



**INSTITUTO  
FEDERAL**  
Brasília

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília

*Campus Brasília*

Licenciatura em Dança

ISADORA LIMA RODRIGUES

**ESTÉTICAS DE RESISTÊNCIA E PEDAGOGIAS DE INSURGÊNCIA:**

dança, educação e a construção de novos mundos

Brasília

2025

ISADORA LIMA RODRIGUES

**ESTÉTICAS DE RESISTÊNCIA E PEDAGOGIAS DE INSURGÊNCIA:**

dança, educação e a construção de novos mundos

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília, Campus Brasília como parte da exigência para obtenção do título de licenciada.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Buiati

Brasília

2025

R696e Rodrigues, Isadora Lima.

Estéticas de resistência e pedagogias de insurgência: dança, educação e a construção de novos mundos. / Isadora Lima Rodrigues ; orientação Marcos Buiati. – Brasília, 2025.

45 f. ; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília, Licenciatura em Dança, 2025.  
Orientador: Marcos Buiati.

1. Educação. 2. Dança. 3. Estética de resistência. 4. Trsnformação social. I. Buiati, Marcos, orient. II. Instituto Federal de Brasília. III. Título.

CDU 37.035:793.3

Ficha catalográfica elaborada com os dados fornecidos pela autora.



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO**  
**Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília**

**TERMO DE APROVAÇÃO**

ISADORA LIMA RODRIGUES

**ESTÉTICAS DE RESISTÊNCIA E PEDAGOGIAS DE INSURGÊNCIA:**

dança, educação e a construção de novos mundos

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Dança, como Trabalho de Conclusão de Curso – TCC, aprovado como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Dança.

Linha de Pesquisa: Estudos Crítico-Analíticos em Dança

Aprovado em 12 de fevereiro de 2025.

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Marcos Vinícius Buiati Rezende

Presidente da Banca

Profª Drª Dra. Raquel Purper

Avaliadora 1

Prof. Me. Jefferson Elias de Figueiredo

Avaliador 2

Documento assinado eletronicamente por:

- Marcos Vinicius Buiati Rezende, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO, em 21/02/2025 09:22:06.
- Raquel Purper, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO, em 21/02/2025 09:26:07.
- Jefferson Elias de Figueiredo, PROF ENS BAS TEC TECNOLOGICO-SUBSTITUTO, em 21/02/2025 09:33:20.

Este documento foi emitido pelo SUAP em 21/02/2025. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse <https://suap.ifb.edu.br/autenticar-documento/> e forneça os dados abaixo:

Código Verificador: 600525

Código de Autenticação: fba03df69f



Campus Brasília  
Via L2 Norte, SGAN 610, Módulo D, E, F e G., None, Asa  
Norte, BRASÍLIA / DF, CEP 70.830-450  
(61) 2193-8055

**Homem bomba, por Pedro Bomba:**

*Eu tenho aqui,  
guardado dentro de mim  
um monte de bomba  
e essa porra toda vai explodir!  
Eu tô avisando...  
Vocês tão me ouvindo bem?  
Eu tenho aqui dentro de mim  
um monte de bomba  
e essa porra vai explodir.  
É curto o pavio...  
Tá vendo esses olhos fundos, tá vendo?  
É que ninguém dorme aqui...  
A insônia tem nome de polícia,  
milícia, tá me entendendo?  
O nome da nossa casa é barraco,  
O pesadelo tá fardado, tá me entendendo?  
É pouca vida pra muita morte,  
é lona preta, pele preta, reintegração de posse...  
Sabe como é viver assim?  
Sabe?  
Não sabe, né?  
Ai vai pra rua gritar sem violência,  
sem vandalismo,  
sem partido,  
vai vestir branco e pedir paz...  
Aqui 'mermão',  
toda camisa branca  
é manchada de vermelho sangue!  
E paz, é uma palavra que nunca existiu no vocabulário da rua!  
Aqui é carne crua, ferida aberta...  
Ninguém tem medo de morrer não,  
muito menos de lutar,  
tão pouco de morrer lutando.  
A gente vai quebrar é tudo,  
vai trancar pista,  
queimar pneu!  
E não me venha dizer que é vandalismo,  
vandalismo é o que fazem com nossas vidas,  
tá me entendendo?  
Vandalismo é o que fazem com nossas vidas.  
Pacífico só oceano,  
o nome disso é revolta  
RE-VOL- TA,  
Tá me entendendo?  
Tão me ouvindo bem?  
Aqui todo mundo  
tem um monte de bomba  
guardada dentro de si  
e quando essa porra toda explodir...  
Aí eu quero ver...*

*Assim como Eduardo Taddeo no livro A guerra não declarada na visão de um favelado (2012): **Dedicado a todos os invisibilizados do Brasil.***

## AGRADECIMENTOS

Confesso que ao iniciar qualquer leitura, pulo as páginas, vou direto aos agradecimentos. Diante do que me ensinaram e aprendi sobre base, é ali, nos agradecimentos, que entendo a força do que foi e do que virá. Os nomes e o que eles representam dão sentido às palavras, desenhando-as com traços específicos de quem as contam/narram.

Com esses argumentos, inverteo as ordens acadêmicas. Estas são as primeiras páginas que vocês veem (mesmo que no imaginário da leitura). Esqueçam a capa e a contracapa de um nome só. Um nome não se escreve sozinho. Cada palavra que aqui inscrevo carrega em si múltiplas vozes, rastros de outras existências que atravessaram o tempo e se fizeram presença. A autoria nunca é solitária; ela é um ato coletivo, um tecido costurado pelas experiências, pelos encontros e pelas memórias que moldam nossa identidade. Assim, esta escrita não parte de um único ponto de origem, mas de uma constelação de nomes e histórias que me formam e que, por meio da partilha, reverberam para além do papel.

Nomes que prosperam em mim, nas minhas palavras, como diz Maya Angelou: “Minha missão na vida não é meramente sobreviver, mas prosperar; e fazê-lo com alguma paixão, alguma compaixão, algum humor e algum estilo”. A escrita, como a existência, não se restringe ao ato de registrar e catalogar o mundo, mas de reinventá-lo, insurgir-se contra os silenciamentos impostos e criar brechas onde a vida possa florescer com dignidade e plenitude. Escrevo porque o silêncio não é opção, porque cada traço desenhado no papel carrega a insubmissão dos que vieram antes e o desejo dos que virão depois.

Pois, como continua Angelou,

Acredito que carregamos as sombras, os sonhos, os medos e os monstros de casa debaixo da pele, nos cantos externos dos olhos e talvez na cartilagem do lóbulo da orelha [...] acho que o que fazemos é, na maioria das vezes, envelhecer. Levamos o acúmulo dos anos em nossos corpos e nossos rostos, mas, em geral, nosso verdadeiro eu, a criança interior, ainda é inocente e tímido como as magnólias [...] nos sentimos mais seguros quando dentro de nós mesmos encontramos nossa casa, um lugar ao qual pertencemos e talvez o único que realmente criamos. (Angelou, 2019, p.18-19).

Esse trecho ecoa em minha experiência como educadora, artista e pesquisadora. Somos feitos das camadas do tempo, das histórias que nos atravessam, das dores e sonhos que nos precedem. Ao longo do caminho, nos despimos e nos refazemos, acumulamos cicatrizes e gestos, mas há sempre em nós um centro intacto, um núcleo que resiste e nos devolve ao que há de essencial em nossa existência. A escrita e a arte, como extensões do ser, tornam-se um lugar de morada, um refúgio onde reconstruímos nossas raízes ao mesmo tempo em que cultivamos a possibilidade de um mundo outro. Não escrevo apenas por mim, mas pelas vozes que me habitam, pelos nomes que fizeram do meu caminho um espaço de luta e transformação. “Sou encorajada a escrever porque me lembro de que, de tempos em tempos, o coral precisa ser incentivado e ouvir agradecimentos por sua dedicação. Aquelas vozes precisam ser encorajadas a cantar outras vezes, com uma emoção ainda maior.” (Angelou, 2019, p.21). Afinal, não há revolução sem memória, nem identidade sem pertencimento.

Escrevo de onde o primeiro traço se inicia. A letra começa por esses nomes: Maria Deuzinha e Raimunda Lúcia (in memoriam), minhas avós, que me criaram, e tiveram notável influência sobre minha forma de ver o mundo e de perceber meu lugar nele, elas são as bases para começar esta escrita.

Para continuar, destaco o nome do meu orientador, Marcos Buiati, meu colega e professor querido, por aceitar o convite e acreditar. À banca examinadora, que escolhi por sua generosidade e pela admiração que tenho: Raquel Purper e Jefferson Figueirêdo.

Agradeço ao Instituto Federal de Brasília (IFB), especialmente à Licenciatura em Dança (LIDAN) e a todo corpo/corpa que o faz vivo. Às professoras e professores que fizeram toda a diferença na minha trajetória; aos meus amigos e amigas amadas - minha turma composta de maioria preta e periférica, que carregam consigo as estéticas de resistência e as insurgências que transformam o mundo. Nós por nós!

Por quem cuida dos meus caminhos, protege meus passos, me aconselha e afina minha escuta para a vida: todo o meu amor e fé.

Pelos que nos deram, a ideia de que a liberdade era possível, agradecemos. Essa semente, plantada nas brechas do tempo, germina em cada gesto de insubmissão, em cada palavra escrita com a urgência de quem não aceita o silenciamento. Agradecemos porque, em meio a estruturas que nos negam,

seguimos acreditando que outro mundo é possível – e mais do que isso, necessário. Agradecemos a quem veio antes, às mãos que abriram caminhos onde só havia terra árida, às vozes que se recusaram a ser apagadas, aos corpos que dançam para lembrar que o movimento é resistência. Porque, como diz Angelou (2019, p.81), "O coração humano é tão delicado e sensível que sempre precisa de algum encorajamento tangível que o impeça de vacilar em sua tarefa. O coração humano é tão robusto, tão forte, que, uma vez encorajado, marca seu ritmo com uma insistência enfática e inabalável." Esse encorajamento, esse impulso que nos mantém de pé quando tudo ao redor nos empurra para a desistência, se manifesta de muitas formas: na solidariedade dos encontros, na força das palavras, na continuidade de uma luta que não começou conosco e não terminará aqui. Como diz Angelou "A coragem é a mais importante de todas as virtudes" (2019, p.107). Mas há algo que alimenta esse coração rebelde, que sustenta sua batida insistente: a arte.

