

OUVIR O CHÃO QUE SE PISA: UMA MIRADA DECOLONIAL SOBRE OBRA “TERRA FÉRTIL”

HEARING THE FLOOR ONE STEPS ON:
AN DECOLONIAL PERSPECTIVIST GLANCE AT THE WORK “TERRA FÉRTIL” (FERTILE LAND)

Alexandra Martins Costa / UFBA

RESUMO

Esse artigo apresenta uma reflexão sobre o processo criativo da obra *Terra Fértil* a partir da Filosofia Decolonial, termo usado por um movimento latino-americano emergente que se concentra na produção crítica de conhecimento de uma epistemologia principalmente eurocêntrica. A obra é uma dança/performance para os mortos que evoca memória e ancestralidade a partir de um ritual que é materializado quando danço com mãos e pés no chão, enquanto carrego sete velas brancas coladas e acessas em minhas costas. O movimento corporal é modificado pela cera da vela que derrete sob a pele. Mas também pelo som do tambor presente na cena, evocando a batida do coração e exercendo seu poder ancestral de comunicação. É importante ressaltar que não se trata da “morte” como um fim, mas a “morte” como um novo começo, um recomeço.

PALAVRAS-CHAVE

Teoria Decolonial; Terra Fértil; Processo Criativo.

ABSTRACT

Reflection on the creative process of the work “Terra Fértil” (Fertile Land) from the Decolonial Philosophy, a term used by an emerging Latin American movement which focuses on untangling the production of knowledge from a primarily Eurocentric episteme. The work is a dance / performance for the dead that evokes memory and ancestry from a ritual that is materialized when I dance with hands and feet on the floor while carrying seven white candles glued and lit on my back. The body movement is modified by the wax of the candle that melts on the skin, but also by the sound of the drum in the scene, evoking the heartbeat and exerting its ancient power of communication. It is important to note that this is not “death” as an end, but “death” as a new beginning, a fresh start.

KEYWORDS

Decolonial Theory; Terra Fértil; Creative Process

Regras para leitura deste texto em espaços acadêmicos:

- 1) Leia vestida de branco;
- 2) Imprima o texto e esteja com ele em mãos;
- 3) Coloque velas brancas em cima da mesa, no chão ou de algum local que seja confortável para você;
- 4) Acenda a vela;
- 5) Inicie a leitura.
- 6) A cada término de leitura do texto, queime a página no fogo das velas;
- 7) Ao término, enterre as cinzas em algum local com mato.

Início esse artigo falando de uma carta que escrevi para minha tataravó. Documento esse nunca foi entregue a uma pessoa que nunca conheci e agora busco minhas formas de fazê-lo. Documento esse, escrito a partir de uma fotografia, cuja imagem da minha tataravó aparece, ainda na infância, ao lado de familiares conectados por uma linha de cor rosa:

Querida tataravó, escrevo essa carta como exercício para me (re) encontrar comigo mesma, na medida em que me encontro nas histórias que se seguem. Faço isso porque sei que sou atravessada por várias que vieram antes de mim.

Resgato essa história de família do início do século XX, meu bisavô, por parte da avó, era pescador no rio Amarelo, segundo mais longo rio da China. Saiu fugido com seu irmão que foi para os Estados Unidos. Meu bisavô foi para o Brasil e chegou pelo Rio de Janeiro, migrou para o Espírito Santo. Lá se casou com Maria que era mulher negra e sofria na condição de escravizada, por conta da Lei do Ventre Livre, as filhas e filhos que surgem já não eram considerados escravos. A primeira mulher dele veio com ele do Rio de Janeiro, era oriunda da China, tiveram 10 filhos. Ele, como a maioria dos fazendeiros com posses, pagava professor para alfabetizar os filhos, somente os filhos eram alfabetizados, já as filhas aprendiam as chamadas prendas domésticas.

