

EM FOCO

SOBRETUDO AMOR: DRAMATURGIA NO ENTRELAÇAMENTO DA ESCRITA DE SI E DA ESCRITA DE NÓS

**ABOVE ALL LOVE: DRAMATURGY IN
THE INTERTWINING OF THE WRITING OF
THE SELF AND THE WRITING OF US**

**SOBRE TODO AMOR: DRAMATURGIA EN EL
ENTRELAZAMIENTO DE ESCRIBIR SOBRE
UNO MISMO Y ESCRIBIR SOBRE NOSOTROS**

MÔNICA SANTANA

SANTANA, Mônica.
Sobretudo amor: dramaturgia no entrelaçamento da escrita de si e da
escrita de nós
Repertório, Salvador, ano 25, n. 39, p. **61-85**, 2022.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i39.49188>

RESUMO

O artigo relata o processo criativo da obra *Sobretudo Amor*, cuja dramaturgia foi desenvolvida pela artista e pesquisadora Mônica Santana, partindo de uma série de entrevistas com mulheres negras sobre afetividade. O texto observa o modo como, na perspectiva dessa obra que se inscreve no âmbito da performance/teatro negro, as noções de escrita de si, escrevivência e fabulação se articulam numa busca por presença, mas também como anúncio de devires por meio da linguagem cênica. Trata-se de compreender a potência de uma fala que se dá articulada em comunidade com a finalidade de produzir visibilidade e reivindicar a narração de uma história que é coletiva.

PALAVRAS-CHAVE:

performance negra;
dramaturgia; escritas de si;
escrita performativa.

ABSTRACT

The article reports the creative process of development of the work *Sobretudo Amor*, whose dramaturgy was developed by the artist-researcher Mônica Santana, based on a series of interviews with black women about affectivity. The text observes the way in which the notions of self-writing, writing, fabulation are articulated in a search for presence, but also for the announcement of becomings through language in the perspective of this work that is inscribed in the scope of black and political performance/theater. It is about understanding the power of a speech that is articulated in community with the purpose of producing visibility and claiming the narration of a history that is collective.

KEYWORDS:

black performance;
dramaturgy; writings of the
self; performative writing.

RESUMEN

El artículo relata el proceso creativo de *Sobretudo Amor*, cuya dramaturgia fue desarrollada por la artista-investigadora Mônica Santana, a partir de una serie de entrevistas con mujeres negras sobre la afectividad. El texto observa la forma en que, desde la perspectiva de esta obra que se inscribe en el ámbito de la performance/teatro negro, las nociones de autoescritura, escritura y fabulación se articulan en una búsqueda de presencia, pero también como anuncio de devenires a través del lenguaje escénico. Se trata de comprender el poder de un discurso que se articula en comunidad con el propósito de producir visibilidad y reivindicar la narración de una historia que es colectiva.

PALABRAS CLAVE:

black performance;
dramaturgia; escrituras del
Yo; escritura performativa.

A ESCRITA ASSENTA EM VOZES MÚLTIPLAS, conso-
nantes e dissonantes. Vozes que contam histórias de si, histórias e camadas de
nós – coletividades do presente, passado e anúncios do futuro, tecendo uma
dramaturgia que articula o vivido e o aspirado. O presente artigo observa a cons-
trução do texto dramático *Sobretudo Amor* – escrito por mim em 2017 e atua-
lizado para o formato digital podcast em 2022 – e se lança a pensar sobre as
camadas de escritas de si e de uma escrita que carrega vozes e anseios coletivos,
somados à própria temporalidade. As ativações, desencadeadas pelo processo
criativo, perpassam o depoimento pessoal, amalgamado às vozes de mulheres
negras entrevistadas bem como as memórias coletivas partilhadas. Por esta
razão, este artigo também reflete sobre o entrelaçamento entre escritas de si e
vivências partilhadas coletivamente.

O processo criativo tomou como ponto de partida as visitas às casas de mu-
lheres negras. Nestas visitas, eram feitas perguntas sobre seus afetos, sobre a
casa em que cresceram, em quais bairros, se conviveram com seus pais e mães,
se tiveram irmãos e irmãs, avôs e avós. Aos poucos, dessas perguntas casuais
sobre as histórias de vida, o tema do amor foi emergindo: memórias de infância
e adolescência, as primeiras experiências, as primeiras frustrações, ausências, os
mecanismos de controle do corpo (disfarce dos lábios grossos, alisamento dos
cabelos, maquiagem que afina a largura do nariz, técnicas para camuflar o qua-
dril largo, as tentativas de caber num modelo de feminilidade ou masculinidade
impostos). As conversas duravam em média duas horas e foram registradas em

vídeo e áudio. Essas trocas permitiram trazer para o primeiro plano aquilo que, como criadora, queria colocar sob a luz: a subjetividade de mulheres negras, com suas vivências, poucas vezes colocadas em primeiro plano na cena do teatro.

Esse motivador do processo criativo tem um compromisso com a motivação primeira da obra: corporalizar memórias num palco de intimidade¹ e aproximação, perfazendo um ajuste da escuta das vozes de mulheres negras, incluindo a minha própria, na condição de autora. Encenar o espaço da casa como território de desnudamento de si e desnudamento do mundo e das lutas da arena pública. Essa relação exterior e interior não se configura numa dicotomia, pelo contrário: reconhece o espaço doméstico como povoado das tensões e políticas do espaço público e, o espaço público, como atravessado por emoções e atrações. A casa funcionou como um tópos que permitiu a emergência do devir, emergência de estados de voz e corpo ocultados na esfera pública: permitiu encenar os horizontes de afetos pouco considerados, tendo em vista que as personagens negras, na dramaturgia brasileira, são historicamente construídas na perspectiva do tipo/estereótipo/personagem simples.

