Revista Aspas
ppgac - USP

DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v13i1p36-48

Artigo

ARRODEANDO A CANJIRA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A IMPROVISAÇÃO NAS DANÇAS NEGRAS

SURROUNDING THE CANJIRA: CONSIDERATIONS ABOUT IMPROVISATION IN BLACK DANCES

EN TORNO A LA CANJIRA: CONSIDERACIONES SOBRE IMPROVISACIÓN EN DANZAS NEGRAS

Fernando Marques Camargo Ferraz

Fernando Marques Camargo Ferraz
Universidade Federal da Bahia (UFBA);
Professor da Escola de Dança; Professor do Programa de Pós-Graduação em Dança e do Mestrado Profissional em Dança (PRODAN).
Artista da dança que se move entre os estudos da diáspora negra, dança e história.

E-mail: fferraz@ufba.br.

Resumo

Este estudo reflete sobre a noção de improvisação nas danças negras. A partir da pesquisa bibliográfica e da prática docente do autor, propõem-se quatro elementos de análise: o repertório; a dimensão relacional e participatória; o caráter fugidio e de quebra das expectativas; e a imaginação fabulada. Apresentam-se ponderações sobre os riscos em estabelecer parâmetros fixos de análise, concebendo as expressões artísticas afrodiaspóricas e suas sensibilidades negras como experiências inacabadas.

Palavras-chave: danças afrodiaspóricas, improvisação, sensibilidades negras.

Abstract

This study reflects on the notion of improvisation in black dances. Based on bibliographical research and the author's teaching practice, he proposes four elements of analysis: the repertoire, the relational and participatory dimension, the fugitive character and breaking of expectations and the fabled imagination. He presents considerations about the risks in establishing fixed parameters of analysis, conceiving Afro-diasporic artistic expressions and their black sensibilities as unfinished experiences.

Keywords: afrodiasporic dances, improvisation, black sensibilities.

Resumen

Este estudio reflexiona sobre la noción de improvisación en las danzas negras. A partir de investigaciones bibliográficas y de la práctica docente del autor, propone cuatro elementos de análisis: el repertorio, la dimensión relacional y participativa, el carácter fugitivo y de ruptura de expectativas y la fabulacion imaginada. Presenta consideraciones sobre los riesgos de establecer parámetros fijos de análisis, concibiendo las expresiones artísticas afrodiaspóricas y sus sensibilidades negras como experiencias inacabadas.

Palabras-clave: danzas afrodiaspóricas, improvisación, sensibilidades negras.

Nossas utopias não projetam a reforma de um objeto, não pretendem em nada a um pressuposto. Não concebem nenhum trabalho normativo que inclinaria para uma forma perfeita. Preocupam-se em conciliar toda Medida e todas e quaisquer Desmedidas. Sua função é acumular, parece-nos, mais do que eleger. (Édouard Glissant- Pensamento do Tremor. 2014, p. 140)

Este estudo nasce de uma reflexão sobre as estratégias para descolonizar o ensino de dança no contexto acadêmico e propõe um olhar sobre o caráter improvisacional existente nas danças afrorreferenciadas. Abordaremos, de maneira sucinta, quatro fatores que acreditamos constituírem elementos basilares das práticas de improvisação nas danças da diáspora africana, a saber: a relação com o repertório; a dimensão relacional e participatória, o caráter fugidio e de quebra das expectativas; e a imaginação fabulada.

Como professor-artista da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), tenho pesquisado procedimentos improvisacionais a partir dos repertórios de dança afro-brasileiros e diaspóricos, estabelecendo com esses fazeres uma dimensão múltipla que envolve desde uma investigação aproximada sobre e com seus espaços de prática e comunidades de origem, convocando a presença de mestres e mestras nos cursos para o ensino compartilhado dos repertórios e simbologias, até o estímulo para a experimentação desses códigos, compreendendo o corpo como espaço relacional e de escuta capaz de mobilizar esteticamente estruturas momentâneas e incompletas desses saberes de dança associados à cultura africano-brasileira. Vale lembrar que esses saberes e suas simbologias no espaço da sala de aula são acionados a partir de um propósito poético de experimentação, e se suas presenças podem ritualizar o corpo e seu ambiente, essa relação não possui os mesmos desígnios que as lógicas litúrgicas e seus processos de iniciação religiosa no campo afro-brasileiro.

