



MOVIMENTO SANFOKA: DANÇA COMO PONTE ENTRE TEMPOS, HISTÓRIAS E AFETOS

Nicolly Da Silva Fernandes (UFS¹)

Carlos Henrique Vidal Da Silva (PPGAC/UFU²)

RESUMO

Revisitar as memórias e utilizá-las como dispositivo cênico promove uma reflexão subjetiva que navega nas correntes ancestrais, onde o corpo transcende o tempo. Este artigo tem como objetivo analisar os relatos vivenciados durante a construção da performance *Movimento Sankofa*, apresentada no Departamento de Dança da Universidade Federal de Sergipe, na 12ª edição do ATUARTE. A linha vermelha do carretel artístico remonta aos ensinamentos transmitidos pela relação entre mãe e filha, onde firmam-se aprendizados herdados das Pombagiras. É na tessitura desse carretel matriarcal que o “tererê” se transforma em resistência e afirmação dos poderes femininos (Simas, 2022). A criação em dança, assim, manifesta-se como experiência vivida, não como representação, mas como nova memória (Silva, 2010). Conviver com o cosmo e ser natureza revela-se como reencontro com o mundo, onde nascemos e ao qual retornamos. Somos barro do início ao fim, e trazer isso para a cena é reviver os afetos que compõem o destino de ser artista (Rodrigues, 1997).

PALAVRAS CHAVE

memoria; ancestralidad; procesos de creación; danza afrobrasileña.

¹ Nicolly Fernandes, tem 21 anos, nascida em Aracaju-SE, graduanda no Curso de Licenciatura em Dança pela Universidade Federal de Sergipe, integrante do Coletivo Boca 07, atualmente atuando no Projeto Arte na Escola Socorro-SE.

² Mestrando em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia e pesquisador da dança-afro cênica contemporânea, com ênfase em processos exusíacos, ancestralidade e pedagogias de/contracolonias. Atua como coreógrafo, intérprete-criador e professor de Dança Afro, integrando práticas artísticas, pesquisa e extensão no Coletivo Boca 07. Desenvolve investigações que articulam corporeidade, memória e epistemologias afro-diaspóricas no campo das artes da cena.



MOVIMIENTO SANKOFA: LA DANZA COMO PUENTE ENTRE TIEMPOS, HISTORIAS Y AFECTOS

RESUMEN

Revisitar las memorias y utilizarlas como dispositivo escénico promueve una reflexión subjetiva que navega por corrientes ancestrales, donde el cuerpo trasciende el tiempo. Este artículo tiene como objetivo analizar los relatos vividos durante la construcción de la performance *Movimiento Sankofa*, presentada en el Departamento de Danza de la Universidad Federal de Sergipe, en la 12.^a edición de ATUARTE. El hilo rojo del carrete artístico remite a las enseñanzas transmitidas en la relación entre madre e hija, donde se afirman aprendizajes heredados de las Pombagiras. Es en la trama de este carrete matriarcal donde el “tererê” se transforma en resistencia y afirmación de los poderes femeninos (Simas, 2022). La creación en danza, así, se manifiesta como experiencia vivida, no como representación, sino como nueva memoria (Silva, 2010). Convivir con el cosmos y ser naturaleza se revela como un reencuentro con el mundo, donde nacemos y al cual regresamos. Somos barro del inicio al fin, y llevar esto a escena es revivir los afectos que componen el destino de ser artista (Rodrigues, 1997).

PALABRAS-CLAVE

cuerpo-lienzo; ancestralidad; danza ritual; creación afro-brasileña; orí.

Entre fios e memórias

O texto que se inicia nasce em movimento. Antes de ser palavra, é corpo; antes de ser análise, é memória; antes de ser conceito, é travessia. Ao som de *Escapulário de Prata*, de Alessandra Leão, o que se anuncia não é apenas uma



abertura musical, mas um chamado ritual: um convite para adentrar territórios onde o corpo dança aquilo que a história tentou silenciar. É nesse entre-lugar — entre o que foi vivido e o que insiste em permanecer — que se constrói *Movimento Sankofa*, performance e escrita que retornam ao passado como gesto político de continuidade.

Este trabalho emerge dos encontros realizados no Departamento de Dança da Universidade Federal de Sergipe (UFS), no Centro de Cultura e Arte (CULTART), e se ancora nas experiências de vida, formação e criação artística de uma mulher parda atravessada pela dança, pela ancestralidade afro-diaspórica e pelos enfrentamentos cotidianos no espaço universitário. As pessoas que habitam este texto não aparecem como personagens distantes, mas como presenças fundantes: a minha mãe, meu pai, as mulheres da família, as ancestralidades espirituais, as mestras invisibilizadas, os orixás, as entidades e o próprio corpo que escreve.