Por insistência da bisavó Maria, meu bisavô contratou professor para alfabetizar Rosinha, a filha caçula, e designou minha avó Laura para ser sua pajem e assim evitar que Rosinha ficasse sozinha com o professor. Foi assim que minha avó Laura aprendeu a ler.

A fazenda era grande e como costume na época, os filhos iam se casando e construindo suas casas na área da fazenda. Quando meu bisavô morreu, os filhos e os maridos das filhas dividiram todo dinheiro e fazenda.

Ficou acertado que a bisavó Maria iria morar com o filho mais velho e que as duas filhas solteiras, Rosinha e Laura, iriam para o Rio de Janeiro morar com o único irmão que não residia na fazenda Altivo, que recebeu sua parte na divisão das terras em dinheiro.

Era 1942, Rosinha e Laura chegam ao Rio de Janeiro, moravam na casa de Altivo, casado com Elza e foram trabalhar como empregada doméstica. No entanto, a esposa de Altivo

acreditava que o salário de Rosinha e Laura deveria ser dela e ficava com grande parte da grana.

Minha avó Laura rebelou-se contra os descontos da Elza quando ela passou a incluir compras de roupa e sapatos para ela nesses descontos, tiveram uma briga e a Elza disse que se minha avó não concordasse com suas regras que fosse morar na rua.

Nessa época ela tinha entre 15 e 16 anos de idade, não conhecia ninguém no Rio e só lhe restou ir dormir na rua. Passou uma noite no banco da praça, de manhã cedinho um padeiro a abordou preocupado em ver uma menina tão nova dormindo na praça, conversou e a levou para o palacete de uma senhora que tinha vários empregados, que sabedora da sua história a empregou como camareira.

Essa patroa era uma mulher de posses, concertista, professora de piano e dispunha de tempo livre para conversar com aquela garota. Ali ela encontrou um ponto de apoio e afeto onde morou por 6 anos. Até que no carnaval de 1950 conheceu meu avô.

Meu avô nasceu no Acre, num seringal bem próximo a Sena Madureira. Há indícios que ele foi primo de segundo grau do Chico Mendes. Foi um dos vários homens do Norte do Brasil que, durante a Ditadura Militar, foram morar no Rio de Janeiro com promessas que os militares garantiam de uma vida melhor.

Como os encontros possibilitam histórias, meu avô e minha avó logo se conheceram numa festa de Carnaval de rua. E assim em 1950 nasce minha mãe no Rio de Janeiro. Com a construção da nova capital, foram morar em Brasília em 1973.

Meu pai nasceu em Carolina, no interior do Maranhão. Morou em São Luís, já morou em Goiânia e, até onde sei, ainda mora em Brasília.

Nesse vai e vem coleciono família em Goiânia, Brasília, Tocantins, Maranhão, uma pequena parte na França, Miami e Espanha. Nesse último país carregamos uma história de silêncios. Conta o segredo que uma de minhas primas que morava em Goiânia foi tentar a vida como prostituta na Espanha. A moralidade e vergonha por parte da família de meu pai fizeram com que ela levasse sua mãe e irmãs para Europa. Nunca mais soube nada dela.

Fico me perguntando quê êxodo ao contrário é esse que tenho feito no qual Brasília não é meu ponto final. Mas é meu ponto de partida: sou de Brasília, morei em Fortaleza, Juazeiro do Norte e atualmente moro em Salvador (por enquanto).

“Por enquanto” porque sei que, no fundo, sou uma grande reforma aprendendo a guardar tudo aqui do lado de dentro para assumir que minha moradia é mesmo um eterno improvisado.

Não é a fuga de um estado. É um estado de fuga que atravessa a história e por isso falo delas e deles para falar de mim, na medida em que eu sou formada pelas narrativas dos meus antepassados. Sou formada por memórias e as memórias estão cada vez mais vivas.

