



Dos desafios incontornáveis de se fazer pontes
About the unavoidable challenges of building bridges

Inaicyra Falcão dos Santos¹

Kleber Damaso Bueno²

Artigo recebido em: 30/12/2022

Artigo aprovado em: 03/05/2023

Resumo: A presente escrita resulta de um exercício dialógico e relacional de revisão bibliográfica, de revisitação dos principais conceitos e parâmetros de elaboração da proposta pluricultural de dança, arte e educação, a partir de releituras do livro *Corpo e Ancestralidade*, no intuito de destacar e repensar estratégias antirracistas aplicáveis ao contexto acadêmico e de ensino no campo ampliado das artes.

Palavras-chave: Corpo; Ancestralidade; Antirracismo.

Abstract: This writing starts from a dialogic and relational exercise of bibliographic review, revisiting the main concepts and parameters for the elaboration of the pluricultural proposal of dance, art and education, based on re-readings of the book *Corpo e Ancestralidade*, in order to highlight and rethink anti-racist strategies applicable to the academic context and to teaching in the expanded field of the arts.

Keywords: Body; Ancestry; Anti-racism.

¹ Doutora em dança-arte-educação pela USP, livre-docente em práticas interpretativas pela UNICAMP, cantora lírica e pesquisadora das artes na tradição africano-brasileira nagô-iorubá. Como docente e articuladora de mundos, tem implantado um conhecimento pluricultural de dança, arte e educação na formação de estudiosos, tanto no contexto artístico, quanto acadêmico.

² Artista, pesquisador, professor, aluno e jardineiro. Doutorando em artes cênicas pela UNB, mestre em história cultural pela UFG e licenciado em dança pela UNICAMP. Atua como coordenador artístico do programa de residências transtéticas – Conexão Samambaia e da Mostra Expandida de Artes – Manga de Vento, ambos realizados através da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. Integra a Rede Descentradxs de Pesquisadorxs em Dança.

Introdução

Desde que atamos o compromisso de praticar escrever juntos, mesmo à distância, esse é o terceiro exercício que, como os demais, mantém o esforço de friccionar e permear a composição da palavra escrita e da palavra falada. Numa espécie de rendição aos encantos e intensidades da tradição oral, tão cara e lapidada no ecossistema cultural Nagô. Mas que se difere dos demais por ser o primeiro a trazer a integralidade dos nossos diálogos. A sugestão de escrever “com”, em processos colaborativos, partiu de Inaicyra. A proposta da revisão bibliográfica, foi de Kleber. Antes, pelo desejo de durar e debruçar em passagens que imprimem fôlego nas nossas discussões. Só nos demos conta de que foram transcorridos exatos vinte anos após a primeira edição do livro *Corpo e Ancestralidade*, depois de concluídos os trabalhos. A revisão não pretende ser estritamente teórica, nem uma síntese da integralidade do texto. Quiçá uma generosa seleção de abordagens, argumentações, questões e comentários tecidos a fim de desestabilizar olhares e preconceitos. Esse é o nosso convite à leitura e a fabricação de novos tempos.

K. No notável prefácio da primeira edição do livro em questão, a professora Fischmann, na qualidade de orientadora da tese de doutorado que lhe empresta corpo, reporta, de maneira poética, à ancestralidade como iluminadora de caminhos que produz a segurança necessária para que você possa percorrer o mundo, tanto nas trilhas geográficas quanto acadêmicas. Mas de onde surge essa aptidão por percorrer o mundo em tamanha multiplicidade de paisagens e territórios?

I. Tem uma vontade que trago comigo de querer conhecer o desconhecido. De querer conhecer lugares e situações diferentes das que já conheço. Mas também de buscar perceber algo distinto e diferente sobre algo aparentemente assimilado. Desde pequena, eu via e colecionava os postais recebidos por minha avó, Mãe Senhora, enviados por artistas e viajantes que frequentavam o terreiro Axé Opó Afonjá e queria estar naqueles lugares. Sempre querendo estar e querendo conhecer. Uma coisa se conecta a outra. Não tinha planos de que esta trajetória me levaria para os meios acadêmicos. O que eu sabia é que eu queria estar no meio artístico. Eu queria dançar, primeiramente desenhar. Eu desenhava muito quando pequena, cresci desenhando. Depois queria fazer arquitetura. Mas meu preparo foi no curso normal, por estímulo da família, que achava que era um curso mais proveitoso

porque, a partir da sua conclusão, eu já poderia fazer um concurso e ganhar o meu sustento. Mas foi um processo delicado, não passei muito bem durante o estágio do curso normal, o que exigiu outra mudança nos planos iniciais. Infelizmente, logo depois da minha formatura, tanto minha avó como minha mãe faleceram precocemente. Meu pai estava preparando para expor no exterior, mas antes de viajar perguntou o que eu gostaria de fazer como vestibular. Disse arquitetura, contudo não tinha o devido preparo e acatei a segunda opção, Belas Artes, que cursei durante dois anos, um ano concomitante com a Dança. Desde então, o meu desejo era me tornar uma artista, uma intérprete. A área de licenciatura não me interessava muito naquele momento. Logo percebi que sendo negra teria dificuldades para ingressar nas companhias oficiais de dança, mas ter entrado no curso de dança no começo dos anos setenta, e no segundo ano de graduação ter sido aluna e coreografada por Clyde Morgan, bailarino negro norte americano, despontaram outras possibilidades de atuação e desejos com relação à arte da dança. Cresci sabendo e tendo notícias do continente africano, particularmente da República do Benim e da Nigéria. A relação da minha avó com o fotógrafo Pierre Verger foi bastante responsável por alimentar essa curiosidade. Ele foi o elo de ligação entre o que acontecia nesses países e o Axé Opó Afonjá, levando e trazendo presentes dos Obás da região dos povos Iorubá, fortalecendo os vínculos culturais entre os países africanos de tradição Nagô e as comunidades afro-brasileiras de Salvador. Minha curiosidade sobre a cultura africana se adensava dentro de casa, pelo contato com a língua e com as músicas Iorubá, através dos *hits* da *juju music*, que escutávamos em vinil, e por meio dos estudos linguísticos e literários do meu pai Deoscoredes, Mestre Didi. Desde criança alimentei um sonho de morar em um país africano. Lembro de uma vez ter assistido um documentário que eu terminei chorando porque eu me via ali, numa espécie de aldeia insólita, um vilarejo meio fantasiado. Tanto que os veteranos que já conheciam o continente ressaltaram que não era nada daquilo que eu estava imaginando. E não era mesmo. Um dos motivos que me intrigavam era essa questão de imaginar que, por os povos africanos serem majoritariamente negros, seriam todos iguais a mim. Ou que não haveriam problemas de cor, incuti isso na minha cabeça. Por isso, rapidamente, quando chego na Nigéria em 1982, me deparo com outras discriminações e desmistifico completamente essa noção, o que modifica radicalmente minha compreensão sobre os problemas referentes à cor, transforma tudo. Nesse sentido, reconheço e faço frente aos prejuízos da discriminação racial, mas redireciono os questionamentos e as problematizações que movem minha pesquisa para a questão da

humanidade. Vou me concentrar na questão do aprimoramento das relações humanas, que até então, eu nem estava reparando. Por isso, quando penso a proposta pluricultural que intersecciona artes, corpos e ancestralidades, não penso exclusivamente na ancestralidade negra, mas nos preceitos de uma metodologia que se aplica de maneira ampla, que dizem respeito a todo mundo. Metodologia que pode ser atribuída e investigada por qualquer pessoa, não é só para brasileiros, afro-americanos ou integrantes de movimentos diaspóricos. Todo mundo pode e deveria tomar conhecimento da própria história. Hoje me vejo muito mais imbuída na transmissão criativa da tradição. Acredito que o sonho se concretizou em múltiplos aspectos, facilitou realizar e saciar esse desejo de querer conhecer o mundo, mas se minha avó, que levava adiante o terreiro, e minha mãe fossem vivas, a minha trajetória de mundo provavelmente seria outra, até pela força dos nossos laços afetivos.

K. Duas passagens da sua formação artística me chamaram muito atenção, sua participação no grupo de estudos sobre dança e percussão, ainda no começo dos anos setenta, sob direção musical do musicista Djalma Correa. E sua atuação na montagem cênica de AJAKÁ – Iniciação para liberdade (1982), com o grupo Arte e Espaço da Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil, a SECNEB. Por favor, você pode detalhar algo sobre cada uma dessas experiências?

I. A experiência de dançar com o grupo de percussão musical dirigido pelo multi-instrumentista Djalma Correa era muito livre e libertadora. Eram práticas de improvisação dirigidas que se orientavam pela interação do corpo em movimento e o componente vibracional do som. O grupo era composto basicamente por pessoas da escola de dança da UFBA. O ritmo proporcionava a ambiência e se transformava à medida que a gente se movimentava. Eu gostava muito porque nesse momento eu me desprendia e me lançava sem maiores preocupações. Sempre estive muito atenta aos aspectos dramáticos dos movimentos, organizava narrativas inteiras que se conectavam ao desenrolar coreográfico do movimento, então, me desconectar desse tipo de preocupação proporcionava uma sensação de liberdade. Eu me sentia muito livre, era diferente de dançar coreografias pré-elaboradas, como às vezes fazíamos na Companhia de Dança da Universidade. Com Djalma, estabelecíamos marcas que nos orientavam e permitiam variações, experimentações improváveis e outras adaptações. Inclusive, nesse projeto, tive uma das experiências mais

interessantes que me lembro. Uma experiência aonde tive a sensação de sair de mim. Nunca tinha experimentado algo parecido. Fiquei com medo, nunca havia imaginado que aquilo poderia acontecer. Não me lembro bem porque nessa situação eu estava dançando sozinha. Talvez tenha me entregado muito, me esforçado além dos limites, com a preocupação de ocupar o espaço que seria preenchido pelo grupo como um todo. Sei que naquela dança, num determinado momento, eu me vi no alto, lá em cima, como se eu estivesse elevado meu pensamento, ao ponto de conseguir me enxergar dançando no chão. Foi a única vez que eu senti algo parecido. De qualquer forma, dançar com o Djalma foi uma experiência rica onde pude compreender as potencialidades do trabalho de improvisação. Compreensão que contribuiu para estruturar outra característica muito forte do meu trabalho, que se organiza a partir do reconhecimento das regras e das possibilidades de quebrá-las. Como o professor Júlio Plaza encorajava na disciplina de Processos Criativos e Metodologias, do Instituto de Artes da Unicamp, é importante aprender como fazer o melhor e criar dentro dos limites estabelecidos.