Convocar os repertórios de danças afrodiaspóricas é uma ação que deve solicitar o reconhecimento de dimensões éticas, políticas e históricas afim de se evitar processos de esvaziamento e/ou comodificação desses saberes. No estudo do corpo e da sua improvisação a partir do reconhecimento dos repertórios, do seu caráter relacional, da sua presença disruptiva e da sua potencialidade imaginativa, os sujeitos devem ser convocados a investirem uma presença atenta e responsiva, disponível a corporificar suas subjetividades, abrindo-se a possibilidade de transbordamento dos desejos e afetos.

Pensar sobre a improvisação, a partir das danças afro orientadas, permite questionar velhos paradigmas sobre a folclorização desses saberes, que estão muito além da mera reprodução de passos e códigos, mas se organizam pela apreensão dos modos de saber próprios, sem precisar tomar de empréstimo estratégias de legitimação a partir somente de experiências eurorreferenciadas.

Isso implica também em acumular variantes e potencializar o trabalho de improvisação na dança ocidentalizada. Esses saberes mediados pela prática não são organizados para satisfazer uma expectativa essencialista sobre os conhecimentos afrodiaspóricos, nem se limitam a uma replicação de rotinas para a apreensão de conhecimentos por uma transmissão direta, uma lógica de treinamento disciplinarizado, mas são instaurados à medida que as pessoas produzem experiências em um ambiente compartilhado, visando fortalecer a atenção sobre a presença e os afetos em interação.

Outro fator relevante é a consideração que essas práticas educacionais devem solicitar a ação dos sentidos, conjugando o maior número deles na apreensão de seus saberes. Esse caráter sinestésico e experiencial garante ao corpo a fixação de conhecimentos pela memória de suas sensações. Assim, a exploração perceptiva de sensações como a visão, o tato, a audição e o olfato, por exemplo, ajudam a demarcar memórias e afetos na construção das experiências compartilhadas.

Essas dinâmicas oferecem um caminho inacabado a ser explorado, despontando poéticas políticas em consonância com os legados africanos, os quais nos oferecem processos educacionais de formação artística díspares da lógica colonial e da monocultura dos referenciais únicos.

Ê ê ê quem foi a fonte?
Ê êê quem foi a fonte, senhora me disse
Quem foi à fonte, com dois barris?
Quem foi à fonte, com dois barris?
Quem foi à fonte, senhora me disse, com dois barris?[1]

1. Este texto está repleto de cantigas que servem como portais, sínteses argumentativas da reflexão compartilhada. Foram aprendidas pelo ensinamento de ogãs e/ou recolhidas do cancioneiro afro-brasileiro. Agradecemos especialmente aos ogãs Leandro Perez e Victor Eduardo pelo ensinamento de algumas das cantigas apresentadas.

Para pensar sobre o repertório das danças, creio ser interessante relacionar esses saberes preexistentes com o que Muniz Sodré, ao refletir sobre a noção de ancestralidade no livro *O Pensar Nagô*, afirma ser o caráter dinâmico da tradição:

> [...] o que a tradição viva dá e transmite é a "traição" da igualdade das repetições: só conteúdos, dados, resultados e técnicas de fazer é que se podem repetir e, pela e na repetição, acionar os poderes de diferenciação da ancestralidade. Esta última, para instaurar história, instiga os poderes do "não" das diferenças no "sim" da compulsão de repetir. Não se confina, portanto, à mera repetição "tradicional" de conteúdos (o tradicionalismo), pois é propriamente uma forma de regras e hierarquias destinada a atualizar a origem aqui e agora na mutação acelerada da história. (SODRÉ, 2017, p. 110)