A escrita de si é inextricavelmente escrita de nós, Judith Butler (2015) pontua que não há nenhum eu que possa estar separado de condições socialmente impostas, que não seja afetado pelas condições morais e pela própria temporalidade – que atravessam sua condição de narrar e aquilo que se expressa. O eu não tem nenhuma história própria que não seja também a história de um conjunto de relações e expressão de um conjunto de normas. O simples ato de contar uma história, compartilhar uma memória ou relatar um trauma vivido é absolutamente povoado daquilo que extrapola o próprio sujeito: através da linguagem, da escuta do interlocutor que nos ouve, das condições de emissão e do reconhecimento de quem nos ouve (ou talvez, das interrupções que possam se desencadear durante o discurso). A expressão que é forjada num espetáculo transita nos contornos de uma ficção, a partir da escrita da própria memória, na negociação com a linguagem e na criação de “ganchos” para captura e participação de interlocutores. O relato de si, intrincado com o relato das outras que nutriram a escrita de *Sobretudo Amor*, não visa representar uma espécie de verdade das mulheres negras – ou voz única – mas apresentar como esses relatos se espelham e tornam escutáveis textos até pouco tempo atrás não autorizados.²

1 A intimidade na concepção deste trabalho está comprometida com a compreensão de que ela é, também, um território político. Segundo Antony Giddens: “A intimidade não deve ser compreendida como uma descrição interacional, mas como um aglomerado de prerrogativas e de responsabilidades que definem os planejamentos da atividade prática. A importância dos direitos como meios para se chegar à intimidade pode facilmente ser percebida a partir da luta das mulheres para atingir uma posição de igualdade no casamento”. (GIDDENS, 1993, p. 208)

2 O que estou tentando descrever é a condição de sujeito, mas ela não é minha: eu não possuo. É anterior ao que constitui a esfera do que poderia ser possuído ou afirmado por mim. De maneira persistente, ela anula a pretensão de “minhidade”, escarnece-a, às vezes gentilmente, outras vezes violentamente. É uma maneira de ser constituído por um Outro que precede a formação da esfera do que é meu”. (BUTLER, 2015, p. 102)

O filósofo camaronês Achille Mbembe (2014, p. 224) situa a linguagem como uma máquina de força, que tem o poder de violação e de violência, capaz de proliferação e a serviço da extensão territorial do ocidente. O filósofo afirma que a efabulação foi eficaz estratégia, forjada a partir da Alta Idade Média até a época das luzes, para incidir nos mundos além da Europa, dando amparo ao imperialismo emergente. A noção de raça surge conjuntamente, renegando à infância da humanidade ou ao reino do pré-humano todos aqueles não europeus, sendo ainda fundada, nesse momento, a noção de razão – também constituída de um conjunto de narrativas e de discursos.

Sujeito plástico que sofreu um processo de transformação através da destruição, o Negro é, efetivamente, o reverso da modernidade só desprendendo-se da forma-escravo, comprometendo-se com novos investimentos e assumindo a condição de fantasma pode outorgar a esta transformação por destruição um significado de futuro.

Ao reconhecer o fantasma, a fantasia, aquilo que não se modela no real ou no controle do desejo, pode haver a potência de um porvir novo, fora dos controles da linguagem e da efabulação exitosamente forjada ao longo dos anos do processo colonial. Num franco diálogo com Frantz Fanon, Achille Mbembe reflete sobre os efeitos da linguagem na estrutura mental e no desejo do sujeito colonizado – o colonizado aspira ser invisível, ter seu corpo transitável pelas fronteiras mais diversas da vida cotidiana sem ser visto, sem ser lido pela cartilha das pré-determinações. O campo do desejo, do sonho e do simbólico é povoado e governado pelas formas e discursos coloniais, sendo urgente para os que nascem nas sociedades coloniais um trabalho de desaprendizagem – ponto extremamente caro para o espetáculo *Sobretudo Amor*, na perspectiva de lançar um olhar para nossas subjetividades forjadas no espelho colonial, adoecedor, fabulado por um fracassado projeto de humanidade que não nos contempla.

O encontro com o real só pode ser fragmentário, despedaçado, efêmero, pleno de discordâncias, sempre provisório e sempre a retomar. Aliás, não existe real – e, portanto, vida – que não seja ao mesmo tempo espetáculo, teatro e dramaturgia. O acontecimento

por excelência é sempre flutuante. A imagem ou, melhor, a sombra não é uma ilusão, mas um fato. (MBEMBE, 2014, p. 225)

Reconhecer que a realidade é fragmentada, discordante e em disputa de narrativas é um passo valioso para interferir nela e forjar novos discursos nas brechas das ausências da história, povoando de simbolismos que fragilizem de algum modo a velha semântica. O pensamento de Achille Mbembe reafirma o entendimento de que cabe às produções artísticas dos sujeitos subalternizados, colonizados, anteriormente confinados na designação de *O Outro*, a provocação de novos fatos:

Ter poder é, portanto, saber dar e receber formas. Mas é também saber desprender-se das formas dadas, mudar tudo e permanecer o mesmo, desposar formas de vida inéditas e entrar sempre em relações novas com a destruição, a perda e a morte. (MBEMBE, 2014, p. 227)

A produção de discursos, que incorporam as vozes historicamente silenciadas, afeta as realidades ao promover o deslocamento dos sentidos no mundo como ele é forjado, segundo os interesses do capital em nível global, encorpando vozes silenciadas e invisibilizadas. Produzir discursos é movimentar as energias de transformação, sejam elas do amor ou de violência.

A esperança de libertação das energias escondidas ou esquecidas, a esperança de um possível regresso das forças visíveis e invisíveis, o sonho secreto de ressurreição dos seres e das coisas são o fundamento antropológico e político da arte negra clássica. No centro encontra-se o corpo, peça essencial do movimento dos poderes, lugar privilegiado da desconstrução de tais poderes e símbolo por excelência da dívida de todas as comunidades humanas, herdadas involuntariamente e que nunca poderemos apurar. A dívida é outro nome para a vida. Digo isto, porque o objeto central da criação artística, ou mais exatamente o espírito da sua matéria, tem sido a crítica da vida e a mediação das funções de resistência à morte. (MBEMBE, 2014, p. 291)

Por outro lado, no exercício de produzir discursos numa perspectiva decolonial temos o desafio de escrever na mesma língua que nos desumanizou e ainda desumaniza: na língua do colonizador, com toda sua gramática e estrutura que serviram para impedir nossa representação. A performer e ensaísta Jota Mombaça nos diz:

Eu quis queimar a língua que me

Havia sido ensinada

Essa língua na qual toda palavra

Está mancomunada com a reprodução

De nossa ininteligibilidade

Somos simultaneamente tornadas incógnitas

E levadas a lutar pela linguagem

[...] A linguagem que reproduz nossa inexistência. (MOMBAÇA, 2021, p. 18)

Mombaça chama atenção para o paradoxo da ação de corpos dissidentes dentro da linguagem colonial – uma ação que produz marcas para quem cria: embates, ambiguidades, ansiedade, dores, violência, tendo em vista que esta linguagem é a plataforma que nos marcou como não representáveis ou ininteligíveis. E o esforço de batalha no campo da linguagem é por dentro do corpo – no sonho, no pensamento, no respirar, na coluna, nas marcas da pele. Na voz que desaparece, no refluxo que queima a garganta, na dificuldade de tecer uma escrita fluida. Assim, o exercício de olhar para a produção de uma dramaturgia feita há cinco anos atualiza os impasses ainda presentes, renovando as questões, as imprecisões, o corpo a corpo com a linguagem.