Agora, sobre as experiências de dançar com o grupo Arte e Espaço da SECNEB, o que fica mais forte é a importância do movimento que se cria a partir dos esforços de sistematização e institucionalização dos saberes da tradição. Por acompanhar esse movimento de dentro, me sentindo parte integrante, guardo ainda mais forte a impressão de que meu aprendizado sobre a cultura africana começa dentro de casa. Minha passagem pelo grupo se dá no começo dos anos oitenta, logo após o retorno dos estudos sobre dança moderna na escola de dança de Alvin Ailey e no Clark Centre for the Performing Arts. Volto já com o propósito de dançar e integrar o elenco da montagem de AJAKÁ – Iniciação para a Liberdade. Com argumentos de Mestre Didi, em colaboração com Juana Elbein dos Santos e Orlando Senna, Ajaká reporta à mitologia de Odudua, orixá da criação primordial que, em breve síntese, estaria ficando cega e a única coisa que poderia salvá-la é a folha da vida. Pra encontrar a folha da vida que se esconde de tudo e de todos, e fica cada vez mais distante à medida que alguém se aproxima dela, os maiores conhecedores da mata, já vasculharam tudo e não encontraram nada. Ajaká, o primeiro neto de Odudua, se oferece e vai em busca da folha. Pra ele encontrar a folha, ele vai ter que superar todo tipo de dificuldades e adversidades. Mas nesse momento já estou com interesse canalizado para o trabalho de reelaboração, de releitura dos mitos da tradição. Eu não me conformava em ser somente uma cópia do que era ritualizado e praticado nos terreiros, minha maior preocupação era encontrar

as brechas para recriar através dos estudos da tradição. Daí tantos questionamentos. Durante a montagem eu transitava entre várias personagens – a folha da vida, a mãe ancestral, o espírito da água e a mulher do povo. Para emprestar corpo e dança a tantas imagens, me questionava sobre o “como”, quais seriam os modos de transformá-las em ações e movimentações corporais. Mas acontece que a equipe musical não tinha essa preocupação, os instrumentistas rítmicos não tinham essa inquietação em transformar, eles estavam mais ocupados em reproduzir com precisão os ritmos do terreiro: o ijexá, o opanijé, o aguerê, o alujá. Foi um desafio ter que dançar e compor tantas personagens indo de encontro com os estímulos rítmicos e musicais. Até porque o ritmo se fazia fortemente presente, mas eu não sincronizava meus movimentos a partir dele. Eu criei minha coreografia considerando o ritmo como um suporte para produzir a atmosfera necessária para cada ação cênica, mas não como marcador temporal de gestos e movimentos. Porque se não, eu ia ficar com os movimentos sincopados (thacthi, thacthi, thacthi, thacthi), e eu não queria isso, queria ser lenta, uma mãe ancestral que tinha falas também. Eu era mãe ancestral, o pássaro magnífico, tinha que fazer todo o meu drama, as minhas coisas, mas não me rendia a sincronização do movimento quando tocavam os tambores. Da mesma forma ao canto, que também era do terreiro, não tinha essa atenção e o objetivo de se dedicar a fazer uma releitura. Essa foi pra mim a principal discussão e aprendizagem daquela montagem, o problema foi encontrar os momentos oportunos para colocar essa discussão. Mesmo quando a gente fez a avaliação, saí com a impressão de que iria demorar muito, ainda ia levar muito tempo para que os tocadores de percussão absorvessem esses questionamentos. Você não lembra quando ia aplicar o exame das habilidades específicas para dança na Unicamp? Na prova de improvisação, as pessoas raramente conseguiam sair do seu lugar de conforto, da sua movimentação habitual. Principalmente quem tem a linguagem corporal muito forte, seja ela qual for, ela não se desliga. Por isso o trabalho de Djalma me chamava tanta atenção. Porque ele estava fazendo esse trabalho de releitura dos ritmos lá atrás, antes de tudo isso, pesquisando um bando diversificado e diferenciado de instrumentos de percussão, experimentando diferentes modos de tocar. Mas é após a atuação em Ajaká que consigo a bolsa do CNPq que me leva até a Nigéria. Ali, essa estrada se inicia, desse momento que começo a me preparar pra ir pra Nigéria, em 1982. Então a sequência foi mais ou menos assim com a SECNEB.



K. Ao tratar sobre as características gerais do universo Batá, primeiro você apresenta o oriki em saudação à Ayán, espírito do tambor e orixá dos tocadores, cuja tradução me tocou, de maneira muito forte, por articular as seguintes imagens: “O tambor que faz as vozes das árvores soarem. Ele que nos leva para os lugares que nunca estivemos antes”³. De forma curiosa, essa ideia que correlaciona o estado errante de Ayán com as capacidades do tambor de gerar movimento, de imprimir mobilidade nos corpos, se conecta diretamente à experiência que você acabou de relatar de deslocamento dos estados de consciência.

I. O tambor veio por um acaso. Eu tinha que ter um tema pra fazer o mestrado, então eu resolvi falar de Xangô, que é o orixá ao qual estou ligada desde criança. Quando, ainda na Nigéria, vejo a dança de Xangô no Centro Cultural da cidade Ibadan, havia entre os dançarinos um homem dançando. Quando esse homem dançava, ele e sua dança se sobressaíam de todo mundo. Olha aí a força da improvisação. Porque ele fazia milhões de movimentos em conformidade ao tambor. Dizia que estava conversando com o tambor e fazia milhões de trejeitos. Aí eu pensei: - Essa dança me interessa, o jeito desse homem dançar. Vou trabalhar a dança batá. E começaram as interpelações: - Ah, mas batá não é dança. - Não é dança. É tudo, é um universo. - Batá é o ritmo, é o canto, é o indeterminável. Então, foi assim que o batá chegou pra mim, não era apenas para falar do tambor. Ao chegar no vilarejo da cidade de Oyó, onde fui na companhia de um aluno da universidade de Ibadan visitar um senhor, Ayánkunle, conhecido por ser um grande tocador e profundo conhecedor do universo batá. Eu estava curiosa em saber como os elementos se integram. Os estudos sobre o tambor me acompanham desde o princípio, mas vão se aprofundar quando começo a pesquisar o batá e converso com esse senhor sobre o mito de origem, sobre as histórias que se organizam sobre o surgimento do tambor. Ele, então, me pergunta: - Sabe como surgiu o tambor? Eu disse - Não sei como surgiu o tambor batá, como foi que surgiu? Aí ele começa a narrar sobre a mitologia dessa mulher chamada Ayántoke (Ayán), que morava na cidade desconhecida (Oyó-Oró), e derivava sozinha com um pedaço de tronco, até aprimorar o som da percussão através das tiras de couro de veado que ela recebe de presente de Exú, para só depois ser acolhida por Xangô. Ao recapitular essas memórias e narrativas, aquilo fechou minha cabeça. Primeiro, me identifiquei profundamente com o estado movente de Ayán.

³ SANTOS, Inaicyr Falcão dos. *Corpo e Ancestralidade: uma Proposta Pluricultural de dança-arte-educação*. 3a. ed. São Paulo: Terceira Margem, p. 65, 2014.



Parecia que tinha muito a ver, não que andasse errante, mas eu andava muito, já tinha viajado quase todos os países da Europa, Oriente Médio, Estados Unidos, circulava para cima e para baixo, sempre com tudo organizado, tudo dentro dos conformes. Com bolsas de estudos ou com meu próprio dinheiro, nunca fui apenas de mochila nas costas. Ao me identificar com a história da Ayán, decidi que esse seria o tema da coreografia, porque ainda não tinha pensado no poema.

K. A releitura de *Corpo e Ancestralidade* tem me motivado a conjecturar sobre a importância dos tambores nos processos de reintegração social e reencantamento das ruas, dos espaços públicos e de sociabilização. Sobretudo na ânsia de pensar estratégias para combater os processos de desertificação dos espaços culturais, que se acentua pelo ataque político às instituições e do longo processo de confinamento social, mas também em oposição aos esforços de cooptação e desarticulação dos movimentos políticos e sociais. Tendo em vista estimular a discussão sobre as propriedades atratoras dos tambores, procurei destacar três outras passagens que continuam a alimentar o imaginário dessa correlação: “Ayán é o espírito do tambor e o ser total de *onilu* (o músico); Ayán esteticamente traz a inspiração, é a força vital, é o próprio ser representado, assegurando a continuidade dos rituais; O status espiritual de Ayán está entre o que é Egun (ancestral) e o orixá”⁴. Proponho, então, conversarmos sobre essas passagens e a compreensão da criação artística como resposta cinética e emocional do impacto entre a vibração do tambor e a ação de dançar, e entre a vibração do tambor e seu público.

