



NTIMA DYA LUKAYA - MEMÓRIA DO CANTO DAS ÁGUAS DOÇES: ancestralidade na cena performativa expandida

TÁSSIO FERREIRA

É multiartista da Cena. Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC - Universidade Federal da Bahia (UFBA); docente do Centro de Formação em Artes e Comunicação da Universidade Federal do Sul da Bahia; Líder do Grupo de Pesquisa Aldeia - Núcleo de Pesquisas Afro-brasileiras em Artes, Ensinações e Tradições na Diáspora (UFSB/CNPq); docente dos programas de pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA) e Artes (PPGArtes/UFSB), Taata dya Nkisi responsável pelo Terreiro Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi.

**BRENO CÉSAR RODRIGUES
E SILVA TERRA**

É artista interdisciplinar; pós-graduando em Meio Ambiente e Agroecologia pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano - IF Baiano; Bacharel Interdisciplinar em Artes (UFSB); pesquisador vinculado ao grupo de pesquisa ALDEIA - Núcleo de Pesquisas Afro-brasileiras em Artes, Tradições e Ensinações na Diáspora (UFSB/CNPq). Taata Kambandu pelo Unzó ia kisimbi ria Maza Nzambi (Simões Filho-BA).

RESUMO

O presente trabalho reflete sobre o exercício de verter o corpo a diferentes inscrições poéticas, a partir de uma série de processos criativos traduzidos em instalação, videoperformance, criação sonora e audiovisual. Flui sobretudo de um espaço-tempo onde nos debruçamos sobre a cosmopercepção Banto-Congo, que dá aporte ao conceito de Pesquisa Encruzilhada (Ferreira, 2019), diretriz metodológica inspirada nas ensinagens do Candomblé Congo-Angola, para ativar e ancorar processos artísticos voltados à criação de cena na diáspora. Nesse sentido, serão melhor analisadas as produções: *Lida: trabalhos, cantos e rodas* (2019); *Tornar-se Água* (2021), *Sopro: imagens do Unzo* (2021) e *Musambu* (2021). Esses processos de experimentação artística potencializam-se através de uma imersão no Terreiro de Candomblé Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi (Simões Filho - BA), passo fundamental para uma pesquisa que busca alicerce em modos contra-hegemônicos de operacionalizar o fazer criativo da cena contemporânea e a retomada de territórios poéticos tamponados pelo processo colonial. Contribuem para o balneio referencial os saberes de Ferreira (2019), Fu-Kiau (1991), Martins (2002) e Bispo (2023).

PALAVRAS-CHAVE:

Pesquisa-Encruzilhada. Performance. Teatralidades. Tradição Bantu.

NTIMA DYA LUKAYA - MEMORY OF THE SONG OF FRESH WATERS: ANCESTRY IN THE EXPANDED PERFORMATIVE SCENE

ABSTRACT

*The present work reflects on the exercise of pouring the body into different poetic inscriptions from a series of creative processes translated into installation, video-performance, sound and audiovisual creation. Above all, it flows from a space-time in which we approach these issues, the contribution of the concept of Crossroads-Research (Ferreira, 2019), a methodological guideline inspired by the teachings of Congo-Angola Candomblé, to activate and anchor artistic processes aimed at the creation of a scene in the diaspora. In this sense, the productions will be better analyzed: *Lida: trabalhos, cantos e rodas* (2019); *Becoming Water* (2021), *Breath: images of Unzo* (2021) and *Musambu* (2021). These processes of artistic experimentation are enhanced through an immersion in the Terreiro de Candomblé Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi (Simões Filho - BA), a fundamental step for a research that seeks to be based on counter-hegemonic ways of operationalizing the creative making of the contemporary scene and the resumption of poetic territories clogged by the colonial process. The knowledge of Ferreira (2019), Fu-Kiau (1991), Martins (2002) and Bispo (2023) contributes to the referential balance.*

KEYWORDS:

Crossroads-Research. Performance. Theatricalities. Bantu tradition.



*Ntima*¹, palavra de língua kikoongo, *Bantu*, pode ser traduzida tanto como memória quanto como coração, e *lukaya*, da mesma língua, significa rio. Entendo *Ntima dya Lukaya*, “coração-memória de rio”, como nascente no sentido tradutório. Nascente é lugar onde pulsa o fluxo inicial das águas doces e também ponto de retorno das que estão por vir, por reiniciar o ciclo. Logo, nascente é coração e memória das águas. É por ela que podemos saber de todas as águas que se deram/darão a ver na superfície.

Na cabaça trago um gole da água que apanhei no *lukaya*. Molho a palavra para uma breve discussão acerca de trabalhos nascentes desde tudo que me formou e que por ora se desvela através da inscrição poética multilinguagem. Borbulho em um fragmento de chão barrento por cima do lajedo, apoiado na base pela metodologia da Pesquisa-Encruzilhada, em que minha experiência encontrou caminhos possíveis para chegar em solo fértil, úmido e germinar enquanto criação artística diversa.

No Brasil, como em muitos territórios que carregam o trauma colonial, ecoam os gritos de resistência, palavras de ordem e os cantos dos povos em luta pela retomada de suas terras e territórios, pela possibilidade de uma existência digna, por uma governança que contemple a diversidade cultural, étnica e de saberes que compõem o país. Nesse mesmo rumo, como pesquisador do campo das artes da cena, tenho trabalhado na busca por epistemologias que permitam desencilhar-me das diretrizes coloniais que cerceiam esse campo do saber. Lanço-me em uma experimentação artística baseada nos fundamentos de ensinagem da tradição do Candomblé-Congo Angola, como propõe Tássio Ferreira (2019) em sua tese intitulada *Pedagogia da Circularidade Afrocênica*, que, em síntese:

[...] pretende organizar diretrizes metodológicas refletindo acerca das ensinagens afro-diaspóricas, estas aqui entendidas como processos de ensino aprendizagem que se inspiram no terreiro de Candomblé ou em práticas outras tradicionais, como a Capoeira, o Congado, o Samba de Roda, dentre outros, diferenciado das práticas educacionais oficiais do Brasil (Ferreira, 2019, p. 229).