O objetivo desta escrita é compartilhar o processo de criação da performance *Movimento Sankofa*³, compreendendo-a como prática artística, política e pedagógica, ao mesmo tempo em que reflete criticamente sobre dança, memória, ancestralidade, identidade racial e decolonialidade no contexto acadêmico. Trata-se de um texto que não busca explicar a obra a partir de fora, mas dançar a escrita por dentro, permitindo que a cena, os afetos e as lembranças organizem o pensamento.

A palavra Sankofa tem sua origem na língua Twi, falada pelos povos Akan da África Ocidental, especialmente em Gana e na Costa do Marfim. Etimologicamente, o termo é composto por três partes: *san* (retornar), *ko* (ir) e *fa* (pegar, buscar, trazer), formando a ideia de “retornar para buscar aquilo que ficou para trás”. Essa composição não se limita a uma tradução literal, mas expressa uma orientação filosófica que compreende o passado como dimensão ativa na construção do presente. Como destacam Florence Marie Dravet e Alan Santos Oliveira (2017, p. 6), Sankofa “traduz a necessidade de voltar ao passado para ressignificar o presente”,

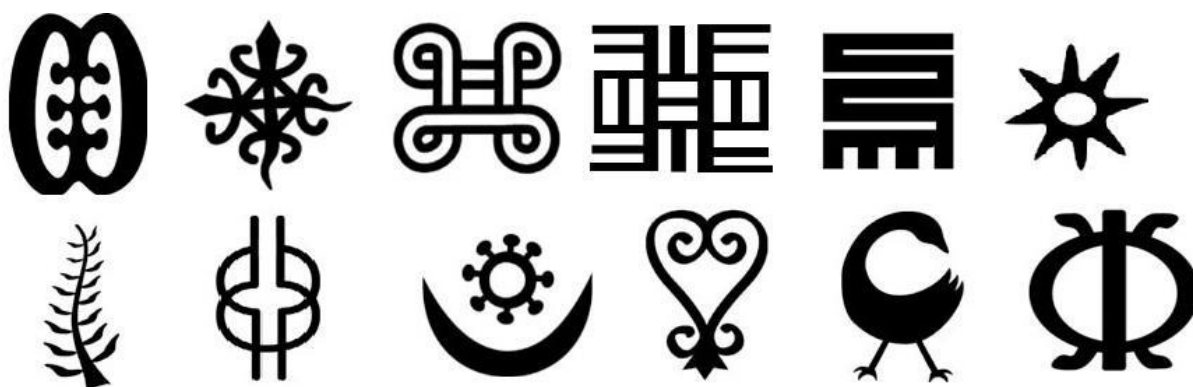
³ *Sankofa: educação e valores civilizatórios afro-brasileiros. Revista da ABPN*, v. 3, n. 6, p. 54–68, 2011.



e se consolida como signo cultural, epistemológico e político. Nesse sentido, Káren Martins Tomás (2025, p. 42) ressalta que o conceito “não se refere a um retorno nostálgico, mas a um movimento crítico de recuperação de saberes historicamente interrompidos”. Assim, sua etimologia está intrinsecamente ligada às práticas de transmissão de conhecimento dos povos Akan, nas quais oralidade, imagem e experiência se entrelaçam, configurando uma compreensão de tempo não linear. Sankofa, portanto, é menos uma palavra isolada e mais um princípio de existência que orienta modos de aprender, lembrar e continuar.

As simbologias Adinkra constituem um sistema visual de comunicação originado entre os povos Akan da África Ocidental, especialmente em Gana, sendo utilizadas na transmissão de valores culturais, filosóficos e sociais. Esses símbolos operam como dispositivos de memória que condensam ensinamentos, provérbios e princípios éticos, articulando imagem e oralidade na circulação de saberes ancestrais. Conforme aponta Elisa Larkin Nascimento (2008, p. 87), os sistemas simbólicos africanos, como os Adinkra, constituem formas complexas de linguagem que preservam e atualizam conhecimentos coletivos, especialmente no contexto das diásporas negras. Nesse sentido, os Adinkra desafiam concepções eurocentradas de escrita, afirmando outras epistemologias baseadas na ancestralidade, na experiência e na continuidade.

Figura 1 – Representações de figuras Adinkras





Nesse sentido, ao evocar Sankofa como princípio que atravessa a criação, a escrita se inscreve em um gesto de retorno que não se limita à lembrança, mas se afirma como reinvenção contínua da existência. Conforme apontam Florence Marie Dravet e Alan Santos Oliveira (2017, p. 8), Sankofa estabelece uma relação intrínseca entre oralidade e escrita, tensionando os modos hegemônicos de produção de conhecimento e legitimando outras formas de narrar, registrar e partilhar saberes. Como destacam os autores, “Sankofa evidencia que o retorno ao passado constitui um ato fundamental para a construção de sentidos no presente”, reafirmando a memória como prática viva e em constante atualização.

Figura 2 – Representações de figuras Adinkras



Fonte: adinkrasymbols (2016).