I. A partir do som, quando se escuta, não tem como ficar parada. É uma coisa que mobiliza. Ao mesmo tempo, não sei se mobiliza porque faz parte de uma memória que está intimamente conectada à história dos terreiros, ou se é porque realmente o tambor mobiliza, então, não sei. Pra mim o tambor tem essa força, jamais eu vou poder ficar sentada paradinha vendo o som. Automaticamente ele me dá elementos e indicativos de que eu preciso me movimentar. Indicativos de movimentação, de inspiração, de lembranças a depender do que seja batido, e de como ele é percutido. São muitas memórias, muitas lembranças, no meu

⁴ SANTOS, Inaicyr Falcão dos. *Corpo e Ancestralidade: uma Proposta Pluricultural de dança-arte-educação*. 3a. ed. São Paulo: Terceira Margem, p. 65, 2014.



caso, mas não sei para as outras pessoas. Porque pra mim também não é só com o tambor que isso acontece. Sempre que eu escuto algum som estimulante, raramente fico sentada ou fico parada, isso é muito difícil de acontecer. Tanto que, não me lembro bem aonde, houve uma situação que me alertaram: - Inaicyra, você escuta com o corpo. Digo: - Sim, escuto com o corpo todo, não é só com o ouvido, mas de corpo inteiro. Por outro lado, não gosto muito do som que é tocado com a vareta, com os aguidavis, eu gosto mais do som mais grave, o que é tocado com a mão. O batá nigeriano, por incrível que pareça, produz um som bem agudo. Ele faz um som estalado, bem marcado, porque é como se fosse o trovão. Ele vai concretizar o movimento do raio, a trovoada. Por isso os movimentos são cortados. Ao mesmo tempo, penso que o tambor é parte intrínseca de uma noção de familiaridade. Em todas as tradições tem variações de tambores. As tradições atreladas às sonoridades do tambor aparentam forte ancestralidade. Cada cultura imprime suas formas. Quase todo mundo tem tambor. Para incorporar o orixá, seu cavalo precisa do som do tambor. O tambor é imprescindível. Ele é o elo entre a pessoa e o ancestral. Ele faz essa ligação como parte do tripé que é armado pela integração do ritmo, do canto e do movimento, da dança. No canto a pessoa está dizendo o que que é, tem determinados cantos específicos que são dedicados a invocar os orixás. Não é separado, é tudo junto. Uma coisa puxando a outra.

K. Um pouco antes da introdução, você comenta sobre o quanto as teorias etnocêntricas continuam “arraigadas e disseminadas através do sistema educacional, desestruturando e diluindo a tradição africano-brasileira, impedindo com isso a formação de uma realidade plural”⁵. E ao final do livro, ao chegar nas considerações finais, pondera sobre o quanto os “conteúdos colonialistas são omissos e deformantes com relação à participação histórica e cultural do africano e do índio na construção do Brasil”⁶. De que modo o etnocentrismo acarreta prejuízos na compreensão da importância da tradição?

I. A partir do momento que você não reconhece suas referências, não existe motivação. Se você não encontra o espaço dentro da universidade, da escola, de onde for, de onde você

⁵ SANTOS, Inaicyra Falcão dos. *Corpo e Ancestralidade: uma Proposta Pluricultural de dança-arte-educação*. 3a. ed. São Paulo: Terceira Margem, p. 26, 2014.

⁶ SANTOS, Inaicyra Falcão dos. *Corpo e Ancestralidade: uma Proposta Pluricultural de dança-arte-educação*. 3a. ed. São Paulo: Terceira Margem, p. 133 e 134, 2014.

possa se colocar, se ver refletida, ou se ver contemplada em algum pensamento que é posto num determinado contexto, como você vai trazer sua tradição? A tradição que você traz, que você conhece, a sua que você traz a depender do lugar que venha, se você não vê um espaço onde ela possa ser acolhida e manifestada, não tem porque você querer se colocar ali. É igual a uma conversa, como você vai se colocar numa conversa que não abre espaço, que não abre uma brecha para que você participar? Eu vejo que do tempo passado, aquele de quando eu estudava para agora, já melhorou bastante. Não tem como duvidar. Mas o que ainda percebo é que se não existe espaço, não tem o que colocar. Não há com o que contribuir. Por exemplo, tive uma professora de português que tinha estudado e se manteve uma estudiosa do idioma bantu, e no final do semestre ela propôs uma encenação com um conto de Mestre Didi. Como ela tinha vindo da Nigéria recentemente, trouxe aqueles tecidos artesanais que eu gosto e eu fui o pajem da encenação. De um modo geral, tive oportunidade de encontrar uma referência importante para mim dentro daquele espaço, mas normalmente não tem. Se a pessoa não tem espaço de trazer a sua história, não tem o que conversar. Esse tipo de abertura foi o que me fez adaptar e integrar o departamento de Artes Corporais da Unicamp. Se não, ele não ia me caber, não iam se lembrar de mim ou me chamar para docência. Mas quando o departamento tem esse tipo de abertura entres seus objetivos curriculares, como, na sua concepção, havia o interesse na implementação dos estudos das danças brasileiras, então, pode chamar uma mulher negra para compor seu projeto didático pedagógico. Porque pensei da seguinte forma: - Eu não conheço danças brasileiras, o meu trabalho é centrado na pesquisa específica sobre corpos e ancestralidades, mas eu tinha participado do grupo folclórico Olodumaré, onde dançávamos maculelê, samba de roda, maracatu, frevo e outras danças coreografadas por Domingos Campos, durante toda década de setenta. Por isso fui acolhida com minha tradição e essa experiência por lá. Eu pude me colocar ali dentro, num contexto visivelmente etnocêntrico, e viabilizar uma proposta de ensino que consiste em criar possibilidades para que discentes ocupem os espaços de experimentação e investigação, podendo se colocar e trazer questões que perpassam a compreensão da sua própria história. Mas na maioria dos espaços de formação, sobretudo os acadêmicos, o que eu vejo é que não tem oportunidade e quando há alguma chance, predomina um olhar de descaso, que desmerece a importância e a qualidade do trabalho. Não valoriza, não se interessa pelos conhecimentos que se diferenciam das tradições ocidentais, ou já consolidadas. Depois de concluir o mestrado na Nigéria, optei por fazer o doutorado em outra universidade. Porque sabia que cursar as duas

pós-graduações num mesmo departamento intensificaria o preconceito. Embora as instalações do departamento de Ibadan e o que eu aprendi por lá não se comparam com as limitações que encontrei no Departamento de Artes Corporais da Unicamp. Sobretudo, ao considerar o instante quando chego e que me deparo com um curso de Dança ainda em processo de estruturação. Ou mesmo em relação à abertura, desempenho e disponibilidade dos alunos. Mas quem vai acreditar nisso? Vão sempre presumir que a Nigéria é pobre, precária, que é isso e aquilo outro. Persiste um imaginário preconceituoso que ainda vai demorar muito tempo para modificar. E que só modifica à medida que vão abrindo os espaços para se falar sobre e ouvir outras perspectivas. É um processo lento, porque as tendências continuam sendo impostas de cima pra baixo. Basta analisar que grande parte das pessoas negras que conseguem abrir e ocupar novos espaços, acabam cedendo ao pensamento dominante, elas continuam preocupadas em corresponder e se adequarem ao comportamento do colonizador. É muito difícil escapar das regras desse jogo, sob o risco de não se sentir validada entre seus pares. Por isso estabeleci, como uma tática pessoal, escarafunchar quais são regras do jogo. Sempre que me proponho a ocupar um outro lugar, tomo o tempo necessário para conhecer quais e como são as regras daquele espaço. Ou pergunto sobre o que tem que ser feito. Para saber e tentar entender se eu posso me colocar dentro daquilo. Quando fui chefe de departamento coloquei o oxê (machado) de Xangô na porta de entrada da chefia. Alguém falou se podia colocar? Nunca ninguém falou nada, mas eu tinha o oxê de Xangô, que era uma obra artística do Mestre Didi. Precisava encontrar, entre as tradições do Espaço, as entradas aonde poderia imprimir as marcas da minha tradição.

K. Ao considerar sobre a importância de estar em contato com as obras e os pensamentos de personalidades destacáveis da dança coreográfica negra, como Geoffrey Holder, Carmen de Lavalade e Katherine Dunham, você tece o seguinte comentário: “O trabalho desses coreógrafos negros e de outros que envolvem a temática africana, sempre motivou minha formação na dança contemporânea, uma vez que jamais me conformei com determinados estereótipos de que o negro, para expressar sua arte, deve abdicar de valores que fazem parte da sua própria cultura”⁷. Hoje, o que pode ser acrescentado sobre a importância desses

⁷ SANTOS, Inacyra Falcão dos. *Corpo e Ancestralidade: uma Proposta Pluricultural de dança-arte-educação*. 3a. ed. São Paulo: Terceira Margem, p. 29, 2014.

referenciais e sobre o desconforto de ter que abdicar dos valores e conhecimentos de sua cultura?

