

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA II/FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO ACADÊMICO EM CINEMA
E ARTES DO VÍDEO (PPG-CINEAV)**

PATRÍCIA SILVA DA RESSUREIÇÃO

**O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA VIDEODANÇA “*MEU CABELO,
MINHA COROA, NÃO TOCA!*”: DO PRÉ-ROTEIRO À CAPTAÇÃO DE
IMAGENS EM ESTÚDIO**

**Curitiba
2025**

PATRÍCIA SILVA DA RESSUREIÇÃO

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA VIDEODANÇA “*MEU CABELO, MINHA COROA, NÃO TOCA!*”: DO PRÉ-ROTEIRO À CAPTAÇÃO DE IMAGENS EM ESTÚDIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) – linha de pesquisa: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná, como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cristiane do Rocio
Wosniak

**Curitiba
2025**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e
Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP
e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Silva da Ressureição, Patrícia
O processo de criação da videodança ?Meu Cabelo,
Minha Coroa, Não Toca!?: do pré-roteiro à captação de
imagens em estúdio / Patrícia Silva da Ressureição. --
Curitiba-PR, 2025.
190 f.: il.

Orientador: Cristiane do Rocio Wosniak.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade
Estadual do Paraná, 2025.

1. Processo de criação. 2. Artes do Vídeo. 3.
Antirracismo. 4. Corpo feminino negro. 5. cabelo. I
- do Rocio Wosniak, Cristiane (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

PATRÍCIA SILVA DA RESSUREIÇÃO

“O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA VIDEODANÇA ‘MEU CABELO, MINHA COROA, NÃO TOCA!’: DO PRÉ-ROTEIRO À CAPTAÇÃO DE IMAGENS EM ESTÚDIO”

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestra em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 19/11/2025.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo



Prof. Dra. Cristiane do Rocio Wosniak
Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)



Prof. Dra. Ana Maria Rufino Gillies
Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)



Prof. Dr. Gláucio Henrique Matsushita Moro
Membro Externo (PUC-PR)

[...]Nesses escritos eu procuro trazer à tona a realidade do racismo diário contado por mulheres negras baseado em suas subjetividades e próprias percepções.
(Grada Kilomba, 2012, p. 12)

AGRADECIMENTOS

Início declarando minha gratidão à Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), uma instituição pública e gratuita, comprometida com a inclusão e o acesso de estudantes, por meio de ações afirmativas, seja no âmbito da graduação ou da pós-graduação! Agradeço, especialmente, ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), a todo o corpo docente, técnico-administrativo e aos colegas de turma, pelos estímulos e parcerias constantes. À linha de pesquisa (2): Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo, ao Grupo de Pesquisa *CineCriare – Cinema: criação e reflexão* (PPG-CINEAV/CNPq), agradeço pelo incentivo às pesquisas em poéticas autorais.

Gratidão especial à banca examinadora, no momento da Qualificação: professora doutora Ana Maria Rufino Gillies (UNESPAR) e professor doutor Jean Carlos Gonçalves (UFPR), pelas considerações e sugestões de melhoria no texto e ao professor doutor Gláucio Henrique Matsushita Moro (PUC-PR) agradeço por ter aceito estar junto no momento de conclusão de meu percurso acadêmico.

Aos amigos, que renovam minha disposição e ânimo para acreditar numa educação antirracista e implicada com as relações étnico-raciais! Aos meus familiares, que compartilham comigo tantas memórias de amor, força e superação! Às participantes da pesquisa, mulheres admiráveis que tanto contribuíram para o projeto, compartilhando suas histórias de vida. Ao meu companheiro Tufo (Andrey Henrique), agradeço por saber lidar com minha ansiedade, respeitar minhas escolhas e por dividir comigo a joia mais preciosa: nossa filha Ayana!

À minha orientadora, Cristiane Wosniak, pelo caminho tranquilo, mas exigente, colocado à minha frente, por acreditar e incentivar todo o meu potencial e por revisar, incansavelmente, todas as etapas da escrita dessa pesquisa em poética audiovisual!

Finalmente, agradeço aos órgãos de financiamento e incentivo à pesquisa, como a CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior –, pela concessão de uma bolsa de estudos, o que, certamente, fez uma grande diferença para a qualidade de minha dedicação às leituras, disciplinas, atividades complementares, publicações, o desenvolvimento e a finalização da pesquisa.

A todas, todos e todes que, de uma forma ou de outra, estiveram por perto quando precisei e torceram por mim!

Meus sinceros agradecimentos!

RESUMO

A dissertação intitulada *O processo de criação da videodança “Meu Cabelo, Minha Coroa, Não Toca!”: do pré-roteiro à captação de imagens em estúdio*, tem por objetivo principal apresentar o percurso de criação de um projeto estético audiovisual e autoral, trazendo para o debate os documentos de processo como marcas ou pistas de uma obra artística em construção. O compilado de registros invoca a inevitável imersão da autora em seu entorno sociocultural e seu engajamento político com uma prática artística antirracista. Dessa forma, os documentos – objetos empíricos da investigação –, são compostos por quatro obras audiovisuais que se constituem em disparadores poéticos para a videodança, a elaboração do pré-roteiro e da ordem do dia/decupagem da gravação em estúdio, as fotografias/*still* da captação de imagens no estúdio e pequenos excertos das cenas filmadas. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, pautada na criação artística/poética audiovisual, aliada à Abordagem Metodológica da Crítica de Processo postulada – no Brasil –, por Cecilia Almeida Salles. A indagação que sustenta o problema da pesquisa é: como pensar a videodança em pauta em seus eixos de valores éticos e estéticos, no território ou ‘encruzilhada’ antirracista das pesquisas em/sobre arte e que apostam em marcas autobiográficas e exposição processual de si e de sua materialidade documental? À pesquisa ainda se articula uma intensa Revisão Bibliográfica ou Revisão de Literatura Narrativa para garantir o acesso à produção de conhecimento de autoras e autores que já se debruçaram sobre o assunto videodança e, também, sobre o debate acerca do racismo estrutural no Brasil, endereçado à temática ou questão do cabelo de mulheres negras. Desta forma, parte-se para uma busca, refinamento e uso de referenciais teóricos e estéticos audiovisuais constantes em sites, livros, periódicos, artigos indexados, teses e dissertações existentes em diferentes bases de dados. As teorias de base para dar conta da discussão teórica que envolve as artes do vídeo e a videodança, referem-se a Regilene Sarzi-Ribeiro (2013; 2014), Arlindo Machado (1993; 1997; 2007; 2019), além de Philippe Dubois (2004), Paulo Caldas (2012) e Leonel Brum (2012). No que concerne ao assunto ou tema ‘cabelo’, as escolhas teóricas da investigação se debruçam sobre as dinâmicas de racismo, identidade e opressão estrutural, trazendo, para isso, as contribuições de bell hooks (1992; 2000; 2014; 2019), Grada Kilomba (2008), Nilma Lino Gomes (2008), Djamila Ribeiro (2019) e Cida Bento (2022). A conclusão da investigação aponta que o projeto estético: *“Meu Cabelo, Minha Coroa, Não Toca!”*, contribuiu para uma intensiva reflexão sobre o contexto espaço-temporal da pesquisadora-artista e na elucidação dos princípios antirracistas e mecanismos criativos que alimentam e alicerçam suas bases metodológicas e conceituais acerca de um singular ato criativo nas artes do vídeo.

Palavras-chave: Processo de criação; Artes do Vídeo; Videodança; Mulher negra; Antirracismo.

RESUMEN

La disertación de maestría, titulada *"El proceso de creación de la videodanza 'Meu Cabelo, Minha Coroa, Não Toca!': Del preguión al metraje de estudio"*, tiene como objetivo presentar el proceso creativo de un proyecto audiovisual y estético de autor, presentando los documentos del proceso como señas de identidad o indicios de una obra artística en proceso. La recopilación de registros invoca la inevitable inmersión de la autora en su entorno sociocultural y su compromiso político con una práctica artística antirracista. Así, los documentos —objetos empíricos de investigación— se componen de cuatro obras audiovisuales que sirven como detonantes poéticos para la videodanza, el desarrollo del preguión y la agenda/découpage de la grabación de estudio, las fotografías/fotogramas del metraje de estudio y breves fragmentos de las escenas filmadas. Se trata de una investigación cualitativa, basada en la creación artística/poética audiovisual, combinada con el Enfoque Metodológico de la Crítica de Procesos postulado —en Brasil— por Cecilia Almeida Salles. La pregunta que subyace al problema de investigación es: ¿cómo considerar la videodanza en sus ejes de valor ético y estético, dentro del territorio antirracista o la "encrucijada" de la investigación en/sobre el arte, que se basa en las marcas autobiográficas, la exposición procesual del yo y su materialidad documental? La investigación también se articula mediante una revisión bibliográfica intensiva o una revisión narrativa de la literatura para garantizar el acceso al conocimiento producido por autores que ya han abordado el tema de la videodanza y, también, el debate en torno al racismo estructural en Brasil, abordando la cuestión del cabello de las mujeres negras. Por lo tanto, comenzamos por buscar, refinar y utilizar referencias teóricas y estéticas audiovisuales presentes en sitios web, libros, revistas, artículos indexados, tesis y disertaciones en diversas bases de datos. Las teorías básicas para dar cuenta de la discusión teórica que involucra las videoartes y la videodanza remiten a Regilene Sarzi-Ribeiro (2013; 2014), Arlindo Machado (1993; 1997; 2007; 2019), así como a Philippe Dubois (2004), Paulo Caldas (2012) y Leonel Brum (2012). En cuanto al sujeto o tema 'cabello', las elecciones teóricas de la investigación se centran en las dinámicas del racismo, la identidad y la opresión estructural, trayendo, para ello, las contribuciones de bell hooks (1992; 2000; 2014; 2019), Grada Kilomba (2008), Nilma Lino Gomes (2008), Djamila Ribeiro (2019) y Cida Bento (2022). La conclusión de la investigación indica que el proyecto estético: "¡Mi Cabello, Mi Corazon, No Toques!" contribuyó a una intensa reflexión sobre el contexto espacio-temporal de la investigadora-artista y a la elucidación de los principios antirracistas y mecanismos creativos que alimentan y sustentan sus bases metodológicas y conceptuales respecto a un acto creativo singular en las videoartes.

Palabras clave: Proceso creativo; Artes en video; Vídeo danza; Mujer negra; Antirracismo.

ABSTRACT

The master's dissertation, entitled *"The Creation Process of the Video Dance 'Meu Cabelo, Minha Coroa, Não Toca!': From Pre-Script to Studio Footage,"* aims to present the creative process of an audiovisual and authorial aesthetic project, bringing to the table the process documents as hallmarks or clues of an artistic work in progress. The compilation of records invokes upon the author's inevitable immersion in her sociocultural environment and her political engagement with an anti-racist artistic practice. Thus, the documents—empirical objects of investigation—are composed of four audiovisual works that serve as poetic triggers for the video dance, the development of the pre-script and the agenda/decoupage of the studio recording, the photographs/stills of the studio footage, and short excerpts of the filmed scenes. This is qualitative research, based on audiovisual artistic/poetic creation, combined with the Methodological Approach of Process Criticism postulated—in Brazil—by Cecilia Almeida Salles. The question underlying the research problem is: how to consider video dance in its ethical and aesthetic value axes, within the anti-racist territory or "crossroads" of research in/about art that relies on autobiographical marks and the processual exposure of the self and its documentary materiality? The research is also articulated through an intensive bibliographical review or narrative literature review to ensure access to the knowledge produced by authors who have already addressed the subject of video dance and, also, the debate surrounding structural racism in Brazil, addressing the issue of Black women's hair. Thus, we begin by searching for, refining, and using audiovisual theoretical and aesthetic references found in websites, books, journals, indexed articles, theses, and dissertations found in various databases. The basic theories to account for the theoretical discussion involving video arts and video dance refer to Regilene Sarzi-Ribeiro (2013; 2014), Arlindo Machado (1993; 1997; 2007; 2019), as well as Philippe Dubois (2004), Paulo Caldas (2012) and Leonel Brum (2012). Regarding the subject or theme 'hair', the theoretical choices of the investigation focus on the dynamics of racism, identity and structural oppression, bringing, for this, the contributions of bell hooks (1992; 2000; 2014; 2019), Grada Kilomba (2008), Nilma Lino Gomes (2008), Djamila Ribeiro (2019) and Cida Bento (2022). The conclusion of the investigation indicates that the aesthetic project: "Meu Cabelo, Minha Coroa, Não Toca!" contributed to an intensive reflection on the space-time context of the researcher-artist and the elucidation of the anti-racist principles and creative mechanisms that feed and support her methodological and conceptual bases regarding a singular creative act in the video arts.

Keywords: Creative process; Video arts; Screendance; Black woman; Anti-racism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Reunião dos primos na casa da avó paterna (data desconhecida)	23
Figura 02 – Primeira peça teatral em que atuei: <i>O mágico de Oz</i> (2015)	26
Figura 03 – Festival de Teatro de Curitiba, cabelo crescendo (2017)	20
Figura 04 – Turma de Tecnologia em Produção Cênica (2016)	31
Figura 05 – Cabelo em destaque. Um encontro no Pelourinho (2018)	32
Figura 06 – <i>Solitude Negra</i> (2020) – Autorretrato, Menção Honrosa.....	34
Figura 07 – Abertura do Programa <i>Soul Black Web</i> (2020)	35
Figura 08 – <i>Alma no Olho</i> (1973) de Zózimo Bulbul	65
Figura 09 – <i>A study in choreography for camera</i> – corpo negro (coreo)editado	69
Figura 10 – Sequência de imagens do videoclipe – cabelo em evidência	97
Figura 11 – Solange Knowles com os cabelos crespos naturais e soltos	98
Figura 12 – O cabelo da intérprete arrumado como uma coroa simbólica	98
Figura 13 – Não toque no meu orgulho – valorização da figura negra	99
Figura 14 – Desafio ao pacto da branquitude?	100
Figura 15 – Cabelo Crespo – Autenticidade e Orgulho Racial	104
Figura 16 – Cabelo Com Tranças – Corpo de Perfil	105
Figura 17 – Mulher Negra e sua Coroa: Orgulho Racial	106
Figura 18 – Cena Simbólica – Corpo Negro e Choro	107
Figura 19 – Crianças Pretas – Liberdade Referencial	108
Figura 20 – Mulheres Pretas – Referenciais da Atualidade	109
Figura 21 – Cuidados com o Cabelo Crespo – Trançamento	110
Figura 22 – Simbologia como referência à Coroa?	110
Figura 23 – <i>Trança Solta</i> – Exercício Autoral Corpo/Cabelo (coreo)editado	112
Figura 24 – <i>Xirê Urbano</i> – Exercício Autoral Corpo/Cabelo (coreo)editado	114
Figura 25 – Produção e Gravação no set de filmagem com a ‘ODD’ em foco	131
Figura 26 – Fotos/ <i>still</i> do set de filmagem – referentes à CENA [13]	137
Figura 27 – Fotos/ <i>still</i> do set de filmagem – referentes à CENA [11]	139
Figura 28 – Decupagem da <u>CENA 8</u> – gravada em estúdio [mão na/sobre boca] ...	142
Figura 29 – Decupagem da <u>CENA 11</u> – gravada em estúdio [cabelo é puxado]	143
Figura 30 – Fotos/ <i>still</i> do set de filmagem – referentes à CENA [7]	146
Figura 31 – Fotos/ <i>still</i> do set de filmagem – referentes à CENA [1]	149
Figura 32 – Decupagem da <u>CENA 1</u> – gravada em estúdio [nascimento]	150
Figura 33 – Decupagem da <u>CENA 14</u> – gravada em estúdio [16/04/25]	152
Figura 34 – Decupagem da <u>CENA 3</u> – gravada em estúdio [16/04/25]	154
Figura 35 – Fotos/ <i>still</i> do set de filmagem – referentes à CENA [15]	158
Figura 36 – Decupagem da <u>CENA 15</u> – gravada em estúdio [16/04/25]	159
Figura 37 – Fotos/ <i>still</i> do set de filmagem – referentes à CENA [CORPO-MAR] ...	161

LISTA DE QUADROS

QUADRO 01 – TESES de Doutorado vinculadas aos descritores de busca na CAPES	47
QUADRO 02 – DISSERTAÇÕES de Mestrado vinculadas aos descritores de busca na CAPES	50
QUADRO 03 – Artigos relacionados aos descritores – indexados na plataforma <i>Scielo</i>	69
QUADRO 04 - Elaboração Sintética dos depoimentos das participantes: palavras descritoras	120

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 JUSTIFICATIVA: MEMORIAL DA ARTISTA-PESQUISADORA	21
1.2 A PESQUISA EM ARTES E A CRÍTICA DE PROCESSO DE CRIAÇÃO	38
1.3 O ESTADO DA ARTE DO OBJETO DA PESQUISA	44
2 DO CINEMA EXPERIMENTAL ÀS ARTES DO VÍDEO E AO RECORTE DA VIDEODANÇA	64
2.1 CONTEXTOS DAS ARTES DO VÍDEO: TECNOLOGIA E LINGUAGEM	71
2.2 VIDEODANÇA: A ARTE DO CORPO EM MOVIMENTO MEDIADO	75
3 POR UMA PRÁTICA ARTÍSTICA VIDEODANÇANTE E ANTIRRACISTA	80
3.1 REFLEXÕES SOBRE IDENTIDADE, RACISMO E OPRESSÃO CULTURAL: A(S) POLÍTICAS DO CABELO CRESPO	80
3.2 O LUGAR DE FALA/DANÇA DE UM CORPO FEMININO NEGRO NA TELA...	89
3.2.1 <i>Don't Touch My Hair</i> (2016) – Videoclipe Como Referência Estética	90
3.2.2 <i>Define Beauty</i> (2024) – Curta-Metragem Como Referência Estética	101
3.2.3 <i>Trança Solta e Xirê Urbano</i> (2024) – Disparadores/Dispositivos Poéticos	111
4 MEU CABELO, MINHA COROA, NÃO TOCA!: UM GESTO (IN)ACABADO	117
4.1 OS DESENHOS DO PRÉ-ROTEIRO E DO ROTEIRO DA VIDEODANÇA	118
4.1.1 Pontos De Ignição: O Início Da Mudança De Trajetória	118
4.1.2 Processos de (Trans)Formação na Escrita de Esboços e Instruções	123
4.2 DOCUMENTOS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO EM REDE	132
4.2.1 Sistematização do Processo Descritivo-Reflexivo das Cena Gravadas	135
CONSIDER(AÇÕES) NADA FINAIS	164
REFERÊNCIAS	169
ANEXOS	181

1 INTRODUÇÃO

*Um gesto inacabado não finda. Um gesto gesta.
Depois do parto, outras formas continuam a reivindicar espaços inéditos para os seus contornos em movimento. Por menor que seja o intervalo entre a intenção e a realização, é ali que a criação tem lugar.*
(Elida Tessler, 2013, p. 19)

Desde as primeiras linhas desta seção introdutória eu reivindico um gesto de criação de um espaço de autoexpressão e discurso implicado com meu tema e objeto de pesquisa em Artes. Escrevo e assumo a perspectiva de uma voz ou lugar de fala em primeira pessoa, para que eu possa imprimir e expressar, meu próprio ponto de vista, de modo direto e sem ressalvas. Eu me refiro aos atravessamentos de assuntos e conteúdos que interessam à presente investigação em poética audiovisual como uma possibilidade de prática artística antirracista.

Djamila Ribeiro em seu livro *Lugar de Fala* (2021, p. 34), ao ponderar sobre os corpos de mulheres negras no Brasil, afirma que: “existe um olhar colonizador sobre nossos corpos, saberes, produções e, para além de refutar esse olhar, é preciso que partamos de outros pontos.” Percebo que o percurso de escrita, análise crítica e documental de meu processo de criação em videodança e o processo criativo em si, necessitam evocar e assumir esses ‘outros pontos’ de vista, de perspectivas e olhares para esses corpos, memórias e lugares de falas e escritas femininas.

Ao falar de gesto criativo e sobre o ato de gestar, a epígrafe menciona que, por menor que seja o intervalo entre a intenção e a realização, é ali que a criação tem lugar. Nada poderia me afetar tanto, nesse momento, do que essa assertiva. Durante boa parte da presente escrita, encontrei-me gestando não apenas uma dissertação e uma videodança, mas também uma vida que se movia e já ‘dançava’ em meu útero. Carregava o corpo de **Ayana**, que se desenvolvia em mim, em meio a um processo de gestação intelectual e artístico. Como esse texto não poderia estar impregnado de uma voz em primeira pessoa? Ouso afirmar, também, que a sessão das considerações finais foi escrita em ‘primeira pessoa do plural, pois a escrevi, literalmente, com Ayana aninhada em meus braços. Sua presença, corporalizada em mim, ressoa nas palavras finais da dissertação.

Da mesma forma que convidei minhas participantes da pesquisa¹ para se inteirarem e corporificarem as suas falas, nos seus depoimentos em entrevistas realizadas numa roda de conversa, assim também necessito me envolver de corpo e(m) voz na condução dos relatos da investigação, na movimentação dançante que aflora de/em meu corpo frente à câmera, na coreoedição do material audiovisual capturado em gravações específicas no estúdio².

Preciso destacar que a referida pesquisa em artes se encontra vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) na Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP), especificamente à linha de pesquisa (2): Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo do PPG-CINEAV e ao Grupo de Pesquisa CINECRIARE – Cinema: criação e reflexão (PPG-CINEAV/CNPq).

Parto aqui, em uma jornada pelo campo das artes e em especial das artes do vídeo, enquanto reflito sobre o desejo de aprofundar a poética da pesquisadora, mulher negra, [vídeo]artista e bailarina, nos seus estudos e práticas relacionadas ao campo da videodança.

Rosa Maria Bueno Fischer, em seu texto *Escrita Acadêmica: arte de assinar o que se lê* (2005), instiga-me a refletir sobre as possíveis (e inevitáveis) relações existentes entre a experiência da criação artística, da fruição estética e da própria escrita acadêmica. A autora se pergunta: “podemos (e devemos) escrever a nós mesmos no texto científico?” (Fischer, 2005, p. 117). Ao assumir que é possível, sim, escrever-se – ao ler outras autoras e autores – encontro-me, como atesta Fischer, no território fronteiriço, na ‘encruzilhada’ das pesquisas em/sobre arte e que apostam em marcas autobiográficas e exposição processual de si e de sua materialidade artística.

Com que cuidado fazemos anotações sobre o que lemos? Com que vibração estabelecemos relações entre autores, obras, conceitos e o nosso ‘objeto de desejo’, nosso problema de pesquisa? Como, parafraseando Chico Buarque, catamos a poesia que [o mundo] entorna no chão, ou seja, como nos deixamos tocar pelo que lemos, pelas aulas a que assistimos [...] E o que tudo isso de fato tem a ver

¹ Senti necessidade de também ouvir mulheres negras curitibanas falarem sobre suas experiências, memórias, relações com seus cabelos naturalmente crespos, com a finalidade de amplificar minhas próprias experiências e vivências em diferentes períodos de transição capilar. Considerei importante trazer vozes femininas para embasar uma poética que se direciona à temática do cabelo como mote na criação em audiovisual. A voz dessas participantes estará contextualizada no capítulo/seção 3.1 da dissertação.

² As captura de imagens em gravações a que me refiro aconteceram na semana de 14 a 17 de abril de 2025, na sede do PPG-CINEAV (estúdio cinematográfico).

com nossa vida, com aquilo que amamos e que se faz carne viva em nós? (Fischer, 2005, p. 119).

Entendo que a pesquisa em artes, focada na produção artística, neste caso uma videodança, não me isenta de intenso mergulho nas teorias de base que envolvem meu objeto e meu tema de pesquisa e que se faz ‘carne viva em mim’. Forma e conteúdo precisam se unir e encontrar um ponto de vista orgânico na formulação de um texto verbal e audiovisual que possuam o envolvimento entre teoria e prática. Esse raciocínio tem a ver com “uma entrega, nossa entrega a um tema, a um objeto, a um modo de pensar, que assumimos como pesquisadores” (Fischer, 2005, p. 120).

É nessa esteira de raciocínio que aposto em uma pesquisa engajada a uma prática artística antirracista. O primeiro ponto que se precisa compreender é que a escolha de abordar o racismo e empreender práticas antirracistas em qualquer ambiente onde se esteja, é fazer um “debate estrutural”, como afirma Djamila Ribeiro em *Pequeno Manual Antirracista* (2019). A oportunidade de entrar e ter condições de permanecer na Academia, numa instituição pública e gratuita como a Universidade Estadual do Paraná – Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), de encontrar temas que nos interessam para a pesquisa em audiovisual e, ainda assim, fomentar a possibilidade de dar visibilidade e voz às práticas educacionais antirracistas é uma forma contundente de nos conscientizarmos sobre o racismo estrutural.

Consciente de que o racismo é parte da estrutura social e, por isso, não necessita de *intenção* para se manifestar, pois mais que calar-se diante do racismo não faça do indivíduo moral e/ou juridicamente culpado ou responsável, certamente *o silêncio o torna ética e politicamente responsável pela manutenção do racismo*. A mudança da sociedade não se faz apenas com denúncias ou com repúdio moral do racismo: depende, antes de tudo, da tomada de posturas e da adoção de práticas antirracistas (Almeida, 2019, p. 52 *apud* Ribeiro, 2019, p. 13).

É a partir de uma tomada de postura, portanto, que a presente pesquisa, em nível de mestrado, se constitui. Trago para o debate o processo de construção poética de um material audiovisual – videodança –, desde a elaboração de um pré-roteiro, até o momento da captura de imagens em estúdio cinematográfico. Entende-se que a referência à captação de imagens designa “o ato de registrar uma cena, objeto ou

evento de forma visual, utilizando equipamentos como câmeras [...] que focam a imagem num meio de captura. É um processo fundamental que envolve a aquisição de informação visual” (Munari, 2024, s/p). Nesta primeira etapa de um projeto audiovisual – no *set* de filmagem – é possível observar algumas dinâmicas ou discursos de manifesto sobre o orgulho do cabelo feminino de mulheres negras associando-o ao uso de uma coroa. Muitas questões emanam da relação de mulheres com os seus cabelos e das histórias e memórias que trazem a partir de experiências de infância ou juventude. Procurei trazer esta questão para o meu corpo durante a captura das imagens/cenas da videodança.

Djamila Ribeiro, uma autora negra, faz um relato pessoal acerca de uma memória de infância envolvendo seu cabelo: no convívio familiar “com meus pais e irmãos, eu não era questionada dessa forma, me sentia amada e não via nenhum problema comigo: tudo era ‘normal.’ ‘Neguinha do cabelo duro’, ‘neguinha feia’ foram alguns dos xingamentos que comecei a escutar” (Ribeiro, 2019, p. 23). Ribeiro refere-se ao descobrimento do racismo estrutural e explícito, quando entra para a escola e se depara com o ‘pacto da branquitude.’

Tal pacto perverso é exposto pela autora Cida Bento em seu livro *O Pacto da Branquitude* (2022). Nele, Bento nos alerta de que o referido pacto não acontece apenas no ambiente de trabalho, cultural ou educacional. Ele é produto de um passado colonial, escravocrata, e uma das principais engrenagens do sistema capitalista. É parte da hegemonia e há séculos domina a sociedade.

Não é mais possível admitirmos que apenas um grupo racial, representante da branquitude, domine e defina toda a produção de saber e que se constitua em única referência estética sobre a cor da pele, o formato, o tipo e a textura dos cabelos femininos, por exemplo. Diante deste cenário, a população negra tem enfrentado e criado estratégias para superar tal marginalização.

Ribeiro descreve alguns movimentos neste sentido:

O conhecido movimento Panteras Negras, do qual a ativista e filósofa Angela Davis fez parte, além de lutar contra a segregação racial nos Estados Unidos e pela emancipação do povo negro, tinha também em suas bases a valorização da estética negra. Kathleen Cleaver, uma das lideranças do movimento, aponta para a importância de que pessoas negras quebrem com a visão de somente pessoas brancas são bonitas, **valorizando o cabelo natural** e as características típicas do povo negro e criando para ele uma nova consciência (Ribeiro, 2019, p. 28 – grifo meu).

O movimento constante e ativo de reconhecimento e enaltecimento da estética negra, como na citação acima, não deixa de mencionar a valorização do cabelo crespo da mulher negra como algo estimado, belo, natural, como o equivalente significativo de uma coroa de ouro. Eis porque tais citações, tais leituras e conscientizações cada vez mais presentes nos Estados Unidos e também no Brasil, são tão empolgantes e conduzem o processo de criação da videodança, que é o material empírico do projeto de pesquisa.

Como prática antirracista no campo da arte e da educação, por exemplo, Bento menciona variadas ações, no Brasil, em prol da equidade racial em redes educacionais, secretarias, escolas, universidades, com a finalidade de monitorar – implantar e manter – programas de diversidade e inclusão social. Dentre estas ações, destacam-se a “compra de materiais didáticos, a formação de professores e gestores, as relações com as famílias e a comunidade do entorno, o cadastro de fornecedores e prestadores de serviços” (Bento, 2022, p. 127). Talvez, no âmbito pedagógico, o fato de trazermos para dentro das salas de aula múltiplos modelos e espécies de materiais midiáticos – como por exemplo, videocliques, videodanças, curtas, longas, spots publicitários –, que enalteçam o orgulho racial e interpelem padrões raciais inerentes ao pacto da branquitude, possa proporcionar outros discursos políticos e educacionais práticos para o corpo negro na mídia audiovisual.

É possível afirmar que a ausência ou baixa incidência de pessoas negras em espaços de poder, de educação em nível de pós-graduação – que atualmente tem melhorado pelo viés das políticas de ações afirmativas nas universidades – precisa ser combatida. Como destaca Ribeiro (2019, p. 32), para não calar e fingir que não se está percebendo o que acontece, de fato, “todos devem questionar a ausência de pessoas negras em posições de gerência, autores negros em antologias, pensadores negros na bibliografia de cursos universitários, protagonistas negros no audiovisual.”

É neste sentido que, concordando com Ribeiro, coloco em debate o processo de criação do referido material audiovisual, propondo uma possível visibilidade ou ação educacional, cultural e política, no sentido de mudar essa realidade.

Como proclama Kathleen Coessens em seu texto *A arte da pesquisa em artes: traçando práxis e reflexão* (2014), o posicionamento em nossa prática de pesquisa está inserido “nas tradições do ambiente de pesquisa, comunidades científicas, agendas e espaços de disciplinas compartilhados, e também, na nossa história,

educação e no quadro ideológico ou **visão de mundo que não só herdamos, mas também adotamos**” (Coessens, 2024, p. 1 – grifo meu).

É, portanto, com essa visão de mundo decolonial e antirracista que meu objeto de estudo recai sobre a linguagem híbrida da videodança como um campo de tensionamento entre lugares distintos para se pensar: corpo feminino negro, enquadramento, corte, coreografia, performance e narrativa antirracista, a partir dos elementos constitutivos da linguagem audiovisual e da dança.

O tema da videodança é o debate acerca do racismo estrutural no Brasil, endereçado enfaticamente à questão do cabelo naturalmente crespo de artistas [da cena e das artes do vídeo] negras. A videodança intenta tematizar memórias pessoais, aliadas aos sentimentos e experiências de mulheres/artistas negras curitibanas – com faixas etárias diferenciadas –, em possíveis episódios de racismo vinculados aos seus cabelos. As participantes do projeto de pesquisa³ foram selecionadas, mediante convite aberto vinculado em redes sociais, às mulheres/artistas negras na faixa etária a partir de 18 anos de idade. Essas entrevistas foram realizadas em um local selecionado pelas próprias participantes que foram reunidas numa espécie de roda de conversa com duração de três (03) horas de duração. A pesquisadora/artista solicitou o consentimento das participantes – mediante Assinatura de Termos de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) – para gravar as entrevistas (som e imagem). Dessa forma, todas essas entrevistas foram gravadas mediante o referido termo assinado, bem como autorização de gravação, uso de imagem e som para fins acadêmicos assinados por todas as participantes. As entrevistas foram, posteriormente, transcritas – com auxílio de Inteligência Artificial acionada pela voz.

O objetivo principal da pesquisa é apresentar o percurso de criação de um projeto estético audiovisual e autoral, trazendo para o debate os documentos de processo como marcas ou pistas de uma obra artística em construção.

Os documentos – objetos empíricos da investigação –, são compostos pelas seguintes materialidades:

- quatro obras audiovisuais que se constituem em disparadores poéticos para a videodança: i) *Don't Touch My Hair* (2016) - um videoclipe como referência estética da construção poética da videodança; ii) *Define Beauty* (2024) – um curta-metragem como referência estética e impregnado de questões étnico-

³ Cabe destacar que esta pesquisa recebeu um Parecer Consubstanciado positivo do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade Estadual do Paraná e foi aprovada sob número de CAAE: 83262624.8.0000.9247 e parecer de número: 7.128.140 de 08 de outubro de 2024.

raciais; iii) *Trança Solta* (2024) – um curta autoral cujo tema remete ao cabelo/coroa; iv) *Xirê Urbano* (2024) – videodança autoral criado em colaboração artística com colegas do PPG-CINEAV;

- um pré-roteiro elaborado para a execução da obra audiovisual;
- a “ordem do dia/decupagem da gravação”, a ser desenvolvida em estúdio com as tomadas das cenas previstas no pré-roteiro;
- as fotografias/*still* da captação de imagens no estúdio, aliadas a pequenos excertos das cenas filmadas.

A indagação que sustenta o problema da pesquisa é: como pensar a videodança em pauta em seus eixos de valores éticos e estéticos, no território ou ‘encruzilhada’ antirracista das pesquisas em/sobre arte e que apostam em marcas autobiográficas e exposição processual de si e de sua materialidade documental?

À pesquisa ainda se articula uma intensa Revisão Bibliográfica ou Revisão de Literatura Narrativa para garantir o acesso à produção de conhecimento de autoras e autores que já se debruçaram sobre o assunto videodança e, também, sobre o debate acerca do racismo estrutural no Brasil, endereçado à temática ou questão do cabelo de mulheres negras. Desta forma, parte-se para uma busca, refinamento e uso de referenciais teóricos e estéticos audiovisuais constantes em sites, livros, periódicos, artigos indexados, teses e dissertações existentes em diferentes bases de dados.

As teorias de base para dar conta da discussão teórica que envolve as artes do vídeo e a videodança, referem-se a Regilene Sarzi-Ribeiro (2013; 2014), Arlindo Machado (1993; 1997; 2007; 2019), além de Philippe Dubois (2004), Paulo Caldas (2012) e Leonel Brum (2012). No que concerne ao assunto ou tema ‘cabelo’, as escolhas teóricas da investigação se debruçam sobre as dinâmicas de racismo, identidade e opressão estrutural, trazendo, para isso, as contribuições de bell hooks (1992; 2000; 2014; 2019), Grada Kilomba (2008), Nilma Lino Gomes (2008), Djamila Ribeiro (2019) e Cida Bento (2022).

Destaca-se que, por se tratar de uma pesquisa interdisciplinar que dialoga com o campo das artes do vídeo e da dança, a escolha pela abordagem qualitativa pareceu o melhor caminho diante da premissa expressa por Ivani Fazenda, ao afirmar que a pesquisa qualitativa é “uma modalidade de pesquisa voltada para o entendimento e a interpretação de fenômenos humanos, cujo objetivo é alcançar uma visão detalhada, complexa e holística destes” (Fazenda, 1998, p. 62). Neste caso, o fenômeno é um processo de criação artística audiovisual – uma videodança – elaborada a partir do

interesse da pesquisadora/autora pelas práticas antirracistas nos discursos artísticos e midiáticos.

A abordagem metodológica de pesquisa é a Crítica de Processo, postulada por Cecília Almeida Salles (2000; 2006; 2008; 2010; 2013; 2017), que parte da análise temática de documentos de processo da pesquisadora/mestranda/artista, sejam eles sob a forma de cadernos, anotações, pré-roteiros/diárias da gravação em estúdio, diários, esboços, fotografias, ou outros suportes, incluindo arquivos digitais como banco de imagens ou registros audiovisuais prévios à obra. Os arquivos de processo são diversificados e cada artista traz características específicas em seu processo criativo. Existem registros verbais, visuais, sonoros, mas, nem sempre esses registros possuem a mesma materialidade da obra. Outra característica importante sobre os documentos de processo é que eles carregam um caráter de diálogo temático interno,

Destaca-se, neste momento de reflexão introdutória, que “o processo de criação é um ato permanente de tomada de decisões” (Salles, 2008, p. 48). Os documentos armazenados/arquivados pela artista são uma fonte indizível inesgotável de pesquisa. Desta forma, tanto os depoimentos das participantes, quanto as anotações sobre o processo de criação da videodança “*Meu Cabelo, Minha Coroa, Não Toca!*” serão também comparados em seus discursos.

Saliento que a linguagem da videodança é fortemente difundida e estudada ao longo das últimas décadas, entretanto, ainda é uma área bastante carente de estudos a respeito de seus processos criativos e metodológicos que tornem possível a sua realização. E quando se alia ao termo videodança o debate de uma prática artística antirracista, as lacunas de produções intelectuais – dissertações, teses e artigos indexados, por exemplo, é ainda maior, como demonstrarei na seção de estado da arte do objeto de pesquisa.

O próprio termo já vem sendo questionado por diferentes autoras e autores e, na presente dissertação, vou tratar videodança como ‘dança para a tela’. Essa seria uma vertente advinda das traduções de língua inglesa para o termo ‘*screendance*’. Considera-se a videodança como uma linguagem híbrida contemporânea em que os sistemas de códigos da Dança e do Vídeo se entrecruzam. Nesta hibridação de sistemas, tanto os elementos narrativos – expressivos e discursivos –, além dos técnicos acabam por estabelecer novas relações interdisciplinares de troca e, desta forma, possibilitam a existência de novas lógicas de organização do material compositivo e que competem aos processos criativos aqui em debate.

A videodança é uma área recente se a compararmos com a história do cinema, por exemplo, mas tem demonstrado ser uma área artística sem fronteiras, por isso a necessidade de estudá-la mais profundamente, pois nesta forma artística e comunicacional temos muito o que encontrar de referências do corpo que dança e de pensamentos e práticas audiovisuais, tendo em vista que tanto a dança quanto o cinema se nutrem de um fator em comum: o movimento.

Considerando a importância do cabelo crespo como símbolo cultural nas comunidades negras, bem como os significados profundos e diversos associados a ele, que envolvem questões de identidade, resistência e beleza, surge a necessidade de investigar as experiências e vivências das mulheres negras com seus cabelos.

No entanto, essas experiências são frequentemente marginalizadas, estereotipadas ou até mesmo banalizadas. É dessa premissa que surge a necessidade de explorar como a videodança pode ser utilizada como uma linguagem artística para expressar e amplificar as vivências das mulheres negras em relação ao seu cabelo, desde a infância até a vida adulta, proporcionando a liberdade para suas vozes e histórias serem vistas e ouvidas a partir de uma construção poética audiovisual.

Durante minha jornada no 1º ano do Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo, fui estimulada pela minha orientadora, professora doutora Cristiane Wosniak, a intercalar exercícios de leitura, fichamento, reflexão e escritas de artigos para as diversas disciplinas da grade curricular, com a criação videográfica. Os exercícios de composição audiovisual nasceram da necessidade de perspectivar um corpo feminino negro em ação dançante enquanto discurso antirracista.

Assim, ao longo da dissertação, especificamente no subcapítulo 3.3 - *O lugar de fala/dança de um corpo feminino negro na tela*, exploro e problematizo o processo de criação das duas obras audiovisuais elaboradas como exercício prévio de experimentação videográfica e que, definitivamente, interferem no processo de criação da videodança *Meu Cabelo, Minha Coroa, Não Toca!* (2025). As duas poéticas audiovisuais serão referenciadas como documentos (prévios) ou exercícios que embasam o processo da criação artística que é o objeto empírico da dissertação.

O desenho da dissertação foi estruturado em quatro (4) capítulos que se interrelacionam. Após o capítulo introdutório, o capítulo 2 se denomina *Das Artes do Vídeo ao Recorte da Videodança*. Nessa seção, procuro contextualizar historicamente e conceitualmente a linguagem videográfica (inserindo-a no campo das artes do

vídeo), trazendo a discussão para o Brasil e encerrando o capítulo com um recorte proposital para o campo da videodança e suas implicações formais, técnicas e estéticas.

O capítulo 3, por sua vez, tem o título de *Por uma Prática Artística Videodançante e Antirracista*. As reflexões empreendidas nessa seção se reportam a questões acerca do racismo estrutural no Brasil, identidade e opressão cultural. Também são abordadas as políticas sobre o cabelo naturalmente crespo e o lugar de fala do corpo feminino negro, sobretudo no campo das artes e das comunicações contemporâneas.

Permito-me abordar, nessa seção, dois exercícios criativos audiovisuais elaborados durante o 1º ano cursando o Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo – como possibilidades de práticas artísticas antirracistas: *Xirê Urbano* (2024)⁴ e *Trança Solta* (2024)⁵. E o debate do capítulo também trará algumas referências estéticas importantes – disparadores poéticos – para o processo criativo, tais como o videoclipe *Don't Touch My Hair* (Solange Knowles, 2016)⁶ e o curta *Define Beauty: Process* (Rhea Dillon, 2024)⁷.

No capítulo 4 da dissertação, explico o meu pensamento processual em criação poética da videodança *Meu Cabelo, Minha Coroa, Não Toca!* (2025). Os subcapítulos intentam descrever, analisar e refletir sobre o processo de criação alicerçando a poética audiovisual nas teorias provenientes das artes do vídeo/videodança e práticas artísticas decoloniais e antirracistas. A ideia é colocar em diálogo uma rede de materialidades documentais do processo de realização audiovisual para entender o percurso, a trajetória e o fluxo de criação autoral.

⁴ *Xirê Urbano*. Videodança. Roteiro e Direção: Patrícia Ressurreição. Co-diretor: Castro Pizzano, Brasil, 2024 [1min.]. Disponível em: <https://www.festivaldominuto.com.br/pt-BR/contents/55651>. Acesso em: 10 fev. 2025.

⁵ *Trança Solta*. Videodança. Roteiro e Direção: Patrícia Ressurreição. Co-direção: Castro Pizzano, Brasil, 2024 [1min.]. Disponível em: <https://www.festivaldominuto.com.br/en/contents/55354>. Acesso em: 10 fev. 2025.

⁶ *Don't Touch My Hair*. Videoclipe. Solange Knowles ft. Sampha, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=don+touch+my+hair. Acesso em: 20 fev. 2025.

⁷ *Define Beauty: Process*. Directed and produced by Rhea Dillon. 2024. London. Dazed Beauty. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Lrl4JZQCjYg&t=191sU>. Acesso em: 20 fev. 2025.

E na seção Considerações Finais, retomo as premissas da dissertação e procedo às possíveis respostas ao problema de pesquisa, após o desenvolvimento do percurso investigativo.

1.1 JUSTIFICATIVA: MEMORIAL DA ARTISTA-PESQUISADORA

Corpos brancos, ao contrário, são construídos como próprios, são corpos que estão 'no lugar', 'em casa', corpos que sempre pertencem. Eles pertencem a todos os lugares: na Europa, na África, no norte, no sul, leste, oeste, no centro, bem como na periferia. Através de tais comentários, intelectuais negras/os são convidadas/os persistentemente a retornar a 'seus lugares', 'fora' da academia, nas margens, onde seus corpos são vistos como 'apropriados' e 'em casa' (Kilomba, 2019, p. 56-57).

Como uma mulher que só teve acesso à televisão na adolescência, eu decidi, aos 31 anos, ingressar no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo. Filha de pais evangélicos e conservadores, tomei a decisão de mudar o curso da minha vida e seguir por um caminho que ninguém em minha família havia ousado trilhar anteriormente. Estes são questionamentos que continuam ecoando em minha mente até os dias de hoje. Não quero que essa escrita seja encarada como um fardo; ao contrário, desejo que seja compreendida como uma narrativa respeitável e significativa. A imagem daquela garotinha que ria livremente enquanto pedalava pelas ruas quentes da cidade de Maringá ainda é vívida em minha memória. Fui uma criança privilegiada, dotada de uma liberdade invejável e de um amor incondicional pelos meus avós. No entanto, essa realidade nunca foi uma escolha minha; foi um presente do destino que aprendi a entender e valorizar ao longo do tempo.

O meu pai sempre me tratou o facto de eu ser negra como um segredo que ele me escondia de mim. Julgo que, desse modo, imaginava proteger-me do racismo. *Se eu não lhe contar que é negra, talvez não perceba, talvez ninguém note*, parecia pensar por estranho e absurdo que pareça. Cresci com outras mulheres, que me foram ensinando a ser mulher. Mas com nenhuma dessas mulheres brancas aprendi a ser mulher negra nesse mundo. Não aprendi com nenhuma delas a defender-me do mundo como tem de fazer uma mulher negra. (Almeida, 2023, p. 6).

Hoje, compreendo que questões sobre minha posição na família foram uma fonte de angústia por anos. Essa incerteza foi um fardo que carreguei por muito tempo,

mas eventualmente foi superado pelo amor e pela persistência de uma mãe que, apesar de agredida e abandonada, nunca abandonou seus filhos.

Minha avó materna era o alicerce da família, dedicando-se incansavelmente às tarefas domésticas para cuidar de seus nove filhos. Como sua primeira neta retinta, fui privilegiada em muitos aspectos. No entanto, foi somente ao ingressar na faculdade que tomei consciência plena da minha identidade como mulher negra.

Apesar de receber amor de forma intensa, também experimentei uma disciplina rigorosa. Nunca me considereei uma criança travessa, mas sim uma alma aventureira, feliz em soltar pipas e brincar sem os estigmas de gênero. Essa liberdade não contrastava com as expectativas da sociedade e da igreja, que buscavam me enquadrar em um molde ao qual uma criança não entenderia.

Meu avô, embora parecesse severo, era um homem profundamente religioso, cuja fé permeava todas as suas ações. Lembro-me com carinho das vezes em que chegava do trabalho com doces da fábrica onde trabalhava, proporcionando-nos momentos de doçura e alegria. Seu amor se manifestava de maneiras singelas, através de presentes, passeios de carro e momentos de liberdade (de poder ir vir nas ruas) que marcaram minha infância em Maringá.

Em contraste com a atmosfera acolhedora de Maringá, ao me mudar para a capital paranaense, percebi que ela se apresentava, comparativamente, como uma cidade gélida, onde os laços sociais também me pareciam congelados. O som caloroso de um 'bom dia' era substituído, frequentemente, por um silêncio frio e impessoal. Nesse ambiente árido, eu me via envolta em solidão, uma solidão que se instalou sorrateiramente e que, por muito tempo, aceitei como algo natural. A chegada dos meus tios paternos a Curitiba, trouxe um raio de esperança, uma chance de conexão humana que parecia dissipar a solidão que me consumia. No entanto, a realidade era menos reconfortante do que eu esperava. Antes mesmo de meus pais adquirirem nossa primeira casa na cidade, eu vivia confinada dentro de casa, uma medida de precaução motivada pelo receio de deixar uma criança sozinha em um ambiente inseguro e a falta de dinheiro para pagar alguém ou algum lugar. A ausência de televisão em nossa casa contribuía para o isolamento, deixando-me apenas com lápis, papel, e minha imaginação para preencher o vazio, que esses momentos solitários causavam. Essas memórias persistem em minha mente, ecoando por um bom tempo e moldando minha percepção de mim mesma e do mundo ao meu redor.

Modéstia à parte a convivência com minha avó paterna era a mais 'doida' possível, que é de onde vem o sobrenome Ressureição, até hoje não faço ideia como veio parar na minha família. Mãe, pai e eu, viajavamos todo final de ano durante horas, de Curitiba para visitá-los. O tempo que a família passava junto, era rápido. Todos os primos se reuniam e aproveitávamos o máximo. Eu ainda era filha única, meus pais eram casados, mamãe nessa época era muito rigorosa com relação à postura de ser uma mulher, mas até então eu só queria brincar e brincar. Lembro-me de todos os primos dormimos em colchões na área externa coberta, pois dentro da casa da avó não cabia tantas crianças, mas fazíamos questão de ficar juntos (figura 01), então nos restava dormir naquele calor intenso na área externa.

Figura 01 - Reunião dos primos na casa da avó paterna (data desconhecida)



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Estabelecendo residência na nova casa em Curitiba, essa transição marcou uma das experiências mais significativas da minha vida. Erguida em poucos meses pelo esforço solidário do meu avô materno, vindo de Maringá especialmente para a construção, o lar recém-construído não só representava um abrigo físico, mas também um refúgio emocional. Nesse período, as lágrimas de saudade da minha terra natal já haviam cessado, e eu me via cada vez mais adaptada à nova cidade. Minha rotina se resumia a um ciclo monótono de escola, casa e igreja, até que uma mudança

surpreendente ocorreu: a chegada de uma pequena caixa cinza, repleta de cores vibrantes e um som envolvente.