Nunca houve tanto passado no presente

A descrição da árvore genealógica de minha família, relatada acima, tem sido o pontapé para a presente pesquisa que trata de memórias e o resgate de histórias esquecidas, se desenrolando num processo criativo e reflexivo da obra autoral *Terra Fértil*, na qual atuei como pesquisadora durante a Especialização em Dança Contemporânea na Universidade Federal da Bahia.

Tomarei como base as reflexões Decoloniais que me impulsionam a questionar os moldes tradicionais do fazer artístico e levanto algumas questões: Como dançar o Sagrado pode ser um reconhecimento da tradição? Como dançar o passado fala ou evoca o corpo presente? O que esses conceitos trazem novamente para a contemporaneidade?

Terra Fértil é uma dança para os mortos onde evoco memórias e ancestralidade, a partir de uma performance ritual que é materializada quando danço com mãos e pés no chão. Carrego sete velas brancas coladas e acessas em minhas costas. O movimento corporal é modificado pela cera da vela que derrete sob a pele. Mas também pelo som do tambor, representação da batida do coração, exercendo seu poder ancestral de comunicação. Durante a apresentação, inicialmente me coloco mais próxima ao chão e encosto a cabeça no solo, faço uma conexão com a terra e penso que minha audição se amplia. Passo a ouvir o chão que piso (ver Figura 1), crio conceitos pela dor e aprendo que há vários modos de inscrição da história e uma delas é pela inscrição do corpo. A performance também está nos modos de construção da escrita e por isso escrevo com os pés, com a cabeça, o ventre, as mãos, todas as partes do corpo simultaneamente.



Figura 1. Registro da obra Terra Fértil. Apresentação em outubro de 2018, durante Residência Artística Corpo em Casa, Salvador, Bahia. Fonte: Arquivo pessoal.

Para Leda Maria Martins (2003, p. 69), a Encruzilhada, enquanto terminologia epistêmica é um lugar de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais de saberes diversos gerando interlocução de fazeres das representações culturais negras. Para além de uma reflexão teórica, trata-se de uns logos de concepção do cosmos que inclui o corpo como um lugar de trânsito de saberes.

Esse imaginário definido por Leda Martins deriva das simbologias de Exu, orixá responsável pela comunicação e pelos movimentos. Essa entidade rege todos os inícios e nada acontece sem seu consentimento. A Encruzilhada é um local sagrado e de acontecimentos, pois é por essa via que:

Também se tece a identidade afro-brasileira, num processo móvel, identidade esta que pode ser pensada como um tecido e uma textura, nos quais as falas e os gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e reatualizam-se continuamente, em novos diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras (MARTINS, 1997, p. 26).

Evocar a Encruzilhada como ponto de partida é evidenciá-la como lugar de respeito e provocação do que vem a acontecer a seguir, pois as formas de relação com a realidade, que

exerce influência sobre a forma de fazer arte, também fala sobre a forma como canalizamos as demandas sociais e políticas.

Observa-se que me interessa, portanto, dialogar com cosmologias de matriz africana, decoloniais e dissidentes que partem de uma complexa dinâmica social envolvendo as pessoas presentes (vivas), aquelas que estão para nascer (gerações do futuro) e aquelas que já morreram (ancestralidade). A partir dessa perspectiva, a “morte” ganha contornos da “ancestralidade” e da “memória”. Portanto, não se trata da “morte” como um fim, mas a “morte” como um novo começo, um recomeço.

Diferente do caráter contemplativo da coruja, animal com gosto para observar e esperar o melhor momento para a abordagem da presa; a galinha d’angola é rodante, cisca no terreiro, transforma qualquer instante no melhor momento para seus movimentos. A galinha d’angola está para a filosofia afroperspectivista, assim como a coruja está para a filosofia ocidental. A comparação não serve para hierarquizar, tampouco definir o tipo mais apropriado de animal para a filosofia. Apenas, buscar deixar retinto que a filosofia afroperspectivista precisa de outros assentamentos, outras forças para se compor e existir (NOGUERA, 2011, p. 11).