Nas expressões afrodiaspóricas, os repertórios não estão cristalizados; assim como as tradições, enredam-se em processos de atualização e variação. Não é à toa que no livro *Samba, o dono do corpo,* Muniz Sodré correlaciona corpo, síncopa e Exu (divindade cujo fundamento é o de consubstanciar em sua presença o dinamismo). A natureza iterativa da síncopa, ou seja, sua repetição cambiante constitui uma indicação de diferença entre modos de conceber o tempo na música afro-brasileira.

> Entre o tempo fraco e o forte, irrompe a mobilização do corpo, mas também o apelo a uma volta impossível, ao que de essencial se perdeu com a diáspora negra. [...] No samba a figura de Exu – frisamos: princípio de movimento que, no sistema nagô, outorga individualidade ao ser humano e lhe permite falar – é latente, mas poderosa. É seu impulso que leva o corpo a garimpar a falta. (SODRÉ, 1998, p. 67)

O caráter improvisacional das danças afrorreferenciadas assume uma ação poética e política conjugadas, são oralituras (MARTINS, 2021), gestos/atos de fala. Infelizmente, no campo da dança há um inegável desconhecimento sobre o caráter improvisacional das artes negras, muitas vezes relegadas aos olhares folclorizantes. Essa produção artística ou é vista em tons biologizantes, como apontou criticamente Frantz Fanon em *Peles Negras máscaras brancas* (2008) ao ironizar a máxima Senghoriana "a emoção é negra, como a razão é grega"; ou se presentifica nas suposições em torno

da cristalização de suas formas expressivas. Essas formas de captura nada têm a ver com o caráter de transformação/criação/renovação das práticas improvisacionais afrodiaspóricas.

A pesquisadora de dança e etnógrafa estadunidense Margaret Thompson Drewal, ao analisar a improvisação como performance participativa nas danças de tradição yoruba, afirma que:

> O que há de mais crítico na improvisação é que o passado já está sempre manifesto nas técnicas corporificadas que o fundamentam; igualmente importante, a improvisação nunca é uma reprodução exata do passado. A prática que os performers incorporam são recursos, ou capital, para transação e transformação no próprio processo de fazer. Desta forma, a improvisação é uma estratégia interpretativa para negociar o presente, bem como a incorporação de habilidades e técnicas que resistiram ao teste da história. As improvisações estão, portanto, sintetizando práticas que aplicam o conhecimento incorporado a novas situações. Eles são híbridos e nômades. (DREWAL, 2003, p. 120, tradução nossa)[2]

Drewal considera que os críticos de dança ocidentais estão acostumados a se colocarem como observadores distanciados, o que os impossibilita de compreenderem o funcionamento das práticas improvisacionais nas formas de dança das quais não possuem proximidade. Sem o conhecimento dos repertórios, o que testemunham é uma conversa inacessível, pois não possuem o saber sobre os códigos necessários para compreenderem as variações e as divergências compartilhadas pelos intérpretes das danças que escrutinam. Nas comunidades em que a performance é participativa, nas quais não se diferenciam rigorosamente o espectador do espetáculo, se ensina o valor da participação como modo de adquirir conhecimento sobre o que é ofertado e recebido na improvisação.

É relevante destacar que essas práticas se sintonizam com que Simas e Rufino (2018) identificam como o princípio da imprevisibilidade, prática avessa

2. "What is most critical about improvisation is that the past is always already manifest in the embodied techniques that ground it; equally important, improvisation is never na exact reproduction of the past. The practices performersembody are resources, or capital, for transaction and transformation in the very processo f the doing. In this way, improvisation is na interpretive strategy for negotiating the present as well as the embodiment of skills and techniques that have withstood the testo f history. Improvisations are thus synthesizing practices that apply embodied knowledge to new situations. They are hybrid and nomadic." (DREWAL, 2003, p. 120)

às certezas e aos regimes de verdade, às dicotomias organizatórias e às suas fronteiras intransponíveis. O imponderável desse princípio se lança aos fazeres inacabados e à aventura constante da experiência, sempre disponível para desestabilizar as expectativas e transformar a vida.