*“Eu não sou analfabeta, sou uma escritora que não teve oportunidade de estudar. O Brasil só será um país bom quando o governo olhar para os pobres e dar mais atenção aos que não têm voz.”*  
– Carolina Maria de Jesus, *Quarto de Despejo* (2021).

## RESUMO

Este trabalho propõe uma reflexão crítica sobre os entrelaçamentos entre arte, educação, estética e política, com foco na dança como prática epistemológica e ferramenta de resistência. A pesquisa questiona estruturas eurocêntricas, propondo uma abordagem que valoriza epistemologias periféricas e populares. Através da análise de manifestações artísticas e pedagógicas insurgentes, o estudo evidencia como a dança e a educação podem se tornar ferramentas de transformação social. O trabalho enfatiza a importância da arte como espaço de contestação e reinvenção, defendendo uma abordagem que reconheça corpos, histórias e saberes marginalizados como centrais na construção de um mundo mais diverso e justo.

**Palavras-chave:** Educação; Dança; Estética de resistência; Transformação social.

## ABSTRACT

This work proposes a critical reflection on the intersections between art, education, aesthetics, and politics, focusing on dance as an epistemological practice and a tool of resistance. The research challenges Eurocentric structures, advocating for an approach that values peripheral and popular epistemologies. Through the analysis of insurgent artistic and pedagogical manifestations, the study highlights how dance and education can become tools for social transformation. It emphasizes the importance of art as a space for contestation and reinvention, defending an approach that recognizes marginalized bodies, histories, and knowledge as central to building a more diverse and just world.

**Keywords:** Education; Dance; Aesthetics of resistance; Social transformation.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO #NÃO POSSO DESVIVER A HISTÓRIA.....	14
CAPÍTULO ÚNICO #MANIFESTO .....	25
#GRITO DA PERIFERIA GLOBAL .....	25
#PELA PAZ EM TODO O MUNDO .....	30
#DESCARTES.....	35
#EDUCAÇÃO COMO ATO DE REBELDIA.....	37
#ESTÉTICAS DE RESISTÊNCIA .....	39
CONCLUSÃO #PARA QUE EU NÃO ESQUEÇA.....	41
REFERÊNCIAS #VOZES.....	43
LIVROS E DISSERTAÇÕES .....	43
DOCUMENTOS E FONTES AUTORAIS.....	44

## INTRODUÇÃO #NÃO POSSO DESVIVER A HISTÓRIA

Compreendi que nunca poderei me esquecer de onde venho. Minha alma sempre olhará para trás e se maravilhará com as montanhas que escalei, os rios que atravessei e os desafios que ainda me esperam pela estrada. Essa compreensão me fortalece. (Angelou, 2019, p.89)

Esta pesquisa é escrita como um manifesto. Um ato de resistência e de palavra que emerge de minha trajetória pessoal, mas que não é, em essência, individual. Como escrevi em *Encontrando a si e um retrato da sociedade: a poética de uma Catadora de Palavras* (2023, p. 27), “esta pesquisa só se faz viva e presente porque abriram caminhos antes de mim, antes de nós.” Caminhos abertos por movimentos feministas, negros, *queers*, trabalhadores e periféricos, que desafiaram as estruturas de violência e poder, criando possibilidades para que histórias como a minha – que por tanto tempo foram silenciadas – pudessem finalmente ser contadas. Abriram frestas, buracos e crateras para que pudéssemos passar, entregando-nos o fio da continuidade, o calor de um sol que aquece cada proposta-corpo-*corpus* do mundo que insiste em existir, mesmo quando foi roubado, aniquilado ou mascarado. Como diz Anzaldúa (2021, p. 54-55), “o perigo da escrita é não fundir nossa experiência pessoal e visão de mundo à realidade social que vivemos, à nossa vida interna, nossa história, nossa economia e nossa perspectiva.”

Nasci em 1994, na Ceilândia Norte, Distrito Federal. Sou filha de um pai vindo do interior de Goiás e de uma mãe do interior do Ceará, que se encontraram e fizeram sua casa e pertencimento na Ceilândia. Cresci em um lar pequeno, mas onde cabiam todos: avós, tias, tios, primos, vizinhos, comadres. Era um quintal que transbordava histórias, risos e segredos compartilhados entre uma infância que se fazia grande dentro de um espaço aparentemente pequeno. Nesse quintal, eu aprendi a olhar para o mundo com curiosidade, a transformar o ordinário em extraordinário, a dar forma ao que ainda não existia. Sem saber, já construía minha própria pedagogia – uma que nasce da invenção, da escuta e do afeto.

Foi nesse quintal que sonhei ser professora. Minha sala de aula improvisada era feita de papelão, e meus primeiros alunos foram bonecas, bonecos, meu irmão mais novo e nossa cachorra. Ali, eu ensinava e, sem perceber, aprendia. Aprendia a imaginar futuros que pareciam impossíveis, a criar realidades onde cabiam sonhos,

e só mais tarde, a reconhecer o saber nas pequenas coisas – no chão de terra batida, nas histórias contadas, nas receitas que minha avó recitava de cabeça como se fossem poesia. E talvez fossem. Porque, como diz Manoel de Barros (2015) no livro *Meu quintal é maior do que o mundo*, não há limites para o que podemos sonhar quando nos permitimos enxergar a grandeza das coisas miúdas. Ele segue no poema *O apanhador de desperdícios*: “Só uso a palavra para compor meus silêncios” (Barros, 2015, p.122).

Nessa poética do desperdício, Manoel de Barros ensina que há valor naquilo que o mundo descarta. O saber não mora apenas nos livros e nos discursos científicos hegemônicos; ele está nos gestos cotidianos, nos fragmentos de memória, nos silêncios que carregamos, nos nossos territórios, quintais e nossas gentes. A infância foi minha primeira escola e a periferia, minha primeira universidade. Lá, aprendi que a invenção é um ato de sobrevivência e que a educação não é apenas transmissão de conhecimento, mas um campo onde se criam mundos. E meu quintal, esse espaço de afetos e experimentações, ainda hoje me acompanha, porque, no fundo, continua maior do que o mundo.

Assim como o quintal de minha infância é um território de aprendizado, Antônio Bispo dos Santos, autor quilombola, nos lembra que as periferias e os quilombos são espaços onde a educação não segue a linearidade colonial imposta pelas instituições formais. Em *A terra dá, a terra quer* (2023), Bispo reivindica a sabedoria dos quintais e das roças como territórios de conhecimento, onde aprender não é um ato isolado nem enjaulado entre quatro paredes, mas um processo contínuo de troca e experiência. A terra ensina, e seu ensino não se dá na rigidez do papel, mas no ciclo da vida, no que se planta e se colhe, no que se dá e se recebe.

O projeto colonial tentou desatar os nós que ligavam o conhecimento ao chão, arrancar as raízes dos saberes que cresciam nos quintais e substituí-los por um conhecimento seco, descolado da vida, domesticado pelo pensamento hegemônico. Mas a terra guarda memória, e a memória insiste. As periferias, os quilombos e os territórios indígenas resistem porque sabem que a ciência não pode ser apenas método, tem que ser corpo, tem que ser prática, tem que ter cheiro, som e movimento. Os quintais e os terreiros, tão frequentemente vistos como espaços de precariedade, são, também, escolas de desejos. Neles, o aprendizado é vivo, coletivo, ancestral. Como Bispo nos ensina, o colonialismo tentou nos fazer crer que

só há conhecimento naquilo que se pode medir e classificar, mas os saberes que não cabem nos moldes da ciência ocidental são os que garantem a continuidade da vida.

É nesse solo que sigo fincando minhas palavras. O quintal não é só um espaço físico, mas um modo de estar no mundo. Aprender é também reivindicar esse território como parte da nossa luta. Se o colono tenta encapsular o saber dentro de muros e títulos, seguimos quebrando os cadeados, criando nossas próprias rotas de fuga. Afinal, como reflete Bispo, a terra dá, mas ela também quer — e o que ela quer é a restituição daquilo que lhe foi roubado: sua voz, sua autonomia, sua liberdade.

Mas como imaginar o que não nos é apresentado? Cresci ouvindo as histórias do meu avô, um homem vindo do interior da Bahia, que conhecia de cor todos os cordéis que tinha escutado, embora não soubesse ler. Ele inventava histórias e personagens, e isso me marcou profundamente. Comecei a criar minhas próprias histórias, enquanto a música tocava em todos os cantos: sertanejo raiz, funk, rock e punk rock da Ceilândia, rap nacional e local, axé. O rap, o rock e o punk sempre chamaram minha atenção, especialmente por suas letras críticas e subversivas, que pareciam dizer tudo o que queríamos gritar. Foi assim que comecei a me envolver com esses movimentos, fazendo parte de *slams*, *gigs* e *zines*.

O *slam* originado nos anos 1980 nos Estados Unidos, chamado de *poetry slam* é um campeonato de poesia falada, onde poetas performam seus textos de forma intensa e envolvente diante de um público que julga suas performances. No Brasil, os *slams* ganharam força nos últimos anos, especialmente nas periferias, funcionando como espaços de resistência e afirmação cultural. São eventos coletivos que misturam arte, oralidade e ativismo, abordando temas sociais, políticos e identitários. No universo musical e performático, *gigs* referem-se a apresentações ao vivo, geralmente de menor escala, realizadas em bares, centros culturais,

ocupações e festivais independentes. Muitas vezes associadas à cena alternativa e underground, as *gigs* são espaços de experimentação, troca artística e resistência, especialmente para artistas fora do circuito comercial hegemônico.

