

NARRATIVAS DIVERSAS NAS ARTES CÊNICAS

ORGANIZAÇÃO:
Andréa Moraes
Jackson Tea
Patricia Fagundes

PPGAC

PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES CÊNICAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

NARRATIVAS DIVERSAS NAS ARTES CÊNICAS

Andréa Moraes
Jackson Tea
Patrícia Fagundes
Organizadores

Jackson Tea
Desenvolvedor da Capa

Foto
Adeloya Magnoni
Performance
Sanara Rocha

Fáisca Design Jr
Diagramação interna

Textualiza Jr
Revisão de texto

Porto Alegre – RS, Brasil 2021



CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

p281 Narrativas Diversas nas Artes Cênicas [livro eletrônico] / [organizado por] Andréa Moraes, Jackson Tea e Patrícia Fagundes - Porto Alegre: UFRGS, 2021.

Tipo de Suporte: Ebook

Formato Ebook: PDF

ISBN: 978-65-5973-020-9

1. Artes Cênicas. 2. Pesquisa. I. Moraes, Andréa. II. Tea, Jackson. III. Fagundes, Patrícia

CDU 792:001.891

Elaborado por: Ana Cristina Griebler – CRB10/933

MULHERES NEGRAS E O FUTURO DO TEATRO NO BRASIL

Thiago Pirajira Conceição,¹ Celina Nunes de Alcantara,² Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa),³ Sanara de Santana Rocha.⁴



1 Thiago Pirajira Conceição: Doutorando em Artes Cênicas CAPES / PPGAC - UFRGS, mestre em Educação CAPES / PPGEduc - UFRGS, Bacharel em Teatro DAD -IA - UFRGS, ator, encenador, professor, curador.

2 Celina Nunes de Alcantara: Doutora e mestre em Educação PPGEduc - UFRGS, pesquisadora e professora associada do DAD e do PPGAC do Instituto de Artes da UFRGS, atriz.

3 Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa): Doutoranda e mestra em Artes Cênicas CNPQ / PPGAC - UFBA, bacharel em Direção Teatral Escola de Teatro UFBA, dramaturga, preparadora e formadora de atores.

4 Sanara de Santana Rocha: Mestra em Cultura e Sociedade CAPES / POSCULT - UFBA, bacharel em Direção Teatral Escola de Teatro UFBA, feminista negra, curadora e artista interdisciplinar.

*A noite não adormece
nos olhos das mulheres
a lua fêmea, semelhante nossa,
em vigília atenta vigia
a nossa memória.*

*A noite não adormece
nos olhos das mulheres
há mais olhos que sono
onde lágrimas suspensas
virgulam o lapso
de nossas molhadas lembranças.*

*A noite não adormece
nos olhos das mulheres
vaginas abertas
retêm e expulsam a vida
donde Ainás, Nzingas, Ngambeles
e outras meninas luas
afastam delas e de nós
os nossos cálices de lágrimas.*

*A noite não adormecerá
jamais nos olhos das fêmeas
pois do nosso sangue-mulher
de nosso líquido lembradiço
em cada gota que jorra
um fio invisível e tônico
pacientemente cose a rede
de nossa milenar resistência.*

Conceição Evaristo, 1996 (apud BARBOSA; CONCEIÇÃO; RIBEIRO, 1996)

Conectado ao pensamento de mulheres negras, o poema *A noite não adormece nos olhos das mulheres*, da autora Conceição Evaristo, reaviva, neste capítulo, o momento inicial da mesa Mulheres negras e o futuro do teatro no Brasil, no qual foi lido e tomado como ponto de partida para a discussão. O conceito de escrevivência (EVARISTO, 2011), criado pela autora, se revela como um aporte teórico prático tanto a tomá-lo como categoria de análise quanto instrumento metodológico de criação. A autora diz:

Gosto de ouvir, mas não sei se sou a hábil conselheira. Ouço muito. Da voz outra, faço a minha, as histórias também. E, no quase gozo da escuta, seco os olhos. Não os meus, mas de quem conta. E, quando de mim uma lágrima se faz mais rápida do que o gesto de minha mão a correr sobre o meu próprio rosto, deixo o choro viver. E, depois, confesso a quem me conta, que emocionada estou por uma história que nunca ouvi e nunca imaginei para nenhuma personagem encarnar. Portanto, estas histórias não são totalmente minhas,

mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (com)fundem com as minhas. Invento? Sim, invento, sem o menor pudor. Então, as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência (EVARISTO, 2016, p. 7).

Na experiência da autora em criar outros tempos, nos quais se cruzam as experiências, habita uma forma de escrita poeticamente transgressora. Segundo a autora (EVARISTO, 2011), na poesia habita o poder de criar mundos e elaborar outros modos de contar experiências não cabidas nas formas hegemônicas. Parece-nos muito pertinente tomar esta noção para argumentar o próprio sentido criado por este texto, escrito a diversas mãos, repleto de arestas e espaços por onde eclodem outros modos de pensar os processos de criação de si e de mundo. Assim, podemos imaginar a escrita também como processo e enlace coletivo que mobiliza a atenção, a memória e o tempo. Ao mesmo passo que se grafa nas palavras escritas, reitera um tempo que já se faz memória, tornado corpo pelo encontro com as autoras do texto e também criadoras do momento compartilhado na mesa. Tomamos essa experiência de escrita compartilhada, costurada de diferentes formas, para pensarmos os cruzamentos e encontros que o tempo, tramado intimamente pelo passado-presente-futuro, podem compor. Partindo do tema da mesa, que agencia a reflexão sobre o futuro do teatro brasileiro desde a perspectiva de mulheres negras, estamos também por sob o exercício de liberdade na proposição deste texto. Poderíamos, então, tomar este capítulo, entre idas e vindas, como um passeio temporal entre memória do passado, questões do presente e projeções de futuro em um tempo não linear mas circular que congrega os elementos cosmogônicos negros.

Em *Uma ancestralidade que revela e me revela*, Celina Nunes de Alcantara tece uma relação entre formação e prática teatral desde a perspectiva de uma mulher negra e como suas experiências e cultivos pessoais constituíram tanto seu modo de compreender e interrogar sua negritude e ancestralidade quanto a maneira como tem elaborado sua militância nas questões étnico-raciais e a própria prática teatral. A fala de Onisajé, *Teatro preto de candomblé: um estudo sobre encenação e atuação afrodiaspóricas*, narra os procedimentos que a artista vem desenvolvendo em sua trajetória como mulher de axé e artista, discutindo os saberes do candomblé como epistemologia teatral. E em *Narrativas Fósseis: a descolonização da imaginação*, Sanara de Santana Rocha nos apresenta uma discussão também nos campos teórico-prático que envolvem conceitos e elementos que descortinam modos outros de fabulação no campo das artes.