Nessa direção, Káren Martins Tomás (2025, p. 45) nos convoca a compreender esse retorno como um movimento ético e político de valorização das heranças ancestrais, sobretudo aquelas historicamente silenciadas. Ao afirmar que “retornar não é um gesto de repetição, mas de reconfiguração das experiências no tempo presente”, a autora amplia a compreensão de Sankofa como prática de continuidade e transformação. Assim, Movimento Sankofa não apenas revisita memórias, mas ativa presenças, reinscreve histórias e desloca o tempo linear para



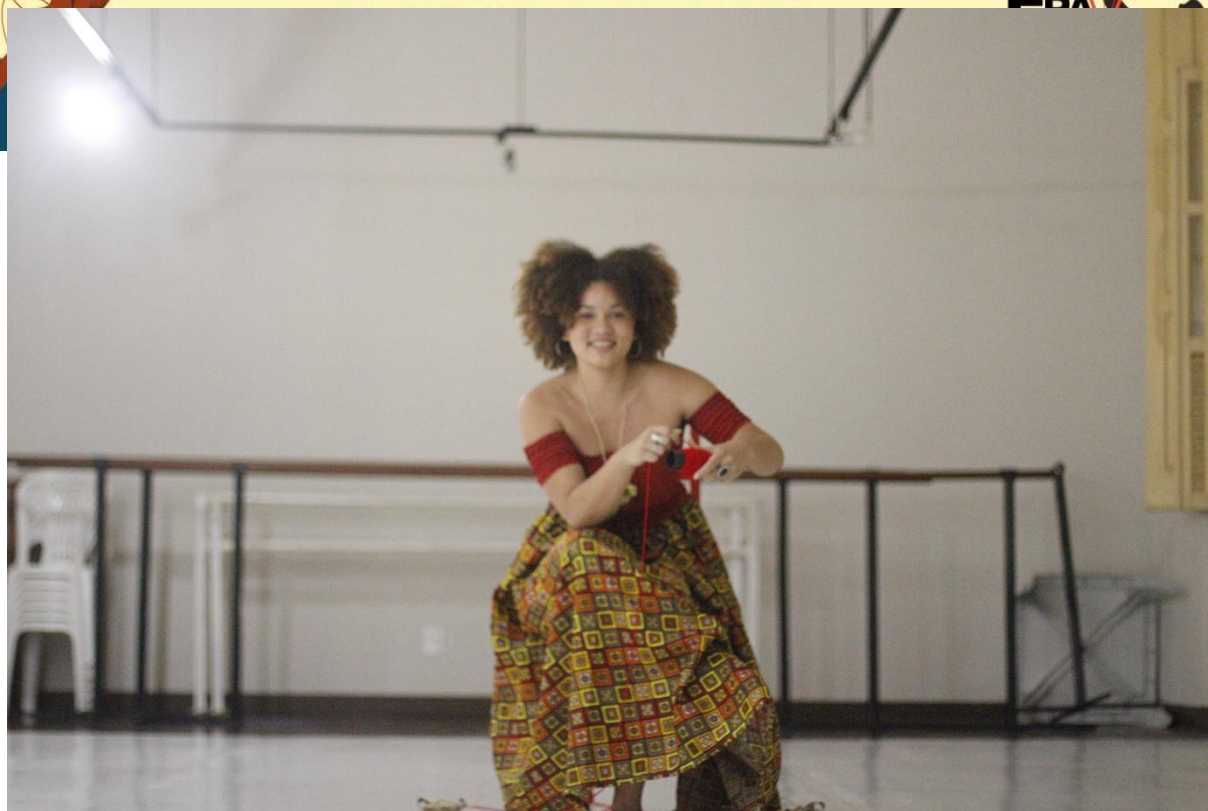
Como metodologia, este trabalho se fundamenta na escrevivência, aqui compreendida a partir das contribuições de Cinane Fernandes, como uma escrita que nasce da vida, do corpo e da experiência situada. Esse modo de escrita não separa sujeito e objeto, teoria e prática, razão e afeto. Ao contrário, assume que escrever é também um ato de sobrevivência, de memória e de reinvenção. Nesse sentido, a escrita se constrói como um prolongamento da performance: um corpo-texto que registra, mas também recria (FERNANDES, 2013, p. 20).

Assim, esta introdução não pretende organizar o texto de forma linear, mas abrir caminhos. Caminhos onde o barro retorna como origem, Nanã refaz o corpo, Oxum sustenta a vida, Pombagira gira o tempo, Exú mantém a cancela aberta e o corpo dança aquilo que não cabe nos arquivos oficiais. *Movimento Sankofa* é, portanto, retorno, mas também insistência: uma escrita que olha para trás para seguir adiante, afirmando que memória, dança e ancestralidade não são passadas, são presença viva.