Depois de passado o processo de entrevistas, o desenvolvimento da dramaturgia de *Sobretudo Amor* avançou para a decantação de tudo que foi ouvido, além do levantamento das minhas memórias e percepções. O processo de criação coincidiu – de modo não planejado – com uma série de imersões em buscas de conhecimento de si, por meio de práticas medicinais e espirituais afro-brasileiras e indígenas. O contato com as cerimônias da ayahuasca, kambô e aplicação de rapê – diferentes medicinas indígenas para o corpo e mente – despertaram uma

memória que não pôde ser contada, tanto pela ausência de referências objetivas, quanto por criarem possibilidades de escuta e elaboração em outros territórios para além da palavra materializada, do controle e da lógica. Essas experiências de desterritorialização por meio dos rituais, tanto me levaram a uma ruptura com o tempo, acessando uma linhagem à qual não me conectava, desconhecia pela própria imprecisão causada pelo processo colonial, quanto também me ensinaram sobre a não linearidade do tempo: que, ao contrário da lógica ocidental, o passado não é só uma ruminação, mas potencializa o presente. Essas práticas, vividas no início do processo criativo, não compõem uma busca deliberada da pesquisa artística, mas uma jornada de cura das marcas coloniais que adoecem e acorrentam meu psiquismo, na condição de humana. Além disso, atentam-me para a potência de memórias corporalizadas, que se preservam para além de uma escrita e de uma vivência aclarada na consciência.

Como aponta Diana Taylor, em seu livro *O arquivo e o repertório*, o processo colonizador das Américas consistiu em desacreditar as formas autóctones de preservar e comunicar a compreensão da história. As práticas dos povos originários de territórios como Salvador, onde nasci, cresci e sigo produzindo e pesquisando, foram aplacadas, apagadas e seguem ausentes. Se os sistemas corporalizados de memória foram desqualificados por não se ancorarem em modos de escrita aceitos pelo ocidente, não será por meio da escrita e de uma estrutura lógica que essa memória soerguerá, mas através daquilo que as regras da civilização dominante desconsideraram como epistemologias.

Essas experiências contribuíram para que toda escrita fosse borrada nos contornos de delimitação de individualidades: toda escuta e experiência foram tragadas, retornando em forma de uma persona – não personagem, mas a minha própria figura num espaço-tempo suspenso, recebendo o público, criando momentos de partilha, provocando ações de escrita-corpo coletivas, dissolvendo as palavras.

Um sonho norteou essa escolha: dois anos antes, me vi num palco, vestida de amarelo, falando para o público. Da coxia, várias outras mulheres se acoplavam e descolavam do meu corpo, até que todas estavam ali sem mais contornos de distinção. Um corpo receptáculo dessas outras – corpo trânsito de vozes, que não fala por, fala com. Ao esvaziar os artifícios da personagem, deste delineamento

de um outro, exacerbou a perspectiva da condição de signo do corpo, numa radicalização da presença do real e da identificação de elementos performativos para convocar a participação do público e sua implicação.

PERSONA: Lembrar de desfazer-me dos meus sonhos. O teor dos sonhos mostra quão domadas, domesticadas, amansadas ficamos. Muito obrigada. Vagarosamente preciso minar os velhos sonhos. Criar nele alguma espécie de porosidade. Destituí-los de desejo. Destituí-los de movimento. Preciso explodi-los para não ser mais vítima. Explodi-los para não ter mais corrente nos pés. Explodi-los para só então ser um imenso vazio de possibilidades o que quer que eu queira ser. Ainda não o sei. Não sei se sonho porque quero. Ou se sonho porque aprendi. Quem pode provar que seu desejo não foi fabricado? Ainda sou tecida por sonhos tão antigos que passaram de tataravô para bisavô para avô para mãe para mim para a promessa de mais alguém que eu já sonho ter e que terá meus sonhos. Teremos todos que despertar para a árdua tarefa de expulsar a mão que comanda os nossos sonhos. (SANTANA, 2021, p. 307-308)

O sonho como um lugar onde a linguagem carregada pelo projeto colonial também se manifesta, também se expressa. Se a intimidade é fruto de pactos sociais, no tempo de hoje ela é a capital simbólica que nutre páginas e mídias sociais, amplamente compartilhadas naquilo que alguns consideram uma espécie de espetáculo da privacidade. De acordo com Diana Klinger (2006), se os pós-estruturalistas decretaram, no passado, a morte do autor e a desconstrução do sujeito, no presente é difícil uma plena sustentação desta assertiva, tendo em vista o momento de retorno do autor³, especialmente nas escritas de autorreferência. A materialidade da experiência real, vivida, bem como as perspectivas sociais, culturais, históricas e econômicas de cada sujeito, é hoje indissociável da escrita que é produzida e constantemente considerada pelos leitores.

Contudo, a pesquisadora sinaliza que o retorno do autor também indica o retorno do real como materialidade nas obras de arte da contemporaneidade – além da verticalidade da presença dos traumas, das ausências – avançando na crítica

3 Diana Klinger sinaliza que hoje se faz problemático afirmar que não importa quem fala, quando as produções exigem ainda mais as experiências, as memórias e as intervenções públicas do autor. Para a pesquisadora, já não é possível reduzir o autor a uma função na atualidade. (KLINGER, 2006)

do sujeito apontada pelos pós-estruturalistas. As identidades se encenam e se colocam em crise nos ofícios de escrita, bem como as negociações entre aquilo que é dizível e indizível e do ficcional com o real. Klinger (2006, p. 57) define que “o autor é considerado enquanto sujeito de uma performance, de uma atuação, que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras”.

A dramaturgia se enche do real a partir da performatividade, como um operador e como uma emergência, a partir da premente urgência de construir mecanismos de oposição às desumanizações – das vivências estereotipadas, estigmatizadas ou das memórias desprezadas pela história oficial. O trauma, a experiência, a confissão são matérias do teatro que se produz no presente e é povoado pela vida que irrompe e se grafa na cena, numa demanda de restauração das lacunas deixadas por tanto silenciamento sistemático. Não à toa – aspecto apontado tanto por Diana Taylor, ao pensar os Estudos da Performance no continente americano, quanto por Diana Klinger, falando sobre a escrita performativa e escritas de si – encontramos um cenário pulsante em toda a América, especialmente na América Latina, movido por uma necessidade premente de produzir experiência, vivência e desnaturalizar todo o silêncio que fora imposto por tantos regimes autoritários e processos coloniais.