¹ Ver Tiganá Santana (2018, p. 119), pesquisador e tradutor de línguas bantu, no artigo “Brevíssimas considerações sobre Línguas Bantu”, em particular, a língua kikoongo: memórias afro-brasileiras.



Apoio-me igualmente na experiência vivida dentro das tradições afro-brasileiras, das quais faço parte – a Capoeira Angola e o Candomblé Congo-Angola, como “*kambandu*”² no Terreiro de Candomblé Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi (Casa da Fonte das Águas Puras de Deus) – para costurar processos e conectar expressões estéticas variadas.

Ao passo que os rituais da tradição Bantu são feitos de cantos, danças, corpos, objetos sagrados e uma força mítica evocada através da ancestralidade que se conectam em um único acontecimento, entendo que a encruza, quando pensada a partir dessa possibilidade de concepção integralizada da existência, é ponto por onde circulam, ao mesmo tempo, fluxos que vêm e vão de e para múltiplas direções.

É aí, nesse ponto nodal, pelo qual atravessam linguagens e meios que podem se combinar em tempos simultâneos ou distintos, que se situa a minha energia criativa, articulando-se às questões que urgem no tempo atual e nos afetam enquanto coletividade. É essa a perspectiva que se tem olhado a partir desse polo de forças centrípeta e centrífuga:

A encruzilhada é um operador conceitual, e, também metodológico, de alta complexidade, porque não exclui nenhuma perspectiva de referencial cultural/ancestral/político/social/religioso da concepção de vida e relacionamento de muitas comunidades africanas [...] Com isto, a Pesquisa Encruzilhada coloca o/a pesquisador/a diante de sua própria existência para que daí partam todas as possíveis conexões com a vida, em relacionamento com o mundo natural (Ferreira, 2019, p. 13-26).

Nesse sentido, ao evocar a encruza como base metodológica de investigação no âmbito das Artes da Cena Negras, me coloco no centro da investigação, considerando minhas referências civilizacionais, minhas memórias e ancestralidade em diálogos com outras matrizes culturais. Estando as culturas negras diretamente afetadas pelas violências coloniais aqui no Brasil, é inevitável considerar também essas marcas políticas, artísticas e sociais. Com isso, reitero a máxima de que a pesquisa-encruzilhada, apesar de protagonizar as epistemologias negras, congregando tradição e expressões deste tempo, seguem movimentando-se como a água serpenteada no mundo pela divindade *Hongolo, a nhoka kasambuca* [cobra sagrada para os bakongo] – em expansão. Ora estabelecemos diálogos que nos aproximam das bases discursivas da cena hegemônica, ora

² Tocador, o mesmo que Ogã na nação Ketu.



afastamo-nos para compreender e empenhar uma luta de inversão deste mesmo pensamento colonial. Encruzilhar é entrecruzar, dialogar, atravessar, mas sempre retornando ao ponto nodal, ao nosso corpo como portal do sagrado, no protagonismo da produção discursiva ancestral.

CONFLUÊNCIAS

AMIGOS, O CORPO É UM GRANDE SISTEMA DE RAZÃO, POR DETRÁS DE NOSSOS PENSAMENTOS ACHA-SE UM SR. PODEROSO, UM SÁBIO DESCONHECIDO. CORRIJO-ME AS REALIDADES PELA INVERSÃO NATURAL DA ORDEM LÓGICA, TRANSFORMANDO PASSADO EM FUTURO

(Pastinha, 1960, p. 1b).

Confluindo o pensamento, à luz dos saberes do Mestre Nêgo Bispo (2023) e do Mestre Pastinha (1960), sigo no passo das tradições afro-brasileiras, que, no ímpeto de [re]existência, não se furtaram ao diálogo. Apreendendo a fluidez e a capacidade de construir caminhos igualmente ao fluxo das águas, aciono para essa encruza tanto pensadoras(es) insurgentes como outros referenciais do campo das Artes da Cena que me possibilitam transitar entre linguagens e elaborar meios para reverberar epistemologias. Para o pesquisador Luiz Rufino,

o corpo é o primeiro lugar de ataque do racismo/colonialismo [...] é também nos limites do corpo que emergem as possibilidades de novas inscrições, é através dos seus saberes textualizados em múltiplas performances que se confrontam e se rasuram esses regimes (Rufino, 2016, p. 57).



Sabendo que o corpo é a primeira encruzilhada, território por onde giram tanto os atravessamentos do processo colonial, quanto a ancestralidade e outros saberes de várias ordens, considero imprescindível ativá-lo, animar as suas diversas potências. Para tanto, tem sido significativo o exercício investigativo dos Programas Performativos cunhado pela pesquisadora Eleonora Fabião:

Programa Performativo é motor de experimentação porque a prática de programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política [...] Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio (Fabião, 2013, p. 4).

Concomitantemente com a revisão bibliográfica e a escrita, meus processos criativos têm se articulado em ciclos não lineares envolvendo a execução de programas performativos, performance, registros audiovisuais, (re)criação a partir da avaliação e reflexão sobre o material, explorando as possibilidades de trânsito pelas pontes criadas a partir da metodologia da pesquisa-encruzilhada, que são vias para estabelecer diálogos sem perder de vista o ponto de origem, o centro da encruza, a poética Bantu.