Em *Terra Fértil*, intento descolonizar o gesto na transformação do “corpo-humano” em “corpo-natureza”, mudar a pele, trazer sons vindos da garganta, balbuciar e babar no chão até “tornar-me” monstro que come nuvens e faz rodopios no ar. Pois, se *Terra Fértil* é lama, então, devo conectar-me com o mais arcaico que há em mim e isso me convida a (re) pensar com quais corpos estou dialogando.

É importante observar como em alguns rituais religiosos, em especial os politeístas, há que sair de um corpo civil e rígido para conseguir falar com o não-humano, para se chegar até a divindade. Portanto, é apenas quando encontramos esses “monstros internos” e dançamos com eles que também nos tornamos entidades. A prática decolonial é feita por posições políticas que implicam formas de atuar e ser no mundo e construir práticas sociais e pensamentos através de experiências concretas.

Para Costa:

Está tudo ali nesse corpo que carrega velas nas costas enquanto roda e gira com os pés e mãos no chão. No decorrer que a cera vai atingindo a minha pele, esse corpo se contorce, respira mais profundamente e às vezes segura choros e gritos. Vou adquirindo outro status: de corpo-humano para corpo-natureza. E assim, integrando um movimento corporal que se aproxima do arquétipo dos animais, sinto que só me resta babar e um som rouco da garganta saí como um grito nunca dito antes. E me torno uma espécie de monstro que das vezes que a cabeça sobe no ar, é como se comesse nuvens e rodopio até não aguentar mais. O corpo entra no avesso e de pés no chão e mão nas nuvens, me porto em pé num equilíbrio ainda desequilibrante e saio do local (COSTA, 2018, p. 2).

Sobre essa afirmação, Donini (2015) sugere que a descolonização traz um intenso desejo de instauração de mundos, em especial, quando convocado por danças ancestrais (africanas, afrodiáspóricas, indígenas e japonesas como o *butoh*) que dialogam com algo para *além-do-humano*. Neste sentido, corpo e voz podem ser portais de inscrição de saberes de várias ordens.

Carregando Ilha nas Costas

Temas como memória, diáspora e identidades são constantemente debatidos em discussões que envolvem a história das culturas negras e indígenas. Um dos fatos mais relatados no contexto histórico da escravidão trata sobre as “*árvores do esquecimento*”, conta a tradição que antes de serem embarcados nos navios, os negros escravizados eram obrigados a circular em torno de um baobá. A cada volta dada nestas árvores, depositavam hipoteticamente suas origens, sabedoria, história do território e crenças, para em seguida serem batizados na religião cristã-ocidental. E assim, quando chegassem à América já teriam apagado toda lembrança e memória do passado. Os senhores de povos escravizados acreditavam que seria mais fácil de manipular e dominar a população desprovida de identidade cultural e de suas raízes.

As consequências desse apagamento foram muitas e influíram diretamente na vida dos afro-brasileiros de hoje, descendentes desses povos escravizados que foram submetidos ao ritual da “*árvore do esquecimento*”, que hoje lutam para descobrir quem são, quais são suas origens; enfim, é um povo que desconhece a sua memória coletiva, memória que um dia foi invisível e hoje busca conhecê-la, dar visibilidade, reconstruí-la (FERREIRA, 2010, p.3).

Depois de certo tempo apresentando Terra Fértil, em 2018, algumas coisas começaram a acontecer e me fizeram modificar a forma de ver e atuar sobre essa obra. As velas começaram a me trazer marcas nas costas (ver Figura 2) e feridas abertas que demoravam cicatrizar, me sentia mal a cada apresentação e terminava como se algo me sugasse a energia. Na época, comecei a abrir alguns diálogos com um guia espiritual. Certo dia, resolvi lhe perguntar sobre essas novas experiências, sobre o que eu estava sentindo com esse trabalho. Então, ele me respondeu algo do tipo: “Você demorou muito tempo para conversar com a gente”.