I. Esses coreógrafos mencionados logo na introdução do livro, onde recapitulo o conjunto de vivências artísticas às quais atribuo a relevância de serem os fundamentos que sustentam o desenvolvimento metodológico da proposta pluricultural, foram os primeiros coreógrafos a observarem a importância de assumir um compromisso formal e conceitual, por consequência, estético e político, com a presença dos corpos negros na dança. Em múltiplos sentidos, foram eles que abriram as portas. Os povos negros não faziam parte das companhias de dança. As grandes produções não escalonavam negros para desempenharem papéis específicos ou de destaque. Eu fiquei muito curiosa em saber como esses corpos estudavam, como eles aprendiam a dançar, desde o contato com Clyde Morgan, que havia me mostrado, durante minha graduação em dança na UFBA, a viabilidade de ser e atuar como negro na dança. Tanto que eu fiquei me perguntando sobre isso até chegar na escola do Alvin Ailey, onde constatei que não era nada diferente do que tinha visto até então. As técnicas de preparação eram as mesmas que prevaleciam nos sistemas já consolidados pela branquitude da dança - Marta Graham, José Limon, Horton, que eram as técnicas básicas. A própria Katherine Dunham estava um pouco na cozinha, naquele momento. Mas essas pessoas vão, quer queiram, quer não, me dar o norte, aumentar minha vontade de trilhar um caminho na dança. Por saber que existiram outras pessoas que também trilharam, e que a minha escolha também era uma escolha possível. Claro, você jamais vai deixar de fazer uma dança de segunda classe, se você não se expressar pelos códigos vigentes e estabelecidos. Uma coisa é você bancar uma proposta, como aquela que Artur Mitchell resolveu encampar, de fundar e dirigir uma companhia de balé só com pessoas negras, para provar que o corpo negro podia dançar na ponta, como foi o projeto Dance Theatre of Harlem. Para as bailarinas negras se dedicarem exclusivamente à técnica clássica e desmistificar que as diferenças anatômicas entre raças interfeririam no apuramento técnico e estético do balé, e comprovar que as pessoas negras também podem dançar na ponta. Também, se quiserem e se dedicarem a isso. Mas para tanto, ele cria uma companhia inteira separada. Ultimamente, há dois ou três anos, até tive notícias de uma solista negra, uma africana, que protagoniza no balé Nacional Holandês. Mas normalmente não é assim, esses preconceitos vão estar presentes, você tem que abdicar dos papéis principais. Se você for falar no idioma do colonizador, o sistema lhe



acata melhor, mesmo assim, se é dança clássica de repertório, ele não vai lhe acatar. A exemplo das cantoras de ópera. Os diretores não vão delegar a uma mulher negra experimentar o papel de protagonista, ela vai ter que se contentar com um papel só de Aída, ela não vai ter outra chance. Então, ou você abdica ou você não vai entrar. Não vão lhe chamar. Não adianta. Quando você coleciona bons argumentos e se torna uma pessoa pertinentemente questionadora, você ainda tem alguma chance de reverter esse quadro, mas nem sempre. Outro dia soube de um bailarino negro que inspirou uma dissertação de mestrado após ter comido o “pão que o diabo amassou” no Balé do Teatro Castro Alves. Na dissertação estão explicitados os maus-tratos, as injúrias proferidas sobre seu corpo, os insultos por parte dos professores. Como ele tinha a vontade de tornar um bailarino clássico, se submeteu a essas condições. Uns, com muito menos, nem voltariam a colocar os pés na instituição, mas ele queria, então, se sujeitou àquilo ali. E assim por diante, o do abdicar seria isso.

K. Ao propor uma visão etno-crono-ética alicerçada nos aspectos relacionais, no respeito às outridades, às diferenças e a si próprio, são elencados um conjunto de posturas que decorrem da necessidade de pensar uma abordagem didática que aponte para possibilidades éticas de cooperação e criação entre seres diversos e plurais, mas também, de maneira ampliada, na mutualidade e no convívio, em que o principal foco, nesse momento do desenvolvimento da pesquisa, se encontra na relação “artista educador – educando”. Entre as posturas que compõe essa abordagem, destacam-se a visão interdisciplinar; a necessidade de reconhecimento dos territórios das diferenças históricas; o respeito e o cultivo do diverso e das diversidades; a equalização entre os esforços de ampliar horizontes e desmistificar estereótipos; e o exercício da flexibilidade na convivência entre pensamentos divergentes e convergentes. De que maneira os processos de estratificação social e homogeneização cultural interferem nessa proposta?

I. Se tem que tentar contemplar uma diversidade, não pode ficar homogêneo, não é homogêneo, como já disse antes, as pessoas devem tentar se colocar, trazer, recriar e colocar suas histórias.

O principal termômetro das relações é a pessoa, que a gente não pode perder de vista. Sempre tem que estar buscando reconhecer e respeitar os limites de qualquer pessoa. Quando você

tem a sua ideia, você apresenta sua ideia. Se o outro tem uma outra ideia, isso já cria uma boa ocasião para haver uma troca. Como não é um território político, quer dizer, é uma negociação política, mas não é uma disputa política, temos que observar as vezes em que propostas tornam-se dogmáticas, endurecidas ou abarrotadas de impedimentos. A proposta pluricultural de dança-arte-educação é precisamente uma proposta de trabalho. Tanto que ela não está restrita e nem fechada sobre si mesma, ela não precisa ser limitada ou circunscrita à participação exclusiva de corpos negros, ela pode ser aplicada em diferentes contextos. Houve uma ocasião que experimentei realizá-la na Suécia em formato de workshop, por exemplo. Ela não tem restrições de raça, classe, cor ou credo. O que torna rica e preciosa sua abordagem é a maneira de lidar com os conteúdos da tradição, com a herança que qualquer um pode trazer do seu contexto histórico cultural e familiar. E que esses conteúdos possam ser reelaborados em forma de ações e estudos de movimento. Ações dançantes onde cada um pode visitar e investigar ações culturais que cada família transmite e preserva em suas tradições. Para, então, avaliar o que a partir disso vai ser compartilhado no coletivo. A partir daí que a pessoa vai criar, enquanto, paralelamente, os exercícios técnicos exemplificam e aprofundam a compreensão das intersecções entre as ações físicas e as qualidades do corpo movente. De maneira a buscar outras formas de corpo, de trabalho no e com o corpo. De buscar corporeidades que possibilitem a pessoa acessar movimentações que estão praticamente esquecidas na sociedade contemporânea. Até porque, hoje em dia, em tempos digitais, a gente passa a vida apertando botões. São muitos gestos, ações, mobilidades que vamos perdendo a capacidade de realizar. Ao passo que, as pessoas que mantêm práticas, por vezes erroneamente compreendidas como remotas e arcaicas, preservam a mobilidade de seus corpos. Lembro na Nigéria, as pessoas que vinham de comunidades dançavam mais, tinham mais habilidade para mover do que aquelas que cresciam nas cidades. É uma troca, esse historiar permite a troca.

K. Indo um pouco mais adiante nessa discussão, ao formular as hipóteses que orientam a construção da proposta pluricultural, os exercícios de retomada das histórias pessoais e familiares, as vivências da tradição, são interconectados com os processos de reelaboração criativas voltadas para o desenvolvimento de ações sociais, que corroboram com a síntese sobre a importância de se conhecer para se relacionar. Nesse sentido, é possível localizar duas principais frentes de trabalho que constituem a base do processo pedagógico, que são



as conversas intergeracionais que interceptam temporalidades (passado, presente e futuro), e o acompanhamento de ações culturais com o propósito de reconhecimento do contexto histórico cultural de cada educando. Além de ampliar o relacionamento de sala de aula, da universidade para a comunidade, de exercitar a empatia e a abertura para alteridade, esses procedimentos estão associados no corpo do texto, à uma ideia de êxtase da descoberta. Por outro lado, em vários momentos, são relatadas situações de espanto pela desinformação e o desconhecimento de discentes sobre a história familiar de cada um. É possível inventariar alguns dos prejuízos acarretados pelo desconhecimento da própria história, das histórias familiares, dos hábitos dos antepassados ou de saberes que são culturalmente herdados?

I. Não conhecer a própria história, não saber de onde veio tem a ver com a perda da autoestima. Para mim continua muito importante, talvez para uma maioria não seja, mas no meu caso, saber de onde venho importa. E não estou falando só da família Axipá, que conheci na República do Benim, falo da minha própria mãe. Mesmo que não saiba precisamente de onde veio, mas poder escutar o que ela falava da mãe dela, saber o que ela fazia, o que ela gostava de fazer, que ela costurava sapato, gostava de ler, ou sei lá o que. Não tomar ciência disso esvazia a compreensão que temos e construímos de nós mesmos. Vai esvaziando a memória da cultura, vai perdendo os sentidos da nossa existência. O que fica além disso? O que pode permanecer além da memória? Por exemplo, essa aceleração desmedida, tudo pra ontem, não tem tempo para nada, ninguém pode fazer nada fora do seu cronômetro, as relações fragilizadas e diluídas na liquidez do mundo, conforme traduzida e comparada pelo sociólogo Zygmunt Bauman. Essa proposta vai de encontro ao que está na moda, o ritmo que a gente está vivendo, a naturalização do momento que se vive. Ela não coaduna com essa imediatez desenfreada, foi isso que eu senti, inclusive quando eu fui ministrar aula em programas de pós-graduação. Não tem mais condições, não dá mais para operacionalizar o trabalho em si, tomar e respeitar o tempo do fazer. Tem uma questão de tempo também, eu penso. Esvazia os sentidos não ter esse conhecimento sobre o tempo do fazer. Vai empobrecendo nossa experiência.

K. Em outras palavras, esses esforços por inventariar as tradições culturais e se reconhecer a partir de um contexto histórico, se configuram como alternativas imprescindíveis no confronto às heteronomias e às heterodeterminações. Ou seja, desconhecer a própria história

nos coloca mais suscetíveis e vulneráveis às designações alheias ao nosso contexto, feitas por terceiros, incluindo as do colonizador. Esse pensamento me transporta pra uma outra passagem do texto, onde se encontra a controversa citação do coreógrafo negro Rod Rodgers.