Um passo não tem a finalidade de chegar ao outro: ele existe por si só, mas não se encerra em si mesmo. Sandra Rey (2002), pesquisadora das Artes Visuais, conflui nesse sentido com a ideia de um “método aberto” de criação. Para a autora:

[...] a pesquisa em artes, situando-se no lado da nascente do fluxo, apresenta seu objeto em constante devir, isto é, em constante processo de formação/ transformação [...] A obra se fazendo constitui-se numa utopia na medida em que a idealização de um projeto é como o lançar uma flecha: partimos de um ponto determinado como uma mira. Porém o ponto de chegada só poderá ser determinado pela trajetória. Não podemos prever com exatidão os caminhos pelos quais a obra se concretizará (Rey, 2002, p. 133-134).



Para essa pesquisa que se coloca no mundo referenciada por tradições africanas recriadas na diáspora, quando borbulha da nascente um pequeno jorro, uma proposta de criação, as transformações no caminho passam por mediações que são da ordem da ancestralidade, do meu exercício de sondar as muitas instâncias temporais que me constituem e se revelam. Ao passo que aprofundo minhas raízes, à medida que vivo em espaços rituais que restituem e reterritorializam a concepção africana de ancestralidade, tenho a oportunidade de vivenciar a *temporalidade espiralar*, como bem descreve a professora Leda Maria Martins, Rainha de Nossa Senhora das Mercês da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário no Jatobá, em Belo Horizonte-MG:

[...] os ritos de ascendência africana, religiosos e seculares, reterritorializam uma das mais importantes concepções filosóficas e metafísicas africanas [...] Essa percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. A ancestralidade primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação [...] Nas espirais do tempo tudo vai e tudo volta [...], a ideia de sucessividade temporal é obliterada pela reativação e atualização da ação, similar e diversa, já realizada tanto no antes quanto no depois do instante que a restitui em evento (Martins, 2002, p. 83-84).

Assim o meu processo se nutre e é atravessado por muitas forças desse ir e vir em que figura “o passado como lugar de saber e de uma experiência acumulativos, que habitam o presente e o futuro ao mesmo tempo, que é por eles habitado” (Martins, 2002, p. 85).

Mais um gole da água do *lukaya* para enveredar com firmeza nessa caminhada singular atento ao fato de que as águas que brotam em uma nascente são, na verdade, refluxo de muitas outras que completaram seu ciclo, encontraram-se no insondável e agora ressurgem para mover-se novamente sobre *ntoto*³. Essa água de beber, esse ensinamento, me é dada pelos meus mais velhos em casa, na Capoeira, no Terreiro, e, segundo Vanda Machado, Ebomi do Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, “*em-sinar* na comunidade de terreiro significa colocar o outro dentro de seu odu, dentro de sua própria sina, do seu caminho, do seu jeito de ser no mundo do jeito como ele é (2017, p. 17)”. Adentro esses territórios de encantamento, de retomada, de encontro com minha expressão poética atento ao que pontua também o pesquisador Eduardo Oliveira, quando este diz que “são espaços onde a singularidade do indivíduo está assegurada desde que criação comunitária” (Machado, 2017, p. 18).

3 Ntoto é a própria terra que nos dá sustento. A força conclamada, porém não muito bem compreendida. O lastro simbólico que equilibra o mundo natural, permitindo que as outras forças de Minkisi possam conectar-se conosco” (Ferreira, 2019, p. 140).



Bebo água da fonte, saúdo os que vieram antes de mim, retorno à noção de pesquisa-encruzilhada sabendo que ela se compromete com as experiências registradas no corpo. Portanto, “interessam justamente as experiências sensíveis do pesquisador como dispositivo de partida para alinhar os caminhos iniciais” (Ferreira, 2019, p. 27). Daqui em diante posso ser “nascente”.

PRIMEIRO VERTEDOURO: A VOZ QUE ME GUIA

*FOI NESSE PASSO QUE EU SAÍ DA MINHA ALDEIA,
FOI NESSE PASSO QUE EU SAÍ DA MINHA ALDEIA.
MONTADO EM MEU CAVALO,
COM O MEU CHAPÉU DE LADO,
QUANDO EU SAÍA MINHA VÓ ME ABENÇOAVA.*

(Ponto de caboclo - domínio público)

Bem cedo, antes do sol nascer, Vitória já se organiza nas proximidades do fogão à lenha. Durante horas a fio pela manhã ela prepara uma grande quantidade de comida. Depois de pronta, amarra as tampas das panelas com os panos puídos da cozinha, em seguida acomoda-as dentro de um balaio grande. Quase uma légua de caminhada para levar comida para os sete homens que estão na roça ajudando o seu pai, José Ferreira, que cultivava uma lavoura como meeiro na terra de um senhor da vizinhança. Ela assenta a rodilha no cocuruto e se ajoelha, ergue com dificuldade o balaio, deixa-o repousar sobre a cabeça e segue.



Do outro lado do povoado que aos poucos já vai se configurando cidade, às margens do rio dos Arcos, em Minas Gerais, Joaquim Verdureiro caminha de cócoras entre as leiras da horta e faz a colheita do dia. Dois meninos sardentos, Pedro e Beto, organizam as verduras junto com algumas frutas e legumes em bacias de alumínio. Pedro vai reservando em uma das bacias uma quantidade maior de maços de couve, tempero e alface – são as que vendem primeiro. Sagaz! Ele sabe que se levar essa bacia vai carregar o menor peso por menos tempo. Logo saem os três com as bacias sobre as cabeças e baldes nas mãos. O mais velho, vô Joaquim, mobiliza o trabalho e a comunidade enquanto vai na frente entoando: “Olha a jabuticaba!”.

A música e o canto são formas de expressão que me mobilizam desde muito cedo. A Capoeira Angola foi o elo que me desvelou o canto dos meus avôs e avós lavradores, camponeses, ao passo que me instigou à busca do lastro ancestral que me liga a essa tradição afro-brasileira de matriz Bantu que é a própria Capoeira. Daí, foi também pela voz de dona Vitória, avó materna, que enveredei no caminho de raízes profundas que tem me sustentado nessa trilha, a história do território e a origem dos seus cantos.