Outro fato importante é o caráter de relacionalidade impresso nas danças afro-diaspóricas. Nelas, as práticas participativas e seu caráter de responsoriedade são um critério para o entendimento e o aprendizado da experiência. Aqui se apresenta a responsabilidade em responder, como apontaria o antropólogo britânico Tim Ingold ao analisar a educação para além da mera replicação de rotinas pré-existentes, mas como um modo atencional de corresponder às relações humanas. Nas relações, apresenta-se a necessidade do cuidado, pelo qual nos responsabilizamos em responder e nos tornamos presentes. É na relação que observamos, ouvimos e respondemos, tramando um elo de éticas. Nesse sentido, um elemento fundamental à qualidade relacional da improvisação nas danças afro-diaspóricas reside nas experiências, sejam elas as das trocas intergeracionais ou as do encontro entre diferentes.

> [...] o cuidado não implica apenas ouvir o que os outros tem a nos dizer, mas também responder apropriadamente. É uma questão de descarregar uma dívida ontológica, de devolver ao mundo e a seus habitantes o que devemos a eles pela nossa própria formação. (INGOLD, 2020, p. 49)

Menino quem foi seu mestre?
Meu mestre foi Salomão
A ele tenho respeito
Dever e gratidão
Quem sabe do seu segredo
Não deixa em exposição

O crítico literário martiniquense Édouard Glissant, em seu livro *Introdução a poética da diversidade*, defende o entendimento da identidade como rizoma, portanto, não uma raiz única e excludente, mas uma raiz indo de encontro com outras raízes. Nesse sentido, o trabalho sobre a improvisação conecta e expande a trama entre as subjetividades dos sujeitos, os repertórios reconhecidos pelo grupo e as influências e referenciais externos à comunidade.

Nessa dinâmica estão previstas a abertura ao outro sem o perigo de diluição, uma posição que não se reduz ao confinamento, ao egoísmo e ao individualismo da sociedade neoliberal. A dinâmica do encontro contesta o caráter violento do expansionismo dos conquistadores e o seu nomadismo invasor, produtor de outros a serem destruídos ou assimilados. Ao contrário, a identidade diaspórica para Glissant sai da raiz para se encontrar com a relação e a sua errância pluriversal, em busca de uma liberdade, sendo um processo pelo qual ecoa sua indagação: – "Como ser si mesmo sem fechar-se ao outro, e como abrir-se ao outro sem perder-se a si mesmo?" (GLISSANT, 2005, p. 25).

> Fui na beira do rio encontrei cidadão
> Lá da beira do rio encontrei cidadão,
> Ele me pede eu dou: aperto de mão!
> Ele me pede eu dou: aperto de mão!

É por esse encontro atualizado de experiências díspares que a dinâmica estética diaspórica se realiza, transando diferenças e similaridades pelas améfricas (GONZALEZ, 2018). Aqui, repertórios são atualizados e dinamizados. É nessa experiência de recriação de saberes, constituída de resistências, dramas, violências, apagamentos e restituições, que as culturas da diáspora africana nos ensinam lições de resiliência, dinamismo e sabedoria. Sobre as éticas do encontro, Glissant comenta:

> No encontro das culturas do mundo, precisamos ter a força imaginária de conceber todas as culturas como agentes de unidade e diversidade libertadoras, ao mesmo tempo. É por isso que reclamo para todos o direto à opacidade. Não necessito mais "compreender" o outro, ou seja, reduzi-lo ao modelo de minha própria transparência, para viver com esse outro ou construir com ele. (GLISSANT, 2005, p. 73)