I. Não me digam quem eu sou. Não sei se é porque, pra mim, predomina uma certa rebeldia, como desde sempre me posiciono como pessoa e negra, eu procuro encontrar respiros que me possibilitam viver ao menos alguns momentos que estejam fora dessa lógica racista. Sei que essa questão perdura e via de regra se fará presente. A sociedade vai reiteradamente se reportar a minha pessoa como a cantora negra Inaicyra, a bailarina negra ou preta, sempre irá enunciar e localizar essa presença pela cor. Pela maneira que a branquitude nos heterodeterminou. Para mim, de fato, não precisa dizer, não precisaria. Mas essa diferenciação está posta e não sei se isso vai mudar. Foi estigmatizado dessa forma. Inclusive as pessoas negras agora se assumiram politicamente assim também: - E aí Negona, bem que eu disse... Elas se reconhecem, se reportam e se comunicam dessa forma: Escritoras pretas; Os pretos famosos; A comunidade preta. São demarcações raciais que se multiplicam e se aplicam em todas as esferas das relações interpessoais. Essa maneira pela qual os processos colonizatórios nos classificou e classifica, se torna, a cada passagem dos tempos, cada vez mais irreversível. Mas que fique explícito e uma vez mais registrado, que essa designação é atribuída de fora pra dentro. Aliás, todo mundo está vendo a minha cor, se ela é negra ou preta, tenho lá minhas objeções, mas se o imperativo são os regimes de visibilidade, qual o significado de repetir interminavelmente o que todo mundo está vendo? Eu não sei se tem alguém que estude para falar desse aspecto, porque eu não sei bem, eu habitualmente sou muito incongruente com as gavetinhas, com as classificações engessadas. Como disse, estudei na escola de dança da UFBA e ria toda vez que me deparava com a mesma ladainha. Terminava de dançar um solo e vinham me dizer: - Ah, aquela sua dança afro. Tudo que eu fazia era categorizado como dança afro. Já nem economizava minhas interjeições e as caras de contrariedade. Certa vez relatei, em artigo científico, o desengano de ter dançado um solo taxado de afro na Bahia, e posteriormente de “clássico” na Nigéria. Entre aspas. Não estava com sapatilhas de ponta, mas eles não consideraram aquela movimentação como uma estrutura de movimento familiar. Ou diretamente relacionada à algum tipo de expressão africana. Embora, em um determinado momento, eu cheguei a acreditar que toda expressão negra, desenquadrada dos padrões brancos e normativos, se vinculava, de alguma forma, ao



continente africano. Mas tratando especificamente desse solo, como dizia Rod Rodgers, antes de qualquer rotulação, eu estava interessada em me expressar. E especialmente naquele momento meus interesses me levavam a expressar daquela forma. Naquela coreografia cujo título era *Origens*, não tinha nada a ver. Eu não estava dançando a linguagem das danças de orixás, nem de outra dança pré-estabelecida qualquer. Eu queria falar da origem do mundo, de como eu entendia a origem do mundo. Nunca acatei essas heteronomias. Talvez por isso sigo meus caminhos. Não precisa me dizer quem eu sou, eu já sei que sou negra, que sou assim ou sou assado, e fim de papo. Eu quero é fazer meu trabalho. Prefiro me dedicar à uma visão de construção, não quero discutir o que não vai ser, o que deveria ter sido e não foi, eu quero desbravar e apontar um caminho. Uma proposta. Uma possibilidade. A proposta em si apresenta uma questão: dentro desse cenário, como que pode ser feito? Já está constatado que o sistema não absorve a cultura negra. Quando absorve, absorve com estereótipos. Dentro disso, devido ao que vi e vivi, incluindo as leituras que fiz, posso dizer: - Não existe melhor ou pior, somos iguais. Se a mitologia grega foi importante para o desenvolvimento da dança moderna, eu também posso contribuir com a dança a partir dos meus conhecimentos sobre a mitologia Iorubá. Em compensação, observei entre as pioneiras da dança um conhecimento sobre o corpo, do corpo que elas traziam, e me interessei por esse trabalho aprofundado. Não era só a questão do mito. Quase todas passaram por escolas de movimento, para depois desenvolver suas linhas de pesquisas. Antes, me interessei pelo conhecimento produzido através da dança e do movimento. Não é qualquer coisa ou tudo a toque de caixa, como está acontecendo agora. Eu percebo que há pouco interesse pelo conhecimento. Pouca vivência. Parecem que as disciplinas de humanas, incluindo as artes, precisam mais de vivência.

K. Com essa resposta você toca num outro assunto abordado no livro e de grande interesse para esse exercício dialógico, o fato de a cultura Iorubá, direta ou indiretamente, dizer respeito a todos que vivem no Brasil. Como o racismo também é um problema que abarca o comprometimento de uma coletividade, e não exclusivamente dos povos discriminados. Quando você toca na ideia de igualdade, penso que um dos desafios é tentar perceber como somos iguais nas nossas diferenças, sem ignorá-las e ao mesmo tempo sem desconsiderar as assimetrias que se estruturam entre elas. Porque, se a ênfase fica restrita ao que temos de

diferente, se torna ainda mais difícil perceber o que temos, ou podemos desenvolver em comum.

I. Por isso as dificuldades em manter as relações, sejam elas quais forem. Quando a gente vive na companhia de outras pessoas, seja por amizade ou qualquer outro vínculo afetivo, esse é o problema, um quer ser mais do que o outro e não deve ser. Não é fácil corrigir, eu mesmo tento me perceber, depois vejo que não é fácil. Fácil é torcer o nariz. No relacionar com discentes, às vezes dava risadas, pensava que não ia aguentar chegar até o final do semestre, mas respeitar também é um aprendizado. Outro dia, comentei sobre a vontade de mudar o parágrafo do livro que trata sobre respeitar as diferenças. Porque têm umas pessoas que são insuportáveis. Tem que ter limite. Até as diferenças têm seus limites. Até aonde coexistir comporta direções de vidas opostas? E tem pessoas que se tornam insuportáveis para natureza que a gente tem, aí o melhor é se afastar. Mas e quando você tem que conviver? Como eu disse, você tem que se conhecer para ver até aonde consegue conviver. Não me esqueço a situação limítrofe que passei quando alegaram ocorrência de racismo onde eu trabalhava. A discente decidiu mover uma ação judicial alegando que a professora branca havia sido racista em sala de aula. Houve uma reunião entre docentes para se discutir argumentos que respaldassem a defesa da professora. E um bendito ao fruto resolveu sentenciar que a branca era mais preta do que eu. Imagina, o macho liberal, mestiço e institucionalizado, me informando que a régua da métrica da pretitude havia mudado de proporção, conforme os interesses da instituição. A mesma instituição que havia me taxado à condição de ser a minoria expressa, a extrema exceção, agora me dizia para não ser tão preta assim, segundo seus novos interesses. Até aonde a criatividade humana pode ir para encontrar novos paliativos que atenuem os comportamentos racistas? Realmente é uma maluquice, isso não me emociona, isso aí não tem nem comentários para mim. Eu nem quis saber mais dessa história. Porque realmente cheguei nos meus limites. Isso que a gente precisa entender. Não desacatei ninguém, por respeito, mas reconheci que precisava me afastar.

K. Ao tratar sobre os desafios no desenvolvimento de pesquisas que se relacionam com a cultura Iorubá, para reiterar a questão do tempo de convívio, você traz uma breve citação da etnóloga Juana Elbein dos Santos, onde ela aposta nos processos de iniciação como possível

parâmetro de vínculo entre pesquisadores e as comunidades terreiros, um processo equalizador dos olhares que se constituem de dentro e de fora dos terreiros. Por uma outra ótica, existe um problema ético, por se tratar de um território mítico sagrado, que preserva seus preceitos entre o dito e o não dito. Entre o sabido e o desconhecido. Entre preservar e desvelar segredos e mistérios. Como você observa essa questão dos vínculos e dos territórios do não saber nos tempos atuais?

I. Sobre o não saber, eu sei o que eu sei. É uma coisa muito louca... E agora, ainda mais do que nunca, eu ainda desacredito das pessoas. Como não vou saber, se meu pai foi o guardião desses segredos e de tudo mais? Ou sobre os gestos dessas senhorinhas que convivi na companhia de minha avó? Para ver e acreditar nessas pessoas mais jovens fica até mais difícil, para mim. Desses espaços guardo mais lembranças e o respeito à tradição em si. Que ela seja mantida, acho muito rico. É o que nos alimenta, que vem alimentando, e acho que vai alimentar ainda mais os mais jovens. Mas no meu caso, fui bastante alimentada. E essa presença do Mestre Didi até outro dia, ainda sinto muita coisa que permanece desse contato, de ter sido filha de Mestre Didi. Eu me sinto parte, eu sinto que isso faz parte de mim. Por isso que é tão fácil no meu discurso eu falar a respeito, porque faz parte de mim. Agora sobre o espaço físico, e sobre as pessoas, prefiro não falar. Eu tenho bastantes restrições sobre o que e como falar dos segredos. Mas não sobre o que está nos fundamentos dessas relações - o que essas senhorinhas fizeram no passado, tudo que veio sendo transmitido, que tomo conhecimento pela tradição e que continuo a tomar ainda. No livro, tentei fazer uma analogia com uma citação de Juanita, mas talvez não tenha ficado muito evidente, porque ela escreve sob uma perspectiva etnográfica. O aspecto que ela aborda e que será considerado inovador é justamente a responsabilidade com a vivência, porque os antropólogos querem ficar dois dias e sair escrevendo sobre. Então, ela reclama envolvimento, convivência. Você viver dentro do terreiro e se desnudar dos seus preconceitos, pode ser um bom parâmetro de aproximação para pesquisadores. Quando li sobre isso no livro *Os Nagô e a Morte*, eu que buscava um autor para amparar a escrita da tese, logo me alvorecei. As abstrações vinculadas aos processos de iniciação eram similares ao que aconteceu comigo durante a estadia na Nigéria. Não fiquei numa comunidade fechadinha, mas permaneci morando dentro de uma cidade, conhecendo o máximo por seis anos contínuos. Viajando ali perto, vendo e participando das danças e de outros rituais, ao ponto de esquecer de mim. No início,