Carretel Vermelho

O Movimento Sankofa nasce a partir de um questionário elaborado pelo diretor, coreógrafo e mestrando Henrique Vidal, no qual emergem questões atravessadas pela ancestralidade, pela saudade, pelo lugar sagrado, pela dança, pelo abandono e pela família. Essas perguntas não operam como simples instrumentos metodológicos, mas como dispositivos de escuta e convocação de memórias que habitam o corpo. A partir dessa primeira etapa, inicia-se a construção da performance, desenvolvida em encontros semanais, às sextas-feiras, no Departamento de Dança da Universidade Federal de Sergipe, no Centro de Cultura e Arte (CULTART).

Figura 3 - Costurando memórias com o barbante vermelho



Fonte: Vitória Santos

Logo no início da performance, recito uma breve poesia que tensiona a noção linear de tempo e afirma a urgência de retornar ao passado como gesto necessário para avançar e projetar futuros possíveis. Esse pensamento não se organiza apenas pela palavra, mas se desenha no corpo em movimento, compreendendo que certas epistemologias só podem ser formuladas corporalmente. Parto da concepção de que é preciso voltar ao passado para buscar uma fonte de conhecimento inacabada, continuamente interrompida pelos processos coloniais (MARTINS, 2021, p. 62).

Assim, afirmo que o princípio dessa performance só poderia se constituir a partir da integração dos saberes afro-brasileiros, pois são eles que sustentam uma outra compreensão de tempo, memória e existência.



Nesse sentido, o tempo espiralar não se apresenta como abstração, mas como experiência encarnada: ele se manifesta no giro, no retorno, no deslocamento contínuo que o corpo realiza ao dançar. Assim, a performance deixa de ser apenas representação para se constituir como acontecimento, como campo onde temporalidades se cruzam e se refletem mutuamente, permitindo que o passado seja reativado no presente enquanto potência de futuro. (MARTINS, 2021, p. 88).

Há, portanto, uma urgência nesse carretel que se (des)enrola em cena: ele se alinha às múltiplas ancestralidades que me constituem, tecidas no berço de um matriarcado de mulheres afro-brasileiras da minha família. Nesse sentido, Leda Maria Martins, em *“Performance do tempo espiralar”*, nos lembra que a ancestralidade não é um passado fixo, mas uma força em contínuo movimento, que retorna, atravessa e reorganiza o presente.

O carretel de linha vermelha, quando aderido à cadeira, desafia a poesia que entrego na entrada da primeira cena. Ao recitar que *“é preciso voltar no tempo para recomeçar, é preciso voltar no tempo para renovar, é preciso voltar no tempo para continuar”*, evidencio que esse retorno não é nostálgico, mas um gesto político e epistemológico contra o apagamento social e intelectual historicamente imposto. Voltar no tempo é um ato de memória insurgente: é retornar para compreender outras versões dos fatos, silenciadas pela narrativa hegemônica.

Brincar com o tempo para renovar o presente e o futuro carrega um peso ainda maior para aqueles que vivem o tempo espiralar, no qual a ancestralidade, como um rio, flui continuamente pelo mundo. Trata-se de uma forma de vida. Enquanto recito, enrolo e desenrolo o carretel de linha vermelha, uma ambiência sonora se constrói ao fundo: o som de uma máquina de costura, que remonta diretamente à minha infância.

A presença desses objetos em cena não é aleatória. Cada textura, cada forma e cada materialidade compõem um campo simbólico no qual a performance se afirma como questionamento do potencial ancestral de viver sob o útero — o lar — de mulheres pretas no Brasil. A linha vermelha, a costura e a máquina são



indumentárias recorrentes na história de vida de muitas mulheres negras, historicamente submetidas às tarefas domésticas e a funções socialmente atribuídas como exclusivamente femininas.

O poder do patriarcado escapa às delimitações restritas do território casa/família. Ele se expande, infiltra-se e se inscreve como princípio cosmológico. As *Yabás* — orixás femininos nos cultos afro-brasileiros de matriz candomblecista — são responsáveis pela continuidade da vida. O útero, berço metafórico da existência, e o corpo-mãe que o sustenta, afirmam que o desabrochar da vida é regado pelo feminino: pela mulher, pela mãe, pelo elo ancestral que amarra o mundo no maior dos rituais de Oxum — carregar a vida até que ela possa caminhar em sua própria independência. Afinal, todo mundo nesta cidade, nesse mundo, é de Oxum.

Entretanto, outra mulheridade é evocada nesta performance. Uma mulheridade que afirma o direito radical de ser quem se quiser ser. É a Pombagira que saudamos e clamamos. Sua presença está vinculada a uma energia liberta, insubmissa, que essas entidades femininas nos ensinam a acessar e a sustentar no corpo. Essa força também habita minha mãe — mulher que se apoiou nos saberes que a ancestralidade disponibiliza como estratégia de sobrevivência e afirmação. É por isso que início, em cena, o canto de um ponto de Pombagira, cuja estrofe anuncia:

“Terereu, terereu, terereu
Não mexa na linha do meu carretel
Moça bonita, você não me engana
Amarra a saia na palha da cana
Ela pega a galinha, ela quebra o pescoço
Vai para a encruza fazer mal de novo”

Nesse contexto, a cantiga evocada não se limita à dimensão da irreverência ou da subversão frequentemente associada à Pombagira, mas também aciona uma



camada profunda de proteção feminina vinculada ao cuidado, à vigilância e à manutenção do lar. A imagem do carretel de linha sugere não apenas o ofício da costura, mas o gesto simbólico de tecer, amarrar e resguardar, práticas historicamente desempenhadas por mulheres que sustentam, organizam e protegem seus territórios de existência.