Cabe aqui pensar como poderão ser apreciados, nas palavras das artistas, os

pontos que conectam e alinham os consensos do pensamento de mulheres negras, ao mesmo passo que, em suas particularidades, nos apresentam texturas diversas em suas produções, aproximando e afastando os sentidos e concepções dos modos possíveis de se pensar/fazer as artes cênicas. A própria experiência de leitura pode ser tomada como uma experiência de tempo, dançada nas diferentes arestas das narrativas das artistas pesquisadoras — uma leitura viva, complexa, que compromete também a pessoa leitora.

Uma ancestralidade que se revela e me revela⁵

Iniciei minha participação na mesa intitulada *Mulheres negras e o futuro do teatro no Brasil*, ocorrida dentro do Seminário Discente Narrativas Diversas nas Artes Cênicas, no dia 07 de dezembro de 2020, apontando uma questão que me parece cerne para o futuro em todos âmbitos do nosso social brasileiro no século XXI e que pode ser sintetizada na seguinte assertiva: “O futuro é preto e indígena”! Essa afirmativa enfática, como fiz questão de qualificar na ocasião, se deve ao fato de acreditar que para romper com a obra de desigualdades de dimensões tão gigantescas quanto a dimensão territorial deste país Brasil — desigualdades essas construídas tendo por base uma colonização racista, xenófoba, machista, misógina, hétero normativa, exploradora, extrativista, violenta que pilhou e segue pilhando as riquezas da nação, engendrada por brancos europeus — só nos resta o conhecimento do povo preto e do povo indígena que resistiram e seguem resistindo a esta grande máquina de morte que a colonização euro branca produziu e segue alimentando por aqui. Nas palavras do filósofo Eduardo David de Oliveira, “quanto mais acirra-se o sistema de exclusão social no planeta, mais torna-se urgente encontrar outros caminhos para a organização da vida e da produção que garanta o bem viver de todos e de cada um” (OLIVEIRA, 2003, p. 1). Esses caminhos passam pelos saberes e tecnologias afrobrasileiras e indígenas.

Mencionei, também, na ocasião, que minha crença nessa ideia se deve ao fato de que foram os negros, as negras e indígenas que buscaram e buscam promover a vida, a existência, em contraposição à necropolítica (MBMBE, 2020) dos colonizadores e desde seus conhecimentos herdados de sua/nossa ancestralidade a despeito do genocídio ao qual foram e são sistematicamente submetidos. Foi a partir desse preâmbulo que teci e teço, agora em texto, que formulei minha contribuição mais específica acerca do tema de um futuro do teatro no Brasil relacionado às mulheres negras. Neste sentido, engendrei uma relação entre formação e prática teatral desde a perspectiva de uma mulher negra (eu mesma) e como suas experiências e cultivos pessoais constituíram tanto seu modo de compreender e interrogar sua negritude e ancestralidade quanto a maneira como tem

5 Por Celina Nunes de Alcântara

constituído sua militância nas questões étnico raciais e na própria prática teatral, apontando as potências que percebo para um futuro.

Qual a gênese da nossa ancestralidade afrobrasileira? Existe um único modo de olhar/pensar essa raiz cultural? Ser negro ou negra aduz a um sentido específico que pode ser pensado, estruturado a partir de determinados parâmetros e experiências de maneira inequívoca?

O professor e filósofo Eduardo David de Oliveira (2012, p. 30) aduz a um conceito de ancestralidade como “categoria analítica que contribuiu para a produção de sentidos e para a experiência ética, o que significa dizer, entre outras coisas, que está para além de relações consanguíneas ou de parentesco simbólico”. Como muitas mulheres negras, eu descobri muito cedo que era negra e que isso tinha um sentido, implicações, que me trazia consequências; enfim, desde quando me lembro de mim como sujeita em relações sociais, soube que eu era negra.

A *performer* e intelectual Grada Kilomba (2019), pensando uma mulheridade negra, apresenta uma noção que é a de um “estado de Outridade”, no qual as mulheres negras são lançadas a partir de um esquema que envolve gênero e raça. Para ela,

mulheres negras, por não serem nem brancas nem homens, passam a ocupar uma posição muito difícil dentro de uma sociedade patriarcal de supremacia branca. Nós representamos um tipo de ausência dupla, uma Outridade dupla, pois somos a antítese tanto da branquitude quanto da masculinidade (KILOMBA, 2019, p. 190).

Mas, apesar de ouvir injúrias racistas, de me sentir segregada na escola, ter dificuldade de ter amigas e amigos, me sentir sozinha, eu atribuía isso tudo muito mais ao fato de ser pobre do que de ser negra. Imaginava que, no dia que eu me tornasse “rica”, meus problemas de segregação acabariam. Foi na universidade, na minha formação como atriz — quando me confrontei com o fato de ser a única mulher negra - no curso que eu escolhi e uma das poucas na universidade como um todo — que as questões ligadas à negritude e ao racismo começaram a tomar outro vulto. Esse apercebimento, num primeiro momento, sem conexões num sentido conceitual que veio bem depois, inaugurou a minha militância como atriz e professora. Como atriz, não quis ficar refém dos papéis subalternos que me eram ofertados e descobri, nas parcerias e coletivos, um modo de burlar essa condição. Foi assim que descobri o teatro de grupo e também as parcerias eventuais com as quais fui e venho me experimentando. Dei-me conta, também, na graduação de Teatro, que, ao mesmo tempo em que haviam necessidades corpóreo vocais a serem cultivadas para o exercício da linguagem teatral, o meu cultivo vocal cotidiano em família de alguma forma havia me proporcionado alguma dessas

necessidades e qualidades, tais como: volume vocal, clareza na pronúncia das palavras e uma percepção auditiva que me permitia cantar “afinada”.

Nesse processo de formação e de amadurecimento pessoal, passei a pensar várias questões que me atravessavam como indivíduo, porém de outro modo, de forma conceitual. Foi assim com a ideia de racismo (ALMEIDA, 2019), por exemplo, que passei a compreender como sistema de exclusão e opressão que estrutura nossas relações sociais, ao passo que alija mais da metade da população de direitos/benesses sociais e não mais somente como preconceito ou sinônimo de injúria racial. Houve também a descoberta do feminismo negro (CARNEIRO, Hooks, 2018; RIBEIRO, 2018) e noções como: Lugar de fala (RIBEIRO, 2017), as experiências historicamente compartilhadas, o lugar social que certos grupos ocupam e que vai restringir-lhes a fala ou muitas vezes imputar-lhes o silêncio; interseccionalidade (CRENSHAW, 2002; AKOTIRENE, 2018), que explicita os vários marcadores sociais que entrecruzam opressões; ou ainda negritude (MOORE; CESAIRE, 2010), como apercebimento da condição do ser negro num social historicamente racista, mas também como militância política; entre outras claves conceituais que passaram a permear minhas referências e modo de pensar/atuar. Há ainda a ancestralidade, que compreende, a partir de Oliveira (2012), a única categoria que foi capaz de dialogar com a experiência africana em solo brasileiro. Para esse autor, ancestralidade é uma categoria de ligação e, por consequência, relação de alteridade. É também um território de trocas e de inclusão, visto que é por princípio “receptadora” (OLIVEIRA, 2012, p. 40). Em síntese: “Fruto do agora, a ancestralidade ressignifica o tempo do ontem. Experiência do passado, ela atualiza o presente e desdenha do futuro, pois não há futuro no mundo da experiência” (OLIVEIRA, 2012, p. 40).