realmente esqueci que eu era Inaicyra. Eu estava convertida. Vestia. Trançava meus cabelos. De repente, alguém me provocou: - Não esqueça que você é brasileira. Eu também tive que abdicar. Eu também tinha um sonho diferente no início, mas depois, com os anos de vivência, precisou se transformar. Nada como um dia após o outro. São transformações que acontecem na duração do tempo. Uma coisa é cinco anos atrás, outra coisa é quando você chega num lugar. Cheguei motivadíssima no continente africano, encantada com tudo. Mas quando a escassez vai virando rotina... Não acha água. Como aparece nos finais do livro *Hibisco Roxo* (2003), da Chimamanda Ngozi Adichie. Falta luz. A geladeira apodrecendo com as carnes dentro. Digo: - Gente, eu vi isso, eu conheço essa realidade!

K. Outra discussão que surge em diferentes momentos no corpo do livro, trata da linha tênue que separa arte e religião. Independente dos contatos e intersecções possíveis entre os dois campos, a partir das contribuições que decorrem sobretudo dos estudos antropológicos, no intuito de reconhecer e validar rituais e práticas religiosas como imprescindíveis e inseparáveis dos estudos e saberes culturais, torná-la a única via possível, a única porta de entrada, soa prejudicial tanto pelo reducionismo como homogeneização de seus resultados. Como se a mesma academia que, em algum momento, cobrou e exigiu que pesquisadores pensassem o conhecimento para além da esfera religiosa, num segundo momento, os condenassem por ter acatado essa sugestão. Pensar uma estratégia didática que inclua as experiências em sua multiplicidade, e que não seja restrita exclusivamente aos saberes da religião, ou que ao menos respeite a intimidade cientificamente intransponível das relações suprasensíveis, ainda faz sentido?

I. Isso é o mais difícil para as pessoas entenderem, o exemplo da Unicamp pode auxiliar nessa argumentação, se eu não tivesse essa compreensão, o trabalho não iria tão longe. Talvez hoje, mas na época não. Esse trabalho de passar os ensinamentos, falar da cultura e levar a bola pra frente ficaria difícil. Porque falar de religião é sempre delicado. Se o viés fosse só pela religião, como levar pra sala de aula? Como, em sala de aula, falar só de religião? Que é o que hoje acontece com uma maioria. Escrevo sobre essa linha tênue exatamente por isso. Porque o ator, o cantor, ou seja lá quem for, se ele incorpora, ele precisa aprender para incorporar a personagem. A mesma coisa acontece na religião. Ele vai aprender os preceitos para incorporar o orixá. Mas até nisso existem diferenças. A gente diz:

- O orixá de Moacir dança muito bem. E no lado de cá: - Fernanda Montenegro atuou muito bem naquela peça. No primeiro exemplo, Moacir deixa de ser o sujeito da oração para adjetivar a dança do orixá. Eu consigo ver a diferença porque eu conheci um cotidiano e vi como é que acontecia. Eu vi como as pessoas falavam no terreiro. Quem fez a coreografia do orixá? Para mim, a coreografia dançada pelos orixás é de autoria dos ancestrais. Agora, cada um tem a sua dança e vai colocando seus trejeitos, os cacos na dança. Mas essa é uma dança que vem dos ancestrais, do outro lado, estamos falando de arte. Qual o papel do artista? O artista é quem cria. Tento ver com nitidez a distinção desses dois contextos.

K. Próximo ao final do livro, ao propor pensar a tradição dos orixás como sistema de vida, como uma forma de ser que “caracteriza a atuação dos integrantes dessa cultura em todas as escalas, não se restringindo a uma forma de percepção dicotomizada que a classifica apenas como religião”⁸, de que maneira esse transbordamento dos saberes dos orixás para os outros campos de conhecimento pode ser exemplificado?

I. Aqueles tecidos que as senhoras usavam, os panos da costa. Alguns terreiros voltaram a produzi-los manualmente no tear, mas tem uma série de elementos que poderiam ser investigados. Que poderiam ser melhor entendidos e conhecidos. Por que será que o corpo se curva daquela forma? Ou por que será que se alcança determinada forma? Os abebés, porque são como são? Os símbolos? O que pode ser criado a partir disso? Tem uma série de questões e de possibilidades que podem ser levantadas. Hoje em dia, eu nem sei se tem muita coisa, sabe por quê? Antigamente, para as pessoas serem iniciadas, elas tinham que ficar muito tempo no terreiro, tinham que conhecer com intimidade. Agora elas vão, ficam pouco tempo, são iniciadas e depois vão embora. Eu não sei o quanto se apreende. É diferente, as pessoas ficavam um longo período aprendendo os cantos, as comidas, sabendo das histórias. São práticas que sofreram muitas modificações, porque as pessoas precisam trabalhar e não têm tempo para vivenciar. O próprio ritmo, antigamente era tudo mais lento. Eu me lembro disso. Quando era pequena no tempo de vovó, as pessoas ficavam no terreiro, demoravam muito tempo antes de iniciar. Tinham as festas e tinham aquelas pessoas que permaneciam, que duravam no terreiro. Imagine que uma vez uma moça queria que eu ensinasse a ela as

⁸ SANTOS, Inaicyr Falcão dos. *Corpo e Ancestralidade: uma Proposta Pluricultural de dança-arte-educação*. 3a. ed. São Paulo: Terceira Margem, p. 134, 2014.



danças dos orixás. Ela tinha feito o orixá em algum terreiro aqui, em Salvador. Depois queria que eu a ensinasse as danças. Então, preferi dizer que não sabia, eu não sei dessa forma. As danças acontecem integradas ao canto, ao ritmo e o movimento. Olha a complexidade. Por isso ainda não vi esse estudo acontecer, é um estudo muito bom e que deveria ser feito ainda. O canto você interpreta. O ritmo você toca. Então, eu não sei assim. Eu canto, pego um passo, faço outro. Mas se eu cantar e tiver que saber qual é a coreografia para esse canto, eu não vou saber. Tudo isso era aprendido. A tradição é uma escola.

K. Existe uma formulação muito instigante no livro que diz aproximadamente que a reintegração se dá na fabulação de um tempo onde presenças são compartilhadas. Outra ideia que aparece e que é defendida de forma recorrente propõe pensar a dança como elemento importante na socialização, assim como agente integrador e integrante do processo educacional. Pensando a integração como ato cognitivo que possibilita o transito entre a imaginação, a criação e a execução. Você ainda enxerga essa potencia aglutinadora na dança?

I. Enxergo. Continuo a enxergar esse poder de integração na dança, e acho que é uma característica desse tempo, agora todo mundo dança, todas as disciplinas dançam, em vários saberes. Não tem mais distinção entre as linguagens e as disciplinas. Está difícil definir, pra mim sempre foi difícil, agora fico até confusa. Porque se ontem dançava e agora eu canto, como é isso? Que confusão fizeram na minha cabeça quando eles me chamaram pra dançar nesse último evento? Eu fiquei completamente desorientada porque já não existe essa questão. Tudo é performance, e eu acho que isso é o que vai ficar. Esse é o lugar aonde todo mundo que pesquisa arte está. Em todo lugar tem dança. Eu vejo que a dança tem essa força catalizadora, acredito que ela está entre as manifestações que são elementares da humanidade, como os sons, o movimento. Não é à toa que as pessoas não valorizam quando você diz que trabalha com dança e reagem: - Aí que maravilha! Até hoje eu escuto a gerente do banco. Sempre é assim. Cantar também é lindo. E não vejo problema nessa questão em si, mas não condiz com o tamanho do desafio que é sobreviver de dança. Depende de que dança está fazendo ou falando. Se for dançar no Municipal de São Paulo é um tipo de exigência. Se vai dançar aqui na rua é outra coisa. A mesma questão em relação ao canto, ou à arte de um modo geral. Mas ela faz parte da vida humana, quase todo evento tem uma ação de dança, como se fosse uma cereja do bolo, do movimento, de alguma forma. Diz que lá na

escola de teatro teve um ano que a maioria das montagens cênicas eram dança, e as da dança eram teatro. As dançarinas querendo atuar e os do teatro querendo dançar. E assim deve ser. Com as artes plásticas também, e assim por diante.

K. Bom, vou tentar uma volta de 360 graus nessa tarefa de arriscar uma revisão bibliográfica do livro e voltar lá no agradecimento, nas primeiras páginas, aonde você referencia duas importantes instituições, a Sociedade Religiosa e Cultural Ilê Axipá, e a Sociedade dos Estudos Culturais e da Cultura Negra no Brasil – SECNEB. Para nos auxiliar pensar na alternância entre comunicações interdinâmicas e interpessoais, e a equacionar a complementariedade entre os processos de singularização e coletivização, se possível e por favor, gostaria que comentasse a importância dessas instituições em seu trabalho.