Ao afirmar “não mexa na linha do meu carretel”, a cantiga estabelece um limite, um campo de defesa onde o feminino se posiciona como guardião de seus saberes e de sua integridade. Essa força, que se manifesta tanto na entidade quanto na figura materna, revela uma ancestralidade que protege ao mesmo tempo em que ensina a resistir, articulando cuidado e potência. Assim, a Pombagira que emerge na cena não rompe com a dimensão do lar, mas a reconfigura, transformando o espaço doméstico em território de força, onde o feminino ancestral costura estratégias de sobrevivência, proteção e continuidade.

Ao trazer para a cena o carretel de linha, acompanhado pelo som da máquina de costura, exponho uma herança aprendida com minha mãe: a costura como saber ancestral, transmitido por gerações, sustentáculo de sobrevivência e dignidade para inúmeras famílias negras no Brasil. O carretel vermelho, entretanto, não se limita à memória doméstica; ele convoca a entidade que chamamos de Pombagira para este ato artístico, evidenciando sua força, sensualidade e potência desafiadora.

Ao reverberar este ponto cantado, afirmo Pombagira como amiga, mãe e guardiã. Para quem tem fé, ela acolhe — às vezes pela dor, às vezes pelo afeto. São elas que ensinam às mulheres o reconhecimento de seu verdadeiro potencial, transmitindo o aprendizado do amor-próprio e da autovalorização. Laroyê a essas grandes guardiãs. O terereu que não pode ser tocado é a porta da linha: lugar onde Pombagira guarda seus feitiços e adornos. A caixa é útero, por vezes casa. E a linha do carretel é, sobretudo, a própria ancestralidade.

Figura 4 - Tradição do Samba de Pareia



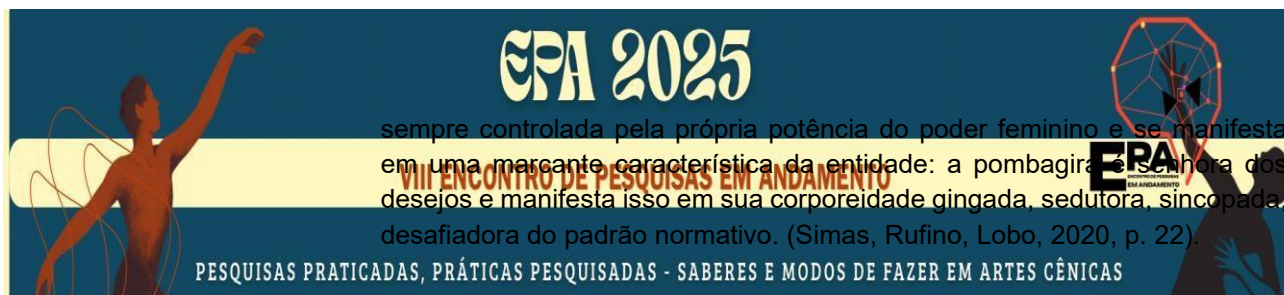


Fonte: Vitória Santos

A liberdade de Pombagira é inegociável, especialmente diante da masculinidade normativa. Ela gira em torno de si mesma, deslocando o tempo. A saia é espiralar. O cigarro é espiralar. A cachaça é espiralar. Somos herdeiras de tempos em fluxo contínuo. Por isso, a gargalhada de Pombagira carrega um segredo: nem toda risada nasce da felicidade. Sua malandragem é a inteligência que ri enquanto luta, e vence, pela própria liberdade e independência.

Como apontam Simas, Rufino, Lobo, em *“Arruaças: a filosofia encantada das ruas”*, Pombagira é aquela que faz do mundo sua própria navalha: brinca, corta, guarda, aparece, apunhala — mas nunca se corta. O fio da navalha é a fresta aberta no tempo espiralar. É por ela que o corpo atravessa, dança e sobrevive.

A energia pulsante das entidades cruzadas, como se o domínio delas já não fosse as encruzilhadas, é libertadora, mas nunca descontrolada. Ela é



Ao desafiar o padrão normativo, ela não se desorganiza, ao contrário, reafirma um centro que não se submete às regulações externas. É nesse ponto que sua energia, embora pulsante e atravessada pelas forças das encruzilhadas, se mantém orientada por um saber que equilibra impulso e contenção, desejo e direção. Assim, o corpo que gira, que ri e que seduz é também o corpo que decide, que delimita e que governa seus próprios caminhos, fazendo da liberdade não um estado caótico, mas uma prática consciente de existência e afirmação.