Já os *zines*, contração da palavra "magazines", são publicações independentes e artesanais, geralmente produzidas com colagens, ilustrações e textos autorais. Desde os movimentos punk e feminista *riot grrrl* dos anos 1970 e 1980, os *zines* têm sido ferramentas de contestação e difusão de ideias, dando voz a narrativas que raramente encontram espaço nos meios tradicionais. Muitas vezes produzidos de forma coletiva e distribuídos gratuitamente ou a preços acessíveis, os *zines* continuam sendo uma poderosa mídia alternativa para a disseminação de arte e pensamento crítico.

Meu tio Márcio, vocalista da banda punk *Maltrapilhos* (Ceilândia-DF, anos 90), foi uma grande influência para mim. Seu envolvimento com o punk não era apenas musical, mas uma forma de insurgência, de ocupar o mundo com a voz rasgada da periferia. As letras, os acordes sujos, a atitude - tudo ali falava de um cotidiano que eu reconhecia. Crescer nesse ambiente fez com que a arte chegasse até mim sem um rótulo, sem mediações institucionais. A experiência era vivida antes de ser conceituada.

Na adolescência, enquanto trabalhava e tentava entender meu lugar no mundo, eu sequer sabia que existia faculdade de artes. O que fazíamos - dançar, criar, ouvir - não era algo que nomeamos como arte. Simplesmente acontecia. A gente se reunia, experimentava, inventava novas formas de se expressar sem se perguntar se aquilo era reconhecido como um campo legítimo de conhecimento. Era natural, era nosso. Só mais tarde, já na universidade, compreendi que esse "não nomear" não era um acaso, mas um sintoma de algo maior. Aquilo que vivíamos como criação, que pulsava nas ruas, nos becos e nos encontros improvisados, era invisibilizado pelo discurso acadêmico. Não só o que fazíamos não era chamado de arte, como tampouco era legitimado como referência artística.

Entender isso foi um processo. Percebi que minhas bases e influências artísticas sempre estiveram ali, nos corpos que dançavam nos quintais, nos punks que gritavam contra o sistema, nos encontros de música e poesia que aconteciam sem palco, sem bilhete, sem holofotes. Era uma estética de resistência que nunca precisou da chancela oficial para existir. Ao entrar na universidade, vi que esse apagamento era estruturante: o que não passava pelo crivo da elite cultural era

relegado à margem, tratado como expressão menor ou, simplesmente, ignorado. Mas ali, naquele ambiente acadêmico que supostamente deveria expandir horizontes, encontrei o choque entre as duas realidades. Meus referenciais nunca foram os das galerias, dos teatros imaculados ou dos circuitos fechados da arte institucionalizada. Foram as esquinas, os encontros de calçada, as rodas de som, as vozes que nunca pediram permissão.

Hoje, compreendo que essa ausência de nomeação, tanto na minha vivência quanto na universidade, faz parte de um processo histórico de exclusão e apagamento das expressões artísticas populares e periféricas. Mas o fato de não serem reconhecidas pelo discurso hegemônico não as torna menos potentes. Pelo contrário, reafirma sua força, sua independência e sua necessidade de existir. O que eu vivi e que não chamava de arte, o que a universidade não reconhecia como arte, sempre foi minha escola, minha base, minha identidade artística. E é a partir dessa base que escolho seguir criando.

A escrita sempre foi minha aliada. Por ser autista, tinha dificuldade em me comunicar pela fala, e aprendi a escrever bilhetes para dizer o que não conseguia expressar verbalmente. Lembrando que ser uma pessoa autista significa viver dentro de um espectro amplo, onde cada indivíduo possui suas próprias especificidades. O autismo não é uma única experiência, mas múltiplas formas de perceber, sentir e interagir com o mundo. Algumas pessoas autistas são altamente verbais, outras não falam. Algumas têm hipersensibilidade a estímulos, outras buscam intensamente determinadas sensações. Mas há algo em comum: nossos modos de existir nem sempre se encaixam nas expectativas neurotípicas, e isso muitas vezes impõe desafios na comunicação e na interação social. Desde pequena, tive dificuldades em me comunicar pela fala, especialmente para expressar sentimentos e pensamentos mais profundos. O peso das palavras ditas em voz alta, a necessidade de articular rapidamente respostas no ritmo da conversa, muitas vezes me bloquearam. Mas a escrita me ofereceu um caminho. Aprendi a transformar em bilhetes aquilo que não conseguia verbalizar, a construir pontes de entendimento através das palavras escritas. Era uma forma de existir sem precisar enfrentar as barreiras que a oralidade impunha para mim. Com o tempo, percebi que escrever não era apenas uma ferramenta de comunicação, mas um espaço de criação, de refúgio e, principalmente, de autonomia.

Essa estratégia continuou pela vida: a palavra escrita se tornou minha voz. Mais tarde, uma amiga me apresentou ao teatro por meio de um projeto social em Samambaia. Ela me disse que precisavam de alguém para escrever, e foi a primeira vez que ouvi a palavra “dramaturgia” e para quem assim como eu não fazia ideia, de grosso modo: dramaturgia é a arte de estruturar narrativas para a cena, organizando conflitos, personagens e ações, seja no teatro, no cinema, na dança ou em outras expressões artísticas. Ela pode ser verbal ou não verbal, construída a partir de gestos, imagens e sons, e não se limita a uma forma linear ou tradicional. E como disse, não fazia ideia do que era, mas quando soube, foi como encontrar um espelho. Ali, descobri que podia transformar minha escrita em cena, em corpos que diziam o que eu sentia. E nesse mesmo projeto, ouvi falar da Universidade de Brasília (UnB). Foi uma descoberta: havia um curso de artes cênicas. Como eu nunca soube disso?

Nunca soube disso porque o acesso ao conhecimento não é um direito garantido a todos da mesma forma. O que consideramos óbvio em determinados espaços é, na verdade, um privilégio construído sobre exclusões históricas. O silenciamento sobre a possibilidade de estudar arte em uma universidade não era acaso, mas sintoma de um sistema que estrutura quem pode sonhar e quem sequer sabe que há algo a sonhar. Se a informação não chega, se o percurso não é visível, como se constrói um caminho? A ausência desse conhecimento não era ignorância minha, mas um apagamento intencional da possibilidade de que corpos periféricos ocupem espaços historicamente negados a eles.

Decidi tentar, mesmo sem nunca ter ido ao teatro ou assistido a uma peça. Trabalhando durante o dia e estudando à noite, fiz a prova prática. Na fila, vi pessoas aquecendo, discutindo espetáculos e companhias que nunca conheci. Ali estava exposto, de forma nítida, o abismo entre os que cresceram sabendo que a arte era um caminho e os que, como eu, tiveram que descobri-la por conta própria. Sem referências, pensei: o que estou fazendo aqui? Mas entrei, declamei um texto que escrevi, e passei. Não porque o sistema tenha se tornado justo, mas porque, apesar de tudo, persiste. Tornei-me a primeira da minha família a ingressar no ensino superior – uma universidade pública, de excelência e qualidade, diga-se de passagem, e que deve continuar sendo de todos. Digo isso não com a sensação de salvação, pois repudio essa lógica meritocrática que nos coloca como exceções, nem com a ilusão dos sonhos narcisistas de conquista individual, mas como um

olhar crítico para a trajetória e para tudo o que nos foi negado. Não é sobre superação, mas sobre desigualdade estrutural.

Chegar foi um desafio, mas permanecer foi ainda mais. A universidade se revelou um território hostil, moldado por currículos eurocentrados que ignoravam as histórias, os corpos e os saberes das periferias. Como afirma Paulo Freire (1996, p.28): “Em nome do respeito que devo aos alunos não tenho por que me omitir, por que ocultar a minha opção política, assumindo uma neutralidade que não existe”. O mito da neutralidade sempre serviu para manter as estruturas de poder intactas. Freire nos lembra que essa suposta isenção é, na verdade, cumplicidade:

Que é mesmo a minha neutralidade senão a maneira cômoda, talvez, mas hipócrita, de esconder minha opção ou meu medo de acusar a injustiça? “Lavar as mãos” em face da opressão é reforçar o poder do opressor, é optar por ele. Como posso ser neutro diante da situação, não importa qual seja ela, em que o corpo das mulheres e dos homens vira puro objeto de espoliação e de descaso? (Freire, 1996, p.42).

O desafio da educação crítica é justamente romper com essa farsa. Não se trata de acreditar ingenuamente que a educação, sozinha, transformará o mundo. Como alerta Freire, o educador e a educadora críticos não podem supor que, a partir de um curso ou de um seminário, conseguirão mudar um país inteiro. Mas podem demonstrar que a mudança é possível e que a construção de novos horizontes exige prática pedagógica comprometida com a emancipação: “Se a educação não pode tudo, alguma coisa fundamental a educação pode. Se a educação não é a chave das transformações sociais, não é também simplesmente reprodutora da ideologia dominante” (Freire, 1996, p.43).

Na universidade, essa “neutralidade” se desdobrava em um silenciamento brutal: corpos periféricos eram raros, as referências distantes, as práticas pedagógicas excludentes. Quase desisti. Pensei em mudar para literatura ou física, como se procurar outro espaço pudesse aliviar a sensação de deslocamento. Mas algo me fez ficar. Olhar para minha trajetória me fez compreender que ensinar era, em si, um ato político. Mais do que um espaço de sobrevivência, a arte, a cultura e a educação poderiam ser ferramentas de transformação coletiva. Decidi me tornar professora.

Há oito anos, trabalho em escolas públicas e periféricas, muitas das quais já fui estudante. Ensinar nesses espaços vai muito além de um ofício; é um campo de

batalha diário. Somos corpos cansados, exauridos pela exploração capitalista, sujeitos a uma precarização contínua, sem reconhecimento, com condições trabalhistas desmontadas e negligenciadas pelo Estado. Tentamos estancar ferimentos profundos com curativos improvisados, enquanto nós mesmos sangramos. Foi nesse contexto que cheguei à licenciatura em dança. Nunca havia "dançado" nos moldes técnicos ou acadêmicos, nunca havia pertencido às academias ou aos estilos canonizados da dança. Mas sempre me interessei pelo movimento enquanto linguagem, enquanto resistência, enquanto corpo que narra histórias que o mundo tenta silenciar.