No espetáculo *Sobretudo Amor*, a dramaturgia foi configurada de modo a propor uma série de ações físicas concretas no espaço: o público adentra a sala, enquanto a autora-atriz-persona está lavando seus adereços, sendo convidada uma parte da plateia a se sentar em almofadas dentro do espaço cênico. O ponto inicial do espetáculo é colocar um bolo no forno, que já está pré-aquecido – o timer do forno apita nos últimos 10 minutos do espetáculo e o perfume do alimento preenche o espaço. Todo espaço cênico é coberto de folhas, reverberando o som dos passos no ambiente. O público bebe chá de capim santo, sentindo seu perfume e também recebendo as propriedades acalentadoras da erva. O público é convidado a escrever, ao mesmo tempo que a performer, uma carta que, em seguida, é lavada em águas brilhantes, desfazendo-se assim, dismantelando as palavras e materializando o desfazimento de formas velhas, desgastadas, a transmutação de dores colocadas no papel. As cartas são lavadas até desaparecerem e despachadas para fora do espaço cênico. O bolo é servido e dá ponto

final ao espetáculo. Todos esses elementos são presença e uso que, além de desempenharem função semântica, são sobretudo sinestesia.

MÔNICA: deixo a possibilidade de lançar as cartas sobre a mesa. Literalmente. Todas em branco. Sem assinatura. Sem remetente. Apenas deixando o lápis a quem interessar possa, fazer do papel coro. Aqui. Mudo de som. Prenhe de gritos. Deixo a possibilidade de escrever aqui sua carta de amor, seu atestado de comparecimento, sua declaração de mágoa. Depositar aqui seus mortos em palavra. Escrever para extrair nódulos da garganta. Pois talvez façamos parte do mesmo coro. (SANTANA, 2021, p. 309)

Nesse momento, o texto propõe a distribuição de folhas de papel para o público – que pode ali escrever livremente, sem com isso precisar se expor – como quem está à beira de uma fogueira e nela deposita gravetos para fazer crescer o fogo. Giorgio Agamben (2018, p. 29) adverte que “todo relato - toda a literatura - é, nesse sentido, memória da perda do fogo”, numa fala que expressa certo desencanto, certa perda de ilusão e magia. Perda essa que nos coloca diante da urgência de contar histórias e memórias, explicações e narrativas, ficções e relatos. Sendo aqui a fogueira como a cena, ou seja, possibilitando melhor olhar para a realidade, aquecê-la ou restaurá-la.

O bolo também diz: não passe do ponto. Não me deixe aqui dentro. Aqui na fogueira, no corredor comprido, na maca do IPERBA. Por favor, alguma hora do dia, na obviedade que somos, segure minha mão. E o previsível acontecerá, encostarei a cabeça em seu ombro em retribuição.

Levanta-se. Vai até o forno. Retira o forno, põe sobre a mesa.

Água é maleável. Persistente. Jorro. Mas fogo queima. Transmuta. Ovo, farinha, leite, açúcar, fermento. No fogo... vira bolo, carinho, abrigo, risinho... afeto.

Pega guardanapos, uma bandeja, faca. Na mesa, vai cortando delicadamente as fatias de bolo.

Tem horas que é preciso incendiar para mover.

Se eu não fosse desastrada... queimaria as mágoas velhas. Mas a chance de me chamuscar seria grande.

Corta as fatias do bolo. Coloca numa grande cesta – que se possível, pode abrigar um bolo outro, já pronto, para aumentar a quantidade a ser servida para plateia.

O amor só é perfeito na forma do bolo. Mas nem o bolo é perfeito. A busca é fazê-lo bem perfeito. Mas nem sempre dá certo. E no erro, fazemos deliciosos bolos solados.

Tenros pedaços de resiliências adoçados com esperança: sem isso não mudamos nada. Resistir quando preciso. Largar pra ficar leve. Delicadamente piso sobre o esquecimento. Esquecer as sobras, lembrar do sumo – assim mover em frente.

Assim é mover.

Sobretudo é mover.

Come. Ri. Anda.

Eis-me aqui. Na bandeja.

Deposita o bolo na porta, ao lado das águas. Retira-se. (SANTANA, 2021, p. 313)

ANCESTRALIDADE, MEMÓRIA E FABULAÇÃO

Seja no âmbito pessoal, pelas imersões vividas em práticas religiosas e medicinais de matriz africana e dos povos originários, seja no teor que surgiu nas entrevistas durante o período prévio à escrita da dramaturgia, a ancestralidade ficou evidente – não como um tema, mas como uma existência que se impõe e atravessa o ato criativo.

Compreendi, ao longo da pesquisa, que as referências de ancestralidade perpassam uma Bahia africanizada, também no encontro dessa matriz cultural com os saberes indígenas e portugueses. Não num elogio da mestiçagem, mas na compreensão de que certos traços culturais são intrincados na minha própria criação e nos exercícios de produção a partir da memória e da experiência. Assim, negar isso seria recusar minha própria história.

Diana Taylor aponta, inclusive, que, ao olhar a produção de performance⁴ nas Américas, seria valioso partir não necessariamente da presença, mas da ausência dos habitantes originais desse território e de povos dos quais descendemos ou cujo chão pisamos, sem consciência, ou seja, para a autora, as performances contemporâneas podem ser expressão de processos de desaparecimento, não se limitando às formas pré-determinadas pelos costumes e epistemologias eurocêntricas.

Dessa perspectiva, a ancestralidade, no processo criativo aqui tratado, é um princípio norteador, estando presente em todos os encontros de diálogo, como um marcador importante na vida das mulheres negras, fundamental na sua alienação, posicionamento no mundo, construção de resistência. Para Oliveira, a ancestralidade é uma epistemologia africana.