Por outro lado, quando criança e jovem, parecia-me que eu não tinha elo cultural nenhum com a minha ancestralidade negra, exceto o étnico da compleição física. Isso ocorria porque eu acreditava, desde uma formação cultural racista que aprisiona negros e negras em determinados estereótipos, que esse elo se dava exclusivamente com quem era de religiões de matriz africana ou do carnaval ou sambista, enfim, quem tinha alguma relação com o universo cultural e/ou artístico comumente ligado a uma ascendência afrobrasileira. Foi a partir da experiência teatral que me ocorreu um apercebimento em relação a meus cultivos prosaicos da vida em família, que me fizeram ver o quanto os vários saberes de que eu dispunha e agora lançava mão — inclusive no campo do teatro — estavam diretamente relacionados ao fato de eu pertencer a uma família negra, ainda que, em termos sociais, esses saberes não fossem identificados e reconhecidos como tais. Meus cultivos vocais, minha relação com o trabalho, com o social (divisão de tarefas e da comida), o sentido da proteção da vida, os escambos, os aquilombamentos

são tecnologias ancestrais afrobrasileiras que nos chegam por intermédio das nossas experiências. Tenho me conhecido e reconhecido ao me dar conta desses saberes e conhecimentos que me constituem e que estão, sim, relacionados ao fato de eu ser uma mulher negra, atriz negra, professora negra, pesquisadora negra, filha, mãe, irmã, amiga, colega etc. Dou-me conta, na minúcia das minhas ações, das minhas relações, do meu modo de operar e de perceber/sentir o mundo, de como tudo isso tem a ver com essa ancestralidade negra. Dar-me conta disso foi parte importante de me tornar quem eu sou e de criar perspectivas de futuro para mim e para os/as iguais a mim nos vários espaços que tenho ocupado.

No prefácio do livro *Discurso sobre a Negritude*, Moore (2010) narra como se deu o apercebimento do pensador negro Aimee Cesaire sobre a contribuição da sua ancestralidade africana e o modo como isso aduz um sentido de orgulho, tanto pelo conhecimento dessa contribuição ancestral, mas também porque, de certa forma, incita a uma aceitação honrosa da cor e dos traços fenotípicos que nos identificam como negros (MOORE, 2010, p. 14). Penso que esse processo de percepção e consciência do legado negro que me habita tem sido fundamental para pensar e projetar o futuro tanto no campo em que me insiro— o das artes da cena — como no campo das lutas antirracistas como um todo.

A partir desses apercebimentos, foi possível, também, compreender o próprio estatuto de saber que a minha formação de pessoa letrada havia me legado, diverso daquele dos cultivos da minha família de mais velhos iletrados, que igualmente me forneceram saberes fundantes para quem me tornei. Nesse processo, foi importante conseguir questionar, como atesta Kilomba (2019, p. 13), “Quem sabe? Quem pode saber? Saber o que? E o saber de quem?” para dimensionar os cultivos que eu trazia comigo nas minhas experimentações artísticas e pedagógicas, na compreensão dos meus processos de criação e, sobretudo, no modo como foi/é possível projetar o futuro desde uma experiência de vida que enxerga o valor do passado e perspectiva, assim, o futuro.

Teatro preto de candomblé: um estudo sobre encenação e atuação afrodiaspóricas⁶

Agô, agô de licença, agô de entrada, saudação dessa mesa muito poderosa e importante. Quero saudar a Celina, quero saudar a Sanara, que faz um tempão que eu não vejo. Embora a gente more no mesmo estado, com essa história de pandemia e cada uma traçando seus caminhos, a gente acabou não se vendo; faz tempo que a gente

6 Por Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa)

não se bate, assim. Quero agradecer a José Jackson, que fez o convite, meu parceiro, colega de faculdade que também fazia um tempão que a gente não se cruzava. Estamos agora aqui reunidos aqui, para essa conversa. Saudar o Pirajira, com quem passei uma semana, de encontros dramáticos negros, pela Mostra CURA, que foi fundamental, foi muito gostosa, foi muito boa. E todo mundo, todas as pessoas que fazem e que fizeram esse evento, e que estão aí imbuídos a cada dia em empretecer os espaços com as nossas epistemologias, as nossas pesquisas, os nossos pensares. Eu me sinto muito honrada e muito feliz de estar falando daqui do Ilê Axé Oyá L'adê Inan. Agradeço e digo que essas trocas são fundamentais para que a gente siga e persista nesse processo.

Antes de falar um pouco da minha pesquisa, do que me foi pedido pra gente trocar, o nome dessa mesa me é muito importante. Celina abre a fala dela dizendo sobre esse futuro. E eu fico muito, muito feliz com o nome da mesa. Porque, para mim, é real: o futuro não é só preto, ele é preto e feito pelas mulheres pretas e indígenas. E isso está posto. Não só o futuro: o presente e o futuro. O passado foi, de todas as maneiras e todas as formas — a gente sabe disso, mas a gente não estava assenhorada das nossas vozes. A gente existia sob — ainda existe, mas com diferenças agora, na atualidade. Mas eu não quero fazer essa digressão e nem falar sobre esse assunto. O que eu quero dizer é que, para mim, sim, como encenadora, como artista, como dramaturga, preparadora de atuantes, como alguém que está na cena, e que é mulher, e que é preta, e que é lésbica e que é de candomblé, para mim, o presente e o futuro do teatro brasileiro, do teatro mundial passa, sim, pela oxigenação, a renovação, a menstruação, a composição de comportamento, pensamento, sensibilidade e o olhar que nós, mulheres — e todes nós mulheres, tanto nós mulheres cis quanto nós mulheres travestis e transgêneros. Nós mulheres estamos dando ao teatro. Então, eu concordo com o nome dessa mesa. O futuro do teatro passa pela pretitude e pela feminilidade das nossas mentes, mãos, almas, corpos e espíritos. Eu acredito muito nisso.

