

[(Cor)(po²)(é²tica)] negra: uma leitura de escritas em e com o corpo

Black [(Cor)(po²)(é²tica)]: A Reading of Writings in and with the Body

Lorena do Rosário Silva
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
loresilva1809@gmail.com

RESUMO: Este ensaio propõe a compreensão da escrita negra brasileira enquanto resultado de uma poética que é produzida nos corpos, por meio da inserção de narrativas ancestrais nessa experiência material da existência, e com os corpos, através do movimento de um intelecto que se forma em relação com a matéria. Para isso, elege-se como principais objetos de contato as performances dos artistas Jack Diniz e Castiel Vitorino Brasileiro e a fotopoética de Helen Salomão. No movimentar deste trajeto, transitam os textos de Aldri Anunciação, Dione Carlos e Jeferson Tenório; e as reflexões teóricas de Conceição Evaristo, Leda Maria Martins, Achile Mbembe, Sobonfu Somé, Oyèrónkê Oyèwùmi, Beatriz Nascimento, Henrique Antunes Cunha Junior, Zilá Bernd e Silvio Almeida. O território percorrido vai em direção às memórias resultantes do encontro de pés africanos em solo brasileiro indígena e da necessidade de representações moventes que transformam os traumas em fontes de cura.

PALAVRAS-CHAVE: Corpoética; movimento; memória.

ABSTRACT: This essay proposes an understanding of Brazilian black writing as the result of a poetics that is produced in bodies, through the insertion of ancestral narratives into this material experience of existence, and with bodies, through the movement of an intellect that is formed in relation to matter. To this end, the performances of artists Jack Diniz and Castiel Vitorino Brasileiro and the photopoetics of Helen Salomão are chosen as the main objects of contact. Along this path, we encounter texts by Aldri Anunciação, Dione Carlos, and Jeferson Tenório, as well as theoretical reflections by Conceição Evaristo, Leda Maria Martins, Achile Mbembe, Sobonfu Somé, Oyèrónkê Oyèwùmi, Beatriz Nascimento, Henrique Antunes Cunha Junior, Zilá Bernd, and Silvio Almeida. The territory covered moves towards memories resulting from the encounter of African feet on Brazilian indigenous soil and the need for moving representations that transform trauma into sources of healing.

KEYWORDS: Corpoética; movement; memory.

Por uma tentativa de se colocar em movimento

É difícil se colocar em um começo quando se parte de uma continuação. Na forma da primeira habitação pela qual o ser se insere na materialidade, o corpo é gestado em um outro anterior e trazido ao mundo a partir do nascimento não como um início, mas sim como uma passagem. Logo, o corpo pode ser percebido, ao mesmo tempo, enquanto um espaço e um meio.

Por esse fundamento, a escolha do título deste texto — [(Cor)(po²)(é²tica)] negra¹: uma leitura de escritas em e com o corpo — não é fortuita, visto que se alinha ao objetivo de refletir sobre o movimento da criação da corporeidade negra, tendo em vista três vias possíveis de construção argumentativa: “corpo-poética”, “cor poética” e também “corpo e ética”. No que diz respeito à “corpo-poética”, ressalta-se o entendimento de que essa corporeidade é produtora de literaturas e de uma narrativa, representando uma sequencialidade em carne; como “cor poética”, adentra-se na compreensão da diversidade das cores que compõem as peles negras² e que, por si só, são poemas escritos no livro móvel do universo; e como “corpo e ética”, reflete-se sobre os padrões de comportamento e normatividade que cerceiam as experiências de pessoas negras e conduzem os seus olhares para si e para o mundo.

Reunidas essas três possibilidades interpretativas, faz-se necessário, portanto, definir o que se entende pela noção de corpo, para poder situar e entender de que modo essa corporeidade será analisada nos trabalhos a serem abordados. Em *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*, a teórica Leda Maria Martins começa a tecer as suas considerações acerca do tempo espiralar, enveredando-se por entre as filosofias eurocêntricas para poder chegar a uma perspectiva africana centrada no tempo que percorre o corpo por meio do movimento. Não obstante, ela inicia o primeiro capítulo do livro com o seguinte parágrafo:

¹ Noção referencial importante é o uso do termo “negro” utilizado no texto: além de ser categoria do IBGE, composta pela junção de pardos e pretos e que dá conta de uma totalidade de pessoas que não se encontram na categoria “branco”, a palavra vem ao encontro do texto de Cuti, “Quem tem medo da palavra negro?”, que discorre sobre a necessidade de seu uso como demarcador histórico e político de uma coletividade, fruto de conquistas linguísticas e simbólicas. Ainda que fosse possível trazer os termos “preto” e “afro” para uma realidade brasileira, optou-se por demarcar as subjetividades de um modo que preservasse as suas cargas semântica e coletiva.

² Mencionar a diversidade de tons e cores da corporeidade negra traz junto de si o entendimento de matizes de cores e uma referência ao colorismo, segundo o qual a experiência da negritude ocorre de acordo com a tonalidade diversa da pele de pessoas negras: quanto mais escura a tonalidade, maiores as incidências de discriminação e invisibilidade em relação a indivíduos negros de pele clara. Esse termo, amplamente conhecido nos estudos norte-americanos sobre a negritude, foi escrito em 1982 por Alice Walker, no ensaio intitulado “If the present looks like the past, why does the future look like?”: “[...] Colorismo - na minha definição, tratamento preconceituoso ou preferencial de pessoas da mesma raça baseado exclusivamente na sua cor [...]” (p. 290, tradução nossa).

No corpo o tempo bailarina. E em seus movimentos funda o ser no tempo. Dos gestos primevos é que respira a voz, inspirando nos seres o sopro divino, o hábito originário que circunscreve em torno de si e em si mesmo o sagrado. Antes de uma cronologia, o tempo é uma ontologia, uma paisagem habitada pelas infâncias do corpo, uma andança anterior à progressão, um modo de predispor os seres no cosmos. O tempo inaugura os seres no próprio tempo e os inscreve em suas rítmicas cinesias (Martins, 2021, p. 12).

Duplo de si, o tempo se inscreve como corporeidade antes mesmo da sua concepção enquanto ciência e a conduz numa ação que envolve símbolos e percepções que brincam com as noções lineares de passado, presente e futuro. A essa imagem do corpo no tempo e do tempo no corpo atribui-se um movimento, conceito musicalmente interpretado como indicação da velocidade para se executar um trecho musical e da duração do som e do silêncio — categoria estritamente temporal. Nesse sentido, o movimento será responsável por determinar a duração de uma forma, seja ela rápida ou lenta, com pausas ou sem pausas.