Esse artefato eletrônico transformou minha solidão, proporcionando um escape para o mundo dos desenhos animados que tanto me fascinava. Na escola pública do outro lado da BR, eu encontrava a verdadeira alegria da minha vida. Havia comida farta, aulas de música, xadrez e artes, além de muitas atividades com dicionários – sim, buscar palavras novas no dicionário fazia parte de todas as manhãs. Eu estudava em tempo integral e lembro desses momentos com imenso carinho e saudade do ensino fundamental. Quando passei para a antiga 5ª série do ensino fundamental, fui obrigada a mudar de escola, o que foi uma experiência tanto incrível, quanto difícil. Lembro-me de parar de ir à escola porque um colega de sala me chamava de ‘macaca’, ‘tição’, ‘feia’ e outros insultos que prefiro não reproduzir. Parei de frequentar as aulas, minha mãe foi chamada várias vezes, mas como trabalhava demais, não pôde dar muita atenção aos frequentes chamados. Eu acordava todos os dias sem coragem de enfrentar essa pessoa que me insultava e ameaçava, levando-me a desistir daquele ano. Depois disso, voltei a estudar com outra turma, e foi um dos melhores anos no *Colégio Estadual Olavo Del Claro* (nome antigo do estabelecimento de ensino). Com a chegada da adolescência, novas pressões surgiram. A preocupação da minha mãe não era que eu passasse no vestibular, mas que eu encontrasse um trabalho para ajudar nas contas de casa, e assim fiz, sendo aprovada para um estágio remunerado. Ser adolescente naquela época não era fácil; fui perseguida por garotas do bairro que queriam me agredir, e até hoje não sei o motivo. No entanto, sempre houve alguém para me proteger, e nada de grave me aconteceu.

Certos eventos em nossa jornada despertam uma série de indagações, algumas das quais podem nos perseguir por anos até que finalmente percebamos o quão profundamente arraigado está o racismo estrutural em nossa sociedade. Às vezes, tudo parece tão ‘normal’, e o processo de evolução social se revela doloroso e lento. Quando me dei conta de minha identidade como mulher negra e bissexual, enquanto aluna da Universidade Federal do Paraná (2016) no curso de Produção Cênica, entrei em um estado de negação. Dentro da universidade, encontrei muitas mulheres que me acolheram calorosamente. Passamos horas compartilhando nossas dores, e percebemos que nossa solidão era semelhante, proveniente de nossas próprias experiências. Pouco a pouco, tudo começou a fazer sentido, e encontrei um refúgio, ainda que pequeno, em um espaço seguro onde podíamos nos apoiar

mutuamente. Não era apenas pela cor da minha pele ou pela textura do meu cabelo, mas sim pela compreensão do papel que a mulher negra desempenha na sociedade. Nesse momento, eu me recordo de Beyoncé e seu álbum *Lemonade* (2016), que explora questões de identidade e resistência, incorporando elementos da cultura afro-americana com a voz de Malcom X. Segundo o contexto/conteúdo do referido álbum, a mulher negra é a menos cuidada, a mais vulnerável à violência doméstica, a que tem menos oportunidades econômicas e raramente é ‘pedida em casamento’.

Corte na narrativa.

Em meu primeiro dia de aula do mestrado, após a apresentação individual, uma conversa surgiu. No ápice do meu nervosismo, as palavras saíram de mim: “*Eu desafiei estatísticas. Eu desafiei os paradigmas do meu próprio destino. Segui por um caminho que nenhuma mulher da minha família jamais trilhou ou sequer ousou trilhar.*” Talvez, inicialmente, essas palavras não tenham reverberado em toda a sua potência para quem estava presente naquele momento, mas para mim, foi como se um desabafo profundo brotasse do âmago da minha alma. Eu havia enfrentado uma jornada exaustiva apenas para concluir a faculdade, e questões profundas, como o motivo de não conseguir emprego fixo, ou participar de projetos ao meu redor na área de Produção Cultural, mesmo trabalhando de forma voluntária, pesavam sobre mim.

O ponto de virada que me impeliu a buscar meu lugar na sociedade começou com relacionamentos, especialmente o primeiro que tive. Jovem e abandonada pelo meu pai, vi-me numa encruzilhada, sem rumo. Meu herói optou por se afastar, deixando-me perdida. Eu, uma adolescente teimosa e destemida, acreditava que podia superar qualquer obstáculo. Mesmo diante das adversidades e das vozes que me diziam o contrário — que não iria para a faculdade, que não conseguiria nada na vida, jamais teria um emprego bom — algo dentro de mim despertou. Com todas as dificuldades de escapar da violência de onde morava, sentia a necessidade de me afirmar como mulher, de encontrar minha própria força.

Corte (2) na narrativa. Retorno no tempo.

Em minha busca incansável, o Teatro surgiu como minha salvação. Minha admissão no Colégio Estadual do Paraná (2014), marcou um ponto de virada. Depois de desistir do curso Técnico em Saúde Bucal, percebi que estava negando minha vocação artística, vindo de uma família de ‘Artistas’. A primeira quebra de paradigma ocorreu quando interpretei Dorothy no musical *O Mágico de Oz*. Afinal, quem já tinha visto uma Dorothy negra? Foi um sucesso inegável, inspirador e comovente ver as

peças saírem do teatro com sorrisos nos rostos, cantando. Encarar o desafio de cantar em cena (figura 02) foi libertador, superando finalmente o trauma de cantar fora dos limites da igreja.

Figura 02 - Primeira peça teatral em que atuei: *O mágico de Oz* (2015)



Fonte: acervo da autora. Crédito da imagem fotográfica (Thiago Fernando)

A mulher preta que se tornou uma inspiração em minha vida se chama Djamila Ribeiro. Lembro-me vividamente do momento em que a vi pela primeira vez, em uma reportagem no *YouTube* e sua frase me marcou profundamente: “*Como mulher negra não quero ser objeto de estudo, e sim o sujeito de pesquisa*”⁸. O som de sua voz forte e segura, abordando as inúmeras opressões enfrentadas pelas mulheres negras, foi o que me motivou a elaborar meu projeto de mestrado.

Desde a infância, a violência direcionada à minha aparência sempre foi uma fonte de desconforto para as pessoas ao meu redor. Minha mãe era frequentemente questionada se eu era adotada, dada a gritante diferença entre nossas aparências. Como explicar que uma mulher de pele clara, olhos verdes e cabelos loiros escuros pudesse dar à luz uma menina com a pele retinta, cabelos crespos e olhos escuros como a noite? Antes, o racismo parecia algo tão comum, tão banal. Durante toda a minha vida, ouvi comentários sobre como meu cabelo era ‘ruim’. Lembro-me de um

⁸ Uma entrevista (Podcast completo) com Djamila Ribeiro pode ser conferida sob o título de *Djamila Ribeiro explica o lugar de fala, racismo e representatividade | Lugar de Escuta #01 [15/jan. 2024]*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4L05svH5Ock>. Acesso em: 20 fev. 2024.

dia em que minha mãe, em meio ao estresse, penteara meu cabelo com raiva e angústia, gritando em meu ouvido: "*Que cabelo ruim é esse? Por que você nasceu com um cabelo tão ruim? Nem o pente consegue passar!*"

Ao assistir filmes e novelas, observava aquelas mulheres brancas escovando seus cabelos que pareciam seda, tão macios e sedosos, e me questionava por que eu não podia ter algo assim. Chorei por muitas noites, convencida de que ninguém jamais me amaria, sentindo-me feia e indesejada. Por muitos anos, essas palavras feriram minha existência, alimentando a crença nas palavras cruéis que ouvia. Ao menos recusei-me a alisar meu cabelo – transição capilar – para ser aceita, até que um dia, atendendo ao pedido de minha mãe, decidi ceder para me ‘sentir bonita’. Esse momento foi transformador por sabia que não conseguiria aceitar-me lisa e inspirou-me a escrever uma coluna para o blog *Peita* (2021), quando tive minha rápida passagem pela empresa. Com a ajuda de uma amiga muito especial, consegui expressar, pela primeira vez, algo tão complexo e doloroso e ainda assim fui rotulada da como se “atrapalhasse o nosso movimento feminista” e foi aí que entendi que nem todo movimento feminista branco realmente não acolhia a mulher preta, e isso aconteceu apenas pelo fato de questionar os meus direitos trabalhistas.

Corte (3) na narrativa. Cabelo Crespo. Cabelo raspado. Sem Cabelo.

Durante meu período como acadêmica no curso de *Tecnologia em Produção Cênica* (UFPR, 2016), meu ato de rebeldia foi raspar os cabelos. Em meio à tristeza pela minha aparência, pelas decepções amorosas e/ou pelas frustrações decorrentes dos inúmeros reveses em projetos culturais, senti que não havia mais nada reservado a mim. Ao cortar os cabelos, dei um fim não apenas ao assédio nas ruas e aos olhares incessantes ao meu redor, mas também zerei minha autoestima. Como as palavras de Nilma Lino Gomes reverberam em mim nesse momento da escrita desse memorial... Hoje, compreendemos que “dada a importância social e simbólica do cabelo africano, ter a cabeça raspada era um ato de violência, um crime indizível. Naquele contexto, a cabeça raspada era interpretada como perda de identidade.” (Gomes, 2006, p. 340).

Perda de identidade? Eu procurava me identificar. Entrei em uma fase de autodescoberta. Criada em uma família que via com desaprovação às mulheres carecas, tornei-me aquilo que todos repudiavam.

Conforme meus cabelos cresciam (figura 03), minha autoestima também se fortalecia. Prometi a mim mesma que não mais recorreria a qualquer tipo de química

que pudesse alterar a estrutura natural de meus cachos. Entendi que isso representava uma agressão à minha beleza, ao meu DNA e aos meus ancestrais.

Figura 03 - Festival de Teatro de Curitiba, cabelo crescendo (2017)



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Corte (4) na narrativa – volto à televisão/tela.

Assistir televisão sempre foi uma obsessão na minha vida na infância. Minha mãe costumava dizer que eu nem piscava enquanto fixava meu olhar na tela, como se estivesse hipnotizada. Uma das animações que marcaram minha infância foi *As Bicicletas de Belleville* (*Les triplettes de Belleville*, 2003)⁹. Nunca havia presenciado uma narrativa tão distinta, desprovida de diálogos convencionais, e com personagens de características físicas tão diversas.

A história, centrada em uma avó que cuida do neto e que o salva de um sequestro com sua sabedoria, ressoou comigo profundamente. Lembro-me de um período em que houve uma separação entre mim e minha avô, e fui impedida de vê-

⁹ O filme/animação pode ser conferido na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=-pDwafqyAYs>. Acesso em: 12 fev. 2025.

la, resultado foi que fiquei doente. Minha avó era minha mãe quando me cuidava, me defendia, me alimentava, me amava, era a meu mundo.

No âmbito da faculdade, trabalhei arduamente ‘de graça’ na tentativa de entrar e ser reconhecida na área de Produção Cultural. No entanto, meu tempo e esforço pareciam não ser valorizados, além de assédio sexual nas produções. Mesmo dedicando-me incansavelmente, era tratada de forma diferenciada e percebia o olhar de subestimação e estranhamento dirigido a mim e sabendo disso faço questão de deixar registro aqui todas as produções feitas possíveis até o último momento de escrita deste memorial: atuação como atriz nas obras *Lixívia* (2015), *Além do Arco Íris tudo é possível* (2015) e atuação como bailarina Grupo de Dança *Dancep* - (2015). Fui atriz no curta-metragem *Bailarina* (2015); Modelo Experimental Édier Wiliam (2015), Bailarina da Tésseira Companhia de Dança da UFPR (2016-2017); Modelo-App Novu Club (2016), Estagiária da Biblioteca Pública do Paraná (2016 - 2017 - 2018), Fotógrafa do Baitenders Paiol (2016), Contadora de história BPP externa (2016 - 2018), Evento: *Uma noite na Biblioteca*; atuação no curta *sangue nordestino* (2016), Ministrei oficina de Dança na BPP (2017), participei do curta *Gaia* - TPC (2017), Produtora Executiva videoclipe *Prosa - Imperador sem teto* (2017), Bailarina Burlesco Carnaval (2018), Produção e Fotógrafa *Homenagem Hermeto Pascoal* (2018), Produtora Workshop e bate papo com Waltel Branco (2018); Produção Show de lançamento do álbum *Ianotto* (2018); Fundação Púrpura Produções (2018), Produção Evento Música Marginal Brasileira (2018). Atuei como estagiária técnica do Museu Oscar Niemeyer (2018); Estagiária no evento: *Uma noite no Museu* (2018), Modelo Experimental para vídeo do artista Yuri Riesemberg (2018), Fotógrafa de João Pedro Teixeira (2018), Modelo da loja *Limpa Brechós* (2018) Produção Fims - Feira internacional (2018); Performance TPC - *Rainhas Pretas* (2018), Produção Acting the Song com Beatriz Lucci (2018), Produção Púrpura Produções - Circo da Poesia (2018), Fotógrafa, Produção Seminário de Tecnologia em Produção Cênica (2018), Atriz e Produção de locação - Série Eu Celebridade (2018); Atriz na peça *Ávida vida* (2018), Atriz no videoclipe *Rodrigo Zin* (2018); Fotógrafa do espetáculo de dança - *Corpos que dançam Cia Masculina Jair Moraes* (2018); Produtora do *Soul Negro* (2018), Produção e Curadoria da exposição *Imaginário Minimalista no MUSA* (2018), Modelo Experimental do Fabio Zang (2018); Oficina de produção Cultural Ceart FURB (2018), Fotógrafa de festa Infantil (2018); Modelo Experimental do Dani Boy (2018); Modelo Experimental do André Donadio (2018), Modelo Experimental RJ da Julia

Bezerra (2018), Produção Bloco de Carnaval Púrpura (2019), Produção Festa do Glitter (2019), Atriz Publicidade Comercial Banco Bradesco (2019); Modelo noiva alternativa de Edson Neddel (2019); Modelo Maquiagem da Jubalho (2019); Fotógrafa Formandos de Tecnologia em Produção Cênica (2019); Atriz Publicidade Renner (2019); Repórter, Apresentadora, Modelo e Produtora do *Antonina Blues Festival* (2018), Fotógrafa projeto *nu no quarto masculino* (2019), Fotógrafa Trio Favete (2019); *Filmmaker live Streaming AERP* (2019); Modelo EMI Marques (2019); Modelo Paula Luciana Ateliê (2019); Modelo Debenquela (2019); Filmmaker live Streaming 25º Congresso Paranaense de Radiodifusão (2019); Modelo Make Mobile Cosmetics (2019); Modelo Maquiagem Mariana Piva Cosméticos (2019); Atriz videoclipe *Kia Sajo - Flerte* (2019), Modelo Maquiagem Suzana Lima (2019); Modelo da marca Dionochner (2019); Atriz Publicidade Jeep (2019); Direção Curta Clausura Festival do minuto (2019); *Filmmaker live Streaming bar* (2020); Palestra on LINE - *A luta diária da mulher negra brasileira PUC* (2020), Filmmaker live Streaming refugiado Kaysar (2020); Modelo Symmetry uniforme (2020); Apresentadora Dra. Paty - especial pandemia (2020); Produção projeto *Acolhimento UFPR* (2020), Modelo do Diogo Schechtel (2020); *Filmmaker Live Streaming Bodebrow* (2020); Modelo Tatiane Meisser (2020); Modelo novamente Paula Luciana Ateliê (2020); Idealizadora e Produtora do *Soul Black Web* (2020); Atriz do videoclipe Rodrigo Zin e Cidrais *feito de água* (2020); Apresentadora da Live Streaming *fogo de chão chefe Marcos* (2020); Produção Master Class Letícia Soares (2020); Produção *Live Streaming Ebanx* (2020); Modelo *Curitiba Beauty Hair* (2021); Menção Honrosa - 15º Prêmio Julia Margaret Cameron (2021); Filmmaker Oficina de Música de Curitiba (2021); Palestra online de *Pretos/es/as em movimento: Empreendedorismo afro-brasileiro* (2021); Modelo Stilo Hair (2021); Modelo Noiva Palacio Garibaldi (2021); *Filmmaker Live Volvo* (2021); Modelo da Fabiele Iatski (2021); Modelo Amanau Colab (2021); Fotógrafa de Produtos *Putá Peita* (2021); Apresentadora MKT digital (2021); Atriz Revalida (2017 - 2018 - 2020 - 2022); Modelo Symmetry uniforme (2022); Modelo Experimental Paulo Viana (2022); Concurso/Prêmio *Memorial de Vivências UNESPAR* (2022); Apresentadora, Roteirista do *Vlog Pretin* (2022); *Filmmaker live Hafele* (2022); Bailarina videodança e Tecnologia (2022); Modelo do Douglas Azevedo (2022); Atriz Publicidade Multi (2022); Apresentadora de Propagando Política (2022); Produção Política Deputado Federal (2022); Modelo Dpaula (2023); Modelo Motorino (2023); Modelo Feira Mística (2023); Produção videoclipe Rodrigo Zin - *Invasor* (2023);

Modelo massagista Letícia Adorno (2023); Modelo Experimental do Lucas Pontes (2023); Fotógrafa do *Grupo Dignidade - Marcha da Diversidade* (2023); *Cia UFPR* Produção do *Ebook - Anseio* (2023); Modelo Eva Space Cowoking (2023); Atriz Natal Encantado da Eletrolux (2023); Apresentadora do *7º Curitiba Jazz Festival* (2023); Apresentadora Risoflora (2024); Atriz Publicidade Amazon (2024); Atriz Publicidade Tixan Ypê (2024); *Host Soul Train* (2024); Modelo Quem Garimpa Acha (2024); Modelo Hype Brasil (2024); Apresentadora do Hemprendorismo (2024); Modelo Morretes (2024); Fotógrafa Sofar (2024); Fotógrafa *Quarta Flow Bface* (2024); Atriz Curta *Black Ghost* (2024); Fotógrafa Comigo ninguém pode (2024); Roteirista do curta *Entre Nós* (2024). Isso é o que tenho registrado até então; pode haver muito mais, porém foge dos meus registros e lembranças. Toda essa produção mencionada, não deixa de estar embasada na formação que recebi no curso de Tecnologia em Produção Cênica (figura 04).

Figura 4 - Turma de Tecnologia em Produção Cênica (2016)



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Corte (5) na narrativa – Salvador, Bahia.

Minha ida para Salvador, em 2018, marcou profundamente minha vida. Uma oportunidade única vinda de uma universidade pública e gratuita para eu participar do *ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Fui. Foram 3 dias de viagem, dentro de ônibus rodando sem parar. Ao me deparar com uma comunidade negra tão vibrante e acolhedora, finalmente senti-me em casa. Foi uma revelação

positiva encontrar tantas pessoas ‘como eu’, com quem eu podia compartilhar identidade e semelhanças. A energia e a beleza daquele lugar tocaram minha alma, fazendo-me refletir sobre o vazio e a frieza que havia experimentado em Curitiba, até então. Minha passagem por essa cidade fria quase apagou a essência da minha alma. Por muito pouco, permiti que minha verdadeira essência se dissipasse.

Registro uma imagem que me marcou e me tocou profundamente nesse ponto de minha narrativa memorial: um encontro no Pelourinho e o tema do ‘cabelo’ em evidência (figura 05).

Figura 05 – Cabelo em destaque. Um encontro no Pelourinho (2018)



Fonte: acervo pessoal da autora. Crédito da imagem/fotografia (Jennyfer Loesch)

Escrever um ‘memorial’ pode parecer simples e fluido para muitos(as), mas para mim, Patrícia, estar nesse papel de pesquisadora-artista-produtora-escritora não é algo que corporalizei ou me apossei de imediato.

Mas o que significa realmente se aposar?

Para o português comum, é apenas uma palavra, mas para um corpo negro, tem um significado diferente e profundo. Nas palavras de Djaimilia Pereira de Almeida, em seu livro *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo* – ensaios (2023):

Queria alguém saber do que pensava, ou imaginava, do que via ou sentia uma preta? Queria alguém saber de uma preta com queda para as palavras? Queria realmente alguém saber de uma preta, no tempo da minha avó, da minha bisavó, até da minha mãe? Este é o pior dos tempos. E, também o melhor dos tempos (Almeida, 2023, p. 4).

Corte (6) na narrativa – Um MBA no meio do caminho.

Minha experiência na Pós-graduação na *Faculdade Inspirar* (2018), cursando um MBA em Dança, Gestão e elaboração de Projetos Culturais, simultaneamente ao último ano da graduação, foi uma experiência intensa, mas também sufocante. A combinação de aprendizado e estágio no *Museu Oscar Niemeyer* (MON), logo após o término do contrato na Biblioteca Pública do Paraná (2017), foi um desafio para meu corpo e mente. O resultado foi meu desligamento. Meu corpo queria continuar, mas minha mente não suportava mais estar em um espaço, no qual sentia que não pertencia a ele. Em minha passagem rápida pelo Museu me veio a consciência de uma saúde mental desgastada, pausa, preciso tentar descansar, sintomas de colapso nervoso, depois de anos de desgaste, deixar as contas atrasarem e simplesmente parar. Pouco antes do colapso pandêmico mundial, surgiu a oportunidade que iria mudar o rumo da minha carreira: uma vaga de estágio de Produção Cultural no Consulado Francês de Curitiba, mas quando eu estava prestes a assinar o contrato, a pandemia eclodiu e o mundo, literalmente, parou. Eu pensava: e agora? Será o fim? Nunca mais poderei sair de casa? Como ganharei dinheiro? E as contas? Se não fosse por minha mãe, Nice, não teria sequer um lugar para morar. Ela, com seu salário-mínimo, sustentava o aluguel, água, luz e comida para mim, meu irmão e até mesmo meu animal de estimação, Belinha, sem qualquer ajuda financeira de ninguém.

Corte (7) na narrativa – meu ponto fraco: minha mãe.

Confesso que falar sobre minha mãe é meu ponto fraco. Uma mulher trabalhadora e independente. Com certeza, sem o apoio dela, eu jamais teria estudado. Ela sempre teve paciência e sacrificou muito para me permitir estudar, enquanto o pouco dinheiro que eu ganhava era destinado apenas para manter meus estudos. Ela passou grande parte da vida fazendo faxinas em hospitais e ajudando

aqueles que precisavam, mesmo quando não tinha dinheiro para oferecer, muitas vezes fornecia uma simples passagem para o acompanhante do doente. Ela nunca desanimou, nunca desistiu. Eu sabia que quando ela saía de casa para trabalhar, não era por escolha, mas por necessidade, para manter sua independência e cuidar de nós, já que meu pai muitas vezes a abandonava por seus próprios desejos e ganância.

Enfim, assim como todas e todos, eu me vi presa e com medo durante a pandemia, enquanto mamãe saía para trabalhar dia sim, dia não. Com o medo veio também o desejo de produzir criativamente, qualquer tipo de linguagem artística que estivesse ao meu alcance nesse momento angustiante da paralisação das atividades e protocolos de isolamento social. E foi isso que fiz; peguei minha câmera e comecei a fotografar e pesquisar pela primeira vez sobre o que era autorretrato. Tomando coragem, eu me arrisquei e enviei algumas fotografias para um concurso somente para mulheres: o *15th Julia Margaret Cameron award's non-professional section*. Fiz a inscrição na categoria *Portrait through Woman seen by Woman* (figura 06).

Figura 06 - Solitude Negra (2020) – Autorretrato, Menção Honrosa - 15º Prêmio Julia Margaret Cameron (Barcelona)



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Não venci nas principais categorias, mas recebi minha primeira *Menção Honrosa* em concursos dessa natureza. Esperava essa possibilidade? Não, mas mudou minha forma de ver a Arte e entender que é um espaço que posso e devo ocupar.

Corte (8) na narrativa – em minha estrada havia um PPG-CINEAV.

Após a pandemia de Covid-19 e, tendo respirado, estudado e praticado Arte – fotografia e vídeo – veio o desejo enorme de fazer um mestrado e, pelas minhas buscas e informações sobre as opções, só poderia ser em Cinema e Artes do Vídeo. Não queria mais atuar (ao menos, por um bom tempo), nem produzir na área das artes cênicas. Dançar? Não seria fácil, visto que eu já havia rompido os ligamentos do pé esquerdo, o que me impôs limitações, por um bom tempo, até para andar. Mas fazer um mestrado? Quando as coisas começaram, lentamente, a voltar à normalidade, pós-pandemia, eu consegui finalizar meu TCC para a Pós-Graduação/MBA. Fim da jornada? Não. Começo da minha escolha consciente em direção a um Mestrado e encarar desafios ainda maiores. O processo de preparação de meu projeto de pesquisa, elaborado ainda durante a pandemia e o envolvimento com um projeto midiático, o programa chamado *Soul Black Web* (figura 07) focado na autoestima da mulher negra, revelaram fissuras em minha mente já fragilizada.

Figura 07 - Abertura do Programa *Soul Black Web* (2020)



Fonte: Acervo da autora. Crédito da imagem/fotografia (Elenize Dezgeniski)

A pandemia, com suas sombras ameaçadoras, só intensificou esse turbilhão emocional, me levando ao fundo do poço da ansiedade. Parecia o fim, mas ali, na escuridão, encontrei meu renascimento. Ali, escolhi não fugir do tema do cabelo crespo, do racismo estrutural no Brasil, dos corpos de mulheres negras, da arte do vídeo, da Arte. O apoio essencial de minha Terapeuta foi como uma luz no fim do túnel, guiando-me de volta à vida. Sua orientação sábia e sua compreensão empática me ajudaram a desvendar camadas profundas de minha própria alma. Finalmente, pude enxergar a mulher que sou, aceitando-me em toda a minha plenitude. Esse momento de autoaceitação foi como uma explosão de potencial, despertando em mim uma determinação inabalável. Apliquei boa parte dessa determinação no Processo Seletivo para conquistar uma vaga no PPG-CINEAV – linha de pesquisa (2) – Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo. Sim, eu queria estudar (e criar) no Mestrado!

“Eles combinaram de nos matar, mas combinamos de não morrer” – frase proferida por Conceição Evaristo. Tive o privilégio de encontrá-la, em um evento na cidade de Curitiba; ela estava sentada em uma mesa, autografando livros. Eu me inclinei até ele e sussurrei em seu ouvido: *“Você é a minha mãe quando minha mãe não está presente”*. Ela riu baixinho, perguntou minha idade e ficou meio confusa, pois confirmei que minha mãe estava viva; acredito que ela não tenha entendido o contexto ao que me referi: mãe de leitura, mãe de palavras não ditas ou pensadas. Minha mãe biológica demorou quase uma vida toda para descobrir o que é ser uma mãe e amiga ao mesmo tempo e eu demorei a entender o que era ter uma mãe, um afeto, acolhimento e de entender o sofrimento de sempre me sentir só.

Corte (9) na narrativa – Cabelo.

Cada etapa da minha vida foi marcada por um processo capilar. Sempre me aceitei como sou, mas me perguntava por que o fato de ter cabelo crespo incomodava tanto as pessoas ao meu redor. O que há no meu volume que provoca tanto incômodo? Que crime cometi para receber tanto ódio? O cabelo, além de sua função estética, protege do sol, do calor e do frio – assim como a juba do leão, que serve para impressionar na época do acasalamento. Passei por diversas situações de rejeição que tornaram difícil – quase impossível – encontrar autoestima. Sozinha, eu não teria conseguido. Foram necessários anos até que eu encontrasse outras mulheres pretas empoderadas, que compreenderam a importância de acolher as

novas gerações e mesmo assim nem tudo era flores, como ensinar com amor algo que foi aprendido na dor?!

Agora, mais do que nunca, estou comprometida em transformar minhas dores passadas em minhas maiores conquistas. Ressignificar cada experiência, cada desafio, é uma questão de honra para mim. Com o apoio e compreensão, algum dia, de meus irmãos e irmãs negras, celebro não apenas uma conquista pessoal, mas também um passo ousado em direção à representatividade e à inclusão.

Hoje já me sinto forte, fiz as pazes comigo mesma e aceitei que é que quero para minha vida, trabalhar como: Modelo, Apresentadora, Fotógrafa, criar Projetos Culturais, movimentar escritas e quem sabe ser uma das pioneiras em Direção Cinematográfica nas audiovisuais contemporâneas no Paraná. Dentre muitas dificuldade e desistências, entendo que esse é o meu destino, por mais que queira fugir, anseio por viver de artisticamente, anseio de viver a arte tanto profissionalmente como referência dentro dela.

Minha pesquisa sobre "*Meu Cabelo, Minha Coroa, Não Toca!*" é uma ode à resiliência e à beleza da experiência negra, para uma mulher negra que foi reprimida, ridicularizada uma vida toda e onde seu estilo de cabelo sempre o coque, é um compromisso que faço comigo mesma e com minha comunidade: dar o meu melhor, perseverar e elevar nossas vozes na academia e além dela.

Que este seja o primeiro de muitos passos nessa jornada de empoderamento e transformação. Estou pronta para enfrentar os desafios do universo acadêmico, com a certeza de que cada obstáculo superado é uma vitória conquistada. E eu vou chegar lá. Ao refletir sobre minha trajetória, percebo que cada desafio superado me preparou para um futuro repleto de possibilidades. Minha jornada como mulher negra, desde a infância até o Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo, foi marcada por várias dificuldades e descobertas que moldaram quem sou hoje.

Desde os primeiros anos em Maringá, onde a liberdade e o amor dos meus avós contrastavam com a invisibilidade de minha identidade racial, até a descoberta de minha verdadeira essência na UFPR, cada etapa foi crucial. As experiências vividas na universidade, as amizades que construí e os espaços seguros que encontrei foram fundamentais para que eu pudesse me reconhecer e me afirmar como mulher negra e bissexual. No campo profissional, cada obstáculo enfrentado, desde a falta de oportunidades até a resistência do mercado, apenas fortaleceu minha determinação. A inspiração de figuras como Djamila Ribeiro, Cida Bento, Grada

Kilomba, Conceição Evaristo, dentre outras, me deram a coragem necessária para desafiar estatísticas e paradigmas, e me motivaram a seguir em frente, mesmo quando as circunstâncias pareciam desfavoráveis.

Hoje, reconheço que minha história não é apenas minha; é também a história de muitas outras mulheres negras que enfrentam lutas semelhantes. Meu objetivo é continuar usando minha voz e meu trabalho para promover a igualdade e a justiça social. Quero ser um exemplo vivo de que, apesar das adversidades, é possível alcançar os sonhos e transformar a realidade ao nosso redor.

Olhando para o futuro, vejo um horizonte onde minhas experiências e práticas artísticas antirracistas podem contribuir para uma sociedade mais inclusiva e equitativa. Estou comprometida em continuar minha trajetória com paixão e resiliência, inspirando e apoiando outras mulheres negras a também seguirem seus caminhos com coragem e determinação.

Assim, espero que minha história possa servir como um farol de esperança e inspiração para todos que enfrentam desafios semelhantes, mostrando que, com persistência e apoio mútuo, podemos conquistar nossos objetivos e criar um mundo melhor para as próximas “GERAÇÕES”.

1.2 A PESQUISA EM ARTES E A CRÍTICA DE PROCESSO DE CRIAÇÃO

*Como ficar entre a ciência e a arte, entre o vivido e o pensado?
Como valorizar as experiências relacionadas ao tema, aos dados e aos sujeitos de nossos estudos, para além das chamadas categorias de análise, as quais muitas vezes nos aprisionam em supostas totalidades, repetindo o que previamente já sabíamos?*
(Rosa Maria Bueno Fischer, 2021, p. 1).

A escrita desta seção ou subcapítulo, que delineia as questões envolvidas com a pesquisa em artes e a abordagem metodológica da Crítica de Processos de Criação, à semelhança da epígrafe, também se manifesta como uma pergunta, afinal, sempre ouvimos falar nas aulas de Metodologia de Pesquisa, que toda a investigação necessita de uma pergunta *suleadora*¹⁰.

¹⁰ Não custa mencionar que, na atualidade, as pesquisas que se reportam a práticas decoloniais evitam o uso de termos como ‘questão norteadora’ em uma tentativa de inversão do ‘norte global’ como referência epistemológica, estética, teórica, colonialista. Ao invés de nortear, podemos nos referir à questões *suleadoras*, tal qual Paulo Freire em sua obra *Pedagogia da Esperança* já citava o termo ‘sulear’. Destaco ainda, que em alguns debates teóricos o termo ‘sulear’ é comumente atribuído a Marcio D’Oliveira Campos ao questionar a ideologia presente no ato de definir e apontar o norte sempre como referencial cultural.

Qual seria o valor empírico e epistemológico da pesquisa em artes no enfrentamento propositivo de investigações para a compreensão do mundo em que vivemos? Parto do princípio que esta pesquisa se encontra impregnada de uma perspectiva ética e estética, como postula Nilma Lino Gomes (2019) e que interfere nos modos particulares de existir, sentir e fruir arte. Arte que (trans)forma a humanidade.

Como destaca Marcos Camargo em *Arte e Pensamento Estético* (2021), o campo da arte se encontra em todos os nichos da atividade humana, sobretudo com o impacto da tecnologia digital e dos aparelhos de *smartphones*, engajando a produção e consumo de vários tipos de artes. Esse consumo acaba por requalificar a cultura e as artes híbridas e impacta nos procedimentos e ações pesquisa de/em/com artes na atualidade.

De acordo com Camargo, no século XXI, torna-se necessária e urgente “a introdução da pesquisa artística, de modo que sua potência gnosiológica, obstruída pela veneranda epistemologia dos séculos passados, encontre vazão em novas formas de empregar a arte como conhecimento” (Camargo, 2021, p. 230).

O principal desafio para a pesquisa artística, como assevera Coessens, é

construir uma cultura de pesquisa que faça a diferença, tanto no campo da pesquisa, como na sociedade. Isso significa participar no campo mais amplo da pesquisa, mas a partir de sua própria perspectiva, por um lado resistindo à competitividade econômica, enquanto, por outro lado, representando valor para o desenvolvimento da cultura e da educação. O pesquisar artístico significa abrir um campo, até agora inexplorado, ou pelo menos que seja um campo não expresso, o que significa questionar as condições desse campo, incluindo o seu conteúdo e significado (Coessens, 2024, p. 2).

Acredito que esse deva ser o compromisso para com uma espécie de pesquisa que possa mesclar a prática em arte – o processo de criação em si – com a pesquisa reflexiva sobre a arte, incorporando os aspectos acerca da “criatividade e reflexão sobre ela, o ato de fazer e de conceituar” (Coessens, 2024, p. 2).

Em seu texto *Por uma Escuta da Arte: ensaio sobre poéticas possíveis na pesquisa* (2021), Fischer nos convida a pensar acerca dos escritos que elaboramos e deixamos como vestígios do processo de criação, no sentido de valorizar o experimento, as dúvidas, as perguntas, os rascunhos, as dúvidas, os acertos e os erros durante a jornada que envolve a criação artística.

De acordo com Cecília Almeida Salles a abordagem da crítica de processos surge como uma consequência dos estudos em crítica genética. Em sua obra *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística* (2008), a autora afirma que à medida em que lidamos com os registros que o artista faz ao longo do percurso de construção de sua obra, ou seja, os resquícios e índices materiais do processo criativo, estamos acompanhando, de forma privilegiada, seu trabalho contínuo, seu gesto artístico em inacabamento, e, assim, observando que “o ato criador é resultado de um processo. Sob essa perspectiva, a obra não é, mas vai se tornando, ao longo de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos” (Salles, 2008, p. 14).

Dessa forma, o interesse central de uma pesquisa que envolve a Crítica de Processos é indagar, é questionar, é inventariar os documentos existentes durante o processo de criação. Os documentos, os rastros, os vestígios, as entrevistas, os esboços, os roteiros, o que foi incluído na obra e o que foi descartado são peças fundamentais para se compreender a trilha do processo artístico. Trata-se, assim, de um tipo de pesquisa que procura por uma maior “compreensão dos princípios que norteiam a criação; ocupa-se, assim, da relação entre obra e processo, mais especificamente, procura pelos procedimentos responsáveis pela construção da obra de arte, tendo em vista a atividade do criador” (Salles, 2008, p. 15). Logo, da Crítica Genética à Crítica de Processo, existe um percurso de coerência, pautado na essência da manutenção, análise e interpretação dos documentos de processo.

Cabe salientar que a Crítica Genética, que inicialmente se dedicava aos estudos de manuscritos literários, passa a ser discutida em outras áreas da criação humana. Segundo Salles (1992), a área emerge na França sob influência do pesquisador Louis Hay em 1968, quando o Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS) criou uma pequena equipe de pesquisadores germanistas encarregados de organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine e que tinham acabado de chegar à biblioteca nacional, quando os pesquisadores se deparam com dificuldades metodológicas para lidar com esses manuscritos.

Salles (1992) afirma que os estudos da Crítica Genética foram introduzidos no Brasil por Philippe Willemart, responsável pelo *I Colóquio de Crítica Textual: o Manuscrito Moderno* que aconteceu em São Paulo no ano de 1985, onde foi fundada a Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML). A partir de então, a Crítica Genética, uma ciência nova, nasce do interesse em aprofundar-se em

processos criativos, o que fez com que artistas criadores se aproximassem da área, possibilitando à mesma uma abertura de horizontes e campos de estudo, se deslocando da crítica literária e criando raízes sólidas no campo das artes.

A referida autora vem se dedicando academicamente aos estudos da crítica genética e traçando possibilidades metodológicas e modos de análise que se encaminham atualmente mais em direção à crítica de processos criativos. Seus mais recentes escritos e publicações evidenciam o percurso da autora em direção ao fluxo do inacabamento processual. Salles também se reporta à problemática da palavra 'genética' que se refere à gênese do processo criativo. Entretanto, pesquisadores artistas, assim como Sales têm compreendido que, ao estudar o processo criativo de uma obra artística, não é suficiente olhar somente para o ponto crucial/seminal da sua gênese, e sim, como Salles sugere, entender obra de arte como obra aberta, passível de mudanças, diálogos e transformações constantes, obras que possam ser vislumbradas a partir de sua estrutura porosa, aspectos vivos e inacabados, em diálogo constante com o entorno, com as redes de interação e imprevisibilidade. Nesta vertente de raciocínio, a compreensão do processo criativo como uma rede de criação composta por uma miríade de gestos inacabados, Salles subsidia essa investigação ao sugerir meios e ferramentas de análises de processos criativos de modo a compreender suas especificidades e singularidades, sejam processos individuais ou em grupo.

É nesse sentido que, na presente dissertação, utilizo-me dos documentos de criação, ou documentos de processo para explorar, descrever e interpretar seus indícios de potência gestual criativa. Tais registros se constituem de documentos de processos anteriores à obra, na obra ou junto/com a obra.

Dessa forma acredito que a Crítica de Processos proposta por Salles pode contribuir para dar luz às características das obras de arte contemporânea, de quais modos elas se relacionam entre si e de que maneira artistas criadores de diferentes áreas artísticas se relacionam e criam coletivamente.

Salles também abarca em seus atos teóricos, a noção de hibridização entre linguagens como um fenômeno em arte contemporânea, trazendo exemplos e demonstrando ser cada vez mais comum os encontros entre linguagens e o surgimento de terceiras linguagens e formas de arte. Ao compreender esse contexto exposto por Salles como aplicável à noção de videodança como linguagem híbrida contemporânea, trago novamente um pensamento exposto por Salles:

[...] na expansão dessas fronteiras há, naturalmente, invasões de outros territórios, gerando modificações em ambos. Ao mesmo tempo, há uma grande diversidade de artistas que atuam em mais de uma mídia, e em espetáculos multimídia. É interessante observar que, provavelmente, como reflexo disso, vemos o uso de termos como 'expandido', 'contaminado', 'convergência', 'hibridização' e 'entre-imagens', pela crítica. Há também a necessidade de recorrer a palavras compostas, como arte-postal, vídeo-instalação, palestra-espetáculo, vídeo-dança, livro-reportagem, slide-show etc., na tentativa de definir essas obras que acontecem na relação entre diferentes meios (Salles, 2010, p. 221).

Ao expor essa conjuntura de diálogos entre linguagens, surge a necessidade de criar novos termos a fim de nominá-las. E, nesse sentido vale mencionar o trecho da dissertação de mestrado de Daniele Sena Durães (2023) ao se referir ao termo híbrido 'videodança', alegando que a simbiose entre dança e vídeo resulta, no Brasil, em “termos como vídeo-dança, substantivo composto que com a retirada do hífen, após a implantação da reforma ortográfica¹¹ no Brasil, tornou-se videodança” (Durães, 2023, p. 71).

Assim como o objetivo de Salles em *Redes da criação: construção da obra de arte* (2006), meu intento não se constitui apenas em uma espécie de relato de experiência artística ou propor uma pesquisa pautada na autoetnografia, mas criar uma ponte de comunicação, uma possibilidade viável para poder se olhar o fenômeno criativo em si a partir de uma perspectiva de pesquisa processual em arte, abraçando os seus inacabamentos, tais quais os pressupostos de uma pesquisa em poética audiovisual.

Neste contexto processual, os documentos de processo precisam ter a devida atenção e realce na pesquisa. Assim, tanto minhas anotações, esboços, pré-roteiro para a videodança, *storyboard*, além de textos audiovisuais prévios, como os já mencionados – *Xirê Urbano* (2024) e *Trança Solta* (2024) – além de imagens fotográficas/*still* da captura de imagens em estúdio, serão tratadas como documentos de artista.

O próprio campo de estudos da arte contemporânea, a partir dos documentos e arquivos dos artistas, segundo José Cirillo em sua obra *Arquivos de artistas: questões sobre o processo de criação* (2019, p. 12), coloca-se em sintonia com

¹¹ Nova reforma ortográfica no Brasil, no ano de 2009 que retirou hífen de palavras compostas.

investigações em diferentes campos do saber, “cujos olhares começaram, desde a década de 1980, a focar não somente o objeto concluído; buscava-se também o seu processo de fabricação, de elaboração.” Para além da obra entregue ao público, campo de debates analíticos formais ou semióticos, novas perspectivas dos fenômenos sensíveis, como a criação, entram em foco: as marcas memoriais, documentais e os vestígios autorais também se tornam relevantes e motivo de pesquisa e produção de conhecimento.

Nas palavras de Cirillo, os documentos de processo são

entendidos como fenômenos da memória da obra, pode-se afirmar que eles são registros materiais do gesto criador, marcas da gênese de um conhecimento a ser compartilhado. São evidências da temporalidade agostiniana e não-linear da mente criadora em ação, na qual a ideia de presente (obra exposta), passado (processo de criação) e futuro (circulação da obra) são apenas modalidades de presente, pois cada um desses momentos do tempo estão intimamente ligados e determinando o aqui e agora no ato criador (Cirillo, 2019, p. 14).

Destarte, a pesquisa que adota a abordagem da Crítica de Processo busca enumerar, descrever, analisar e interpretar – a partir de nexos e redes contextuais prévias – tais documentos memoriais evidenciando, quando possível, suas funções no processo criativo autoral. Uma pesquisadora ou um pesquisador crítico processual pode direcionar seus interesses para a(s) obra(s) e processo(s) de criação de outras(os) artistas ou voltar-se inteiramente ao seu próprio universo criativo autoral. No tratamento para com os documentos recortados, a trajetória é uma só: “o caminho para desvelar suas funções e seu movimento para além do arquivamento, afastando-os do obscuro manto do esquecimento e revelando sua potência como documento” (Cirillo, 2029, p. 15).

Assim, em meu processo de escrita da dissertação, em paralelo à criação da videodança *Meu Cabelo, Minha Coroa, Não Toca!* (2025), acredito que o percurso, em si, tecendo considerações reflexivas, elaborando e me apropriando das teorias de base que alicerçam o problema de pesquisa, pode se converter em uma interessante perspectiva de construção singular de conhecimento. A organização dos dados criativos em relação direta com os atos teóricos e vice-versa, serão os responsáveis por traçar os pontos ou pontes de conexão entre teoria e prática; entre o pensar e o fazer arte.

1.3 O ESTADO DA ARTE DO OBJETO DA PESQUISA

*Na ética das culturas negras a arte é um bem, uma oferenda e uma dádiva.
O olhar e a voz dos antepassados asseguram a existência,
pois sua lembrança garante a produção da própria memória.*
(Leda Maria Martins, 2024, p. 213).

Ao pesquisar por textos, teses, dissertações, artigos, entrevistas, obras audiovisuais que tivessem por tema ou referência as possíveis subjetividades do corpo da mulher negra, relacionado às artes do vídeo, às suas memórias, percepções, espaços de atuação, enfrentamentos ao racismo estrutural, discursos políticos e sociais, práticas artísticas antirracistas ou discursos ou orgulho do cabelo naturalmente crespo, as informações e os dados foram surgindo nas plataformas de buscas.

Evidentemente, houve a necessidade de expandir o olhar dessa busca por referenciais de um estado do conhecimento, visto que, a busca específica pelos descritores ‘videodança’, associado ao ‘corpo feminino negro’ ou ‘cabelo’, não trouxe resultados ou parâmetros quantitativos regulares ou suficientes. Se, por um lado, a inexistência de dados parametrizados e as possíveis lacunas existentes na produção de conhecimento acerca destas palavras-chaves inerentes ao meu objeto de pesquisa, forneça uma justificativa da relevância e urgência de tal estudo, ainda assim, causa um certo mal estar o fato de não haver maior incidência de temas – sobretudo nas grandes áreas de Letras, Linguística e Artes ou Ciências Humanas – relacionados à constituição de representações de corporeidades femininas negras associadas à performance e(m) videodança.

Em uma das reuniões de orientação, durante meu primeiro ano letivo no curso de mestrado, minha orientadora me chamou a atenção para a necessidade de se fazer uma incursão por bases de dados, ao menos nacionais, para verificar *in locus* o estado da arte ou do conhecimento sobre a temática de minha investigação. Assim, foi durante o segundo semestre de 2024, especificamente durante uma semana do mês de setembro, que efetuei a busca por bases de dados que se reveste, agora, nestas tabelas e considerações sobre os materiais recenseados nesse subcapítulo.

As fontes de dados das pesquisas de estado da arte do conhecimento são constituídas, em sua maioria, por repositórios de pesquisas concluídas, do tipo de banco de teses e dissertações, bibliotecas de diferentes universidades, órgãos de

fomento à pesquisa e plataformas de busca digital, como atesta Norma Sandra de Almeida Ferreira em seu texto *Pesquisas denominadas estado da arte* (2002).

As pesquisas de estado do conhecimento também permitem traçar um mapeamento prévio, quer seja pela leitura de seus resumos ou, no caso de um interesse central na produção em questão, realizar a leitura do texto completo. Após o recenseamento dos dados, eu realizei a leitura integral de alguns materiais que se tornaram referenciais importantes para a escrita da dissertação, enquanto outros dados foram apenas computados nas tabelas de eixos e categorias que formulei, mas não tiveram íntima adesão aos propósitos, objetivos ou metodologia de minha pesquisa.

Selecionei, para constituir os dados da presente pesquisa, artigos indexados e trabalhos de conclusão de curso, em nível de mestrado e doutorado, pois são materiais científicos que geralmente passam pela avaliação de um grupo de especialistas da área – pareceres *ad hoc*, no caso de artigos e bancas/exames de defesa pública, no caso de teses e dissertações – e têm credibilidade junto à comunidade científica e/ou artística.

Quando procuro por publicações em bases de dados científicos, muitos dos resultados encontrados se reportam ao uso da linguagem do vídeo ou dos conceitos e operações criativas – processos de criação – das artes do vídeo como meio para estudos em áreas como Comunicação, Artes da Cena e Performance, Cinema e Audiovisual. Mas quando associo ao descritor ‘videodança’ as expressões ‘corpo negro’, ‘mulher negra’, ‘cabelo crespo’, ‘práticas antirracistas’ ou ‘racismo estrutural’, por exemplo, estes campos se expandem para as áreas da Educação, Dança, Teatro, Psicologia, Letras, Estudos do Lazer, Ciências da Linguagem, História, Sociologia e Antropologia.

Foram utilizadas como plataformas de buscas o portal da Capes/MEC¹² [para teses e dissertações publicadas nos últimos 7 anos], e também a plataforma *online* Scielo¹³ de forma separada, buscando-se inicialmente pelos eixos descritores principais que alicerçam a presente pesquisa [em termos de artigos indexados

¹² Para maiores informações ver o Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES/MEC, disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Acesso em: 01 set. 2024.

¹³ Web of Science (WoS) é uma plataforma online que fornece acesso a bancos de dados científicos. Dentre eles, buscamos a SciELO Brasil. Disponível em: <https://www.scielo.br>. Acesso em: 01 set. 2024.

publicados nos últimos 7 anos], com a finalidade de estabelecer um mapeamento relativamente atualizado das produções.

A consulta acerca de pesquisas relacionadas ao objeto de investigação de uma pesquisa, em particular, permite que se possa “entrar em contato com os movimentos atuais acerca do objeto de investigação, oferecendo-nos uma noção abrangente do nível de interesse acadêmico e direcionando, com mais exatidão, para itens a ser explorados” (Morosini; Fernandes, 2014, p. 158).

A fase de análise diagnóstica, quantitativa e qualitativa, estabelece que as publicações recenseadas serão denominadas de ‘unidades documentais’. A busca pelas referidas unidades documentais ocorreu em duas etapas distintas. Primeiramente, efetuei o recenseamento quantitativo e a catalogação de títulos, resumos e palavras-chave de dissertações e de teses dos programas de pós-graduação das universidades brasileiras, consultadas no Banco de Teses e Dissertações da CAPES defendidas e publicadas nos últimos 7 anos, conforme explicitado anteriormente.

Na etapa de buscas que efetuei – em 6 dias seguidos, no mês de setembro de 2024 –, procurei selecionar apenas os trabalhos que traziam, no corpo dos resumos ou palavras-chave, mais de um dos temas descritores em conjunto: ‘corpo’+ ‘processo de criação audiovisual’ + mulher negra; ‘artes do vídeo’ + ‘processo de criação audiovisual’ + ‘mulher negra’; ‘videodança/dança’ + ‘antirracismo’ + ‘mulher negra’; ‘arte/dança’+ mulheres negras’ + ‘racismo ou antirracismo’ e por último: ‘videodança/dança’ + ‘cabelo’ + ‘mulheres negras’. Para o descritor ‘artes do vídeo’ – em substituição à audiovisual, videoarte, videodança, artes visuais, vídeo –, o mesmo procedimento de conjugação foi aplicado. Por adotar esse critério de seleção, conjugando descritores, descartou-se um número considerável de trabalhos sobre história das artes vídeo [com matrizes de citações eurocêtricas], elementos técnicos de composição em videodança, videoperformances e videoinstalações e ainda videodança como recurso tecnológico aplicada à área da Educação.