A performance carrega múltiplos afetos da minha trajetória. Entre eles, um ponto fundamental atravessa a minha subjetividade: o primeiro contato com o Samba de Pareia, dança nascida no Quilombo da Mussuca, em Laranjeiras (SE). Aos sete anos de idade, vivenciei essa manifestação na Escola Oratório de Bebê, onde estudava. Ali, mesmo sem compreender plenamente, fui atravessada por uma força ancestral imensa, uma potência que hoje reconheço como essencial para a história e a memória da nossa cidade.

Ao tratarmos o Samba de Pareia como ritual em cena, deslocamos seu entendimento para além da forma. Ele passa a existir como força, pulsação e memória incorporada. Assim, aproximamo-nos do que discute Zenciola ao refletir sobre as ritualidades da cena, quando aponta que o ritual, no contexto performativo, não se fixa na repetição literal, mas se reinventa como experiência viva, atravessada pelo tempo, pelo corpo e pela ancestralidade. (Zenicola, 2020, p.61).

Dessa forma, o Samba de Pareia não aparece como citação folclórica, mas como fundamento: um chão que sustenta o corpo em movimento, uma memória que dança comigo — mesmo quando não repito seus passos. É por isso que a decolonialidade se afirma, neste trabalho, como projeto contínuo como aponta (Um



A decolonialidade, entretanto, não é um projeto de salvação individual, e sim um projeto que aspira "construir o mundo do TI?". O pensamento, a criatividade e a ação são todos realizados não quando se busca reconhecimento dos mestres, mas quando estendemos as mãos aos outros condenados. São os condenados e os outros, que também renunciam à modernidade/colonialidade, que pensam, criam e agem juntos em várias formas de comunidade que podem perturbar e desestabilizar a colonialidade do saber, poder e ser, e assim mudar o mundo. A decolonialidade é, portanto, não um evento passado, mas um projeto a ser feito. (Bernardino-costa; Maldonado-torres; Grosfoguel, 2019, p.50).

Figura 5 - Ritual da quartinha com sal grosso



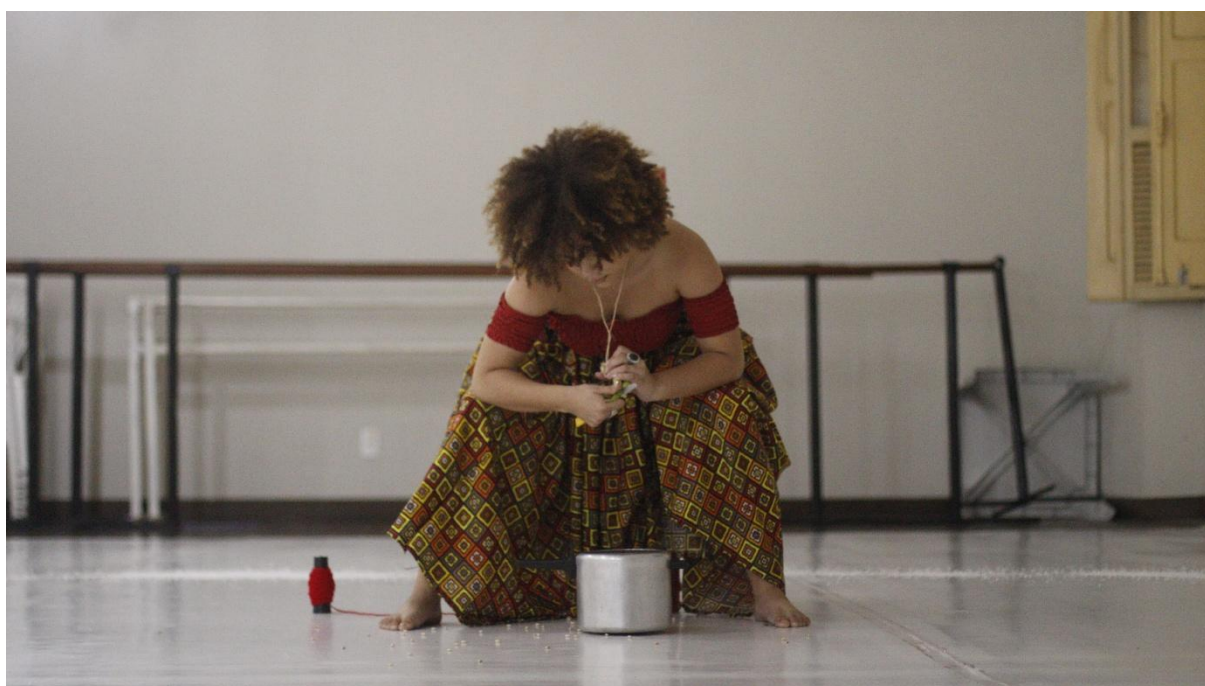
Fonte: Vitória Santos

Nesse sentido, esta cena foi guiada por cordões de sisal amarrados aos dois tamancos, deslocando o foco para o objeto sagrado — o tamanco — e não apenas para a dança que ele produz ou para a sonoridade que evoca. Danço com o