No entanto, a licenciatura não se mostrou um espaço neutro. Assim como outros ambientes acadêmicos, ela também carrega em suas estruturas os mecanismos de exclusão. As teorias frequentemente ignoram os saberes pluriculturais brasileiros, relegando ao esquecimento epistemologias construídas fora dos padrões eurocêntricos. Como alerta Inacyra Falcão dos Santos , “A tradição cultural brasileira deveria fazer parte da formação profissional do bailarino, coreógrafo e intérprete. A experiência de vida na diversidade e pluralidade cultural brasileira” (Santos, 2021, p.23). A decolonialidade, abordagem crítica que questiona as estruturas de poder herdadas do colonialismo, propõe a valorização de saberes e epistemologias marginalizadas, rompendo com a centralidade do pensamento eurocêntrico. Entretanto, tão presente no discurso de muitos, ainda não se traduz em mudanças reais nas estruturas pedagógicas. Isso porque, muitas vezes, a decolonialidade se torna apenas uma nova roupagem para a velha lógica narcisista branca, onde o sujeito que historicamente oprimiu e monopolizou o conhecimento agora se apropria do discurso da vez para reafirmar sua centralidade.

Na prática, a decolonialidade tem sido instrumentalizada por aqueles que, sob a aparência de aliados, continuam ocupando os mesmos espaços de poder e reprodução de privilégios. São os que falam *sobre* e não *com*, que erguem suas vozes para se tornarem os primeiros a serem mencionados, os primeiros a receber reconhecimento por um debate que sequer pertence a eles. Em um jogo perverso, a crítica ao colonialismo se torna uma performance vazia, onde o compromisso real com a transformação estrutural é substituído por uma adesão cosmética à linguagem acadêmica do momento.

Como aponta o Antônio Bispo dos Santos (2023), não há como "ser" contracolonial; os que são, sempre foram, antes mesmo que esse termo existisse.

Quilombolas, indígenas, povos originários e periféricos já viviam e resistiam fora das estruturas coloniais quando essa categoria sequer havia sido nomeada. O que nos resta fazer diante disso? Seguir repetindo um vocabulário de resistência sem prática, sem implicação real? Apropriar-se do discurso enquanto se perpetua a mesma estrutura? Ou questionar, verdadeiramente, o que significa descolonizar, assumindo o compromisso de deslocar-se e construir a partir de outros lugares? Porque é muito mais fácil dizer-se antirracista, decolonial ou qualquer outra coisa do que encarar-se racista, colonial ou parte ativa do problema. O discurso confortável da desconstrução sem consequência é uma armadilha que mantém tudo exatamente no mesmo lugar. Como conseguimos deslocar estruturas se, no fundo, continuamos fortalecendo aquilo que precisa ser visto por meio de um discurso cuidadoso, que pisa em ovos para não ferir egos, garantindo que os mesmos sujeitos permaneçam intocados? Afinal, quem são os que se deslocam? E quem são os que, ainda que falem sobre deslocamento, seguem enraizados em suas posições de privilégio? Descolonizar/Desconstruir exige mais do que discursos; exige um descolamento real. E isso só é possível quando se encara as próprias implicações, reconhecendo-se dentro da estrutura que se pretende transformar. Não há deslocamento sem confronto.

O apagamento desses saberes não é acidental. Como descreve Sueli Carneiro (2005), trata-se de um epistemicídio – um processo sistemático de desqualificação e exclusão dos conhecimentos dos povos historicamente subalternizados. Carneiro (2005) retoma esse conceito para demonstrar como os sujeitos afro-brasileiros enfrentam, nos espaços escolares e universitários, dinâmicas de inferiorização que destituem sua capacidade de articular pensamento crítico, de produzir conhecimento e de criar cultura legitimada.

Essa lógica opera dentro da construção da "Outridade", um conceito trabalhado por Grada Kilomba (2020), que demonstra como o ser hegemônico –

branco, ocidental, masculino – constrói o não-ser a partir da negação de sua humanidade plena. Carneiro reforça essa ideia ao afirmar que:

O Não-ser assim construído afirma o Ser. Ou seja, o Ser constrói o Não-ser, subtraindo-lhe aquele conjunto de características definidoras do Ser pleno: autocontrole, cultura, desenvolvimento, progresso e civilização. No contexto da relação de dominação e reificação do outro, instalada pelo processo colonial, o estatuto do Outro é o de 'coisa que fala' (Carneiro, 2005, p.99).

Dentro do ensino da dança, essa lógica colonialista se perpetua. Corpos negros, indígenas, periféricos e dissidentes não apenas são invisibilizados, mas também são marcados pela desqualificação, pela imposição de um cânone que os posiciona à margem da história e do conhecimento. O epistemicídio, nesse contexto, não se restringe a um apagamento teórico, mas à negação de um direito fundamental: o direito de existir plenamente, de aprender e de ensinar a partir de suas próprias referências. Como Carneiro aponta:

Não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhes a razão, a condição para alcançar o conhecimento 'legítimo' ou legitimado. Por isso, o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a sequestra, mutila a capacidade de aprender (Carneiro, 2005, p.97).

Dessa forma, o ensino da dança, quando perpetua essas exclusões, reforça um projeto de mundo que nega a diversidade epistemológica e cultural dos corpos que compõem a sociedade brasileira. Questionar esse modelo, portanto, não é apenas um ato acadêmico – é um ato de insurgência, um compromisso ético com aqueles que vieram antes de nós e com aqueles que ainda estão por vir.

Essa pesquisa é, portanto, uma tentativa de desestabilizar as estruturas que historicamente moldaram a educação e a arte a partir de perspectivas hegemônicas, silenciando corpos, saberes e experiências consideradas periféricas. É um manifesto que confronta currículos, tenciona epistemologias e desafia as narrativas que excluem e hierarquizam as expressões artísticas e intelectuais. Este manifesto é, também, a minha história. Um convite à reflexão: de que dança falamos? De quais corpos? De quais epistemologias? E, mais do que questionar, como podemos reconfigurar essas estruturas, ampliar o campo do possível e afirmar que outras danças, outras histórias e outras vozes não apenas existem, mas são

imprescindíveis? Desestabilizar, aqui, significa deslocar o olhar, reescrever os cânones, reivindicar espaços e fazer da educação e da arte um terreno fértil para a transformação.

Romper com a história única, como propõe Chimamanda Ngozi Adichie (2019), é um ato contínuo de resistência e reescrita. "Quando rejeitamos a história única, quando percebemos que nunca existe uma história única sobre lugar nenhum, reavemos uma espécie de paraíso" (Adichie, 2019, p. 33). Este trabalho é minha contribuição para esse tensionamento, uma afirmação de que a dança é ciência, é memória, é resistência e a criação de novos mundos possíveis.

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada. (Adichie, 2019, p. 32).

E é na reescrita dessas histórias, na reinvenção do que nos negaram, que encontramos caminhos para existir plenamente, rompendo silenciamentos e afirmando nossas epistemologias, corpos e narrativas.

## CAPÍTULO ÚNICO #MANIFESTO

Lembro a mim mesma que é o bastante saber o que sei, e que o que sei pode nem sempre ser verdade. (Angelou, 2019, p.96)

### #GRITO DA PERIFERIA GLOBAL

*As garras do colono não desapareceram. Elas mudaram de forma, mas seguem rasgando nossas estruturas, envenenando nosso pensamento, colonizando nossos corpos. O saque das terras e dos povos da América Latina e da África nunca foi apenas sobre ouro ou recursos. Era sobre nos arrancar a nós mesmos, nos transformar em ferramentas da própria exploração.*

*Hoje, a guerra continua. O capitalismo, o neoliberalismo e o imperialismo vestem ternos, pilotam drones e sorriem em cúpulas globais enquanto reativam os mecanismos de domínio. Está na miséria, na periferia esquecida, na educação precária, na violência policial e nas cicatrizes invisíveis que carregamos.*

*O sistema nos quer fragmentados. Quer nossas mentes colonizadas, convencidas de que a exploração é natural e inevitável. Como alerta Ailton Krenak (2019) (filósofo indígena): “Vivemos em uma falsificação ideológica que sugere que nós temos paz, isso para as coisas continuarem funcionando como estão. Não tem paz em lugar nenhum. É guerra em todos os lugares a todo momento.” Esta guerra se estende sobre o mundo todo, de forma silenciosa e brutal, travada por quem quer nos roubar a dignidade e o futuro.*

*Resistimos. Aprendemos com os quilombos, com os povos originários, com as comunidades que vivem fora das lógicas do lucro. Mestre Nego Bispo (quilombola) nos lembra que é urgente a contra colonização: “Reconstruir o mundo não é reproduzir as violências do colonizador, é reinventar a liberdade.” A defesa está na terra, na coletividade, na música, na palavra que é grito e escudo.*

*Resistir é devolver o golpe. É criar redes que enfrentem o imperialismo e suas lógicas mortíferas. É questionar o conforto das massas e interromper a roda do consumo. Contra o capitalismo que suga e mata, plantamos ideias que florescem e emancipam. Contra o neoliberalismo que separa, criamos laços que unem. Contra o imperialismo que aniquila, levantamos nossos punhos e reinventamos o futuro.*

*A colonização não acabou, mas nem a resistência. Que nosso grito ecoe por todos os espaços. Não temos tempo a perder. Que o manifesto vire chama e a chama, revolução.*

(Zine ECOS DA PERIFERIA, Ceilândia-DF, 2024. Autoria própria)

As garras do colono permanecem, agora camufladas sob novas formas, mas tão violentas quanto antes. Os instrumentos mudaram, os discursos se sofisticaram, mas o objetivo segue intacto: subjugar, explorar e silenciar. Denise Ferreira da Silva, em *A Dívida Impagável* (2024), expõe como esse projeto colonial não se limitou à pilhagem de terras e recursos naturais, mas instaurou um processo ontológico de desumanização. Não se tratava apenas de explorar corpos, mas de redefini-los,

transformando vidas humanas em mercadorias, territórios em zonas de expropriação, subjetividades em ferramentas de manutenção do poder. O colonialismo não apenas saqueou riquezas tangíveis, mas também instaurou epistemologias que justificavam essa pilhagem, forjando narrativas que naturalizaram a exploração e cristalizaram um regime de poder que persiste até hoje.