Outro elemento importante para a compreensão da improvisação nos contextos diaspóricos é o seu caráter de resistência às capturas normativas e aos aparatos de racionalização e controle. Essa quebra de expectativas alimenta a corporalidade de danças como o *Breaking*, por exemplo, na prontidão do *b-boy* em instaurar ilusões e apresentar possibilidades cujos movimentos não possuem precedentes. O historiador da dança Thomas DeFrantz, ao analisar a noção de *Break* como episteme afroreferenciada, comenta:

> *B-boys* quebram o corpo e suas aparentes possibilidades. Gestos expressivos nesse idioma devem de alguma forma exceder o familiar para que a interrupção seja bem-sucedida. A aparição do excesso é essencial aqui. Entre as *B-girls* especialistas, o que pensamos ver – e não podemos compreender como realmente acontecendo – torna-se o padrão para o que é possível e o que pode ser real. Dançarinos de *Break* negociam truques visuais, construídos sobre exibições de força aparentemente impossíveis, cujas ilusões de domínio físico excessivo obscurecem a coerência do corpo. Essas danças confirmam que o próprio corpo pode ser esteticamente "quebrado" e ainda reter suas capacidades expressivas singulares. (DEFRANTZ, 2010, p. 35, tradução nossa)[3]

Essa dimensão de quebra frequentemente esteve presente na performance afro-americana: pensemos nos entraves racistas que foram necessários vencer para que artistas como Katherine Dunham e Mercedes Baptista estabelecessem novos parâmetros na dança cênica e pudessem ser reconhecidas como precursoras da dança moderna nas Américas. O caráter fugidio e disruptivo das vivências negras também é apontado pela historiadora brasileira Beatriz Nascimento em sua revisão histórica ao conceito de quilombo. Se inicialmente a fuga foi vista pela historiografia oficial como uma incapacidade de lutar, antes se constituiu como "um processo de reorganização e contestação da ordem estabelecida (NASCIMENTO, 2018, p. 73)", uma estratégia meticulosamente organizada capaz de propor pela luta armada uma nova ordem política e social, cujo núcleo organizado estabeleceu um caráter produtivo e produtor de liberdade, engendrando modos renovados de enfrentamento.

Esse caráter não capturável das práticas artísticas afrodiaspóricas também é vislumbrado por Édouard Glissant ao sugerir que, no universo da plantação colonial, a linguagem oral precisou descobrir uma prática do desvio (2021), uma evocação simbólica das situações capaz de disfarçar mensagens que pudessem expressar qualquer risco ao sistema, bem como proteger seus emissores das violências. Não é à toa que na dança-luta-jogo da capoeira,

3. "B-boys break the body and its apparent possibilities. Expressive gestures in this idiom must somehow exceed the familiar for the break to succeed.The apparition of excess is essential here. Among expert B-girls, what we think we see - and can't comprehend as really happening - becomes the standard for what is possible and what might be real. Breakdancers trade in tricks of the visual, built upon displays of seemingly impossible strength or illusions of excessive physical mastery that blur the coherency of the body. These dances confirm that the body itself can be aesthetically "broken" and still retain its singular expressive capacities." (DEFRANTZ, 2010, p. 35)

as negaças imprimem o caráter de dissimulação que salvam os capoeiristas dos golpes pelas esquivas, ou permitem enganar o adversário pelos blefes.

Formar trincheira é uma flor do mar.
Formar trincheira é uma flor do mar.
O meu navio na água doce afundou.
Não é que eu seja de lá, acabaram de me criar.
Formar trincheira eu vim formar.