No Banco de Teses e Dissertações da CAPES, a busca simples dos descritores apresentou mais de 200 mil resultados. Partiu-se para um refinamento da amostragem e, nos campos da grande área, restringindo-se a busca somente às áreas das Ciências Humanas e Letras, Linguística e Artes, obtendo-se como resultado 3.250 ocorrências. Quando se aplicou ao campo “área do conhecimento”, os descritores específicos e a delimitação temporal de 7 anos mais filtros de buscas [zonas de

interesse], obteve-se os seguintes resultados, em ordem decrescente de ocorrências com a expressão ‘mulheres negras’ associadas à termos como antirracismo ou racismo estrutural em destaque: Educação (4 ocorrências); Cinema e Audiovisual (3 ocorrências); Dança (3 ocorrências); Linguagem/Letras (3 ocorrências); Sociologia (3 ocorrências); Artes Cênicas (2 ocorrências); Psicologia (1 ocorrência); Estudos do Lazer (1 ocorrência); Psicologia (1 ocorrência); História (1 ocorrência); Artes (1 ocorrência); Antropologia (1 ocorrências) e Comunicação (1 ocorrência).

Após a leitura dos resumos e palavras-chave dessas vinte e cinco (25) unidades documentais e, a partir da busca exata de pelo menos 1 das expressões descritas presentes no título das dissertações, teses e artigos, foi possível trazer para um exame mais apurado para o material recortado.

A seguir, apresento um quadro comparativo com o resultado visual do número e conteúdo de TESES trazidas para balizar o estado da arte da presente dissertação (quadro 1).

Os descritores são destacados – sublinhados – nos títulos para justificar a sua incorporação no conjunto de material recenseado.

Quadro 1 – TESES de Doutorado vinculadas aos descritores de busca na CAPES

*	Autor/a	Título	Ano	Programa	Sigla Inst.
1	RODRIGUES, Marcelino Euzebio	<i>Sensibilidades decoloniais da afrodescendência: conflitos e desestabilizações como <u>práticas antirracistas</u> no ensino de <u>arte</u></i>	2019	Educação	UNIRIO
2	SANTANA, Monica Pereira de	<i><u>Mulheres Negras</u>: (Auto)- (Re)Invenções, Devires e Criação de Novos Discursos De Si Nos <u>Corpos</u> De Criadoras Negras</i>	2021	Artes Cênicas	UFBA
3	PAULA, Juliana Araujo de	<i>O processo de constituição das deusas do ébano: <u>dança, mulheres negras</u> e vínculos comunitários no contexto do bloco afro Ilê Aiyê</i>	2023	Estudos do Lazer	UFMG
4	LEMONS, Anielle Conceição	<i>Inserção e Permanência de <u>Bailarinas Negras</u> Brasileiras no Campo Profissional da <u>Dança</u> como</i>	2023	Artes Cênicas	UFRGS

		<u>Representatividade Negra</u> e Modo de Resistência ao <u>Racismo</u>			
--	--	--	--	--	--

Fonte: elaboração da autora.

A pesquisa/tese de Monica Pereira de Santana (2021) parte da análise dos espetáculos teatrais *Isto Não É Uma Mulata* e *Sobretudo Amor*, desenvolvidos pela própria pesquisadora dentro de um cenário contemporâneo de criadoras negras brasileiras, que por meio de seus corpos colocam em questionamento as bases que fundaram uma representação monolítica de mulheres negras. As obras cênicas e seus processos criativos permitem pensar sobre como criadoras negras brasileiras contemporâneas constroem narrativas de si e colocam em crise os discursos de representação da mulher negra no Brasil. A tese trata da implicação das sujeitas na cena, com sua experiência, narrando a si próprias e questões coletivas, criando outras poéticas e políticas a partir dos seus corpos. O itinerário da pesquisa remonta a questões sobre representação de mulheres negras no contexto artístico e fora dele, as respostas dadas por artistas negros e negras e as urgências que as obras cênicas contemporâneas visam travar na cena.

Encontro, na leitura desse material, uma reverberação com minha proposta investigativa, no sentido de que, em ambos os trabalhos, um processo de criação não hegemônico, procura traçar perfis de mulheres negras e agrega depoimentos e memórias de si e das outras mulheres numa performance aliada à prática discursiva antirracista, que encontra no corpo feminino negro, sua mola propulsora.

A tese de Anielle Conceição Lemos (2023), tem por objetivo compreender, identificar e analisar aspectos da representatividade de bailarinas negras brasileiras atuantes em companhias profissionais de dança no Brasil e no exterior. Para delinear metodologicamente este estudo, de cunho qualitativo, a coleta de dados foi realizada por meio de entrevistas narrativas e sua posterior análise sob o ponto da interseccionalidade. Buscando uma melhor compreensão do contexto étnico-racial nas artes e na dança profissional, utilizou-se material de apoio coletado da internet, como entrevistas, biografias, vídeos e reportagens sobre artistas mulheres em escala internacional, artistas de pioneirismo para a inserção de mulheres negras na dança, bem como histórias de bailarinas contemporâneas que utilizam a dança como forma de ativismo e incentivo para a ocupação de espaços profissionais.

A tese de Juliana Araujo de Paula (2023), por sua vez, busca compreender o processo de constituição da *Deusa do Ébano*, mulher negra escolhida a cada ano para estar à frente do *Bloco Afro Ilê Aiyê*, de Salvador, Bahia. O lugar ocupado pela dança no processo de escolha da ‘deusa’ foi ponto de partida da investigação, tema que se expandiu no percurso investigativo. Assim, o processo de “transformar-se” em *Deusa do Ébano* e a sua relação com a comunidade foram aspectos também explorados na tese. A construção da pesquisa da autora foi baseada em trabalho etnográfico e em entrevistas realizadas com pessoas diretamente relacionadas ao processo, ou seja, *Deusas do Ébano*, em sua maioria. A partir do entrelaçamento entre os dados construídos em campo e as referências teóricas relacionadas, principalmente, ao debate da crítica à colonialidade do poder, aos conceitos de re-existência e de Movimento Negro Educador desenvolveram-se as compreensões sobre as transformações ocorridas no processo. A dança mostrou-se relacionada com as possibilidades de construção de pertencimento, de conexões com a ancestralidade, bem como com outros aspectos relacionados à forma de ser e estar no mundo.

Encontro na leitura desse trabalho muitas relações – metodológicas e na seleção do referencial teórico decolonial – uma ponte conectiva com minhas próprias intenções de pesquisa.

A tese de Marcelino Euzebio Rodrigues (2019), traz um instigante diálogo entre os estudos decoloniais, a afrodescendência nas artes visuais e a educação, tendo em vista as insurgências de obras artísticas que trazem à tona problemáticas étnico-raciais e sócio-políticas geradas na colonização. Após um panorama sobre as origens do pensamento decolonial, o autor aborda em seu texto artistas modernos não negros até a produção de artistas afro-brasileiros contemporâneos, fazendo análises de algumas de suas obras que se aproximam dessa epistemologia.

O teor da tese aposta em uma sensibilidade que denuncia, emerge ou rememora as histórias silenciadas da afrodescendência durante a colonização, com suas feridas coloniais, seu racismo e insurgências contra seus aparatos e reverberações.

A seguir, apresenta-se um quadro com o resultado visual do recenseamento de DISSERTAÇÕES de mestrado trazidas para balizar o estado da arte da presente investigação (quadro 2).

Quadro 2 – DISSERTAÇÕES de Mestrado, vinculadas aos descritores de busca na CAPES

	Autor/a	Título	Ano	Programa	Sigla Inst.
1	OLIVEIRA, Camila da Rocha Galvao	<i>Tem <u>vídeo</u> novo no canal: uma análise da produção de imagens de <u>mulheres negras</u> do youtube</i>	2018	Ciências Sociais	UFRRJ
2	SANTOS, Danielle Cristina Anatolio dos	<i><u>Corpo Negro Feminino:</u> Ressignificação em Performances de <u>Mulheres Negras</u></i>	2018	Artes Cênicas	UNIRIO
3	OLIVEIRA, Ivani Francisco de	<i>Versões de <u>mulheres negras</u> sobre a transição <u>capilar</u>: um estudo sobre processos de descolonização estética e subjetiva</i>	2019	Psicologia	PUCSP
4	SANTOS, Denise Bispo dos	<i>Para além dos fios: <u>cabelo crespo</u> e identidade <u>negra feminina</u> na contemporaneidade</i>	2019	História	UFS
5	MOREIRA, Fernanda Lucia Regueira	<i>Estética capilar e poder: análise crítica do discurso de youtubers sobre <u>cabelo crespo</u> e cacheado</i>	2019	Ciências da Linguagem	UNICAP
6	VIEIRA, Nara Cordova	<i>Processo de <u>criação em dança</u> Andeja nos Ventos: Caminhos abertos pelas corta-ventos, <u>mulheres negras</u>, congos da banda de Airões-MG</i>	2019	Dança	UFBA
7	ROSARIO, Lilian Valeria Cunha do	<i>KBELA: O <u>Cabelo</u> e a <u>Mulher Negra</u> no <u>Cinema</u> Contemporâneo Brasileiro</i>	2019	Artes	UFC
8	FREITAS, Geisiane Cristina de Souza	<i><u>Cabelo</u> vem lá de dentro, cabelo é como pensamento: um estudo sobre a perspectiva da <u>mulher negra</u> sobre a negritude e transição capilar em diferentes contextos de sociabilidade</i>	2021	Sociologia	UFPB
9	GALDINO,	<i>Decolonizar-arte: os saberes do <u>corpo</u> como lugar estratégico para</i>	2021	Educação	UNIRIO

	Graciele Ribeiro	<i>uma educação <u>antirracista</u></i>			
10	ALVES, Simonne Silva	<i>Meu <u>corpo DANÇA</u>: um estudo sobre subjetividades de <u>mulheres negras</u> na Maré</i>	2022	Antropologia Social	UFRJ
11	DOMINGUES, Nadmilia Castro	<i>As Representações do <u>Corpo Negro-Feminino</u> na Contística de Conceição Evaristo</i>	2022	Letras	PUC Goiás
12	OLIVEIRA, Ivan Gomes de	<i>Diásporas Narrativas: Uma Análise Do <u>Hibridismo Midiático</u> na Construção da Leitura <u>Performática</u> em Grada Kilomba</i>	2022	Letras	UNICAMP
13	LIMA, Themis Cristina Lobato de	<i>Planeta África: <u>Práticas Artísticas</u> para uma Educação <u>Antirracista</u></i>	2022	Educação	UFMG
14	SILVA, Julia Maria Nogueira	<i>As Narrativas de <u>Mulheres Negras</u> e Educadoras: o Uso da Arte na Educação <u>Antirracista</u></i>	2022	Educação	UFV
15	BARBOSA, Eryl Guedes	<i>Cachos perfeitos? Disputas narrativas sobre <u>cabelos crespos</u> e cacheados no Youtube.</i>	2023	Comunicação	UFF
16	RIBEIRO, Quezia Maria Lopes Gomes da Silva	<i><u>Cinema</u> é travessia: Escrivências de <u>mulheres negras</u> no <u>audiovisual</u> curta-metragista negro.</i>	2023	Cinema e Audiovisual	UFF
17	SANTOS, Lais Castro dos	<i>Interseções entre <u>vídeo e dança</u> sob óticas periféricas</i>	2023	Dança	UFRJ

Fonte: elaboração da autora.

O trabalho mais antigo tem data de 2018 e, o mais recente, foi publicado em 2023. O que se observa é que os elementos descritores ‘mulheres negras’ [10 ocorrências], ‘cabelos crespos/transição capilar’ [6 ocorrências], ‘corpo negro’ [4 ocorrências nos títulos], dão o ‘tom’ ao assunto abordado no texto, para além dos

descritores videodança, dança e/ou processos criativos ou poéticas autorais nas artes do vídeo. As práticas artísticas e educacionais antirracistas, visivelmente, ganham protagonismo nas investigações em nível de mestrado nos últimos 7 anos. E um fator curioso que surge nesta busca é o predomínio (cerca de 99% das autoras das dissertações são mulheres).

Na leitura atenta dos resumos, palavras-chaves e, em alguns casos, até da seção introdutória da dissertação, estabeleci alguns parâmetros e categorias para poder recensear e comentar o conjunto de trabalhos recortados para o panorama do estado da arte ou conhecimento em pauta.

Dessa forma, na categoria que denomino como *'Protagonismo de Cabelos Crespos e mulheres negras em Debate'*, destaco 7 dissertações.

Geisiane Cristina de Souza Freitas (2021), por exemplo, aproxima-se, e muito, das percepções, objetivos e metodologia adotada na minha própria investigação. Para a autora, o cabelo cacheado e crespo das mulheres negras é um ato político no enfrentamento do racismo estrutural vivido por elas em seu dia-a-dia, pois ele desafia a branquitude da estética padronizadora. O objetivo da dissertação foi entender, a partir da perspectiva de um grupo de mulheres negras, que passaram por processos de transição capilar, como o cabelo crespo é recebido em diferentes esferas sociais. Entendemos a transição capilar enquanto um fenômeno social de autodefinição, conforme o conceito da feminista negra Patrícia Hill Collins (1990). Outras autoras feministas negras também compuseram o repertório teórico da pesquisa de Freitas: Sueli Carneiro, bell hooks, Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Grada Kilomba e Nilma Lino Gomes. Destaco que a pesquisadora também utilizou do método de coleta de dados com entrevistas semiestruturadas.

De forma semelhante, a dissertação de Denise Bispo dos Santos (2019), tem como objetivo compreender os fenômenos que levaram um grupo de mulheres negras a assumir o cabelo crespo tornando-o expressão de luta contra o racismo, estratégia de resistência e redefinição da identidade feminina negra contemporânea. O método de coleta de dados e percepções de mulheres negras sobre seus cabelos, aconteceu por meio dos dados constantes em revistas da Raça Brasil, além de coleta de narrativas de mulheres das cidades de Aracaju-SE e Salvador-BA e recolha de relatos de grupos em redes virtuais. Conclui-se que a referida pesquisa buscou contribuir com a reflexão acerca da construção da identidade de mulheres que vivenciam e

ressignificam as representações capilares pautadas na intensa relação com os paradigmas que giram em torno do cabelo crespo.

E com o objetivo de investigar, por meio da análise dos discursos em circulação sobre cabelos crespos e cacheados, como as narrativas de mulheres negras no YouTube têm configurado novos sentidos a questões de gênero, raça, beleza e corpo, com a finalidade de compreender a produção de padrões estéticos e a hierarquização entre as distintas curvaturas de cabelos crespos e cacheados, a dissertação de Erly Guedes Barbosa (2023) se reporta à análise discursiva de vídeos dos canais de três criadoras de conteúdo – sobre cabelos crespos – na plataforma: Camilla de Lucas, Juliana Louise e Nátaly Neri, após levantamento dos principais loci de discussão sobre o tema em ambientes online. O estudo conclui que possivelmente as narrativas das youtubers tensionam discursos historicamente construídos, se contrapondo concomitantemente às representações hegemônicas calcadas na branquitude e se aproximando ao mesmo tempo de padrões estéticos regulatórios ainda rígidos para os corpos e cabelos de mulheres negras.

Fernanda Lucia Regueira Moreira (2019), por sua vez, parte da premissa de que os cabelos crespos e cacheados fazem parte da identidade brasileira, mas durante muito tempo foram estigmatizados e tornaram-se fonte de racismo e preconceito. Um grupo de *Youtubers* produtoras de conteúdo atualmente propagam crenças e ideias a partir de vídeos publicados em plataformas digitais e que são consumidos por milhares de mulheres que recorrem aos referidos vídeos. Por meio da análise de discurso, foram coletados dados de depoimentos de jovens mulheres que discutem sobre as violências físicas, estéticas e emocionais vivenciadas desde crianças por terem cabelos crespos e cacheados, discussões sobre negritude, estética capilar, transição capilar, racismo estrutural e autoestima.

Um dos pontos de conexão com esta pesquisa e minha dissertação são os referenciais 100% compatíveis entre ambos os trabalhos, ou seja: teóricas e teóricos negros que tratam da negritude diretamente a partir do seu lugar de fala, como Djamila Ribeiro, Sueli Carneiro, Silvio Almeida, Kabengele Munanga, Grada Kilomba e Nilma Lino Gomes. São livros e artigos com os quais tenho dialogado em todos os trabalhos entregues às disciplinas do PPG-CINEAV e que protagonizam meu arsenal de teóricas e teóricos de base.

Ivani Francisco de Oliveira (2019) investiga, em sua dissertação, os produtos audiovisuais nas redes digitais em suas relações culturais na contemporaneidade.

Nesse contexto, o foco de interesse da pesquisadora são as mulheres negras divulgando depoimentos sobre a transição capilar e empresas do ramo estético oferecendo produtos para esse fim, interação esta que tem gerado modificações na relação de mulheres negras com seus cabelos. O caminho da análise parte da construção histórica dessas narrativas a partir do legado das militâncias negras e, para isso, a dissertação tem como referencial teórico-metodológico a abordagem da psicologia discursiva, numa perspectiva construcionista voltada às produções dos sentidos no cotidiano das mulheres negras e na relação com seus cabelos crespos.

No mesmo caminho de Oliveira (2019), cujo foco de sua investigação recai sobre as redes digitais, e tendo por base de a produção audiovisual de *youtubers* negras da baixada fluminense, a dissertação de Camila da Rocha Galvao Oliveira (2018), pesquisa as subjetividades que são construídas dentro do canal *YouTube*, como uma forma de articular tecnologia, cultura e periferia. *Youtubers* negras estão protagonizando suas trajetórias, por meio da linguagem audiovisual, e assim elas compartilham suas vivências com seus pares. A partir das diversas representações elaboradas por meio de tutorial de maquiagem e técnicas capilares, elas iniciam no YouTube um espaço para discussão sobre gênero, raça, sexualidade, religião, autoestima, comportamentos em geral, entre outros, destacando-se aqui a questão dos cabelos crespos das mulheres negras também. Em uma aliança com as tecnologias digitais, as mulheres negras, sobretudo, constroem novas formas de expressão, que acabam produzindo novas formas de interação social, relações de consumo que ultrapassam suas performances estéticas.

E na dissertação *KBELA: O Cabelo e a Mulher Negra no Cinema Contemporâneo Brasileiro*, Rosário (2019), a autora, discute o cabelo e a mulher negra a partir do curta-metragem *Kbela* (2015), dirigido e roteirizado pela realizadora carioca Yasmin Thayná. O trabalho traz uma interessante referência histórica acerca da presença do corpo negro desde os primeiros cinemas realizados nacionalmente até o cinema contemporâneo. O foco de interesse da autora é o recorte de gênero e raça de realizadoras negras na produção de cinema negro no Brasil. A metodologia aposta em uma análise fílmica do referido filme evidenciando a presença marcante do corpo negro em transição capilar.

A seguir, a partir de uma categoria que denomino ‘Realizadoras Negras Periféricas’, trago para a discussão 2 dissertações.

Quezia Maria Lopes Gomes da Silva Ribeiro (2013), por exemplo, analisou 142 longas metragens lançados em salas comerciais no ano de 2016, e o resultado da pesquisa revelou que nenhuma mulher negra dirigiu ou roteirizou um longa-metragem comercial nesse período. Além disso, mulheres negras só apareceram como protagonistas em 5% dos filmes brasileiros – ainda assim, frequentemente são construídas pelo olhar branco e masculino, perpetuando representações que reforçam estereótipos de gênero, raça e classe. A autora investiga, em contraponto, as narrativas documentais, numa abordagem interseccional, que leva em consideração raça, gênero, sexualidade, a partir de quatro obras de três realizadoras negras contemporâneas, são elas: *Travessia* (2017), de Safira Moreira; *NoirBlue – Deslocamentos de uma dança* (2018), de Ana Pi; *(Outros) Fundamentos* (2019) e *Pontes sobre Abismos* (2018), ambas de Aline Motta. Ribeiro propõe um percurso de escrevivência cinematográfica e acadêmica, em diálogo com as realizadoras e suas obras a partir de uma perspectiva autoetnográfica.

Esse trabalho especificamente trouxe uma identificação automática com uma das realizadoras investigadas na dissertação: Aline Motta, cujas duas obras analisadas, foram também motivo de meu interesse e estudos, o que rendeu um trabalho entregue para a disciplina optativa de *Cineastas: autoria e criação artística no cinema*¹⁴ e, mais tarde a expansão desses estudos analíticos e a escrita, em parceria com minha orientadora, de um artigo encaminhado para publicação.

Em *Interseções entre vídeo e dança sob óticas periféricas* (2023), a autora, Lais Castro dos Santos investiga artisticamente uma perspectiva de periferia como identidade compartilhada, escapando da concepção hegemônica mais ligada a estereótipos. Seu mote criativo parte da sua própria experiência de mulher, negra e periférica para tecer as reflexões, diálogos com autores e processos de criação. Através da prática da dança imbricada com a construção de imagens e da improvisação como prática desenvolvida tanto nos laboratórios de criação quanto em cena na relação com o público, Lais procura ativar diversos repertórios dessa experiência negra periférica. Seu processo de criação se deu através de quatro ações que estruturam metodologicamente a pesquisa: olhar a rua: o corpo e a câmera; projetar imagens no espaço do Citrus Ateliê; conviver corpo e a imagem; ação no ateliê para público.

¹⁴ A referida disciplina foi lecionada pelo professor doutor Eduardo Tulio Baggio, no PPG-CINEAV, durante o segundo semestre de 2024.

A identificação com a dissertação, aqui, parte do fato de que também me coloco como [vídeo]artista/pesquisadora e na elaboração de minha poética audiovisual, vou tra(n)çando reflexões acerca de uma prática artística antirracista.

Na categoria que denominei de ‘Corpos, Danças e Performances de/sobre Mulheres Negras’, trago as considerações sobre 4 dissertações.

A dissertação de Simonne Silva Alves (2022), apresenta uma Crítica de Processo de criação do vídeo-performance *Meu corpo DANÇA* (2020). O audiovisual foi produzido e protagonizado pelas mulheres participantes do projeto em dança *Mulheres Ao Vento – MAV*, que desde a sua fundação, em 2016, desenvolve suas atividades no Complexo da Maré, zona norte da cidade do Rio de Janeiro. Esse é o contexto em que esta pesquisa está inserida e desenvolve um estudo sobre a subjetividade dessas mulheres a partir da antropologia da dança.

Nara Cordova Vieira (2019), também parte da Crítica de Processo para se reportar a uma criação artística em estudo com e nas corta-ventos da Banda de Congo José Lúcio Rocha de Airões, distrito de Paula Cândido-MG: Maria de Lourdes Mateus e Marcelly Cristina Mateus Celestino. Vó e neta, mulheres negras quilombolas, contam, cantam e dançam suas histórias em afrografias – as oralituras denominadas por Leda Maria Martins (1997). A pesquisa, à semelhança de minha dissertação é escrita/composta também por uma mulher negra que prioriza estudos em dança em referência às culturas práticas e teóricas afro-brasileiras. O destaque para as mulheres negras, de acordo com Vieira (2019), é uma escolha política pelo nosso protagonismo ainda pouco reconhecido e também pelo seu interesse de vida e estudo, que perpassa por uma luta antirracista em contexto de racismo estrutural.

Danielle Cristina Anatolio dos Santos (2018), por sua vez, traz como premissa em sua dissertação o argumento de que os signos normalizadores, pautados por valores estéticos e artísticos hegemônicos, herdeiros de uma mentalidade e cultura coloniais, coíbem o corpo negro feminino à medida que este não se adequa na narrativa da arte brancocêntrica europeia e patriarcal. Parte-se de uma análise de três espetáculos das artes do corpo de autoras negras, que combatem e resistem aos estereótipos herdados da colonização e que afetam profundamente a mulher negra, resultando em dominação e coerção corpórea. Nas três obras, o corpo é trabalhado como vetor, com a intenção de produzir um novo olhar e sentido para o mesmo. A pesquisa aponta para a necessidade de ressignificar cenicamente o corpo negro

feminino e discutir o protagonismo de mulheres negras no tecer artístico da cena contemporânea.

Na dissertação *As Representações do Corpo Negro-Feminino na Contística de Conceição Evaristo*, a autora Nadmilia Castro Domingues (2022), analisa as possíveis concepções corporais das mulheres negras e o que caracteriza cada personagem das narrativas encontradas nos contos de Conceição Evaristo, especificamente nas obras: *Olhos d'água* (2016) e *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016). Conclui-se que as personagens de Evaristo são marcadas pelas diversas mazelas que incidem sobre a mulher negra periférica brasileira, mas há, também, corpos de mulheres que reconfiguram toda sua realidade de forma que o processo de dominação seja rompido e elas possam também alcançar emancipação e ocupar o seu lugar de fala. Conceição Evaristo tem sido referência, não apenas teóricas, mas exemplo de militância e educação para práticas antirracistas.

E na categoria que instituí e que se denomina 'Corpo, Educação e Narrativas Antirracistas', destaco a existência de 5 dissertações.

Graciele Ribeiro Galdino (2021) se interessa pela formação de professores(as) licenciados em Dança a partir de uma virada no ensino-aprendizagem pelo viés descolonizador. Em sua dissertação, ganham relevo os conceitos de afrocentricidade, colonialidade de poder, pedagogias de re-existência e currículos decoloniais em um quadro propositivo onde, descolonizar as possíveis práticas educacionais, significa fazer amplas perguntas sobre formação e projeto político- pedagógico significativo para todas as pessoas. A metodologia incluiu a pesquisa bibliográfica e a realização de entrevista semiestruturada.

Gislaine Maria Barbosa Antunes (2023), por sua vez, tem como objetivo propor atividades artísticas, por meio da linguagem cinematográfica e audiovisual, que possibilitem refletir sobre as aspirações de jovens periféricos e suas pirações (momentos em que perdem a razão, o prumo), por meio do corpo e das mídias digitais (aplicativos, redes sociais etc). A dissertação, ao analisar discursos racistas e antirracistas experienciados, pela própria docente e estudantes integrantes do Núcleo de Iniciação Científica da Escola Estadual Geraldo Bittencourt, procurou dialogar com espaços, tempos, processos e atravessamentos inerentes aos seus percursos formativos na Educação Básica, com a pretensão de construir ações antirracistas no âmbito do componente curricular Arte no Ensino Médio.

Ao passo que a dissertação de Ivan Gomes de Oliveira (2022) se propõe a pensar a arte pós-colonial como estratégia de combate ao racismo, considerando-a inserida num contexto de revisão das versões colonialistas cujos discursos ainda reverberam práticas de racismo. Para tal intento, toma como *corpus* duas performances de Grada Kilomba: *Ilusions Vol. I; Narcissus and Echo* (2017), presente na exposição *Desobediências Poéticas*, e *Memórias da Plantação*, disponível na plataforma Youtube; somado às performances, fragmentos do livro *Memórias da Plantação: episódios de racismo contemporâneo* (2008), da mesma autora, ajudam a compor o *corpus*. A pesquisa se desdobra em dois momentos e no primeiro, investiga a composição do gênero performance, sua linguagem híbrida, tecnológica e as relações intermediárias como, corpo e voz e vídeo, e como essa linguagem conserva a poeticidade das narrativas orais. Esse é o ponto de contato com a minha investigação, o fato de se perceber a potencialidade do vídeo como canal da expressividade e do palco e visibilidade de práticas artísticas antirracistas.

Themis Cristina Lobato de Lima (2022), em sua dissertação, envolveu-se com a criação e análise de uma formação continuada de professores da educação infantil voltada para os princípios de uma educação antirracista, por intermédio do ensino artístico. Foi realizada com 22 docentes de uma escola municipal de Educação Infantil de Belo Horizonte, utilizando como uma de suas bases metodológicas a abordagem triangular de Ana Mae Barbosa (2007), proposta para o ensino da arte-educação (contexto, fazer, apreciação), unificando as técnicas de ensino realizadas em instituições de educação informal com as da educação formal. O resultado desta pesquisa qualitativa gerou como produto pedagógico uma exposição de arte-educação, interativa, para o público infantil. Sua mediação demonstrou a outros educadores como usufruir das artes na prática de uma educação antirracista e, consequentemente, a como fortalecer o cumprimento da lei no 10.639/2003 em sua instituição.

E, finalmente, a dissertação de Julia Maria Nogueira Silva (2022), teve como objetivo aprofundar nas relações sociais de mulheres negras arte-educadoras e entender qual o sentido da utilização da arte como ferramenta na educação antirracista, considerando as sensibilidades, realidades, memórias, e perspectivas no que se refere à identidade pessoal e profissional das entrevistadas. As interlocutoras desta pesquisa, foram cinco mulheres negras artistas e educadoras que atuam ou atuaram em espaços formativos incorporados na luta antirracista. As entrevistas foram

utilizadas como uma maneira de registrar suas subjetividades e memórias dos acontecimentos narrados. Ponderou-se a memória e as sensibilidades como exercícios coletivos das lembranças trazidas pelas entrevistadas ao colocarem suas perspectivas e apresentarem os caminhos percorridos para o uso da arte como resistências nos espaços de formação.

Neste encontro com as teses e dissertações anteriormente mencionadas, pude ler atentamente os resumos, as palavras-chave e me inteirar, numa certa medida, de pesquisas que precedem meu intento em me organizar em torno da questão da videodança como poética sobre os enunciados de um corpo feminino negro em seu discurso acerca dos cabelos crespos, memórias, histórias, percepções e vívida resistência e enfrentamento ao racismo estrutural no Brasil em seu pacto de branquitude. Destaca-se que o referido enfrentamento aqui mencionado, parte de uma prática artística antirracista. Parte-se de uma educação estética na proposição de ARTE, pois todo o percurso da pesquisa encontra-se envolta e sendo construída em um Programa de Pós-Graduação vinculado à área de Artes. É importante destacar.

Em um segundo momento/etapa, houve a necessidade de se buscar os mesmos elementos descritores na plataforma *Scielo*, atentando para os artigos indexados publicados nos últimos 7 anos, com a finalidade de estabelecer um mapeamento relativamente atualizado das produções no campo da videodança e dos conteúdos – marcadores singulares – vinculados ao audiovisual. Desta forma, obteve-se apenas 6 resultados que podem ser visualizados no quadro 3.

Cabe mencionar, que houve muita dificuldade na filtragem exata dos descritores para o sucesso de resultados de busca. Tornou-se necessário utilizar termos similares ou derivativos, tais como vídeo, estratégias artísticas, dança afro-brasileira, performance e câmera, para que algum resultado surgisse na plataforma. Isto posto, os 6 resultados foram, então, trazidos para o estado da arte, após uma leitura de seus resumos e palavras-chave.

Quadro 3 – Artigos relacionados aos descritores – indexados na plataforma *Scielo*

	Autor	<i>Título do Artigo</i>	Ano	Periódico
1	MESQUITA, Juliana Scheider; TEIXEIRA, Juliana Cristina; SILVA,	<i>‘Cabelo (crespo e cacheado) pro alto, me levando a saltos’ em meio à resignificação das identidades de <u>mulheres negras</u> em contextos</i>	2020	RECADM

	Caroline Rodrigues	<i>sociais e organizacionais</i>		
2	AGUIAR, Josimeire Ferreira de; COSTA, Candida Soares da	<i>A trajetória emancipatória do cabelo crespo: racismo, “boa aparência”, transição capilar e a afirmação da identidade negra</i>	2021	RAÍDO
3	ANGELI, Diogo; ROCCO, Marcelo	<i>Estratégias artísticas na videodança ‘Fôlego’: escravidão e necropolítica em Campinas (SP-Brasil)</i>	2023	Revista Brasileira de Estudos da Presença
4	SANTOS, Gabriele Christine et al.	<i>Impacto do racismo nas vivências de mulheres negras brasileiras: um estudo fenomenológico</i>	2023	Revista Psicologia: Ciência e Profissão
5	DA SILVA JUNIOR, Francisco Elismar; DA SILVA, Robson Carlos	<i>Dança Afro-Brasileira em Cena: Expressão e Resistência da Subjetividade do Corpo Negro</i>	2024	Cadernos Cajuína
6	TORRES, Juliana Ferreira	<i>O corpo negro em performance para a câmera como discurso contra-hegemônico</i>	2024	Grau Zero – Revista de Crítica Cultural

Fonte: elaboração da autora.

Das 6 unidades documentais do tipo ‘artigo científico’, o mais antigo tem data de 2020, enquanto que o mais recente foi publicado em 2024. Adotando uma ordem cronológica de publicação, na apresentação dos dados, é possível afirmar que o texto de Juliana Schneider Mesquita, Juliana Cristina Teixeira e Caroline Rodrigues Silva (2020) analisa a possível ressignificação de identidades de mulheres negras em sua relação com o processo chamado ‘transição capilar’ e a maneira como a sociedade e as organizações vêm reagindo a essa ressignificação. A pesquisa das três autoras é qualitativa e envolveu a realização de entrevistas com roteiros semiestruturados com mulheres que passaram ou estão passando pela transição capilar. Os principais resultados evidenciam que as entrevistadas, ao passarem pela transição capilar, tiveram suas identidades ressignificadas e que essa ressignificação traz relevantes alterações nas suas relações na sociedade.

O artigo de Josimeire Ferreira de Aguiar e Candida Soares da Costa (2021), por sua vez, apresenta argumentos contundentes acerca de como o discurso da beleza produziu estereótipos sobre o cabelo crespo na sociedade. Há uma intensa discussão sobre os modos como a indústria da beleza frequentemente manipula as identidades negras. A metodologia escolhida foi à pesquisa bibliográfica do tipo qualitativa e, na sessão considerações finais, as autoras afirmam que o uso do cabelo crespo ou cacheado pode ser um meio de afirmação identitária em oposição às diversas formas de manipulação da identidade negra.

Francisco Elismar Silva Junior e Robson Carlos da Silva (2024), discutem as possíveis subjetividades do corpo negro, considerando suas percepções de corporeidades, suas memórias, noções de espaço e tempo a partir das narrativas das participantes da pesquisa. Metodologicamente os autores trabalham com a perspectiva da ‘trança e com a História oral’, tendo esta como ponto chave para a análise das informações acessadas. A trança é entendida, na pesquisa, como forma de interpretação de experiências performáticas individuais e coletivas, dimensão metafórica, subjetiva e pessoal, por meio da qual, os autores aproximam-se do entendimento acerca do fluxo dos sentidos concedidos a estas experiências investigadas. Assim, este trabalho, explora a noção do corpo como uma inscrição no mundo, vinculando tempo, espaço, oralidade e ancestralidade à constituição das representações da corporeidade negra destacando as simbologias associadas ao corpo na cultura negra e nas danças produzidas pelo *Grupo Afoxá*.

Ao ler o artigo completo, fiquei com a impressão de que havia uma completa sinergia entre minha forma de conduzir as entrevistas, a roda de conversa, a coleta de dados e a reformulação poética ‘trançada’ das memórias e oralidades das participantes de minha pesquisa na configuração de minha videodança. O trabalho, aqui, também me forneceu uma lista inestimável de textos, artigos e obras audiovisuais para referenciar em minha dissertação.

No artigo *Estratégias Artísticas na Videodança Fôlego: escravidão e necropolítica em Campinas (SP-Brasil)*, os autores Diogo Angeli e Marcelo Rocco (2023), investigam a videodança *Fôlego* (2018), cuja temática aborda a violência praticada contra os corpos negros na contemporaneidade. O texto traz um breve panorama acerca da historicidade da escravidão no Brasil, em especial sobre a cidade de Campinas (SP), local de criação da obra, tendo como eixo norteador o conceito de necropolítica (Mbembe, 2016). O interesse e reverberação com minha dissertação

reside no fato de que o artigo discute um processo de criação para uma videodança. Consegui acessar o conteúdo audiovisual e na constituição do material há uma sensível discussão sobre diferentes territorialidades da cena e para as provocações político-sociais na dança, sobretudo no que tange aos corpos negros.

O artigo de Juliana Ferreira Torres, egressa do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) e denominado *O corpo negro em performance para a câmera como discurso contra-hegemônico* (2024), analisa o corpo negro performativo, em seu discurso contra-hegemônico, a partir de duas atuações em filmes do Cinema Brasileiro: Zózimo Bulbul em *Alma no Olho* (1973) e Michelle Mattiuzzi em *Café com Canela* (2017). A autora propõe o exame dos estudos sobre videoperformance, cinema negro brasileiro e teorias culturalistas para embasar sua análise sobre os dois materiais audiovisuais. No filme *Alma no Olho*, o próprio Zózimo encena a colonização e exploração do corpo negro, desde a invasão da África até a descolonização por si mesmo. Já em *Café com Canela*, de Glenda Nicácio e Ary Rosa, observa-se Michelle Mattiuzzi como manifestação da Oxum. Mattiuzzi é uma artista performática e pesquisadora do pensamento radical negro e faz uso do próprio corpo para subverter os mecanismos de objetificação do corpo feminino negro.

A leitura desse texto, em particular, agregou muitas ideias – estéticas e teóricas – pois com acesso ao material audiovisual, ampliei meu repertório pela fruição de um conteúdo tão singular, urgente e sensível.

O artigo *Impacto do racismo nas vivências de mulheres negras brasileiras: um estudo fenomenológico* (2023) é escrito por 5 autores que têm como objetivo principal compreender, a partir de uma análise fenomenológica, o impacto do racismo sobre vivências de mulheres negras no Brasil. Foram analisados relatos escritos por mulheres que se autodeclaravam negras encontrados em sites e blogs da internet. Os resultados da pesquisa possibilitaram, aos autores, compreender que as experiências de racismo vivenciadas por mulheres negras têm início na infância e as acompanham ao longo de toda a vida, causando impactos sobre sua saúde mental. A insatisfação em relação ao cabelo natural e a cor da pele surgem como sinais concretos de recusa da identidade negra; enquanto o processo de tomada de consciência, reconhecimento e aceitação da negritude impulsionam a autoaceitação e a construção de uma nova identidade como mulher negra. A troca de experiências com outras pessoas negras sobre racismo favoreceu o reconhecimento da negritude.

Encerro esta seção de estado da arte do objeto de investigação, com um pequeno inventário descritivo de pesquisas relevantes sobre o tema investigado, destacando um panorama já existente e pontos de vista ou perspectivas adotadas em cada um dos trabalhos mapeados.

Vislumbro muitas lacunas, sobretudo na questão de poética autoral – a reflexão acerca do processo de criação da videodança *Meu Cabelo, Minha Coroa, Não Toca!* – como um forte indício de que ainda há o que se desenvolver sobre o assunto em questão. Um outro fator que se deve considerar, a partir do inventário realizado, é que se trata aqui de uma pesquisa em artes, como anteriormente mencionado.

Neste sentido, os autores Fortin e Gosselin (2014) atestam:

[...]podemos postular que a pesquisa nas artes, no sentido mais amplo, se aplica à investigação que é realizada no campo das artes. É uma forma de abordar artistas, seus processos e os seus produtos. A pesquisa nas artes pode incluir pesquisas sobre as artes (por exemplo, a compreensão das músicas para dançar do século XVIII), pesquisas para as artes (por exemplo, a compreensão do impacto dos dispositivos eletrônicos entre dançarinos e iluminação), pesquisas em artes (por exemplo, a compreensão do conhecimento incorporado de um coreógrafo ou artista) (Fortin; Gosselin, 2014, p. 1).

Por se tratar de uma pesquisa em artes, naturalmente haverá a necessidade de mesclar as reflexões teóricas que englobam o campo da videodança, inserida nas artes do vídeo, mas trazendo especificidades de um corpo em movimento dançante e também descrever, analisar e interpretar os documentos de processo criativo e o próprio objeto empírico da investigação.

Para tal intento, a seguir, no capítulo 2, serão apresentados os pressupostos, conceitos e contexto da videodança, enquanto tecnologia midiática e forma de linguagem artística, além de mover um corpo feminino negro e dançante em seus postulados éticos, estéticos e audiovisuais.

2 DO CINEMA EXPERIMENTAL, ÀS ARTES DO VÍDEO E AO RECORTE DA VIDEODANÇA

Linhagem é linguagem.
(Aline Motta, 2024, p. 20)

Logo nas primeiras páginas de seu livro *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo*, Djaimilia Pereira de Almeida (2023, p. 13), questiona-se: “existe tal coisa como uma escritora negra? Serei tal coisa? É isso perfil desejável ou aberração? Redenção ou presente envenenado?”

Escolho, abertamente, assumir o meu ‘lugar de fala’, de videoartista, de pesquisadora e escritora e abordar, em qualquer seção dessa dissertação, minha *linhagem como linguagem* – como menciona a artista Aline Motta na epígrafe que abre este capítulo. Não sei responder às perguntas de Djaimilia: redenção ou presente envenenado? O que sei é que empreender práticas antirracistas em qualquer ambiente onde se esteja, ou qualquer pesquisa que se esteja a desenvolver é fazer um “debate estrutural”, como afirma Djamilia Ribeiro (2019). A oportunidade de fomentar a possibilidade de dar visibilidade e voz às práticas educacionais e/ou artísticas antirracistas é uma forma contundente de nos conscientizarmos sobre o racismo estrutural, muitas vezes presente em buscas por autoras ou autores exclusivamente eurocêntricos. Procuro equilibrar as forças, vozes e falas – históricas, técnicas e tecnológicas – sobre as artes do vídeo e da videodança, portanto, aferindo os devidos créditos a artistas, produtores de conteúdo audiovisual, pesquisadoras e pesquisadores brasileiras(os) e, sempre que possível, trarei minhas próprias criações videográficas para contrapor sentidos, afetos, significados e dados já consolidados como referências eurocêntricas pontuais sobre o assunto/tema.

Dessa forma, à semelhança de Djaimilia Pereira de Almeida,

[...] vivo no tempo em que se diz ‘escritora negra’. Apenas neste tempo a vida que inventei que me escolheu pode ser a minha vida. Apenas neste tempo me posso dizer. Fosse eu minha avó, minha bisavó, e abafaria nos meus sonhos inquietos, nos meus pensamentos tortuosos. Fosse eu minha trisavó, preta de carapinha dura, e o meu destino seria o chicote. Ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo, uma mulher deste tempo, é escrever contra esse facto, carregando-o às costas, sem deixar que ele me tolha (Almeida, 2023, p. 13).

Como afirma a autora, “apenas nesse tempo me posso dizer.” E eu, Patrícia, posso também me dançar e me videodançar nesse tempo. E posso assistir a diversas manifestações de artes do vídeo, videoperformance, corpos em performance na tela, movendo discursos contra-hegemônicos, comunicando ideias, sentidos e formas as mais variadas possíveis. A linguagem híbrida da videoarte e, por consequência, da videodança, encontra precursores na linguagem cinematográfica, especificamente no cinema experimental que possui tantos pontos de conexão técnica e estética com as artes do vídeo.

Neste momento da reflexão, coloco em evidência duas leituras que me mobilizaram para começar a pensar além do campo comparativo ou diferencial entre cinema e videoarte; entre filme e vídeo. O artigo de Juliana Ferreira Torres *O corpo negro em performance para a câmera como discurso contra-hegemônico* (2004), pautado também em excertos de sua dissertação de mestrado – defendida no âmbito do PPG-CINEAV em 2024 e denominada *Imagens de mulheres negras no cinema negro e feminino brasileiro*, traz para o debate um material audiovisual singular.

Trata-se do curta-metragem experimental brasileiro *Alma no Olho* (1973)¹⁵ de Zozimo Bulbul (figura 08).

Figura 08 – *Alma no Olho* (1973) de Zózimo Bulbul – corpo negro e(m) performance



¹⁵ *Alma no Olho* (1973). Música de John Coltrane. Produção: Zozimo Bulbul Trilha original: John Coltrane Montagem: Zozimo Bulbul Estúdio de Mixagem: Laboratório Imagem Lider Rio Arte: Carlos Pacheco Estúdio de Som: Lab. R. Batalin Imagem: José Ventura. Para acesso ao curta experimental, consultar o link: <https://www.youtube.com/watch?v=IbCa5ufiV3s>. Acesso em: 30 jan. 2025.



Fonte: *prints* da tela – curta-metragem *Alma no Olho* (1973) de Zózimo Bulbul

A autora explica que *Alma no Olho* é reconhecido e aceito como filme experimental, tendo sido filmado em película de 35 mm com sobras de material de um outro filme: *Compasso de Espera* (Antunes Filho, 1973)¹⁶.

Acredito que temos aqui uma condição em que a linguagem de Zózimo Bulbul é também a sua linhagem. No material audiovisual em questão, ele aborda a condição dos corpos negros – desde à escravidão até o momento vivido nos anos 1970 – trazendo para o centro do debate a ancestralidade afro-brasileira, o racismo estrutura

¹⁶ Considera-se que, Antunes Filho teria sido o primeiro diretor a colocar em cena um ator negro, Zózimo Bulbul, formando par romântico interracial. Para acesso ao trailer do filme, consultar: <https://www.youtube.com/watch?v=og-fWgHXoGs>. Acesso em 13 fev. 2024.

e a subalternização. E faz isso performando, dançando, se movendo para a tela. Sua expressão é discurso decolonial.

Torres (2024, p. 40) admite que *Alma no Olho* “não pretende ser videoarte ou vídeo performance”, mas quando analisamos o material, é impossível negar que sua performance expressiva, ideológica e discursiva para a câmera, assim como o(s) recurso(s) de edição, não o afastam por demais das condições e elementos da linguagem videográfica.

E, nessa esteira de raciocínio, antes de adentrar à discussão acerca das artes do vídeo, convém mencionar também uma cineasta experimental e que apostava em elementos cinematográficos – pensamento/teoria e prática artística – que se distanciava do modelo hegemônico estadunidense ou *hollywoodiano* dos anos 1940.

Maya Deren (1917-1961), cineasta de origem ucraniana, transitou pelas esferas interdisciplinares das artes, tendo se interessado, nos Estados Unidos, por fotografia, literatura, dança e cinema. Atuou como assistente e acompanhou as turnês de Katherine Dunham¹⁷ (1909-2006), coreógrafa, antropóloga e pioneira de uma singular dança moderna afro-americana com elementos estilísticos caribenhos. Foi neste contexto, que Deren conheceu o bailarino afro-americano Talley Beatty (1918-1995) e o filmou como protagonista do seu cine-dança *A Study in Choreography for câmera* (1945)¹⁸.

O termo “cine-dança” é mencionado por Cristiane Wosniak (2006) e Bárbara Janicas (2023), em seus trabalhos sobre a modalidade, entretanto João Luiz Vieira (2012) usa o termo “filme-dança” para se referir aos experimentos de Deren. Tal premissa – que alimentaria também as bases da videodança, anos mais tarde –, encontra reverberação nas palavras da própria Deren em seu texto *Cinema: o uso criativo da realidade*¹⁹ (2012):

Estejam as imagens relacionadas em termos de qualidades comuns ou contrastantes, na lógica causal dos eventos que é a narrativa, ou na lógica das ideias e emoções que é o modo poético, a estrutura de um filme é sequencial. A ação criativa no filme, portanto, ocorre em

¹⁷ Dunham teve grande reconhecimento como líder no campo da Antropologia da Dança (Etnocoreologia). Ministrou aulas em universidades, criou e coreografou sua própria companhia de dança formada exclusivamente por artistas pretos.

¹⁸ *A STUDY in choreography for câmera*. Direção de Maya Deren, 1945. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h3W9yFHaVGI>. Acesso em: 30 jan. 2025.

¹⁹ Essa citação se reporta à tradução do texto original de Maya Deren (1960), realizada por Maria Cristina Mendes e José Gatti e publicada na *Revista Devires* em 2012. Disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/215/0>. Acesso em: 10 jan. 2025.

sua dimensão temporal; e por esta razão o cinema, muito embora composto por imagens espaciais, é basicamente *uma forma de tempo*. Boa parte da **ação criativa consiste na manipulação de tempo e espaço** (Deren, 2012/1960, p. 145 – grifo meu).

Esse postulado ou credo artístico (ato teórico) de Deren seria decisivo para o pensamento que alicerça as artes do vídeo em seu pressuposto formal de manipulação ou composição espaço-temporal. A cineasta ainda se refere à manipulação [EDIÇÃO em videodança] como um ato orgânico incorporado ao material audiovisual e que pode ampliar ou subverter o tempo e o espaço de representação no quadro/tela:

A extensão de uma escadaria pode ser enormemente ampliada se três diferentes tomadas da pessoa subindo (filmadas de diferentes ângulos, a fim de que não se torne aparente que uma área idêntica está sendo percorrida a cada vez) forem montadas para que a ação seja contínua e resulte numa imagem de trabalho persistente em direção a um objetivo elevado. Um salto no ar pode ser ampliado pela mesma técnica, mas neste caso, já que a ação fílmica é mantida muito além da duração normal da própria ação real, o efeito é de tensão enquanto esperamos que a figura retorne, finalmente, para o solo [...]. A repetição de cenas de uma situação casual envolvendo muitas pessoas pode ser usada num contexto profético, como um *déjà-vu*; a reiteração exata, através da alternância de quadros repetidos daqueles movimentos, expressões e trocas espontâneos, pode também mudar a qualidade da cena de uma informalidade para uma estilização coreográfica; desse modo ela atribui dança a não-dançarinos, mudando a **ênfase do propósito do movimento para o movimento em si**, fazendo assim com que um encontro social informal adquira a solenidade e a dimensão de um ritual (Deren, 2012/1960, p. 146 – grifo meu).

Como veremos mais adiante, uma das condições estéticas e técnicas acerca da videodança é o elemento da edição com todos os seus efeitos e figuras de linguagem, atribuindo movimentos pelo ato de junção ou supressão de blocos de espaço e tempo.