Nesse momento, entendi que se eu estava fazendo uma dança para/com as entidades, evocando a memória e a ancestralidade, se fazia necessário parar, dar dois passos para trás e dialogar com essas entidades, para depois seguir adiante. Entendi que, se quisesse falar de rituais, também teria que descobrir quais os rituais que a obra me convocava a fazer. Como possibilidade de trazer outras narrativas e alternativas, assumo, então, essa cicatriz nas costas

como guardador de memórias. Como um mapa que cartografa minha história ancestral, essa pele começa a criar uma presença invisível das velas.

Descobri, então, que sobre isso, um ditado *yorubá* que afirma: “Exu matou um pássaro ontem, com uma pedra que arremessou hoje”. Isso significa, portanto, que o futuro pode estar sendo cantado pelo passado, pois o tempo não é evolutivo e funciona em relações e por isso em espirais. Na perspectiva de Exu, as noções de “bem” e “mal” não existem em si mesmos, nem isoladamente; mas são relacionais e contraditórias. O destino é definido pelo presente e pelo futuro que se encontram num conjunto de encruzilhadas.

Percebi que as feridas surgidas nas costas são minha encruzilhada, na medida em que sou levada para vários lugares que se entrelaçam entre si. Portanto, passei a olhar para essas marcas a partir de outros pontos de vista: aquilo que a medicina ocidental¹ chama de queloides, eu comecei a chamar de “Ilhas”. Aquilo que chamam de dor, eu chamo de resgate. Ou seja, aquilo que comumente vemos como ruína, de um corpo machucado, consigo enxergar como escavações de mim mesma porque agem como incessantes saídas de uma fronteira que separa esse corpo-aqui-dentro de um corpo-lá-fora.