Na noção ocidental da temporalidade, isso se marca sequencialmente em uma linearidade que se desloca para um futuro por meio de infinitas substituições, como é o exemplo da mitologia grega e da sucessão enfatizada por Martins (2021): Urano (tempo sem temporalidade) — Cronos (tempo da partição) — Zeus (tempo de sucessão). Ainda nesse caminho de raciocínio, esse tempo seria possível de ser apreendido pela palavra, no seu estatuto como escritura, adquirindo dimensões discursivas, empíricas, estéticas e poéticas. Entretanto, para as filosofias africanas, a palavra assume um lugar de expressão da temporalidade que perpassa a forma do corpo, principalmente se for observada pela perspectiva das possibilidades de conhecimento por meio de ritos, cantos e performances corporais.

Grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição. Dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade de cores (Martins, 2021, p. 26).

Esse dançar evoca o corpo, alinhando o tempo em uma forma espiral que não é mais simplificada pela linearidade do antes-durante-depois, mas sim complexificada pelo intercalar do começo-meio-começo, para citar as palavras do mestre quilombola Nêgo Bispo (Santos, 2015). Em consonância com essa perspectiva, uma abordagem de textos escritos por pessoas negras e que tematizam a experiência de uma corporeidade negra se torna um caminho não somente viável, mas

também importante para o entendimento de como essa subjetividade se estabelece literariamente e quais os desafios de se trazer esse corpo em movimento.

Sendo assim, ao longo desta análise serão mobilizados textos que se centram no que mais se constituiu como estigma ao longo da experiência negra e que assume, aqui, um esforço de reflexão: a cor.

A cor em movimento

A escolha de se observar as corporeidades negras e as suas produções traz a necessidade de uma abordagem que enfoque a cor, centralizada e justificada pelo modo como a subjetividade negra se constrói e se fortalece tendo por base a distinção das tonalidades de pele. Por isso, a título de uma teoria das cores, é importante mencionar o livro de Luciana Martha Silveira, *Introdução à teoria da cor*, que apresenta, pela perspectiva artística, uma possibilidade de leitura acerca do que se entende por cor e as suas formas de categorização. Para a teórica, a elaboração simbólica da cor é um processo corporal que envolve a reação à luminosidade ou a sua falta; nesse sentido, a percepção cromática parte de uma trajetória que abrangia tanto aspectos externos quanto aspectos internos.

É importante perceber que, além da cor ser propriedade dos objetos, a sua percepção acontece primeiramente porque existem estímulos (luz) e os órgãos receptores capazes de decifrá-los (os olhos). Porém, ainda depois que esses estímulos luminosos são primeiramente decifrados e codificados fisiologicamente pela retina, eles encontram a cultura construída coletivamente na memória. Somente a este processo completo podemos chamar de percepção visual cromática. A cultura ensina a ver, a perceber a cor nos objetos, nos ambientes, nos detalhes e no todo ao mesmo tempo (Silveira, 2015, p. 18).

A partir desses aspectos, entende-se que a cor será assimilada em um movimento que se estabelece de acordo com a combinação deles: os olhos captam uma coloração existente no mundo via luminosidade (físico), que é processada na retina (fisiológico) e se direciona à memória coletiva da cor (cultural). Dessa forma, uma tonalidade representa, ao mesmo tempo, o coletivo e o individual, trazendo semelhanças e diferenças conforme o ambiente e a exposição à luminosidade em que se manifesta.

Ainda, de acordo com Silveira (2015), convém distinguir que o enfoque histórico da Teoria da Cor considera a existência de estudos desde o século I d.C., no entanto para uma formação teórica, ela ressalta como um marco a importância dos estudos iniciados por Leonardo da Vinci na compreensão do processamento

das cores para a pintura de seus quadros, bem como no desenvolvimento da definição das cores primárias, as quais anteriormente Leon Battista Alberti havia atribuído o nome de ‘cores essenciais’.

Diante disso, Da Vinci consegue ir além do caminho trilhado por seu antecessor ao adicionar novas cores e instituí-las como ‘cores simples’, pois seriam “aquelas que não podem ser feitas pela mescla de outras cores” (Silveira, 2015, p. 21): branco, amarelo, verde, azul, vermelho e preto. A inclusão do branco e do preto na escala cromática visaria à atribuição de uma característica da cor em grau de luminosidade.

Após a teoria vinciiana, viriam o legado de Newton e Goethe, que contribuiriam para uma visão mais científica do fenômeno cromático: enquanto o primeiro consolida os estudos dos aspectos físicos da cor (colorimetria), fundamentados na observação do experimento com o prisma de vidro, o segundo prioriza o entendimento fenomenológico da cor, colocando as cores como “ideias subjetivas ou coisas que existiam apenas em nossa percepção” (*idem*, 2015, p. 27).

Por último, aparece o trabalho de Chevreul sobre a relação mútua desenvolvida entre as cores, que não necessariamente acontecia por estarem colocadas lado a lado, trazendo a ideia da complementariedade entre elas — exemplo que mostra a importância desse estudioso é o fato dele ter feito o catálogo mais detalhado existente (mais de 20.000 cores) até a atualidade (*idem*, 2015, p. 34).

Todas essas compreensões trazidas até então englobam os aspectos físicos e fisiológicos da cor; no entanto, no que diz respeito aos textos abordados, o aspecto cultural se mostra mais relevante, por se referir a uma construção histórica baseada na distinção e no estabelecimento de hierarquias a partir delas.

Culturalmente associada à terra e ao barro, na tríade das possibilidades de interpretação do corpo negro, a “cor poética” marrom se destaca como seu movimento mais visível, visto que a cor dos corpos negros se matiza em diversos tons, que vão desde o marrom mais claro puxado para o branco até ao mais retinto em que se chega ao preto — tonalidade associada ao aspecto de terra preta, considerada a mais fértil devido à presença do carbono vegetal. As cores lembram os solos, mostrando um pertencimento advindo do contato com o chão e da relação em harmonia com a terra, que permite o habitar e o mover.