Protagoniza a construção histórico-cultural do negro no Brasil e gesta, ademais, um novo projeto sociopolítico fundamentado nos princípios da inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável do homem com o meio-ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na complementação dos gêneros, na diversidade, na resolução dos conflitos, na vida comunitária entre outros. Tributária da experiência tradicional africana, a ancestralidade converte-se em categoria analítica para interpretar as várias esferas da vida do negro brasileiro. (OLIVEIRA, 2012, p. 4)

A historiadora Beatriz do Nascimento⁵ forjou o conceito de corpo-quilombo, compreendendo o corpo negro como lugar onde a memória se alicerça, também onde ela se reinventa na ausência das informações, das materialidades e da porosidade que o epistemicídio colonial proporcionou. O corpo é quilombo por agrupar, além de si, a coesão grupal, o passado comum, as estratégias de resistência e os planos de fuga. Da cosmovisão yoruba, Nascimento introduz o conceito de Orí, que tanto pode significar cabeça quanto destino, além de ser uma divindade individual e pessoal, que cuida dos interesses de cada ser, pois é quem delimita a personalidade humana⁶. O Orí guarda uma posição tão alta e relevante quanto os Orisás.

4 A noção de performance que interessa nesta pesquisa é aquela produzida por Richard Schechner (2003, p. 27): "Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. Está claro que fazer arte exige treino e esforço consciente. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento e requer a descoberta de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias".

5 O pensamento de Beatriz Nascimento se encontra formulado no roteiro e na narração em *off* do documentário Orí, com direção de Raquel Gerber.

6 ABIMBOLA, W. A concepção iorubá da personalidade humana. *Colóquio Internacional para a Noção de Pessoa na África Negra*. Paris, 1971.

Na perspectiva de pensarmos Ôrí como fonte cultural com uma potencialidade de constituir no sujeito uma consciência de si, indubitavelmente recaímos sobre a estratégia da narrativa escrita. Ôrí, palavra com raízes na língua yorubá, se articula diretamente com o conceito de quilombo também desenvolvido pela historiadora. (REIS, 2020, p. 21)

A noção de Orí propõe fragilizar as estratégias de desumanização das pessoas negras, agregando subjetividade, sem com isso se comportar nos contornos do sujeito moderno. Aqui a cabeça não é oposição do corpo, é uma divindade no corpo: cabeça-história-futuro-memória. A cabeça precisa de comida para criar, prosperar e estar em conexão com seu propósito: o ritual do borí é, assim, o espaço-tempo para alimentar a sua divindade individual.

Ainda quando estava escrevendo a dramaturgia, fui orientada pelo meu guia espiritual a alimentar minha cabeça. Curioso lembrar que, segundo ele, estava com a cabeça por demais aberta, excessivamente empática e consequentemente vulnerável. Como transitei por tantas experiências rituais que me des-territorializaram, porém, também reinscreveram minha história, minha memória, era necessário alimentar minha cabeça para que, realinhada, ela pudesse criar. Talvez tantas vozes estivessem ali, misturadas nesta cabeça que, por hora, aqui escreve, com um tanto de mar, terra, árvore, aldeia, páginas e páginas de livros, que era necessário digerir e metabolizar tudo o que recebi. E a alimentação desse Orí, pela escuta do pensamento de Beatriz Nascimento, reposiciona a busca de encenação de subjetividade negra em *Sobretudo Amor* – não mais na busca de performar um eu falante, mas buscando a conexão dessa cabeça-quilombo-documento-presença.

Em *Sobretudo Amor*, tanto os elementos de ritualidade quanto as referências à noção de ancestralidade estavam presentes na arquitetura da dramaturgia e da encenação, não necessariamente como tematização na palavra ou representação. Todo encadeamento das ações físicas e da palavra cumpriam um papel de ritualização de aproximação, exposição, limpeza, harmonização e nutrição. Das lembranças de práticas ritualísticas que testemunhei na infância, recuperei o percurso que me interessava convocar para cena: receber o

espectador, num ambiente muito perfumado, sinestésico. Convocá-lo a sentar, não simplesmente como quem vem assistir a uma peça, mas sentar-se como quem vai participar de algo que lhe exigirá uma posição mais ativa – não de uma prontidão de ação física, mas de presença plena. Assim como na recepção da casa que frequentei, era necessário servir um chá que lhes trouxesse tranquilidade, resfriamento dos ânimos. Foi aí que cheguei ao capim-santo, erva extremamente saborosa e perfumada, capaz de nos trazer uma atmosfera de quietude, frescor e alegria.

A opção por assar um bolo para ser compartilhado na cena final do espetáculo já não tinha como referência o espaço em que cresci, frequentando com minha avó, mas de outras práticas, como os sirês ou mesmo as missas, com diferentes perspectivas. Em comum, há o entendimento de que aquele alimento que chega, ao final da jornada, chega para promover e celebrar uma cura nas mais diferentes dimensões, além da alimentação propriamente dita. Numa das entrevistas, uma das mulheres trouxe uma reflexão sobre a potência da partilha da comida como um cuidado, um carinho, uma expressão de alegria. O alimento é para o corpo em sua amplitude e, especialmente, para a cabeça como divindade – também a dança é alimento, o cheiro é alimento, o toque é alimento, a música é alimento, a palavra soprada é alimento.

Sobretudo Amor é um espetáculo de teatro que aspira convocar as memórias, sejam da minha ancestralidade, da minha linhagem, sejam de cada pessoa que colaborou em sua construção. O drama colocado é o da própria existência: os sonhos povoados pelas mãos do colonizador, as mortes cotidianas, os ombros cansados do peso de uma linhagem, a solidão nos corredores dos hospitais. As experiências que colhi, somadas às minhas, criou um lugar para olhá-las de modo a rever e apresentar novos sentidos e significados. Uma transformação que se dá no âmbito pessoal e coletivo, somando as vozes que, conjuntamente, falam comigo. O público é conduzido por uma cena-ritual que o leva a performar uma limpeza alquímica, uma lavagem de dores e memórias nas águas movimentadas na cena, através de um exercício de autorreflexibilidade em conjunto. E sim, este é um teatro político – porém acessando percursos pouco habituais para as obras que se compreendem como políticas, tais como o lirismo, a criação de um ambiente de cumplicidade e não necessariamente de exposição ou constrangimento.



FIGURA 1 – Cena do espetáculo *Sobretudo Amor*. Boca, doença, cura, transformação
Fonte: Pris Fulô (2017).

Um momento performativo⁷ importante é a lavagem das cartas, escritas pelo público para si mesmo no tempo da cena. Os espectadores que estão dentro da casa recebem folhas de papel e são convidados a um exercício de escrita, uma escrita que, em si, performa a liberação daquilo que lhes pesa. Uma escrita ritual para desbastar os ombros pesados. Após distribuir as folhas e canetas e dar o tempo de redação, recolho as cartas dentro de um balde de alumínio que, de dentro, por trás das águas, projeta uma luz brilhante.