Minha família se criou no trânsito entre as cidades de Oliveira e Bambuí, na região centro-oeste do estado de Minas Gerais. Nesse caminho, seguindo em direção ao Triângulo Mineiro, é onde se situava a Confederação do Quilombo do Campo Grande, também conhecida como Quilombo do Ambrósio, que foi massacrada pela coroa portuguesa em 1760. A resistência negro-indígena, que permanece no território, atualmente está reconfigurada nas diversas formas de aquilombamentos contemporâneos, representada pelas inúmeras guardas de Congado e Moçambique, na Folia de Reis, no Batuque Mineiro, dentre outras manifestações ali presentes.

Dona Vitória ainda guarda na memória as noites que acompanhou o pai, cantador de desafio, nas rodas de cantoria e de viola. Os momentos em que os parentes se reuniam para dançar e cantar em roda, ao som de tambores e batendo os pés, outra feita que ela disse que chamavam de catira. Se lembra do quintal da casa de seu avô, José Caetano Leal Sobrinho, e sua avó Lina Pedrosa, que servia de pouso para os vaqueiros que passavam por ali. À noite eles “quentavam” o frio ao redor de uma fogueira com cantoria e viola.

Trata-se de expressões que certamente perpassam também a memória de muitas outras pessoas de lá, mas que as forças colonizadoras que ainda avançam de muitas formas seguem no



intento de apagar, sobretudo por intermédio das numerosas igrejas evangélicas que demonizam as manifestações culturais de matrizes afro-brasileiras.

Esse enredo que conecta a minha história, a história dos meus avós, seus cantos e sua estética – os cantos de trabalho dos lavradores campesinos, os aboios, muitos deles também entoados na Capoeira Angola do Sul da Bahia⁴, no samba de roda e no samba de caboclo do terreiro – o meu território de origem e as tradições Bantu, se transformou na força motriz para a instalação e criação audiovisual intitulada *Lida: Trabalhos, cantos e rodas*⁵. O que se consolidou como obra até aqui surgiu do seguinte processo:

A EXECUÇÃO DOS PROGRAMAS PERFORMATIVOS: “CARREGAR O PESO E ENTOAR O CANTO, ASSIM COMO FAZIAM MEUS MAIS VELHOS”

Desse modo, depois de coletado e construído por mim todo o material cenográfico que compôs a instalação, foi carregado e (en)cantado no atravessamento da cidade de Porto Seguro-BA, que sediou a montagem da instalação concretizada no campus Sosígenes Costa da Universidade Federal do Sul da Bahia – UFSB. Ao longo de um intervalo de três meses, executei semanalmente o referido programa performativo entoando diferentes cantos de trabalho, encontrados nas minhas pesquisas e vivências na tradição, enquanto

4 CECA-AJPP (Centro Esportivo de Capoeira Angola - Academia de João Pequeno de Pastinha), núcleo Mestre Pé de Chumbo. Grupo onde tive a oportunidade de dar os primeiros passos nessa tradição.

5 Lida: Trabalhos, Cantos e Rodas. Disponível em: <<https://youtu.be/A9iTNRnItel?si=X3CYcDu5aAbSgHfp>>. Acesso em: 12 maio 2025.



carregava sobre a cabeça todo o artefato do meu trabalho por um trecho de aproximadamente cinco quilômetros e meio. O momento do trabalho-performance restituiu uma cena em que estavam presentes materiais do cotidiano dos trabalhadores do campo, dos mercados e das feiras. Elementos indissociáveis e definidores das suas expressões artísticas, corporais e ritualísticas. O peso era sempre o máximo que conseguia erguer e sustentar sobre a cabeça para caminhar. Foi um trabalho de exaustão. Inúmeros caixotes de feira, sacarias de rafia repletas de folhas, ferramentas, toras de madeira e instrumentos musicais acomodados em caixas de treliça de madeira, que reproduziram uma dimensão ampliada dos caixotes⁶.

REGISTRO, ESTUDO DO MATERIAL E COMPOSIÇÃO AUDIOVISUAL

Os programas performativos foram registrados de acordo com o que possibilitou cada execução. O material gerado tinha o objetivo de compor a instalação, mas, no fluxo do processo, se desdobrou em criação audiovisual. Foi um longo tempo dedicado à avaliação e decupagem das quase dez horas de material gerado. O que comporta o vídeo como linguagem e produto artístico está longe de dar conta da grandeza do processo, da diversidade de relações, comoções e interações geradas para além do meu próprio corpo e do que pude perceber. Um transeunte passou por mim e depois retornou correndo para me oferecer um saco de pães, em outro dia um homem se aproximou para perguntar se eu era um pagador de promessas, no outro um senhor retornou na rodovia com sua caminhonete e disse que levaria tudo no veículo até o meu destino, eu agradei e continuei.

O vídeo que combina trechos de registros dos programas performativos e o áudio de conversas gravadas entre mim e a minha avó, nasceram dos giros que dei em torno do processo de criação

⁶ Lida: Trabalhos, Cantos e Rodas - performance e instalação. Disponível em: <https://az9009.wixsite.com/ntimadyalukaya/lida-trabalhos-cantos-e-rodas>. Acesso em: 12 maio 2025.



e que adensaram contornos e forças que já se mostravam tímidos, desvelaram outros que estavam por vir e que virão. O trabalho não acabou, está apenas começando...