Nesse sentido, é oportuno lembrar que a vivência negra no solo brasileiro foi marcada inicialmente por uma forte presença da violência e dos traumas por ela provocados desde o primeiro encontro dos corpos africanizados com a terra: esse encontro que em África representava a benção, conforme as relações

desenvolvidas com a terra pelas tradições africanas, tornou-se o seu oposto em América por meio das relações de desumanização e demonização de suas práticas e seus costumes. Portanto, a diáspora africana, realizada de forma compulsória e mutiladora, provocou esse afastamento radical do contato com o solo e com a natureza, pontos centrais dessa percepção tribal/aldeã africana do mundo.

Dessa forma, o corpo, que antes era cor-possibilidade de encontro e união com o espírito e com a terra, transforma-se em um cor-presídio, residência de aprisionamento e desintegração com a materialidade — imagem que corresponde no passado ao navio negreiro, símbolo da travessia atlântica, e às habitações da senzala, e no presente aos presídios, locais de encarceramento nos quais há a presença esmagadora de pessoas negras. Nesse sentido, o corpo traz em si narrativas. Se fosse possível uma orientação por um ponto de partida para a proposta deste corpo-texto, ela começaria a partir da palavra ‘memória’ e de suas possibilidades reflexivas em torno da percepção de ser um corpo no mundo.

Diversos são os autores que se debruçaram no estudo da memória como um campo de saber e da sua relação desenvolvida com a história, sendo ela colocada frequentemente em posição de subalternidade e desvalorização frente a essa última. Quer seja no âmbito coletivo ou quer seja no âmbito individual, a memória se manifesta como o produto dos conhecimentos de uma cultura sobre si mesma e de formas de permanência de tradições e de costumes: se há memória, logo, há a possibilidade de uma transmissão³, que pode ser completa ou incompleta.

No caso das memórias de cor-pessoalidades advindas da diáspora, a transmissão, por muitas vezes, foi interrompida pela morte ou pelas tentativas de desidentificação — um exemplo que se aplica a esta última diz respeito ao ato do recolhimento e da queima das informações e dos documentos de origem de diversas pessoas africanas em escravidão, executado em 1890, a partir do pedido do Ministro da Fazenda Ruy Barbosa: registros de compra e venda, livros de matrícula, registros de tributos e controles de aduana, todos esses documentos incinerados revelam uma tentativa de apagamento de origens e do processo de escravização⁴.

³ Referência ao conceito de transmissão elaborado por Zila Bernd, no capítulo “Notas para uma teoria da transmissão”, que se encontra no livro *Persistência da memória*: “Memória e transmissão estão intimamente associadas: o processo fragmentário e sempre recomeçado da rememoração encontra seu sentido na transmissão” (2018, p. 27). Sendo assim, ela se torna um legado de um modo de presença no mundo.

⁴ Sobre esse assunto, é interessante observar que há, ainda, certa dificuldade em compreender o número de arquivos apagados e de se relacionar a ação à figura de Ruy Barbosa. Existem já estudos que o colocam como responsável pelo apagamento, visando dificultar os pedidos de indenização por parte de escravizados e seus descendentes, enquanto outros o inserem dentro de uma narrativa de quem apenas recolheu os documentos. Fato é que essa ação gerou comentários e questionamentos já na época de sua realização, bem como posicionamentos contrários sendo manifestos de forma pública na imprensa da época.

A dimensão do esquecimento, proveniente da interrupção dessa transmissão, pode ser sintetizada e colocada em conversa com um provérbio africano iorubá que profere “o rio, que se esquece onde nasce, seca e morre”. Por conseguinte, para uma subjetividade, o desconhecimento da origem leva ao desconhecimento de si e gera, por consequência, o adoecimento e a morte psíquica. A fim de ilustrar todas essas tensões que podem ser percebidas em torno do espaço dessa memória-corpo, parte-se do estudo das cores para representar algumas das produções afro diaspóricas em solo brasileiro: a cor marrom é a escolhida como principal justamente por ser característica dessa corporeidade e também por ser composta pela junção das cores primárias — vermelho, amarelo e azul.

Nesse cenário cromático e tendo em vista a exposição de luz privilegiada, o contexto atual da corporeidade negra, observado nos textos que serão colocados em movimento nesse corpo-texto, pode ser erigido entre o trauma, associado aqui à cor vermelha, e a cura, associada à cor verde — ambas geradoras da cor marrom. Essa relação se estabelecerá nos próximos parágrafos, de forma a caracterizar e destacar qual dessas duas cores assume maior expressão e pode ser culturalmente relacionada de acordo com a leitura de alguns textos.

A respeito do trauma, ele pode ser representado pela cor vermelho sangue que evoca as imagens da linhagem e da morte: com a linhagem, o tom é vivo e pulsante, construído a partir do entendimento de que se é continuidade e, portanto, cor-presença; ao passo que, com a morte, o tom evoca um sacrifício, nas inúmeras micro e macro agressões cotidianas materializadas ou não, e um encerramento do existir baseado em uma interrupção definitiva. Não que a passagem da materialidade seja o ponto definitivo de rompimento do ser com os seus, porém, a forma com que isso acontece não permite que o luto ocorra como continuação da vida: o velar da morte cor-possibilita o encontro dos vivos e os permite o co(r/m) partilhamento das memórias de afetos que transformam a dor da ausência.

A morte negra acontece muitas vezes de maneira solitária e priva o fortalecimento de uma passagem que só o coletivo consegue dar conta, porque a vida é cor-passada pela comunidade. Por isso, em *Antimemórias de uma travessia interrompida*, de Aldri Anunção, é possível visualizar no esquecimento as violências de uma interrupção e nos rastros-objetos, que chegam à mulher ancestral (personagem principal), a resistência de uma memória que evoca a relação em corpo e com o corpo. O desenvolvimento da dramaturgia cria imagens que evocam movimentos em um lugar onde o tempo é sempre o mesmo, assim por dizer — oceânico:

Mulher do fundo do Mar: Olá! Então eu me lembro de gente, sim! Assim como eu me lembro da superfície! A terra firme das convicções. As pedras podem estar perguntando como eu vim parar aqui! Não importa! Eu tô aqui. No fundo do mar! Onde não há encontro. Será que eu segui a máxima ordem do “Olá”, hein?! (breve pausa) Ainda não sabemos ao certo... ou pelo menos ainda não construímos a razão de eu estar aqui. Fato é... que aqui estou! E aqui, eu vou daqui para ali... dali para aqui... e pronto! Ah... antes que a gente pule esse ponto, pode parecer uma loucura, mas eu tô viva, viu?!