Como argumenta Ferreira da Silva,

Se a negritude opera enquanto um indicador econômico, não é apenas porque evoca a autoridade jurídica – como na decisão do Estado de segregar, de excluir, de permitir a expropriação e de encarcerar, embora tudo isso tenha consequências econômicas. Se a negritude rende despossessão econômica, é porque ela se refere à colonialidade e à escravidão enquanto contextos jurídico-econômicos. E, sendo esse o caso, o colonial (enquanto o cenário político para a escrava assim como para a nativa) deve ser relevante para compreender o que a operação dessa ferramenta do racial nos diz sobre o funcionamento do Estado-capital no presente global. (Silva, 2024, p.175).

As periferias, hoje, são retratos atualizados dessa continuidade colonial. A estrutura educacional segue sendo um reflexo dessa herança, funcionando como um mecanismo que perpetua desigualdades, tal como a arte, que ainda se sustenta sobre uma formação elitista e colonial das "belas artes", deslegitimando produções populares e periféricas. O projeto colonial não apenas impôs violências concretas, mas também uma violência epistemológica, relegando saberes, corpos e produções culturais a uma marginalidade forjada pelo olhar europeu. Ferreira da Silva (2024) enfatiza que essa estrutura colonial não pode ser impensada ou inquestionada. Para ela, "referencial fractal da violência total que permitiu corpos e terras expropriados, exige a atenção de toda pessoa que possua dívida impagável, colonial, que não pode mais seguir impensada ou não confrontada" (Silva, 2024, p.316).

O que essa dívida impagável exige, então, não é a conformação, mas a insurgência. Reconhecer a arte como campo de disputa, a educação como reduto e a história como espaço de reescrita é um passo fundamental para desestabilizar essas estruturas e imaginar novas formas de existência que rompam com a lógica colonial e seus desdobramentos contemporâneos. No entanto, essa insurgência não ocorre em um vácuo: ela se dá dentro de um contexto de crise sistêmica, em que as engrenagens do capitalismo globalizado seguem remodelando suas formas de exploração.

Essa crise, entretanto, não é apenas um colapso financeiro cíclico, mas uma crise estrutural do capitalismo globalizado entrelaçado com o colonialismo. Suas bases se sustentam na exploração contínua de corpos, territórios e saberes, perpetuando desigualdades e esvaziando alternativas ao modelo econômico vigente. Como aponta Nancy Fraser em *Capitalismo Canibal* (2024, p.20), esta não é apenas uma crise econômica, mas uma crise multidimensional que afeta não só os sistemas financeiros, mas também os campos da reprodução social, da política e da ecologia.

A crise que vivemos não se restringe à economia tradicional, mas atravessa fenômenos "não econômicos" como o aquecimento global, o *déficit* de cuidado e o esvaziamento do poder público em todas as escalas. Fraser argumenta que os modelos tradicionais de análise da crise tendem a privilegiar apenas os aspectos financeiros, desconsiderando as interseccionalidades que definem a precarização da vida em escala global. Dessa forma, novas configurações políticas emergem desse colapso, produzindo gramáticas de conflito social que incluem lutas pela natureza, pela reprodução social, contra a despossessão e pelo fortalecimento do poder público. Essas disputas não são meramente econômicas; elas implicam múltiplos eixos de desigualdade, incluindo nacionalidade, raça-etnia, religião, sexualidade e classe (Fraser, 2024, p. 20).

No entanto, essa crise é também epistemológica. A modernidade capitalista e colonial impôs um modelo de verdade, ciência e arte que marginaliza epistemologias ancestrais, periféricas e não ocidentais, reduzindo-as a meras expressões culturais ou resquícios do passado. Como Fraser (2024) aponta, o capitalismo não apenas expropria bens materiais, mas também sequestra discursos e formas de conhecimento que poderiam desestabilizar sua hegemonia. A crise, portanto, não se dá apenas nas esferas materiais, mas também no campo do pensamento, do imaginário e da produção de conhecimento, pelo controle das narrativas que determinam quais saberes, corpos e histórias são legitimados e quais são apagados. Como afirma Adichie,

É impossível falar sobre história única sem falar sobre poder. Assim como o mundo econômico e político, as histórias também são definidas: como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas dependem muito de poder. O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva. (Adichie, 2019, p.22-23).

O que está em jogo, portanto, não é apenas a disputa por recursos ou direitos, mas a luta pela possibilidade de existir para além do que a narrativa colonial e capitalista permite imaginar.

A branquitude não é apenas uma posição racial; é um projeto político que, como aponta Cida Bento (2022, p.62) em sua concepção de *pacto narcísico*, silencia ativamente as possibilidades de transformação social para preservar seus privilégios. Esse pacto se manifesta na relutância em questionar a superioridade da branquitude, sustentando uma hierarquia global onde apenas algumas vozes são autorizadas a narrar a história. Ao consolidar uma única perspectiva como verdade universal, esse projeto impede que outras cosmopercepções, epistemologias e modos de existir sejam reconhecidos como igualmente legítimos. Essa estrutura de poder não apenas restringe os espaços de fala no presente, mas também controla o que pode ser lembrado e transmitido para o futuro, convertendo a história em um instrumento de dominação.

Essa exclusão narrativa é precisamente o que Ariella Azoulay problematiza em *História Potencial* (2024, p.70). Para Azoulay, a história oficial que conhecemos é uma construção voltada a sustentar relações de poder, um produto deliberado que apaga as memórias de resistência e as histórias que poderiam desafiar a hegemonia. Ao delimitar o que pode ou não ser lembrado, a história oficial reforça a colonialidade, estabelecendo quem tem direito a um passado e, conseqüentemente, quem terá um futuro. Como afirma Azoulay,

A história potencial é uma forma de estar com os outros, vivos e mortos, através do tempo; contra a separação entre passado e presente, entre pessoas colonizadas e seus mundos e posses, entre história e política. Neste espaço em que a violência deveria ser revertida, diferentes opções outrora eliminadas são reativadas como uma maneira de desacelerar o movimento imperial do progresso. A história potencial questiona o valor universal inerente aos registros arquivísticos, valor que passa por cima do litígio local sobre o modo de sua aquisição. (Azoulay, 2024, p. 70-71).

A proposta de Azoulay desafia a ideia de que a história é um relato neutro ou inquestionável. Pelo contrário, a história é uma ferramenta política que define quem merece existir no futuro e quais vozes serão silenciadas. O projeto da branquitude e da colonialidade não apenas apaga histórias, mas também reescreve a realidade de forma a manter sua própria estrutura de dominação. Reativar as histórias

suprimidas, como propõe Azoulay, não significa apenas recuperar o que foi perdido, mas questionar os próprios alicerces do poder que determinam o que pode ser lembrado, reconhecido e valorizado. Se a história é um campo de disputa, então seu desdobramento futuro depende das narrativas que escolhemos trazer à tona, das memórias que reivindicamos e das epistemologias que nos recusamos a abandonar. Grada Kilomba (2020, p.33), amplia essa discussão ao narrar como o colonialismo não apenas silenciou vozes, mas também destruiu a possibilidade dessas vozes serem reconhecidas como legítimas. A colonização do conhecimento foi tão brutal quanto a ocupação territorial: reduziu povos inteiros à condição de objetos a serem descritos, estudados e categorizados pelo olhar do colonizador. Esse processo se desdobrou na ciência, na literatura, na educação e, de forma incisiva, na arte. A história da arte que nos foi transmitida é a história ocidental, das elites que determinaram quais expressões culturais eram dignas de serem preservadas e ensinadas.

A imposição de uma narrativa única não é apenas um mecanismo de controle; é uma forma de genocídio cultural. Essa ideia ecoa nas palavras de Adichie (2019, p.26), quando afirma que reduzir um povo a uma única história é desumanizá-lo, transformando sua complexidade em um estereótipo que valida a exploração e a exclusão. Na história da arte, como na história da dança, essa lógica se manifesta na marginalização de práticas corporais ancestrais e periféricas, que são frequentemente relegadas à condição de folclore ou exotismo. O cânone eurocentrado definiu o que deveria ser considerado “belo”, “técnico” e “sofisticado”, enquanto expressões corporais enraizadas em cosmo percepções não ocidentais foram desqualificadas como primitivas ou inferiores.

A dança, enquanto linguagem, também foi colonizada. O balé clássico, por exemplo, não apenas se consolidou como sinônimo de “alta cultura”, mas também estabeleceu normas corporais, posturais e técnicas que reforçam uma estética eurocêntrica ou euro-americanas. Como aponta Inaicyrá Falcão dos Santos (2021, p.23), a pedagogia da dança nas instituições acadêmicas e conservatórios ainda ignora epistemologias do movimento oriundas de matrizes africanas, indígenas e periféricas, reproduzindo um epistemicídio corporal que apaga gestos, ritmos e modos de estar no mundo que não se enquadram nos padrões hegemônicos. Jefferson Figueiredo (2022, p.81), em sua dissertação de mestrado *Faz que vai, mas não vai: frevo e história da dança, caminhos possíveis de idas e vindas*,

destaca que, no ensino da história da dança, há uma construção curricular que privilegia a trajetória ocidental e exclui as inúmeras danças que foram criminalizadas, deslegitimadas ou absorvidas pelo sistema apenas como entretenimento, sem reconhecimento de seu valor como produção de conhecimento. Nesse cenário, a resistência precisa ir além da negação. Portanto, quando falamos de resistência, falamos de um movimento que é epistemológico, político e poético. Como sugere Azoulay (2024), resistir é reativar memórias coletivas, recuperar histórias apagadas e construir novas narrativas que desafiem a hegemonia. Isso se aplica à ciência, à educação e à arte, que, quando comprometidas com a pluralidade, podem se tornar ferramentas de emancipação. Isso significa romper com a colonialidade dos currículos, repensar a pedagogia da dança e reconhecer as danças das periferias, dos quilombos, das aldeias e das favelas e comunidades como sistemas complexos de pensamento e expressão.