Em sua obra *A Study in Choreography for câmera* (1945), Deren busca exercitar seu credo teórico, ao justapor, repetir sequências filmadas, alterar o tempo de execução do movimento, extraindo e propondo um jogo de movimento dançante somente possível pela montagem/edição. O bailarino se encontra – numa sequência espaço-temporal improvável fisicamente – numa localidade determinada; ele levanta sua perna, estende o movimento e, ao baixar a perna há o ‘corte/justaposto’ de dois

diferentes segmentos fílmicos, o que coloca este movimento descendente da perna aterrissando em outra locação: o interior de uma 'sala com uma lareira' (figura 09).

O que se observa, a seguir, são justaposições de locações, repetição de gestos criando uma ilusão de continuidade coreográfica; uso de aceleração e de desaceleração dos movimentos, em prol do uso criativo da realidade de um corpo que se move para a câmera: um filme-dança ou um cine-dança.

Figura 09 – *A study in choreography for camera* – corpo negro (coreo)editado



Fonte: *prints da tela* – *A study in choreography for camera* (1945) de Maya Deren

Vieira em seu texto: *O visionário cinema de fluxo de Maya Deren* (2012, p. 25), explica que o filme de Deren “ressalta mais a potência da imaginação em seu poder de alterar a lógica das coordenadas espaço-temporais do mundo exterior mais concreto do que o dos sonhos.”

A lógica ou (i)lógica na relação entre espaço e tempo na obra de Deren também merece a atenção da pesquisadora Ana Rito (2016) atestando-se que Deren não apenas considera a sua câmera uma observadora da cena dançante, mas uma espécie de corpo-câmera em atividade concreta, em parceria e cumplicidade com a dança que se manifesta com o corpo à frente da câmera. A câmera (e a posterior edição) criam danças com o corpo que se move em geografias e tempos (im)possíveis. Dessa forma, a continuidade coreográfica [leia-se aqui também e, sobretudo, a videodança] questiona e subverte a continuidade espacial. “Esta sequência promove uma poética do movimento, a-funcional, a-narrativo, a-linear. A fluidez do jogo em torno do centro gravitacional cria uma ‘janela’ dentro do filme que conduz à contemplação do ‘puro movimento’” (Rito, 2016, p. 204).

Daniele Sena Durães (2023, p. 45), por sua vez, não deixa de observar e enaltecer o ‘estranhamento’ causado por Deren, não apenas pelo alto teor criativo empregado em seus filmes experimentais, mas pelo fato de dar o protagonismo narrativo a um bailarino negro, desnaturalizando a presença de corpos negros em atuações estereotipadas ou de subserviência nos tópicos e hegemônicos filmes da época.

quebra tabus transgredindo estereótipos ao fazer uma declaração claramente política apresentando um afro-americano não como um servo ou mordomo como Hollywood fazia na época, mas sim como um ser humano totalmente formado, um dançarino elegante e talentoso (Rosemberg, 2000, p. 3, apud Durães, 2023, p. 45).²⁰

Percebo, assim, tanto em Zozimo Bulbul, quanto em Talley Beatty – enquanto performers negros frente a uma câmera com posterior edição em (des)continuidade – uma possibilidade discursiva que faz uso dos meios, técnicas, linguagem e divulgação para trazer uma construção não hegemônica no quesito da percepção sobre/do corpo em movimento na tela.

²⁰ Do original: *Breaking taboos, transgressing stereotypes and making a distinctly political statement by featuring an African-American not as a servant or a butler as Hollywood did at the time, but rather as a fully formed human being, an elegant and talented dancer.*

2.1 CONTEXTOS DAS ARTES DO VÍDEO: TECNOLOGIA E LINGUAGEM

O corpo-tela é um corpo imagem.
(Leda Maria Martins, 2024, p. 77)

Nesse subcapítulo, a intenção é delinear algumas considerações acerca das artes do vídeo como forma de arte e comunicação; como linguagem, dispositivo e expressão artística. E, para tal intento, a primeira ação investigativa é consultar formalmente o dicionário *online* e verificar os possíveis sentidos atribuídos à palavra “vídeo”. Os resultados encontrados dão conta de: “parte visual de uma transmissão televisiva ou de um filme. Conjunto de dispositivos que reproduzem a imagem transmitida. Tela ou receptor de um televisor ou de um monitor.”²¹ Ainda é possível associar a palavra “vídeo” aos substantivos: filme, fita, monitor, clipe, televisor, televisões, videocassete, videoclipe, videoteipe, tela, **imagem e(m) movimento**.

Nesse sentido, Arlindo Machado (1996, p. 46) chama a atenção para a constituição do elemento/fenômeno/*medium* vídeo como uma espécie de objeto híbrido “profundamente impuro, de identidades múltiplas, que tende a se dissolver cameleonicamente em outros objetos ou a incorporar seus modos de constituição.”

Regilene Sarzi-Ribeiro em *O corpo no vídeo e o corpo do vídeo: diálogos estéticos, arte eletrônica* (2014, p. 106), por sua vez, também acrescenta o detalhe de que a palavra “vídeo origina-se do latim *video: eu vejo* e *videre: ver.*” A imagem mediada por uma tela parece ser/estar como uma constante nas possíveis definições das artes do vídeo. Mas, em que contexto surge o vídeo?

Para Philippe Dubois (2004), o contexto histórico de surgimento do vídeo se dá entre o cinema e a imagem infográfica, perpassando os sistemas operacionais do analógico ao digital. O autor interpela o vídeo e o situa sistematicamente num ‘entre-imagem (Bellour, 1997); num intervalo conceitual e estético entre a arte e a comunicação. É nesse intervalo de surgimento espaço-temporal do vídeo, que Wosniak atesta:

o vídeo surge num contexto histórico radicalmente diferente do cinema. Em meados da década de sessenta, buscava-se nas artes a ruptura de fronteiras, novos parâmetros de comportamento, novas

²¹ Informação constante no Dicionário online. Para acesso às definições consultar o link: <https://www.dicio.com.br/videos/#:~:text=Significado%20de%20vídeo,televisor%20ou%20de%20um%20monitor>. Acesso em: 11 mar. 2025.

linguagens, ou seja, uma intensa renovação de estilo pela fusão, pela *collage*, pela participação e interação do público. Recebido com entusiasmo pelas artes plásticas, pela dança e pelo teatro, o vídeo, enquanto *medium*, foi inicialmente utilizado como registro e **reprodução de imagens** (Wosniak, 2006, p. 81).

Gláucio Henrique Matsushita Moro (2024, p. 200), corrobora o raciocínio acima exposto, ao considerar que o vídeo é uma forma de linguagem e expressão e, neste sentido, também é uma forma de comunicação. De acordo com o autor, é possível afirmar que a linguagem do vídeo surge como “uma extensão das tecnologias de transmissão de televisão, tendo suas raízes na era analógica, quando as imagens eram capturadas e transmitidas através de sinais eletromagnéticos, ou seja, uma imagem eletrônica” (Moro, 2024, p. 202).

Na mesma esteira de raciocínio, Sergio Roncallo, em seu texto *El video(arte) o el grado Lego de la imagen* (2005, p. 139 – tradução livre)²² evidencia a vocação artística e comunicacional do vídeo, enquanto território de experimentação, de resistência e discurso. Em sua concepção, o vídeo “por um lado, propõe romper com o caráter banal e massivo do discurso televisivo; por outro lado, abre caminho para os usos mais inesperados dos aparatos tecnológicos, abre a percepção e convida o sujeito a mergulhar em novas formas de mostrar.”

Nas considerações iniciais desse subcapítulo, as autoras e autores se debruçam sobre a questão das imagens em movimento, que parecem dar a tônica referencial para as artes do vídeo, ao mesmo tempo em que a forma de arte ou forma de comunicação sustentam a dualidade do *medium* vídeo. Mas e o corpo em tela? Qual é o sentido ou o papel do corpo na tela videográfica?

Sarzi-Ribeiro (2014, p. 106) lembra que “a linguagem audiovisual é um sistema produzido para ser perceptível ao corpo como um todo. A configuração audiovisual estimula todos os sentidos do corpo: o olho, o ouvido, o tato, o paladar e o olfato.” Ao imagens de um corpo em movimento, com ou sem acompanhamento sonoro, o cérebro consegue efetuar a leitura da mensagem por meio dos sentidos em prontidão. E nesse sentido, o vídeo, além de expressar, também comunica e informa uma ideia.

Por volta das décadas de 1969-70 as artes do vídeo surgem como uma alternativa ao cinema tradicional “explorando novas possibilidades criativas e

²² Do original: [...] *Por un lado, propone rupturas a lo banal y masivo, propio del discurso televisivo; por el otro, abre el camino a los usos más inesperados de los dispositivos tecnológicos, abre la percepción e invita al sujeto a zambullirse en nuevas formas del mostrar.*

conceituais dos preceitos de linguagem, estética, militância política, cultural e social” (Moro, 2024, p. 203).

Segundo Moro:

A videoarte foi fortemente influenciada pelo contexto sociopolítico da época, caracterizado por movimentos de contracultura, avanços tecnológicos e questionamentos das hierarquias artísticas tradicionais [...] Uma das características mais marcantes da videoarte é sua capacidade de capturar a efemeridade e a experimentalidade do momento presente. O cinema convencional exige uma produção elaborada e custosa, a televisão também tem seus processos bem definidos de construção e linguagem, já a videoarte permitiu uma abordagem mais imediata e acessível à criação visual. Isso incentivou uma nova geração de artistas a explorar temas pessoais, políticos e sociais de forma direta e autêntica (Moro, 2024, p. 203).

Essa democratização do acesso à produção de vídeo democratizou também o acesso à informação e à expressão, permitindo que vozes antes marginalizadas, periféricas ou silenciadas encontrem um *medium* alternativo e façam ouvir seus pontos de vista. Como atesta Moro (2024) o rápido desenvolvimento, acesso e consumo de dispositivos móveis e conexões de internet, no Brasil, por exemplo, faz com que os conteúdos os mais variados, dentre eles, as formas estéticas alinhadas com os vídeos em formatos diversos (videoartes, videodanças, videocliques, etc) alcancem no modo online mais de 95% dos brasileiros entre desktops e aparelhos de TV. A pesquisa de Moro destaca que, em média, os brasileiros e brasileiras passam cerca de 5 horas em contato com conteúdos audiovisuais em seus dispositivos móveis. “É nesse espaço que vozes marginalizadas, programas que não entrariam em uma grade clássica de um programa de TV, têm visibilidade e hoje têm representação dentro de redes sociais como criadores de conteúdo” (Moro, 2024, p. 210).

A arte do vídeo, portanto, já tem uma história com mais de 50 anos e, como um meio emergente em meados da década de 1960, trazia na bagagem formal, estética e subjetiva algumas formas de avizinhamentos e atravessamentos com a arte vanguardista, tais como o cinema experimental, a performance, o *happening*, a *body art*, arte abstrata e conceitual, além de abranger e se interessar por temas que, frequentemente “desafiaram convenções sociais e eventualmente o próprio sistema político dominante” (Shulze, 2010, p. 1).

Enquanto linguagem e tipologia de imagem na tela, Roy Armes (1999) atenta para o fato de que, comumente, as imagens na linguagem cinematográfica são filmadas para serem projetadas em telas grandes na sala escura (imagens maiores do que aquelas da vida real), enquanto que na linguagem videográfica a escala as posiciona em tamanho menor do que as dimensões humanas. O que é afetado nestas escalas e dimensões é o próprio corpo, ou seja, a noção de representação do corpo: um corpo que é imagem e apenas imagem: “podemos despedaçá-lo, furá-lo, queimá-lo como imagem, e ele jamais sangra, pois é um corpo superfície, sem órgão; ao mesmo tempo (e esta é a força da reversibilidade da figura), é a própria imagem que se apresenta plenamente, organicamente, como um corpo” (Dubois, 2004, p. 89).

No detalhamento das figuras de linguagem que habitualmente constituem a forma vídeo, convém lembrar que nas artes do vídeo, não é comum encontrar a noção de ‘profundidade de campo’²³, ou seja, devido à sua baixa resolução, os detalhes de uma ‘pequena’ imagem enquadrada na tela – hoje da televisão ou do computador ou do celular – vão se dissolvendo à medida que se deslocam para o fundo e no mesmo sentido, não há mais uma imagem única (nem espaço único, nem ponto de vista único etc.), mas várias.

Ao invés de profundidade de campo como figura de linguagem, regularmente as artes do vídeo fazem uso de elementos de edição tais como:

- i) Sobreimpressão – de acordo com Dubois (2004, p. 78-79), “visa sobrepor duas ou mais imagens, de modo a produzir um duplo efeito visual. Por um lado, efeito de transparência relativa: cada imagem sobreposta é como uma superfície translúcida através da qual podemos perceber outra imagem, como em um palimpsesto. Por outro lado, efeito de espessura estratificada, de sedimentação por camadas sucessivas, como num folheado de imagens.” Trata-se de um efeito de ‘eco’ de imagens sobrepostas umas sobre as outras;
- ii) Janelas – são as imagens editadas umas ao lado das outras. Na concepção de Dubois (2004, p. 80-82) “o trabalho com as janelas [...] permite uma divisão da imagem autorizando francas justaposições de

²³ Trata-se da parte do campo, que corresponde à zona situada entre uma distância mínima e uma distância máxima da objetiva da câmera. É a diferença entre essas duas distâncias, medida conforme o eixo da câmera, que define a profundidade de campo. Para maiores detalhes, consultar: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas-SP: Papirus, 2003.

fragmentos de planos distintos no seio do mesmo quadro.” Esta figura de linguagem procura destacar recortes e/ou fragmentos de imagens que se verificam simultaneamente na tela: “a um só tempo, reenquadra e desenquadra, retira e acrescenta, subdivide e reúne, isole e combina, destaca e confronta.”

- iii) Incrustação – são as imagens editadas pelo processo conhecido como *chroma-key* e que consiste no preenchimento de um espaço vazio da imagem do vídeo por diferentes texturas vazadas e espessuras da imagem. Segundo Dubois (2004, p. 82-83) esta terceira figura de mescla de imagens é bastante relevante por ser a mais específica do funcionamento da linguagem videográfica. A incrustação consiste, como na figura das janelas, em combinar dois fragmentos de imagem de origens distintas.

Assim, considero que as artes do vídeo já surgem no cenário audiovisual propondo (novas) questões e, possivelmente (des)definições fixas e rígidas. Não vendo respostas conclusivas à questão sobre o vídeo ser do domínio das artes ou das comunicações, Dubois é levado a propor: “o vídeo é e continua sendo, definitivamente, uma questão. E é neste sentido que é **movimento**” (Dubois, 2004, p. 23 – grifo meu).

E ao chegar no substantivo movimento, mencionado por Dubois, deparo-me com a questão do corpo e movimento mediado na tela. Quando este movimento se encontra em diálogo com padrões coreografados, sensíveis, discursivos, rítmicos, plásticos, formais, expressivos, ele pode ser/estar associado a uma das linguagens híbridas das artes do vídeo: a videodança.

A seguir, intento delinear algumas considerações acerca desta linguagem específica.

2.2 VIDEODANÇA: A ARTE DO CORPO EM MOVIMENTO MEDIADO

O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme
(Leda Maria Martins, 2024, p. 23).

O corpo é/tem memória. O movimento do corpo que dança carrega a expressão de seu povo, sua cultura, seu tempo, seu espaço. Por muito tempo – antes do advento

das tecnologias de captura e reprodução de imagens –, tudo o que restava ao corpo era a sua performance no tempo-espaço de sua representação. História e memória colidiam no tempo presente, na ação performativa. Foi pela oralidade e pela performance contínua das danças ancestrais, por exemplo, que hoje temos conhecimento de muitos tipos de ritualizações dançantes dos séculos passados. Assim, como afirma Leda Maria Martins (2024), é pela ação concreta do corpo e da voz desse corpo que as memórias se lançam ao tempo e reproduzem uma episteme que reverbera os costumes dos povos e que se ressignifica continuamente.

Com o surgimento da fotografia, no século XX, as imagens estáticas puderam fornecer alguns indícios de formas, poses e/ou movimentos cristalizados, situando corpos em locais onde a performance dançante havia ocorrido em tempos alhures, entretanto, é com a tecnologia das imagens dinâmicas – o cinema e as artes do vídeo –, que a dança de um corpo-intérprete passou a ser reconhecida em tempos outros, tempos repetidos, recorrentes e acessíveis a qualquer momento.

A videodança, neste contexto, traz para o debate um processo duplo de criação, pensamento e arquivo memorial. A captura da imagem ou imagens de um corpo que dança frente à câmera será, posteriormente, coreoeditado, inserindo-se na tela, paisagens e configurações rítmicas, efeitos de transição entre uma tomada e outra deste corpo em movimento, figuras de linguagem videográfica – janelas, sobreposições, incrustações, por exemplo –, serão introduzidas na poética audiovisual, delineando uma obra híbrida, fruto de muitos encontros dialógicos, gramáticas e mídias envolvidas: corpo, dança, figurino, cenografia, música, artes visuais, vídeo, edição ou coreoedição.

O resultado de uma videodança possui um caráter definitivo, operacional, é uma mídia finalizada e fruto de uma ação contextual, que pode ganhar novos contornos, significados e ressignificados, na medida em que pode ser visto e revisto indefinidamente, em diferentes situações, “sem a necessidade da presença física de seus primeiros agentes criadores” (Capelatto, 2014, p. 13).

Parto da premissa de que a videodança é uma linguagem artística híbrida, resultante do diálogo entre as linguagens da dança e do audiovisual [leia-se vídeo]. O casamento linguístico entre a dança e o cinema é estudado desde a invenção das primeiras câmeras fotográficas e de vídeo ainda no século XIX, como anteriormente mencionado. Atualmente, com o advento da internet e tecnologia móvel a produção, fomento e o debate sobre videodança no Brasil e América Latina está crescendo e

essa linguagem híbrida reconhecida como um sintoma das sociedades pós modernas, faz parte do contexto cultural de bailarinas/os, coreógrafas/os mostras ou festivais de dança. Essa nova linguagem tem sido cada vez mais um produto de extrema relevância cultural, social e histórica e hoje faz parte do universo digital das tecnologias e processos criativos em redes.

Cláudia Rosiny (2007) nos aproxima de uma possível forma de compreender o que pode constituir, de forma fenomenológica, a videodança, decorrente da matriz audiovisual videográfica:

A videodança não é um novo tipo de arte genuína; sua estética e mecanismos de percepção podem ser localizados em antecessores históricos de outras artes. De qualquer modo, a videodança faz parte de um desenvolvimento geral em direção à intermedialidade e à mistura de tipos de arte, como ficou evidente desde a virada do século XX (Rosiny, 2007, p. 18).

É interessante notar a menção de Rosiny (2007) à linguagem ou arte da videodança como propensa à intermedialidade, uma espécie de pertencimento inequívoco à esfera do híbrido, das misturas de formas e linguagens, neste caso, a mídia corpo dançante e a mídia vídeo. Diante de variada literatura (livros, *sites*, artigos, ensaios) é possível encontrar alusões às denominações de ‘coreografia para a câmera’ ou ‘coreografia da câmera’. Em referências da língua espanhola, por exemplo, o termo similar é *videodanza* e, na língua inglesa, o termo é variado e as formas de citação mais recorrentes se reportam à: ‘*camera choreography*’, ‘*cine-dance*’, ‘*coreocinema*’, ‘*screendance*’, ‘*screen choreography*’, ‘*dance for the camera*’, *videodance*, o que leva Paulo Caldas em seu texto *Poéticas do movimento: interfaces* (2009, p. 33), afirmar que tais nomenclaturas poderiam, eventualmente, nos “ensinar algo sobre as muitas nuances poéticas e estéticas que atravessam esta produção.”

Para além do que se passa diante da câmera, importa, então, sublinhar o quanto uma dimensão coreográfica poderia ou deveria ser reconhecida nos procedimentos da câmera e/ou da edição: talvez aí, sobretudo, se dê a passagem que, afetivamente, faça surgir na dramaturgia das imagens um *efeito dança*. Pois aí, no cine-dança ou na videodança, vemos problematizadas as diversas dimensões coreográficas possíveis: a do corpo filmado, da câmera que filma, da edição que compõe (Caldas, 2009, p. 32).

Nesta dissertação, a nomenclatura em questão se reporta à língua portuguesa, após a reforma ortográfica de 2009 e, portanto, faço uso do substantivo feminino ‘videodança’, tratando o fenômeno como uma linguagem artística.

Neste momento da reflexão, cabe destacar que Maíra Spanghero (2003, p. 37) também se reporta à nomenclatura desta forma intermediática e declara que a videodança engloba três tipos de prática: i) o registro em estúdio ou palco; ii) a adaptação de uma coreografia preexistente para o audiovisual; iii) as danças pensadas diretamente para a tela. É possível afirmar que o objeto empírico da investigação, a videodança *Meu Cabelo, Minha Coroa, Não Toca!*, pode ser englobada pela terceira categoria estipulada por Spanghero, visto que toda a dramaturgia e a concepção coreográfica, além da coreoedição, foram pensadas diretamente para a câmera ou para a tela.

E, acrescento ainda, que o pensamento para a referida videodança possui uma narrativa; carrega uma mensagem, fruto de histórias e memórias de mulheres negras em relação direta com os seus cabelos naturalmente crespos. Ou seja, existe de minha parte, enquanto pesquisadora e videoartista, uma preocupação com a narrativa e, neste sentido, como afirma Leonel Brum em seu texto *Videodança – a arte do devir* (2012), a videodança pode (ou não) enveredar pelo caminho da narratividade, das escolhas por explorar acontecimentos ou “refletir sobre a **realidade social**, política e cultural” (Brum, 2012, p. 109 – grifo meu). Entretanto, costumeiramente, podem ser encontradas videodanças, cujo caráter estético ou formal encoraja uma abordagem mais abstrata, conceitual sem uma matriz narrativa bem definida, detendo-se mais nos desenhos e fluxos dos movimentos dançantes na tela.

Se a videodança possui uma matriz mais narrativa ou menos narrativa, uma questão fulcral que não se pode ignorar nos estudos e práticas com esta linguagem é a questão da passagem da tridimensionalidade – o corpo em ação dançante no espaço de representação com altura, largura e profundidade – para a bidimensionalidade da tela.

Quem apresenta argumentos, neste sentido é Cristiane Wosniak (2006), quando afirma que esta ‘passagem’ – da tridimensionalidade para a bidimensionalidade –, carrega consigo o impacto da tradução-codificação-decodificação do movimento efetuada pela câmera e por quem a opera/manipula, “obedecendo a injunções tecno-culturais, como uma espécie de simulacro ou extensão do próprio olho: como extensão do corpo que dança, o ‘olho’ ou olhar da câmera torna-se uma nova organização corporificada” (Wosniak, 2006, p. 21-22).

Ao assistir a uma obra coreográfica de forma ‘presencial’ – no espaço-tempo de representação/palco – o público encontra um corpo de carbono, um corpo cênico,

num espaço-ambiente tridimensional. O movimento dançante ou o formato/desenho coreográfico e expressivo é visualizado a partir de um ponto de vista a depender da posição de cada espectador(a) no teatro, na rua, no parque ou qualquer ambiente. Na videodança, o(a) espectador(a) reflete sobre o espaço bidimensional a partir dos pontos de vista do olhar da câmera que registra os movimentos: o espaço adquire inconsistência desconstruída (pelos vários planos, ângulos e tomadas) e o tempo adquire descontinuidade (pelo trabalho de cortes e edição). “Coloca-se em cena uma nova realidade corpórea a ser repensada. O corpo é *medium*” (Wosniak, 2006, p. 34).

É importante destacar que este corpo, sendo um *medium*, não necessariamente precisa carregar ou traduzir uma mensagem, em outras palavras: o corpo, como mídia primária dos processos de comunicação (Baitelo Junior, 2014) é a mensagem. E este corpo como discurso ou como mensagem pode habitar mídias como a **videodança**, o videoclipe, um curta-metragem de dança, um exercício de composição audiovisual, um filme de dança. “A videodança liberou a dança do palco e deu a ela uma nova cena” (Brum, 2025, p. 62).

Meu objetivo, a seguir, é tentar colocar em ‘cena’ e em evidência uma série de questões que relacionam o enquadramento discursivo de um corpo feminino negro na tela, sob um viés artístico antirracista.

3 POR UMA PRÁTICA ARTÍSTICA VIDEODANÇANTE E ANTIRRACISTA

Conforme anunciado na seção introdutória da dissertação, o capítulo 3 tem o intuito de se reportar às questões acerca do racismo estrutural no Brasil, que afetam a identidade das pessoas negras e conduzem à opressão cultural. Também são abordadas as políticas sobre o cabelo naturalmente crespo e o lugar de fala do corpo feminino negro, sobretudo no campo das artes e das comunicações contemporâneas.

Durante a escrita de minha Revisão Sistemática ou Estado da Arte do objeto de pesquisa, deparei-me com o trabalho de Juliana Mesquita, Juliana Teixeira e Caroline Rodrigues Silva, denominado: *‘Cabelo (crespo e cacheado) pro alto, me levando a saltos’ em meio à ressignificação das identidades de mulheres negras em contextos sociais e organizacionais* (2020). No referido texto as autoras se debruçam sobre o fato de que a tentativa de (re)construir identidades rejeitadas e marginalizadas pela cultura dominante tem ganhado espaço na sociedade neste início do século XXI.

Diversos são os movimentos surgidos a fim de se problematizar a reconstrução e/ou **ressignificação de tais identidades**, como acontece com a ressignificação dos cabelos crespos e cacheados, característicos da fenotípia ligada às identidades racializadas como identidades negras. As redes sociais, nesse contexto, assumem um papel de destaque ao possibilitarem a reunião de mulheres que se identificam por conviverem com a assunção de uma estética capilar que é negada como padrão hegemônico (Mesquita, Teixeira, Rodrigues Silva, 2020, p. 229 – grifo meu).

Parto do princípio que as identidades ou identificações negras, aqui, são construções sociais, culturais e, portanto, plurais, a depender do contexto. Para debater tais conceitos, posições e políticas de resistência cultural, trago, a seguir, os estudos de Nilma Lino Gomes, Grada Kilomba, Djamila Ribeiro e Cida Bento.

3.1 REFLEXÕES SOBRE IDENTIDADE, RACISMO E OPRESSÃO CULTURAL: A(S) POLÍTICAS DO CABELO CRESPO

O corpo é uma linguagem e a cultura escolheu algumas de suas partes como principais veículos de comunicação. O cabelo é uma delas
(Nilma Lino Gomes, 2003, p. 174).

A questão da identidade negra, de acordo com Nilma Lino Gomes (2003, p. 171), é construída gradativamente, num processo com muitas variáveis culturais, causas e efeitos, desde as primeiras relações estabelecidas no grupo social mais íntimo, em que os contatos se estabelecem “permeados de sanções e afetividade e no qual se elaboram os primeiros ensaios de uma futura visão de mundo.” Normalmente, esta identidade ou identificação tem início no núcleo familiar e, aos poucos, vai se desmembrando em outros grupos sociais e em outras relações, nas quais que a pessoa negra se encontra inserida.

Quando me refiro a uma identidade negra, parto do princípio de uma construção social, historicamente contextualizada e culturalmente plural. É preciso um olhar atento para “um grupo étnico/racial ou de sujeitos que pertencem a um mesmo grupo étnico/racial sobre si mesmos, a partir da relação com o outro” (Gomes, 2003, p. 171). Gomes destaca que:

[...]É importante lembrar que a identidade construída pelo negro se dá não só por oposição ao branco mas, também, pela negociação, pelo conflito e pelo diálogo com este. As diferenças implicam processos de aproximação e distanciamento. Nesse jogo complexo, vamos aprendendo, aos poucos, que as diferenças são imprescindíveis na construção da nossa identidade (Gomes, 2003, p. 172).

Nesta esteira de raciocínio, Cida Bento em *O pacto da branquitude* (2022), alerta sobre o fato de que o processo de colonização é constituído pela branquitude, ou seja, os europeus foram arquitetando uma identidade ‘branca’ comum que usou, como contraponto os povos africanos, a negritude. A “natureza desigual dessa relação permitiu que os brancos estipulassem e disseminassem o significado de si próprios e do outro através de projeções, exclusões, negações e atos de repressão” (Bento, 2022, p. 29).²⁴

Tanto Cida Bento (2022), quanto Nilma Lino Gomes em seu texto *Movimento negro e educação: ressignificando e politizando a raça* (2012), destacam a importância do movimento negro no Brasil, como forma de combate às evidentes hierarquias de raça e gênero propostas pelo pacto da branquitude colonial. Trata-se, nas palavras de Bento (2022, p. 38) de uma profunda ressignificação das relações étnico-raciais no

²⁴ Aqui nesta passagem, Cida Bento se apoia na leitura das seguintes obras: HOOKS, bell. *Postmodern Blackness. In: Yearning: race, Gender and Cultural Politics*. Boston: South End Press, 1990, p. 624-31; JANMOHAMED, Abdul R. *The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature. Critical Inquiry*, Chicago, v12, n1, p. 59-87, 1985 e MEMMI, Albert. *The Colonizer and the Colonized*. Londres: Earthscan, 1990.

país, visto que se tratam de “respostas coletivas negras ao supremacismo branco que caracteriza um Brasil tão excludente e desigual.”

Na questão da memória ressignificada, tão cara ao meu projeto de pesquisa e temática sobre o cabelo na criação da videodança, em que mulheres negras rememoram e ressignificam suas lembranças sobre episódios com seus cabelos crespos, cabe destacar que o território da memória é trabalhado não apenas no nível da lembrança ou simples recordação:

Memória é também construção simbólica, por um coletivo que revela e atribui valores à experiência passada e reforça os vínculos da comunidade. E memória pode ser também a revisão da narrativa sobre o passado ‘vitorioso’ de um povo, revelando atos anti-humanitários que cometeram – os quais muitas vezes as elites querem apagar ou esquecer (Bento, 2022, p. 39).

Em termos de revisão da narrativa, conforme destaca Bento, na citação acima, é preciso encarar o racismo como um problema teórico e epistemológico.

Grada Kilomba (2008) explica que o racismo, por muitos anos, não foi encarado como um problema teórico, epistemológico e prático nos estudos acadêmicos. Segundo Kilomba, este atraso intelectual ou iniciativas antirracistas e decoloniais causou um significativo desprovemento da conscientização e discussão aberta acerca do racismo estrutural. “Por um lado, esse déficit enfatiza a pouca importância que tem sido dada ao fenômeno do racismo. E, por outro lado, revela o desrespeito em relação àqueles que experienciam o racismo” (Kilomba, 2008, p. 71).

Em sua obra *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (2008), encontramos diversos capítulos empenhados em analisar as estruturas sociais e políticas do racismo, não apenas sob uma macroperspectiva, mas também sob uma microperspectiva, dando vozes a pessoas, especialmente mulheres, que retratam e expõem à autora episódios de racismo estrutural.

Assim, no capítulo 6, denominado: *Políticas do Cabelo*, Kilomba entrevista Alícia, uma mulher representante da Diáspora africana, vivendo na Alemanha e que denuncia condições que a incomodavam e marcaram sua infância, no que se refere ao ‘toque em seu cabelo’.

Destaco o seguinte trecho do referido depoimento:

Eu realmente odiava quando as pessoas tocavam meu cabelo: ‘Que cabelo lindo! Ah, que cabelo interessante! Olha, cabelo afro...’ E o

tocavam. Eu me sentia como um cachorro sendo acariciado... como um cachorro que está sendo tocado. E eu não sou um cachorro, sou uma pessoa. E [quando eu era criança] minha mãe nunca lhes dizia para parar, embora eu tivesse explicado para ela que eu não gostava daquilo. Mas ela não conseguia entender por que eu não gostava: 'Sim, mas seu cabelo é diferente e as pessoas só estão curiosas!' Ela não entendia por que eu não gostava. [...] Eu nunca tocaria o cabelo de alguém daquela forma, do nada! Quero dizer ... como alguém pode fazer isso? (Kilomba, 2008, p. 121).

Aqui, temos um episódio de racismo estrutural em microperspectiva. A própria 'mãe adotiva' de Alícia explica-lhe que ela é 'diferente'. Diferente de quem? Daqueles que a tocam? Daqueles que se sentem no direito de tocá-la e, ao fazer isso, torná-la mercadoria diferente dos demais?

Kilomba nos alerta para o seguinte fato: uma pessoa apenas se torna diferente “no momento em que dizem para ela que ela difere daqueles/as que têm o poder de definir como ‘normal’. [...] Ou seja, não se é diferente, torna-se diferente por meio de um processo de discriminação” (Kilomba, 2008, p. 171). O fato de a mãe de Alicia não a escutar, em seus protestos, denuncia uma espécie de estratégia que protege a branquitude de reconhecer o sentimento e o mundo subjetivo das pessoas negras. E historicamente, denuncia Kilomba, “isso tem sido usado como marca da opressão, pois significa negar a subjetividade de pessoas negras, bem como seus relatos pessoais de racismo” (Kilomba, 2008, p. 122).

O texto *A trajetória emancipatória do cabelo crespo: racismo, boa aparência e a afirmação da identidade negra*, de autoria de Josimeire Ferreira de Aguiar e Candida Soares da Costa (2021), afirma que, no Brasil, não são raros os casos de racismo em que o cabelo crespo é o protagonista. Assistimos, estarecidos, diversas matérias veiculadas em noticiários de TV aberta ou ainda em postagens de redes sociais como o *Instagram*, *Facebook*, *TikTok*, denúncias constantes de constrangimentos de toda ordem contra pessoas negras, mas, sobretudo com ataques frontais ao cabelo naturalmente crespo.

Isso indica que embora haja uma campanha que incentiva a liberdade e aceitação dos cabelos por parte de diferentes grupos que se reverberam em contextos midiáticos, há também uma forte recusa de grande parte da população brasileira em contestar o racismo fenotípico construído sobre a imagem do negro e da negra. Tal fato demonstra a hegemonia branca no Brasil [...]. Deste modo, muito mais que uma expressão estética, **os cabelos revelam as nuances do racismo**. Considerando que o cabelo possui um alto valor simbólico nas sociedades africanas, que é expresso na diversidade de estilos e

penteados, ele foi rapidamente modificado quando os europeus instauraram o mercado escravo. Dessa maneira, raspavam-se os cabelos dos escravizados como forma de eliminar o vínculo identitário e cultural (Aguiar, Costa, 2021, p. 67).

Muitas vezes, a mídia deflagra campanhas de ‘alisamento capilar’ como o ápice da moda feminina, enquanto na construção do imaginário nacional, é possível que uma mulher negra de cabelo liso ou cacheado, quer seja natural, quer seja artificial, deixe de ser classificada como ‘negra.’

Em seu texto *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*, Nilma Lino Gomes (2019, p. 278) faz referência a este fato, ao destacar a incongruência da ideia que admite que, ter-se cabelo menos ‘crepo’ indica, culturalmente, que a mulher é fruto de mistura racial, o que “atesta a presença do branco na conformação do corpo negro. É a garantia de que estamos diante de alguém que já ‘subiu’ alguns degraus na escalada rumo ao branqueamento.” Este é o malefício da ideia de ‘pureza racial’. Gomes vai além em seu raciocínio e destaca que “a existência desse ideal de pureza em uma sociedade que se diz uma democracia racial revela que, na realidade, vivemos ainda em uma estrutura racista (Gomes, 2019, p. 278).

Kilomba reflete muito acerca do cabelo crespo, frequentemente associado à primitividade, escravidão, inferior em comparação à branquitude. Neste prisma comparativo, o cabelo africano foi considerado/classificado como ‘ruim’.

Ao mesmo tempo negras e negros foram pressionadas/os a alisar o ‘cabelo ruim’ com produtos químicos apropriados, desenvolvidos por indústrias europeias. Essas eram formas de controle e apagamento dos chamados ‘sinais repulsivos da negritude. Nesse contexto o cabelo tornou-se o instrumento mais importante da consciência política entre africanas/os e africana/os da diáspora. *Dreadlocks*, rasta, cabelos crespos ou ‘black’ e penteados africanos transmitem uma mensagem política de fortalecimento racial e um protesto contra a opressão racial (Kilomba, 2008, p. 127).

Em minha poética audiovisual, tais perspectivas acerca do cabelo naturalmente crespo de mulheres negras é amplamente destacado. O foco sobre o cabelo associado ao ícone de uma coroa não deixa de ser uma declaração de orgulho racial e consciência política frente ao racismo estrutural.

Nas entrevistas realizadas com as participantes convidadas para o projeto de pesquisa, obtive, a partir de seus depoimentos²⁵, algumas pistas para amplificar e reafirmar as premissas até aqui colocadas por Nilma Lino Gomes, Grada Kilomba, Djamila Ribeiro e Cida Bento, acerca de suas memórias, relações com o cabelo, e episódios de racismo enfrentados com seus cabelos naturalmente crespos e soltos.

Em depoimento sobre possíveis transições capilares, a participante 'RUBÍ' (35 anos, casada e sem filhos) declara: *"Toda a minha autoestima tá no meu cabelo, então se eu tô com cabelo novo, eu sempre tô me sentindo linda, maravilhosa, então eu sempre tô mudando, gosto de mudar bastante o meu cabelo."*

A participante 'CRISTAL' (27 anos, casada e sem filhos), na mesma linha de raciocínio, declara: *"eu já fiz muita coisa com o meu cabelo. Eu já pintei de azul, já pintei de rosa, de roxo, depois eu cortei; aí já fiz vários risquinhos... Eu gosto muito de colocar 'lace'²⁶, gosto de colocar prancha. E no momento eu tô deixando o meu cabelo mais natural, pois eu quero deixar ele crescer."*

Ainda trago para a reflexão o depoimento da participante 'ESMERALDA' (30 anos, solteira) que se demora mais na resposta à pergunta: como se relaciona com seu cabelo (esteticamente)?

Na verdade, atualmente eu estou passando por um reencontro em todas as áreas da minha vida e a relação com o meu cabelo também é algo que tá impactando muito. Eu adoro 'trocar de cabelo', eu adoro pintar o cabelo também, as pontas geralmente eu deixo mais clara, eu gosto de usar trança, rabo de cavalo, lace. É algo que tem muito a ver com a minha autoestima, sabe? Eu acho que o meu cabelo é uma parte muito importante minha e que **eu não tinha consciência do quanto isso é importante, do quanto isso me representa e o quanto é representatividade, sabe?** A questão do meu cabelo... Então, eu acho que hoje em dia eu tenho uma relação de muito afeto com ele, coisa que eu não tinha no passado, né? Eu acho que a gente cresce, a gente como mulher negra, a gente cresce não se reconhecendo, não se vendo muito nos lugares... **Eu acho que hoje,**

²⁵ Esclareço que, para a garantia do anonimato das participantes, seguindo as recomendações do Comitê de Ética em Pesquisa, da UNESPAR, utilizei um marco indicador simbólico: a cada uma delas, foi dada a opção de escolher uma espécie de 'joia preciosa' para a representação de sua 'identidade/personalidade' no projeto de pesquisa. As pedras selecionadas pelas participantes foram: rubi, cristal, esmeralda, ametista, safira, turquesa, ágata, diamante, ônix, jaspé e pérola. Assim serão denominadas as participantes da pesquisa nas passagens de suas citações e depoimentos contantes no corpo da dissertação.

²⁶ A referência ao *lace*, significa que se trata de um tipo de peruca moderna que oferece um visual natural e alisado, pois os fios são cuidadosamente presos um a um numa tela de microtule, imitando a aparência do couro cabeludo real. Ao contrário das perucas tradicionais, a lace proporciona acabamento mais autêntico na linha frontal da testa e permite variados penteados. Fonte: <https://vogue.globo.com/beleza/noticia/2022/03/lace-o-que-e-como-usar-e-qual-diferenca-entre-lace-e-peruca.html>. Acesso em: 10 ago. 2025.

através do meu cabelo, eu consigo me reconhecer, me enxergar e entender o poder que ele tem e representa não só pra mim, mas pra todas as mulheres negras e pretas que existem, né? Eu acho que a relação é mais ou menos essa. Empoderamento (Esmeralda, 2025 – grifo meu).

A partir destes depoimentos acima mencionados, é possível nos aproximarmos do texto de Cláudia Ferreira Alexandre Gomes e Laura Susana Duque-Arrazola, denominado *Consumo e identidade: o cabelo afro como símbolo de resistência* (2019, p. 187), ao entendermos que, “a simbologia do corpo negro e dos sentidos da manipulação de suas diferentes partes, entre elas, o cabelo, pode ser um dos caminhos para a compreensão da identidade negra em nossa sociedade.” A extrema manipulação capilar em suas transições de formas e cores, também tensiona os lugares do corpo negro na sociedade, na moda, na sociedade de consumo e na visibilidade de si perante o pacto da branquitude (Bento, 2022).

Já o depoimento de ‘AMETISTA’ (36 anos, solteira e sem filhos) nos leva a um lugar de afeto na rememoração da relação com seu cabelo, sem deixar de lado os desafios impostos pelo racismo estrutural:

A experiência com o meu cabelo é um lugar de muito afeto, eu particularmente amo o meu cabelo! Passei pela transição capilar em 2014 e isso fez me redescobrir, me reinventar de várias formas. Vejo uma aceitação também que eu tive com o meu estresse e é bem legal trazer esse depoimento! **A gente que tem o cabelo crespo, passa por tantos desafios na nossa sociedade**, né! Passar pela transição já não é algo fácil e quebrar esses estereótipos na sociedade é um lugar bem difícil, mas quando a gente ama nosso cabelo, por mais que alguns comentários e alguns olhares que nos dão, machuque, o que vem do nosso interior é bem mais forte! Pra mim é isso, meu cabelo e minha relação com ele é um lugar de afeto. Eu adoro também pintar meu cabelo, colocar trança, fazer várias coisas, deixar bem black, bem volumoso (Ametista, 2025 – grifo meu).

Ao que tudo indica, aqui estamos nos referindo à suposta relação entre a consciência racial e o gradativo caminho à descolonização do corpo negro, bem como entre as ofensas racistas que insistem em querer controlar as narrativas estéticas sobre o que deve e o que não deve ser considerado civilizado e ‘modelar’, ou seja, o padrão de alisamento capilar imposto pela branquitude. Entretanto, como afirma Kilomba (2008, p. 128), o processo de ter que constantemente “fabricar sinais de branquitude, tais como cabelos alisados, e encontrar padrões brancos de beleza, a fim de evitar humilhação pública é bastante violento.”

Essa violência é corroborada na fala/depoimento de 'SAFIRA' (46 anos, casada há 20 anos e com 1 filho adolescente), em que denota a complexidade na relação com o seu cabelo:

Na verdade, a minha história com o cabelo é meio complexa, assim, porque eu alisei o cabelo dos 11 até os 37 anos e eu descobri, de verdade, meu cabelo de 37 para 38 anos de idade: não sabia como cuidar dele, não sabia nada sobre isso. **E a partir desse momento, em que eu assumi meu cabelo crespo e volumoso, eu comecei a sofrer alguns tipos de preconceito**, que na época eu não sabia que era preconceito, porque eu não tinha muita noção, assim, minha família era toda miscigenada... Então, eu não tinha noção que era preconceito eu chegar com o black para fazer uma entrevista e as pessoas olharam para o meu cabelo e falarem, a entrevista é rápida mesmo, tá? E eu não tinha noção que era isso. Então, eu acho que foi uma descoberta e o cabelo para mim é muito importante até na minha poética mesmo, porque eu sou artista e pesquiso muito sobre ancestralidade e fui vendo essas mulheres negras, estudando essas mulheres... Foi aí que eu fui entender o quanto o cabelo me tornava negra, porque eu não tinha essa noção... Eu achava as pessoas, até na minha própria família, me diziam, 'ah, você é uma negra, né? Mas eu não entendia o que isso significava, eu só entendi que, fora o meu cabelo, eu era considerada 'branca', então, eu sempre alisei o cabelo. E a partir do momento que eu aceitei meu cabelo crespo, as coisas mudaram, foi meio chocante no início, mas agora, acredito que é uma coisa de empoderamento mesmo. Hoje em dia eu dou aula em escola estadual, na região metropolitana, e as meninas às vezes vêm e falam pra mim, que lindo o seu cabelo! É emocionante ter uma referência de alguém que tem o cabelo assim, porque a gente não teve isso. A gente tinha até a repórter Glória Maria; outras pessoas tinham o cabelo alisado, também... Uma referência que eu tinha era a Naomi Campbell, que tinha o cabelo alisado. Essas referências de mulheres, modelos, eram sempre com o cabelo alisado. Então, hoje em dia, você ter o cabelo e as pessoas discutirem que o cabelo é assim, assado, professora, como você finaliza o cabelo? Ah, eu só passo creme. Mas é muito importante hoje em dia a gente ver esse empoderamento das meninas, elas usarem trança desde pequena, a gente discutir isso também e saber que os cabelos são diversos e cada um pode usar do jeito que quer. Não tem um padrão e não precisamos mais usar todos os cabelos lisos (Safira, 2025 – grifo meu).

Os termos como: 'empoderamento', 'preconceito', 'referência', 'diversidade', 'padrão', 'cabelo crespo', são contundentes na fala da participante 'Safira'.

Neste momento de ponderação, cabe mencionar o estudo de Sueli Carneiro (2003), especificamente o texto *Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero* (2003), em que autora deflagra uma espécie de 'tripla' discriminação enfrentada por mulheres negras na América Latina; a de raça, gênero e classe. Trata-se de uma crítica ao feminismo

clássico que não se depara ou acolhe totalmente tal especificidade em suas lutas e preceitos. Carneiro afirma que somente por meio de uma nova identidade política, implicada e consciente é que as mulheres negras poderão se tornar sujeitas ativas de mudanças no cenário de resistência ao preconceito e discriminação e, a partir daí, propor/exigir mudanças.

Retomando a voz das participantes da pesquisa, trago o depoimento de 'PÉROLA' (29 anos, casada) que, por sua vez, traz à tona a questão da insegurança e da vergonha do cabelo crespo, que sustentou por muito tempo em sua vida:

Ah! A minha relação com o meu cabelo crespo sempre foi muito complicada, porque **desde criança eu tinha muita vergonha do meu cabelo**, uma vergonha que me fazia sair correndo para me esconder das pessoas que pareciam me avaliar... Toda vez que eu estava penteando o cabelo, chegava alguém em casa. Então, toda vez que isso acontecia, eu saía correndo e me escondia. Então, essa é a minha maior [e pior] lembrança em relação à construção da relação do meu cabelo comigo, desde sempre. Lembro que eu alisei meu cabelo dos 7 até os 18 anos e com 18 anos eu passei pela transição capilar e descobri como que era, de verdade, o meu cabelo e aí a minha relação com ele mudou porque ele foi a base para que eu pudesse construir toda a minha **autoestima. É isso, minha autoestima foi construída baseada no cabelo. Quando eu o assumi**. E hoje eu consigo usar todos os tipos e formatos de cabelos que eu quero e tenho vontade sem nenhum traço de vergonha ou receio que eu tinha antes. Então, **hoje eu me sinto muito empoderada** (Pérola, 2025 – grifo meu).

Neste depoimento, a participante 'Pérola' destaca as expressões como: 'autoestima', 'empoderamento', 'relação com o cabelo', para se referir, supostamente ao momento em que resolve assumir seu cabelo crespo e volumoso, associando-o, finalmente à sua identidade.

Para refletir sobre cabelo, identidade e identificação, trago a autora Regina Jere-Malanda que, em seu texto *Women's politically correct hair* (2008), afirma que cabelo e identidade – no que se refere à mulher negra, mas também aos homens africanos e às pessoas negras da diáspora – é uma condição inseparável. A autora conclui que a simbologia do cabelo se encontra associada não apenas à identidade cultural, mas também no respeito e culto à ancestralidade negra.

Esta seção da dissertação pretendeu apresentar algumas reflexões acerca das possíveis relações, de mulheres negras, com seus cabelos, trazendo alguns depoimentos de mulheres convidadas para a pesquisa, que se autoidentificam em termos raciais e de cor, como negras. Algumas delas relatam os períodos de transição capilar, as suas memórias sobre episódios de racismo estrutural, suas etapas de

compreensão e aceitação do volume dos cabelos naturalmente crespos e o quanto tal ação contribuiu para as noções de autoestima e empoderamento de suas identidades raciais.

No capítulo 4, os referidos depoimentos serão trazidos como referencial (disparador de tomadas de decisão, escolhas e recortes contextuais) na execução da captura das imagens e em sua concepção estética.

3.2 O LUGAR DE FALA/DANÇA DE UM CORPO FEMININO NEGRO NA TELA

Ao longo do século XXI, o corpo, que já vinha sendo motivo de estudos, discursos, olhares e perspectivas sob distintas epistemologias, linguagens artísticas e comunicações, torna-se um enunciado protagonista, sobretudo nas artes do vídeo – neste sentido, o capítulo irá se referir ao campo do videoclipe e da videodança –, até o ponto de sua ascensão como “um dos grandes temas da cultura de nosso tempo. De fato, transbordam os discursos sobre o corpo em todas as áreas do conhecimento, das notícias e do entretenimento. Não faltam razões para isso” (Santaella, 2009, *apud* De Carli, 2009, p. 7).

É a partir de um campo de estudos, das artes do vídeo, intrinsecamente habitado por imagens corporificadas, que insisto em questionar as possíveis interações da presença de um corpo feminino negro enunciando eventuais discursos artísticos antirracistas.