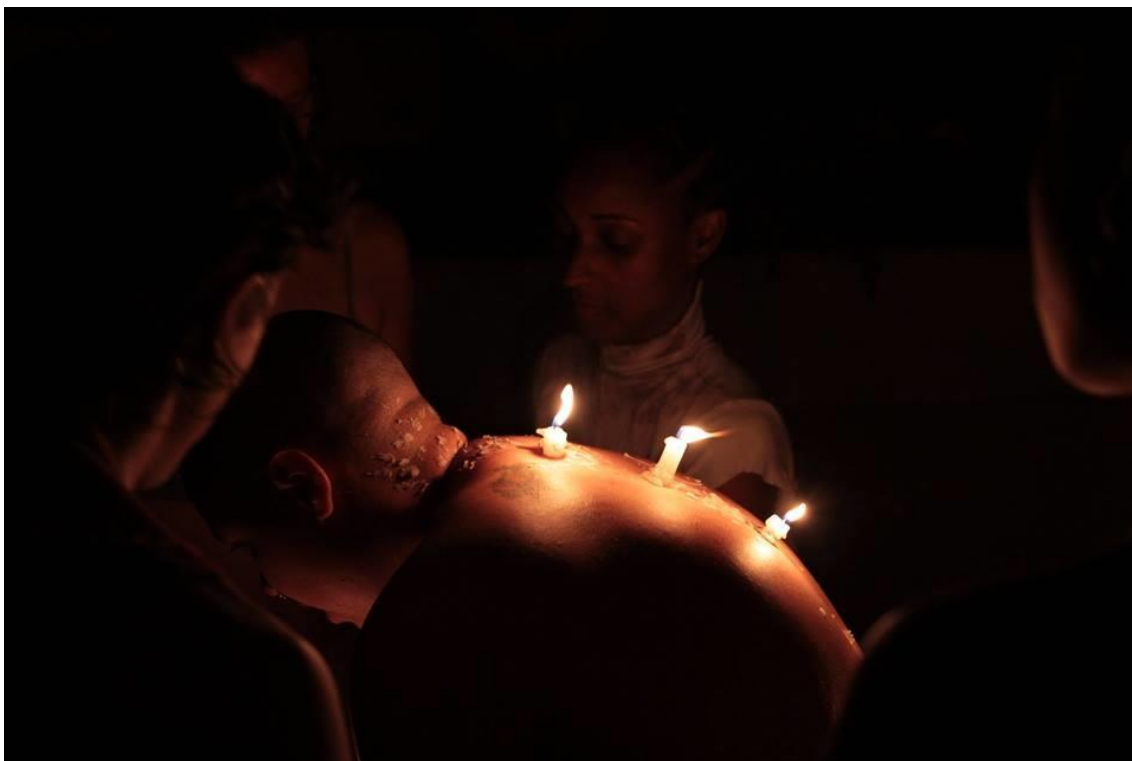


Figura 2. Registro da obra *Terra Fértil*. Apresentação em outubro de 2018, durante Residência Artística Corpo em Casa, Salvador, Bahia. Fonte: Arquivo pessoal.

Sobre isso, a feminista chicana Glória Anzaldúa, na obra *La Frontera: La Nueva Mestiza*, vai pensar a existência dessas identidades fronteiriças e complexas. A autora abre espaço para pensar como os vários elementos e representaçõesⁱⁱ reconhecidos como constituintes da história do México são, na verdade, fruto do conflito entre os símbolos, tradições e rituais indígenas com os costumes católicos após a colonização espanhola de Hernán Cortés. Quer dizer, a Fronteira é um lugar de separação, mas também de contato. E assim como a Ferida, também é formado por uma série de mudanças de percepção que afetaram ou alteraram os discursos dominantes:

El etnocentrismo es la tiranía de la estética occidental. Una máscara indígena en un museo de Estados Unidos se transplanta a un sistema estético ajeno donde lo que está ausente es la presencia del poder que se invoca al realizar un ritual. Se ha convertido en un objeto conquistado, una cosa muerta separada de la naturaleza y, por lo tanto, de su poder (ANZALDÚA, 1987, p. 123).ⁱⁱⁱ

Sobre as diversas tensões que existem na fronteira entre Estados Unidos e México, ela aponta que a política principal tem se centrado na manutenção de um muro que divide esses dois países, não apenas no que tange o espaço geográfico, quando se trata dos apagamentos com o desaparecimento e criminalização de imigrantes. Mas também pelo racismo perpetrado na subjugação racial, das diferenças de gênero, dos efeitos da imigração e da dominação colonial.

No texto “Falando em Línguas”, que se encontra na obra citada, a autora amplia a metáfora da Fronteira, ao pensar esse lugar a partir da vivência pessoal de ser uma mulher *chicana* e lésbica que mora nos Estados Unidos. E como essas características (identidade de gênero dentro do contexto norte-americano) também são marcas regulamentadas pelas relações de poder que a fronteira exerce.

A cada vez que me proponho a apresentar Terra Fértil, amplio a costura de recordações e revisito minha história pelas costas, onde apenas início essa jornada quando as chamas das sete velas estão acessas. Ao dançar, movimento junto todo trajeto que vem antes de mim. Ao ativar um corpo espiralada, também acesso as memórias ancestrais. E assim como Glória Anzaldúa “escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você” (ANZALDÚA, 1987, p. 232) sem antes esquecer que por trás de palavras escritas, estão a história viva e as palavras vivas.

Castiel Vitorino pensa a noção de Cura como mais uma produção de memórias para lidar com o trauma do racismo e da colonização. Em suas práticas clínicas, assim como nas pesquisas artísticas, ela convoca a cura a partir da experiência e conhecimento das curandeiras, macumbeiras, benzedadeiras e rezadeiras:

A Cura é uma capacidade de manipular energia vital, por isso é Bantu. Ou seja, vida. Ou seja, Tempo. O que há no corpo de Cura são vidas e temporalidades sendo manipuladas, equilibradas. Quanto Tempo dura a vida de uma travesti

que não consegue e não quer se esquecer de sua bixalidade? A Cura é uma produção de memórias, histórias e gestos. Meu corpo é negro, testiculado e feminino. Sou companheiro de um caboclo, escolhemos-nos antes de eu reencarnar e quando descobri que minha gastrite é efeito de racismo e travestifobia (BRASILEIRO, 2019, p. 13).