Resistir é plantar ideias que florescem em práticas transformadoras, é reconhecer que o saber nunca foi neutro e que, para romper as estruturas do colonialismo, precisamos reivindicar a complexidade e a multiplicidade das nossas existências. Como pontua Maya Angelou (2019, p.135): “A árdua tarefa de escrever, em linguagem colonial, poesia que se opusesse ao colonialismo. Isso é o mesmo que dizer que precisamos usar a artilharia do inimigo para diminuir o poder do inimigo.” Se a história da arte e da dança foi escrita sob o viés colonial, então a insurgência não pode ser apenas um gesto de exclusão, mas um ato de reescrita – uma dança que reivindica seu próprio lugar no mundo e se recusa a caber nos moldes impostos.

## **#PELA PAZ EM TODO O MUNDO**

*Canhões rugem enquanto crianças choram.  
Bombas explodem e o futuro desmorona.  
A guerra veste fardas, mas nunca justiça.  
Ela traz lucros para poucos  
e morte para muitos.  
Na mesa dos poderosos,  
guerra é jogo,  
um tabuleiro de vidas  
movidas como peças descartáveis.*

*Quem atira nunca está no front.  
Quem comanda nunca sangra.  
O mundo bélico é uma máquina voraz.  
Ela engole vidas, sonhos, territórios.  
Nos vendem a guerra como solução,  
como progresso, como inevitável.  
Mas o preço é sempre pago  
por quem não a escolheu.  
Falam de paz com armas na mão,  
um paradoxo que mata.  
Falam de justiça enquanto saqueiam,  
colonizam, destroem.  
Pela paz, dizem eles,  
mas é o poder que realmente buscam.  
Somos os corpos que caem,  
mas também os que se levantam.  
A paz não virá dos senhores da guerra.  
Ela nasce do povo,  
do grito coletivo que recusa lutar  
pelas causas que não são suas.  
Pela paz em todo o mundo,  
derrubemos os arsenais.  
Recusemos as ordens que matam.  
Transformemos tanques em abrigos,  
armas em ferramentas.  
A paz não é um pedido,  
é um ato.  
Um ato de coragem contra um sistema  
que lucra com a morte.  
Pela paz em todo o mundo,  
um mundo que ainda precisamos construir.*  
(Zine ECOS DA PERIFERIA, Ceilândia-DF, 2024. Autoria própria)

As garras do colono que se fazem presentes nas guerras não são apenas metáforas da violência visível. Elas se infiltram nas estruturas invisíveis, perpetuando um sistema onde a guerra é um motor econômico, transformando o mundo bélico em um aparato de lucro e poder, como denunciado no manifesto *Pela Paz em Todo o Mundo*. Nesse cenário, a arte também se torna um campo de disputa: para que e a quem ela está a serviço? A arte pode ser um instrumento de manutenção das estruturas opressoras ou um espaço de insurgência. Como nos lembra Augusto Boal, em *A Estética do Oprimido* (2009), a arte não é neutra; ela carrega em si a possibilidade de denunciar, de transformar, de reconfigurar imaginários.

Citando o poeta Sérgio Vaz (2017, p.167) em *Vozes à Margem*, que ressalta o caráter combativo da arte: “*Enquanto eles capitalizam a realidade, eu socializo*

*meus sonhos... Para alcançar utopias, é preciso enfrentar a realidade... INVADIR FAVELA COM EXÉRCITO É FÁCIL... Quero ver invadir com poesia, educação de qualidade, segurança, saúde, cultura, lazer, saneamento básico etc.”.*

A palavra e a imagem são ferramentas tanto da opressão quanto da revolta. Escrevendo este trabalho, compreendo que “a palavra integra os arsenais da opressão... e da revolta” (Boal, 2009, p.63). Nesse sentido, a arte não pode ser reduzida a um entretenimento inofensivo; ao contrário, deve ser compreendida como um espaço de disputa e possibilidade: “A arte não dá conta de toda a realidade verdadeira, mas é uma verdadeira realidade” (Boal, 2009, p.113). Esse potencial não pode ser desperdiçado. Boal insiste na urgência de uma estética revolucionária:

A estética do oprimido, democrática e subjuntiva, visa, através da arte, permitir ao cidadão questionar dogmas e certezas, hábitos e costumes que suportamos em nossas vidas. Visa analisar cada ação e cada fato que acontece dentro de circunstâncias concretas. Visa destruir coroas de circuitos neurais refratários e agressivos... mas não indestrutíveis. (Boal, 2009, p. 158).

Oprimidos por esse sistema, devemos ser mais do que espectadores passivos; devemos ser vozes ativas, corpos que movem mudanças, sujeitos da criação estética. “Uma nova estética é urgente” (Boal, 2009, p.158). Precisamos ser protagonistas do processo artístico e não apenas fruidores passivos da arte.

Se a história e a ciência devem servir como ferramentas de emancipação, elas não podem se limitar ao cálculo e à medida; devem incluir o sonho, a memória, a ancestralidade. Como propõe Antônio Bispo dos Santos (2019), em *Colonização, Quilombos - Modos e Significações*, é fundamental resgatar os saberes orgânicos e questionar a hegemonia dos saberes sintéticos. O autor diferencia essas epistemologias apontando que:

Os saberes orgânicos são aqueles construídos coletivamente, em diálogo com o meio, transmitidos oralmente e vivenciados na prática cotidiana das comunidades. Já os saberes sintéticos são aqueles fragmentados, desconectados da experiência, organizados em estruturas formais e cristalizados em narrativas acadêmicas que negam a diversidade e a complexidade das existências. (Santos, 2019, p. 91-92).

Essa distinção entre saberes orgânicos e sintéticos é essencial para compreendermos como a arte e a educação foram sequestradas pelo paradigma

colonial, tornando-se ferramentas de normatização em vez de instrumentos de libertação. Durante séculos, o conhecimento foi sistematicamente moldado para servir à reprodução das estruturas de poder, negando a legitimidade dos saberes que emergem da vida cotidiana, dos quilombos, das periferias, dos povos originários e dos corpos que dançam não como mero entretenimento, mas como ato político de existência. Reverter essa lógica exige um resgate ativo dessas epistemologias silenciadas, reinsserindo-as não como exceções ou curiosidades, mas como fundamentos essenciais para a construção de outras formas de estar no mundo.

A paz que buscamos, como narrado no manifesto *Pela Paz em Todo o Mundo*, não pode ser mediada pelos senhores da guerra ou pelas instituições que lucram com a violência estrutural. Não se trata de um pacto firmado entre elites, mas de um projeto coletivo, nascido da resistência, da criação e da reinvenção. Para que essa paz seja possível, é necessário reconhecer a arte como ferramenta de insurgência, a educação como prática emancipatória e a história como um campo de disputa e reescrita. A verdadeira paz não se constrói na passividade ou na falsa neutralidade, mas no enfrentamento direto às estruturas que perpetuam o ciclo de exploração e silenciamento. Como aponta Augusto Boal (2009), a arte que não emancipa é a arte que silencia. Nossa luta, portanto, é para que a estética, a ciência e a história sejam instrumentos de transformação radical, capazes de construir novos mundos possíveis, onde outras narrativas e epistemologias tenham voz.

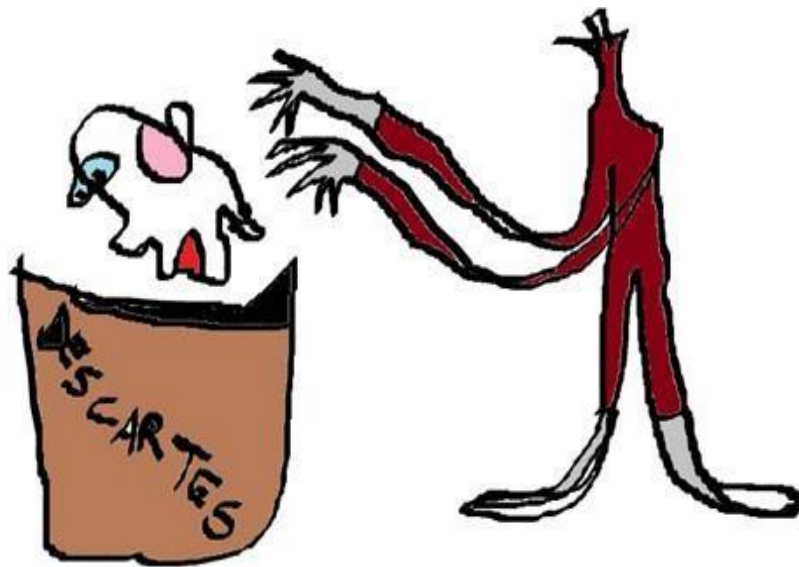
Como ressaltam Claudia Mattos e Patrícia Menezes (2019) em *Arte Não Europeia*, analisar a história da arte é essencial não apenas para questionar as estruturas eurocêntricas que dominam o campo artístico, mas também para reconhecer e valorizar os saberes e práticas culturais que foram sistematicamente apagados ou deslegitimados. Esse exercício exige um deslocamento epistemológico: a arte não pode ser compreendida como um fenômeno universal derivado de parâmetros europeus e euro-americanos, mas sim como uma manifestação plural, enraizada em contextos socioculturais diversos. Isso significa não apenas incluir produções artísticas não europeias e estadunidenses no discurso oficial, mas também redefinir os próprios critérios de valor e análise, reconhecendo que as epistemologias que sustentam essas produções são igualmente válidas e indispensáveis para uma compreensão mais ampla do mundo.