Os subcapítulos, a seguir, intentam apresentar a figuração do corpo negro na tela, com o intuito de trazer a noção de disparadores poéticos para a criação audiovisual de minha autoria. Assim, serão farei menção ao videoclipe – *Don't Touch My Hair* (2016) – e ao curta-metragem – *Define Beauty* (2024) –, não apenas como referenciais estéticos para o meu processo de poética audiovisual, mas também como pressupostos para problematizar um discurso que muito me interessa: o corpo feminino negro e os signos possíveis de serem revitalizados, trazidos à tona, ressignificados em suas potências antirracistas. Como estes corpos ativam o imaginário social e cultural? Como estes corpos na tela podem instigar novos comportamentos, discursos, aparências, novos gestos e práticas artísticas antirracistas?

Trago, também, mais duas produções audiovisuais autorais e que se reportam ao protagonismo de identidades raciais contra-hegemônicas: *Xirê Urbano* (2024) e *Trança Solta* (2024) –, que apostam no discurso do cabelo naturalmente crespo,

volumoso, numa antítese ao cabelo liso de aspecto ou perfil europeu, visto que, “o cabelo volumoso, indisciplinado, pode evidenciar uma provocação para outro jeito de ser no mundo ou, quem sabe, para uma concepção plural das possibilidades de estar no mundo” (Bento, 2022, p. 107).

Cida Bento (2022) não se cansa de destacar o quanto o cabelo da mulher negra é emblemático e incomoda a sociedade, faz sacudir os padrões e menciona a presença negra performativa em espaços que insistem em destituir padrões estéticos que a ‘branquitude’ considera unicamente seus.

Vejamos, então, alguns exemplos da presença de corpos femininos negros na tela e que oferecem discursos de vigor e orgulho dos cabelos naturalmente crespos.

3.2.1 *Don't Touch My Hair* (2016) – Videoclipe Como Referência Estética²⁷

Escolho trazer como referencial estético para o meu processo de criação artística em videodança, as influências que tenho, a partir de uma paixão por videoclipes. E quando a forma audiovisual reúne em sua construção um discurso como um possível e singular campo de debate, cultural e político, que tem por temática o cabelo da mulher negra, nada mais apropriado do que trazer o estudo para o corpo de um dos subcapítulos da dissertação.

O objeto em foco é o videoclipe *Don't Touch My Hair* (2016)²⁸, ou melhor, três excertos do referido videoclipe, a partir dos quais procuro evidenciar formas artísticas de resistência às normas e expectativas sociais predominantes, oferecendo uma nova perspectiva sobre a afirmação cultural de corpos femininos negros no audiovisual contemporâneo. O campo teórico do videoclipe será tratado a partir da obra de Thiago Soares, *A estética do videoclipe* (2013). Trazer a abordagem analítica de um videoclipe que tem por tema o cabelo de uma performer negra que discursa –

²⁷ Cabe mencionar que o encontro com este objeto audiovisual – videoclipe – se deu em virtude da necessidade de escrever um artigo para a disciplina obrigatória *Teorias do Cinema e das Artes do Vídeo*, lecionada pelos professores doutores Cristiane Wosniak e Eduardo Tulio Baggio e que cursei no PPG-CINEAV durante o 1º semestre de 2024. Trago aqui um recorte/parte do referido trabalho e que, mais tarde, resultou na escrita de um artigo, em parceria com minha orientadora. Para maiores detalhes, consultar o texto na íntegra em: WOSNIAK, Cristiane; SILVA DA RESSUREIÇÃO, Patrícia. O audiovisual como campo de debate educacional e político: corpos femininos negros na mídia. **Revista da FUNDARTE**, [S. l.], v. 65, n. 65, p. e1569, 2025. DOI: 10.19179/rdf.v65i65.1569. Disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/1569>. Acesso em: 27 set. 2025.

²⁸ O videoclipe está disponível na plataforma YouTube [canal VeVo] em consulta ao link: <https://www.youtube.com/watch?v=YTrnDbOQAU>. Acesso em: 20 jul. 2024.

corporalmente – enquanto reafirma artisticamente sua ‘coroa’ e posição performática, me interessa muito.

Início a seção lembrado que, tanto Machado (1993), quanto Dubois (2004), admitem que além de ser uma linguagem artística, o vídeo também se constitui como um fenômeno de comunicação²⁹. Semelhante posição pode ser encontrada nos estudos de Regilene Sarzi-Ribeiro, particularmente em seu texto *Corpo, videoarte e o papel das linguagens midiáticas na construção de sentido e visibilidade das artes visuais* (2013). E aqui se encontra uma zona de contato com a forma derivada das artes do vídeo, o videoclipe, normalmente incluído nos estudos da comunicação, como uma forma publicitária comumente vinculada a um(a) artista musical.

Mas, antes de dar início à discussão acerca da estética do videoclipe, convém lembrar uma passagem de um texto de Sarzi-Ribeiro, *O corpo no vídeo e o corpo do vídeo: diálogos estéticos, arte eletrônica* (2014), a qual também se refere ao vídeo como um fenômeno artístico e comunicacional, tudo ao mesmo tempo. A comunicação audiovisual mencionada pela autora, depende do(a) espectador(a) que, na leitura da obra, emprega todo o seu conhecimento e ressignifica os sentidos e mensagens trazidas pela elaboração das imagens e sons. No caso do videoclipe, por exemplo, esta leitura acontece na relação entre a música, a letra, as imagens, os movimentos dos corpos no enquadramento da tela e nos planos editados. Em síntese, de acordo com Sarzi-Ribeiro (2014), o vídeo instaura novas modalidades de funcionamento e de uso dos sistemas de produção e consumo de imagens pela estética videográfica. Ao mesmo tempo em que instala uma estética híbrida, “composta de fragmentos, partes, detalhes, recortes, incrustações, espessuras, sobreposições, justaposições, transparências, imagens mosaicadas, caleidoscópicas” (Sarzi-Ribeiro, 2014, p. 107).

A autora ainda menciona uma suposta vocação narcisista do vídeo – muito em voga nos primeiros tempos das artes do vídeo, em que videoartistas traziam as suas questões e a presença do CORPO como discursos pessoais, debates sociais, políticos, manifestos artísticos, com uso de câmeras portáteis de fácil manuseio e com edições bastante simples –, que continua a exercer sua força nas formas videográficas derivadas no século XXI.

²⁹ Este fator foi muito pontuado pela professora Cristiane Wosniak, em suas aulas, nas quais, inclusive, nos apresentou a existência do vídeo como um produto situado na convergência entre as artes e as comunicações. E sugeriu a leitura da obra de Lúcia Santaella *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* (2005).

Acredita-se que a exposição do 'eu' nos tempos atuais, com auxílio das redes sociais e dos dispositivos tecnológicos também recebam influência dos pressupostos das artes do vídeo em seus primórdios. A vocação narcisista do vídeo, os discursos e exposições constantes de si, ainda são mais potentes no mundo digital e virtual.

Ao que parece, as artes do vídeo se tornam o campo ideal para o debate do CORPO em exposição, edição, performance dançante/videodança ou musical/videoclipe e, a partir destas possibilidades, os processos de criação artística podem tomar lugares distintos, mas não antagônicos: podem se impregnar de poética audiovisual como um fim em si mesmo ou enveredar para o campo da publicidade e da comunicação, como em um videoclipe. Mas, é possível manter os critérios estéticos da linguagem videográfica em sintonia com a exposição do caráter comunicacional, como no videoclipe, por exemplo. E, neste debate, o foco do presente estudo se reporta ao papel do CORPO no vídeo.

Nas palavras de Sarzi-Ribeiro:

A construção de sentido nestes textos [...] audiovisuais se dá no momento em que a obra artística acontece mediada pelo corpo no vídeo. O corpo no vídeo torna-se o corpo do vídeo. As vivências sensoriais com o corpo íntimo, privado, em interação com corpo do outro, público, serão ressignificadas por estas superexposições corpóreas cuja matéria sensível é compartilhada todas as vezes que o vídeo é exibido, levando os corpos dos sujeitos a se tornarem corpos ressignificados pelas *performances* em ato (Sarzi-Ribeiro, 2014, p. 113-114).

No campo da performance musical em ato, aborda-se o fenômeno videoclipe a partir da instauração de uma matriz audiovisual que é tanto incorporada pelas instituições como as indústrias culturais, quanto pelos que atuam como agentes de reconhecimento dos produtos artísticos em circulação.

Especulando sobre possíveis noções de 'videoclipe', o autor Thiago Soares em *A Estética do Videoclipe* (2013), menciona o teórico Michel Chion (1994)³⁰ e se refere ao seguinte pressuposto baseado na 'áudio-visão', um conceito proposto por Chion:

Por áudio-visão, considera-se a disposição simultânea dos espectadores em ouvir/ver algo, integrando os sentidos humanos e compreendendo as dinâmicas de 'empréstimos' e combinações

³⁰ Thiago Soares refere-se à obra: CHION, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

possíveis nos atos de observação que envolvem fenômenos dotados de imagem e som. Naturalmente, a ação biológica do ser humano de ver algo já demanda esta integralização de sentidos. No entanto, o que [...] chama atenção na criação do conceito de áudio-visão é a premissa de uma certa valorização do visual sobre o sonoro. (Soares, 2013, p. 31).

Este princípio serve como base para o que Chion (1994) considera como “contrato audiovisual”, que, na acepção de Soares (2013), são as inúmeras possibilidades de projeções do som na imagem, como forma de identificação dos possíveis valores agregados. Quando assistimos a um videoclipe, por exemplo, conseguimos perceber uma narrativa, organizada por elementos e códigos audiovisuais, que nos fornecem hipóteses que ajudam na compreensão da mensagem ou mensagens ressignificadas. Pensar o tal “contrato audiovisual”, implica em desenvolver a ideia de que “há uma cena audiovisual, entendendo a cena como um contexto limitado pelo plano e onde se apresentam recursos dispostos a fim de uma produção de sentido” (Soares, 2013, p. 33).

Temos ciência de que, na atualidade, os videoclipes são um poderoso conjunto inovador de identificação, da estética, estilo musical e conceito dos(as) artistas. Atenta-se sobre o crescente número de usuários na internet, para os quais a atividade cotidiana de assistir a videoclipes no site/plataforma *YouTube* soa como um dos pontos de partida da investigação deste novo estatuto da áudio-imagem ou áudio-visão como menciona Chion (1994). Diante da visualização fenomenal e massiva destes produtos audiovisuais, alteram-se as formas de estabelecimento dos “contratos audiovisuais”.

Para Soares (2013, p. 63), a disposição do espectador diante da televisão e o sistema de exibição *broadcasting* eram condições centrais para o reconhecimento dos produtos audiovisuais. Entretanto, atualmente, passa-se a considerar as disposições, as formas de armazenamento e exibição na internet como extensivas da lógica televisiva.

Vimos acompanhando a trajetória do videoclipe enquanto produto da cultura midiática, desde a sua gênese até a instauração de uma espécie de contexto de circulação que formatou uma emissora específica para a fruição de videoclipe, a Music Television (MTV). Diante de um quadro em que o mercado de música se reconfigura, principalmente, na circulação de produtos musicais através das plataformas de compartilhamento de arquivos digitais, reconhecemos um gradual processo de desintermediação que acarretou na gradual diminuição de importância do videoclipe nas estratégias de

lançamento de instâncias da indústria fonográfica. (Soares, 2013, p. 73-74).

No entanto, contraditoriamente, nunca se viu tanto videoclipe. Os índices de visualizações aos materiais de videoclipe são apontados diretamente abaixo da tela de cada um destes produtos e beiram aos milhões de ‘curtidas’. Ao invés de estarem dispostos na mídia televisiva, de forma segmentada como num programa da MTV, os vídeos, agora, circulam em ambientes virtuais, como o *YouTube*/canal VEVO, reconfigurando todo o seu discurso e acesso ilimitado facilitado pela portabilidade móvel dos *smartphones*. Por isso, o seu domínio de acessibilidade interessa a alguns artistas, como Solange Knowles (performer do videoclipe *Don't Touch My Hair*), quando o modo de plataforma ilimitada é também um manifesto, no sentido de conscientização, lugar de fala, empoderamento feminino e pacto coletivo para o fomento de um discurso antirracista.

O videoclipe *Don't Touch My Hair* (2016)³¹, dirigido por Alan Ferguson – um videoartista negro –, traz em evidência a artista, também negra, do gênero musical *R&B/Soul* – Solange Knowles – que performa a canção, cuja letra (e tradução livre) se encontra em destaque:

Não toque no meu cabelo [Don't touch my hair]
Quando são os sentimentos que eu uso [When it's the feelings I wear]
Não toque em minha alma [Don't touch my soul]
Quando é o ritmo que eu conheço [When it's the rhythm I know]
Não toque na minha coroa [Don't touch my crown]
Eles dizem que a visão que encontrei [They say the vision I've found]
Não toque no que está lá [Don't touch what's there]
Quando são os sentimentos que eu uso [When it's the feelings I wear]

Eles não entendem [They don't understand]
O que isso significa para mim [What it means to me]
Para onde escolhemos ir [Where we chose to go]
Onde estivemos para saber [Where we've been to know]
Eles não entendem [They don't understand]

³¹ Ficha técnica: O videoclipe, com duração de 4:17, é dirigido pelo videomaker Alan Ferguson. Composição musical de autoria de Solange Knowles e Sampha. Trata-se da 9ª música do álbum *A Seat at the Table* – lançado em 30 de setembro de 2016. Gênero musical: Alternative R&B/Soul. Gravadora: Saint Columbia. Produtores: Solange Knowles, Sampha, Dave Andrew Sitek, Patrick Wimberly e Bryndon Cook.

O que isso significa para mim [What it means to me]

Você sabe que esse cabelo é o meu melhor [You know this hair is my
shit]

Levei tempo para assumi-lo [Rolled the rod, I gave it time]

Mas isso aqui é meu [But this here is mine]

O que você diz, ah? [What you say, oh?]

O que você me diz? [What you say to me?]

Não toque no meu orgulho [Don't touch my pride]

Eles dizem que a glória é toda minha [They say the glory's all mine]

Não teste minha boca [Don't test my mouth]

Eles dizem que a verdade é o meu som [They say the truth is my
sound]

Eles não entendem [They don't understand]

O que isso significa para mim [What it means to me]

Para onde escolhemos ir [Where we chose to go]

Onde estivemos para saber [Where we've been to know]

Eles não entendem [They don't understand]

O que isso significa para mim [What it means to me]

Mas isso aqui é meu (meu) [But this here is mine (mine)]

O que você diz, ah? [What you say, oh?]

O que você me diz? [What you say to me?]³²

É importante destacar que partir da escolha de iniciar a análise colocando em evidência o material sonoro para debater o videoclipe, “não significa ignorar os meandros conceituais da imagem que se associa ao som” (Soares, 2013, p. 75).

Assim, intenta-se interrogar os sons do videoclipe (arranjo da canção, letra e voz da artista Solange Knowles), em uma tentativa de problematizar de que maneira a expressão corporal, na edição no vídeo, poderia ilustrar questões de identidade e liberdade e funcionar como uma forma de resistência às normas e expectativas sociais predominantes, oferecendo, talvez, uma nova perspectiva sobre a afirmação cultural de corpos femininos negros na mídia audiovisual?

Não está se atestando que todo videoclipe terá, necessariamente, a sua poética audiovisual – narrativa e estética – criada em função de um reforço da música e do significado da letra. Nas palavras de Soares (2013, p. 76) “o videoclipe seria uma ‘escrita imagética’ sobre a canção, conforme um conjunto de regras que permite a sua

³² Consulta ao site de tradução musical: <https://www.letras.mus.br/solange-knowles/dont-touch-my-hair/traducao.html>. Acesso em: 02 ago. 2024.

codificação e constituição.” Antes de iniciar a análise de 3 excertos específicos do videoclipe *Don't Touch My Hair* (2016), convém mencionar os 3 tipos de análises propostas por Michel Chion, citado por Soares:

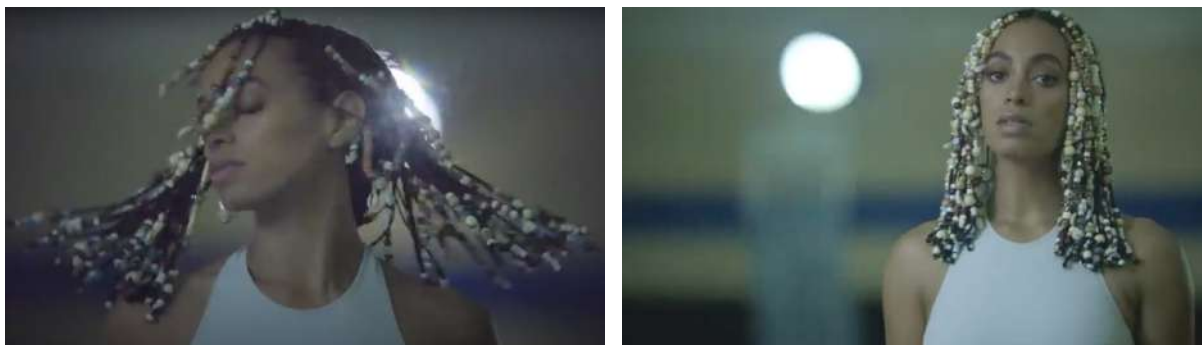
a) Escuta Causal, em que o pesquisador tenta localizar a causa ou a fonte do som que se apresenta no audiovisual, levando em consideração que, sobretudo no cinema, há uma proposital manipulação sonora para que as fontes sonoras sejam cada vez mais ‘invisíveis’; b) Escuta Semântica, definida como aquela em que se refere a um código para interpretar uma mensagem. Neste caso, estaríamos diante da linguagem falada, dos índices sonoros que codificam mensagem [...] e de inúmeras variações sonoras que implicam, através da escuta, na leitura de uma mensagem. No videoclipe, o analista deve desenvolver a escuta semântica para estar atento às configurações de como a letra é cantada, entoada pelo intérprete ou como códigos sonoros são dispostos nos clipes com o intuito de indicar uma mensagem previamente inscrita; c) Escuta Reduzida [...] aquela que toma o som como uma unidade independente que pode ser problematizada para além das relações de causa e sentido. Neste caso, interessa o som em sua acepção plástica, diante de inúmeras possibilidades de produção de sentido. (Soares, 2016, p. 81-82).

No videoclipe, em questão, a intenção é demonstrar – por meio de uma Escuta Semântica, talvez – como um determinado som – letra musical e entoação da voz da artista –, pode ser associado a uma composição imagética olhando-se especialmente para o figurino, para a maquiagem, para o CABELO da intérprete e para os adereços relacionados na cena ou no plano e percebendo aí, possíveis mensagens. Este será o “contrato audiovisual” mencionado anteriormente, para se definir possíveis códigos que estejam operando na formulação da mensagem do videoclipe.

No primeiro excerto analisado (logo no início do videoclipe), as palavras da canção se reportam à mensagem: *Não toque no meu cabelo | Quando são os sentimentos que eu uso | Não toque em minha alma | Quando é o ritmo que eu conheço*. A intérprete, Solange Knowles surge no vídeo, enquadrada em plano médio, ao centro e, depois à direita do quadro, com fundo neutro e um foco de luz branca iluminando os movimentos de se CABELO (com dreads sintéticos formados por muitas pedras e conchas em diferentes formatos). Neste momento, Solange somente performa tais movimentos de balanço de seu cabelo, sem, contudo, mover os lábios em sincronia com a música. Sua cabeça, ao se mover de um lado a outro, parece performar lentamente o ‘não’, a negação para a situação problema (figura 10).

As palavras e expressões: cabelo, ritmo, alma, não toque meu cabelo, já se tornam, desde o início, um manifesto de um lugar de fala, de um lugar social, periférico.

Figura 10 – Sequência de imagens do videoclipe – cabelo em evidência



Fonte: *print* da tela do videoclipe (plataforma YouTube/VEVO)

Aqui, reporta-se ao descrito por Alicia quando fala com Grada Kilomba e rememora o quanto se sentia mal e aviltada quando as pessoas tocavam seu cabelo sem permissão ou um convite para tal. Este lugar de fala de Solange Knowles já se impõe na abertura do videoclipe, pois a intérprete está olhando para o(a) espectador(a) como a nos convocar para lutarmos contra o racismo estrutural.

O conceito de lugar de fala, para Djamila Ribeiro (2019, p. 35), é aquele que discute “justamente o *locus social*, isto é, de que ponto as pessoas partem para pensar e existir no mundo, de acordo com as suas experiências em comum.”

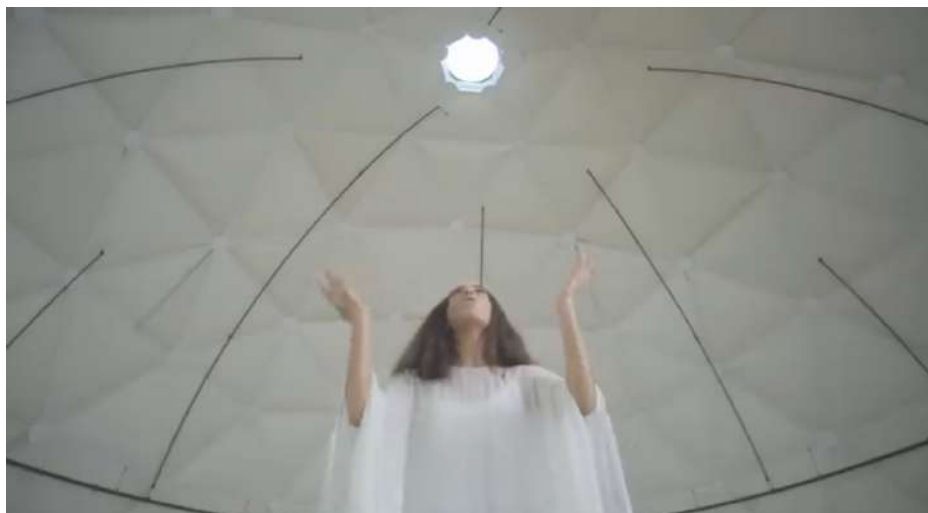
Talvez, neste momento, a intenção ou suposta mensagem do videoclipe nos chama a pensar junto, agir coletivamente e termos consciência para combater e transformar o perverso sistema racial e estrutural.

No segundo segmento do videoclipe, a letra nos interpela: *Não toque na minha coroa | ‘Eles’ dizem que a visão que encontrei | Não toque no que está lá | Quando são os sentimentos que eu uso | Eles não entendem que isso significa para mim | Para onde escolhemos ir | Onde estivemos para saber | Você sabe que esse cabelo é o meu melhor | Levei tempo para assumi-lo | Mas isso aqui é meu.*

O sentido da letra e música parece nos conduzir para o sofrimento das mulheres negras discriminadas por causa de seus cabelos crespos e naturais. A letra associa o cabelo aos sentimentos de revolta, inadequação, mas com o tempo, vem o reconhecimento da beleza e o orgulho de ostentar os cabelos crespos como uma espécie de coroa.

Num primeiro momento a imagem no videoclipe coloca Solange Knowles com seus cabelos crespos naturais, agora sem os *dreads* (figura 11). Ela usa um longo traje branco, como uma espécie de ritual e se encontra ao centro do enquadramento. O foco de luz, agora está no alto e com seus braços abertos, a intérprete fixa seu olhar para o alto, para uma posição de elevação, de descoberta de seu valor, de seu orgulho em ser uma mulher negra.

Figura 11 – Solange Knowles com os cabelos crespos naturais e soltos



Fonte: *print* da tela do videoclipe (plataforma YouTube/VEVO)

No próximo quadro, Knowles surge com um traje mais austero e no alto de sua cabeça os cabelos se encontram arranjados como uma espécie de coroa (figura 12).

Figura 12 – O cabelo da intérprete arrumado como uma coroa simbólica



Fonte: *print* da tela do videoclipe (plataforma YouTube/VEVO)

Esse trecho do videoclipe parece se reportar ao fato de que o combate ao racismo é um processo lento e doloroso. Leva-se tempo para perceber camadas de racismo estrutural.

Djamila Ribeiro cita, em sua obra, uma frase da pensadora feminista Audre Lorde, a qual se manifesta: “é necessário matar o opressor que há em nós e isso não é feito apenas se dizendo antirracista – é preciso fazer cobranças.” (Lorde *apud* Ribeiro, 2019, p. 39). Neste sentido, Knowles, pelo viés de sua música e videoclipe, deixa explícito: não toque no meu cabelo, respeite meu corpo, me respeite como mulher negra, isso afeta meus sentimentos, minha alma e eu não lhe dou este direito!

No terceiro e último excerto, Knowles aparece enquadrada ao centro, num plano aberto, tendo dois performes à direita e dois à esquerda. Suas vestes são coloridas e os intérpretes masculinos estão ‘carregando’, sobre as suas cabeças, utensílios domésticos na cor branca, como baldes, jarras, garrações, enquanto a cantora interpreta a sua música, cuja letra permite evidenciar o alerta para que reconheçamos o racismo e o preconceito estrutural, a partir do qual a associação às pessoas negras perpassa, de forma colonial, à escravidão.

Neste momento a letra da música evidencia: *Não toque no meu orgulho | Eles dizem que a glória é toda minha | Não teste minha boca | Eles dizem que a verdade é o meu som | Eles não entendem | O que isso significa para mim.*

A denúncia é recorrente no quadro seguinte em que os mesmos intérpretes agora não carregam nenhum utensílio em suas cabeças (figura 13).

Figura 13 – Não toque no meu orgulho – valorização da figura negra



Fonte: *print* da tela do videoclipe (plataforma YouTube/VEVO)

Tal construção subjetiva das pessoas negras frequentemente associadas às posições de subalternização, carregando utensílios é colocada em xeque nesse

excerto. Solange Knowles usa sua voz (boca) para expor a sua verdade e seu orgulho racial.

Em seu texto *O perigo de uma história única* (2019), a autora negra Chimamanda Ngozi Adichie, nos convida a interpelar, sempre, a história oficial contada pelos representantes brancos e escravocratas. É preciso criar novos espaços e representações para as pessoas negras, em oposição aos lugares de silenciamento transmitidos pelos tempos. E nesta reconstrução de simbologias, figuras pretas na história, nas artes, nos exemplos, na vida, é necessário imprimir a subjetividade e redimensionar o amor próprio das pessoas negras, sobretudo das mulheres.

Em *Vivendo de Amor* (2000), bell hooks conclama a todas e todos para que providenciemos um espaço mais humano, povoado de amor próprio, autoafirmação e orgulho racial, calcado na diversidade e na diferença.

Este parece ser o motivo e a mensagem no enquadramento, a seguir, quando, a partir de uma angulação de câmera em *plongée*³³, a intérprete Solange Knowles é visualizada nos ‘encarando’ de sua posição em nível baixo, com seu CORPO aterrado, na tela (figura 14), como a desafiar o pacto da branquitude para avisar que não será mais tolerada a lógica de que existe uma cor ‘normal ou universal’ para as peles humanas: a cor branca.

Figura 14 – Desafio ao pacto da branquitude?



Fonte: *print* da tela do videoclipe (plataforma YouTube/VEVO)

³³ Nesse tipo de angulação, a câmera fica no alto apontando para baixo. Para maiores informações: https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/glossario/angulos/. Acesso em: 06 ago. 2024.

Ao término da pretendida análise temática do videoclipe, levando-se em consideração o percurso da letra e da música com a composição imagética, foi possível verificar que, de fato, a expressão corporal, na edição no vídeo, conseguiu, ao menos nos três excertos analisados, ilustrar possíveis questões de identidade e liberdade e funcionar como uma forma de resistência às normas e expectativas sociais predominantes, oferecendo uma nova perspectiva sobre a afirmação cultural de corpos femininos negros na mídia audiovisual.

Como referencial estético para a videodança *Meu Cabelo, Minha Coroa, Não Toca!*, as influências formais, enquadramentos e assuntos abordados parecem mais do que evidentes: são contundentes.

3.2.2 *Define Beauty* (2024) – Curta-Metragem Como Referência Estética³⁴

Rhea Dillon, nascida em 1996, é uma artista multidisciplinar, que também produz curtas-metragens e material videográfico. Radicada em Londres, esta videoartista, constantemente traz para suas obras o pensamento *queer*, teorias feministas, mas, acima de tudo, o questionamento sobre as ‘regras de representação do corpo feminino negro’ na sociedade contemporânea. A artista utiliza em suas obras diversos dispositivos para amplificar a questão do discurso antirracista e decolonial e, neste sentido, sinto uma conexão visceral com a estética, temática e discursos que operam no pensar-fazer artístico de Dillon. Trago uma breve análise de uma obra específica da videoartista como referência estética para o meu próprio modo de pensar-fazer videodança.

Na busca hipertextual por informações acerca de sua poética³⁵, encontram-se referências que atestam que a artista utiliza de referências formais abstratas como possíveis estratégias para resistir à objetificação do corpo feminino negro no campo das mídias publicitárias, na moda e no audiovisual. Frequentemente o corpo negro feminino é tematizado em suas obras, por meio de processos de desconstruções e

³⁴ Cabe mencionar que o encontro com este objeto audiovisual – e sua análise formal – se deu em virtude da procura por uma obra que me servisse e provocasse reflexões analíticas para a disciplina optativa Análise Fílmica, lecionada pelo Prof. Dr. Pedro de Andrade Lima Faissol e que cursei no PPG-CINEAV durante o 1º semestre de 2024.

³⁵ Como exemplos de link buscados em uma pesquisa pelas redes digitais, salienta-se: ARTIST – RHEA DILLON. Disponível em: <https://vocations.com/artists/rhea-dillon>. Acesso em: 20 ago. 2024. E também, DILLON, Rhea. *Biography*. Disponível em: <https://www.alminerech.com/artists/243-rhea-dillon>. Acesso em: 30 mar. 2025.

reconfigurações que se unem para formar uma exposição poética da negritude em seu amplo espectro cultural.

Procuro, a seguir, decompor alguns excertos do filme *Define Beauty: Process* (2019)³⁶, comentando sobre seus elementos formais, estéticos e construindo assim, um referencial para possíveis argumentos que revestem a minha criação em videodança, sob o viés do meu objeto empírico da investigação.

Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété em *Ensaio sobre a análise fílmica* (2012), destacam que após a fase de descrição, decomposição ou fragmentação de cenas ou episódios de um material audiovisual, a segunda fase analítica consiste em uma tentativa de estabelecer elos, vínculos ou conexões entre as partes descritas, de acordo com a finalidade ou propósito da análise em questão. Meu objetivo, portanto, é tentar encontrar alguns nexos entre o que é visível – formalmente na construção dos quadros do filme – e possíveis alusões a uma prática artística antirracista que coloca em evidência discursiva o corpo feminino negro, sobretudo o elemento ‘cabelo crespo’ como atributo, singularidade e orgulho racial, visto que este é meu interesse e objeto de pesquisa na presente dissertação.

De uma forma ampla e geral o filme, com duração de 5 minutos, explora o que significa planejar e cuidar do cabelo como uma pessoa negra. Enquanto a maioria dos anúncios de cabelo retrata a facilidade do ‘lavar e usar’ instantaneamente o cabelo das pessoas brancas, em oposição às maneiras mais complexas pelas quais os cuidados com os cabelos naturalmente crespos de mulheres negras, por exemplo, exigem cuidados adicionais como: lavar, desembaraçar, condicionar profundamente, hidratar, pentear e depois modelar os cachos crespos. Os cabelos, enquanto discurso aqui, são associados a uma ‘coroa’ e essa referência não está isenta de política e pressão social.

Antes de dar início à análise do material audiovisual, propriamente dita, convém mencionar o trecho de um depoimento da diretora, no que se refere à sua poética:

Livre das restrições de uma disciplina singular, meu trabalho examina e amplifica representações da negritude e sua relação com o pensamento queer e a teoria feminista; todos os quais são relevantes para minha existência pessoal. Estou muito interessada em algo que chamo de ‘Afrofuturismo Humano’, como uma análise da ficção científica alienando a existência negra em uma prática de perspectiva mais humana e igualitária de como visualizamos corpos negros e negritude dentro desta sociedade supremacista branca. Minha prática, baseada em pesquisa, frequentemente examina o jogo com ‘regras de

³⁶ Filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lrl4JZQCjYg> . Acesso em: 25 jul. 2024.

representação' para minar os mitos das pessoas da cultura ocidental contemporânea, faz referência ao poder de aproveitar a existência abstrata natural dos negros e refrata suposições embutidas sobre desigualdades de gênero e raciais [...] tenho expressado ficções passadas e presentes como realidades de pessoas negras em trânsito (Dillon, 2024).³⁷

Não posso deixar de destacar neste material, o quanto os elementos visuais tornam-se espécies de ecos repetitivos com simetrias e, desta forma, contribuem para a construção de sentido. Esses motivos iconográficos, quando repetidos ao longo do curta, criam padrões que reforçam temas centrais, ampliando a mensagem do antirracismo e valorização do cabelo negro como uma espécie de 'coroa', de forma sutil, mas que, no meu entender, é eficaz. A repetição visual atuaria como um fio condutor, guiando o(a) espectador(a) numa interpretação sensível e aberta da obra.

Além disso, a movimentação das atrizes e o uso do recurso estrutural do *slow motion*, sobretudo na parte final da narrativa audiovisual, são fundamentais para criar um ritmo próprio, quase hipnótico. O contraste entre movimentos lentos e uma trilha sonora mais densa gera tensão, elevando o impacto emocional da narrativa. Essa escolha formal não parece ser apenas estética, mas também estratégica, intensificando a presença das personagens e suas experiências.

Por fim, ao analisar a iluminação e os contrastes de luz, percebe-se como esses recursos reforçam a sensação de profundidade e mistério. A luz destaca detalhes essenciais e oculta outros, direcionando o nosso olhar para o que é mais importante. Dessa forma, cada parâmetro formal, quando observado de perto, revela como contribui para a mensagem final do material audiovisual, mostrando o equilíbrio entre estética e conteúdo.

Na CENA 1 – excerto inicial, três jovens negras, com diferentes alturas e expressões, encaram diretamente a câmera, quebrando a 'quarta parede'. Elas usam argolas, um símbolo cultural comum entre mulheres pretas, e o vídeo utiliza o *slow motion* para focar lentamente em seus olhares, criando uma atmosfera contemplativa. No fundo do quadro, uma estante branca exibe objetos de cena que parecem simples, mas são carregados de significado. Sobre a cabeça da terceira jovem, uma pequena estátua de uma mulher negra, vestida como 'dona de casa' ou 'empregada doméstica', aparece segurando uma criança negra, enquanto outra criança se esconde debaixo

³⁷ Tradução livre da autora a partir de consulta ao depoimento de Dillon no site: <https://vocurations.com/artists/rhea-dillon>. Acesso em: 02 abr. 2025.

da mesa. Essa composição visual provoca uma reflexão: trata-se de uma lembrança do passado ou de uma vivência ainda presente? Ao lado, uma estátua de porcelana de uma mulher branca camponesa, com as mãos no peito, olha para algo à sua frente. Entre essas duas figuras, dois pombos, tradicionalmente símbolos de paz, reforçam um contraste entre as representações (figura 15).

Figura 15 – Cabelo Crespo – Autenticidade e Orgulho Racial



Fonte: *frame de Define Beauty: Process* (2019) - Minutagem: [0:01-0:20]

A trilha sonora suave e envolvente introduz uma sensação de calma e importância, levando-nos à percepção de que algo significativo está por vir. Ela é responsável por grande parte da imersão no vídeo, criando um vínculo emocional que amplifica o impacto das imagens. Sem essa música, o efeito talvez fosse menos profundo. A combinação da trilha com a narrativa visual cria um ambiente de introspecção, onde somos, talvez, convidados(as) a refletir sobre os significados implícitos e a interação entre as personagens, os objetos e o contexto histórico representado. Os cabelos naturalmente crespos dessas três mulheres sinalizam suas coroas – símbolo de orgulho da negritude. O texto falado – em *voz off* no excerto – explicita tal condição.

Pessoas bonitas sabem que a verdadeira beleza é natural, onde o natural é orgulhosamente um símbolo de orgulho e negritude uma responsabilidade de promover o amor e unidade entre irmãos e irmãs

*negros e ajudar a estabelecer uma nova ordem de liberdade e de dignidade para nosso povo.*³⁸

A voz que ouvimos transmite uma sensação de acolhimento e serenidade, como se fosse de uma mulher negra sábia, cujo depoimento carrega uma potência discursiva inspiradora. Ela nos incentiva a valorizar quem somos, por meio de suas palavras. Essa voz, por si só, passa a sensação de estar deixando um legado para as próximas gerações, algo profundo e motivador. Infelizmente, não consegui identificar a quem pertence essa voz, mesmo após uma busca aprofundada sobre a produção. Deixo essa questão em aberto, na esperança de que, um dia, esse texto cheguem até ‘ELA’.

Na CENA 2 – somos conduzidos a um espaço de introspecção. Elementos simples, como um lençol branco ao fundo, uma pessoa negra com tranças rastafari é visualizada de perfil no centro do enquadramento e gotas de chuva em *slow motion*, provocam reflexões que nos impactam sem a necessidade de compreensão imediata. O fundo branco, inicialmente sem significado aparente, ganha relevância quando contrastado com a figura negra vestida de branco e com as tranças (figura 16).

Figura 16 – Cabelo Com Tranças – Corpo de Perfil



Fonte: frame de *Define Beauty: Process* (2019) - Minutagem: [0:21-0:52]

Essas tranças que, durante a escravidão, eram usadas como mapas de fuga e esconderijos de sementes, também representavam *status* em certas tribos. A

³⁸ Do original: *Beautiful people know that true beauty is natural, where natural is proudly a symbol of pride and blackness a responsibility to promote love and unity among black brothers and sisters and help establish a new order of freedom and dignity for our people.*

repetição das gotas de água em *slow motion* reforça o sentido nessa cena, destacando um contraste poderoso: enquanto a história do continente africano é marcada por seca e fome, aqui a água é mostrada em abundância, desafiando a expectativa. Nesse ponto, o vídeo exibe o título, a produção e a direção, sem narração, permitindo que a força das imagens conduza a mensagem.

Na CENA 3 – desde o início decorre de um corte seco para um plano detalhe de um cabelo sendo lavado lentamente – reiteração do recurso de *slow motion* –, com a sonoplastia destacando o som destas mãos ensaboadas esfregando o cabelo. As mãos se movem suavemente na cabeça de uma mulher negra, e, conforme a cena se abre pelo movimento mais panorâmico, percebemos que ela está em uma banheira (figura 17).

Figura 17 – Mulher Negra e sua Coroa: Orgulho Racial



Fonte: sequência de frames de *Define Beauty: Process* (2019) - Minutagem: [0:53-1:16]

A leitura aberta dessa cena parte da hipótese de que o discurso acerca das vivências de ser mulher negra e cuidar de sua coroa com orgulho racial encontra-se impressa na composição. O ato de estar sozinha no banheiro, lavando o cabelo com cuidado, remete ao acolhimento, algo que muitas vezes foi negado a nós.

Aqui, o corpo negro, em um espaço íntimo, se envolve em um ato de auto acolhimento. Esse momento é um retrato de resistência, recusando a hipersexualização, a marginalização, e afirmando a própria humanidade.

Na CENA 4 – observamos o rosto de um adolescente submergir lentamente na água, usando o capuz de seu moletom branco. Ele permanece alguns segundos sob a superfície antes de emergir. Ao fundo, o céu azul cria um contraste suave e silencioso, enquanto a narração ganha destaque, carregando uma carga emocional que parece amplificar o significado desse momento visual (figura 18).

Figura 18 – Cena Simbólica – Corpo Negro e Choro



Fonte: sequência de frames de *Define Beauty: Process* (2019) - Minutagem: [1:18-2:02]

*Eu ouvi o último choro do meu filho, ouvi ele sendo morto, corri em sua direção para pegá-lo, Ele gritou por socorro. Trayvon foi morto. Quando o pessoal de emergência chegou. Diga-me o que você estava pensando. Por favor, explique ao júri o que você está pensando naquele momento, quando você ouve gritos, você realmente escreveu isso?*³⁹

Analisando nos primeiros segundos do início da cena, percebe-se que o processo de captação é a partir de um ‘reflexo’ na água, ou seja a imagem pode ter sido captada em contra-plongée, e os reflexos foram assumidos pela diretora. A escolha de um garoto jovem negro nesta representação literal pode ter relação direta com o teor do texto narrado – em voz-off – com o relato de uma mãe em seu momento

³⁹ Do original: “I heard my son's last cry, I heard him being killed, I ran towards him to catch him, He screamed for help. Trayvon was killed. When emergency personnel arrived. Tell me what you were thinking. Please explain to the jury what you are thinking at that moment, when you hear screams, did you really write that?”

frágil da perda do seu filho amado e como foi tratada nesse momento. O ato de colocar o rosto dentro da água e logo sair molhada com gotas de água formando um grande mosaico ao centro da tela/enquadramento que, aos poucos assume a forma de um espelho. O rosto do garoto vai sendo desconstruído e desconfigurado, como se esse rosto deixasse de existir. A análise interpretativa pode nos trazer várias formas de sentir a cena e uma delas é o desencarne; é como se fosse uma sutileza de me mostrar, cinematograficamente falando, usando a luz natural do céu e do dia luminoso – cena gravada em locação externa. É uma construção de cena muito bem pensada e sensível.

Na CENA 5 – temos ao centro da tela/enquadramento, bebês/trigêmeos, sentados com roupas coloridas e em suas mãos pentes e bonecas pretas (figura 19). Eles estão sentados em uma locação que remete a um jardim florido. É uma cena linda trazendo o elemento simbólico das próximas gerações, talvez, o renascimento, o empoderamento dos corpos negros, um futuro em que nossos bebês pretos terão a liberdade de existir e consumir suas próprias referências culturais e midiáticas.

Figura 19 – Crianças Pretas – Liberdade Referencial

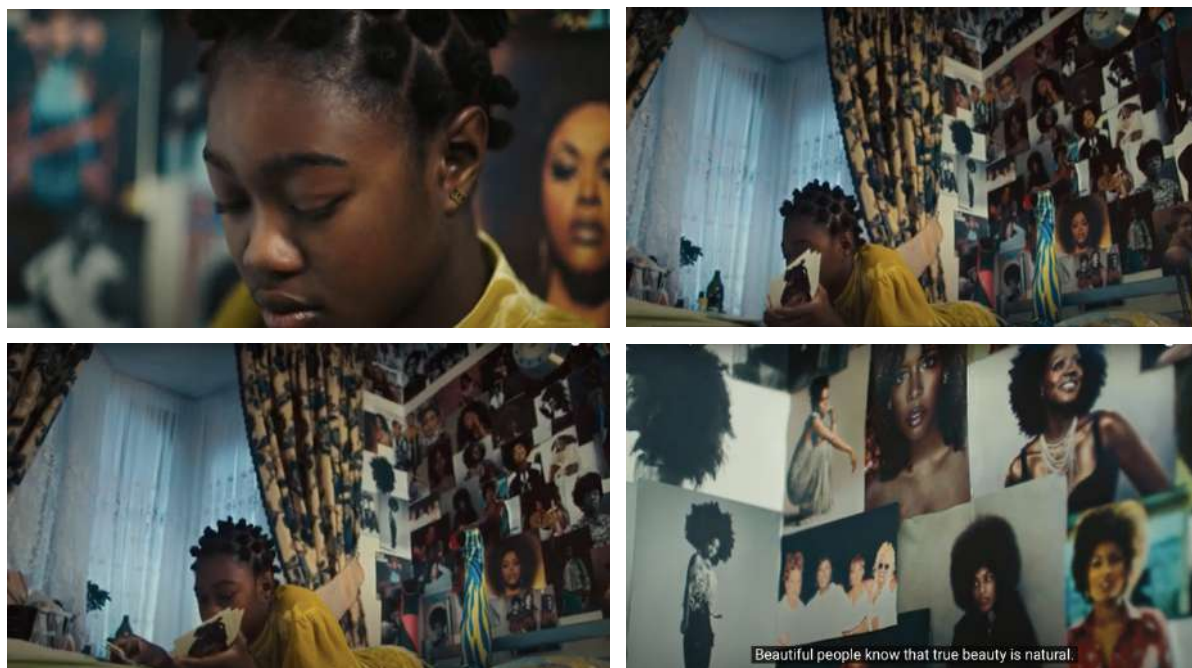


Fonte: sequência de frames de *Define Beauty: Process* (2019) - Minutagem: [2:03-2:12]

Na CENA 6 - percebemos uma adolescente, no seu quarto; a câmera desce lentamente mostrando imagens de mulheres negras, aparentemente recortes de revistas, dentre elas Viola Davis, Ângela Davis, em sua maioria mulheres pretas militantes e representantes da intelectualidade negra na atualidade. Quando a câmera se movimenta até o enquadramento da protagonista, o enfoque se dá em um

penteadado muito comum entre cabelos crespos, denominado 'bantu knots ou coqueirinhos' (figura 20).

Figura 20 – Mulheres Pretas – Referenciais da Atualidade



Fonte: sequência de frames de *Define Beauty: Process* (2019) - Minutagem: [2:13-2:41]

A jovem se encontra deitada sobre o a cama separando mais imagens de mulheres pretas. Essa cena traz a seguinte narrativa:

*Pessoas bonitas sabem que a verdadeira beleza é natural, pessoas bonitas sabem que através da beleza é natural onde os naturais orgulhosamente usam seus naturais orgulhosamente como um símbolo de orgulho e negritude como um símbolo de orgulho e loucura como um símbolo de responsabilidade para com os negros reunir nossas responsabilidades para com os negros uma responsabilidade de promover o amor e a unidade entre irmãos e irmãs negros uma responsabilidade e ajuda.*⁴⁰

O impressionante desta narrativa é que existe uma voz que fala e várias vozes que repetem o enunciado oral, dando a entender que um estímulo de autoafirmação, na configuração da beleza e representatividade dos negros, na construção dessa autoestima que foi diminuída e invisibilizada.

⁴⁰ Do Original: "Beautiful people know true beauty is natural, beautiful people know through beauty is natural where the naturals Proudly wear their Naturals proudly as a symbol of Pride and blackness as a Symbol of Pride and madness as a symbol of responsibility to black people assemble our responsibilities to black people a responsibility to promote love and unity among black brothers and sisters a repossibility and help."

Na CENA 7 – uma menina negra é penteada por uma mulher que, supostamente está fazendo tranças em seu cabelo (figura 21).

Figura 21 – Cuidados com o Cabelo Crespo - Trançamento

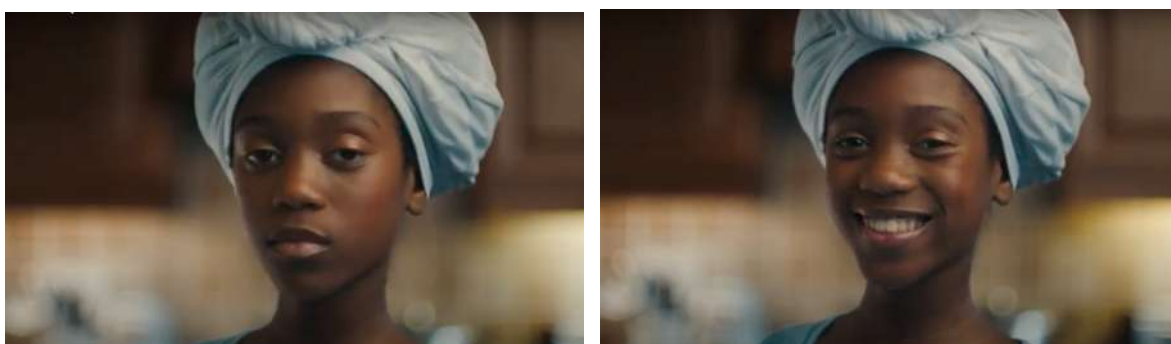


Fonte: sequência de frames de *Define Beauty: Process* (2019) - Minutagem: [2:13-2:41]

A composição da cena permite visualizar frascos de vários tamanhos e cores, sinalizando o discurso dos produtos e das formas mais complexas do cuidado com o cabelo naturalmente crespo das mulheres pretas. A simbologia ao trancamento da coroa de orgulho e afirmação da negritude, aqui, parece evidente.

Assim como no último excerto a ser analisado em que vislumbramos na tela, em primeiro plano e centralizado a figura de uma menina preta olhando atentamente para a câmera e para o(a) espectador(a) como a convocá-lo para a reflexão acerca da questão do cabelo naturalmente crespo das mulheres negras e da menção às ‘coroas’ que carregam em suas cabeças (figura 22).

Figura 22 – Simbologia como referência à Coroa?



Fonte: sequência de frames de *Define Beauty: Process* (2019) - Minutagem: [3:52-4:03]

Este breve exercício analítico de alguns excertos da obra audiovisual *Define Beauty: Process* (2019), de autoria de Rhea Dillon, permite a elaboração de algumas conjecturas, falíveis, abertas, pautadas a partir de um ponto de vista particular, implicado, recortado e com o olhar direcionado para a verificação de alguns

pressupostos mencionados pela diretora e fotógrafa em seus depoimentos, mas, acima de tudo, abre a possibilidade de tecer algumas relações entre o texto audiovisual e meu interesse de pesquisa, sempre pautado na questão do racismo estrutural.

3.2.3 *Trança Solta e Xirê Urbano* (2024) – Disparadores/Dispositivos Poéticos

Proponho, neste subcapítulo, um olhar crítico para duas espécies de experimentos audiovisuais de minha autoria, como uma ‘observadora’ de processos que se localizam num tempo anterior ao processo de criação do objeto empírico da presente investigação. O intuito da reflexão é a tentativa de estabelecer alguns nexos para se entender melhor o ato criador e como ele pode se modificar.