Por fim, apresentamos o caráter imaginativo das práticas improvisacionais afrorreferenciadas. Essa proposição dialoga com a noção de fabulação presente no pensamento negro contemporâneo em que pese à urgência de reorganizar criticamente quadros mentais dados pela colonialidade, traçando outras rotas e alimentando projetos possíveis. Coaduna-se também com um projeto poético afrofuturista, como mecanismo de posicionamento frente ao presente e no reconhecimento de que discursos sobre o futuro servem para controlar e programar o presente, gestando um mercado de futuros (ESHUN, 2018) – postura propositiva para a vida presente e desejosa de referenciais outros, alimentando possibilidades de imaginação que quebrem o senso comum midiático sobre as expectativas de consumo e conformação.

A respeito da noção de fabulação, a historiadora estadunidense Saidiya Hartman (2021) indaga sobre a possibilidade de negociar e reconstruir criticamente as histórias não contadas pelas políticas de arquivo. Esse ato nutre uma "atenção produtiva à cena da perda" a partir de uma leitura crítica, cujo esforço está em reconhecer o inacabamento e complexidade da narrativa histórica sobre grupos minorizados.

> Jogando com os elementos básicos da história e rearranjando-os, re(a)presentando a sequência de acontecimentos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa, tentei compreender o status do acontecimento, deslocar o relato preestabelecido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido, o que poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito. (HARTMAN, 2021, p. 122)

O trabalho da pesquisadora nos é interessante ao propor uma reescrita da História que conteste o conhecimento autorizado pelo discurso científico,

dando a ver suas frestas e falhas e convocando a ação política e criativa nas tramas temporais da narrativa histórica não para preencher as lacunas sobre experiências não contadas, mas para imaginar possibilidades entre as urgências de nosso tempo, produzindo uma "contra-história na intersecção do fictício e do histórico" (Hartman, 2021, p. 123). Sua visão sobre as "narrativas insurgentes" se conecta com as urgências de nosso tempo ao verificar como permanências coloniais ainda são projetadas sobre os corpos racializados no presente, demandando um esforço imaginativo de transformação.

A presença da narrativa, seja a partir do *storytelling*, seja na reformulação dramatúrgica dos mitos e poemas sagrados das tradições africano-brasileiras (itans e orikis), não apenas convocam para a atualização de suas histórias, mas organizam uma poética política da ancestralidade capaz de enredar lastros e memórias coletivas na cena.

Nesse sentido, se o arquivo da história colonial ressoa atos cumulativos e os sedimenta na reprodução de violências sobre os corpos racializados, nos estereótipos e nos racismos que disciplinam olhares e gestos, urge a revisão atualizada desses corpos como potências inacabadas. Não nos satisfaz os saberes e as expectativas realizadas *a priori*, mas o estímulo à reinvenção, ao reencontro e à potencialização criativa desses saberes. Nesses corpos não cabem certezas fixadas pelas normas, pela mera repetição de treinamentos e pelos condicionamentos, mas o esforço em negociar novos arranjos, deslocar expectativas e imaginar espaços de liberdade.

> Apaga a luz acende a vela, que a magia vai começar.
> Apaga a luz acende a vela, que a magia vai começar.

A intenção de elencar elementos basilares sobre as práticas improvisacionais nas danças afro-orientadas dialoga com um esforço de longa data em compreender os elementos constituintes das performances africanas e afro-diaspóricas. Nesse campo, encontramos uma densa e extensa fortuna crítica iniciada pelos africanistas estadunidenses, como Robert Farris Thomson, e pela pensadora afrocentrada Kariamu Welsh Asante.

No Brasil, estudiosos como Muniz Sodré e mais recentemente pesquisadores das Artes Cênicas, como Zeca Ligiero e Marianna Monteiro,

têm se debruçado no exame de elementos que fundamentam as performances afro-brasileiras. Esse esforço de aproximação e esse arrodeio das canjiras, espaços nos quais as práticas de dança afrodiaspóricas são consubstanciadas, implicam diversas camadas de análise e presença.