Essa perspectiva se conecta diretamente ao campo da dança, onde práticas corporais afro-brasileiras, indígenas e periféricas têm sido historicamente marginalizadas, reduzidas a exotismos ou folclorizadas dentro dos currículos e discursos institucionais. É preciso deslocar esse olhar, deixando de tratá-las como apêndices ou referências secundárias e compreendendo que elas carregam epistemologias próprias que desafiam e enriquecem os paradigmas ocidentais e imperiais. Essas danças não são apenas expressões culturais, mas formas de conhecimento que articulam memória, território, resistência e identidade. Assim, incorporá-las não significa apenas estudá-las como objeto, mas reconhecê-las como sujeitos ativos na construção do pensamento e da arte.

A dança, nesse sentido, se configura como um campo de luta, um espaço onde saberes pluriversais se encontram e se afirmam. Ela nos desafia a pensar em uma ciência que seja plural, situada e comprometida com a diversidade. Como ciência, a dança não se limita a técnicas ou classificações; ela é um sistema de pensamento que se desenha no corpo, atravessa gerações e resiste à tentativa de apagamento colonial.

Ao pensarmos a dança como ciência, afirmamos que o corpo não é apenas um objeto de estudo, mas um território de conhecimento, um lugar de disputa e criação. Isso não significa encaixar o corpo nos moldes da ciência tradicional, mas sim expandir o conceito de ciência para abarcar os gestos, os ritmos, as memórias e as resistências que ele carrega.

## #DESCARTES



(Desenho autoral feito no programa de edição de imagens *Paint Brush*, 2024)

Pensar no corpo e na dança como contrapontos a uma ciência colonial é um convite a romper com a visão limitada e reducionista que a ciência ocidental, em sua tradição cartesiana, estabeleceu. Historicamente, essa visão fragmentou o ser humano em mente e corpo, razão e emoção, civilização e barbárie. Florence Dupont (2017), em *Aristóteles ou o Vampiro do Teatro Ocidental*, ressalta como esse modelo classificou o corpo como algo a ser domesticado, um acessório submetido à supremacia do intelecto. No entanto, essa redução ignora os saberes profundos que o corpo carrega e os mundos que ele articula ao se mover.

Como aponta Guacira Lopes Louro (2020, p.69), todos os corpos são marcados por relações de poder. Essas marcas — de gênero, raça, classe ou sexualidade — não são naturais, mas socialmente construídas e reforçadas por sistemas hegemônicos. Não existem corpos neutros; cada corpo carrega consigo histórias de exclusão ou privilégio. Oyěwùmí (2021, p.189) expande essa reflexão ao demonstrar como o Ocidente reduziu o corpo a uma biologia funcional, ignorando suas dimensões simbólicas, espirituais e territoriais. Assim, o corpo tornou-se não apenas um espaço de opressão, mas também um campo de luta, um território onde se disputam sentidos e existências.

Frantz Fanon (2020), ao analisar a experiência colonial, demonstra como o corpo colonizado não era apenas marcado pela cor da pele, mas por um estado de espírito subjugado, aprisionado por narrativas de inferioridade impostas pelo colonizador. O corpo do colonizador, por outro lado, era idealizado como viril, patriarcal, portador da razão e da civilização. Essas marcas continuam a moldar a percepção contemporânea dos corpos, influenciando quem tem o direito de ocupar espaços, de ser ouvido ou de ser silenciado.

Diante desse cenário, onde o corpo e a corporalidade são primordiais para a manutenção dos jogos de opressão, a dança pode emergir como um ato político. Dançar é ciência porque é uma forma de reconfigurar saberes ancestrais e afirmar epistemologias outras. Como aponta Inaicyrá Falcão dos Santos(2021), o movimento do corpo carrega hereditariedades, histórias e identidades. Cada gesto não é apenas uma expressão isolada, mas memória viva e resistência que atravessa gerações. Leda Maria Martins (2021), em *Performances do Tempo Espiral, Poéticas do Corpo-Tela*, enfatiza que, no corpo, o tempo é uma bailarina. Em cada movimento, está inscrito o que somos, o que nos pulsa e o que formamos.

Pensar a dança — e, mais especificamente, a pergunta "de que dança falo?" — exige um posicionamento crítico. Nem toda dança desarticula sistemas de poder; algumas, inclusive, os reproduzem. Isso não se refere apenas a estilos, mas a posturas e intencionalidades diante dos contextos em que a dança se insere. Existem práticas que reafirmam engrenagens de exclusão, perpetuando desigualdades e invisibilizações, da mesma forma que há danças que rompem com essas estruturas, sendo espaços de enfrentamento, resistência e transformação. Como enfatiza Medina, em *O Brasileiro e Seu Corpo*:

Qualquer técnica corporal que se apresente como modelo tende à alienação, pois deixa de lado o manancial criativo da práxis, fator fundamentalmente humano e igualmente importante à criticidade necessária à formação de uma sociedade livre e desreprimida. (Medina, 1990, p. 25).

A dança, portanto, não pode ser vista apenas como técnica ou forma isolada de movimento. Ela é ciência porque questiona a própria ideia de objetividade, reconhecendo que as histórias, as experiências e as resistências que cada corpo carrega são, em si, formas legítimas de conhecimento.

Essa relação entre dança, ciência e educação precisa ser tensionada dentro das estruturas pedagógicas. Como argumenta Santos:

É necessário, então, construir uma experiência de ensino artístico de dança e cultura através da história do movimento corporal do indivíduo brasileiro e através da estética da dança, com uma possibilidade de comunicação significativa entre os conhecimentos empíricos e científicos. A partir de nossos pressupostos, estamos também interligando a dança a uma filosofia de educação, a fim de pensar numa educação transformadora. (Santos, 2021, p. 36).

Essa transformação passa pelo reconhecimento da dança como um espaço de produção de saberes e pela inclusão de epistemologias plurais no ensino da arte. Afinal, como destaca Santos (2021, p. 38), embora estejamos imersos em um contexto social marcado por valores massificadores e globalizantes, é essencial reconhecer as diferenças históricas dos sujeitos que compõem a sala de aula e, conseqüentemente, o mundo. Assim, repensar a dança é repensar a própria ciência e os modos de ensinar e aprender, resgatando os saberes e territórios que sempre foram marginalizados e reivindicando sua centralidade nos processos educativos e artísticos.

## #EDUCAÇÃO COMO ATO DE REBELDIA

*Educação é mais que aprender, é desaprender o silêncio imposto, desconstruir grades invisíveis. É erguer sonhos onde antes só havia muros.  
Nas escolas públicas da periferia, a sala de aula é trincheira.  
Cada livro aberto é um grito, cada quadro rabiscado é um manifesto.  
Paulo Freire nos ensinou: a palavra liberta, o diálogo transforma.  
A educação bancária? É a lógica do opressor metamorfoseada de lição.  
Mas nós queremos vida, não decoração.  
bell hooks (2013) fala de amor como ato político. Na escola engajada, o amor é ferramenta que rasga o tecido da indiferença.  
Ali, aprender é também criar laços, é ver no outro o reflexo da própria luta.  
Não é apenas sobre ensinar. É sobre plantar sementes em terra seca, ver a flor crescer entre os escombros. É sobre construir pontes com os tijolos que nos jogaram.  
Educação libertária não aceita grades. Ela voa sobre os muros das elites, sussurra aos ouvidos de quem desistiu.  
“Você pode mais” é a lição, “Não está sozinho” é o lembrete.  
Não aceitamos uma escola que cala. Queremos uma que ensine a gritar.  
Que ensine a ser, a resistir, a transformar.  
Porque educar é resistir.  
E resistir é viver.  
(Zine ECOS DA PERIFERIA, Ceilândia-DF, 2024. Autoria própria)*

A dança, assim como a educação, não é apenas técnica; ela é também um campo de disputa estética e política. Ana Lúcia Silva Souza, em *Letramento de Resistência* (2011), destaca que os espaços educativos periféricos são territórios de insurgência, onde a arte e a cultura rompem com as imposições hegemônicas. No campo da dança, isso significa reconhecer práticas corporais de origem periférica e afro-brasileira como expressões legítimas e transformadoras.

Esses movimentos não apenas desafiam os padrões estéticos dominantes, mas também reconfiguram o próprio conceito de arte e educação, dando-se “pela articulação de formas de resistir por meio da linguagem, dos usos do corpo e da arte” (Souza, 2011, p.58-59). Essas práticas carregam em si histórias de luta, resistência e resignificação, funcionando como epistemologias corporais que desafiam a noção de que o conhecimento deve ser exclusivamente verbal ou teórico. O corpo dançante torna-se um texto que narra trajetórias, denuncia injustiças e propõe novas formas de existir no mundo.

Assim, a dança deixa de ser apenas uma técnica reproduzida e passa a ser uma prática política – um grito de afirmação que subverte as hierarquias tradicionais. Ao resgatar e valorizar esses saberes corporais, a dança nos convida a reconsiderar o próprio conceito de educação. Ela se torna um espaço de troca, onde os aprendizados não fluem apenas de forma hierárquica, mas circulam entre corpos que carregam suas histórias e experiências.

A periferia, frequentemente vista como margem nos discursos oficiais, é, na verdade, um centro pulsante de criação estética, política e epistemológica. Em *Vozes à Margem: Periferias, Estética e Política*, Giordano Barbin Bertelli e Gabriel Feltran (2021) destacam como as periferias não apenas produzem arte, mas articulam um projeto de reconfiguração do imaginário cultural, questionando os cânones tradicionais que invisibilizam suas contribuições.

Essa produção artística não se limita a resistir às normas estéticas hegemônicas; ela propõe novas formas de pensar, ser e estar no mundo, enraizadas nas vivências e lutas daqueles que habitam esses espaços. Como apontam os autores, a ciência social precisa reconhecer que

No interior dessas periferias, desse espaço social complexo, contraditório e repleto de zonas liminares não homogêneas entre si, há movimentações e produções da ordem da cultura cujas reciprocidades e abrangências têm

reescrito os termos daquilo que se considera 'a margem', desestabilizando concepções predefinidas" (Bertelli; Feltran, 2021, p.10).