E eu estou aqui para compartilhar um pouquinho do que a Onisajé faz, do que a Onisajé está pensando como pesquisadora nesses últimos anos. Estou no doutorado, naquela fase em que eu estou chamando de “o cabo da boa esperança”. O velho lugar onde “a porca torce o rabo”, da escrita para a segunda qualificação, pensando e escrevendo uma tese, que a gente só sabe quando a coisa é finalizada. O nome real acontece quando você defende, às vezes até depois que você defende. Eu estou no Cabo da Boa Esperança. Sabe o Triângulo das Bermudas, onde a gente se perde? Ali. Na tese. Ou seja, no cu da cobra. Agô, meu povo! Eu estou escrevendo uma tese que provisoriamente está sendo intitulada de *Teatro preto de candomblé: um estudo sobre encenação e atuação afrodiáspóricas*. O meu orientador é o Prof. Dr. Luiz Marfuz. Na minha dissertação de mestrado, a orientação foi da Prof. Dra. Sonia Rangel. E eu estou

com essa função importante, dentro do universo do PPGAC/UFBA, de um empretecimento do espaço, das discussões e das epistemologias discutidas ali dentro por meio de seus pesquisadores. Tive a sorte de entrar num grupo com um grande número de doutorandos para o cenário que já foi o PPGAC/UFBA, mas que ainda precisa empretecer bastante, principalmente no número de professores — eu estou me preparando pra isso também, eu estou plasmando no universo, porque eu tenho “cara de pau” e digo que aquela escola precisa de mim. É a partir disso que eu começo a minha fala.

Esse teatro preto de candomblé que eu estou pesquisando e que eu venho desenvolvendo há 10 anos, desde a estréia do espetáculo *Siré Obá — A Festa do Rei*, e que vai até 2019, no recorte da tese, até a estreia de *Pele negra, máscaras brancas* pela companhia de teatro da UFBA, vem mostrando para mim a importância de uma análise, de um estudo, de um mergulho no universo do candomblé, para percebê-lo e compreendê-lo como uma epistemologia ativa na construção da cena. Toda ética gera uma estética, já diria Licko Turle, e a estética é a concreção da ética. Então, o teatro, no decorrer dessas décadas, tem sido pautado pela ética judaico-cristã, branca, eurocêntrica, héteronormativa patriarcal. Eu estou propondo uma construção teatral a partir da ética do candomblé, entendendo o candomblé como um espaço epistemológico e, principalmente, percebendo no candomblé potencialidades que vão muito além — e eu não estou esvaziando, menosprezando quem passa pelo universo da cultura, da absorção dos elementos éticos-culturais das manifestações culturais da cultura popular pra cena apenas pela forma. Mas essa pesquisa vem falar do candomblé com a perspectiva de ciência, sim, com a perspectiva desse espaço onde se constituem conhecimentos, se preservam conhecimentos e se colocam conhecimentos.

Eu acredito no teatro de axé, nesse teatro que recebe a energia fundamental do axé e empretece quem o toca. Então, como o tempo é curto, preciso dizer que essa pesquisa é resultado de 10 anos de experimentações cênicas, que surge de forma mais consciente e elaborada na universidade. Por exemplo, em parceria com José Jackson, nós dirigimos o fragmento *A última batalha*, que foi a adaptação/montagem da *Medeia* de Eurípedes. A partir do estudo, do mergulho na epistemologia do maculelê e de como o maculelê poderia ser treinamento, constituição formal e constituição conceitual para a cena, a gente montou essa *Medeia* em 2007.

Efetivamente construo a pesquisa, a ativação do movimento ancestral, que é a pesquisa cênica que eu venho desenvolvendo desde então. Ela cria as bases, os pilares para esse teatro preto de candomblé, que está sustentado em seis pilares importantes, que eu divido entre: princípios orientadores e pensares operativos. Os princípios orientadores são: a narrativa mito-poética, o teatro-ritual e a tradição na contemporaneidade.

Por meio desses princípios, são gerados os conteúdos e os procedimentos para o treinamento interno, para a constituição dos espetáculos, para a criação do que eu venho desenvolvendo nesses 10 anos. E os pensares operativos são: ancestralidade, afrocêntrica e encruzilhada. Por meio dessa dança desses seis pilares, eu venho trançando e tramando um teatro empretecido e empreteçante, um teatro que reaviva, traz de volta, potencializa no atuante preto — focado e recortado para atuação de pessoas pretas, a sua ancestralidade como ponto primordial de partida para a constituição do seu fazer.

Primeiro investiga-se a subjetividade ferida dessa pessoa negra. Pensando em Frantz Fanon, reavê-se essa subjetividade, coloca-se, diz-se, mostra-se e empodera-se essa pessoa da sua individualidade, da sua subjetividade. Coloco-o em contato com elementos fundantes da ancestralidade. E depois a gente vai tratar dos elementos da técnica, porque, durante muitos anos e até hoje, diz-se que os artistas pretos no teatro não têm técnica, que tudo é muito intuitivo e emocional, como se a intuição fosse algo menor. A intuição já é, por si só, um elemento técnico fundamental para quem quer fazer um teatro vivo, pulsante, e que consegue colocar, no plano da visibilidade, a energia e a potência do plano invisível, o plano da ancestralidade.

Então, dentro dessa dinâmica de pensar o candomblé como essa matriz ética e esse teatro preto de candomblé como a concreção estética dessa ética, eu desenvolvi dez espetáculos: *Siré Obá — A Festa do Rei*, *Ogun — Deus e Homem*, *Exu - A boca do universo*, *Kanzuá — Nossa casa*, *Oyaci — A filha de Oyá*, *Macumba — Uma gira sobre poder*, *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*, *Oxum*, e *Pele negra, máscaras brancas*. Devo ter esquecido algum. Dentro desses, no *Siré Obá*, no *Exu* e no *Kanzuá*, Sanara Rocha estava como instrumentista e como colaboradora fundamental na parte musical e trouxe a sua contribuição feminina e seu olhar potente, crítico e político dentro dessa dinâmica. Desde então, de 2009 a 2019, fui diretora do NATA; fui diretora do NATA de 1999 a 2019. Hoje não sou mais encenadora do NATA.