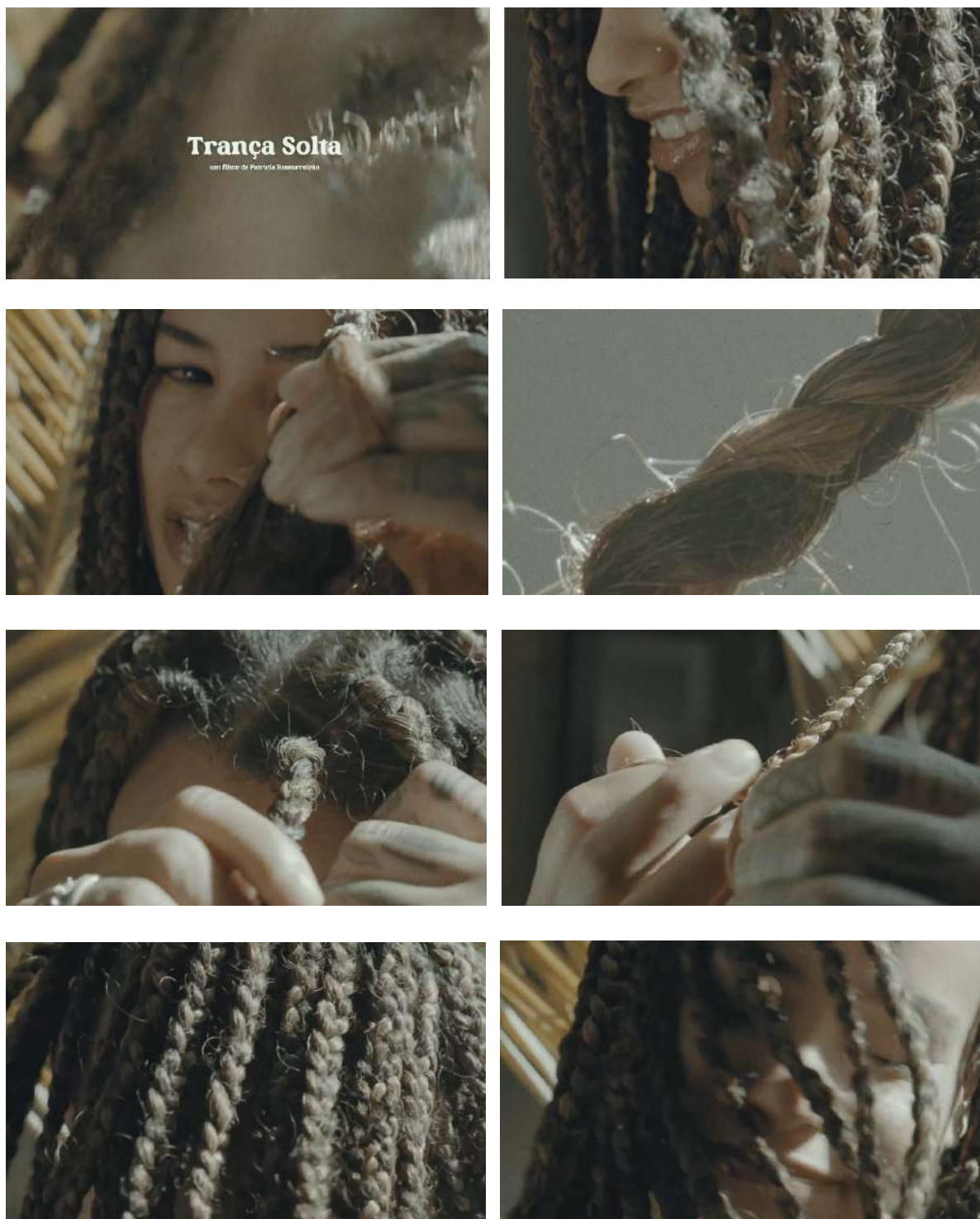
Salles, em *Redes de criação – a construção da obra de arte* (2006), chama a atenção para o fato de que é o processo inferencial que pode destacar as possíveis relações acopladas à obra em construção. De acordo com a autora, ao relacionarmos, estudarmos, refletirmos sobre e analisarmos estas obras precedentes como documentos ou registros de processo, temos a possibilidade de estabelecermos novos campos semânticos, visto que, no processo de criação atualizado – a criação da videodança *Meu Cabelo, Minha Coroa, Não Toca!* –, vamos entendendo as ações que modificam o objeto artístico: sua(s) nova(s) forma(s), suas mudanças estéticas ou técnicas, sua metamorfose. “Estamos, assim, nos instrumentando para observar sujeitos em ação e autorias se constituindo” (Salles, 2006, p. 34-35).

Na observação de uma dessas autorias, o vídeo *Trança Solta* (2024),⁴¹ de (figura 23), realizado como exercício prático para alimentar uma obra sensível, que poderá fornecer material estético e técnico para a videodança que é o objeto empírico de minha investigação.

O referido vídeo, na concepção de Salles, poderia se tratar de um documento/registro ou um rastro de material de uma criadora que reflete sobre o tema que a interessa, a partir de exercícios audiovisuais diversos e que têm em comum o tema de sua pesquisa. Para a Salles (2013, p. 50), “uma mente em ação mostra reflexões de toda espécie. É o artista falando com ele mesmo.”

⁴¹ Material audiovisual disponível em: <https://www.festivaldominuto.com.br/en/contents/55354>. Acesso em: 10 mai. 2025.

Figura 23 – *Trança Solta* – Exercício Autoral Corpo/Cabelo (coreo)editado



Fonte: *prints* da tela – *Trança Solta* (Ressurreição, 2024) Festival do Minuto

Nesses devaneios operacionais e discursivos vou pensando/criando minha poética audiovisual, enquanto deixo rastros e pistas documentais de minha reflexão artística e antirracista no mundo.

Assim, considero que a obra *Trança Solta* pode ser tomada como uma espécie de matéria-prima para a execução da videodança *Meu Cabelo, Minha Coroa, Não*

Toca! Salles refere-se a tal situação: “matéria-prima estará sendo usada, aqui, como tudo aquilo a que o artista recorre para concretização de sua obra: o que ele escolhe, manipula e transforma em nome de sua necessidade” (Salles, 2013, p. 72).

Os enquadramentos mostram meu rosto em primeiríssimo plano, mantendo o foco na manipulação do cabelo em sua formação de tranças, que balançam de um lado a outro lentamente (*slow*) – evidente relação e reiteração ao movimento das tranças/*dreads* de Solange Knowles no início de seu videoclipe, anteriormente abordado –, em um movimento que transfere a coreografia para os fios de cabelo.

Esta abordagem, também encontra eco na acepção do uso de tranças vislumbrada no curta-metragem *Define Beauty* (em que apostei numa análise associando as tranças a possíveis mapas de fuga, esconderijos de sementes e, ao mesmo tempo como status em certas tribos).

Nestes balanços das tranças sendo construídas, em primeiro plano na tela, as cores pasteis com iluminação serena, traz o rosto evidenciando de tempos em tempos um sorriso. O discurso do empoderamento e aceitação do cabelo em sua rede de significados de empoderamento, resistência e autoestima.

E, dessa forma, a pesquisa em poética audiovisual vai se transformando de processo em processo. É a partir de uma tomada de postura, portanto, que a presente pesquisa se constitui. Trazendo a construção poética de um material audiovisual – videodança – no qual se possa observar algumas dinâmicas ou discursos de manifesto sobre o orgulho do cabelo feminino de mulheres negras associando-o ao uso de uma coroa. Muitas questões emanam da relação de mulheres com os seus cabelos e das histórias e memórias que trazem a partir de experiências de infância ou juventude. E assim, penso que necessitamos aprender a conviver com a perspectiva da criação artística em escala temporal espiralada, não de forma linear, como se uma obra fosse uma espécie de alavanca que impulsiona a sequencialidade da próxima, sucessivamente. No tempo espiralado tudo se relaciona em redes infinitesimais.

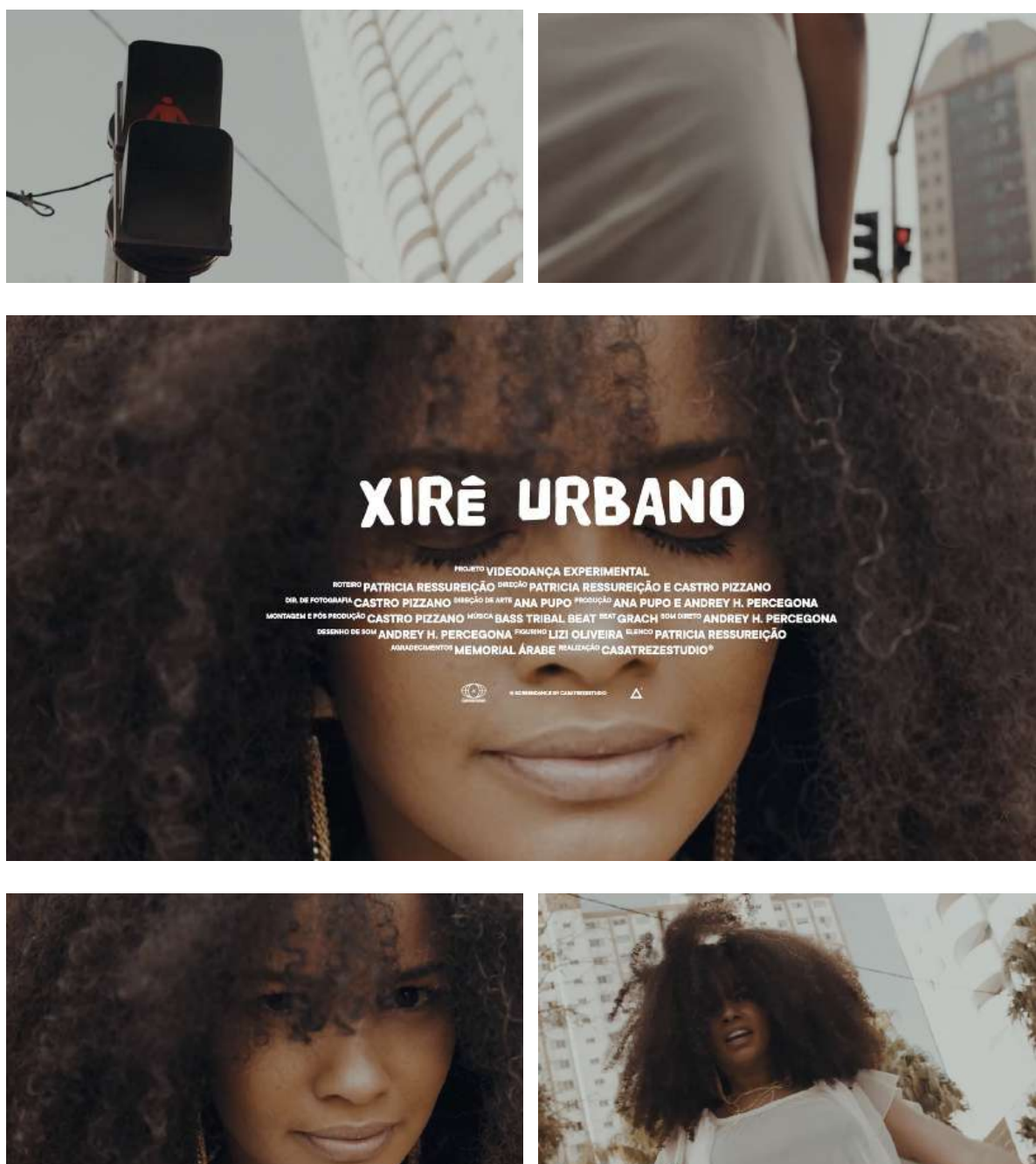
Em uma dessas curvas temporais espiraladas, trago à luz analítica a obra *Xirê Urbano* (2024)⁴² – um exercício de coreoedição de um corpo feminino negro que ocupa seu espaço nas ruas de uma cidade (neste caso, Curitiba, no Paraná), e que também propõe um olhar para a presença de um movimento que se recusa a ‘recuar’,

⁴² Link em: <https://drive.google.com/file/d/1A3Z1sKh8LP84ZW5hY6vhmQze2WhSMHJ/view?usp=drivesdk>. Acesso em: 10 mai. 2025.

mas que avança a passos largos, grandes, que insistem em (re)territorializar os caminhos e trajetórias. O cabelo crespo, naturalmente solto, aqui, também insiste em povoar os marcadores raciais na cidade que contempla o corpo (co)movente.

O material audiovisual sinaliza muitos enquadramentos e planos mais fechados, buscando o estado expressivo do rosto (em *close-up*) em oposição à paisagem panorâmica dos planos abertos. Aqui, o cabelo também é tema recorrente da investigação e proposta poética autoral (figura 24).

Figura 24 – *Xirê Urbano* – Exercício Autoral Corpo/Cabelo (coreo)editado



Fonte: *prints* da tela – *Xirê Urbano* (Ressureição, 2024) Festival do Minuto

Além de se constituir numa obra artística e informação nova colocada no mundo – das artes do vídeo – o vídeo em questão também se constitui em relevante documento de registro processual, um arquivo que permite vislumbrar relações temporais entre os diferentes momentos da criação.

Elementos simbólicos: o texto audiovisual abre com um ‘sinal vermelho’ – ‘é proibido avançar, mover, passar, ser’. O olhar para a câmera é atrevido e conclama o corpo inerte a mover, saltar, dançar, passar, atravessar e tantos outros verbos que denotam movimento. O corpo, vestido de branco invade a rua, a faixa de pedestres e insiste em não se enquadrar. O corpo foge da imobilidade e desenha padrões coreográficos com muitos giros, giras e saltos pela rua, até que os cabelos que emolduram o rosto, antes inconformado, agora se soltam e ganham volume, atitude e irreverência. Os cabelos soltos desenharam uma dança de solitude naquele espaço urbano. Mas dançar na solitude, trouxeram as marcas de ancestrais em suas cruzadas transatlânticas, em suas forçadas marcas diaspóricas, os pés descalços no chão do asfalto curitibano impregnam o solo, o ar, a cidade da presença de um CORPO identificado e prenhe de orgulho e resistência racializada. O Xirê festivo de completa com a respiração alterada e com o olhar final para a câmera apaziguada. A dança, aqui, para além dos efeitos estéticos, tornou-se discurso racial e, portanto, prática artística antirracista.

E como *Trança Urbana* e *Xirê Urbano* são (re)vistos como documentos de processo?

Salles (2010, p. 172), menciona que arquivos podem carregar marcas inevitáveis do estilo do ou da artista. Podemos acompanhar decisões, escolhas, recortes, tipos de enquadramentos utilizados como recorrência e que podem apontar para uma espécie de tendência no ato criador processual.

É preciso destacar, também, que observar, perscrutar e inventariar documentos/obras audiovisuais autorais, neste caso, que precedem a criação da videodança em questão, tem o firme intento de organizar e estabelecer possíveis relações ou perceber a “confluência de tendências e acasos, tendências essas que direcionam, de algum modo, as ações, nesse universo de vagueza e imprecisão. São rumos vagos que orientam, como condutores maleáveis, o processo de construção das obras” (Salles, 2006, p. 22).

Busquei, com a escrita deste subcapítulo, a percepção da complexidade do ato de criação em si. Em uma tentativa de traçar um percurso em rede, fazendo alusão

às obras que precedem a criação da videodança, mas se materializam, de forma simultânea, à escrita da dissertação. Escrita e audiovisualidade dando suporte e fomento criativo uma à outra, de forma indissociável. E, no âmago da questão entre forma e conteúdo, o discurso que permanece inalterado é o enunciado estético, cultural e racial: o cabelo naturalmente crespo das mulheres negras presentes em ato de resistência política na tela.

A partir dessas reflexões, desloco meus esforços e interesses para o capítulo 4, onde o processo de criação do pré-roteiro até o momento da captura de imagens em estúdio, na execução da videodança *Meu Cabelo, Minha Coroa, Não Toca!* (2025) será desvelado em suas tramas conceituais, estéticas e antirracistas.

4 MEU CABELO, MINHA COROA, NÃO TOCA!: UM GESTO (IN)ACABADO

O que se busca é compreender como esse tempo e espaço, em que o artista está imerso, passam a pertencer à obra, em como a realidade externa penetra o mundo que a obra apresenta
(Cecilia Almeida Salles, 2013, p. 45).

Ao iniciar este projeto de pesquisa, o firme propósito era direcionado ao pensar e fazer/realizar uma videodança; colocar uma obra artística pronta/finalizada no mundo, enquanto refletia/dissertava sobre ela. Mas, como afirma Salles (2013, p. 47), se o projeto fosse absolutamente explícito, dado, infalível ou ainda “se houvesse uma predeterminação, não haveria espaço para desenvolvimento, crescimento e vida, sendo assim, um processo puramente mecânico.”

E houve MUITA VIDA em todo esse processo de gestação (literal) de minha filha, de minha dissertação e de minha poética audiovisual! Os princípios e expectativas formais foram se transformando ao longo da jornada. Assim, a perspectiva possível, em um período curto de dois anos de um curso de Mestrado, com vigorosa dedicação às disciplinas, às publicações, à frequência aos eventos científicos da área, aos processos intermediários de criação que sustentaram a reflexão acadêmica, tornaram a idealização do cronograma inicial, praticamente, inexequível. Diante desta constatação, houve a necessidade de se reformular a operação criativa e deixá-la com uma dimensão mais realista. O que seria possível criar/elaborar e trazer à tona para vivificar a experiência de criação artística envolvida com uma reflexão teórica, consistente e convincente, sobre ela?

A ideia que tomou corpo e forma, após o exame de qualificação, foi apresentar o processo de criação desde o Pré-Roteiro até o momento da captura de imagens em estúdio da videodança – objeto empírico da investigação –, que se constitui na poética audiovisual em debate referencial, conceitual, estético e discursivo antirracista.

Assim, a discussão, no presente capítulo, move-se em cadeias que agregam documentos de processo [anotações do percurso e diárias de gravação no estúdio, imagens fotográficas/*still* do *set* de filmagem, referências estéticas, e diário de ‘campo’ de criação ou Ordem do Dia - ODD]. Trata-se de dissertar sobre o gesto criador, o percurso de escolhas, a recolha dos acasos e dos encontros inusitados com as mulheres participantes da pesquisa que concederam entrevistas, transcritas por mim e que, no processo criativo, transformaram-se numa ‘nuvem de palavras e

expressões' vinculadas – de alguma forma –, na elaboração do roteiro e que influenciaram, sobremaneira, na descrição e apresentação das cenas capturadas em estúdio cinematográfico. Como atesta Salles (2013, p. 41) “a obra em criação é um sistema em formação que vai ganhando leis próprias [...] um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados.”

A seguir, vou me ocupar das etapas de concepção ou do ato criador da videodança *Meu Cabelo, Minha Coroa, Não Toca!* (2025).

4.1 OS DESENHO DO PRÉ-ROTEIRO E DO ROTEIRO DA VIDEODANÇA

A arte é uma doença, é uma insatisfação humana:
e o artista combate a doença fazendo mais arte, outra arte
(Mário de Andrade, 1989).

O gesto da criação pode se referir a vários conceitos, a depender do contexto. Nesta dissertação, o gesto se refere à continuidade, à rede processual de atos, de ideias criativas que chegam e que ficam, enquanto outras são descartadas.

Em *Gesto inacabado: processo de criação artística*, Salles (2013), refere-se à ação transformadora de uma ideia ou projeto de criação em seu caminho contínuo rumo à obra de arte entregue ao público. Dentre as ações transformadoras é possível flertar com algumas passagens – da operação abstrata à concreta – do processo de criação do Pré-Roteiro, de minha preparação, enquanto performer em frente à câmera, dos primeiros tratamentos do Roteiro Geral até a elaboração da ‘ordem do dia’ (ODD) com o planejamento da filmagem, em si: da captura das imagens e das tomadas de cena no estúdio cinematográfico.

A seguir, me detenho sobre o ‘início’ do redirecionamento de todo o projeto da dissertação e da poética audiovisual.

4.1.1 Pontos De Ignição: O Início Da Mudança De Trajetória

Meu processo de preparação corporal para a videodança teve início ao participar da oficina *Danças Negras – Poéticas do Corpo* [integrada ao projeto piloto *Escambo Cinético* com o Balé Teatro Guaíra], ministrada pelo Professor Kunta Leonardo da Cruz. Kunta, artista quilombola de grande relevância para a cena da dança em Curitiba, conduzia cada aula trazendo não apenas a movimentação de um Orixá, mas também as histórias que atravessam essas entidades. Meu corpo, até então sedentário, iniciou um processo de despertar: mover-se para criar. Essa

vivência foi fundamental para a realização da videodança, *Xirê Urbano*, (mencionada no subcapítulo 3.2.3) no qual exploro a liberdade do meu corpo em dança, liberdade esta que se manifesta mesmo que apenas por um segundo, em comunhão com minha alma.

Com o corpo aquecido e inspirado, e a mente mergulhada em processos de criação, questionamentos surgiam a todo momento, instigando-me a construir, desconstruir e reconstruir sentidos. Pensava, por exemplo, na possibilidade de trabalhar com múltiplos corpos em cena ou ainda de criar um vídeo inspirado em *Alma no Olho* (1973), de Zozimo Bulbul, transportando sua força para a representação de corpos femininos contemporâneos. As possibilidades eram imensas e pareciam infinitas no início de minha jornada no Mestrado.

Entretanto, o destino me reservava uma surpresa e um desafio. Participei do Congresso Nacional da Sociedade Brasileira de Estudos em Cinema e Audiovisual (SOCINE), em Campo Grande, no Mato Grosso do Sul, em outubro de 2024 e apresentei minha pesquisa⁴³, em andamento, com toda a felicidade que cabia em mim. Durante a estadia em outro estado, sob um calor intenso, estranhei a constante sonolência e o aumento do apetite, mas atribuí tal mudança corporal à brusca alteração de clima e à diversidade alimentar, algo que sempre fez parte da minha trajetória. No entanto, de volta à Curitiba, realizei um teste de gravidez. Foi ali que compreendi: meu destino se transformava de maneira inesperada. Chorei muito – não sei ao certo se de alegria ou de apreensão –, mas chorei. A crise que se instaurou foi intensa.

Felizmente, minhas aulas no PPG-CINEAV já se aproximavam do fim e meus artigos, e trabalhos escritos para as disciplinas, estavam praticamente concluídos. Assim, pude iniciar o processo prático da pesquisa com alguma estabilidade emocional. Gerar uma vida foi um desafio imenso. Passei os três primeiros meses da gestação reclusa no meu quarto: mal me alimentava, mal via pessoas, mal tinha coragem de anunciar ao mundo que estava grávida. A solidão, que eu julgava ter se transformado em solitude, retornou com força. Meus medos mais profundos despertaram, e fui tragada pela depressão.

⁴³ A apresentação oral de trabalho, de minha autoria, denominado “*MULHER NEGRA, SOLTA TEU CABELO, TUA COROA E(M) VIDEODANÇA*” no XXVII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos em Cinema e Audiovisual – SOCINE, aconteceu no dia 24 de outubro de 2025, no Painel (14): Relatos de experiência com imagens e sons – coordenado pelo Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio. *O trabalho teve apoio da PRPPG da UNESPAR / com verba concedida pela PROAP – Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV).

Enquanto isso, Ayana crescia em meu ventre: forte, saudável e linda. Foi nesse momento que percebi ter me afastado completamente da ideia original da pesquisa: deixei de ler, de estudar, de criar. Meu corpo esfriou, minha energia se transformou, e por um momento, pensei seriamente em desistir do mundo acadêmico e mergulhar unicamente no processo de maternidade, porém isso não seria a solução, seria uma fuga de minhas responsabilidades. Parei. Respirei e retornei inteira ao processo. Transformada.

Em meio à transformação de minha vida e de meu entorno, como poderia o próprio projeto de pesquisa não se transformar?

Lancei-me, então, na transcrição e leitura atenta das entrevistas que havia gravado com as participantes da pesquisa. Queria também reescrever o Pré-Roteiro.

Assim, primeiramente, elaborei um quadro (ver quadro 4) com a identificação icônica das participantes da pesquisa – pedras preciosas – para me alimentar estética e poeticamente de passagens muito significativas de suas falas e que poderiam refletir ideias e *insights* em meu processo criativo.

Quadro 4 – Elaboração Sintética de depoimentos das participantes: palavras descritoras

Participante Pedra Preciosa	Características	Palavras/Nuvens de Disparadores poéticos e gatilhos criativos	Referência da/na CENA/Captura Imagens
Rubi 	35 anos casada	*autoestima centrada no cabelo *mudanças e transições *assumir o cabelo	CENA 7
Esmeralda 	30 anos solteira	*assumir o cabelo volumoso/afro *representatividade *empoderamento	CENA 1 CENA 14
Ametista 	36 anos solteira	*experiência de transição capilar *memória e afeto *desafios e preconceitos sociais	CENA 1
Safira 	46 anos casada	*preconceito velado *racismo estrutural *julgamento pela aparência	CENA 13 CENA 3
Pérola 	29 anos casada	*vergonha do cabelo *Assumir o cabelo crespo *empoderamento	CENA 11 CENA 14
Cristal 	27 anos casada	*mudanças no cabelo *autoestima *pinturas/tinturas	CENA 7

Fonte: elaboração da autora

No primeiro tratamento do Roteiro eu tive a ideia de abordar um misto de poesia, denúncia, performance e resistência simbólica. Aos poucos, na observação

de meu próprio corpo, que se transformava envolto na gravidez, a exposição de movimentos coreografados em sequências virtuosas e repletas de apuro rítmico e técnico, foi sendo colocada de lado. O uso de palavras como “ancestral”, “ancestralidade”, “coroa”, “ori”⁴⁴, “território”, “empoderamento”, “julgamento”, “o toque no/do cabelo”, as transições de “CORES” mencionadas pelas participantes, foram se tornando meus motes criativos. Eu me alimentei da força, da memória e dos relatos de minhas participantes. Eu me nutri das leituras provenientes de Alcília, com o depoimento que concede à Grada Kilomba. Eu me apropriei dos conceitos elaborados nas obras de Nilma Lino Gomes, bell hooks e, assim, escrevi o Roteiro Geral. A proposta se inscreve na linguagem da videoarte/videodança, atravessando territórios do corpo, da cidade e da ancestralidade, a fim de revelar tensões, memórias e resistências a partir da corporalidade negra feminina.

Na passagem do Pré-Roteiro ao Roteiro Geral o corpo em cena não é apenas um corpo-matéria, e sim um corpo-território, corpo-templo, corpo-história. A cidade, por sua vez, deixa de ser um simples pano de fundo para se tornar espaço de disputa, palco e extensão da própria narrativa do cabelo crespo, esse elemento que carrega marcas (de)coloniais, afetivas, espirituais e políticas de resistência e orgulho racial.

A inspiração estética e poética da obra se aproxima de uma “escrivência audiovisual”, conceito que, peço licença respeitosa e tomo emprestado da escritora Conceição Evaristo, onde o saber oral, trazido na memória de minhas participantes da pesquisa e minhas próprias memórias, tornam-se evidências físicas, materiais, uma narração em primeira pessoa, a partir de um entendimento de que arte e vida se cruzam na elaboração de uma memória coletiva.

O cabelo, símbolo central na videoarte/videodança, aparece ora como escudo, ora como ponte, ora como coroa. Ele é elemento de identidade, mas também de luta, de luto e de cura. Os gestos de pentear, trançar, tocar, exhibir ou esconder os fios se transformam em linguagem visual, em narrativa sensível que comunica o indizível.

A estrutura do Roteiro segue um percurso cíclico: nascimento – dor – renascimento – projeção. Cada cena é uma estação da vida e da resistência da mulher

⁴⁴ Ori, palavra da língua iorubá, refere-se à ‘cabeça’ e uma intuição espiritual e destino. Ori é o Orixá pessoal, em toda a sua força e grandeza. Para maiores informações, consultar: JAGUN (2015).

negra, especialmente no que tange à construção de autoestima frente às imposições estéticas eurocentradas.

A dança contida, o movimento expandido do corpo, o som e o silêncio são recursos centrais, e funcionam como camadas que ampliam a experiência sensorial da obra. A opção por uma audiovisualidade – videoarte/videodança mais poética e sensível –, ao invés de conceber uma narrativa mais convencional, como um documentário, por exemplo, dá-se pela possibilidade de romper com estruturas lineares de tempo e espaço. Trata-se de uma obra que convida à experiência estética e política, sendo, ela própria, um gesto implícito de denúncia,

Em meu refúgio-lar, concebendo um Roteiro e gestando minha filha, escrevi um poema – registro sensível – que penso inserir na obra finalizada como cantiga oralizada. Penso que minha voz-off balbuciando/cantando este poema possa nutrir algumas das cenas imagéticas capturadas pelo olhar da câmera.

Segue o poema na íntegra:

*O que é ser um negro?
É ter pele escura?
Canelas finas?
Magro, gordo, cicatrizes,
Ter bunda grande?
Um útero para parir três filhos?
Costas largas, músculos fortes?*

*O que é ser um negro?
É ter braços longos?
Dedos grossos?
Seios fartos?*

*O que é ser um negro?
É ter dentes brancos?
Sorriso largo?
Voz serena, baixa?*

*O que é ser um negro?
É saber dançar?
Saber capoeira?
Saber sambar?
É saber cantar?
e se eu não for nada disso?*

*Ser negro não é caber.
Ser negro é ser.
Ser negro é existir.*

*É viver sem pedir licença.
É ser tudo e ir além.*
(Patrícia Ressureição, 2025).

Alimentada pela criação desse poema/manifesto eu me direcionei à escrita do Roteiro, como se travasse uma conversa comigo mesma. Diálogos de uma intimidade que lutava e teimava em se fazer corpo-escrita. Uma escrita que corporificava a poética em narrativa audiovisual. Lembrando que uma mente-corpo em ação “mostra reflexões de toda espécie. É o artista falando com ele mesmo” (Salles, 2013, p. 50). A seguir, apresento o Pré-Roteiro, refletindo junto com ele e apontando o ciclo operacional de correlações entre arte-vida-ficção e memória encarnada.

4.1.2 Processos de (Trans)Formação na Escrita de Esboços e Instruções

O Pré-Roteiro começou a ser tramado ao término do ano de 2024, mas ganhou contornos mais pragmáticos e efetivos no início de 2025. A partir de alguns esboços, rascunhos e descartes, eis a configuração que apresento nesta dissertação:

PRÉ-ROTEIRO – MEU CABELO, MINHA COROA, NÃO TOCA!

1º TRATAMENTO (fevereiro, 2025)

ARCO NARRATIVO E CENAS:

I. DESPERTAR / NASCIMENTO

CENA 1 – Nascimento (interna)

- **Plano:** Plano americano, plongée, zoom out ou dolly out; câmera pode girar 180° a 360°
- **Imagem:** Mulher nua coberta por tecido translúcido, sai da posição fetal
- **Cenário/Figurino:** Espaço branco
- **Referência:** [Dance or Die – Nowness](#)

CENA 2 – Nascimento (externa)

- **Plano:** Plano geral zenital ou plongée absoluto; zoom in
- **Imagem:** Mulher boiando em piscina
- **Figurino:** Vestido branco transparente, cabelo solto
- **Referência:** [Água – Beyoncé, Spirit](#)
- **Embasamento:** “A memória ancestral é líquida” – bell hooks

II. RAIVA / CONFLITO

CENA 3 - Reconhecimento da raiva

- **Plano:** Close, ângulo normal; pan 360° com tinta branca escorrendo
- **Imagem:** Corpo nu com tinta caindo sobre a barriga
- **Referência:** [Orange Rubberband - Nowness](#)
- **Teor simbólico/embasamento:** "A dor do racismo é escrita na carne" - Neusa Santos Souza

CENA 13 - Raiva costurada

- **Plano:** Primeiríssimo plano, fixo
- **Imagem:** Mulher negra grita, fecha os olhos
- **Teor simbólico/embasamento:** "Falar é um ato político" - Grada Kilomba

III. DOR / RECONHECIMENTO

CENA 5 - Corpo inteiro em movimento

- **Plano:** Plano sequência, câmera na mão em 360°, começa dos pés e sobe até o cabelo
- **Referência:** [Black Anatomy - Nowness](#)

CENA 6/8/9/11 - Reconhecimento da dor

- **Planos:** Ombro e detalhe; mãos calando ou puxando cabelo; olhar entre manequim e protagonista
- **Teor simbólico/embasamento:** "O silêncio é imposto à mulher negra" - bell hooks

IV. CONFRONTO / RESPONSABILIZAÇÃO

CENA 7 - Tranças e observação

- **Plano:** Dolly in no trio; plongée nas observadoras brancas
- **Imagem:** Mulheres brancas anotam, protagonista sendo trançada
- **Teoria:** "O corpo negro é constantemente escrutinado" - Neusa Santos Souza
- **Referência:** [To the Girl That Looks Like Me - Nowness](#)

V. RENASCIMENTO / LIBERTAÇÃO

CENA 10 - Libertação (costura)

- **Plano:** Geral, fixo
- **Imagem:** Pássaros voando

CENA 12 - Renascimento

- **Imagem:** Imagens reais da filha da Patricia; batimentos cardíacos do bebê Ayana
- **Embasamento:** “Memória viva das que vieram antes” – Grada Kilomba

CENA 14 – Perdão / descanso

- **Plano:** Geral, ângulo baixo, luz sobre o corpo nu com óleo
- **Referência:** [Luz – Nowness](#)

CENA 15 – Dança e fumaça

- **Plano:** Contra plongée, fixo e Pam
- **Imagem:** Dança com tecidos, fumaça
- **Referências:** [Dança e expressão](#), [Instagram reel](#)

VI. PROJEÇÃO / COMPROMISSO

CENA 16 – Empatia e compromisso

- **Plano:** Aberto, zoom in, protagonista diante de uma árvore
- **Figurino:** Mesmo da dança anterior
- **Referência:** [Natureza – Nowness](#)

Fonte: elaboração da autora

O roteiro, acima descrito, apresenta uma proposta dividida em dezesseis (16) cenas [14 internas e 2 externas], descrições visuais e indicações sonoras, o que ajuda na visualização da obra em processo. A opção pela indicação dos planos, movimentos e angulações de câmeras, tipos de figurinos a comporem a cena são vitais para pensar o teor e os detalhes específicos na narrativa. Tal coesão poética, com instruções específicas, atravessa toda a narrativa e reforça a identidade autoral do trabalho – algo muito importante em um processo de criação ou poética audiovisual.

A partir do Pré-Roteiro, e já tendo agendado o estúdio de gravação, foi necessário finalizar o Roteiro Geral trazendo – na sua constituição em grade – mais detalhes técnicos para a equipe de filmagem⁴⁵. E também percebi que precisaria deixar ainda mais fluido o raciocínio envolvido em cada cena distinta, conforme eu havia concebido. Queria ter a certeza de que a ‘mensagem’ ou discurso seria compreensível, de forma sensível, pelos possíveis receptores e receptoras da obra

⁴⁵ A equipe convocada para estar junto do processo de captura de imagens no estúdio cinematográfico da sede Boqueirão (do PPG-CINEAV) foi composta por: Fernando Correa e Castro Nascimento Pizzano (Punk) na operação de câmeras e gravação das imagens; Max Olsen do Estúdio 42 (Iluminação e maquinaria); Marly Fagundes (figurino, maquiagem e adereços); Tufo/Andrey Henrique (assistente de gravação e produção); Sboy (fotografia) e Cristiane Wosniak (fotografia/still). Na cena 7, houve a participação da artista/técnica do Estúdio 42, Maria de Lourdes (Lucca).

finalizada. Esta preocupação também encontra eco no livro de Salles (2013) onde a autora destaca que o próprio processo criativo, por vezes, “carrega marcas da futura presença do receptor como, por exemplo, escolhas que sejam convincentes (a alguém), preocupação com clareza e desejo de sedução” (Salles, 2023, p. 54).

Nesta esteira de raciocínio, examinemos o desenho do Roteiro Geral, utilizado no *set* de filmagem:

ROTEIRO GERAL

Nº	GIF de Enquadramento	Decupagem da Cena	Figurino e Cenário	Ref. de Plano
1	Nascimento 	Plano americano, ângulo alto/ <i>Plongée</i> , lente zoom out ou Câmera na mão out, abrindo a cena. Ou Dolly out. Se possível girar a câmera de 180° a 360°.	Nu, apenas um tecido transparente em cima; Cenário branco mulher sai da posição fetal e se move lentamente abrindo o corpo Link Ref.: https://www.nownews.com/topic/dance/dance-or-die	 - imagem ilustrativa
2	Nascimento (EXTERNA) 	-Plano geral, ângulo normal, câmera aérea. Plano geral, Zenital ou <i>plongée</i> absoluto, Zoom in.	Vestido branco transparente, cabelo solto; Imagens da mulher boiando na água, o plano depende muito do tamanho da piscina; Link Ref.: https://www.youtube.com/watch?v=ykVzDslGF1M	 -mulher boiando na água. s/banco, s/flores, apenas boiando - imagem ilustrativa
3	O reconhecimento da raiva 	Plano detalhe, ângulo normal ou ângulo baixo/ <i>contra-plongée</i> , dos detalhes do corpo;	Nu, apenas tinta branca, cabelo solto; imitando a pose da ref.; Imagem, e a tinta branca cai apenas na barriga;	 - imagem ilustrativa

		Plano Primeiríssimo/ Close, ângulo normal, Pam 360° com corpo com tinta branca;	Link Ref: https://www.nownews.com/picks/orange-rubberband	
5		Plano sequência, primeiríssimo, ângulo normal, câmera na mão pedestal (de baixo para cima) movimento 360°;	Filmar o corpo, começando pelos pés dançando, joelho, coxas, bunda, costas, seios, braços, pescoço, rosto (detalhe da boca, nariz, olho, testa, orelha) e cabelo; Imagens do corpo, cortes secos, subindo o corpo até chegar no cabelo; Link Ref.: https://www.nownews.com/story/a-poetic-lesson-on-black-anatomy	 - imagem ilustrativa
6	Reconhecimento da dor 	Plano detalhe, ângulo normal, fixo, lente zoom in.	olha entre rosto e manequim, se beijam;	 - imagem ilustrativa

7	Responsabilização	Plano aberto, ângulo normal, Dolly in do trio; Plano Médio, <i>Plongée</i>, fixo, no rosto das mulheres brancas;	imagem da protagonista sentada, sendo trançada, mulheres de cabelo liso em volta, mulher anota tudo o que veem e depois de pronta a trança aparecem trançadas; fundo escuro, trancista trançando, protagonista da sentada em cadeira e mulheres de cabelo liso em cadeiras ao lado; Link Ref.: https://www.nownews.com/story/to-the-girl-that-looks-like-me	 - imagem ilustrativa
8	Reconhecimento da dor	Plano ombro, ângulo normal, fixo.	Protagonista vestida de branco e maquiagem leve; Protagonista está sendo calada e as mãos saem abrindo sorriso; Link Ref.: https://www.nownews.com/story/to-the-girl-that-looks-like-me	 - imagem ilustrativa
9	Reconhecimento da dor	Plano detalhe, ângulo normal, fixo.		 - imagem ilustrativa

10	Libertação (cena Costura)	Plano geral, fixo	Imagens de pássaros voando	 - imagens externas ou IA
11	Reconhecimento da dor	Plano ombro, ângulo normal, fixo.	Desta vez ao invés de tapar a boca as mãos VÃO PUXAR O CABELO SOLTO DA PROTAGONISTA Link Ref.: https://www.nownews.com/story/to-the-girl-that-looks-like-me	 - imagem ilustrativa
12	Renascimento	Imagens já coletadas, filha da Paty;	imagens de batimentos de um bebe	 - imagens da minha eco com meu BB
13	Reconhecimento da Raiva (cena Costura)	Plano primeiríssimo, ângulo normal, fixo.	Mulher negra com cabelo solto, maquiagem leve; Meio rosto, fundo branco, ouve-se vozes e reações a esse corpo que reage; final com grito e fecha o olho;	 - imagem ilustrativa

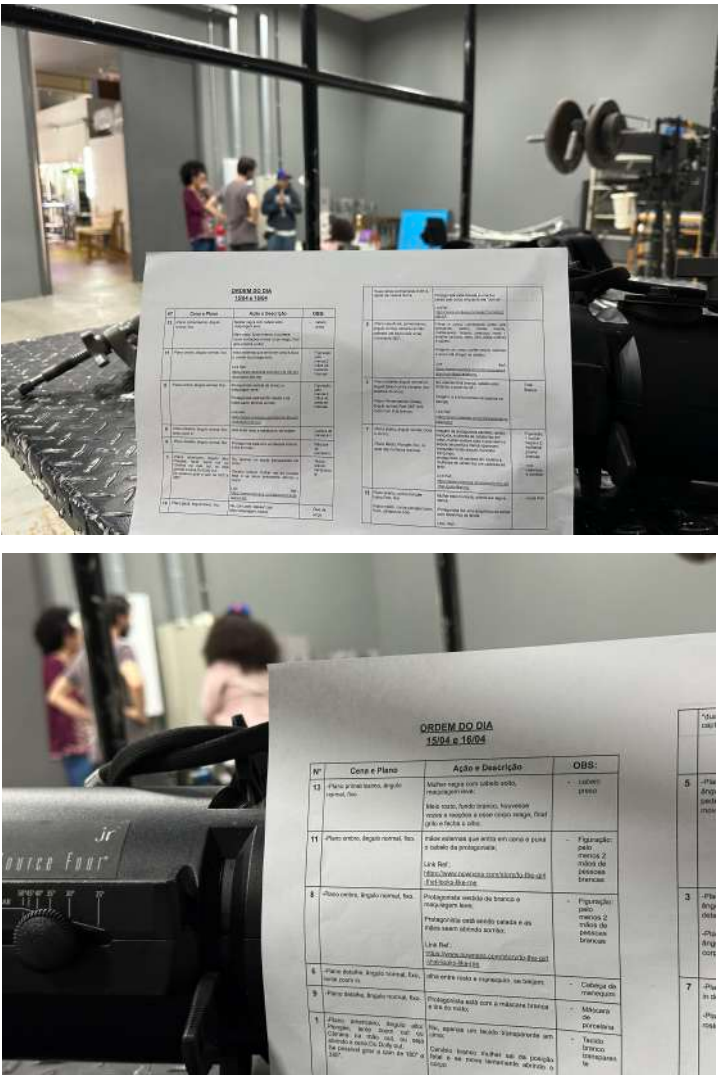
14	Decisão de perdoar	Plano geral, ângulo baixo, fixo. *duas cenas contrapostas entre si, captar da mesma forma.	Nu, com pele "oleosa" com óleo, maquiagem neutra; Protagonista está deitada e uma luz passa pelo corpo enquanto ela "dorme" Link Ref.: https://www.youtube.com/watch?v=AKyLtalghLA	 - imagem referencia
15	Libertação da dor emocional	Plano aberto, contra <i>plongée</i> baixo, Pam, fixo. Plano médio, contra <i>plongée</i> baixo, Pam, câmera na mão. *máquina de fumaça?	Mulher está montada, pronta pra algo e dança... Protagonista faz uma sequência de dança com desenhos de tecido Link.: Ref.: https://www.youtube.com/watch?v=IDvulehPq0g https://www.instagram.com/reel/DGRE6ikTgWJ/?igsh=MW96ZjVwcTZ2ZzdxQ%3D%3D	
16	Empatia e compromisso 	-Plano aberto, ângulo normal, zoom in, fixo. - plano geral médio,	Mesmo vestido da dança e mesma Make; Protagonista está em local vazio e apenas uma grande árvore atrás Link Ref.: https://www.youtube.com/watch?v=NGmhpN4Owmk	

Fonte: elaboração da autora

A partir desta ‘decupagem’ das dezesseis (16) cenas a serem gravadas e(m) seus possíveis significados simbólicos, deu-se início à produção dos materiais para a gravação de duas diárias agendadas no estúdio cinematográfico.

Foi importante e decisivo para a equipe convocada para o processo de captura de imagens, ter contato prévio com as referências visuais e estéticas para se ter noção do teor, clima e sentido de cada cena. Para cada membro da equipe, um roteiro impresso com a ‘Ordem do Dia (ODD)’⁴⁶ (figura 25) foi distribuído e também levado ao local de gravação nas datas combinadas.

Figura 25 – Produção e Gravação no set de filmagem com a ‘ODD’ em foco



Fonte: fotografia/still (registro de Cristiane Wosniak)

⁴⁶ A Ordem do Dia ou (ODD) é um documento que tem as informações de ‘um dia de gravação’. Nela, se encontra o resumo do plano de filmagem e também os detalhes das cenas que serão gravadas. A ideia é que toda a equipe, de forma coordenada e consciente, saiba de antemão tudo o que será necessário para a execução do projeto de captura de imagens no set.

A seguir, no subcapítulo 4.2, as referências e instruções detalhadas traçadas desde o Pré-Roteiro até o Roteiro Geral serão colocadas em prática reflexiva a partir do documento processual denominado ‘Ordem do Dia’/Decupagem Interna.

4.2 DOCUMENTOS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO EM REDE

Neste subcapítulo apresento o processo de GRAVAÇÃO das imagens realizadas no mês de abril de 2025, no estúdio cinematográfico, bem como o Pré-Roteiro e o Roteiro Geral se fazendo concretos e interferindo nas cenas gravadas. Os documentos de processo se reportarão às fotografias/*still* e também na decupagem (*frames/prints*) das cenas previamente gravadas no estúdio.

Em termos de sistematização, serão adotados os seguintes procedimentos:

1. Recortar parte do painel/tabela descrita na ‘Ordem do Dia’ [descrevendo a cena/ação e indicando a numeração do plano];
2. Associar a cena com as referências estéticas previstas no Pré-Roteiro e no Roteiro Geral;
3. Trazer os disparadores poéticos e referenciais raciais extraídos (quando se aplicar) aos depoimentos das participantes da pesquisa;
4. Tecer comentários acerca do processo, a partir de excertos das cenas filmadas e fotografias/*still* da captura de imagens.

Em uma observação bastante fundamentada, Salles atesta que o artista dialoga frequentemente com a obra, mesmo quando imerso nela. Admito que foi muito difícil assumir múltiplas funções no *set* de filmagem, visto que, para além do CORPO-PERFORMER que atuava/movia sentidos e discursos frente à câmera, por vezes, também estava a me concentrar na sequência de cenas por mim formuladas previamente na ODD; eu me punha a gerenciar o tempo gasto em cada cena, prevendo o total que ainda havia de ser gravado. Escolhia adereços e rejeitava outros; observava e interferia na localização de *spots* e refletores de luz, tendo em vista que sabia de antemão o efeito desejado.

Ao término de todo o processo, confesso que a exaustão tomou conta de mim. Mas, ao mesmo tempo, grande parte do que formatei havia sido contemplado. Como afirma Salles (2013, p. 58) “o propósito é, deste modo, transformado em ação.” É

neste sentido que a construção da obra de arte acontece em uma rede de ações, associações, entregas, desapegos, recortes, erros e acertos.

A seguir, antes de aplicar os procedimentos mencionados acima, convém apresentar o Quadro com a Ordem do Dia (ODD) completa.

ORDEM DO DIA (DECUPAGEM INTERNA)

15/04 e 16/04

Nº	Cena e Plano	Ação e Descrição	OBS:
13	-Plano primeiríssimo, ângulo normal, fixo.	Mulher negra com cabelo solto, maquiagem leve; Meio rosto, fundo branco, houvesse vozes e reações a esse corpo reage, final grito e fecha o olho;	cabelo preso
11	-Plano ombro, ângulo normal, fixo.	mãos externas que entra em cena e puxa o cabelo da protagonista; Link Ref.: https://www.nowness.com/story/to-the-girl-that-looks-like-me	Figuração: pelo menos 2 mãos de pessoas brancas
8	-Plano ombro, ângulo normal, fixo.	Protagonista vestida de branco e maquiagem leve; Protagonista está sendo calada e as mãos saem abrindo sorriso; Link Ref.: https://www.nowness.com/story/to-the-girl-that-looks-like-me	Figuração: pelo menos 2 mãos de pessoas brancas
6	-Plano detalhe, ângulo normal, fixo, lente zoom in.	olha entre rosto e manequim, se beijam;	Cabeça de manequim
9	-Plano detalhe, ângulo normal, fixo.	Protagonista está com a máscara branca e tira do rosto;	Máscara de porcelana
1	-Plano americano, ângulo alto/ Plongée,	Nu, apenas um tecido transparente em cima;	Tecido branco

	lente zoom out ou Câmera na mão out, ou seja, abrindo a cena. Ou Dolly out. Se possível girar a cam de 180° a 380°.	Cenário branco mulher sai da posição fetal e se move lentamente abrindo o corpo Link Ref.: https://www.nowness.com/topic/dance/dance-or-die	transparente
14	-Plano geral, ângulo baixo, fixo. *duas cenas contrapostas entre si, captar da mesma forma.	Nu, com pele "oleosa" com óleo, maquiagem neutra; Protagonista está deitada e uma luz passa pelo corpo enquanto ela "dorme" Link Ref.: https://www.youtube.com/watch?v=AKyLtalghIA	Óleo de corpo
5	-Plano sequência, primeiríssimo, ângulo normal, câmera na mão pedestal (de baixo para cima) movimento 360°;	Filmar o corpo, começando pelos pés dançando, joelho, coxas, bunda, costas, seios, braços, pescoço, rosto (detalhe da boca, nariz, olho, testa, orelha) e cabelo; Imagens do corpo, cortes secos, subindo o corpo até chegar no cabelo; Ref.: https://www.nowness.com/story/a-poetic-lesson-on-black-anatomy	
3	-Plano detalhe, ângulo normal ou ângulo baixo/ contra <i>plongée</i> , dos detalhes do corpo; -Plano fechado/ <i>close</i> , ângulo normal, Pam 360°/ corpo com tinta branca;	Nu, apenas tinta branca, cabelo solto; imitando a pose da ref.; Imagem, e a tinta branca cai apenas na barriga; Link Ref: https://www.nowness.com/picks/orange-rubberband	Tinta Branca
7	-Plano aberto, ângulo normal, Dolly in do trio;	imagem da protagonista sentada, sendo trançada, mulheres de cabelo liso em volta, mulher anota tudo o que veem e depois de pronta	Figuração: 1 mulher negra e 2 mulheres jovens

	-Plano Médio, <i>Plongée</i> , fixo, no rosto das mulheres brancas;	a trança aparecem trançadas; fundo escuro, trancista trançando, protagonista da sentada em cadeira e mulheres de cabelo liso em cadeiras ao lado; Link Ref.: https://www.nowness.com/story/to-the-girl-that-looks-like-me	brancas mini cadernos e canetas
15	Plano aberto, contra <i>plongée</i> baixo, Pam, fixo. Plano médio, contra <i>plongée</i> baixo, Pam, câmera na mão.	Mulher está montada, pronta pra algo e dança... Protagonista faz uma sequência de dança com desenhos de tecido Link Ref.: https://www.youtube.com/watch?v=IDvulehPg0g	roupa final

Fonte: elaboração da autora

Para dar propósito ao que Salles (2013) denomina de passagem do abstrato/ideia para a ação, inicio as considerações reflexivas e analíticas sobre o processo de criação das cenas no set de filmagem, pela ordem em que foram gravadas, seguindo a ODD.