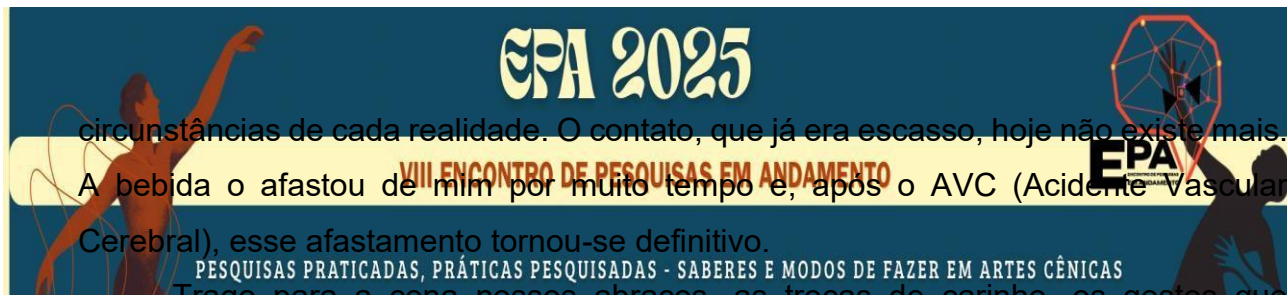
Dando continuidade à concepção de corpo-tela, trago ao peito um colar composto por três quiabos, afirmando o dito popular: “*quem come quiabo não pega feitiço*”. O quiabo, alimento presente em inúmeros pratos da culinária brasileira e nas comidas de axé — como o Amalá de Xangô — também esteve cotidianamente na minha casa, nas refeições preparadas por minha mãe.

Figura 6 - Preparo da quiabada



Fonte: Vitória Santos

Por fim — e não menos importante — chegamos ao momento mais delicado da performance: falar da minha maior dor e, simultaneamente, da minha maior saudade — meu pai. Nos caminhos da vida, a cachaça encontrou os copos que ele tanto bebia. O alcoolismo interrompeu a possibilidade de construirmos uma relação contínua entre pai e filha. Vivemos poucos períodos juntos, atravessados pelas



Trago para a cena nossos abraços, as trocas de carinho, os gestos que repetíamos quando ainda estávamos juntos, agora transpostos para a sequência coreográfica. Seguro, com as mãos trêmulas, o copo de cachaça. Ergo a fotografia do meu pai e apoio o copo sobre a imagem, depositando sobre a mesa não apenas o objeto, mas a memória que ele carrega. Enquanto esse agito se instaura no espaço, uma voz em áudio gravado atravessa a cena: digo o quanto desejo estar ao lado do meu pai, contar as novidades, partilhar a vida que seguiu sem ele.

Figura 7 - Fotografia do luto.



Fonte: Vitória Santos



Diana Taylor diferencia arquivo e repertório como dois sistemas distintos de PESQUISAS PRATICADAS, PRÁTICAS PESQUISADAS - SABERES E MODOS DE FAZER EM ARTES CÊNICAS transmissão do conhecimento. O arquivo abarca textos, documentos, edifícios, ossos, o repertório, por sua vez, inclui práticas como língua, fala, dança, esporte e rituais. Enquanto o arquivo excede o acontecimento ao vivo, o repertório depende da presença e da performance para existir (TAYLOR, 2017, p. 49). O repertório exige corpo, interação e estado de presença — é na prática incorporada que o conhecimento se atualiza e se mantém vivo.

Nesse sentido, a investigação artística em dança mantém uma relação intrínseca com a memória, cujo acesso se potencializa exclusivamente no movimento. Durante os ensaios, a memória foi constantemente acionada e encenada, fazendo com que o imaginário se aproximasse da realidade. Memórias adormecidas ganharam vida. Ao acionar esse movimento corporal e ancestral, emergiram lembranças que não consegui acessar pela escrita. Não parecia que apenas eu conduzia a memória da cena; ao mesmo tempo, me via criança novamente, revivendo o cotidiano em que a lembrança do meu pai trazia dor e lamento.