No ensino da dança, a valorização das práticas corporais periféricas vai além da mera inclusão de movimentos ou estilos. Trata-se de reconhecer a centralidade das histórias, experiências e resistências que esses corpos carregam. Como defendem os autores, essa estética não se separa da ética. O ensino da dança, nesse contexto, deve deslocar-se de seu sentido previamente instituído, pois "a estética marginal baseia-se no cotidiano e na experiência da periferia" (Bertelli; Feltran, 2021, p.162).

Ao afirmar que "a marginalidade pressupõe o grupo" (Bertelli; Feltran, 2021, p.162), os autores evidenciam que a estética periférica se constrói coletivamente, em oposição à lógica individualista e elitista da arte eurocentrada, colonial e capitalista. O reconhecimento das práticas de dança da periferia e dos povos originários não pode ser um gesto meramente simbólico, mas deve ser incorporado de forma estrutural nas práticas pedagógicas.

## **#ESTÉTICAS DE RESISTÊNCIA**

*A revolução é de base,  
das ruas, dos becos, das esquinas.  
Nasce no grito coletivo,  
no som do tambor que ecoa,  
na palavra que rasga o silêncio.  
É no grafite na parede rachada,  
no acorde que desafia o sistema,  
que a luta toma forma.  
Arte não é luxo,  
é arma.  
Uma ferramenta de combate  
que quebra os muros invisíveis  
e constrói pontes de insubmissão.  
Cada melodia que resiste,  
cada cor que explode,  
cada verso que denuncia é um golpe contra o opressor.  
A estética é política.  
A música é movimento.  
A escrita é insurgência.  
Ela recusa o conformismo,  
desafia o consumo vazio,  
e nos devolve o que tentam tirar:  
a capacidade de imaginar outro mundo.*

*As ruas são nossos palcos.  
Os corpos dançam para lembrar  
que a liberdade é urgente.  
As vozes cantam para acordar  
quem ainda dorme sob o peso do sistema.  
Não há luta sem estética.  
Não há resistência sem criação.  
A revolução precisa de cor, de som, de palavras.  
E cada traço, cada nota, cada verso é um ato de resistir.  
Escrevam, cantem, gritem.  
Minhas armas são palavras.  
Minha arte é a escrita.  
Destruam os discursos que nos calam.  
Transformem o cotidiano em palco de luta.  
Porque a estética não é apenas reflexo:  
é ferramenta, é chama, é revolução.*  
(Zine ECOS DA PERIFERIA, Ceilândia-DF, 2024. Autoria própria)

A revolução, como nos lembra Eduardo Taddeo Silva, em *A Guerra Não Declarada na Visão de um Favelado* (2012), não é anunciada nos jornais, mas acontece no cotidiano dos que transformam adversidade em potência criativa. Ele revela como as periferias vivem um conflito constante contra um sistema que criminaliza e marginaliza, mas que também se apropria de suas expressões culturais quando conveniente.

Angela Davis (2018), em *A Liberdade é uma Luta Constante*, reforça essa relação entre estética e política, argumentando que a liberdade não é um destino, mas um processo contínuo de enfrentamento. A arte tem papel central nesse processo, pois é através dela que imaginamos mundos que ainda não existem. A música, a escrita e a dança não são apenas expressões; são instrumentos de transformação. Como afirma Davis (2018), resistir é um ato coletivo, e a cultura é uma teia de solidariedade que se constrói por meio da criação artística e do engajamento político.

É nesse cenário de disputa por ideias e sentidos, em meio a projetos homogeneizantes de cultura, que a marginalidade se insere como um espaço de resistência e reconfiguração. Longe de ser apenas uma condição imposta, ela se torna um campo de enfrentamento entre setores dominantes e dominados, tensionando as estruturas e reivindicando maior visibilidade na sociedade. Esse embate, como analisa Stuart Hall (2003), não se dá fora das relações de poder, mas dentro delas, no próprio jogo da hegemonia cultural, onde a arte e a educação atuam como forças transformadoras. Hall (2003) ressalta que é nesses conflitos que

a cultura se redefine, desestabilizando narrativas preestabelecidas e abrindo caminho para novas possibilidades de existência e representação (HALL, 2003, p. 338-339).

## **CONCLUSÃO #PARA QUE EU NÃO ESQUEÇA**

*Para que eu não esqueça  
do chão que me fez,  
das vozes que me guiam,  
dos punhos cerrados que vieram antes de mim  
e dos que ainda virão.  
Para que eu não esqueça  
que estudo não é privilégio,  
é faca na garganta do opressor,  
é sabotagem ao silêncio,  
é incêndio nas ruínas da neutralidade.  
Para que eu não esqueça  
que ensinar não é caridade,  
é articular abrigo em salas de aula,  
é arrombar portas e abrir brechas  
onde querem construir muros.  
Para que eu não esqueça  
que a arte não é ornamento,  
não é passividade,  
não é mercadoria a ser vendida  
em leilões de desespero e vaidade.  
A arte é insurreição.  
É poesia feita com dentes cerrados,  
é dança que racha o asfalto,  
é som que explode de tímpanos e certezas.  
Para que eu não esqueça  
que a cultura que nos negaram  
é a mesma que nos move,  
que nos encontra nos becos,  
nas esquinas, nos slams, nas batalhas,  
nas palavras cuspidas com raiva e esperança  
como granadas contra o conformismo.  
Para que eu não esqueça  
que a ciência não é um templo inatingível,  
que o conhecimento não pode ser engaiolado  
nas grades das academias brancas,  
nas mãos de quem decide  
quem merece ser ouvido e quem será silenciado.  
A nossa ciência é a que dança,  
é a que pisa firme na lama da história  
e ainda assim floresce.  
Para que eu não esqueça  
que a educação precisa ser faca e fúria,*

*pedra atirada contra a vidraça da indiferença,  
grito que atravessa os séculos  
e se recusa a ser calado.  
Para que eu não esqueça  
que o fascismo se destrói com arte,  
que a desigualdade se corrói com luta,  
que a opressão se esfarela com a coragem  
de quem se levanta mesmo cansado,  
de quem segue mesmo esfolado,  
de quem acredita, apesar de tudo,  
que outro mundo é possível  
e que estamos aqui para construí-lo.  
(Autoria própria, Distrito Federal, 2025)*

Esse poema não é apenas um manifesto, mas um lembrete do porquê seguimos. Porque o estudo, a arte, a cultura, a educação e a pesquisa não podem ser dissociados da realidade social. Porque não basta apenas imaginar outro mundo: é preciso construí-lo, um passo de cada vez, uma palavra de cada vez, uma luta de cada vez.

Como Paulo Freire (1992) em *Pedagogia da Esperança* nos ensinou, que não há mudança sem sonho, como não há sonho sem esperança. Mas que esse sonho não seja utopia vazia, nem essa esperança de um esperar passivo. Que seja urgência, movimento, ação. Que a dança seja insurgência, que a arte seja levante, que a ciência seja para todos.

O compromisso com a transformação social não é um gesto simbólico, mas uma ação diária. É essa a força que mantém cada palavra deste trabalho. Escrevo para que ninguém esqueça. Escrevo para que ninguém pare. Escrevo porque, mesmo quando tentam nos silenciar, continuamos gritando.

## REFERÊNCIAS #VOZES

### LIVROS E DISSERTAÇÕES

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ANGELOU, Maya. *Eu sei porque o pássaro canta na gaiola*. Rio de Janeiro: Astral Cultural, 2019.

ANZALDÚA, Gloria. *A vulva é uma ferida aberta & outros ensaios*. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2021.

AZOULAY, Ariella. *História Potencial*. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

BARBIN BERTELLI, Giordano; FELTRAN, Gabriel. *Vozes à margem: periferias, estética e política*. São Paulo: Boitempo, 2021.

BARROS, Manoel de. *Meu quintal é maior do que o mundo*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

CARNEIRO, Sueli. *A construção do outro como não ser como fundamento do ser*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

DAVIS, Angela. *A liberdade é uma luta constante*. São Paulo: Boitempo, 2018.

DUPONT, Florence. *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental*. São Paulo: Cosac Naify, 2017.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FERREIRA DA SILVA, Denise. *A dívida impagável*. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

FIGUEIRÊDO, Jefferson Elias de. *Faz que vai, mas não vai: frevo e história da dança, caminhos possíveis de idas e vindas*. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022.

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

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FRASER, Nancy. *Capitalismo canibal*. São Paulo: Boitempo, 2024.

- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HARDING, Sandra. *Existe um método feminista?* In: BARTRA, Eli (Org.). *Debates em torno a uma metodologia feminista*. México, D.F.: UNAM, 1998.
- HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2021.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MATTOS, Claudia; MENEZES, Patrícia. *Arte não europeia*. São Paulo: Edusp, 2019.
- MEDINA, João Batista Freire. *O brasileiro e seu corpo*. São Paulo: Summus, 1990.
- OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2021.
- RODRIGUES, Isadora Lima. *Encontrando a si e um retrato da sociedade: a poética de uma catadora de palavras*. 2023. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de Brasília, Brasília, 2023.
- SANTOS, Antonio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.
- SANTOS, Antonio Bispo dos. *Colonização, quilombos - modos e significações*. São Paulo: Expressão Popular, 2019.
- SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Curitiba: CRV, 2021.
- SILVA, Eduardo Taddeo. *A guerra não declarada na visão de um favelado*. São Paulo: Literarua, 2012.
- SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramento de resistência: aspectos pedagógicos e sociais*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

## **DOCUMENTOS E FONTES AUTORAIS**

ZINE ECOS DA PERIFERIA. Ceilândia-DF, 2024. Autoria própria.

## **DOCUMENTÁRIOS E ENTREVISTAS**

KRENAK, Ailton. *Guerras do Brasil.Doc*. Direção de Luiz Bolognesi. [S.l.]: Netflix, 2019. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br>. Acesso em: 31 de janeiro de 2025.

## **MÚSICA & CULTURA PUNK ROCK**

MALTRAPILHOS. Banda Punk Rock - Ceilândia-DF (1994).