I. Em tudo. A comunidade foi quem me deu a base e o conteúdo em tudo que realizo artisticamente. É interessante observar. Eu estava indo num outro caminho, e de repente eu volto para retomar o caminho primeiro. Pela memória, pela comunidade. Primeiro, com as lembranças de infância do Axé Opó Afonjá. Mas onde eu vou ter contato com os conteúdos da minha pesquisa, as referências, incluindo as bibliografias? O Ilê Axipá é onde vou ver, vivenciar e rememorar. Onde vou rememorar as danças, os cantos e os ritmos. As danças nem tanto. Porque as danças dos eguns são altamente criativas. Falo dos eguns porque são as danças que eu gosto muito por conta do improvisado. Os cantos também são cantos do terreiro. A SECNEB foi outra referência muito importante. Pelos seminários, pelo volume substancial de suas cuidadosas publicações. Mas principalmente por aglutinar e envolver pesquisadores como Marco Aurélio Luz e Muniz Sodré. Por estar em contato com esse ambiente de intensa produção que vislumbro a transição do contexto artístico para o acadêmico. Naquele momento eu ainda era uma artista, dançarina, dançando e saracoteando mundo a fora, com poucos referenciais teóricos. No meu tempo não se lia tanto na UFBA, eu vou ler mesmo ao aprofundar os estudos nos Estados Unidos, sobretudo com leituras a respeito da dança moderna. A importância de ter crescido nesse ambiente é muito grande. E quer queira, quer não, as conversas que tive com Juanita também o foram. A gente conversava bastante, até certo ponto. Com meu pai também, a gente conversava muito. Claro que sempre era guerra fria. Qualquer coisa saía faísca.



K. Essa reflexão também se conecta a três breves notações que destaquei ao longo do texto, a primeira trata sobre a importância de saber chegar num ambiente, a segunda, de encontrar um maneira respeitosa de lidar com os espaços durante as aventuras de um processo criativo, e a terceira, já no finalzinho do livro, formula a seguinte proposição: “Todo o desafio está no contato entre identidades diferentes, na partilha do espaço, estabelecendo os limites que se colocam, como barreiras a serem ultrapassadas”⁹.

I. Sobre as pessoas irem para as comunidades, a questão é justamente referente aos cuidados e às responsabilidades. Cuidado de não chegar invadindo os espaços, me lembro de falar muito nisso. Não chegar tirando fotografia. Tem que chegar educadamente, reconhecendo aos poucos. E essa correlação com o educador na sala de aula é similar, pelos mesmos valores. Como conversamos em nosso diálogo anterior, e que depois de anos em sala de aula eu consigo verbalizar, professores também são seres humanos. Um processo de sala de aula precisa dessa conscientização, professores não são donos da verdade e não são super-heróis, nem super-homem, nem supermulher. Nada disso. Eles trazem um conhecimento porque viveram mais experiências, e isso precisa ser conscientizado. Por que sabem? Porque já viveram mais. Por que é assim? Porque tem um objetivo nessa transmissão. Não é uma imposição que basta ser dita, pronta e tal. Precisa ser conversada. Não são modos, práticas ou decisões aleatórias.

K. No meio do livro você traz uma citação do professor Muniz Sodré que, de forma bem enxuta, informa que “o inconsciente histórico deverá ser buscado principalmente nas regiões esquecidas da cultura negra” (2014, p. 55). E mais ao final elabora que, entre os objetivos específicos, na constituição de uma prática pedagógica e na busca de produzir conhecimentos através e com a dança, estaria o de redescobrir gestos esquecidos na sociedade contemporânea, mas vivos na memória humana. Que relações podem ser confabuladas entre transmissão e esquecimento?

I. Estou pior que os ministros. Sabatinada. Transmissão e esquecimento. Quando eu vi as danças dos orixás (tem essa passagem no livro, não é isso?), vi que eram gestos do cotidiano

⁹ SANTOS, Inaicyr Falcão dos. *Corpo e Ancestralidade: uma Proposta Pluricultural de dança-arte-educação*. 3a. ed. São Paulo: Terceira Margem, p. 141, 2014.

- de pilar, ninar, cavar, socar, desbravar, de isso aquilo e aquilo outro. E que as pessoas não faziam mais, a gente não faz mais isso. Tanto é que entre os depoimentos, tem uma aluna que diz assim: - Eu tinha essa dança, ela estava adormecida. Quer dizer, a dança estava guardada dentro dela. Essa gestualidade faz parte da história da humanidade. Todos aqueles movimentos que eu vejo no terreiro e nas sociedades tradicionais, onde se pila, se peneira, tudo isso que também aparece nas ações indexadas por Laban e que sua leitura me leva a entender que não é movimento exclusivo de orixá. Isso é o movimento humano, dos princípios da humanidade e das relações de trabalho e de produção, que remetem a um tempo imemorial. E que continua a acontecer no terreiro, aquelas danças que os orixás dançam, são danças de um tempo imemorial que são reatualizadas através do mito presentificado no exato momento em que se dança. A importância de trazer essa movimentação, de ter esse rememorar, é complementar à de trazer esse esquecido, ou de dialogar como forma de enriquecer um vocabulário. Como um esforço contra a perda do movimento em si. Contra o esquecimento de movimentações, de formas de mover o corpo, que ninguém mais faz, quer dizer, poucas pessoas fazem. Por exemplo, a gente quase não varre mais casa, quem varre é um aspirador, é um isso, um aquilo. Ou torcer uma roupa, ralar um coco. Como eu via aquelas senhorinhas lá atrás ralando o feijão na pedra. É nesse sentido que recobro a memória desses movimentos. Transmitti-los vai enriquecer seu vocabulário como bailarino, você se enriquece dessa movimentação, como um idioma. Você mesmo relata, que o seu corpinho não estava acertado quando você começou a fazer aqueles movimentos flexionados, aquelas movimentações que a gente estudava na disciplina, mas aos poucos o seu corpo foi se adaptando. A movimentação se adapta a depender da abertura da pessoa. E essa adaptação vai enriquecer a movimentação daquela pessoa de alguma forma. Igualzinho um idioma. Mesmo que você não fale vários idiomas, se você aprender, daqui a pouco você vai estar fazendo alguma coisa que aquele aprendizado, aquele exercício que você fez lá atrás, poderá te ajudar.

K. Sobre as distâncias e os atravessamentos entre os saberes empíricos e os saberes científicos, outra oposição antitética que também circunscreve uma complementariedade, e que aparece com frequência ao longo do texto. Como esses dois lugares de produção de conhecimento se diferenciam, se interpelam, e quais as consequências que são geradas a partir desse trânsito?



I. Os saberes científicos e empíricos caminham sempre juntos, um está nutrindo o outro. Não sei se habituei a pensar assim porque os conheci integrados. Pra mim, o saber empírico ganha grandes proporções, porque coincide com os saberes que painho cultivava, e que até certo ponto se relacionam com a experiência vivida. São esses saberes que aportam as produções e ocupam as principais discussões dos seminários da SECNEB. Que alimentavam tantas conversas, mobilizavam outras pessoas e reuniam tantas cabeças e pesquisadores. Daí a compreensão de que um está intimamente atrelado ao outro. Essa era uma das principais questões que fazia girar a roda da SECNEB, lidar com o trânsito dos saberes científicos e os conhecimentos da comunidade, para, então, reposicionar a importância dos saberes empíricos constituídos na experiência da própria comunidade.

K. Considero debruçar um pouco mais sobre essa questão, porque, em determinados momentos, fica a impressão que a academia, na propensão de ser o lugar oficial de onde se produz conhecimentos, não apenas necessita e se beneficia de certa distância social, mas ainda provoca um tipo de isolamento, que acaba por interromper diálogos e deslegitimar os demais espaços, as outras instâncias sociais onde saberes também são produzidos, seja de maneira informal, ou não necessariamente sistematizados pela linguagem escrita. Ao propor intersecções entre saberes empíricos e científicos, ao estimular esse trânsito de saberes e conhecimentos, de maneira muito prática e orientada, a proposta pluricultural de dança-arte-educação aposta e apresenta uma possibilidade concreta de transpor os muros das universidades. O que recobra a compreensão de um sentido mais amplo da universidade - como lugar de convívio entre diferentes áreas de conhecimento e diferentes lugares de produção de saberes. Ou mesmo na compreensão da universidade como lugar de encontro e sistematização de conhecimentos, que se alimentam e se justificam pelos saberes da experiência produzidos em sociedade, e para a sociedade. Os trânsitos, as possibilidades de interlocução entre vida cotidiana e academia, reafirmam a importância da universidade para a sociedade, e auxiliam a sociedade a estabelecer relações de confiança e respeito com as universidades. Talvez umas das crises mais desconfortáveis do atual momento político - esse que se beneficia e reforça apenas o distanciamento, a indisposição e a animosidade do contexto social para com o contexto acadêmico, e vice-versa. O trânsito salutar entre empíricos e científicos, aponta um caminho possível de reaproximação e fortalecimento dos

vínculos entre ambos territórios dos saberes. Um caminho possível de se estabelecer e viabilizar pontes. A exemplo do exercício que propõe a construção de diálogos intergeracionais através do reconhecimento de hábitos de gerações passadas e a prospecção em gerações futuras. O que expande a ideia de trânsito para o âmbito das temporalidades. Mas o que está em jogo é a possibilidade de trasladar, de se mover espaço temporalmente. Essa mobilidade exercita a ideia de atravessamento, de lugares, de categorias. Que acaba sendo muito pertinente no sentido de evidenciar a importância da tradição num futuro próximo, e que se conecta com a ideia de resistir aos esquecimentos. De alguma forma, se existe algo que se encontra na eminência de desaparecer ou de ser esquecido, e que implica um esforço de preservação e reatualização, como a própria reatualização do mito, esse esforço tem a ver com necessidades do presente que são elucidadas, favorecidas ou facilitadas a partir do reconhecimento de experiências passadas. Quer dizer, existem questões do presente que dependem da nossa abertura de olhar para questões do passado, para encontrar soluções futuras. Essa preocupação com o esquecimento conecta necessidades do presente que nos fazem olhar para o passado. Ou criam a oportunidade de compreender do presente, que o passado se faz presente. Entre outros destaques, a questão do convívio também se apresenta de forma recorrente, como uma problematização inevitável nos desdobramentos da noção de pluriculturalismo. A exemplo das provocações de compreender a importância do convívio nos processos de criação. Ao escrever sobre, você toca inclusive na importância do compromisso e da amizade. Podemos adensar algo sobre esse pensamento?