O caminho de aprofundamentos futuros se dá pelo fundamento da encruzilhada que é “operadora de linguagens e discursos, [...] como terceiro lugar, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais” (Martins, 2002, p. 73). Esse trabalho sem dúvida formou o meu corpo e o meu canto a partir da experiência. Algo que não poderia se dar de outro modo: foi caminho para reunir-me com as vozes que me formam e as gingas que me bailam. Parte de um processo de reterritorialização poética, onde o canto tem se tornado para mim um dispositivo de ressignificação da existência a partir do reconhecimento dessas vozes que ecoam na minha, a voz dos meus mais velhos e mais velhas, a voz dos meus Mestres e Mestras.

Na encruza o giro continua e vai apontando desdobramentos possíveis para fundir o tradicional e o contemporâneo. Caminhei, caminho, assim como escrevo e narro, pelo rastro dos que abriram essa trilha cientes da necessidade da inscrição poética na retomada e na perpetuação da memória, da necessidade de recontar as histórias e tecê-las na matéria para também deixar lastro, como um rio desenhando o próprio leito, na contramão do tempo do imediatismo e da efemeridade, indo de encontro ao que outrora se constatou no Ocidente:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. [...] Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual (Benjamin, 1985, p. 205).

Entre fios, miçangas e palha da costa seguimos tecendo a nossa teia. A memória registrada aqui é o que passou e o que virá, é território de criação, sopro de tempo que move a água do rio e gera o movimento que desenha em pedra bruta os contornos do diamante, é “começo meio e começo” (Bispo dos Santos, 2021).



SEGUNDO VERTEDOURO: TORNAR-SE ÁGUA

A ÁGUA SEMPRE DESCOBRE UM MEIO.

(provérbio africano)

*O aparato que se destina a encobrir-nos as faces, essas máscaras brancas,
há tempos tem sido o dispositivo que resguarda
os "senhores" da nossa real grandeza.*

Os uniformes, sintéticos, suprimem a verdadeira potência do nosso saber.

Relegam à condição de subalternas as maiorias que movem o mundo.

Corpos, tecidos multiformes, substância aquosa, orgânica.

Vestidos de si rompem com o crivo alheio, ruínas de uma construção tóxica.

As frestas não são suficientes para a existência.

Não haverá contenção possível,

*não há forma ou espaço que a possa deter na sua condição
primordial de propriedade transformadora.*

(re)Tornar-se água é diluir as barreiras.



Tornar-se Água é uma pequena série que inclui um poema expandido⁷, videoperformance e instalação⁸ realizadas entre 2019 e 2021. O poema expandido reverbera do primeiro trabalho realizado em 2019 (performance e videoinstalação), apresentado no conjunto da obra como Transposição⁹, (6'43"). Retornei às memórias de minha avó. Ela conta que se mudaram para a cidade onde nasci, Arcos-MG, em função de um trabalho que seu pai conseguiu no trecho da Ferrovia Centro-Atlântica que atravessa o município para escoar os produtos da mineração. Sua função na manutenção da ferrovia era pregar os trilhos nos dormentes com uma enorme marreta, foi esse o seu trabalho paralelo ao ofício de lavrador. Igualmente estar em um território denominado "Costa do Descobrimento", onde o povo Pataxó vive em constante conflito pelo direito de permanecer em seus territórios, pelo acesso à terra e onde o poder público permite absurdamente a restrição de uso dos recursos naturais por meio da privatização, sobretudo das praias, me impulsionou a realizar essa performance. Subverti a função do corpo que se dá ao trabalho, do próprio trabalho e do uso da mesma ferramenta que servia ao ofício do meu bisavô para pregar os dormentes. Aqui a marreta é instrumento de revolta e serve à libertação. O programa era "derrubar um muro". Fui até uma edificação em construção na beira da praia, derrubei as paredes que davam para o mar, nu e sem aviso prévio. Registrei tudo à hora do sol nascente.

O refluxo dessas águas que me moveram à realização da primeira videoperformance foi gerado e gestado, sobretudo, da imersão de pesquisa no Terreiro Unzó ia Kisimbi. Desde o princípio, esse trabalho registra um período de transformações substanciais para mim desde que passo a me perceber como sujeito afetado pelas questões raciais que estruturam as relações sociais e políticas no nosso país, uma reflexão acalorada também pela inserção no universo da Capoeira Angola e da universidade pública. A partir daí, os desdobramentos que se deram, a possibilidade de ver o projeto inicial através de um novo prisma, foram adensamentos resultantes do chamamento das águas para um encontro ancestral no solo sagrado do Terreiro de Candomblé. Águas que traspassaram outras barreiras do processo colonial.

Recorro ao filme *Mokambo: Nguzo Malunda Bantu* (2018), em que me deparei com uma fala disparadora de conexões que alinhavo neste texto: "A música, ela é que nem a chuva, onde ela cai ela toma a forma desse lugar". O enunciado corresponde à participação do Maestro Ubiratan Marques, regente da Orquestra Afro sinfônica de Salvador-BA. Ele discorre sobre a maneira como as musicalidades *Bantu*, vindas de África, se transformaram no território

⁷ *Tornar-se Água*. Disponível em: <<https://az9009.wixsite.com/ntimadyalukaya/tornar-se-%C3%A1gua>>. Acesso em: 12 maio 2025.

⁸ Transposição. Disponível em: <<https://az9009.wixsite.com/ntimadyalukaya/transposi%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 12 maio 2025.

⁹ Videoperformance Transposição, disponível em: <<https://youtu.be/QH8H7XAadDc>>. Acesso em: 12 maio 2025.



brasileiro e se tornaram fundantes de idiomas musicais expoentes da nossa cultura, como por exemplo o Funk e o Samba.

Que relação essa analogia entre chuva e música tem com a ideia de tornar-se água? Para os *Bantu-Kôngo* os ciclos da existência começam e terminam na linha da *Kalunga*¹⁰. Entre outros significados, *Kalunga* é a grande água, é esse elemento de propriedade transformadora essencial para a vida e para essa cosmopercepção bakongo onde tudo se faz com água e música.