7 O ato performativo se inscreveria assim contra a teatralidade que cria sistemas, do sentido e que remete à memória. Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção e à ilusão cênica que a distância do real, a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas)". (FÉRAL, 2009, p. 207)

FIGURA 2 – Momento da lavagem das cartas do público
Fonte: Pris Fulô (2017).

Busquei delinear na cena uma atmosfera de lavagem – das letras, do papel, das dores – e a modulação de um canto de trabalho. Depois de lavadas, despedaçadas as cartas, coloco para fora da casa o balde, repleto de águas – da matéria e da escrita. Voz e águas dissolvem as palavras, no gesto de dismantelar aqueles conteúdos intencionados por cada pessoa da plateia através de sua escrita.

Sobretudo Amor se projeta como uma obra de teatro performativo, entendendo este teatro como aquele em que estão borrados os limites entre a encenação e o acontecimento – com as aberturas para o acaso, as interferências das pessoas que ali presenciam. Convém trazer a conceituação de Josette Féral (2009, p. 209) para a noção de teatro performativo.

No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer” (*doing*), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (*showing the doing*), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura (*se met en place*).

É uma obra também que parte de um processo documental por meio das entrevistas, das conversas, do mergulho nas próprias fotos e memórias pessoais. Contudo, não se projeta uma cena de um teatro documentário, em que se quer manter vivo e delimitado o lugar do depoimento, os contornos do sujeito falante. Não interessa aqui delimitar sujeitos, indivíduos isolados – mesmo que a provocação criativa seja da expressão de uma subjetividade e de uma afetividade negra, historicamente silenciada, guardada, sufocada pelas pautas de sobrevivência e da vida pública. As fontes entrevistadas foram mulheres negras de diferentes gerações e atuações profissionais, mas que, em comum, tinham a experiência no debate sobre a afetividade nas vivências de mulheres negras. Foram elas: a artista interdisciplinar Laís Machado, a Professora Dra. Lívia Natália, a Professora Ma. Samira Soares, a publicitária Celine Ramos, a psicóloga Ariane Sena, a cantora Matilde Charles, a antropóloga Naira Gomes, a jornalista Lorena Ifé, a terapeuta Jaqueline Almeida e a Ebomi Cici.

O processo criativo retorna ao princípio filosófico Ubuntu:⁸ eu sou porque somos, uma atmosfera familiar compromissada com um projeto de coletividade e, não simplesmente, de uma individualidade. Ainda que nas encruzilhadas epistemológicas, atravessadas por vetores dos mais diversos, diaspóricos, ameríndios, ocidente, de modo subjacente, resida esse vir a ser, esse movimento que se dá na inteireza e naquilo que é indivisível. Ainda que não houvesse conscientemente este propósito filosófico ou o emprego desta terminologia, permeia por toda criação um senso de comunidade e a construção de uma voz que não se dá pela afirmação da individualidade, mas pela insistência no entendimento de que a afirmação da própria humanidade se dá no reconhecimento da humanidade do outro. (RAMOSE, 1999)

A existência desse princípio filosófico no processo criativo tem outros elementos presentes, como o devir movimento, num fluxo incessante do ser que não se quer estilhaçado e fragmentado na estrutura sujeito-verbo-objeto, mas compreende o verbo como personificação do agente. Por outro lado, como uma mulher negra nas Américas, sob diversas influências e confluências de procedimentos, referências, faz-se apropriado dizer que a encruzilhada⁹ é o princípio filosófico que norteou este trabalho e serviu como o fio condutor da pesquisa. De acordo com Leda Maria Martins (1997), os Estudos Encruzilhados perfazem o conflito, a tensão como força motriz e os abalos à normalização do campo. Entre as tensões que se explicitam aqui, temos o convívio entre a tradição e a modernidade, a confluência de diferentes perspectivas de ancestralidades, considerando distintas matrizes culturais encontradas em nosso território.

O espetáculo *Sobretudo Amor* se insere numa cena performativa, explorando possibilidades autobiográficas e biográficas numa perspectiva de transformação de si e de contribuir para a transformação coletiva, entendendo a produção de arte como uma experiência compartilhada e comprometida. O meu corpo em cena atua como uma plataforma moldável, mas não por uma mimese e um desejo de representar algo, alguém ou ser uma voz pelo todo das mulheres negras. Moldável, sim, pelo que a experiência do acontecimento cênico proporciona. Por cada encontro do meu olhar com o do espectador e como ele reage à palavra dita. Pelos novos sentidos que se ganham, pelos aprendizados que são disparados. Essa cena não é uma cena solitária, pelo contrário – a performance de

8 “Ubuntu, entendido como ser humano (humanidade); um humano, respeitável e de atitudes corteses para com outros constitui o significado principal deste aforismo. Ubuntu, então, não apenas descreve uma condição de ser, na medida em que é indissolavelmente ligado ao umuntu, mas também é o reconhecimento do vir a ser e não, como desejamos enfatizar, o ser e o vir a ser”. (RAMOSE, 1999, p. 3)

9 Sobre a encruzilhada: “Da esfera do rito e, portanto, da performance, é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção significa diversificada e, portanto, de sentidos. Nessa via de elaboração, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articuladas pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas dos efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais”. (MARTINS, 1997, p. 28)

mulheres e, mais especificamente, de mulheres negras é um momento pulsante nas Américas, compreendendo sua potência política como uma expressão de preocupações culturais, sociais, éticas, estéticas e como capacidade de implicação na cena. O formato solo proporciona que nós, artistas, possamos estar implicadas na cena não como objeto do olhar e do desejo do masculino dramaturgo ou encenador. Ao assumir essas diferentes frentes de criação, com voz, corpo, memória, somos “sujeitas” e, dentro das nossas condições, fragilizamos um sistema patriarcal de signos.¹⁰

A partir dessa perspectiva lúdica e poética, *Sobretudo Amor*, obra com a qual estou verticalmente implicada, está inserida numa construção coletiva de política da visibilidade, num contexto de compreensão para negros e negras nas mais diferentes linguagens artísticas concebidas pela fabulação e pela produção de memória – a fim de nos restabelecer com nossa humanidade. E essa memória é povoada de lacunas, estilizada pela história e pela narrativa construída pelo colonizador e posteriormente, pela elite. Ao pensar no conceito de escrevivência, a escritora Conceição Evaristo (2008, p. 8) retoma a potência da palavra nas tradições africanas.