Um outro objeto-memória cai pelo tubo enferrujado na cena rastro, interrompendo a fala. A mulher se levanta, pega o objeto, analisa-o e guarda-o no baú-parede.

Mulher do fundo do Mar: Aqui neste lugar aquático, suave, azul, onde o som é algo que vem transmitido por moléculas de águas em fluxo contínuo penetrando o meu corpo, talvez eu esteja até mais viva do que lá em cima! (Aponta para a plateia.) Sabe que esse fluxo de águas produz sensações? Muitas sensações! Sensações que me fazem lembrar de uma época. (pra si mesma) Época? De uma época! Pronto! Época! Agora começa a história! Falou-se em época, logo podemos começar (Anúnciação, 2018, p. 22-23).

O fluxo das águas se confunde e funde com o ritmo da narrativa e o mover das memórias, que são liquefeitas e refeitas no desenrolar dessa dramaturgia de atravessamento por meio de temas como: o desconhecimento de si que leva à confusão com o outro, o iorubá que aparece aos poucos com as palavras em estado de recordação e a terra firme das convicções dos homens que é contraposta à imensidão do mar. Terra e água são os elementos que se contrapõem e a progressão da narrativa se faz de maneira gradual, como uma grande busca submersa da protagonista e de sua história; objetos e mais objetos se somam e trazem as vozes abafadas de um passado que se encontra em uma distância líquida e pesada.

Parte importante da dramaturgia, o mar também protagoniza e aparece como uma alusão à Grande Kalunga — local do sagrado que é, ao mesmo tempo, necrópole e imensidão, remetendo-se ao tempo ancestral. Segundo Leda Maria Martins, a palavra assume sentido duplo:

A concepção espiralada do tempo funda-se no lugar de privilégio do ancestral que preside, como Presença, as espirais do tempo, habitando a temporalidade transiente, o ilimitado passado, per si composto de presente, passado e futuro acumulados, o pote Kalunga, núcleo da energia vital em movimento. No Brasil, Kalunga também é identificado como o Mar-Oceano, lugar do sagrado, espelhando a divindade, na qual habita o poder da vida, da morte e das travessias (Martins, 2021, p. 47-48).

Esse mar-território em que o trauma é trabalhado pode ainda ser interpretado sob o signo do inconsciente e do oculto, perspectiva que pode ser vinculada à teoria freudiana de construção psíquica⁵, e também como a morada dos orixás Olokun (associado à profundidade e à riqueza) e de Yemanjá (associada à maternidade e à proteção), reino do sagrado e dos mistérios nas tradições iorubás e local onde o tempo se gesta no movimento.

Semelhante percepção a respeito da relação entre o sangue e o trauma tem-se com a leitura d'*O avesso da pele*, de Jeferson Tenório, que desenvolve, em uma tessitura móvel do tempo, as relações de um filho após à morte do pai. Pedro resgata a si mesmo através da história de seu pai, vítima de violência policial, morto com diversos tiros em uma ação truculenta. O romance convoca a olhar para um cor-passado e atravessado por inúmeras fissuras existenciais traumáticas, todas elas continuadas pela cor da pele — realidade que perdura desde os tempos da escravidão.

Henrique, professor negro da periferia de Porto Alegre, é apresentado ao leitor por meio de muitas memórias que reconstroem a sua vida: relações amorosas, profissionais e familiares são evocadas a fim de mostrar o que há por trás do avesso da pele, a parte que constitui o humano e que é significada a partir da experiência de um corpo negro. Ainda que seja mencionada no início do romance, apenas se tem acesso à morte após a compreensão dos rastros de vida reconstituídos de maneira circular pelo filho — muito mais do que a notícia de jornal de um homem que foi morto, a narrativa lembra o que não se pode esquecer: atrás do corpo há uma história.

Agora você planejava levar Kafka, Cervantes, James Baldwin, Virginia Woolf e Toni Morrison para eles. Depois daquela noite, tudo era possível. Aquilo estava te salvando do abismo. E você nem percebeu quando os reflexos vermelhos de uma sirene bateram na parede de um prédio próximo a você. Nem percebeu a aproximação de uma viatura da polícia, e também não percebeu quando eles pararam o carro ao seu lado. Você só se deu conta do que estava acontecendo quando um deles falou mais alto e disse para você parar. Era uma abordagem. Sua cabeça ainda estava na sala de aula, ainda estava em Dostoiévski. Ele gri-

⁵ Referência aos estudos realizados por Freud em 1915 no texto “O inconsciente/Das Unbewusste”, no qual o psicanalista tece considerações sobre a existência do inconsciente e de seus múltiplos sentidos. Freud sustenta o inconsciente como uma suposição necessária e legítima justificada pela necessidade de delimitar uma diferenciação entre atos psíquicos conscientes e outros que ainda não seriam conscientes, pela existência de lembranças em latência e de experiências hipnóticas existentes desde antes da criação da psicanálise. Para além disso, ele também estabelece que a realização do ato psíquico passa por um teste entre duas fases (da inconsciência à consciência), sendo o recalque a prova de insucesso desse teste. No entanto, o fato de estar ainda estar recalcado não anula a capacidade do ato psíquico de vir a ser consciente. Na dramaturgia de Dione Carlos, observa-se como esse espaço marítimo lida com as lembranças que podem vir a se tornar o fio condutor da memória que irá reestabelecer a subjetividade da protagonista principal: ela precisa lembrar, as memórias precisam sair desse estado latente e serem trazidas à consciência.

tou para você parar. Gritou para você ir para a parede. Mas você não escutou ou não quis escutar. Ele e os outros policiais estavam nervosos, era só para ser mais uma abordagem de rotina. Só isso, *vamos, porra, colabora*. Mas você não estava se importando mais com a rotina deles. Ele gritou novamente para você ir para a parede, ele já estava te apontando a arma. Mas para você já não fazia diferença, porque daquela vez eles não iam estragar tudo. *Vocês tinham de estar lá. Vocês tinham que ver a cara deles quando comecei a ler, vocês tinham que ver o silêncio deles, vocês tinham que vê-los prestando atenção. Vocês tinham de conhecer o Peterson, tinham de ouvir o que ele tinha para dizer sobre o livro*. Então, você abriu a pasta, ignorando os gritos do policial, os gritos de *larga a pasta, porra*. Você ignorou porque agora era a sua vez. Era a sua vez de ditar as regras. E a regra, agora, era seguir seu movimento, colocando a mão dentro da pasta. O primeiro tiro pegou no seu ombro, e foi como se você tivesse levado uma pedrada forte. O segundo foi no peito, dilacerante, uma dor difícil, não tão forte como as outras dores que tocaram seu corpo, mas ainda uma dor difícil. O terceiro foi dado por ele, pelo policial que vinha tendo pesadelos com homens negros invadindo a sua casa. Um tiro certeiro na tua cabeça. Os outros vieram simultaneamente. E a última imagem que você viu, foi a lua-gema-de-ovo-no-copo-azul-lá-do-céu (Tenório, 2020, p. 152-153).