Em dezembro de 2020, quando fui convidado a realizar a primeira imersão no Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi, Terreiro de Candomblé Congo-Angola, pude me dedicar à observação e participação nos processos de ensinagem daquela comunidade. Taata Nseremin, sacerdote da casa, momentos antes de entrarmos no Terreiro, me instigou a perceber a água naquela comunidade, nos corpos, nos movimentos das pessoas que eu encontraria no Terreiro, em sua maioria seus filhos e filhas de santo.

Percebo que a água que eu procurei ver, para além de se manifestar em cada um daqueles corpos que preparavam o Terreiro para os rituais, trabalhando na cozinha, retirando as folhas na mata ou mais tarde dançando no *jamberesu* (gira), se materializa com força maior em um corpo coletivo. Na totalidade da comunidade, que ocupa os mais diversos espaços sociais da contemporaneidade, ao mesmo tempo que mantém viva uma tradição que resiste à revelia do ritmo acelerado da vida urbana capitalista, haja vista que o “espaço do terreiro compreende um lugar atemporal e possui métodos próprios de aprender e ensinar”, como bem pontua Vanda Machado, no seu livro *Pele da Cor da Noite* (Machado, 2017, p. 45).

Passo então a entender a diáspora como o desvio do curso de um rio que não parou de correr; na construção do novo caminho houve o encontro entre os Bantu e os povos originários nas Américas, foi um encontro de povos que já traziam consigo o conhecimento sobre a força dos elementos de *ntoto* e confluíram, como explica o Taata Anselmo Santos Minatojy - Sacerdote do Terreiro Mokambo: “Na mata eles eram acolhidos pelo indígena, por isso que o Candomblé Congo - Angola no Brasil é o Candomblé que tem um indígena como primeiro ancestral. Pelo acolhimento, pelo cuidado, pelo carinho e pela troca de saberes” (Mokambo, 2018).

10 Kalunga – Mar, marés, águas salgadas, a grande mãe ancestral, símbolo de espiritualidade, a energia superior completa, segundo Fu-Kiau (1991).



O que possibilitou o encontro fluido desses braços d'água - o elo entre os povos -, arrisco dizer, foram as semelhanças dos modos de existir com *ntoto* para os *Bantu*, ou com a "Terra-Floresta" para os povos originários, como nos ensina o Xamã Yanomami Davi Kopenawa (2015). Cada um à sua forma busca a harmonização das diversas forças que manifestam relação de oposição, tensões e conflitos, como saúde e doença, por exemplo, um trabalho constante, muitas vezes traduzido em práticas rituais. Para os Enawene Nawe, povo falante da língua Aruak, que ocupam tradicionalmente o Vale do Juruena no estado do Mato Grosso:

As práticas rituais reafirmam a conjunção entre essas dimensões, Céu-Terra-Água, que se espelham e se referenciam mutuamente, tendo nos Enawene o intermédio - o corpo e a expressão - dessas relações que manifestam oposições, tensões e conflitos, que encarnadas nos Enawene devem ser harmonizadas por meio da execução ritual para garantir o equilíbrio ecológico e a ordem social e cósmica (IPHAN, 2010, p. 22).

O encontro dos saberes, a força da união dos povos, o imparável fluxo de rios com origens distintas que se encontram e seguem juntos para a grande água, se fazem presentes nas formas de [re]existência da tradição *Bantu* na diáspora. Elas podem ser vistas na formação dos Quilombos, dos terreiros de Candomblé e tantas outras comunidades que confluem essa diversidade em suas expressões culturais e religiosas no Brasil.

Consegui ver a água, consegui ser água. Tornar-se água é ser *lukaya*, é ser maleável, imparável, não se furtar ao diálogo, é encontrar-se com a *Kalunga*, é ser Bantu. Ouvi ao chamamento, fui ao *Unzó*, casa pequena, casa do ritual, casa de *Kisimbi*, divindade das águas doces, que dá nome ao Terreiro. Segui as orientações da Pomba Gira Dama da Noite, entidade também assente naquela casa, e fui me encontrar com *Katendê*, divindade relacionada aos saberes das plantas que curam e da agricultura - dono do meu *Mutuê* (cabeça). Tornei-me água, pois é no entre fluxo das águas de *Kisimbi* que se desenvolvem as raízes que *Katendê* cultiva, as minhas raízes.



MUSAMBU E SOPRO: IMAGENS DO UNZÓ

O universo mitopoético, sonoro e imagético acessados e reunidos até aqui, sobretudo pelas vivências no Terreiro, são a força geratriz presente em *Musambu*¹¹, experimento instalativo, sonoro, performativo e audiovisual. *Musambu*, também da língua kikoongo, significa reza, é uma súplica à energia de Katendê, *nkisi* que guarda todas as *nsabas* (folhas) e o poder de cura através delas. Um pedido de cura para os povos diante do devastador contexto pandêmico da covid-19.