Na tradição africana, a palavra é portadora de força - axé. Contar as histórias dos antepassados é também transmitir a força deles. Saber a tradição é estar protegido, fortalecido para “continuar ser aquilo que é e acredita ser”. A memória e o relato da história se transformam em lição, explicando o mundo e orientando a vida. Existem intenções para criar e abrigar uma memória, assim como existem para criar um esquecimento. Tentar apagar a memória coletiva de um povo é querer impossibilitá-lo de apoderar-se de sua história, é desejar torná-lo vazio, torná-lo realmente sem história. A luta de um povo para conservar, para retomar a sua memória confunde-se com a luta pela sua emancipação, pela sua autodeterminação. A insistência do poder, seja ele no estado moderno ou no estado tradicional em manipular a memória do povo, indica que “a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objetivo do poder.

10 De acordo com Marvin Carlson (2009), dentro do sistema patriarcal de signos, “as mulheres não têm mecanismos culturais de significado para se constituírem a si mesmas como sujeito ao invés de objeto da performance. Diria que esta condição se adensa se acrescentamos ao gênero, os aspectos raciais, regionais e de classe. Para uma mulher negra, de classe baixa e nordestina, a produção artística demanda a fricção da estética, das operações artísticas e do agenciamento. A investigação de linguagem é convocada para que, como mulher negra, possa ser o sujeito falante. E enquanto a fala ocorre, possamos refletir nas condições de emissão e de escuta. A viabilidade de sua continuidade e reverberação.

Evaristo propõe uma escrita que se articula a partir da reivindicação de uma posição na história, produzindo a memória – seja pela escrita aceita pelos cânones, seja a que preserva a oralidade como território prioritário de produção de conhecimento.

FABULAÇÕES E DEVIR: UMA CONCLUSÃO

Tavia Nyong’o (2015) formula a noção de afro-fabulação, na qual a figura do contador de histórias rompe condições hostis e restritivas para sua emergência na representação – colocando em tensionamento as formas de representação burguesas.

O autor aponta alguns problemas para o artista negro: como fazer uma arte política, comprometida com um devir, sem aceitar os limites sugeridos para o artista negro, convocado a frequentemente estar num território criativo de constatação, reiterando discursos já codificados sobre as pessoas negras, cumprindo um lugar esperado de ser o representante de toda a comunidade e, não raro, renaturalizar o conceito de raça, reproduzindo essencialismos e concebendo uma arte que não pode ir além dos limites impostos do que um artista negro pode falar e dizer: tão somente sobre racismo. Ou pior, cumprir uma cartilha para ser assimilada como autêntica frente ao ocidental, um lugar tão delicado quanto difícil de ser vencido pelo sujeito negro, em seu psiquismo e sua elaboração.

As provocações de Nyong’o apontam para algumas inquietações vividas nesse processo artístico, ainda que reconhecendo a potência de uma fala que se dá articulada em comunidade com a finalidade de produzir visibilidade e reivindicar a narração de uma história que é coletiva. Por outro lado, recusei-me, dentro da obra, empregar termos, procedimentos e signos que trouxessem uma leitura única para esse acontecimento – está ali meu corpo de mulher negra, no ambiente que já fora descrito, mas estrategicamente evitei, textualmente, termos que apresentassem leituras unívocas sobre história, racismo, violência.¹¹

11 Bell Hooks traz uma importante reflexão sobre a potência de se fazer ajustes necessários na linguagem, ao compreender que o campo da produção de sentido e da estética é território de luta: “A luta para acabar com a dominação, a luta individual para se opor à colonização, deslocar-se de objeto para sujeito, expressa-se no esforço de estabelecer uma voz libertadora – aquela maneira de falar que não é mais determinada por sua posição como objeto, como ser oprimido, mas caracterizada pela oposição, pela resistência. Ela demanda que paradigmas mudem – que aprendamos a falar e a escutar, para ouvir de uma nova maneira”. (HOOKS, 2019, p. 50)

Sobretudo Amor fala sobre devir, sobre o movimento de ser sendo, das aspirações e vontades. É um corpo no desafio de, amorosamente, deixar emergir os conflitos intersubjetivos, deixar jorrar as inquietações e a alegria dos encontros, a vulnerabilidade. Em conversa, passar por reflexões sobre os hábitos culturais e os desafios, postos para nós, de fazer desse corpo potência. Minha inquietação segue, somada a tantas críticas que foram possíveis de acessar ao longo da pesquisa de Doutorado, concluída em outubro de 2021, bem como a minha própria aspiração em falar sobre a subjetividade, numa perspectiva de elaboração artística e política que se distancie de concepções de individualidade burguesas e de projetos de humanidade que, historicamente, recusaram e negaram nossa existência. O desafio se soma à angústia criativa de compreender que essas questões, tanto mais filosóficas que artísticas, são pontos a serem perseguidos e que não devem pesar e impedir o fluxo criativo.

Durante o período da pandemia do vírus covid-19, em 2020 e 2021, a dramaturgia e o espetáculo foram retomados em condições adversas: fazer teatro sem a presença do público, despertar sensações sem o encontro entre corpo, cheiros, texturas, sem toque. Em 2021, foi possível fazer todo espetáculo na perspectiva do vídeo, falando diretamente para câmera e, assim, diretamente para o espectador, propondo pausas, interrupções: preparar seu próprio chá, seu café, a escrita da carta, dar-se o movimento necessário. O formato em vídeo tornou possível o alcance de um público diverso, em diferentes partes do Brasil e no exterior – o que foi uma conquista para uma obra que nunca foi apresentada fora do país. A segunda experiência foi ainda mais disruptiva: fazer o texto lido – procurando manter os estados psicofísicos, alguns gestos que alteram a qualidade da voz – para o formato podcast – o que permitiu a potencialização do texto, com seus efeitos e discurso, e sendo o principal elemento. Embora este artigo não vise tratar de recepção, nem venha aqui compilar as impressões do público, houve pontuações frequentes sobre a identificação das premissas do trabalho: ancestralidade, reconhecimento de memórias comuns entre mulheres negras, sensorialidade e a força da palavra.

Sobretudo Amor convoca a noção de amor, à luz do pensamento da autora feminista negra Bell Hooks: compreender o amor como uma política de resistência para pessoas negras, transformando o modo como nos vemos e somos para,

assim, criar as condições necessárias para nos movermos contra as forças de dominação que cotidianamente nos desumanizam. O amor, como potência política e afeto que move, pode (e deve) ser revolucionário, ao romper velhas políticas de ódio e aniquilamento. Diante de velhas instituições muito vivas e ativas no projeto de desumanização de corpos racializados, nos quais o mais exitoso efeito é a assimilação de auto-ódio, o amor representa uma utopia curativa e uma prática cotidiana de desmonte dessas operações.