Na narrativa sensível e forte de Tenório, o movimento da memória é o ritmo que possibilita a Pedro o recolhimento essencial para a compreensão de si em sociedade e de sua ancestralidade, fazendo com que o luto transforme as dores por ele sentidas em um amor que atravessa a pele. Pedro se torna a continuidade do pai em carne e em pertencimento: o sangue já não é mais percebido como o vestígio de um horror e sim como a linha que une um ancestral ao outro — motivo de celebração. O romance se finaliza com o filho saindo do apartamento do pai, em um rito de passagem, com as heranças/pertences rumo a encarar o mundo. A morte não é mais separação, mas sim o laço invisível que une gerações.

No que tange aos exemplos citados acima, a passagem do tempo é inevitável, porém, o trauma resiste e se atualiza. Achile Mbembe, em *Necropolítica*, dialoga com o conceito de biopolítica criado por Foucault e o desloca para o pensamento em torno da soberania e de seu papel na escolha de quem mata e de quem morre, determinando um valor de importância para corpos que ocupam um mesmo espaço. No Brasil de hoje, por meio de uma repetição ensinada de forma pedagógica desde a mais tenra idade, corpos negros continuam sendo cerceados e marginalizados — isto quando não são mortos, cor-privados de existir. Essa estrutura social é mantida de forma

institucional, individual e estrutural⁶, e dispõe de estratégias para um aniquilamento subjetivo e coletivo que se manifesta de modo silencioso, dissimulado e lento.

Frente a essa disciplina de corpos, torna-se mais do que necessário pensar sobre as memórias em transmissão e o compromisso de transformação dessa violência por meio de um processo de cura que possibilite o movimento de uma experiência do existir em cor-permanência. Paralelamente ao trauma, a cura pode ser representada pela cor verde, soma do amarelo com o azul, que se associa com a saúde e se relaciona com a natureza e a ancestralidade: é natureza porque remete à clorofila presente nas plantas, responsável pelo ar que mantém a dança da vida em continuidade, e é também ancestralidade porque remete a *muntu*, termo derivado de *ntu*, força que abarca o todo e princípio de existência para os povos africanos Bantu.

No artigo intitulado NTU, Henrique Antunes Cunha Junior introduz a cultura e o pensamento filosófico africano Bantu por meio do conceito de *ntu* e de suas variações possíveis, definindo *muntu* como a pessoa constituída de “corpo, mente, cultura e, principalmente, palavra” (2010, p. 81). Para ele, é indissociável o pensamento do ser deslocado do ambiente, uma vez que a existência só pode ser percebida por meio do viés colaborativo e coletivo; sendo assim, o relacionamento de natureza e ancestralidade se manifesta de maneira muito sábia e é impossível se pensar nas manifestações como o Candomblé e a Umbanda sem a presença da natureza e o respeito a suas forças e energias: “A natureza, o meio ambiente, a localidade a comunidade ou os lugares na sua complexidade ou integralidade fazem parte do ancestral. (Junior, 2010, p. 82)”. Compreender esse conhecimento torna as filosofias de percepção africanas da vida imersas em um conjunto de práticas que buscam integrar o ser no todo, fazendo com que a ancestralidade seja vista tal qual um valor social co(r/m)partilhado.

Outro aspecto abordado pelo mesmo artigo é o da palavra como fio condutor que constitui a própria história e o próprio conhecimento da existência, mostrando que a comunidade pode ser compreendida enquanto uma reunião de palavras com significado. Tendo por base essa perspectiva, a dramaturgia *Ialodês*, de Dione Carlos, permite visualizar a força da ancestralidade e da natureza no comando do processo de uma cura que se potencializa pelo movimento e pelas palavras: o prólogo é

⁶ Referência ao livro *O que é racismo estrutural?*, de Silvío Almeida, que se propõe a refletir em torno dos conceitos de raça e de racismo e a demonstrar como o racismo se sustenta individual, institucional e estruturalmente. Ele ainda possibilita uma compreensão do racismo nas esferas ideológica, política, jurídica e econômica.

⁷ Referência retirada do artigo “NTU”, que se propõe a introduzir a cultura e o pensamento das sociedades bantu, passando por conceitos como *ntu*, *muntu*, *bantu*, *kintu*, *ubuntu*, *hantu*, *kuntu* e *nommo* para ressaltar a importância da inclusão de ensinamentos de base africana na realidade educacional brasileira.

constituído de um canto-reza que evoca a relação íntima entre natureza e ancestralidade e a reunião da colmeia, espaço-temporalidade em que narrativa acontece, é atravessada pela coletividade que coloca em comunicação o tempo e o processo.

A Colmeia

(ruídos)

Bisi — Ouviu?

Oni — Sim

Bisi — O mesmo som, sempre

Oni (*Mostra uma das mãos.*) Continua tremendo

Piora quando eu escuto o barulho que eles fazem

Bisi — Vai passar

Eles produzem ruídos

Nós criamos música

Oni — Precisamos ensaiar, Bisi

Bisi — Ensaiaremos

Faremos o que precisa ser feito

Nós sempre fazemos

A ferida fecha

A dor diminui

O tremor passa

Femi — Respeite o tempo da cura, Oni

Oni — Quanto tempo é isso, Femi?