O vídeo carrega a performatividade de “realizar um trabalho” [de cunho espiritual, um rito]. Para nós, povo de santo, é comum também dizermos “arriar um ebó”. Na ação posta em cena, acendo as velas. Sobre uma cama de folhas estão as duas partes de uma cabaça aberta ao meio. Folhas de aroeira são postas dentro de cada parte e regadas com mel. Uma outra cabaça menor vai sendo cheia de água até transbordar. A água se espalha pelo chão. A melodia do hino dos povos Bantu é *soprada* enquanto dura o trabalho. Enquanto a luz das velas permanece, são elas que fazem com que exista a imagem possível de ser captada pelo aparato técnico e são elas que determinam a duração da obra; não há edição. O tempo dilatado, o portal para o encantamento que se abre ao cintilar luminoso da vela que acende, a água que alimenta a força mítica, a sutileza de um movimento mínimo, a chama que descortina visualidades e sonoridades comuns para os povos de terreiro, relativas ao ato de oferendar. Estes são elementos que podem ser lidos também, na chave epistemológica do campo das Artes, a partir da ideia de *teatralidade como campo expandido* (Diégues, 2014). A autora analisa as imbricações entre o teatro e as artes visuais que marcaram o panorama das artes contemporâneas da segunda metade do século XX em diante,

um período no qual alguns artistas deixaram de produzir quadros ou pinturas a serem colocados sobre paredes planas para então instalar objetos nas salas de arte e em espaços abertos. Os objetos, com sua imponente presença, tomaram os espaços e produziram uma presença cênica que demandava atenção ou expectativa. [...] Muito antes de o teatro se apropriar de outras linguagens [...] a

¹¹ Musambu. Disponível em: <<https://youtu.be/th7e7NdXS1k>>. Acesso em: 12 maio 2025.



teatralidade já havia se disseminado, contaminado, infiltrado e expandido nos territórios da vida e das artes (Diéguez, 2014, p. 126).

É justamente no limiar entre a vida e as Artes que tenho apreendido e performado esse modo ancestral de reexistir pela via da estética. “Viver nas tradições é viver em estado de poesia, por isso é preciso viver outros modos de vida. É preciso viver em estado de poesia para encontrar uma arte descolonizada” (Abras, 2020). Assim os “modos de discurso misturam-se a formas de vida em que cabe aos artistas criar condições para que uma experiência comunitária se exteriorize” (Fernandes, 2013, p. 7); para que “possamos adensar o encantamento com a nossa existência” (Santana, 2019).

*Sopro: imagens do Unzó*¹², conjunto de criações sonoras registradas em faixas de áudio, jorram da mesma nascente como exercício poético, continuidade das reverberações da experiência estética vivida no Terreiro. É um experimento sonoro que tem como única fonte de material criativo o “sopro”, seja articulado na dicção do texto narrado, no entoar dos cantos ou na construção da paisagem sonora que compõe a obra. Inspiro-me nas palavras de Naná Vasconcelos, no filme *Diário de Naná* (2006), no qual o músico brasileiro recifense, um dos mais aclamados percussionistas de sua geração, falecido em 2016, aponta que “a voz é o primeiro instrumento e o corpo é o melhor”. Entenderemos a importância do “sopro”, da palavra falada, nas tradições de matriz africana no diálogo com Amadou Hampaté Bâ:

Nas tradições africanas – pelo menos nas que conheço e que dizem respeito a toda região da savana ao sul do Saara – a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e as forças ocultas nela depositadas. Agente mágico por excelência, grande vetor de “forças etéreas”, não era utilizada sem prudência (Bâ, 1982, p. 169).

Na tradição nagô recriada na diáspora “ensina-se pelo *emi*, o sopro do encantamento da palavra e do outro” (Machado, 2017, p. 26). Já em território indígena se dá a ver, na tradição dos Enawene Nawe, por exemplo, a importância da memória, entendida também como inscrição oral que se dá através do sopro e do canto, que tem seus lugares fortemente marcados no Yaokwa, ritual realizado anualmente durante sete meses do ano:

¹² *Sopro: imagens do Unzó*. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1b-m3ONJqj3pFWaZUPii-nc_CGgZSpwUzNw>. Acesso em: 12 maio 2025.



[...] o Yaokwa se inscreve no cotidiano, nos sentidos de pertença e enraizamento desse povo que expressa na execução desse rito suas concepções sobre si e sobre os outros – os termos de sua identidade – vinculados à memória, aos mitos e ao lugar privilegiado que o canto, o sopro (flautas) e a música ocupam nessa operação (IPHAN, 2010, p. 14).

São saberes que emergem do corpo, repassados e recriados através de “uma tecnologia do corpo” (Castro, 1979, p. 42), que ao mesmo tempo que se diferenciam são compartilhadas entre muitos povos. Servem aos processos de feitura, iniciação, ou cura onde estão imbricadas variadas formas de expressão estética em um acontecimento. Para os povos Awá-Guajá, das aldeias Tiracambú e Awá, localizadas na divisa entre Maranhão e Pernambuco,

O processo de cura consiste basicamente em trazer o “calor do céu” (*iwa rakuha*) e soprá-lo em diversas partes do corpo da pessoa. Esse calor pode agir de forma preventiva, fortalecendo o corpo, assim como pode curar uma pessoa doente. Os sopros executados pelo cantador-xamã fazem com que as pessoas fiquem bem, sem doença. Há uma outra expressão para mencionar esse procedimento terapêutico: *ru iwa janaha*, “trazer a música/canto do céu”. Os *karawara* e a cura estão diretamente relacionados. É pelo canto que os homens se comunicam com esses espíritos celestes que, então, os auxiliam nas curas (Garcia, 2010, p. 419).

As epistemologias dos povos africanos em diáspora no diálogo com as tradições ameríndias em seus muitos cruzamentos insurgem como um sopro revelam um universo poético realmente incomensurável que permanece se infiltrando e transpassando as frestas da colonialidade, abrindo caminhos, oferecendo meios para existências baseadas em outros modos. Instrumental este que insisto em incorporar à minha experimentação como possibilidade de desviar das imposições eurocêntricas soterradoras de subjetividades à margem. Então *Sopro: imagens do Unzó* é mesmo o meu exercício de explorar a potência sonora que é o corpo na sua totalidade para quem sabe, chegar a uma *oralitura do encantamento*:

[...] a palavra falada é um valor social. Da palavra decorre o discurso oral, a oralidade. [...] A oralidade africana é um conceito amplo, que abrange oratura,



oralitura, inscritura, tradição oral, literatura oral e história oral. São formas da arte verbal e da construção do pensamento na sua forma verbal. O discurso verbal pensado e composto com diversas formas de expressão, como teatro, a música, a dança e a expressão corporal. O discurso composto incorpora os instrumentos musicais e o corpo (Cunha, 2010, p. 86).