Traficamos esses saberes de cura entre nós para lembrar que resistência também deve ser sobre estarmos vivas e podermos convocar o autocuidado e a cura entre pares. Durante a apresentação de Terra Fértil, trago elementos que estão em volta de Obaluaê/Omolu, orixá que anda com mortos e detém o poder do fogo, da terra e da cura das feridas.

Pois bem, de acordo com a mitologia lorubá, Obaluaiê nasceu cheio de feridas e de marcas pelo corpo, suas cicatrizes eram tão feias que ele andava coberto de palha para esconder as marcas. Certo dia houve uma grande festa com a presença de todos os orixás. Obaluaê dançava sozinho porque ninguém queria se aproximar dele. Até que Iansã, a Orixá dos Ventos, se aproximou e deu um sopro que levantou a sua roupa, mostrando que as feridas eram tão potentes e belas que brilharam por todo o ambiente e foram transformadas em pipocas que se espalharam pelo barracão.

Busco o repertório poético dessa entidade para alimentar a minha pesquisa de um corpo que inscreve saberes sobre o fogo e sobre o corpo no fogo. Quando danço e trago essa pele ferida, me vejo num corpo machucado que dança para sarar as dores, mas que, no entanto, sabe da potência das marcas/feridas dentro da história que carrega na pele.

Potência das Rodas

Colocar os conceitos a partir de uma Encruzilhada me convoca a pensar sobre a potência da roda enquanto ponto de transição que une gerações, pois são espaços arcados por conhecimentos populares e que se relacionam com os rituais realizados em *Terra Fértil*. São nas rodas que acontecem as revelações religiosas dos terreiros de candomblé e umbanda.

O poder das rodas de mergulhão, como ritual para iniciar a dança do Cavalo Marinho, importante expressão popular e de resistência política da Zona da Mata de Pernambuco. Também é por meio das rodas de umbigada, batuque, jongo, tambor de crioula e samba de roda, acompanhado de canto e percussão, que acontece a potencialidade sonora e corporal dentro de uma experiência comunitária.

Dentro das danças populares, um dos passos recorrentes é ir e voltar ao lugar que você saiu. Essa escolha me remete ao ensinamento das tradições populares que nos ensinam que não podemos abandonar o passado e que sempre temos que voltar para elas. Assim como as escolhas em dança são escolhas da vida, essas danças nos servem de metáforas para nunca abandonar o lugar de onde viemos.

É nesse vai e volta que as rodas são fortalecidas. Assim como é na roda de capoeira, importante espaço de resistência cultural e física da comunidade negra, onde se jogam, se brinca e se luta ao mesmo tempo que a ginga exercita sua resiliência. Pois, quando estamos dançando também estamos lutando e quando estamos lutando, também estamos falando da história. E falar da história é sempre se lembrar do lugar de fala e da responsabilidade sobre o que se narra. É ouvir o chão que se pisa.

Considerações Finais

O trabalho artístico apresentado tem me aberto muitos locais de confiança, ao ponto da palavra “diálogo” se tornar tão pequena diante da imensidão do mar que ela se abre. Assim como na performance, toda apresentação (mesmo a acadêmica) já nasce efêmera, pois no primeiro momento que ela surge, logo morre em seguida. Se parte do corpo já é efêmero porque o corpo está sempre se modificando com o tempo.

Quando me proponho a dançar/performar com as velas nas costas, costuro uma recordação, convoco as chamas para que elas sejam o convite para memória acessar o cotidiano sequestro de narrativas.