Femi — O tempo da lágrima secar perto da boca

O tempo da língua colher a lágrima

O tempo do sorriso voltar para o rosto (Carlos, 2018, p. 64)

A colmeia é também o local onde se realiza o ensaio da arkestra, no qual cria-se um fortalecimento em conjunto por meio do manifesto e de seu jogo que eclode nos pesticidas — não mais vistos como ameaçadores — e nos rituais — ponto ápice de transformação em natureza, ancestralidade e comunidade. Vale lembrar que os pesticidas podem ser interpretados aqui como a violência que ronda e limita as corpo-vivências negras e que a sua menção no texto não vem para evidenciar o trauma, mas para demonstrar a força comunitária no tratamento de subjetivo do indivíduo.

Da mesma forma, é possível perceber a efetivação desse cor-processo no momento em que a colmeia se torna enxame, tal qual um movimento coletivo de preservação e resistência. Por conseguinte, observa-se o desenvolver de uma ação direcionada de um *mntu* (ser-pessoa) a se tornar *ubuntu* (existência coletiva compartilhada), o que destaca e atribui mais ainda significação às contribuições

sobre a filosofia africana Bantu trazidas por Junior (2010). Com isso, o fim da dramaturgia é a volta do começo, simbolizando o encerramento de um ciclo de cura, tendo por base e ponto central de interesse o habitar/residir, o portar/mover, o ser/identificar-se como um corpo negro.

Essa escrita ação, ao invés de delimitar um traço, reforça uma cor-potência que se faz presente também nas reflexões e poéticas de três pessoas, as quais favorecem a proposição de um diálogo entre e a começar por si em seus trabalhos: Jack Diniz, Castiel Vitorino Brasileiro e Helen Salomão da Silva e Silva.

[(Cor)(po²)(é²tica)]

Para falar da materialidade que atravessa tais formas corpo, parte-se da perspectiva da vida como um movimento contínuo tal qual as águas, em que a memória possui papel privilegiado e pode ser percebida enquanto “uma espécie de encruzilhada, uma junção, uma intersecção onde o velho e o novo se encontram” (Akomfrah, 2015, p. 38)⁸, o que sugere um espaço de encontro, de transformação com o outro e de criação de novas experiências no tempo e no espaço — responsáveis pela produção do conhecimento. Nesse sentido, as memórias em corpo desses três nomes aqui apresentados somatizam um conhecimento que é acessado pelo gesto, pelo toque e pela voz na ritualização desse próprio corpo, estabelecidos em uma narrativa performática.

Jack Diniz, em seu vídeo performance *Fonte de cura*, aciona primeiramente a sensibilidade de quem o vê através do som da natureza: o espectador é envolvido pelo som das águas da chuva molhando o chão e se coloca entre o céu e as vegetações que surgem em seus diversos tons de verde, encontrando-se com o solo que envolveu, envolve e envolverá pés e patas de diversos seres em movência.

⁸ Publicado originalmente em: AKOMFRAH, John. Memory and the morphologies of difference. In: SCOTTINI, M.; GALASSO, E. (org.). *Politics of memory*. Berlin: Archive Books, 2015. Todos os direitos reservados. Republicado com permissão dos detentores dos direitos autorais. Tradução: Jonatas Rodrigues.

Figura 1 — Fonte de Cura — YouTube



Fonte: Diniz, 2020, 5min59.

A natureza aparece como um convite e um caminho que o encaminha até Jack e seu espaço-memória-corpo. Nesse lugar, durante a performance, acompanha-se a trajetória do artista que narra no canto e no gesto a sua história, evocando sua ancestralidade por meio das ervas, do incenso, da capoeira, do canto, da reza e do rito.

O tempo já não se encontra mais em uma sequência estabelecida de maneira linear e se apresenta na forma que Leda Martins, no texto *Performances do tempo espiralar*⁹, conceitua pelo termo espiralar: a palavra vocalizada “eco na reminiscência performática do corpo, ressoando como voz cantante e dançante, numa sintaxe expressiva contígua que fertiliza o parentesco entre os vivos, os ancestrais e os que ainda vão nascer” (2021, p. 86). Nessa performance, então, Jack se insere no movimento da vida e renova a cor-palavra em si, exemplificada nas menções a sua identificação preta (trauma) e a sua ancestralidade (cura).

Castiel Vitorino Brasileiro também movimenta suas memórias nos seus dois trabalhos, *Nada aqui se acaba* e *Quarto de cura*, construindo uma ponte de diálogo

⁹ Capítulo presente no livro *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*, da UFMG, e escrito por Leda Maria Martins. Nesse capítulo, a poeta, ensaísta e dramaturga desenvolve a ideia de corpo como um lugar de memória, a qual é percebida pela imagem da encruzilhada. Nesse local de tensões, a cultura negra se insere por meio da performance, que se atualiza no rito do Congado — objeto de estudo que restitui a mitopoética da travessia de povos africanos nas Américas, criando uma fabulação que permite a continuidade e o desenvolvimento de uma força do corpo negro em si mesmo e com outros. Com isso, Martins institui as ritualidades afro diaspóricas corporificadas como lugares de saber.

com o seu corpo e com a sua ancestralidade. *Nada aqui se acaba* é apresentado pela artista como um espaço perecível de liberdade e de experiência de cura que se baseia na criação de um ambiente encruzilhada, no qual os chacras básico, sexual e plexo solar são colocados em destaque e o encontro com eles ocorre por meio de poemas, sons e imagens.

Figura 2 — Instalação *Nada aqui se acaba*



Fonte: Brasileiro, 2020, [s.p].

A cura se estabelece com o reconhecimento do trauma que habita os corpos negros e travestis em experiência no solo brasileiro e se alinha aos significados dos chacras. Enquanto pontos de vitalidade, cada uma dessas três rodas de energia conversa com o corpo: base e ânus se relacionam na busca pela sobrevivência; sexualidade e genitálias se relacionam com a vitalidade, o gozo e a criatividade; e plexo e umbigo se relacionam com a digestão interior e exterior, no processamento de sentimentos, emoções e padrões. Essa sequência cria um trajeto que é responsável pela saúde, vista aqui como o reestabelecimento de um movimento.

Por sua vez, *Quarto de cura* surge por meio do encontro de Castiel com o conhecimento acadêmico e sua limitação no pensamento a partir da cura, visto que a artista possui formação em psicologia clínica. O trabalho é também produto de um trauma que se inicia em uma inquietação individual, mas que é potencializado através do tratamento coletivo: a artista volta a sua terra, local de aquilombamentos e processos históricos de subalternização e de vivência necropolítica. A instalação se realiza em um quarto onde se narram memórias e se criam, a partir

delas, estratégias de sobrevivência e imersão na vida. Além disso, a ancestralidade também é observada no movimento de retorno de Castiel e na vontade dela de estar com os seus, após tempos afastada de sua origem.