Fui construindo e constituindo esse teatro e esse processo de construção teatral pautado, construído, orientado pela ética do candomblé. As fronteiras e todas essas tensões que são colocadas, eu defendo muito bem na tese. Mas é importante falar a respeito da importância de um artista conhecer suas origens, suas origens culturais, suas origens étnicas, seus valores, seus princípios de constituição, e sobre o quanto essa consciência pode potencializar e o conduzir a outros paradigmas, a outros parâmetros de construção cênica. Então, esse teatro preto de candomblé tem o objetivo de colocar esse artista em contato com sua origem étnica negra, afro-ameríndia, em alguns casos. Eu não me arvorou a dizer que defendo isso ideologicamente — e tenho um posicionamento muito ativo sobre isso. Mas, cenicamente, tenho me detido, com exceção do *Kanzuá — Nossa*

casa, a construir esse teatro preto de candomblé pautado no recorte do teatro Yorubá de Nação Ketu, no Ilê Axé Oyá L'adê Inan. Mas pra dizer que é importantíssimo trazer à luz dos tempos do século XXI o matriarcado presente no candomblé, o olhar sobre a nossa herança e o olhar no passado de como já fomos antes do processo colonial, para que nós, pessoas pretas, possamos estabelecer novas possibilidades. E eu não diria nem novas — porque não são novas, elas existem há muito tempo — mas possibilidades diversas do que é pensado, colocado e construído pelo pensamento ocidental da constituição da cena.

Então, a circularidade do terreiro, a potência do axé, da energia primordial e a presença irradiada do candomblé nos corpos produz cenas de muita potência. Sim, o futuro é preto, e ele é preto, feminino, multicultural, multissexual, multigênero; ele é um futuro diverso e com toda a potência e poder que essa palavra tem e que nós não devemos deixar esvaziar. Agradeço imensamente pela possibilidade, pela oportunidade de trocar. Axé pra nós, e que continuemos cada vez mais pretos. Axé.

Narrativas fósseis: a descolonização da imaginação⁷

Ritos iniciais

Imarisha Walidah (2016, p. 2), ao conceituar a “ficção futurista”, nos fala sobre a capacidade da literatura fantástica de ficcionalizar mundos novos que podem vir a ser concretizados e sobre como a dimensão da imaginação e da criação, assim, se constitui em um dos mais potentes artefatos de reinvenção e reconfiguração de estruturas sociais.

Ela nos faz lembrar, dessa maneira, que é acima de tudo na dimensão do sonho, estreitamente ligada a produção mítica e arquetípica de uma sociedade, que se concentra um terreno fértil para replantio de imagens transgressoras e rasuras das imagens coloniais.

Sonhar, criar e produzir futuros são sinônimos de construção de uma ética artística afinada com as nossas próprias micropolíticas e com o vislumbre de um mundo novo onde nossas existências não sigam sendo violentadas, assim como as nossas biografias não permaneçam invisibilizadas.

O futuro é uma quebra efetiva com imagens homogeneizantes de identidade, ou melhor, com imagens homogeneizantes, ponto. E o futuro precisa se constituir em aqui-lombamento, ou melhor, em (a)cuielombamento (NASCIMENTO, 2018), uma rasura linguística que visa traduzir, no campo da cultura brasileira, a palavra *queer*, de origem inglesa e marcada por atravessamentos da branquitude, como *cuíer*, ressemantizando, desta forma, a sua conotação.

7 Por Sanara de Santana Rocha

“Futuro” é a palavra que me movimenta por inteiro, e é ela que vem edificando a minha construção poética. Se antes eu enxergava, no afrofuturismo, uma plataforma de criação em potência para mim, hoje busco refletir/forjar um futurismo brasileiro ou *amefricano* (GONZALEZ, 1988, p. 5-6), para pensar numa produção poética que busca diretrizes futuristas mas enraizadas nas etnogeografias culturais do meu território.

Mais adiante, pretendo abordar a minha perspectiva sobre esse futuro que venho buscando forjar desde *Iyá Ilu*, meu solo performático, ou talvez um pouco antes disso, quando começo a me entender como uma mulher tambor, como uma mulher que enxerga os tambores para além de um artefato estético, como um território simbólico, ou então como um reterritorializador de memórias, aglutinador de existências múltiplas no entorno de si como uma espécie de *wi-fi* ancestral, mas também como um espaço de poder e disputa.

É a partir dessa investigação que surge tanto o solo-ritual *Iyá Ilu* quanto isso que venho cunhado como *narrativas fósseis*, que consiste em uma poética interdisciplinar. O intuito deste trabalho é apresentar algumas pessoas artistas que vem construindo poeticamente seguindo as diretrizes do que eu compreendo como *narrativas fósseis*. Mas, antes de me debruçar sobre essas obras, primeiro gostaria de definir esse conceito.

Das narrativas fósseis de *ayantoke* às narrativas fósseis da mulher tambor

Uma forma possível de explicar o que entendo por *narrativas fósseis* é abordando como se concebeu a minha performance solo *Iyá Ilu* no ano de 2016. Eu ainda era integrante do grupo NATA, e minha obra foi construída no contexto da mostra *Natas em Solo* (2017), que pretendia potencializar as individualidades do grupo, dando luz à cada uma das inquietações e enfatizando as micropolíticas individuais de cada integrante a título de que produzíssemos trabalhos poéticos no entorno disso.

Assim, ao longo da minha investigação, busquei compreender como se produziu a interdição das mulheres nos tambores dentro do candomblé a fim de construir uma obra poética que abordasse a polêmica no entorno dessa textualidade afro-religiosa em alguma medida.

Ao iniciar os estudos para essa construção, já me defrontei com alguns textos de pesquisadoras que investigaram isso, mas em um outro contexto, como a professora Ana Paula Lima Silveira (2008), que investiga essas presenças e ausências femininas no contexto do batuque, em Pelotas, no Rio Grande do Sul, e a professora Marise Barbosa (2006), que começa buscando entender essa interdição, para, logo mais, seguir com uma cartografia das existências e resistências das mulheres tamboreiras da Festa do Divino no Maranhão. Essas pesquisas, sem dúvida, me abriram caminho e se tornaram referências preciosas, principalmente dentro da minha construção acadêmica. Mas a referência que de fato foi um divisor de águas para mim durante o processo foi o encontro com o livro *Corpo e ancestralidade* (SANTOS, 2006).

Quando a professora Inaicyrá Santos se radicou na Nigéria, a título de investigar a dança *batá* como uma metodologia para os corpos negros na dança, tornando-se uma das principais referências acadêmicas brasileiras nesse sentido, ela acabou se defrontando, imersa na cultura nigeriana, com o mito de criação da forja desse tambor que seria consagrado a Xangô, mas também a Oyá e até mesmo a Omolu em algumas regiões da Nigéria.

Durante esse processo investigativo, ela teve conhecimento dessa narrativa mítica de Ayantoke como essa mulher ancestral nigeriana, que recebe o couro de bode como um presente de Exu e, a partir do recebimento desse couro, ela, que já era uma exímia percussionista, acaba se tornando ainda mais conhecida em muitos territórios africanos. Ela acaba sendo convidada por Xangô para tocar dentro dos seus rituais sagrados e acaba se tornando a primeira mulher a tocar nos tambores ancestrais, a tocar para Egun e a saudar orixá. É ela, ainda, a responsável por transmitir essas *expertises* percussivas para seu filho e descendente Asearogi.