4.2.1 Sistematização do Processo Descritivo-Reflexivo das Cena Gravadas

Sistematização da Tomada da **CENA [13]** – gravada no dia 15/04/25

- Recortar parte do painel/tabela descrita na 'Ordem do Dia' [descrevendo a cena/ação e indicando a numeração do plano];

Nº	Cena e Plano	Ação e Descrição	OBS:
13	-Plano primeiríssimo, ângulo normal, fixo.	Mulher negra com cabelo solto, maquiagem leve; Meio rosto, fundo branco, ouve-se vozes e reações a esse corpo que reage; final grito e fecha o olho;	Cabelo solto e com volume

- Associar a cena com as referências estéticas previstas no Pré-Roteiro e no Roteiro Geral:

Pré-Roteiro

CENA 13 – Raiva costurada

- **Plano:** Primeiríssimo plano, fixo
- **Imagem:** Mulher negra grita, fecha os olhos
- **Teor simbólico/embasamento:** “Falar é um ato político” – Grada Kilomba

Roteiro Geral

13	Reconhecimento da Raiva (cena Costura) 	Plano primeiríssimo, ângulo normal, fixo.	Mulher negra com cabelo solto, maquiagem leve; Meio rosto, fundo branco, ouve-se vozes e reações a esse corpo que reage; final com grito e fecha o olho;	 - <u>imagem</u> ilustrativa
-----------	---	---	---	--

- Trazer os disparadores poéticos e referenciais raciais extraídos (quando se aplicar) aos depoimentos das participantes da pesquisa:

Safira 	46 anos casada	*preconceito velado *racismo estrutural *julgamento pela aparência
---	-------------------	--

- Tecer comentários acerca do processo, a partir de excertos das cenas filmadas e/ou fotografias/still da captura de imagens:

COMENTÁRIOS:

A **cena 13** estava agendada como a primeira da ODD. Seguimos as recomendações do Pré-Roteiro e do Roteiro Geral, optando por uma maquiagem leve, com muita luz frontal (rebatedores) enfatizando o olhar fixo para a câmera. O ato (dramaturgia) exigido era ‘um olhar fixo’, em primeiríssimo plano, com os olhos fechados, depois respirando aceleradamente, gritar (um grito que ganha uma grande dimensão). A tomada foi efetuada recortando o tronco para cima do osso esterno, apenas. Assim, a performer pode se apresentar frente à câmera com seu roupão, visto que a informação visual se reportava somente ao rosto e à boca.

Teor previsto para a cena: “falar é um ato simbólico” (Grada Kilomba). E quando não adianta mais falar? Então, gritar! Extravasar a raiva, a indignação, um grito de resistência contra o racismo estrutural. Cabelos soltos.

Contexto da fala de participantes da pesquisa: pode-se trazer a contribuição verbal de 'Safira' ao mencionar o preconceito velado, os olhares para os cabelos soltos de mulheres negras, o racismo estrutural no suposto 'julgamento' da branquitude.

Figura 26 - Fotos/still do set de filmagem – referentes à CENA [13]



Fonte: fotografias/still – Cristiane Wosniak

Sistematização da Tomada das **CENAS [11, 8, 6 e 9]** – gravadas no dia 15/04/25

- Recortar parte do painel/tabela descrita na 'Ordem do Dia' [descrevendo as cenas/ações e indicando a numeração do plano;

Nº	Cena e Plano	Ação e Descrição	OBS:
11	-Plano ombro, ângulo normal, fixo.	mãos externas que entra em cena e puxa o cabelo da protagonista; Link Ref.: https://www.nowness.com/story/to-the-girl-that-looks-like-me	Figuração: pelo menos 2 mãos de pessoas brancas
8	-Plano ombro, ângulo normal, fixo.	Protagonista vestida de branco e maquiagem leve; Protagonista está sendo calada e as mãos saem abrindo sorriso; Link Ref.: https://www.nowness.com/story/to-the-girl-that-looks-like-me	Figuração: pelo menos 2 mãos de pessoas brancas
6	-Plano detalhe, ângulo normal, fixo, lente zoom in.	olha entre rosto e manequim, se beijam;	Cabeça de manequim
9	-Plano detalhe, ângulo normal, fixo.	Protagonista está com a máscara branca e tira do rosto;	Máscara de porcelana

- Associar as cenas com as referências estéticas previstas no Pré-Roteiro e no Roteiro Geral:

Pré-Roteiro

CENA 6/8/9/11 - Reconhecimento da dor

- **Planos:** Ombro e detalhe; mãos calando ou puxando cabelo; olhar entre manequim e protagonista
- **Teor simbólico/embasamento:** "O silêncio é imposto à mulher negra" – bell hooks

Roteiro Geral

11	Reconhecimento da dor	Plano ombro, ângulo normal, fixo.	Desta vez ao invés de tapar a boca as mãos VÃO PUXAR O CABELO SOLTO DA PROTAGONISTA Link Ref.: https://www.nowness.com/story/to-the-girl-that-looks-like-me	 - imagem ilustrativa
----	-----------------------	-----------------------------------	--	---

- Trazer os disparadores poéticos e referenciais raciais extraídos (quando se aplicar) aos depoimentos das participantes da pesquisa:

Pérola 	29 anos casada	*vergonha do cabelo *Assumir o cabelo crespo *empoderamento
---	-------------------	---

- Tecer comentários acerca do processo, a partir de excertos das cenas filmadas e fotografias/*still* da captura de imagens:

COMENTÁRIOS:

A **cena 11** estava agendada como a segunda a ser gravada, pela ODD. Seguimos as recomendações do Pré-Roteiro e do Roteiro Geral, optando pelo seguimento da maquiagem leve [da cena 13], com muita luz frontal (rebatedores) enfatizando o olhar fixo para a câmera. O ato (dramaturgia) exigido era ‘um olhar fixo, em primeiríssimo plano, com marcas bastante contundentes e depois – gravar na sequência os **planos/cenas [8, 6 e 9]**:

- gravar a cena com ‘mão da branquitude’ tapando a boca da mulher negra; silenciamento forçado;
- gravar a cena com a ‘mão da branquitude’ puxando o cabelo da mulher negra; modelando, padronizando, julgando, comparando, considerando inadequado; TOCANDO O CABELO (Coroa) da mulher negra;
- gravar a cena com a máscara sobre o rosto – querendo imprimir traços da branquitude no corpo/pelo/rosto/cabelo da mulher negra;
- gravar a cena com o uso de um manequim – o olhar do outro impondo modelo comparativo

Teor previsto para a cena: “o silenciamento imposto à mulher negra por muito tempo” (bell hooks).

Contexto da fala das participantes da pesquisa: pode-se trazer a contribuição verbal de ‘Pérola’ ao mencionar a vergonha que tinha [memória de infância] de seu cabelo, de se pentear, os olhares para os cabelos soltos de mulheres negras – o reconhecimento da dor – o racismo estrutural no suposto ‘julgamento’ da branquitude.

Figura 27 - Fotos/*still* do set de filmagem – referentes à CENA [11] - em seus desdobramentos [máscara sobre o rosto e uso do manequim/modelo da branquitude]





Fonte: fotografias/still – Cristiane Wosniak

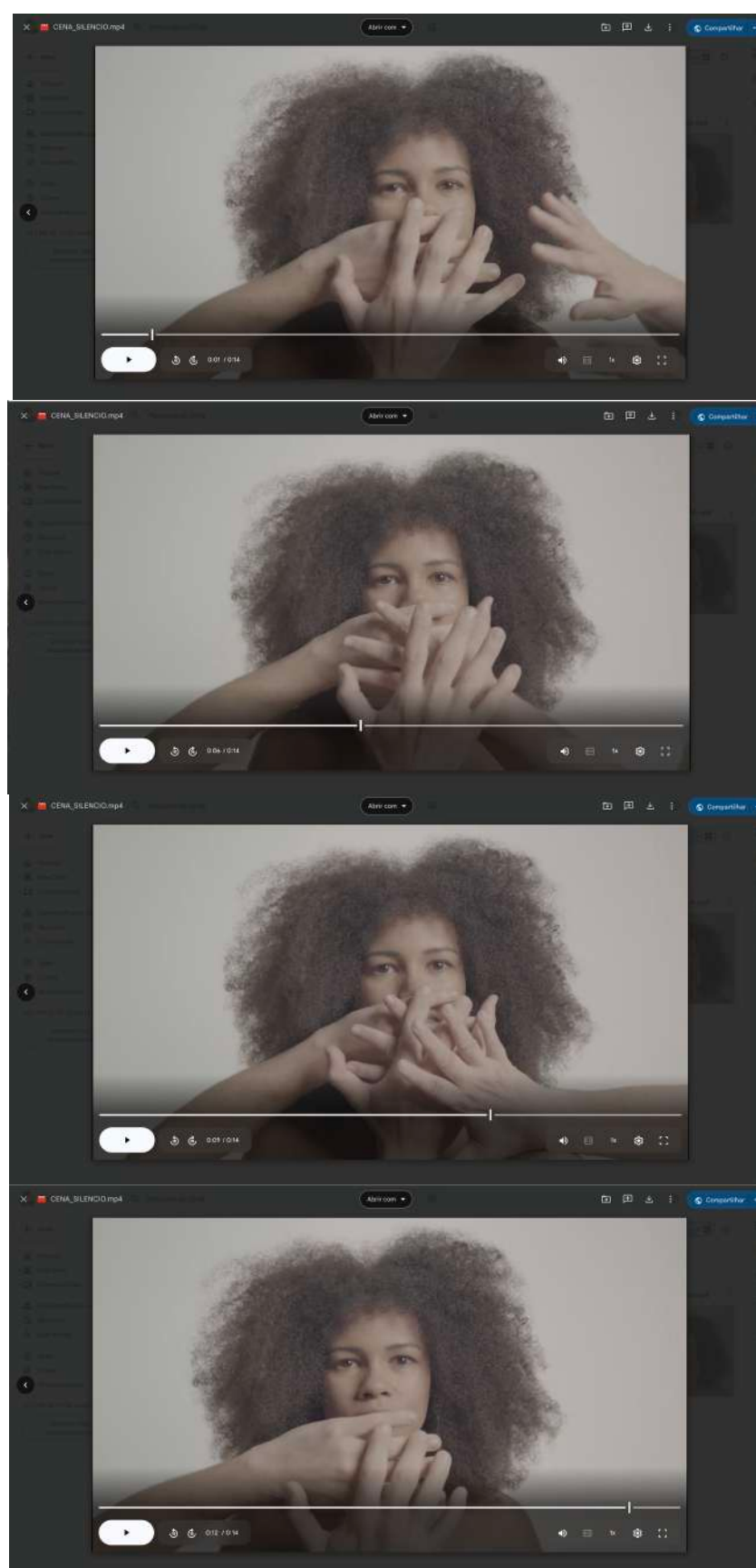
Em termos de produção, desde a escrita do Pré-Roteiro estava previsto o uso de adereços simbólicos nas cenas, assim como a requisição de ‘figuração’ – sobretudo no quesito de ‘mãos da branquitude’ manipulando o cabelo-coroa da mulher negra. As sensações e simbolismos presentes nas cenas eram uma espécie de mote – um desejo de materializar em imagens em movimento as sensações adquiridas com as leituras dos textos, com os depoimentos das participantes e com minhas crenças estéticas, políticas, éticas e estéticas.

Salles (2013) comenta que esta rede de desejos que vão se concretizando em processo de criação, passo a passo – cena a cena, neste caso específico –, encontra “nessas imagens um modo de penetrar em seu fluxo de continuidade e em sua complexidade [...] o artista tenta detectar, muitas vezes, a ponta do fio que desata o emaranhado de ideias, formas e sensações que tornam uma obra possível” (Salles, 2013, p. 61). Acredito que é o caso aqui: passo a passo, quadro a quadro, o Pré-Roteiro alimenta o Roteiro Geral que, por sua vez, incide em sua potência na condução e preparação da ODD para que cada cena se configure com o máximo de teor correspondente e desenhado previamente para ela. Esta instabilidade tradutória entre o texto verbal – Roteiro – e a elaboração audiovisual gera tensionamentos. Desejos e realidade operacional, algumas vezes entram em choque, de forma inevitável.

É a tensão entre o que se quer dizer e aquilo que se está dizendo [aqui neste caso, dizendo com a captura de imagens]. Esta é, na verdade, a caracterização do ato criador, em seu sentido mais geral, que estamos, aqui, sustentando, na medida em que o trabalho da criação, um percurso que exhibe tendências, está inserido na continuidade do percurso. A vagueza da tendência leva ao ambiente da imprecisão relutante [...]. Trata-se, portanto, de uma perspectiva que vê a criação como um percurso direcionado por um projeto, inserido na continuidade do processo. **É a tensão entre projeto e processo, deixando aparente o ato criador como um projeto em processo** (Salles, 2023, p. 68).

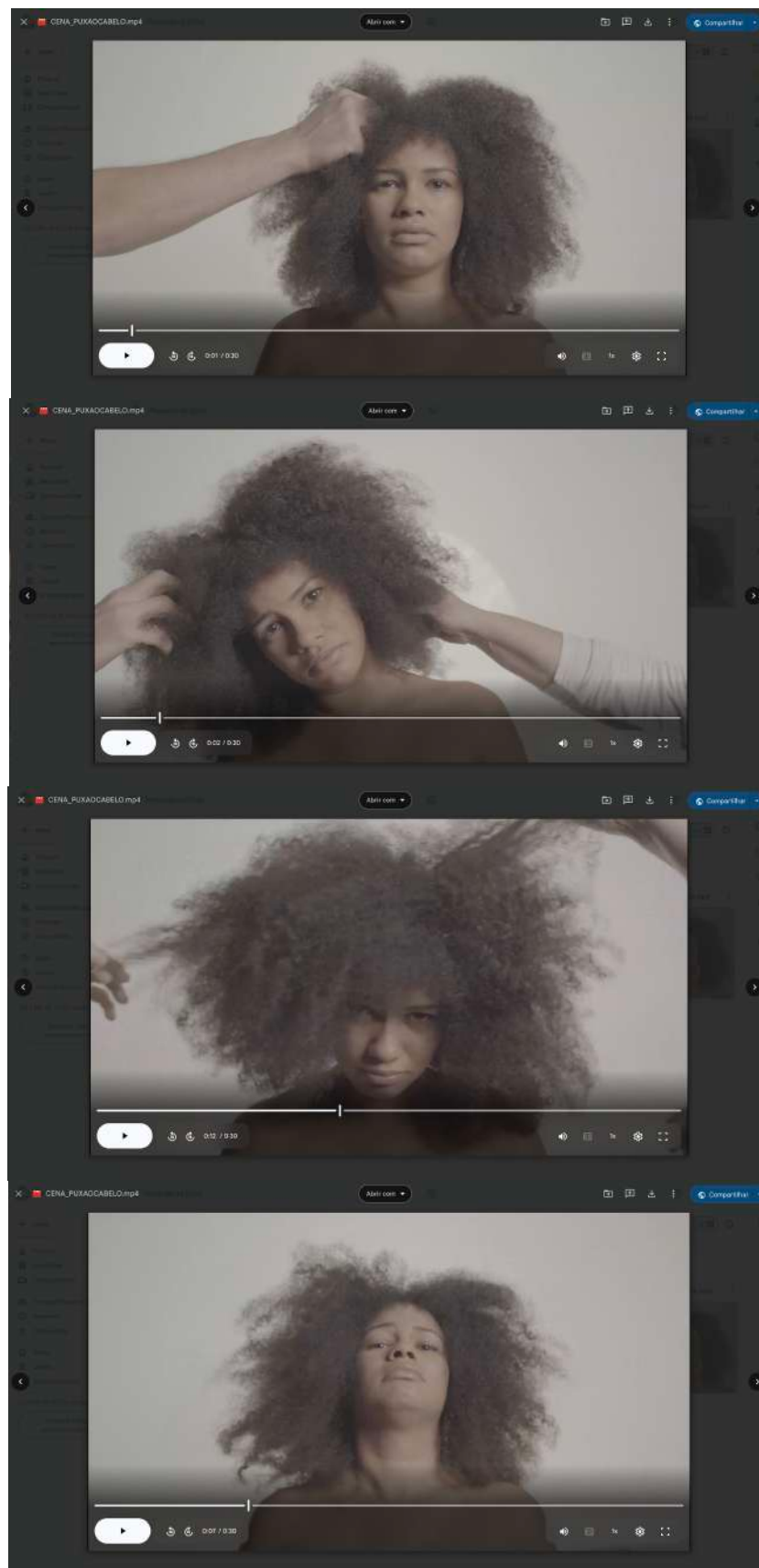
É isso! O projeto/Roteiro tensiona o processo de captura de imagens no estúdio, e vice-versa. E o que é desenhado na escrita do Roteiro pode ser visualizado, a seguir, nos *frames* em decupagem (figuras 28 e 29) dos seguintes planos: [plano/CENA 8] e [plano/CENA 11], colocando a gravação/criação no limite entre liberdade e enfrentamento de restrições.

Figura 28 - DECUPAGEM DA **CENA 8** - GRAVADA EM ESTÚDIO [mão na/sobre boca]



Fonte: *frames* extraídos da gravação em estúdio (15/04/25)

Figura 29 - DECUPAGEM DA CENA 11 - GRAVADA EM ESTÚDIO [cabelo é puxado]



Fonte: *frames* extraídos da gravação em estúdio (15/04/25)

A tomada e capturas destas imagens, acima detalhadas em sequência, talvez se convertam na mais contundente alusão ao próprio título escolhido para a obra audiovisual: *Meu Cabelo Minha Coroa Não Toca!* Elas contribuem para o crescimento/fortalecimento discursivo do material.

Nas palavras de Salles (2013), tais imagens que geram forças condutoras, sensibilidades, metáforas e alusões e que “fazem parte do percurso criador funcionam como sensações alimentadoras da trajetória, pois são responsáveis pela manutenção do andamento do processo” (Salles, 2023, p. 63).

A execução ou gravação das cenas vai se dando, assim, por meio de uma sequência de gestos que se apoiam na leitura da ODD, na escolha de objetos, adereços, junto à equipe de produção, solicitação de apoio e reforço dos equipamentos de iluminação para focalizar detalhes técnicos durante os planos, além de solicitar a figuração em diversos momentos, no set de filmagem.

Em um destes momentos, vale recordar a presença física/figuração de uma técnica do Estúdio 42 que foi requisitada, na ocasião, para compor a cena 7, da ODD, que passo a analisar, a seguir.

Sistematização da Tomada da **CENA [7]** – gravada no dia 15/04/2025

- Recortar parte do painel/tabela descrita na ‘Ordem do Dia’ [descrevendo a cena/ação e indicando a numeração do plano];

Nº	Cena e Plano	Ação e Descrição	OBS:
7	-Plano aberto, ângulo normal, Dolly in do trio; -Plano Médio, <u>Plongée</u>, fixo, no rosto das mulheres brancas;	imagem da protagonista sentada, sendo trançada, mulheres de cabelo liso em volta, mulher anota tudo o que veem e depois de pronta a trança aparecem trançadas; fundo escuro, trancista trançando, protagonista da sentada em cadeira e mulheres de cabelo liso em cadeiras ao lado; Link Ref.: https://www.nowness.com/story/to-the-girl-that-looks-like-me	Figuração: 1 mulher negra e 2 mulheres jovens brancas mini cadernos e canetas

- Associar as cenas com as referências estéticas previstas no Pré-Roteiro e no Roteiro Geral:

Pré-Roteiro

IV. CONFRONTO / RESPONSABILIZAÇÃO

CENA 7 - Tranças e observação

- **Plano:** Dolly in no trio; plongée nas observadoras brancas
- **Imagem:** Mulheres brancas anotam, protagonista sendo trançada
- **Teoria:** "O corpo negro é constantemente escrutinado" - Neusa Santos Souza
- **Referência:** To the Girl That Looks Like Me - Nowness

Roteiro Geral

7	Responsabilização	Plano aberto, ângulo normal, Dolly in do trio; Plano Médio, <u>Plongée</u> , fixo, no rosto das mulheres brancas;	imagem da protagonista sentada, sendo trançada, mulheres de cabelo liso em volta, mulher anotam tudo o que veem e depois de pronta a trança aparecem trançadas; fundo escuro, trancista trançando, protagonista da sentada em cadeira e mulheres de cabelo liso em cadeiras ao lado; Link Ref.: https://www.nowness.com/story/to-the-girl-that-looks-like-me	 - <u>imagem</u> ilustrativa
----------	-------------------	--	---	--

- Trazer os disparadores poéticos e referenciais raciais extraídos (quando se aplicar) aos depoimentos das participantes da pesquisa:

 Rubi	35 anos casada	*autoestima centrada no cabelo *mudanças e transições *assumir o cabelo	CENA 7
 Cristal	27 anos casada	*mudanças no cabelo *autoestima *pinturas/tinturas	CENA 7

- Tecer comentários acerca do processo, a partir de excertos das cenas filmadas e fotografias/*still* da captura de imagens:

COMENTÁRIOS:

A **cena 7**, seguiu as instruções prévias do Pré-Roteiro e do Roteiro Geral. O set foi preparado para que a cena tivesse figurações específicas: uma trancista trabalhando no cabelo da mulher negra, enquanto uma mulher branca, sentada na diagonal da cena observa a ação e faz anotações em seu pequeno caderno. Como o campo de participantes aumentou, foi necessária uma reorganização dos *spots* de luz, além da presença de rebatedores para que as sombras não incidissem sobre o rosto das pessoas. Essa foi uma cena mais demorada para ser gravada com qualidade técnica.

Teor previsto para a cena: Observação atenta. O diferente e o exótico. O julgamento e a comparação pela escala da branquitude. “*O corpo negro é constantemente escrutinado*” (Neusa Santos Souza).

Contexto da fala das participantes da pesquisa: pode-se trazer as contribuições verbais de ‘Rubi’ e ‘Cristal’, ao mencionarem suas relações com seus cabelos, as lembranças, os olhares para os cabelos soltos de mulheres negras, o racismo estrutural no suposto ‘julgamento’ da branquitude.

Figura 30 - Fotos/*still* do set de filmagem – referentes à CENA [7]



Fonte: fotografias/*still* – Cristiane Wosniak

Encerradas as gravações do primeiro dia de filmagem, a equipe de produção se reuniu para avaliar os trabalhos realizados no estúdio e combinar as matérias-primas a serem (re)pensadas e trazidas para o dia seguinte, em função da ODD. Sabíamos que o teor mais intimista das cenas deixadas para o segundo dia, incluiriam o corpo da mulher negra em completa nudez e, portanto, o pano de fundo branco seria substituído por um pano preto, adensando o cenário, assim como a iluminação contaria com filtros e gelatinas de cores mais quentes. A matéria-prima refere-se a todo o tipo de artefato, dispositivos, materiais, adereços e estratégias trazidas para auxiliar na concretização da obra. “Matéria-prima é tudo aquilo do que a obra é feita; aquilo que auxilia o artista a dar corpo a sua obra” (Salles, 2013, p. 72).

Lembrando que o CORPO, aqui, para além de matéria-prima na concretude da obra é discurso performático. É escrita em movimento mediado pela tela.

Seguimos, portanto, para o acompanhamento e análise comentada do segundo dia das gravações e capturas de imagens no estúdio.

Sistematização da Tomada da **CENA [1]** – gravada no dia 16/04/2025

- Recortar parte do painel/tabela descrita na ‘Ordem do Dia’ [descrevendo a cena/ação e indicando a numeração do plano];

Nº	Cena e Plano	Ação e Descrição	OBS:
1	-Plano americano, ângulo alto/ <u>Plongée</u> , lente zoom out ou Câmera na mão out, ou <u>seja</u> abrindo a <u>cena</u> . Ou Dolly out. Se possível girar a <u>cam</u> de 180° a 360°.	Nu, apenas um tecido transparente em cima; Cenário branco mulher sai da posição fetal e se move lentamente abrindo o corpo Link Ref.: https://www.nowness.com/topic/dance/dance-or-die	Tecido branco transparente

- Associar as cenas com as referências estéticas previstas no Pré-Roteiro e no Roteiro Geral:

Pré-Roteiro

I. DESPERTAR / NASCIMENTO

CENA 1 – Nascimento (interna)

- **Plano:** Plano americano, plongée, zoom out ou dolly out; câmera pode girar 180° a 360°
- **Imagem:** Mulher nua coberta por tecido translúcido, sai da posição fetal
- **Cenário/Figurino:** Espaço branco
- **Referência:** Dance or Die - Nowness

Roteiro Geral

Nº	GIF de Enquadramento	Decupagem da Cena	Figurino e Cenário	Ref. de Plano
1	Nascimento 	Plano americano, ângulo alto/ <u>Plongée</u>, lente zoom out ou Câmera na mão out, abrindo a cena. Ou Dolly out. Se possível girar a câmera de 180° a 360°.	Nu, apenas um tecido transparente em cima; Cenário branco mulher sai da posição fetal e se move lentamente abrindo o corpo Link Ref.: https://www.nowness.com/topic/dance/dance-or-die	 - imagem ilustrativa

- Trazer os disparadores poéticos e referenciais raciais extraídos (quando se aplicar) aos depoimentos das participantes da pesquisa:

Participante Pedra Preciosa	Características	Palavras/Nuans de Disparadores poéticos e gatilhos criativos	Referência da/na CENA/Captura Imagens
Esmeralda 	30 anos solteira	*assumir o cabelo volumoso/afro *representatividade *empoderamento	CENA 1
Ametista 	36 anos solteira	*experiência de transição capilar *memória e afeto *desafios e preconceitos sociais	CENA 1

COMENTÁRIOS:

A **cena 1**, seguiu à risca as instruções prévias do Pré-Roteiro e do Roteiro Geral. O *set* foi previamente preparado – no segundo dia de gravação – com uma forração para o chão do estúdio, visto que estava previsto o uso de tintas para uma das cenas. Para este segundo dia, conforme comentado anteriormente, foram deixadas as cenas mais sensíveis e que focalizariam o corpo nú da mulher negra, em diferentes contextos. A gravação foi mais demorada, em cada uma das cenas, procurando fornecer iluminação mais densa, com filtros, para conferir qualidade técnica e apuro poético ao teor metafórico do ‘nascimento’; da tomada de consciência e empoderamento do corpo feminino negro.

Em termos técnicos: também foi necessário utilizar o nível alto em uma angulação *plongée*, colocando as câmeras em um tripé sobre um andaime de madeira. Em termos de produção: foi usado um tecido transparente, simulando um casulo envolvendo o corpo feminino, conforme previsto na ODD,

Teor previsto para a cena: da posição fetal à abertura/alongamento do corpo feminino, no espaço; nascimento; ancestralidade; ciclo de vida; espiralar/performance/tempo – poéticas de um corpo tela (Leda Maria Martins)

Contexto da fala das participantes da pesquisa: pode-se trazer as contribuições verbais de ‘Esmeralda’ e ‘Ametista’, ao mencionarem suas relações afetivas, o nascimento – quando assumiram o cabelo volumoso e naturalmente crespo – os olhares para os cabelos soltos de mulheres negras, o enfrentamento ao racismo estrutural e ao ‘juízo’ estético e padronizado da branquitude.

Figura 31 - Fotos/*still* do set de filmagem – referentes à CENA [1]



Fonte: fotografias/*still* – Cristiane Wosniak

Figura 32 - DECUPAGEM DA CENA 1 - GRAVADA EM ESTÚDIO [casulo/nascimento]



Fonte: *frames* extraídos da gravação em estúdio (16/04/25)

Sistematização da Tomada da **CENA [14]** – gravada no dia 16/04/2025

- Recortar parte do painel/tabela descrita na 'Ordem do Dia' [descrevendo a cena/ação e indicando a numeração do plano];

Nº	Cena e Plano	Ação e Descrição	OBS:
14	-Plano geral, ângulo baixo, fixo. *duas cenas contrapostas entre si, captar da mesma forma.	Nu, com pele "oleosa" com óleo, maquiagem neutra; Protagonista está deitada e uma luz passa pelo corpo enquanto ela "dorme" LinkRef.: https://www.youtube.com/watch?v=AKyLtalghLA	Óleo de corpo

- Associar as cenas com as referências estéticas previstas no Pré-Roteiro e no Roteiro Geral:

Pré-Roteiro

CENA 14 – Perdão / descanso

- Plano:** Geral, ângulo baixo, luz sobre o corpo nu com óleo
- Referência:** [Luz - Nowness](#)

Roteiro Geral

14	Decisão de perdoar	Plano geral, ângulo baixo, fixo. *duas cenas contrapostas entre si, captar da mesma forma.	Nu, com pele "oleosa" com óleo, maquiagem neutra; Protagonista está deitada e uma luz passa pelo corpo enquanto ela "dorme" Link Ref.: https://www.youtube.com/watch?v=AKyLtalghLA	 - imagem referencia
----	--------------------	---	---	--

- Trazar os disparadores poéticos e referenciais raciais extraídos (quando se aplicar) aos depoimentos das participantes da pesquisa:

Esmeralda 	30 anos solteira	*assumir o cabelo volumoso/afro *representatividade *empoderamento
Pérola 	29 anos casada	*vergonha do cabelo *Assumir o cabelo crespo *empoderamento

COMENTÁRIOS:

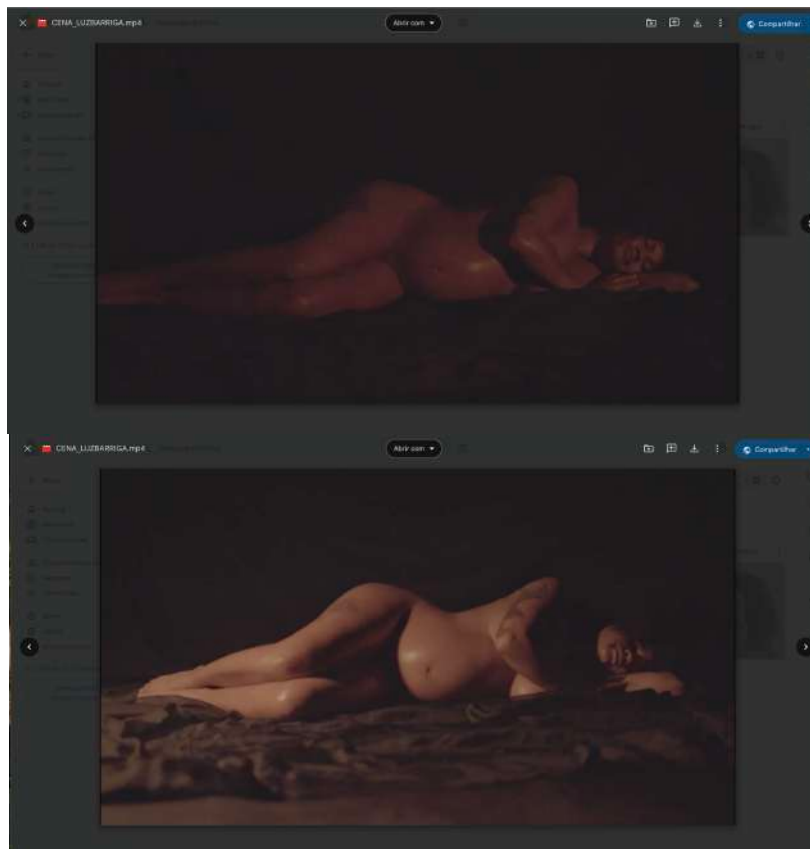
A **cena 14**, seguiu, na medida do possível, as instruções prévias do Pré-Roteiro e do Roteiro Geral. O *set* foi previamente preparado, conforme comentado, para as cenas mais sensíveis e que focalizariam a nudez do corpo da mulher negra, em diferentes contextos. A gravação foi mais demorada, procurando fornecer iluminação mais densa, com filtros, para conferir qualidade técnica e apuro poético ao teor metafórico do ‘DESCANSO/repouso da mulher’; e, evocando, ao mesmo tempo, a tomada de consciência e empoderamento do corpo feminino negro.

Em termos técnicos: também foi necessário utilizar o nível baixo, colocando a câmera na mão e no solo em uma angulação direta. Em termos de produção: foi usado óleo sobre o corpo, gelatinas de cor âmbar, contribuindo para a elaboração de um ambiente sutil e sensual, conforme previsto na ODD,

Teor previsto para a cena: o descanso da mulher, deitada. Para esta cena específica, a imagem de referência situava para a equipe de produção: “Beyonce *Renaissance World Tour* - I’m that girl / Cozy / Alien Superstar”. Inclusive a música foi colocada em volume alto no estúdio para criar o clima necessário de ‘entrega à dramaturgia do corpo na cena’.

Contexto da fala das participantes da pesquisa: pode-se trazer as contribuições verbais de ‘Esmeralda’ e ‘Pérola’, ao mencionarem, especificamente o enfrentamento ao racismo estrutural e ao ‘julgamento’ estético e padronizado da branquitude, destacando o momento de empoderamento do corpo feminino.

Figura 33 - DECUPAGEM DA **CENA 14** - GRAVADA EM ESTÚDIO [16/04/25]



Fonte: *frames* extraídos da gravação em estúdio (16/04/25)

Sistematização da Tomada da **CENA [3]** – gravada no dia 16/04/2025

- Recortar parte do painel/tabela descrita na ‘Ordem do Dia’ [descrevendo a cena/ação e indicando a numeração do plano];

Nº	Cena e Plano	Ação e Descrição	OBS:
3	-Plano detalhe, ângulo normal ou ângulo baixo/ contra <i>plongée</i> , dos detalhes do corpo; -Plano Primeiríssimo/ Close, ângulo normal, Pam 360° com corpo com tinta branca;	Nu, apenas tinta branca, cabelo solto; imitando a pose da ref.; Imagem, e a tinta branca cai apenas na barriga; Link Ref: https://www.nowness.com/picks/orange-rubberband	Tinta Branca

- Associar as cenas com as referências estéticas previstas no Pré-Roteiro e no Roteiro Geral:

Pré-Roteiro

II. RAIVA / CONFLITO

CENA 3 - Reconhecimento da raiva

- **Plano:** Close, ângulo normal; *pan* 360° com tinta branca escorrendo
- **Imagem:** Corpo nu com tinta caindo sobre a barriga
- **Referência:** [Orange Rubberband - Nowness](https://www.nowness.com/picks/orange-rubberband)
- **Teor simbólico/embasamento:** “A dor do racismo é escrita na carne” - Neusa Santos Souza

Roteiro Geral

3	O reconhecimento da raiva 	Plano detalhe, ângulo normal ou ângulo baixo/ contra- <i>plongée</i> , dos detalhes do corpo; Plano Primeiríssimo/ Close, ângulo normal, Pam 360° com corpo com tinta branca;	Nu, apenas tinta branca, cabelo solto; imitando a pose da ref.; Imagem, e a tinta branca cai apenas na barriga; Link Ref: https://www.nowness.com/picks/orange-rubberband	 - imagem ilustrativa
---	--	--	---	---

- Trazer os disparadores poéticos e referenciais raciais extraídos (quando se aplicar) aos depoimentos das participantes da pesquisa:

Participante Pedra Preciosa	Características	Palavras/Nuvens de Disparadores poéticos e gatilhos criativos	Referência da/na CENA/Captura Imagens
Safira 	46 anos casada	*preconceito velado *racismo estrutural *julgamento pela aparência	CENA 13 CENA 3

COMENTÁRIOS:

A **cena 3**, seguiu, na medida do possível, as instruções prévias do Pré-Roteiro e do Roteiro Geral. O *set* foi previamente preparado, conforme comentado, para as cenas mais sensíveis e que focalizariam o corpo nú da mulher negra, em diferentes contextos. A gravação foi mais demorada, procurando fornecer iluminação mais densa, com filtros, para conferir qualidade técnica e apuro poético ao teor metafórico da 'RAIVA' impressa na carne nua;

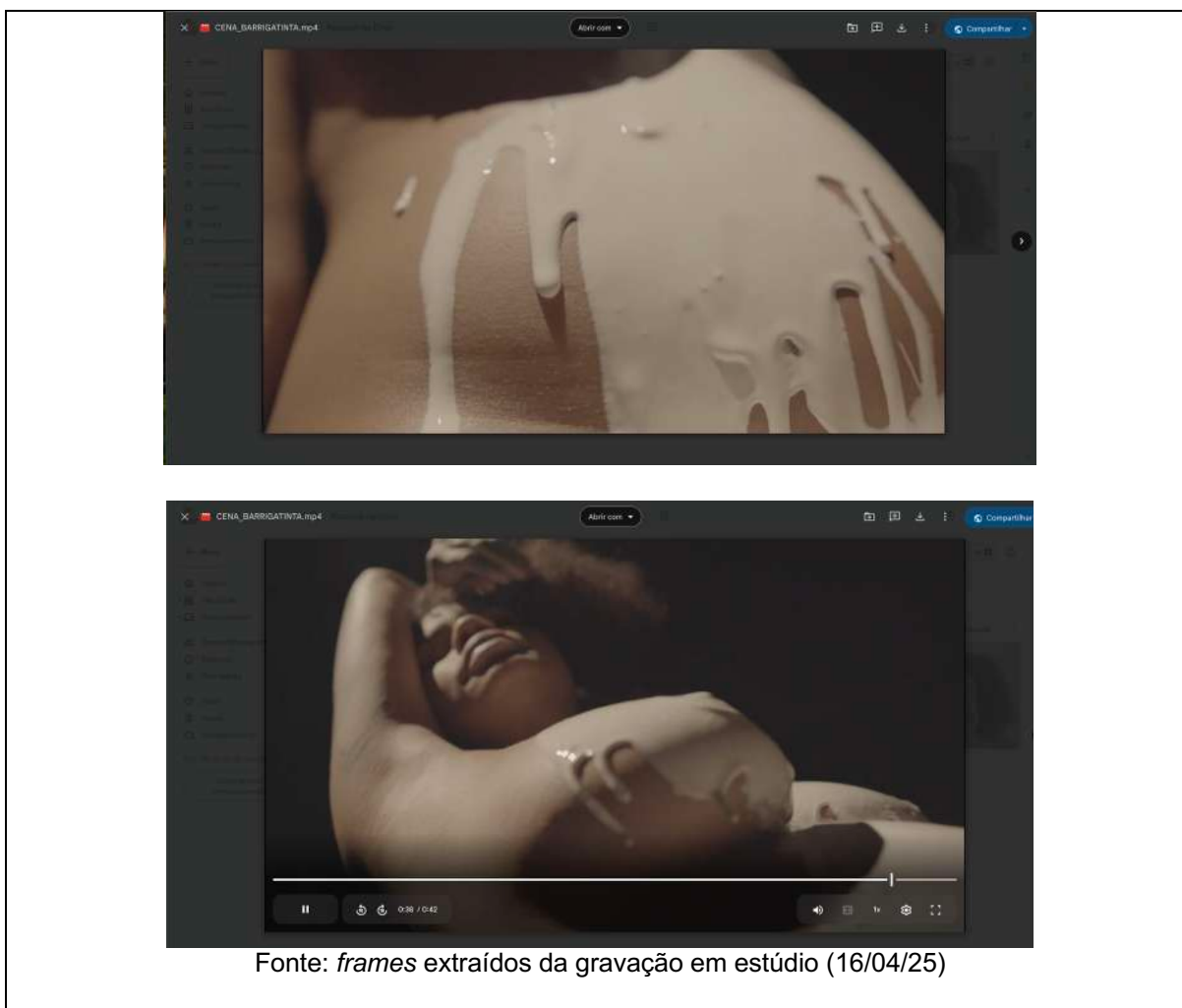
Em termos técnicos: foi necessário utilizar o nível baixo e angulações de câmera bem próxima ao corpo, em *contra-plongée*. A equipe de produção se encontrava deitada no chão, rodando lentamente o cubo onde a mulher negra repousava liberando o conteúdo dos frascos de tinta branca sobre seus seios e sua barriga.

Teor previsto para a cena: “a dor do racismo é escrita na carne” (Neusa Santos Souza). A tintura branca caindo e ‘manchando’ a pele negra, equiparando, metáfora da embranquecimento, apagamento do corpo-história-raça negra pela branquitude.

Contexto da fala das participantes da pesquisa: pode-se trazer as contribuições verbais de ‘Safira’, ao mencionar, especificamente o enfrentamento ao racismo estrutural e ao ‘julgamento’ estético e padronizado da branquitude, destacando o julgamento da aparência/cor/pele.

Figura 34 - DECUPAGEM DA **CENA 3** - GRAVADA EM ESTÚDIO [16/04/25]





Fonte: frames extraídos da gravação em estúdio (16/04/25)

Conforme mencionado nos comentários referentes à cena 3, no momento da gravação, houve necessidade de adaptação das instruções previstas no Roteiro Geral, em decorrência da limitação de campo no estúdio e o equipamento (grua) estava inoperante para a realização de um movimento circular Pan (360°). Assim, a forma encontrada para improvisar o efeito de movimento circular, foi manter a câmera fixa e girar o cubo onde eu me encontrava apoiando o corpo.

Em seu texto *Criatividade e processos de criação* (2009), Fayga Ostrower destaca que cada materialidade [vamos pensar, aqui, na captação de imagem para a videodança] abrange algumas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades. Se as admitimos como “limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo para se ampliá-lo em direções novas” (Ostrower, 2009, p. 32).

O processo de criação, do Pré-Roteiro até a captura de imagens, em estúdio, portanto, vai aos poucos desvelando as camadas entre a imaginação, a

preparação/produção e a realização das materialidades que devem compor o todo: a obra em si.

A seguir, passo a comentar sobre os dois últimos blocos de cenas gravadas que, para mim, identificam a linguagem dança em suas sutilizações minimalistas e não ostensivas, amplificando os seus mecanismos expressivos. Trata-se da reflexão sobre a cena 15 e uma cena ‘excedente’, elaborada a partir das sensações e oportunidades que emergiram no ambiente de criação.

Sistematização da Tomada da **CENA [15]** e ‘extra’– gravadas no dia 16/04/2025

- Recortar parte do painel/tabela descrita na ‘Ordem do Dia’ [descrevendo a cena/ação e indicando a numeração do plano];

Nº	Cena e Plano	Ação e Descrição	OBS:
15	Plano aberto, contra plongée baixo, Pam, fixo. Plano médio, contra plongée baixo, Pam, câmera na mão.	Mulher está montada, pronta pra algo e dança... Protagonista faz uma sequência de dança com desenhos de tecido Link.: Ref.: https://www.youtube.com/watch?v=IDvulehPg0g	roupa final

- Associar as cenas com as referências estéticas previstas no Pré-Roteiro e no Roteiro Geral:

Pré-Roteiro

CENA 15 – Dança e fumaça

- **Plano:** Contra plongée, fixo e Pam
- **Imagem:** Dança com tecidos, fumaça
- **Referências:** [Dança e expressão](#), [Instagram reel](#)

Roteiro Geral

15	Libertação da dor emocional	Plano aberto, contra plongée baixo, Pam, fixo. Plano médio, contra plongée baixo, Pam, câmera na mão. *máquina de fumaça?	Mulher está montada, pronta pra algo e dança... Protagonista faz uma sequência de dança com desenhos de tecido Link.: Ref.: https://www.youtube.com/watch?v=IDvulehPg0g https://www.instagram.com/reel/DGRE61kTgWJ/?igsh=MW96ZjVwcTzZ2ZzdxQ%3D%3D	
----	-----------------------------	---	---	---

- Trazer os disparadores poéticos e referenciais raciais extraídos (quando se aplicar) aos depoimentos das participantes da pesquisa:

Para a referida tomada de cena – captura de imagens – eu me reporteí a cada uma e TODAS as participantes da pesquisa, rememorando suas falas, seus corpos e atitudes durante os seus depoimentos, suas personalidades, suas escolhas simbólicas de pedras precisas que mais lhe atraíam, como seus braços e troncos se moviam, na medida em que traziam as falas corporalizadas de suas memórias acerca da relação complexa com seus cabelos crespos; com a tomada de consciência acerca do racismo estrutural, e, acima de tudo, com o mencionado empoderamento de seus corpos, cabeças, cabelos, quer seja na citação de uma transição capilar gradual, quer seja na citação à ancestralidade feminina, louvor aos antepassados, aos seus orixás e guias espirituais. Também a noção de coroa, intuição e “ori”, encontram eco nas últimas cenas DANÇANTES a serem gravadas.

COMENTÁRIOS:

A **cena 15**, seguiu, na medida do possível, as instruções prévias do Pré-Roteiro e do Roteiro Geral. O *set* foi previamente preparado, com tecido/fundo branco. A gravação foi mais demorada, procurando fornecer iluminação focalizada no torso e na cabeça da mulher negra, ostentando um adereço dourado (COROA). Tanto na ODD, quando no Roteiro Geral existe o apontamento para uma ‘dança com tecidos’ e as 2 imagens de referência indicam tecidos transparentes, leves e diáfanos.

Em termos técnicos: houve uma mudança na textura do tecido. Devido ao fundo branco, a opção foi por envolver o ventre da mulher negra com tecidos pretos firmes (que deveriam ser movidos/ondulados no *set*, por assistentes nas duas laterais da cena). A angulação da câmera deu prioridade ao plano médio e ao contra-plongée, conforme previsto na ODD e no Roteiro Geral.

Em termos de produção: foi usado o adereço da coroa – IBÁ de Ori – na cor dourada, gelatinas claras com difusor, contribuindo para a elaboração de um ambiente sutil e sensual, conforme previsto na ODD. Os braços ficaram livres para se moverem em diversas direções; dança de tronco, cabeça e braços.

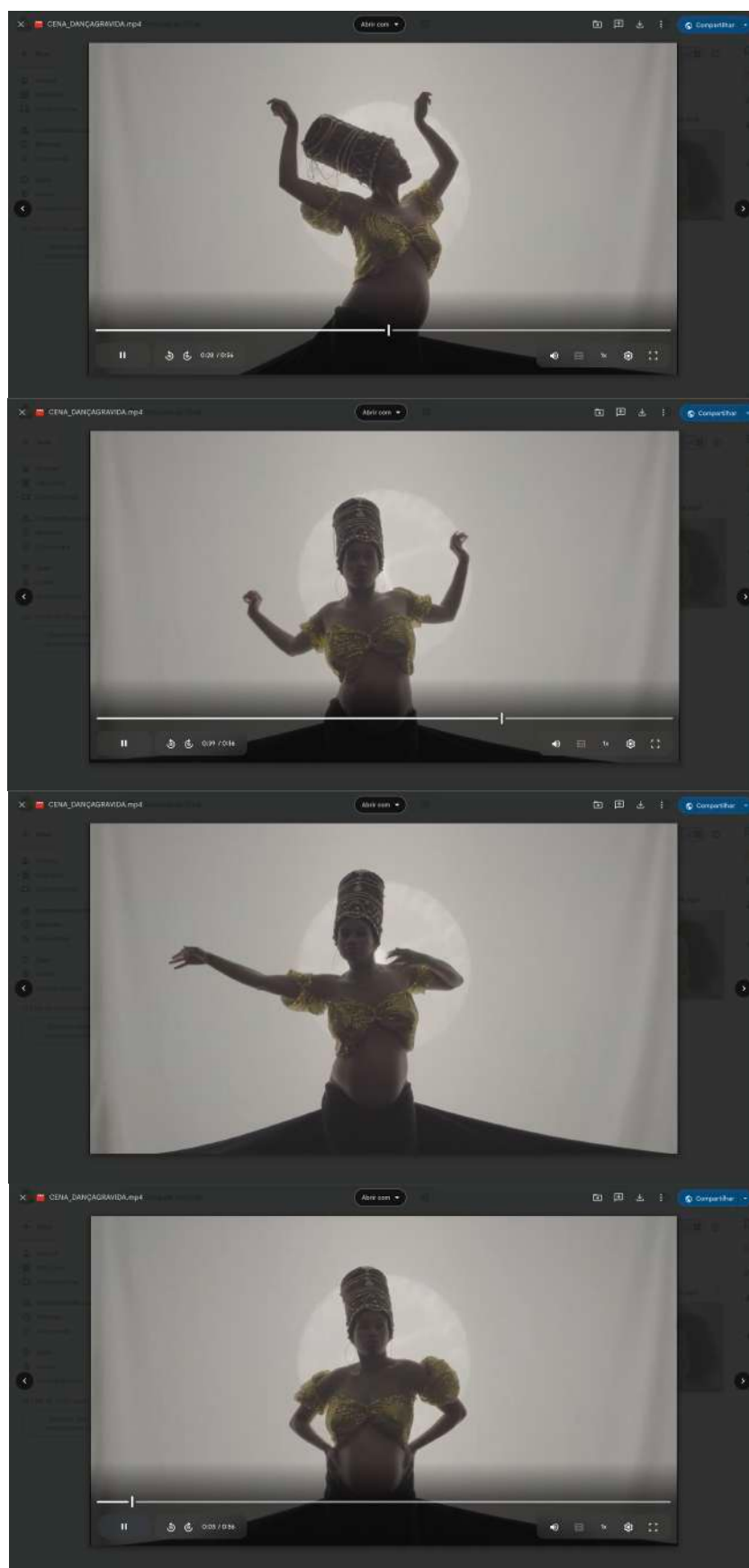
Teor previsto para a cena: o empoderamento do corpo negro feminino ostentando a sua feminilidade, a sua ancestralidade, o ciclo de vida (barriga volumosa aparente), braços como ‘lâminas cortantes’, corpo-história-guerreira resistente, cabeça ostentando uma coroa. Cabeça – simbologia a Ori.