Figura 3 — Instalação *Quarto de Cura*



Fonte: Brasileiro, 2018, [s.p].

Nesse sentido, é impossível trazer a palavra origem e não a relacionar com o conceito de quilombo, enquanto um campo de tensão e de prática social e um território histórico e simbólico, como bem desenvolve a intelectual e ativista Beatriz Nascimento. Semelhante associação possível, a partir da palavra origem, ocorre com a imagem de *orí* que está presente tanto nas considerações de Beatriz Nascimento quanto de Oyèrónkê Oyèwùmi: orixá da cabeça, sem o qual a manifestação de outros orixás se torna impossível. É *orí* quem rege o destino de um indivíduo, sendo responsável pelo “bem-estar de qualquer indivíduo” (2016, p. 4)¹⁰.

Ainda, nesse diálogo entre corporeidades negras intelectuais, é interessante trazer o pensamento da filósofa de Burkina Faso, Sobonfu Somé, elegendo como sul¹¹ o seu livro *O espírito de intimidade*, no qual se dispõe a escrever sobre a tribo

¹⁰ Ver em: *Matripotência: Iyá nos conceitos filosóficos e instituições sociopolíticas [iorubás]*, tradução realizada por Wanderson flor do nascimento do texto original de Oyèrónkê Oyèwùmi.

¹¹ Tentativa de jogo com as noções eurocentradas de norte e sul.

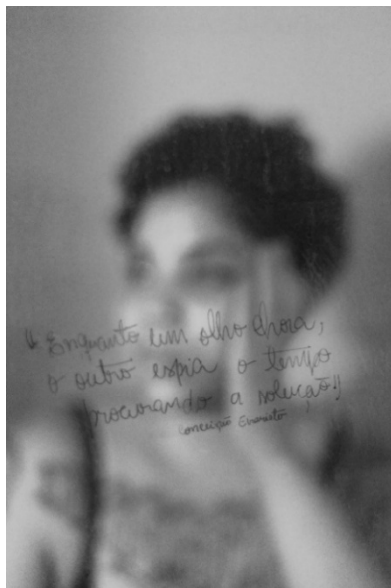
dos Dagara (da qual provém) e o seu modo de perceber as relações que são mediadas pelo espírito — força vital que há em tudo. De acordo com Somé e os conhecimentos dos Dagara, essa energia, que adquire forma humana em cada pessoa, relaciona-se também com o espírito de ancestrais por meio do rito: quando há uma desconexão nesse relacionamento entre corpo e espírito, que se reflete no esquecimento da forma tradicional de viver em aldeia e no desconhecimento do próprio espírito, a cor-pessoa se coloca em perigo, tanto no nível físico quanto no espiritual.

Tendo como base essas contribuições, ressalta-se a imagem de “forma tradicional de viver em aldeia”, que está contida no livro e é responsável pelo ensino e pelo contato com o conhecimento do espírito, relacionando-a tanto com a imagem de quilombo apresentada por Beatriz Nascimento quanto com o relato de Castiel de sua ascendência e de sua instalação em diálogo com as pessoas de sua região. Dessa forma, percebe-se as maneiras pelas quais a comunidade se constrói enquanto espaço potente de cura e de transformação da vida a partir do encontro, imagem que retoma o movimento.

A comunidade também se corp-*orí*-fica por meio da imagem da periferia no trabalho de Helen Salomão da Silva e Silva, que fotografa a si e a seu entorno de forma poética. Fotógrafa e poeta, a baiana retrata o corpo como forma de empoderamento e manifestação política: ela explora as cor-possibilidades e busca, a partir delas, repensar a sua própria experiência como mulher negra em *Os dias eram assim* e a de outros corpos tal qual em *Casa corpo pele parede*.

Os dias eram assim é uma série de autorretratos realizados no período da quarentena da COVID-19, com a finalidade de lançar uma memória para a posterioridade, promovendo o encontro de suas memórias com a de corpos que ainda virão: cor-porvir. Sendo assim, ela reforça o caráter da ancestralidade em cor-presença e realça o fato de que o acesso à fotografia e à permanência memorial, com base no retrato, é uma conquista recente para corpos negros, que eram cor-privados pelas condições de acesso à máquina: vale lembrar que esse não registro provocou o apagamento material de cor-pessoalidades e, de certa forma, caracterizou um trauma de apagamento simbólico. Quantas pessoas negras, sobretudo aquelas nascidas antes da era digital, possuem fotografias de si e de suas famílias? Pouquíssimas.

Figura 4 — *Os dias eram assim* — série de autorretratos



Fonte: Salomão, 2020, [s.p].

Ademais, ela avança para o campo da escrevivência em imagens ao trazer a fotografia como narrativa de si, tema inclusive de uma *live* sua no projeto “Olhares negros” — plataforma que se destina a reunir arquivos antigos de famílias negras cunhada pela cineasta Safira Moreira. De fato, o registro é cura e faz valer a afirmação de Conceição Evaristo: “escrevivência é falar de nós” — movimento poético e fotográfico que parte de um eu e caminha em direção a um nós.

Nós que se tornam laços no trabalho *Casa corpo pele parede* de Helen que retrata, de forma poética, mulheres negras em sua diversidade de formas e adiciona cor-poeticamente os relatos de vida ouvidos, no momento do ensaio, às imagens produzidas. Com isso, estabelece-se um coletivo de histórias que mostram sinais de um trauma manifestado nas cicatrizes, marcas e experiências físicas e emocionais de “peles e almas de mulheres reais. O projeto surgiu depois de uma poesia onde falo de processos em que o corpo pode passar e faz a relação corpo x casa, pele x parede, mostrando que o corpo é morada, que a pele conta histórias internas e é reflexo de experiências e intervenções”, conforme a fotógrafa expressa.

Figura 5 — *Casa corpo pele parede*



Fonte: Salomão, 2017, [s.p].

A poesia vem do corpo e conversa com outro corpo, tornando possível a criação de um espaço de acolhimento e de força para essas mulheres; por si só, esse encontro é também um movimento reflexivo de cura, de inserção no mundo e de permanência nele.