Quando eu encontrei essa narrativa mítica sobre Ayan, durante os estudos para *Iyá Ilu*, todo um imaginário no entorno das palavras e termos “afro-religiosidade”, “afro-diasporicidade”, “memória negra”, tudo isso se reconfigurou. Toda a paisagem se borrou para mim, acima de tudo aquelas cenas que costumam apresentar os tambores como um artefato de domínio masculino hegemônico.

Ao me encontrar com a mítica de Ayan, esses corpos femininos diversos, todos eles se reterritorializaram nesse espaço simbólico e afloraram memórias adormecidas em águas internas em mim, me convocando a lembrar do futuro.

Como Onisajé citou em sua fala, também acredito que um afro-futuro não se pauta na separação de futuro, passado e presente. Acredito que o corpo negro agencia essas dimensões a partir do seu corpo e de sua subjetividade em devir, concomitante ao ato de lembrar, de escavar memórias do futuro.

A memória aqui é compreendida como um processador que agencia essas três dimensões através das nossas construções poéticas. Que consistem em poéticas de vida.

Uma outra forma possível para explicar o que vem a ser as *narrativas fósseis* será evocando uma narrativa mítica presente em Beniste (1997, p. 135-136) em que ele narra que, no princípio de tudo, quando ainda estamos em processo de negociação das nossas cabeças com Ajalá, antes de nascermos, temos uma previsão de toda a nossa vida e trajetória no Ayê. Nesse momento, conhecemos quem será a nossa família biológica, quem será a nossa família ancestral, quem serão os nossos guias espirituais, quais entroncamentos serão produzidos ao longo das nossas trajetórias biográficas com essas pessoas, seres, espíritos e, no momento em que adentramos no útero, este, como um portal de esquecimento, nos desconecta dessas previsões. Nascemos e tudo isso que nos antecede é deslembrado.

Eu prefiro acreditar que nós não nos esquecemos e que essas memórias permanecem adormecidas em nós, mergulhadas em águas internas. Então, um dia, quando nós nos encontramos com alguma das *narrativas fósseis*, essas memórias despertam, nos fazendo lembrar do futuro e de quem realmente somos.

Quando eu me encontrei com a narrativa de Ayán, eu não senti que me encontrei com uma narrativa nova, mas sim com uma memória adormecida em águas internas, que, uma vez desperta, me convocou a lembrar de um por vir contínuo.

Eu me lancei, então, na empreitada de construir um trabalho artístico capaz de socializar esse sentimento, essa dimensão da memória, de uma memória que, uma vez escavada, é capaz de produzir territórios afetivos e imagens transgressoras de identidades negras. Como a professora Celine bem colocou, essas são imagens capazes de quebrar com a construção de uma identidade negra homogênea.

Nós não somos um universo. Esse pensamento homogeneizante é uma imagem violenta suturada sobre nossas peles pelo programa da colonialidade. Não somos iguais, não cultuamos nossos ancestrais da mesma forma, nossos corpos nem sempre se parecem, nossas experiências de feminilidade, de masculinidade, de produção afetiva e subjetiva não se dão da mesma maneira. Isso não é uma novidade trazida pela modernidade; muito pelo contrário, a busca por uma amálgama homogeneizante para as nossas práticas culturais, isso sim é uma produção da colonização cultural globalizante.

E é, acima de tudo, a forja poética e artística o principal território onde temos reconstituído a nossa imagem como seres de valor, mas também como indivíduos diferentes em muitos sentidos, que versam muitas vezes sobre temáticas transversais a partir de estratégias e linguagens artísticas diferentes.

A partir de agora, quero ilustrar alguns dos principais trabalhos que apresento na construção do meu trabalho dissertativo.

Narrativas fósseis e a reinvenção do futuro

Na figura 1, ilustro uma cena do espetáculo *Exu — A boca do universo*.



Figura 1 — Cena de Exu — A boca do universo. Crédito: Andréa Magnoni

Descrição: Alinhados ao fundo de um altar, constituído por um totem fálico esculpido em ferro e diversos presentes-ofereças designados ao orixá Exu, divindade yorubana, vemos seis *performers* — quatro homens negros e duas mulheres negras — paramentados com figurinos ricos em texturas e adereços que referenciam a riqueza e a beleza de algumas tradições tribais do panteão africano.

Esse trabalho pode ser ilustrado como a primeira narrativa fóssil que eu encontrei. Embora eu só tenha me dado conta desse conceito e dessa pesquisa mais tarde, em *Exu* já se podia ver a reinvenção de um mundo através da produção simbólica.

Durante a construção do espetáculo, em pesquisas iniciais, nos deparamos com um desafio: conseguirmos referências que alforriassem a imagem de Exu, orixá africano, divindade da comunicação e do movimento da imagem do Diabo cristão ou de uma entidade inferior, chamada de “escravo”, que era maligna e precisava ser agradada a fim de não despertar sua maledicência.

Em busca de criar um espetáculo que não reforçasse os estigmas pejorativos vinculados a Exu, o grupo NATA decidiu ir além da própria discursividade presente nas dinâmicas rituais candomblecistas, em que, muitas vezes, Exu também era estigmatizado e inferiorizado, a fim de encontrar narrativas positivas que descolonizassem a imagem desse orixá e revelassem a sua faceta divina.

Assim, a partir de um contato de Onisajé, diretora-geral do grupo NATA e do espetáculo, Baba Richelmy Imbiriba, do Ilê Axé Ojisé Olodumaré, iniciado para Exu, nos concedeu uma entrevista que modificou para sempre as nossas visões acerca desse orixá.

Entre depoimentos pessoais e narrativas míticas desconhecidas para nós, Baba Richelmy desvelou múltiplas facetas identitárias do homem ancestral Exu, cuja força se ancorava tanto no poder do falo quanto no amor pelo movimento, no amor pela vida, no amor pela transmutação contínua dos fenômenos do mundo. Revelou-nos que a única mulher que Exu amou foi Oxum, e ele a amou de maneira tal que foi capaz de subverter regras para agradá-la, como quando lhe concede acesso ao oráculo com os búzios, uma prática exclusivamente feminina.

O que Baba Richelmy nos revelou foram as narrativas fósseis de Exu, esteio para forjarmos novos ritos de cultuar e ressignificar essa divindade e, conseqüentemente, ressignificar os valores que ele representa na dinâmica cultural do axé.

Sabemos quais são as conotações atribuídas a Exu dentro de uma sociedade fundamentada na mítica cristã, e o grupo NATA se propôs a escavar narrativas desconhecidas que desassocia a imagem de Exu daquela que designa o demônio cristão. A nossa busca foi por reterritorializar esse ancestral no plano da divindade. Desestigmatizando a própria imagem de Exu, em alguma medida desestigmatizamos, também, a imagem do homem negro, em uma sociedade onde historicamente raça e cultura foram entrelaçadas de uma maneira tão profunda.