Percebe-se, portanto, que é impossível contar a história da Diáspora sem refletir sobre os processos de invasão e colonização em África. Falar do passado não é apenas falar das dores e travessias pelos quais corpos negros, afro, indígenas e mestiços foram submetidos à força. Mas pensar e criar táticas de resistências, enfrentamentos e respiros^{iv}.

ⁱ Compreendo “ocidente” como um complexo cultural que tem sua raiz nas tradições religiosas judaico-cristãs.

ⁱⁱ Uma das mais conhecidas é a Virgem de Guadalupe, maior representação católica no México, onde sabe-se que sua imagem foi criada a partir do encontro da Virgem Maria com a deusa asteca *Tonantzin*, também conhecida como *Coatlicue*, na região do *Tepeyac* (local situado ao norte do México). Sua imagem inicial é de uma deusa com seios e com a cabeça é formada por duas serpentes de perfil, considerado um animal sagrado dentro da cultura asteca. Também usa uma saia feita de cobras.

ⁱⁱⁱ O etnocentrismo é a tirania da estética ocidental. Uma máscara indígena em um museu nos Estados Unidos é transplantada para um sistema estético distinto do original, onde o que está ausente é a presença do poder invocado durante a execução de um ritual. Tornou-se um objeto conquistado, uma coisa morta separada do natural e, portanto, seu poder. (Tradução minha).

^{iv} Recordo o caso de George Floyd, homem negro que foi morto por um policial branco em Minneapolis (EUA). Na ocasião, George foi imobilizado no chão, reclama e diz repetidamente: "Não consigo respirar", enquanto os oficiais mantem o joelho sobre seu pescoço e impedindo a respiração. No exato momento que escrevo a nota de rodapé, esse fato tem influenciado uma série de manifestações na rua, mesmo em momento da pandemia mundial do coronavírus.

Referências

ANZALDÚA, Glória. **Borderlands/La Frontera: The new mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

ISSN 2175-8212 – Anais do 29º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. [recurso eletrônico]. RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; ROCHA, Cleomar (Orgs). Goiânia: Anpap, 2020.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quando encontro vocês:** macumbas de travesti, feitiços de bixa. Espírito Santo: Editora da autora, 2019.

COSTA, Alexandra Martins. Relato de experiência sobre a performance/dança Terra Fértil, *In: Encontro Internacional da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre Mulheres e Relações de Gênero*, 2018, Salvador. **Anais [...]** Salvador: 2018, s/p. Disponível em: <https://www.sinteseeventos.com.br/site/redor/G13/GT13-13-Alexandra.pdf> Acesso em: 02 jun. 2020.

DONINI, Angela. Abrir o corpo ao animal, ao mineral, às plantas, ao cosmos. *In: IV Seminário Enlaçando Sexualidades*, 2015, Salvador. **Caderno de Resumos [...]** Salvador: Uneb, 2015. v. 1.

FERREIRA, Amanda Crispim. Recordar é preciso: Considerações sobre a figura do griot e a importância das suas narrativas na formação da memória coletiva afro-brasileira. **Em tese:** Belo Horizonte, v. 18, n. 2, p. 1-15, 2012. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3813> Acesso em: 02 jun. 2020.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória:** o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

NOGUERA, Renato. Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas. *In: Griot: Revista de Filosofia*, v. 4, n. 2, p. 1-19, 14 dez. 2011. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/griot/article/view/500>. Acesso em: 02 jun. 2020.

Alexandra Martins Costa

Mestra em Estudos de Gênero pela Universidade Federal da Bahia. Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança pela mesma instituição. Especialista em Artes Visuais pelo SENAC-DF. Graduada em Comunicação, Jornalismo. De 2010 a 2012 integrou o grupo de pesquisa em performance Corpos Informáticos e fez parte da coletiva Tete a Teta. De 2015 a 2018 fez parte da Feminaria Musical, Grupo de Pesquisa em Experimentos Sonoros. Contato: issonaoeumcachimbo@gmail.com.