I. Sim, precisa de compromisso para fazer as coisas, para fazer acontecer. Existem vários outros aspectos da cultura que poderiam prover motivação e orientar outros recortes de pesquisa no campo das artes. É preocupante que uma grande maioria de pesquisadores fiquem presos exclusivamente à questão da religião em si, enquanto várias outras visões de mundo que perpassam os saberes dessa cultura são ignoradas e poderiam ser trabalhadas em arejados projetos de pesquisa. Mas tem um certo fetiche reducionista que impele as pessoas a só quererem pesquisar a partir dos estudos da religião, quando na realidade, existem uma multiplicidade de abordagens e de contextos. E de associações possíveis. Porque no processo criativo é isso que acontece, você vai criando, vai associando com outras formas, outros modos. Tem um mundo de possibilidades. O céu é o limite. Tem muita coisa pra ser estudada

antes de uma pessoa sair correndo, desenfreada, postulando especulações. Mas quem está disposto a se envolver? Quem tem tempo para aprender? Existe uma série infinita de questões a serem averiguadas. Por exemplo, tem um gesto de saudação, uma maneira de bater as palmas da mão, nunca perguntei a respeito, mas que faz duas marcações de tempo forte, e quatro tempos rápidos. Por que essa palma? Nunca tive a oportunidade de perguntar, só me dou conta durante a saudação. Mas por que e como essa variação rítmica foi determinada? São muitos detalhes que valeriam ser investigados. E quando acontece os grandes festivais de orixás? Também não é só sobre dança, depende, naquele livro de vovó tem a fotografia de uma festa onde um tecido branco está estirado sobre a cabeça duma procissão, todo mundo de branco carregando o tecido. Por que? Talvez seja uma festa de Oxalá. E a imagem das árvores vestidas com as saias brancas? Antigamente tinham tantos rituais, até a forma de se organizar os quartos, os pejis dos orixás. É importante questionar sobre a estética das organizações, das cerimônias. Acho curioso pensar de onde vem, como é que vem, como foi chegando. Porque na Nigéria era tudo aberto, pelo menos a gente via tudo exposto, do lado de fora, em áreas públicas. Aqui não, é tudo coberto, tudo oculto, não sei, é uma série de coisas, acho que o céu é o limite.

K. Por último, não menos instigante e provocativa, sugiro abordar a noção de verdade, presente em várias passagens do livro, por ser uma palavra fora de moda desde os relativismos modernos e teóricos, mas que em tempos de *fake news* e naturalização das mentiras, nunca foi tão urgente tocar. Ainda podemos pensar a importância da verdade a partir do que é agenciado pela mentira.

Sobre verdade, essa palavra cada vez mais rara e complexa de abordar. Como ser sincero, ou ser honesto. Quando, no livro, falo da verdade, a palavra está relacionada a execução do movimento. Geralmente é quando penso em movimento que faço uso da palavra verdade. E agora eu já penso que não deve dizer mais. Mas a verdade é ser você, não ficar representando, se expressar com o seu interior, com a sua verdade, a sua intenção. Seria uma coisa nesse sentido. E penso que dentro das comunidades essa verdade é o compromisso que se tem com a ancestralidade, acho que isso que é a verdade dessas pessoas. Até aonde posso alcançar, essa verdade se estrutura na relação que se tem com os orixás, com os ancestrais. E que se fortalece nos pedidos, nas invocações, que se renova nas credulidades, nas convicções. A fé

e as crenças transmitem uma forte compreensão de verdade. Eu vi quando estava subindo a enchente no sul da Bahia, a verdade na fala de uma senhora que se apresentou como Ialorixá. Todo mundo clamando Oxum, apostando e pedindo consolo a minha mãe Oxum. Todo mundo muito fervoroso. A verdade do movimento, ainda que eu não goste mais da palavra, estaria relacionada à intenção. Não lembro bem quem disse que não adianta você querer ser um avestruz metendo a cabeça dentro da areia, debaixo do chão. Você apenas tem que ser. Ser verdadeiro é ser autêntico. Mas nessas alturas do campeonato, eu acho que tem a ver com as entranhas, talvez seja porque eu sou dramática e tenho essa forma intensa de agir. Não gosto de dissimular o que penso, ou sobre algo que eu não gosto, seja o que for. A mentira gera falta de confiança. Até para se relacionar com prestadores de serviços. Se marca e não vem, diz uma coisa e faz outra, ou sempre tem uma história para justificar, é só começar a lidar com eles para me atazanar. Chega um momento que eu preciso dar um basta, porque pra mim a mentira não dá. E nem todo mundo transmite segurança. Imagina essa confiança que a gente tem entre a gente, que é uma coisa muito bonita, eu fico muito agradecida porque é uma afeição que não se encontra mais, uma relação muito difícil de se conseguir. De dispor. Eu falo muito na palavra verdade, não é? Eu acho que é justamente isso, porque é tão verdadeiro o que está sendo feito e a atitude de quem está fazendo, existe uma entrega tão grande, que realmente movimenta o outro, o espaço, quem está em volta. A verdade tem a ver com esse tipo de conexão. Toda coisa que é bem feita normalmente parece verdadeira. Quando é bem feito, quando você consegue se mover, ela se manifesta. Porque às vezes você assiste um negócio insosso, não dá para acreditar, mas tem coisas que você vê e se emociona. É bem complexo isso, mas se aplica à obra como um todo, não sei se num movimento só, ou se num estudo de movimento é possível se ver. É como quando você é apresentado a alguém e a pessoa pega na sua mão vacilante, sem determinação ou com moleza. Sabe? Não transmite verdade. Não parece ser uma verdade. Pode até ser a verdade dela. Mas na minha leitura, para a minha percepção, isso não é uma verdade.

Referências bibliográficas

ADICHIE, Chimamanda. *Hibisco roxo* (trad. Julia Romeu). 4. impressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Notas sobre o luto* (trad. Fernanda Abreu). São Paulo: Companhia das Letras, 2021, 144 págs.

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



ANZALDÚA, Gloria. *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*. Revista Estudos Feministas, v.8, n.1, p. 229-236. Florianópolis, 2000.

ANZALDÚA, Gloria. *La conciencia de la mestiza: rumo a uma nova consciencia*. Revista Estudos Feministas. Florianópolis: UFSC, 13(3): 704-719, setembro-dezembro, 2005.

ANZALDÚA, Glória. *Como domar uma língua selvagem*. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa, nº 39, p. 297-309, 2009.

BAUMAN, Z. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo Martins Fontes, 2013.

HOOKS, Bell. *La teoría como práctica liberadora*. Nómadas 50. Universidad Central, Colombia, p. 123-135, abr. 2019.

JUNIOR, Itamar Vieira. *Torto Arado*. 1a. ed. São Paulo: Editora Todavia, 2019.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação*. Trad. Jess Oliveira. São Paulo: Cobogó, 2019.

LUZ, Marco Aurélio. *Agada: dinâmica da civilização africano-brasileira*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil, 2000.

LUZ, Marco Aurélio. *Cultura negra e Ideologia do Recalque*. Salvador: Secneb, 1994.

MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Grupo Editorial Letramento: Justificando, 2017.

RIBEIRO, Djamila. *Pequeno manual antirracista*. Companhia das Letras São Paulo, 2019

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. *Corpo e Ancestralidade: uma Proposta Pluricultural de dança-arte-educação*. 3a. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2014.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. *Da tradição africana brasileira a uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Tese de doutorado. 1996. 220p. Faculdade Educação/USP:1996.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. *Corpo e ancestralidade: uma configuração estética afro-brasileira*. In: Revista Repertório Teatro & Dança no 24. Salvador: PPGAC/UFBA, 2015. p.79-85.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. *Dança e pluralidade cultural: corpo e ancestralidade*. In: Revista Múltiplas Leituras, v. 2 no 1. São Paulo: Universidade Metodista de São Paulo, 2009. p.31-38

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagô e a Morte*. 9a. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

SANTOS, Deoscóredes M. *Contos crioulos da Bahia: Creole Tales of Bahia: ÁkójopòtànÁtenudénuÍran Omo Odúduwànilè Bahia (Brasíi)*. Salvador: Núcleo Cultural Níger Okàn, 2004.

SANTOS, D. M. dos, & Santos, J. E. dos. (1993). *A cultura nagô no Brasil - Memória e continuidade*. Revista USP, (18), 40-51.

SILVA, Denise Ferreira da. *A Dívida Impagável*. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.



SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIMAS, Luiz Antônio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SODRÉ, Muniz. *O Terreiro e a Cidade: a formação social negro brasileira*. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. São Paulo: Editora Vozes, 2017.