A figura 2 é uma cena da performance ritual e sonora *Iyá Ilu*. Esse trabalho, como já foi dito antes, marcou o meu encontro com o conceito de *narrativas fósseis*.



Figura 2 — Cena da performance ritual *Iyá Ilu*. Crédito: Andréa Magnoni

Descrição: Uma mulher cujo corpo se assemelha a uma tela escura coberta por inscrições simbólicas e traços geométricos fluorescentes nas cores verde, laranja e amarelo neon oferece o fogo, de uma maneira afetiva, a alguma espectadora fora da cena.

Com esse trabalho solo, eu buscava mais do que socializar as narrativas desconhecidas de Ayantoke, essa mulher ancestral que dominava os tambores sagrados no culto de Xangô em Oyó (SANTOS, 2006, p. 64-65). Eu desejava dar um passo adiante ao de uma simples denúncia do apagamento e silenciamento das suas narrativas. Meu intuito era a criação de um ritual de celebração que reterritorializasse essa mulher na memória das pessoas através do meu corpo.

Para isso, criei um alter-ego afrofuturista, a mulher-tambor, *lyátabexé⁸ hightech*, transdutora de tradições percussivas femininas, receptáculo das narrativas fósseis de Ayan e tradutora delas no contexto de uma performance, reinventora de mundos.

Emprestei-lhe o meu corpo e, como acontece durante o transe candomblecista, foi pelos meus olhos que ela viu novamente o mundo, pelos meus poros que seus fluídos escorreram e através de minhas mãos as suas se encontraram com o couro do tambor, outra vez na forja ritual percussiva. Ratificou-se, para mim, o sentido de ancestralidade como concretização do encontro entre o passado e o futuro presentes nos corpos das suas e dos seus descendentes, tornando-os territórios de continuidades simbólicas e afetivas.

Durante a construção de *lyá llu*, eu tomei o afrofuturismo como aporte estético e epistemológico e me respaldei principalmente na possibilidade de reescritas narrativas históricas acerca de África e dos povos africanos, bem como da diáspora africana no mundo e seus intercâmbios com os povos originários dos continentes invadidos e colonizados pelos povos europeus na América. Busquei, nesse aporte, a possibilidade de reinventar um futuro que restituía a esses povos o seu devido lugar na construção do que se entende hoje por civilização humana.

O que eu percebo nessa dimensão do afrofuturismo (ANDERSON; JONES, 2016) e o que os trabalhos aqui citados vão apontar é a compreensão de que o que fazemos extrapola o microcosmo cênico. Nós reinventamos o mundo com as nossas poéticas, essa dimensão de imaginação-criação, em estreita ligação com a dimensão de sonho, que consiste no primeiro passo para a concretização de novas possibilidades de existir. Diz respeito, também, às nossas atuações políticas em favor desse mundo com que a gente sonha, um mundo mais igualitário, um mundo onde as nossas diversas formas de existências não são mais violentadas. Tudo se encaixa como uma metodologia afrofuturista ou futurista *amefrikana*, produção de devir e tomada dessa produção de devir como ferramenta de existência.

Em *lyá llu*, busquei produzir isso, me ancorei no afrofuturismo a título de sonhar-forjar esse mundo novo, onde mulheres e tambores se retramam na forja ritual religiosa e na memória afroreligiosa como um todo.

8 Contraparte feminina do alabê. Conforme Onisajé, Yakekere do Ylê axé Oyá L'adê Inan, em Alagoinhas, Bahia, essa função é designada às mulheres que cantam as músicas sagradas do candomblé, ficando a dúvida quanto a se, historicamente, esse cargo era atribuído às mulheres que também tocavam nos tambores.

A última figura, a figura 3, apresenta o trabalho em artes visuais da *performer* sul-americana, curadora e pesquisadora das artes do corpo Laís Machado.

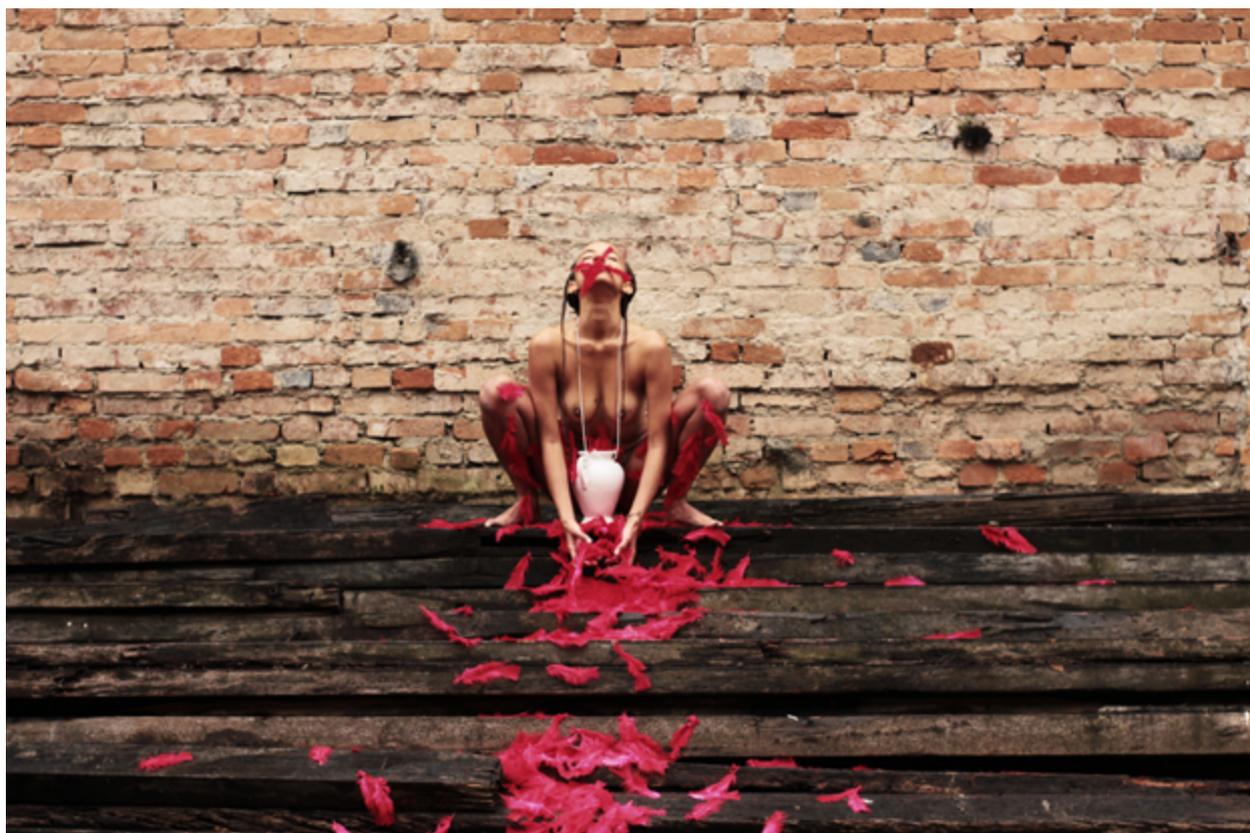


Figura 3 — Fotoperformance *Ekodidé*

Descrição: Uma mulher nua, de cócoras, se situa no topo de uma escadaria. Ao fundo, um muro de tijolos se eleva e amplia a imagem. Entre suas pernas abertas, uma quartinha branca se deposita. Penas vermelhas se espalham pelo chão, entre suas pernas e boca, fazendo alusão ao sangue menstrual.