Figura 35 - Fotos/still do set de filmagem – referentes à CENA [15]



Fonte: fotografias/still – Cristiane Wosniak

Figura 36 - DECUPAGEM DA CENA 15 - GRAVADA EM ESTÚDIO [16/04/25]





Fonte: *frames* extraídos da gravação em estúdio (16/04/25)

COMENTÁRIOS ACERCA DA CENA 15 – “EXTRA”:

A **cena ‘extra’**, teve seguimento à cena 15, após a tomada de decisão de que haveria ainda a necessidade de que o CORPO feminino negro – focalizado em plano aberto – fosse gravado em uma cena de dança; ondulações de corpo, tronco, cabeça, cabelo, braços, mãos.

Em termos técnicos: A equipe de produção manteve a opção de tecido branco atrás/ao fundo e manter também a luz branca intensa. A angulação da câmera deu prioridade ao plano médio e geral para a captura de movimentos do corpo completo.

Em termos de produção: foi usado o adereço de uma máscara de contas (não identificando, propositalmente, o rosto de supostos orixás).

Teor previsto para a cena: a cor azul turquesa do vestido longo usado na cena também tinha a ideia de reforçar uma alusão à Iemanjá (que no Candomblé é mãe/cuidadora de Ori), que depois de Exu, é sempre o primeiro orixá a ser cuidado, antes dos demais orixás. O teor da cena, seria uma espécie de ‘maternar’ dançante. Eu me senti, muito após a escrita do Roteiro, como um mar, gestando uma forma viva que mergulhava em minhas entranhas e meus abismos. Corpo. Vida, Mar. Este foi o teor que tentei imprimir na captura de imagens para a cena ‘extra’.

Figura 37 - Fotos/*still* do set de filmagem – referentes à CENA [EXTRA] – CORPO-MAR





Fonte: fotografias/still – Cristiane Wosniak

A inserção desta cena ‘extra’, na concepção da materialidade do vídeo, ou seja, algo não previsto no Pré-Roteiro e no Roteiro, surge com um evento que tinha por mérito agregar significados expressivos à obra.

É preciso destacar que ao ato criador gera tensão, sensibilidade aflorada, por vezes irritabilidade, ansiedade, mas também aflora na mente-corpo criadora os *insights* ou ignições perceptivas para a compreensão de si no contexto da obra sendo gerada.

Ao me sentir como uma mulher-mãe em formação, associei a gestação à imensidão do mar, os territórios aquosos, a mãe-iemanjá, e, neste caminho abduativo, o formato da cena toda surgiu como um lampejo: naquele momento, a equipe de produção me ouviu atentamente na ordenação das ideias e rapidamente colocou em prática os materiais técnicos e práticos para a execução da ideia do ‘corpo-mar azul’.

Penso que naquele instante buscava a cumplicidade da equipe para o nexo que pretendia ‘costurar’ entre aquela cena, ainda a ser gravada, e as cenas pré-gravadas. Ao refletir acerca de ‘nexos’ e percursos em processos de criação, Salles destaca:

O percurso criativo observado sob o ponto de vista de sua continuidade coloca os gestos criadores em uma cadeia de relações, formando uma rede de operações estreitamente ligadas. O ato criador aparece, desse modo, como um processo inferencial, na medida em que, toda ação que dá forma ao sistema ou aos ‘mundos’ novos, está relacionada a outras ações e tem igual relevância, ao se pensar a rede como um todo. Todo movimento está atado a outros e cada um ganha significado, quando nexos são estabelecidos (Salles, 2013, p. 93-94).

Este é o caminho da ação (trans)formadora da obra de arte. Uma obra em processo de criação oferece grandes perspectivas para a análise de seu percurso gerador de instabilidades, de seus desafios constantes, dos abandonos de ideias iniciais em prol das aventuras de novos ‘mundos’ possíveis, ao acolher o acaso, o imprevisto, o *insight*, a ‘voz interior’ ou intuição guiando o processo. A rede de conexões e previsões iniciais (leia-se aqui o Pré-Roteiro, os primeiros esboços, o Roteiro Geral e a ODD) se faz e se refaz constantemente no aqui e agora da captura de imagens, por exemplo. E nesse constante refazimento intuitivo e processual, abraçar a precariedade das certezas e a instabilidade das formas inacabadas é, finalmente, compreender o qual complexo é o ato de criação.

CONSIDER(AÇÕES) NADA FINAIS

O artista não inicia nenhuma obra com uma compreensão infalível de seus propósitos. Se o projeto fosse absolutamente explícito e claro ou se houvesse uma predeterminação, não haveria espaço para desenvolvimento, crescimento e vida
(Cecilia Almeida Salles, 2013, p. 47).

Como escrever uma seção destinada a ‘concluir’ uma pesquisa em nível de mestrado, mas que também se reporta a uma poética audiovisual como um gesto inacabado? Qual o lugar do inacabamento em uma dissertação? É possível iniciar a seção ‘Considerações Finais’ com uma epígrafe?

Em primeiro lugar, elucido que o gesto de inacabamento se refere ao processo reflexivo sobre a obra de arte em sua construção (trans)formadora, mediante acesso aos documentos e registros do processo de criação. Acredito que a transformação pela qual a presente dissertação passou, abraçou de forma inequívoca as mudanças de percurso, que se tornaram corporificadas, de forma consciente, ética e implicada.

E, sim. É possível iniciar a seção final de uma dissertação com uma epígrafe, visto que ela direciona o meu pensar-fazer e redimensiona a escrita aqui em pauta a partir da constatação de que nenhum artista-pesquisador *“inicia nenhuma obra – seja a poética audiovisual ou seja a dissertação que se reporta a ela –, com uma compreensão infalível de seus propósitos.”*

Dentre os propósitos iniciais, mas falíveis da pesquisa, cito a configuração do título. O projeto, aprovado em Comitê de Ética em 2024, denominava a dissertação, como: *O processo de criação da videodança “Meu Cabelo, Minha Coroa, Não Toca!”* Mas, após o exame de qualificação e, encarando uma gestação, um parto e uma filha nos braços, ao longo do segundo semestre, houve-se por bem redefinir as expectativas processuais rumo à finalização da obra audiovisual. O título foi reorientado, então, para uma temporalidade e tarefas práticas exequíveis, tornando-se: *O processo de criação da videodança “Meu Cabelo, Minha Coroa, Não Toca!”: do pré-roteiro à captação de imagens em estúdio.*

No tocante às expectativas mantidas, ficou o firme propósito de uma escrita-corpo ou lugar de fala em primeira pessoa, para que eu pudesse imprimir e expressar, meu próprio ponto de vista, de modo direto e sem ressalvas. Procurei imprimir, em todas as seções da dissertação, os atravessamentos de assuntos e conteúdos de interesse à investigação em poética audiovisual, como uma possibilidade de prática artística antirracista.

O objetivo principal da pesquisa foi apresentar o percurso de criação de um projeto estético audiovisual e autoral, trazendo para o debate os documentos de processo como marcas ou pistas de uma obra artística em construção. Os documentos a que me refiro – objetos empíricos da investigação –, foram compostos pelas seguintes materialidades: i) quatro obras audiovisuais que se constituem em disparadores poéticos para a videodança, ou seja, *Don't Touch My Hair* (2016) - um videoclipe como referência estética da construção poética da videodança; *Define Beauty* (2024) – um curta-metragem como referência estética e impregnado de questões étnico-raciais; *Trança Solta* (2024) – um curta autoral cujo tema remete ao cabelo/coroa e *Xirê Urbano* (2024) – videodança autoral criado em colaboração artística com colegas do PPG-CINEAV; ii) um pré-roteiro elaborado para a execução da obra audiovisual; iii) a “ordem do dia/decupagem da gravação [ODD]”, a ser desenvolvida em estúdio com as tomadas das cenas previstas no pré-roteiro e iv) as fotografias/*still* da captação de imagens no estúdio, aliadas a pequenos excertos das cenas filmadas.

Em relação ao objetivo geral, considero que a dissertação cumpriu o que foi ‘prometido’, tendo em vista que os documentos trazidos para a análise foram capazes de evidenciar informações, sob variados suportes, o que contribuiu para o descortinamento gradual do processo criativo da videodança.

O problema da pesquisa partiu da seguinte questão: *como pensar a videodança em pauta em seus eixos de valores éticos e estéticos, no território ou ‘encruzilhada’ antirracista das pesquisas em/sobre arte e que apostam em marcas autobiográficas e exposição processual de si e de sua materialidade documental?*

Para responder satisfatoriamente à questão de partida da investigação, foi necessário articular ao texto uma intensa Revisão Bibliográfica ou Revisão de Literatura Narrativa para garantir o acesso à produção de conhecimento de autoras e autores que já se debruçaram sobre o assunto videodança e, também, sobre o debate acerca do racismo estrutural no Brasil, endereçado à temática ou questão do cabelo de mulheres negras. Como teorias de base para dar conta da discussão teórica que envolveu as artes do vídeo e a videodança, eu me reportei aos estudos de Regilene Sarzi-Ribeiro (2013; 2014), Arlindo Machado (1993; 1997; 2007; 2019), além de Philippe Dubois (2004), Paulo Caldas (2012) e Leonel Brum (2012). No que concerne ao assunto ou tema ‘cabelo’, as escolhas teóricas da investigação se debruçaram sobre as dinâmicas de racismo, identidade e opressão estrutural, trazendo, para isso,

as contribuições de bell hooks (1992; 2000; 2014; 2019), Grada Kilomba (2008), Nilma Lino Gomes (2008), Djamila Ribeiro (2019) e Cida Bento (2022).

Por se tratar de uma pesquisa interdisciplinar que dialogou com o campo das artes do vídeo e da dança, priorizei uma abordagem qualitativa, voltada ao estudo, análise e interpretação dos fenômenos e documentos envolvidos em um processo de criação audiovisual, alinhavado a partir do interesse da pesquisadora-artista pelas práticas antirracistas nos discursos artísticos e midiáticos.

A abordagem metodológica de pesquisa adotada foi a Crítica de Processo, postulada por Cecilia Almeida Salles (2000; 2006; 2008; 2010; 2013; 2017), que parte da análise temática de documentos/registros/pistas do processo criativo. Os documentos armazenados/arquivados pela pesquisadora-artista se tornaram uma fonte indicial inesgotável durante a escrita da dissertação.

Trouxe para o debate, portanto, o processo de construção poética de um material audiovisual – videodança –, desde a elaboração de um Pré-Roteiro, até o momento da captura de imagens em estúdio cinematográfico. Nesta primeira etapa de um projeto audiovisual – no *set* de filmagem – foi possível observar algumas dinâmicas ou discursos de manifesto sobre o orgulho do cabelo feminino de mulheres negras associando-o ao uso de uma coroa. Muitas questões emanaram da relação de mulheres com os seus cabelos e das histórias e memórias que traziam a partir de experiências de infância ou juventude. Procurei transferir esta questão destacada pelas participantes do projeto de pesquisa, para o meu corpo durante a captura das imagens/cenas da videodança nas duas diárias de gravação em estúdio.

Assim, considero que a resposta ao problema de pesquisa seja afirmativa. Sim, é plausível que um pensamento firmemente engajado com os valores éticos e estéticos de uma prática artística antirracista invista em *marcas autobiográficas e exposição processual de si e de sua materialidade documental*. O percurso expositivo das materialidades documentais, assim como a autoria se colocando em pauta conseguiram sair do âmbito do ‘rascunho’ para dar corpo ao campo da produção de conhecimento sobre processos de criação nas artes do vídeo.

O desenho da dissertação foi estruturado em quatro seções que se interrelacionaram em seus pressupostos. Após o capítulo introdutório, no capítulo 2, denominado *Das Artes do Vídeo ao Recorte da Videodança*, procurei contextualizar histórica e conceitualmente a linguagem videográfica (inserindo-a no campo das artes do vídeo), trazendo a discussão para o Brasil e encerrando o capítulo com um recorte

proposital para o campo da videodança e suas implicações formais, técnicas e estéticas.

O capítulo 3 recebeu o título: *Por uma Prática Artística Videodançante e Antirracista*. As reflexões empreendidas nessa seção se reportaram ao racismo estrutural no Brasil e às questões de identidade e opressão cultural. Também foram abordadas as políticas sobre o cabelo naturalmente crespo e o lugar de fala do corpo feminino negro, sobretudo no campo das artes e das comunicações contemporâneas. Foi nessa seção que optei por inserir e dar destaque aos depoimentos das participantes da pesquisa, aos quais tive acesso pela mediação de uma entrevista semiestruturada gravada e depois transcrita na íntegra. Ao término da referida seção, incluí, ainda, dois exercícios criativos audiovisuais elaborados durante o 1º ano em que cursei o Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo – como possibilidades de práticas artísticas antirracistas: *Xirê Urbano* (2024) e *Trança Solta* (2024), além de me reportar a outras duas referências estéticas importantes – disparadores poéticos – para o meu processo criativo: o videoclipe *Don't Touch My Hair* (Solange Knowles, 2016) e o curta *Define Beauty: Process* (Rhea Dillon, 2024).

No capítulo 4, explanei em detalhes, com auxílio de quadros e tabelas comparativas, o meu pensamento processual na criação da videodança *Meu Cabelo, Minha Coroa, Não Toca!* (2025). Os subcapítulos dessa seção, foram projetados com a intenção de descrever, analisar e interpretar o processo de criação alicerçando a poética audiovisual nas teorias provenientes das artes do vídeo/videodança e práticas artísticas decoloniais e antirracistas. A essência da ideia foi colocar em diálogo uma rede de materialidades documentais do processo de realização audiovisual para entender a trajetória e o fluxo de criação autoral.

Ao término deste percurso acadêmico intenso, (trans)formador, poético e incrivelmente desafiador, tomo consciência que meu projeto artístico se nutre de(a) vida em toda a sua dimensão. Pude compreender, buscando os preceitos da Crítica de Processo, muito mais do que os mecanismos ou ferramentas para compilar, sistematizar, analisar e interpretar os documentos que envolvem o processo de criação em si; pude me compreender enquanto mulher, artista, pesquisadora, agora mãe, cuja tendência é também atuar, criar, trabalhar em processo de continuidade e ciclos de vida e de arte.

Trata-se, aqui, de mais um ciclo que se encerra, mas que se abre a tantas outras possibilidades!

Espero que esta pesquisa possa contribuir para estudos e práticas artísticas audiovisuais e antirracistas futuras. De minha parte, tenho plena certeza de que, a partir desta primeira investida, ainda haverá uma jornada por vir, frente ao desafio de tornar a videodança uma realidade concreta e palpável. Tenho por meta inscrever um projeto pautado no material que já tenho compilado, para Editais de fomento à Cultura e, assim, investir tempo, qualidade técnica e sensibilidade na concretização de um processo de criação em videodança que abraçou todos os seus bonitos e potentes inacabamentos.

Adupé!⁴⁷

⁴⁷ Gratidão (na língua iorubá).

REFERÊNCIAS

A STUDY in choreography for câmera. Direção de Maya Deren, 1945. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h3W9yFHaVGI> . Acesso em: 30 jan. 2025.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGUIAR, Josimeire Ferreira de; COSTA, Candida Soares da. A trajetória emancipatória do cabelo crespo: racismo, “boa aparência”, transição capilar e a afirmação da identidade negra. **Raído**, [S. l.], v. 15, n. 37, p. 51–68, 2021. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/Raido/article/view/14640> . Acesso em: 04 set. 2024.

ALMA no olho. Curta experimental. Direção de Zózimo Bulbul. Brasil, 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IbCa5ufiV3s> . Acesso em: 30 jan. 2025.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Editora Pólen, 2019.

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. **O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo - ensaios**. São Paulo, SP: Todavia, 2023.

ALVES, Simonne Silva. **Meu corpo DANÇA: um estudo sobre subjetividades de mulheres negras na Maré**. 21/02/2022. 142 f. Mestrado em Antropologia Social. Instituição de Ensino: Universidade Federal do Rio De Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

ANDRADE, Mário de. **O banquete**. São Paulo: livraria Duas Cidades, 1989.

ANGELI, Diogo; ROCCO, Marcelo. Estratégias artísticas na videodança Fôlego: escravidão e necropolítica em Campinas (SP-Brasil). **Rev. Bras. Estud. Presença**. Vol. 13, N. (3), Porto Alegre, RS: UFRGS, 2023. Dossiê Dança, Violência e Conflito. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/128194> . Acesso em: 04 set. 2024.

ANTUNES, Gislaine Maria Barbosa. **Ensino de Arte e poéticas autobiográficas: O corpo n’(As)pirações das juventudes periféricas - narrativas audiovisuais e contribuições para uma sociedade antirracista**. 29/11/2023. 152 f. Mestrado Profissional em Artes (PROFARTES). Instituição de Ensino: Universidade Federal de Minas Gerais, Uberlândia, UFMG, 2023.

ARMES, Roy. **ON Video**: o significado do vídeo nos meios de comunicação. Trad. George Schlesinger. São Paulo: Summus, 1999.

ARTIST – RHEA DILLON. Disponível em: <https://vocurations.com/artists/rhea-dillon> . Acesso em: 20 ago. 2024.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas-SP: Papirus, 2003.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconografia**: reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.

BARBOSA, Erly Guedes. **Cachos perfeitos? Disputas narrativas sobre cabelos crespos e cacheados no Youtube**. 13/12/2023. 122 f. Mestrado em Comunicação
Instituição de Ensino: Universidade Federal Fluminense, Niterói. Biblioteca Central do
Gragoata, 2023.

BELLOUR, Raymond. **Entre Imagens**: foto, cinema e vídeo. Campinas: Papirus, 1997.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BRUM, Leonel. Videodança: uma arte do devir. In: CALDAS et al. (Org.). **Dança em foco**: ensaios contemporâneos de videodança. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012 (p. 75-114).

BRUM, Leonel. **Poéticas (in)visíveis**. Curitiba: Appris, 2025.

BURT, Ramsay. Katherine Dunham e Maya Deren sobre ritual, modernidade e diáspora africana. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 44–51, 2016. DOI: 10.36025/arj.v3i2.10756. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/10756>. Acesso em: 14 fev. 2025.

CALDAS, Paulo. Poéticas do movimento: interfaces. In: CALDAS, et. al (org.). **Dança em foco, vol. 4 - Dança na Tela**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Oi Futuro, 2009 (p. 28-34)

CALDAS, Paulo. et al (org.). **Ensaaios contemporâneos de videodança**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

CAMARGO, Marcos. **Arte & pensamento estético**. Londrina: Syntagma Editores, 2021.

CAPELATTO, Igor. **Videodança**. Guarapuava: Unicentro, 2024.

CARDOSO, Cláudia Pons. "Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez". In: **Estudos Feministas, Florianópolis**, v. 22, n. 3, p. 965-986. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/TJMLC74qwb37tnWV9JknbkK/?lang=pt>. Acesso em: 14 fev. 2025.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: Ashoka Empreendimentos Sociais; Takano Cidadania (Org.). **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano, 2003 (cap. 4, p. 49-58).

CERBINO, Beatriz.; BRUM, Leonel. Videodança/screendance, uma discussão contemporânea com Douglas Rosenberg. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 108–116, 2016. DOI: 10.36025/arj.v3i2.10910. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/10910>. Acesso em: 14 fev. 2025.

- CHION, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- CIRILLO, José. **Arquivos de artistas**: questões sobre o processo de criação. Vitória-ES: EDUFES, Proex, 2019.
- COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes - traçando práxis e reflexão. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 1–20, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5423>. Acesso em: 12 fev. 2025.
- DA SILVA JUNIOR, Francisco Elismar; DA SILVA, Robson Carlos. Dança Afro-Brasileira em Cena: Expressão e Resistência da Subjetividade do Corpo Negro. **Cadernos Cajuína**, [S. l.], v. 9, n. 4, p. e249416, 2024. Disponível em: <https://v3.cadernoscajuina.pro.br/index.php/revista/article/view/559>. Acesso em: 16 fev. 2025.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raças e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DE CARLI, Ana Mery Sehbe. **O corpo no cinema**: variações do feminino. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2009.
- DEFINE BEAUTY: Process. Directed and produced by Rhea Dillon. 2024. London. Dazed Beauty. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lrl4JZQCjYg&t=191sU>. Acesso em: 14 fev. 2025.
- DEREN, Maya. Choreography for the camera. In: **Dance Magazine**, October, 1945. Disponível em: <http://re-sources.uw.edu.pl/media/The-Study-in-Choreography-for-Camera-Maya-Deren.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2025.
- DICIONÁRIO online. Verbetes 'Vídeo'. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/videos/#:~:text=Significado%20de%20v%C3%ADdeo,televisor%20ou%20de%20um%20monitor>. Acesso em: 10 out. 2024.
- DILLON, Rhea. *Biography*. Disponível em: <https://www.alminerech.com/artists/243-rhea-dillon>. Acesso em: 30 ago. 2024.
- DOMINGUES, Nadmilia Castro. **As Representações do Corpo Negro-Feminino na Contística de Conceição Evaristo**. 29/05/2022. 67 f. Mestrado em Letras. Instituição de Ensino: Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia. Biblioteca Depositária: PUC Goiás, 2022.
- DON'T TOUCH My Hair. Videoclipe. Solange Knowles ft. Sampha, Estados Unidos, 2016. Plataforma Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=dont+touch+my+hair. Acesso em: 14 fev. 2025.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DURÃES, Daniele Sena. **Projeto Violência: estudo de caso de um processo de (trans)criação da dança presencial para a tela**. 17/03/2023. 162 f. Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo. Instituição de Ensino: Universidade Estadual do Paraná – campus de Curitiba II/FAP, Centro de Artes, Curitiba-PR, 2023.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema como arqueologia das mídias**. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Edições SESC-SP, 2018.

EVARISTO, Conceição. **Olhos D'Água**. São Paulo: Pallas, 2014.

FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FAZENDA Ivani. C. A et al. (orgs). **Interdisciplinaridade na pesquisa científica**. Campinas, SP: Papirus, 2015.

FERREIRA, N. S. A. Pesquisas denominadas estado da arte. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 23, n. 79, p. 257-274, ago. 2002. DISPONÍVEL EM: <https://www.fe.unicamp.br/alle/textos/NSAFAsPesquisasDenominadasEstadodaArte.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2024.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Escrita acadêmica: a arte de assinar o que se lê. In: COSTA, Marisa Vorraber; BUJES, Maria Isabel Edelweiss (org.). **Caminhos investigativos III: riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras**. Rio de Janeiro-RJ: DP&A, 2005 (p. 117-140).

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Por uma escuta da arte: ensaio sobre poéticas possíveis na pesquisa. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, RS, v. 11, n. 1, p. 01-23, jan. 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/100045>. Acesso em: 10 jan. 2025.

FREITAS, Geisiane Cristina de Souza. **Cabelo vem lá de dentro, cabelo é como pensamento: um estudo sobre a perspectiva da mulher negra sobre a negritude e transição capilar em diferentes contextos de sociabilidade**. 30/08/2021. 145 f. Mestrado em Sociologia. Instituição de Ensino: Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB, 2021.

GALDINO, Graciele Ribeiro. **Decolonizar-arte: os saberes do corpo como lugar estratégico para uma educação antirracista**. 30/08/2021. 118 f. Mestrado em Educação. Instituição de Ensino: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, UNIRIO, 2021.

GELEDÉS. "O que cabelo tem ver com racismo". 14 jun. 2014. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/o-que-cabelo-tem-ver-com-racismo/>. Acesso em: 29 mai. 2024.

GOMES, Nilma Lino. Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, V. 29, N.1, p. 167-182, jan/jun, 2003. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/ep/a/sGzxY8WTnyQQQbwjG5nSQpK/abstract/?lang=pt>.

Acesso em: 20 abr. 2025.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz**: corpo e cabelo como símbolo de identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 3ª ed., 2019.

GOMES, Nilma Lino. Movimento negro e educação: ressignificando e politizando a raça. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 33, n. 120, p. 727-744, jul/set, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/es/a/wQQ8dbKRR3MNZDJKp5cfZ4M/>. Acesso em: 19 abr. 2025.

GOMES, Nilma Lino. O Movimento Negro e a intelectualidade negra descolonizando os currículos. In: COSTA, J. B.; TORRES, N. A.; GROSFUGUEL, R. (Org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019 (p. 223-246).

GOMES, Cláudia Ferreira Alexandre; DUQUE-ARRAZOLA, Laura Susana. Consumo e identidade: o cabelo afro como símbolo de resistência. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [S. l.], v. 11, n. 27, p. 184–205, 2019. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/496>. Acesso em: 27 set. 2025.

GONÇALVES, Mauro. O vídeo como tecnologia e meio de expressão artística. **Vista**, [S. l.], n. 10, p. e022010, 2022. DOI: 10.21814/vista.4057. Disponível em: <https://revistavista.pt/index.php/vista/article/view/4057>. Acesso em: 16 mar. 2025.

GRAÇA, Lilian. **A Percepção cinestésica na videodança**: reverberações empáticas entre corpos de carne e da tela. Salvador: UFBA, 2019. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/30515>>. Acesso em: 15 mai. 2021.

GREINER, Christinne. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

HOOKS, bell. *Postmodern Blackness*. In: **Yearning: Race, Gender and Cultural Politics**. Boston: South End Press, 1990, p. 624-31;

HOOKS, bell. "Alisando o nosso cabelo". Tradução de Lia Maria dos Santos. Geledés, [S.l.], 10 jun. 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/alisando-o-nosso-cabelo-por-bellhooks>. Acesso em: 29 mar. 2025.

HOOKS, bell. **Olhares Negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, bell. "Vivendo de amor". O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe, v. 2, p. 188-198, 2000. **Revista da ABPN**, v. 12, n. 33, jun.-ago. 2020, p. 257-272.

IMPROVISO. Roteiro e Direção: Patrícia Ressurreição, Brasil, 2019 [3min.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JEDRPKiN4HQ>. Acesso em: 20 fev. 2025.

JAGUN, Márcio. **Orí a cabeça como divindade**. Rio de Janeiro: Litteris, 2015.

JANICAS, Bárbara. **Pioneiras da cine-dança**: Deren, Arledge e Menken. Site: 2023. Disponível em: <https://apaladewalsh.com/2023/04/pioneiras-da-cine-danca-deren-arledge-e-menken/>. Acesso em: 12 fev. 2025.

JANMOHAMED, Abdul R. "The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature". **Critical Inquiry**, Chicago, v12, n1, p. 59-87, 1985.

JERE-MALANDA, Regina. *Black women's politically correct hair*. New African Woman, 2008, p. 14-18.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Editora Cobogó, 2008. Disponível em: https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/MEMORIAS_DA_PLANTACAO_-_EPISODIOS_DE_RAC_1_GRADA.pdf. Acesso em: 20 mai. 2024.

LEMO, Anielle Conceicao. **Inserção e Permanência de Bailarinas Negras Brasileiras no Campo Profissional da Dança como Representatividade Negra e Modo de Resistência ao Racismo**. 30/03/2023. 178 f. Doutorado em Artes Cênicas. Instituição de Ensino: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

LIMA, Themis Cristina Lobato de. **Planeta África: Práticas Artísticas para uma Educação Antirracista**. 17/11/2022. 167 f. Mestrado Profissional em Educação e Docência. Instituição de Ensino: Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Biblioteca da FaE/UFMG, 2022.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**: ensaios e conferências. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Autêntica, 2019.

MACHADO, Arlindo. O vídeo e sua linguagem. **Revista USP**, São Paulo, Brasil, n. 16, p. 6–17, 1993. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25681>. Acesso em: 20 jul. 2024.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário**: o desafio das poéticas tecnológicas. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 1996.

MACHADO, Arlindo. Pós-cinemas: ensaios sobre a contemporaneidade. In: _____. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas-SP: Papyrus, 1997 (p. 172-281).

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MARTINS, Gilberto de Andrade.; PINTO, Ricardo Lopes. **Manual para elaboração de trabalhos acadêmicos**. São Paulo: Atlas, 2001.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. 3ª. ed. Rio de Janeiro, RJ: Editora Cobogó, 2024.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

MEMMI, Albert. **The Colonizer and the Colonized**. Londres: Earthscan, 1990.

MENDES, Maria Cristina; GATTI, José. Cinema: o uso criativo da realidade. **Devires**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 128-149, jan/jun 2012. Traduzido de: DEREN, Maya. *Cinematography: The Creative Use of Reality*. In: SITNEY, P. Adams (ed.). *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. New York: Anthology Film Archives, 1978. p. 60-73. Publicado originalmente em: DAEDALUS – Journal of the American Academy of Arts and Sciences: The Visual Arts Today. Boston, Massachusetts: American Academy of Arts and Sciences, winter 1960. Edição especial. Disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/215/0>. Acesso em: 10 jan. 2025.

MESQUITA, Juliana Scheider; TEIXEIRA, Juliana Cristina; SILVA, Caroline Rodrigues. 'Cabelo (crespo e cacheado) pro alto, me levando a saltos' em meio à ressignificação das identidades de mulheres negras em contextos sociais e organizacionais. **Recadm – Revista Eletrônica de Ciência Administrativa**, v. 19, n. 2, p. 227-256, mai-ago, 2020. Disponível em: <https://www.periodicosibepes.org.br/index.php/recadm/article/view/2868>. Acesso em 02 set. 2024.

MOCARZEL, Evaldo. Cinema e Dança: diálogos linguísticos em casamentos artísticos marcados pelo movimento in: WOSNIAK, Cristiane. LESNOVSKI, Ana. Flávia Merino. (Org.). **Olhares: audiovisuais contemporâneas brasileiras**. Campo Mourão: Fecilcam, 2016 (Col. Diversidades do Conhecimento) (p. 33-52).

MOREIRA, Fernanda Lucia Regueira. **Estética capilar e poder: análise crítica do discurso de youtubers sobre cabelo crespo e cacheado**. 19/02/2019. 151 f. Mestrado em Ciências da Linguagem. Instituição De Ensino: Universidade Católica de Pernambuco, Recife. Biblioteca Central da UNICAP, 2019.

MORO, Gláucio Henrique Matsushita. Manifestações do vídeo: linguagem e teatralidade. **EntreLetras**, [S. l.], v. 15, n. 2, p. 200–214, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufnt.edu.br/index.php/entreletras/article/view/18881>. Acesso em: 20 mar. 2025.

MOROSINI, Marília Costa; FERNANDES, Cleoni Maria Barboza. Estado do conhecimento: conceitos, finalidades e interlocuções. **Educação por Escrito**, Porto Alegre, v.5, n.2, p.154-164, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/poescrito/article/view/18875>. Acesso em: 10 dez. 2024.

MOTTA, Aline; FLORES, Livia; DE OLIVEIRA, Dinah; LEAL, André; COPQUE, Bárbara; DAMACENO, Janaína; SOMMER, Michelle Farias. Linhagem é linguagem: entrevista com Aline Motta. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 47, p. 11- 41, jan.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.2>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>. Acesso em: 05 jan. 2025.

MUNARI, Vítor. **O que é captação de imagens**. Site, 2024. Disponível em: <https://fotografiaprofissional.org/glossario/o-que-e-captacao-de-imagens-entenda-o-conceito/>. Acesso em: 10 jul. 2025.

MUNIZ, Adriana Werneck Russo; BASTOS, Karine Oliveira; AMADO, Luiz Antônio Saléh. A escrita como artesanato: a experiência do escrever(-se). **Revista Interinstitucional Artes de Educar**, [S. l.], v. 6, n. 3, p. 894–913, 2020. DOI: 10.12957/riae.2020.54576. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/riae/article/view/54576>. Acesso em: 10 jan. 2025.

OLIVEIRA, Camila da Rocha Galvao. **Tem vídeo novo no canal: uma análise da produção de imagens de mulheres negras do youtube**. 16/08/2018. 98 f. Mestrado em Ciências Sociais. Instituição de Ensino: Universidade Federal Rural do Rio De Janeiro. Biblioteca Central da UFRRJ, 2018.

OLIVEIRA, Ivani Francisco de. **Versões de mulheres negras sobre a transição capilar: um estudo sobre processos de descolonização estética e subjetiva**. 27/03/2019. 132 f. Mestrado em Psicologia. Instituição De Ensino: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo Biblioteca Depositária: PUC/SP, 2019.

OLIVEIRA, Ivan Gomes de. **Diásporas Narrativas: Uma Análise Do Hibridismo Midiático na Construção da Leitura Performática em Grada Kilomba**. 14/12/2022. 130 f. Mestrado em Linguística Aplicada Instituição de Ensino: Universidade Estadual de Campinas, Campinas, UNICAMP, 2022.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 24^a ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

PAULA, Juliana Araujo de. **O processo de constituição das deusas do ébano: dança, mulheres negras e vínculos comunitários no contexto do bloco afro Ilê Aiyê**. 22/11/2023. 181 f. Doutorado em Estudos do Lazer. Instituição de Ensino: Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte Biblioteca Depositária: Biblioteca central da UFMG, 2023.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2021. Coleção Feminismos Plurais.

RIBEIRO, Djamila. Podcast. **Djamila Ribeiro explica o lugar de fala, racismo e representatividade | Lugar de Escuta #01** [15/jan. 2024]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4L05svH5Ock>. Acesso em: 20 fev. 2024.

ROSINY, Claudia. Videodança. In: CALDAS, Paulo et al. (Org.). **Videodança**. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007.

RIBEIRO, Monica Medeiros. De registros a reflexões sobre o corpo em processo de criação. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v.10, n. 4, 2020. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S223726602020000400204&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 04 fev. 2025.

RIBEIRO, Quezia Maria Lopes Gomes da Silva. **Cinema é travessia: Escrevivências de mulheres negras no audiovisual curta-metragista negro**. 29/05/2023. 96 f. Mestrado em Cinema e Audiovisual. Instituição de Ensino: Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023.

RITO, Ana. Entre as duas vezes que o corpo dançou: Coreografia para a câmara Bausch, Fuller e Deren. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 196–207, 2016. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/30113>. Acesso em: 5 mar. 2025.

RONCALLO, Sergio. El video(arte) o el grado Lego de la imagen. **Signo y Pensamiento**, nº47, volumen XXIV, 2005. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/860/86004711.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2025.

ROSARIO, Lilian Valeria Cunha Do. **KBELA: O Cabelo e a Mulher Negra no Cinema Contemporâneo Brasileiro**. 26/02/2019. 163 f. Mestrado em Artes. Instituição de Ensino: Universidade Federal do Ceará, 2019.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: uma (nova) introdução - fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. 2.ed. São Paulo: EDUC, 2000.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. 3a ed. São Paulo: EDUC, 2008. (Série Trilhas)

SALLES, Cecília Almeida. **Arquivos de criação: arte e curadoria**. Vinhedo: Horizonte, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 6.ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. **Processos de criação em grupo: diálogos**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SALLES, Cecília Almeida. Crítica de processos e teoria de cineastas. In: SCANSANI, Andréa C.; MELLO, Jamer Guterres de (orgs.). **Por uma teoria compartilhada:**

ideias, processos e práticas de cineastas [recurso eletrônico]. Cachoeirinha: Fi, 2023. (p. 87-116).

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

SANTAELLA, Lucia. (org.). **Novas formas do audiovisual.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

SANTAELLA, Lucia. Corpos femininos em caleidoscópio – Apresentação. In: DE CARLI, Ana Mery Sehbe. **O corpo no cinema: variações do feminino.** Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2009 (p. 7-9).

SANTANA, Ivani. **Dança na Cultura Digital.** Salvador: EDUFBA, 2006.

SANTANA, Monica Pereira de. **Mulheres Negras: (Auto)-(Re)Invenções, Devires e Criação de Novos Discursos De Si Nos Corpos De Criadoras Negras.** 07/10/2021. 306 f. Doutorado em Artes Cênicas. Instituição De Ensino: Universidade Federal da Bahia, Salvador. Repositório Institucional UFBA, 2021.

SANTOS, Danielle Cristina Anatolio dos. **Corpo Negro Feminino: Resignificação em Performances de Mulheres Negras.** 23/09/2018. 200 f. Mestrado em Artes Cênicas. Instituição De Ensino: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Biblioteca Setorial da Unirio, 2018.

SANTOS, Denise Bispo dos. **Para além dos fios: cabelo crespo e identidade negra feminina na contemporaneidade.** 12/06/2019. 129 f. Mestrado em História Instituição de Ensino: Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão. Institucional da Universidade Federal de Sergipe - RI/UFS, 2019.

SANTOS, Lais Castro dos. **Interseções entre vídeo e dança sob óticas periféricas.** 05/12/2023. 81 f. Mestrado em Dança. Instituição de Ensino: Universidade Federal do Rio De Janeiro, Rio de Janeiro. Biblioteca Depositária: Base Minerva, UFRJ, 2023.

SANTOS, Gabriele Christine *et al.* Impacto do racismo nas vivências de mulheres negras brasileiras: um estudo fenomenológico. **Revista Psicologia: Ciência e Profissão**, 1-16, 2023, V. 43 *e*location e249674. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-3703003249674>. Acesso em: 04 set. 2024.

SARZI-RIBEIRO, Regilene. O corpo no vídeo e o corpo do vídeo: diálogos estéticos, arte eletrônica. **Revista Poiésis** – UFF, V. 15, Nº 23, 2014. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/24349/14003>. Acesso em: 15 mar. 2025.

SARZI-RIBEIRO, Regilene. Corpo, videoarte e o papel das linguagens midiáticas na construção de sentido e visibilidade das artes visuais. **Revista Comunicação Midiática**, Bauru, SP, v. 8, n. 3, p. 87–107, 2013. Disponível em: <https://www2.faac.unesp.br/comunicacaomidiatica/index.php/CM/article/view/214>. Acesso em: 4 mar. 2025.

SARZI RIBEIRO, Regilene. Corpo, videoarte e o papel das linguagens midiáticas na construção de sentido e visibilidade das artes visuais. **Revista Comunicação Midiática**, Bauru, SP, v. 8, n. 3, p. 87–107, 2013. Disponível em: <https://www2.faac.unesp.br/comunicacaomidiatica/index.php/CM/article/view/214>. Acesso em: 4 ago. 2024.

SHULZE, Guilherme Barbosa. Um olhar sobre videodança em dimensões. **VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, 2010 (p. 1-4). Portal Abrace.org. Disponível em: <https://www.portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Guilherme%20Barbosa%20Schulze%20Um%20olhar%20sobre%20videodan%E7a%20em%20dimens%F5es.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2025.

SILVA, Julia Maria Nogueira. **As Narrativas de Mulheres Negras e Educadoras: o Uso da Arte na Educação Antirracista**. 21/11/2022. 111 f. Mestrado em Educação. Instituição de Ensino: Universidade Federal de Viçosa, Viçosa. Biblioteca Central Universidade Federal de Viçosa (Campus Viçosa), 2022.

SITE de tradução de músicas. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/solange-knowles/dont-touch-my-hair/traducao.html>. Acesso em: 10 jul. 2024.

SOARES, Thiago. **A estética do videoclipe**. João Pessoa, Paraíba: Editora da UFPB, 2013.

SOUZA, Edileuza Penha de. Mulheres negras na construção de um cinema negro feminino. **Aniki**, Lisboa, v. 7, n. 1, p. 171-188, 2020. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/586>. Acesso em 08 fev. 2025.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Graal, 1990, 2. ed.

SPANGHERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

STREVA, Juliana Moreira. "Colonialidade do ser e corporalidade: o racismo brasileiro por uma lente descolonial". **Revista Antropolítica**, v. 40, n. 1, p. 20-53, 2016. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/view/41776>. Acesso em: 29 jan. 2025.

TAVARES, Monica. Processos de criação na ARTE. In: ROIPHE, Alberto; MATTAR, Sumaya (Orgs.). **Processos de criação na educação e nas artes**. São Paulo-SP: EDUSP/ECA-USP, 2018 (p. 36-48).

TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org.). **Mulheres, cinema e vídeo no Brasil - (mais de) 40 anos de pesquisa**. Rio de Janeiro: Ed. dos Autores, 2022.

TESSLER, Elida. Apresentação. In: SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. 6ª edição. São Paulo: Intermeios, 2013 (p. 15-20).

TORRES, Juliana Ferreira. **Imagens de mulheres negras no cinema negro e feminino brasileiro**. 16/05/2024. 102 f. Dissertação. Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo. Instituição de Ensino: Universidade Estadual do Paraná, Curitiba – campus Curitiba II/FAP, 2024.

TORRES, Juliana Ferreira. O corpo negro em performance para a câmera como discurso contra-hegemônico. **Grau Zero – Revista de Crítica Cultural**, Alagoinhas-BA: Fábrica de Letras - UNEB, v. 11, n. 2, p. 293–310, 2024. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/grauzero/article/view/v11n2p293>. Acesso em: 5 dez. 2024.

TRANÇA SOLTA. Videodança. Roteiro e Direção: Patrícia Ressurreição. Co-direção: Castro Pizzano, Brasil, 2024 [1min.]. Disponível em: <https://www.festivaldominuto.com.br/en/contents/55354>. Acesso em: 10 fev. 2025.

VANOYE, Francis; Goliot-Lété, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. 7ª. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

VIEIRA, Nara Cordova. **Processo de criação em dança Andeja nos Ventos: Caminhos abertos pelas corta-ventos, mulheres negras, congos da banda de Airões-MG**. 04/07/2019. 140 f. Mestrado em Dança. Instituição De Ensino: Universidade Federal Da Bahia, Salvador, 2019.

XIRÊ URBANO. Videodança. Roteiro e Direção: Patrícia Ressurreição. Co-diretor: Castro Pizzano, Brasil, 2024 [1min.]. Disponível em: <https://www.festivaldominuto.com.br/pt-BR/contents/55651>. Acesso em: 10 fev. 2025.

WOSNIAK, Cristiane. **Dança, cine-dança, vídeo-dança, ciber-dança**: dança, tecnologia e comunicação. Curitiba: UTP, 2006. (Col. Recém Mestre) (p. 67- 98).

WOSNIAK, Cristiane. Afetos, sentidos e memórias na configuração do discurso de um “docudança” brasileiro: uma biografia dançante audiovisual in: WOSNIAK, Cristiane; LESNOVSKI, Ana Flávia Merino. (org.) **Olhares**: audiovisuais contemporâneas brasileiras. Campo Mourão: Fecilcam, 2016. (Col. Diversidades do Conhecimento) (p. 75-119).

WOSNIAK, Cristiane; SILVA DA RESSUREIÇÃO, Patrícia. O audiovisual como campo de debate educacional e político: corpos femininos negros na mídia. **Revista da FUNDARTE**, [S. l.], v. 65, n. 65, p. e1569, 2025. Disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/1569>. Acesso em: 27 set. 2025.

ANEXO I

ROTEIRO PRÉVIO DE PERGUNTAS PARA UMA ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA

Perguntas a serem respondidas pelas participantes da pesquisa durante a sessão de entrevista presencial

Bloco 1 - Informações Demográficas

1. Qual seu Nome? Ou prefere não se identificar?
2. Qual é a sua Idade? Ou prefere não responder a esta pergunta?
3. Qual é a sua cidade natal? Ou prefere não responder a esta pergunta?
4. Há quanto tempo reside em Curitiba? Ou prefere não responder a esta pergunta?
5. Qual é o seu nível de escolaridade? Ou prefere não responder a esta pergunta?
6. Em caso de graduação, qual é a área de sua formação? Ou prefere não responder a esta pergunta?
7. Caso possua pós-graduação, qual é a área de sua formação? Ou prefere não responder a esta pergunta?
8. Você atua ou atuou artisticamente em Curitiba, a partir de qual modalidade ou linguagem? Dança; Música; Teatro; Performance; Artes Visuais; Cinema; Vídeo; Grafite; Outras linguagens? Ou prefere não responder a esta pergunta?

Bloco 2 – Sua percepção acerca de questões raciais e características fenotípicas

9. Qual é a sua percepção acerca do tom de sua pele (em relação à quantidade de melanina)? Considera-se uma mulher preta? Parda? Morena clara? Morena escura? Outra caracterização? Ou prefere não responder a esta pergunta?
10. Qual é a sua percepção acerca do tom da pele de seus familiares mais próximos [avós paternos, maternos, pais e irmãos ou irmãs]? Considera-os brancos? Pretos? Pardos? Morenos claros? Morenos escuros? Outras caracterizações? Ou prefere não responder a esta pergunta?
11. Você procede de uma família miscigenada? Em caso positivo, quais raças constituem a sua herança genética e ancestral? Ou prefere não responder a esta pergunta?
12. Qual é a sua percepção sobre seu cabelo (atualmente)? É naturalmente crespo? É liso? É levemente ondulado? É encaracolado? É cacheado? Ou prefere não responder a esta pergunta?
13. E quando você se refere aos seus familiares/ancestrais mais próximos, qual é a sua percepção sobre seus cabelos (atualmente)? Pode mencionar cada caso? Pai, Mãe, Avós paternos e maternos, irmãos e irmãs? Seus cabelos são naturalmente crespos? São lisos? Levemente ondulados? Encaracolado? Cacheados? Ou prefere não responder a esta pergunta?
14. Você costuma mudar a textura de seu cabelo, com frequência? Ou prefere não responder a esta pergunta?
15. Você já mudou a cor de seu cabelo, ao longo de sua vida? Pode dizer por que? Ou prefere não responder a esta pergunta?

16. Você costuma usar seus cabelos soltos naturalmente com frequência? Por que? Ou prefere não responder a esta pergunta?
17. Você costuma usar o seu cabelo preso com frequência? Por que? Ou prefere não responder a esta pergunta?

Bloco 3 – Suas memórias e sensações em relação aos cabelos crespos

18. Consegue se lembrar como era/foi a relação com seus cabelos na infância e no âmbito de sua família? Pode relatar algum episódio que ilustre ou exemplifique esta relação? Ou prefere não responder a esta pergunta?
19. Consegue se lembrar como era/foi a relação com seus cabelos na adolescência e no âmbito de sua família? Pode relatar algum episódio que ilustre ou exemplifique esta relação?
20. Como é a relação com seus cabelos na atualidade e no âmbito de sua família? Pode relatar algum episódio que ilustre ou exemplifique esta relação? Ou prefere não responder a esta pergunta?
21. Consegue se lembrar como era/foi a relação com seus cabelos na infância e no âmbito da educação formal – na escola? Pode relatar algum episódio que ilustre ou exemplifique esta relação? Ou prefere não responder a esta pergunta?
22. Consegue se lembrar como era/foi a relação com seus cabelos na adolescência e no âmbito da educação formal – no ensino médio? Pode relatar algum episódio que ilustre ou exemplifique esta relação? Ou prefere não responder a esta pergunta?
23. Consegue se lembrar como era/foi a relação com seus cabelos na idade adulta e no âmbito da educação em nível de ensino superior – na graduação [caso se aplique a pergunta]? Pode relatar algum episódio que ilustre ou exemplifique esta relação? Ou prefere não responder a esta pergunta?
24. Você teve bonecas pretas com cabelos crespos na sua infância? Ou prefere não responder a esta pergunta?
25. Atualmente, você consegue lembrar de algum episódio de racismo estrutural relacionado ao seu cabelo [sob a forma de comentário depreciativo, apelidos, zombaria, risos ou outras formas] em algum momento de sua trajetória de vida? Pode comentar sobre este episódio [caso se aplique]? Ou prefere não responder a esta pergunta?
26. Você consegue lembrar de algum episódio de racismo estrutural relacionado ao seu cabelo [sob a forma de comentário depreciativo, apelidos, zombaria, risos ou outras formas] em algum relacionamento amoroso? Ou prefere não responder a esta pergunta?
27. Você já necessitou alisar os cabelos naturalmente crespos em decorrência de exigências de sua atuação no campo das artes? Para dançar uma coreografia no palco? Ir à cena em uma peça teatral, participar de um coral, na cena musical ou outras formas de participação no campo das artes, por exemplo? Pode fazer um relato da situação? Ou prefere não responder a esta pergunta?
28. Qual é a sua relação atual com o cenário da cultura negra em Curitiba? Ou prefere não responder a esta pergunta?
29. Você frequenta salões de beleza com assiduidade? Em caso positivo, quais são os principais procedimentos estéticos relacionados ao seu cabelo? Pode mencionar algum ou alguns? Ou prefere não responder a esta pergunta?
30. No caso de frequência a salões de beleza, você já sofreu algum episódio de racismo estrutural [sob a forma de comentário depreciativo, apelidos, zombaria, risos ou outras formas – relacionado ao seu cabelo] em algum momento de sua trajetória de vida? Qual foi a sua reação [caso se aplique]? Ou prefere não responder a esta pergunta?
31. Já presenciou algum episódio de racismo estrutural direcionado a pessoas próximas a você [sob a forma de comentário depreciativo, apelidos, zombaria, risos ou outras formas –

relacionados ao cabelo dessas pessoas] em algum momento de sua trajetória de vida? Qual foi a sua reação [caso se aplique]? Ou prefere não responder a esta pergunta?

32. Gostaria de fazer algum comentário sobre seu cabelo que ainda não tenha sido contemplado nas perguntas anteriores?