É difícil se colocar em um começo quando se parte de uma continuação: a ação de entrar nessa continuidade e nessa memória que possui muitos movimentos realizados e que ainda precisa de muita água para se transformar e curar mostra-se necessária. Além disso, é preciso reconhecer a importância da cura em texto, em linha e em significado que se desenham a partir dos textos mobilizados. Diante disso, tenta-se subverter as palavras, mostrar nuances e apresentar realces na sintaxe. E tudo isso se constrói de forma coletiva, porque, ao escrever em corpo e com o corpo, a voz se torna muitas e a memória também. Continuar. Permanecer. Pedindo licença através do gesto para poder contribuir e ser cura coletiva, pois essa cura, assim como a vida, está no movimento.

REFERÊNCIAS

AKOMFRAH, John. Memory and the morphologies of difference. In: SCOTTINI, M.; GALASSO, E. (org.). *Politics of memory*. Berlim: Archive Books, 2015. Todos os direitos reservados. Republicado com permissão dos detentores dos direitos autorais. Tradução: Jonas Rodrigues.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ANUNCIACÃO, Aldri. Antimemórias de uma travessia interrompida. In: LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Julio (org.). *Dramaturgia Negra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018. p. 15-47.

BERND, Zilé. *Persistência da memória*. Porto Alegre: BesouroBox, 2018.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. *Quarto de cura — instalação*. Site da artista. Disponível em: https://castielvitorinobrasileiro.com/inst_quarto_de_cura_fg. Acesso em: 09 fev. 2026.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. *Nada aqui se acaba — instalação*. Site da artista. Disponível em: https://castielvitorinobrasileiro.com/inst_nadaaquiseacaba. Acesso em: 09 fev. 2026.

CARLOS, Dione. Ialodês. In: LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Julio (org.). *Dramaturgia Negra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018. p. 61-92.

CAVOUR, Carla. Retratos — Helen Salomão. *Hysteria*. Vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MVcFZoPFmNs>. Acesso em: 28 jan. 2026.

CUNHA JUNIOR, Henrique Antunes. NTU. *Revista Espaço Acadêmico*, v. 9, n. 108, p. 81-92, 2010. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/9385>. Acesso em: 28 jan. 2026.

CUTI, Luiz Silva. Quem tem medo da palavra negra. In: GRUPO CAIXA PRETA; OLIVEIRA, Jessé (ed.). *Matriz*. Uma revista de arte negra. Porto Alegre: Grupo Caixa Preta, sd. p. 42-54.

DINIZ, Jack. *Fonte de cura* (filme). YouTube, 27 mar. 2021. 1 vídeo (41min22s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Trs5xgltrxc>. Acesso em: 09 fev. 2026.

DINIZ, Jack. *Jack Diniz* (wixsite). Disponível em: <https://peneiro.wixsite.com/jackdiniz>. Acesso em: 09 fev. 2026.

EVARISTO, Conceição; TENÓRIO, Jeferson. *Escrivência e narrativas de si: resistências da negritude (live)*. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cjko2yanHus>. Acesso em: 28 jan. 2026.

FREUD, Sigmund. O inconsciente (1915). In: FREUD, Sigmund. *Obras Psicológicas de Sigmund Freud: escritos sobre a psicologia do inconsciente — Volume II (1915-1920)*. Coordenação geral de tradução de Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006. p. 13-28.

GARCIA, Giulia. A revolução de Helen Salomão (reportagem). 2018. *Revista Trip Uol*. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/helen-salomao-empodera-negros-e-mulheres-pela-fotografia>. Acesso em: 28 jan. 2026.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). *Performances, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. p. 69-92.

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

MBEMBE, Achile. *Necropolítica seguido de Sobre el Gobierno privado indirecto*. Traducción y edición a cargo de Elisabeth Falomir Archambault. Espanha: Editorial Melusina, 2011.

MEDEIROS, Beatriz. Mulheres que fotografam: Helen Salomão (reportagem). 2018. *I hate flash*. Disponível em: <https://ihateflash.net/zine/mulheres-que-fotografam-helen-salomao>. Acesso em: 28 jan. 2026.

MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (org.). *O cinema de John Akomfrah: espectros da diáspora*. CCBB; Ministério da Cultura. 2017. [mostra de filmes no Centro Cultural Banco do Brasil]. Disponível em: <https://www.bb.com.br/docs/portal/ccbb/OCinemadeJohnAkomfrahEspectrosdaDiaspora.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2026.

OYĒWŪMÍ, Oyèrónkê. Matripotency: Ìyá in philosophical concepts and sociopolitical institutions. Tradução Wanderson Flor do Nascimento. In: *What Gender is Motherhood?* New York: Palgrave Macmillan, 2016. p. 57-92.

RATTS, Alex. *Eu sou atlântica* — sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

SALOMÃO, Helen. Casa Corpo Pele Parede. In: LOPES, Débora. Mulheres falam sobre suas estrias, celulites e cicatrizes (reportagem). 2017. *VICE*. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/zm-z4nw/mulheres-estrias-celulites-cicatrizes>. Acesso em: 28 jan. 2026.

SALOMÃO, Helen. Os dias eram assim. In: SATO, Fernando. Projeto Futuro do Presente, Presente do Futuro #6 — Helen Salomão: Os dias eram assim (reportagem). 2020. *Jornalistas Livres*. Disponível em: <https://jornalistaslivres.org/projeto-futuro-do-presente-presente-do-futuro-6-helen-salomao-os-dias-eram-assim/>. Acesso em: 28 jan. 2026.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, Quilombos: Modos e Significações*. Brasília: INCTI/UnB, 2015. Disponível em: http://cga.libertar.org/wp-content/uploads/2017/07/BISPO-Antonio.-Colonizacao_Quilombos.pdf. Acesso em: 21 fev. 2026.

SILVEIRA, Luciana Martha. *Introdução à teoria da cor*. 2. ed. Curitiba: Ed. UTFPR, 2015.

SOMÉ, Sobonfu. *O espírito da intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar*. Tradução de Deborah Weinberg. São Paulo: Odysseus Editora, 2007.

TENÓRIO, Jeferson. *O avesso da pele*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

WALKER, Alice. If the present looks like the past, what does the future look like? In: WALKER, Alice. *In search of our mothers' gardens: Womanist prose*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983. Disponível em: <https://archive.org/details/insearchofourmot0000walk/mode/2up>. Acesso em: 28 jan. 2026.

Recebido em: 31/03/2025

Aceito em: 13/02/2026