A ideia de abandono das estruturas cristalizadas e desaprendizagem daquilo que esvazia potências é o rumo proposto pelo desenvolvimento das ações no espetáculo, bem como na dramaturgia: afirma que o esquecimento pode ser uma dádiva, ao citar um trecho do texto: “desaprender é a melhor coisa que pode acontecer com uma pessoa”.

Ao abordar o erótico como uma potência política para mulheres, a poeta e pensadora afro-americana Audre Lorde nos lembra da urgência de desmontagem dos valores opressores internalizados, numa ação de reconhecer as forças que nos desumanizam não só no espaço público, mas na própria capacidade de se ver, sentir e se relacionar com o outro. “De tudo prefiro o esquecimento, incluindo a mim mesma”, falo na performance, o que traz um duplo sentido: tanto esquecimento daquilo que pode ser superado, transposto, perdoado; quanto daquilo que carregamos de tesouro, potência, que é esquecido para caber numa forma socialmente imposta. “Enquanto essa hora não chega, faço mímicas para afirmar que sou humana, embora não pareça”, de modo a avançar na reflexão sobre o permanente esforço para dissolver a desumanização que contorna o corpo negro.

Assim, este exercício de relato de processo artístico é, sobretudo, um relato de inquietações criativas, problemas criados, desafios impostos que não se fecham. Talvez porque a aspiração seja pelo devir, uma travessia na proposição de uma performance negra comprometida, sim, com a experiência e com a transformação através da cena, tanto de quem nela se implica no ofício, quanto de quem nela frui e flui. Nesse sentido, essa escrita denuncia a linguagem: flagra a colonização por fora e por dentro dos mecanismos de resistir, de atravessar o tempo, de mobilizar as memórias.

REFERÊNCIAS

- ABIMBOLA, W. A concepção iorubá da personalidade humana. *In: Colóquio internacional para a noção de pessoa na África negra*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 54. ed., 1981.
- AGAMBEN, G. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução: Andrea Santurbano, Patrícia Peterle. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.
- BAROSSO, L. (Po)éticas da escrevivência. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 51, p. 22-40, maio/ago., 2017.
- BARTHES, R. *A Morte do Autor*. Disponível em: <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/10/barthes-a-morte-do-autor-2.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2021.
- BERVERLEY, J. Puede ser gay la nacion? *In: RODRIGUES, I. (org.). Convergencia de Tiempos: estudos subalternos/ contextos, latino-americanos estado, cultura, subalternidade*. Amsterdam. Ed. Atlanta, 2001.
- BONFIM, V. M. da S. A identidade contraditória da mulher negra brasileira: bases históricas. *In: NASCIMENTO, E. L. (org.). Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovador*. São Paulo, 2009.
- BUTLER, J. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução: Rogério Bettoni. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- CARLSON, M. *Performance: uma Introdução crítica*. Tradução: Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- EVARISTO, C. Escrevivências da Afro-brasilidade: história e memória. *Revista Releituras*, Belo Horizonte, Fundação Municipal de Cultura, n. 23, nov. 2008.
- FERAL, J. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Sala Preta, São Paulo, v. 8, p. 198-210, 2009.
- FOUCAULT, M. *Ordem do Discurso*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FOUCAULT, M. *O que é o autor*. Lisboa: Passagens, 1992.
- GIDDENS, A. *A transformação da Intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- GILROY, P. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GLUSBERG, J. *A arte da performance*. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2011.

- HOOKS, B. *Black looks: race and representations*. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2006000100006>. Acesso em: 1 set. 2021.
- HOOKS, B. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução: Cátia Bocaiúva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.
- HOOKS, B. *Intelectuais Negras*. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/10/16465-50747-1-PB.pdf>. Acesso em: 1 set. 2021.
- HOOKS, B. Performance practice as a site of opposition. In: UGWU, C. (ed.). *Let's get it on: the politics of black performance*, p. 210-221, Seattle: Bay Press.
- KLINGER, D. I. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2006.
- LEAL, M. L. Memória e Autobiografia na Composição da Cena. *Anais IV Reunião Científica da Abrace*. Doutorado em Artes Cênicas. Uberlândia: UFU, 2011.
- LORDE, A. *Sister Outsider: Irmã Outsider*. Tradução: Stephanie Borges. 1. ed., Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- MARTINS, L. M. *A cena em sombras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- MARTINS, L. M. *Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- MBEMBE, A. *Crítica da Razão Negra*. Tradução: Marta Lança. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2014.
- MENDES, C. F. Dramaturgia, corpo e representação. *Agente Revista de Psicanálise*, v. 1, p. 148-154, 2013.
- MOMBAÇA, J. *Não vão nos matar agora*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. Formato: ePUB.
- NYONG'O, T. Unbordening Representation. *The Black Scholar*, v. 4, n. 2, 2014.
- OLIVEIRA, E. D. de. A epistemologia da ancestralidade. *Revista Entrelugares: Revista de Sociopoética e abordagens afins*, ISSN 1984-1787, 2009. Disponível em: <http://www.entrelugares.ufc.br/phocadownload/eduardo-resumo.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2020.
- PACHECO, A. C. L. *Mulher negra: afetividade e solidão*. Salvador: Edufba, 2013.
- PEREIRA, E. de A. *Blue Note: entrevista imaginada*. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.
- RAMOSE, M. B. *African Philosophy through Ubuntu*. Tradução: Arnaldo Vasconcellos, p. 49-66, Harare: Mond Books, 1999.
- RAMOS, L. F. *Mimesis Performativa: a margem de invenção possível*. São Paulo: Annablume, 2015.
- REIS, R. F. dos. Ôrí e memória: o pensamento de Beatriz Nascimento. *Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana*. Ano XIII, n. 23, abr. 2020.
- SALLES, C. *O Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.
- SANTANA, M. P. *Mulheres negras: (auto) - (re)invenções devires e criação de novos discursos de si nos corpos de criadoras negras*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2021.

SARRAZAC, J. *Sobre a fábula e o desvio*. Tradução: Fátima Saadi, (org.). Rio de Janeiro: 7 Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

SCHECHNER, R. O que é Performance? *O Percevejo*: Revista de Teatro, Crítica e Estética. Ano II, n. 2003. Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

SANTANA, Mônica: Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (Dramaturgia, Tradição e Contemporaneidade), dedica-se à pesquisa de processos criativos colocam em crise as monolíticas representações de mulheres negras.