Essa entidade acionada pelo tempo assume em mim outra corporificação. A ancestralidade e a memória são minhas, mas, em cena, tornam-se também de muitas outras que carrego comigo. Graziela Rodrigues, ao criar o método B.P.I. (Bailarino-Pesquisador-Intérprete), nos convoca a refletir sobre esse deslocamento quando afirma:

A extensão emocional que o corpo expressa é ampla. De um profundo recolhimento, percorre várias gradações emocionais até a catarse. Nesta gradação emocional, de variadas matizes, são contundentes os momentos em que o próprio corpo se une a outros corpos: Quando danço o outro em mim dança. Há o instante único em que este encontro ocorre, enunciado pelo momento do movimento forte, preciso e com alto grau de energia. O indivíduo está sob intenso registro emocional. Outra referência é a perda momentânea do próprio corpo para o recebimento de outro corpo, o da entidade. Na passagem do perder e do ganhar, o corpo apresenta uma

comoção e em seguida se reorganiza, se reequilibra para transformar-se em nova configuração - o da entidade que recebeu. (Rodrigues, 1997, p.31).



Voltar às origens permitiu que meu corpo realizasse uma travessia entre passado, presente e futuro, tornando-se, simultaneamente, arquivo e reinvenção.

Essa visita à minha própria história revela que ser barro — o corpo que retorna às origens — é assumir o ciclo da vida, transformando origem e retorno em poesia corporal. Meu corpo retorna para poder continuar, para dar seguimento àquilo que foi aprendido ao longo da minha jornada. Como aponta Antônio Bispo dos Santos, em *A terra dá, a terra quer* (2023), somos confluência porque carregamos múltiplos tempos, histórias e pertencimentos que se encontram e se atravessam (BISPO, 2023, p. 49–50).

O processo de composição desta performance encontrou outra resolução quando foi apresentada ao público. Ela escapou das tangentes previsíveis sobre o que poderia ser e me surpreendeu pelo que se tornou. Mesmo compreendendo que a performance só acontece em diálogo com o outro, ao ver o público em lágrimas, também me desaguei em minhas próprias travessias. A encruzilhada foi inundada pelas memórias daqueles povos que mergulharam no fundo do Atlântico e nunca mais puderam respirar.

Essa é uma resistência institucional: não me torno objeto, mas sujeito. A universidade e o campo acadêmico ainda não estão preparados para compreender o corpo-encruzilhada que apresento, que sou e que insisto em produzir. Como compreende Ramos, esse corpo-encruzilhada se afirma como potência na performance, pois conceitualmente, o corpo-encruzilhada é um corpo-espço atravessado, entrecruzado pelos elementos e saberes-fazer que compõem o universo em que ele se encontra. Carrega uma noção de tempo-espço espiralado, curvilíneo, que aponta uma *gnosis* em um movimento de eterno retorno, não ao ponto inicial, mas às reminiscências de um passado sagrado, para o fortalecimento do presente e o deslumbramento do futuro. (Ramos, 2017, p.297).

Retornamos ao barro porque é nele que a reinvenção se torna possível. O barro, em sua materialidade primordial, constitui a base do ser humano. Foi Nanã



quem moldou essa origem com a lama profunda de seu pântano, instaurando a vida a partir daquilo que é úmido, denso e ancestral. Ao voltarmos a ser matéria viva, matéria ancestral, renovamos o axé — princípio criador que sustenta e atravessa esta performance.

Movimento Sankofa não se encerra — ele retorna. Como gesto ancestral, a performance e esta escrita reafirmam que voltar às origens não é um movimento regressivo, mas um ato radical de continuidade. O corpo que dança, escreve e performa é o mesmo que lembra, que sente, que carrega marcas históricas e afetivas, e que insiste em existir no espaço universitário como corpo-política, corpo-memória e corpo-encruzilhada.

Figura 8 - Parte da coreografia sobre lemanjá.



Fonte: Vitória Santos

BIBLIOGRAFIA CITADA



DRAVET, Florence Marie; OLIVEIRA, Alan Santos. *Relações entre oralidade e escrita na comunicação: Sankofa, um provérbio africano*. *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, Assis, v. 21, p. 11–30, 2017. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/8>. Acesso em: 25 nov. 2025.

EDSON, Toni. **Rito e espiritualidade na performance de contos de orixás**. Repertório: Teatro & Dança, Salvador, v. 18, n. 24, p. 137–148, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/14836/10181>. Acesso em: 13 nov. 2025.

FALCÃO DOS SANTOS, Inaicyra. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. Salvador: EDUFBA, 2002.

GOMES, Ana Cristina Da Costa; RIBEIRO, Luciana Oliveira. **Currículo negro, asê e sankofa: perspectivas, cotidianos e valores afro-civilizatórios**. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)*, [S. l.], v. 12, n. 32, p. 161–187, 2020. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/889>. Acesso em: 25 jan. 2026.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MISOSOAFRICA. *Adinkras*. Publicado em: 10 fev. 2012. Disponível em: <https://misosoafricapt.wordpress.com/2012/02/10/adinkras-2/>. Acesso em: 25 mar. 2026.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2008.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

SOUZA SILVA, Maicom. **Dança afro-brasileira cênica. 1. ed. Curitiba: Appris, 2021.**



ZENICOLA, Denize Mancebo. **Máscaras decoloniais: dança e performance**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020.