.

PI, Ana. **Noir Blue**. 2018. Disponível em: <https://anazpi.com/noirblue-doc/>. Acesso em: 23/04/2022.