Em *Ekodidé*, por meio de uma plástica belíssima, a artista narra novamente a mítica que conta como Oxum metamorfoseou o sangue menstrual em penas de ekodidé, sendo reverenciada até mesmo por Obatalá.

Eu gosto muito de ilustrar as minhas falas com essa obra, porque ela discute, por meio das artes visuais, a mesma pauta sobre que eu disserto, acerca da conotação do sangue menstrual dentro da dinâmica candomblecista. Muitas vezes, o sangue é o fator impeditivo para mulheres tocarem nos tambores. Essa é a principal justificativa para a produção desse tabu, pelo fato de o sangue menstrual ser lido a partir de conotações negativas.

Veremos que, na maior parte das casas, ele será nomeado bajé, sendo bajé uma palavra de origem yorubá que designa algo ruim, que azedou, mofou ou apodreceu. Essa mítica é parte da mesma cosmologia que muitas pessoas acionam a título de destituir das mulheres esse poder sobre os tambores.

No trabalho, Laís utiliza elementos metafóricos dos símbolos do mito presentes na ritualidade candomblecista e os ressignifica, reinaugurando um território imagético

em que o corpo feminino detém poder sobre tudo aquilo que nasce e tem vida. Há a presença da quartinha, elemento simbólico que representa a consciência humana, ou seja, o orí, que vem a ser a cabeça em expansão e relação. Sem a tampa da quartinha, constitui-se num recipiente em que as penas podem ser guardadas, fazendo alusão à cabaça-útero, presente na textualidade mítica.

A imagem da quartinha branca ainda pode ser entendida como um adorno com penas vermelhas, de modo a fazer referência direta ao próprio Oxalá na textualidade mítica, que, ao reverenciar o poder genitor feminino através dessa proeza de Oxum, toma uma das penas de ekodide e enfeita o próprio Orí fundando, na ordem ritualística do culto aos orixás, a imagem da iyawo com uma pena vermelha incrustada no adoxo.

As narrativas fósseis podem se produzir através de linguagens diversas, pois são uma ferramenta interdisciplinar. Ilustro, aqui, esses trabalhos a título de apontar maneiras diversas de como elas atuam no sentido de reinventar/reinscrever narrativas futuristas e produzir rasuras no discurso homogeneizante produzido pela colonialidade.

Considerações finais

Ao me compreender como uma artista interdisciplinar, não mais como uma pessoa de teatro, chego a esse entendimento, observando que o que nós, pessoas não brancas e dissidentes que optam por construir sua existência na encruzilhada artística, vimos produzindo não se encerra no microcosmo cênico. Estamos forjando um mundo novo.

Foi acima de tudo no território simbólico que fomos produzidas — e produzidas como mercadoria sem valor e como seres subalternos por natureza por uma incapacidade inata de produzir “cultura”. Pois bem, me parece, agora, que não existe nada mais assertivo do que adentrarmos nesse campo de disputa para reinventarmos não apenas a história, mas, acima de tudo, os métodos de produzir histórias e saberes. Só seremos bem sucedidos nessa empreitada se formos capazes, primeiramente, de descolonizarmos a nossa capacidade de sonhar.

A ideia de futuro perpassa a ideia de descolonização do sonho e da capacidade de reinventar imagens novas acerca de nós, pessoas não brancas e não normativas. Só assim conseguiremos reinventar um mundo novo.

É isso que já temos feito.

Referências

- AKOTIRENE, Carla. O que é Interseccionalidade? Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- ANDERSON, Reynaldo; JONES, Charles E. **Afrofuturism 2.0**. New York: Lexington Book, 2016.
- BARBOSA, Márcio; CONCEIÇÃO, Sônia Fátima; RIBEIRO, Esmeralda (Org.). **Cadernos Negros 19**. São Paulo: Quilombhoje; Ed. Anita, 1996.
- BARBOSA, Marise. **Umam mulheres que dão no couro**. São Paulo: Empório de Produções e Comunicação, 2006.
- BRITO, Maria da Conceição Evaristo de. **Poemas Malungos - Cânticos Irmãos**. 2011. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.
- CESAIRE, Aimé. **Discursos sobre negritude**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- CRENSHAW, Kimberle. A Interseccionalidade na Discriminação de Raça e Gênero. **Revista de Estudos Feministas**, nº 1, 2002.
- EVARISTO, Conceição. **Insubmissas Lágrimas de Mulheres**. 2. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.
- hooks, bell. **Ensinando a Transgredir a Educação como prática da liberdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo, políticas arrebatadoras**. Rio de Janeiro: rosa dos tempos, 2018.
- IMARISHA, Walidah. **Reescrevendo o futuro: usando ficção científica para rever a justiça**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. Disponível em: https://issuu.com/amilcarparker/docs/walidah_imarisha_reescrevendo_o_fut Acesso em: 31/01/2021
- KILOMBA, Grada. Memórias da plantação, episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica. São Paulo : N-1 Edições, 2018.
- NASCIMENTO, Tatiana. **Da palavra queerlombo ao cuíerlombo da palavra**. PALAVRA, PRETA! poesia di dendê, 2018. Disponível em: <https://palavrapreta.wordpress.com/2018/03/12/cuierlombismo/>. Acesso em: 31/01/2021.
- OLIVEIRA, Eduardo David de. **Cosmovisão africana no Brasil**: elementos para uma filosofia afrodescendente. Fortaleza :LCR,2003.
- OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e Cultura afro-brasileira. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação** – RESAFE, v.18, p.28-47, 2012.
- RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo de feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SANTOS, Inaycira Falcão dos. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 2 ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SILVEIRA, Ana Paula Lima. **Batuque de mulheres: aprontando tamboreiras de nação nas terreiras de Pelotas e Rio Grande, RS**. 2008. 163 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.