Os fazeres de dança da diáspora africana são múltiplos e complexos. O esforço em estruturar códigos comuns entre suas manifestações, mesmo quando versam sobre suas potencialidades improvisacionais, deve ser feito com cautela e ponderação, evitando a todo custo à pretensão em estabelecer parâmetros genéricos e absolutos. Tal empreendimento pode ser traído pelo desejo moderno em fixar padrões de análise, disseminando postulados mais atentos em reconhecer e legitimar classificações do que nutrir a percepção cuidadosa e atenta sobre o funcionamento das manifestações estudadas. O perigo desse empreendimento está em estimular mais o reconhecimento de fatores de análise que a vivência das danças em suas mais diversas configurações.

Afinal de contas, desde que os fazeres de dança afrodiaspórica ganharam o mundo em sua dinâmica de hibridização e disseminação que as expectativas de homogeneidade e pureza se esvaíram. Nesse sentido, as sensibilidades negras (DEFRANTZ, 2014) são desmedidas e nos ajudam a organizar o espectro da performance negra na contemporaneidade. Por elas, esforços teóricos devem se guiar pelo escrutínio da prática, compreendendo as múltiplas materializações das expressividades negras em nosso contexto ainda gerido pela branquitude.

Se esses saberes demoraram a se constituir como epistemes reconhecidas nos estudos acadêmicos, sendo por tanto tempo minorizados e invisibilizados, devemos prestar atenção às ameaças de cooptação e controle desses saberes pelo pensamento classificatório e racionalizante instituído pelo *modus operandi* da modernidade. Nos cabe achar a justa medida entre a vida e suas desmedidas e mais do que eleger ou reter fundamentos, acumulá-los e reconhecê-los em sua potência viva e mutante.

> Foi uma grande confusão, encontrar a Bombogira incorporada no salão.
> Foi uma grande confusão, encontrar a Bombogira incorporada no salão.

Bibliografia

ASANTE, Kariamu Welsh. Cosmmonalities in African dance: an aesthetic Foundation. In: ASANTE, Molefi Kete and ASANTE, Kariamu Welsh. **African Culture**: the rhythms of unity. African World Press, 1996.

DEFRANTZ, Thomas F. Performing the Breaks: notes on African American Aesthetic Structures. In: **Theater**, Vol.40, n I. Yale School of Drama, 2010.

DEFRANTZ, Thomas F.; GONZALEZ, Anita. **Black Performance Theory**. Durham: Duke University press, 2014.

DREWAL, Margaret Thompson. Improvisation as Participatory Performance. In: ALBRIGHT, Ann Cooper; GERE, David. **Taken by surprise**: a dance improvisation reader. Connecticut: Wesleyan University Press, 2003.

ESHUN, Kodwo. Outras considerações sobre o afrofuturismo. In: PEDROSA, Adriano et al. **Histórias Afro-Atlânticas**: antologia [vol.2]. São Paulo: MASP, 2018.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras**: Lélia Gonzalez em primeira pessoa… Diáspora Africana: Editora Filhos de África, 2018.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora. Ed. UFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard. **O pensamento do tremor**. Juiz de Fora: Gallimard, Ed. UFJF, 2014.

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

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. In: SPILLERS, Hortense J. [et al.] **Pensamento Negro Radical**. São Paulo: Crocodilo, 2021.

INGOLD, Tim. **Antropologia e/como educação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. In: LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a Corpo**: estudos das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011. p. 107-130.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar**: poéticas do corpo tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MONTEIRO, Marianna F. M. Ensaiando uma teoria da dança negra brasileira. In: MONTEIRO, Mariana F. M. e PAULA, Franciane Kanzelumuka S. de. (Orgs.) **Tatu tá cavucando**: dez anos de Grupo Terreiro de Investigações Cênicas. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes da UNESP, 2022.p.39-55*E-book*.

NASCIMENTO, **Maria Beatriz. Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual**: possibilidade nos dias de destruição. Diáspora Africana: Ed. Filhos de África, 2018.

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

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.