Incorporo o som que ouço quando coloco em um dos ouvidos a cabaça do meu berimbau, é uma mistura de vento e água corrente. O princípio do som que se expande no espaço-tempo e da chuva que toma a forma do lugar que cai, reforça a ideia de que é preciso tornar-se água, ser maré, essa que se move intimamente combinada com o sopro dos ventos, que revela essa poética transformativa ao passo que redesenha diariamente o chão de *Kalunga*.

O QUE DESÁGUA NA FOZ

É Preciso ser *lukaya*! No seu andamento às vezes imperceptível providencia a abertura dos próprios caminhos, redesenha o seu curso à medida que se depara com as mudanças em *ntoto*. É onde nos percebemos e experienciamos o *continuum*, o devir que inspira a nossa pesquisa e experimentação artística. Igualmente seguimos transpondo, no ímpeto de ser também fazedores de caminhos.

Saudamos *Pambu Nzila*, senhor dos caminhos, "*Kiuá! Pambelê Pambu Nzila*"! Para entrar, ressignificar, e romper, sempre que necessário, com muitas estruturas coloniais. Dentre elas, o palco italiano enquanto caixa cênica. Transitamos pelo meio urbano, pelos lugares naturais de acesso público, expandindo-os através da intervenção poética. Re-inscrevendo modos dos antigos pregoeiros, mascates, capoeiristas, sambadores e sambadeiras que realizavam sua prática ritual nas ruas, durante os intervalos do trabalho exploratório e exaustivo nos centros urbanos, das guardas de Congado e Moçambique que saem em cortejo pelas instaurando um outro estado de presença por onde ressoam os cantos e os tambores; das comunidades de terreiro que estendem o seu



território sagrado pelas encruzilhadas; tradições que permeiam nossa vida enquanto pesquisadores e praticantes. Sabemos e tratamos de reconhecer o seu infinito potencial para a construção poética e sua importante contribuição para as artes da cena contemporânea. Desse modo, seguiremos o curso dessas águas, e o que fica registrado neste artigo é apenas uma pequena parcela do que se pode beber nessa fonte.

Do ponto de vista das pesquisas negrodscuentes se evidencia o rompimento com as disciplinas em seus isolamentos, dando lugar a uma investigação pela complexidade da existência no mundo natural, a partir das experiências do corpo e pelo corpo, como antepara o pensamento de Fu-Kiau (1991). Neste caso, a encruzilhada em seu lugar de organização de ciclos de pesquisa que dialogam em etapas às vezes consecutivas, alinhadas à ideia de confluência do Mestre Nego Bispo (2021), inserem as experiências de vida de modo expandido como alimento para as performances aqui sopradas. Com isso, refletimos sobre a potência das Performances das Tradições Negras como lugar de signo e significado, de potência de corpos que se expressam de modo coletivo, de portal do sagrado e dobrador de tempos coloniais, em diálogo possível e por ora inegociável com as ditas disciplinas que forjam a educação deste país.

REFERÊNCIAS

- » ABRAS, Benjamin. **Kalundu**: saberes afrodiaspóricos em debate. 1 vídeo (132 min.). Publicado pelo canal Coletivo Afro-en-Cena. Disponível em: <<https://youtu.be/M52m-Z6w7jA>>. Acesso em: 10 ago. 2021.
- » BÂ, Amadou Hampâté. A Tradição Viva. *In*: ZERBO, J-KI: **História Geral da África**. São Paulo: Ática, 1982, p.167-214.
- » BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. *In*: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Coleção Obras escolhidas, vol.1. 3a.edição. São Paulo: Brasiliense, 1987.



- » BISPO dos SANTOS, Antônio. Começo meio e começo. **Revista Revestrés**, ISSN 2238 8478 n°50, novembro - dezembro, 2021, p.10 -23. Disponível em: <<https://revistarevestres.com.br/entrevista/comeco-meio-e-comeco/>>. Acesso em: 14 dez. 2024
- » BISPO dos SANTOS, Antônio . **A Terra Dá, a Terra Quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.
- » CASTRO, Eduardo Batalha Viveiros de. 1979. **A fabricação do corpo na sociedade xinguana**. Boletim do Museu Nacional, Série Antropologia, n° 32, 1979. p. 40-49.
- » CUNHA JÚNIOR, Henrique. Ntu. **Revista Espaço Acadêmico**, v.09, n°108, Maio, 2010, p. 81-92.
- » DIÉGUEZ, Ileana. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. **Sala Preta**, v. 14, 2014, p. 125-129.
- » FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX - Revista do LUME**, v. 4, dez 2013. Disponível em: <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>>. Acesso em: 30 out. 2020.
- » FERNANDES, Silva. Experiências do real no teatro. **Sala Preta**, v. 13i2, p. 3-13, 2013.
- » FERREIRA, Tássio. **Pedagogia da Circularidade Afrocênica**: diretrizes metodológicas inspiradas nas ensinagens da tradição do Candomblé Congo-Angola. (Tese de doutorado) Salvador, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/UFBA, 2019.
- » FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. A visão *Bântu* Kôngo da sacralidade do mundo natural. Tradução: Valdina O. Pinto. In: FU-KIAU, K. K. B. **Self Healing Power and Therapy**. New York: Vantage Press, 1991. Disponível em: <<https://www.saberestradicionais.org/publicacoes-de-mestras-emestres-texto-de-fu-kiau-traduzido-por-makota-valdina/>>. Acesso em: 02 ago. 2021.
- » GARCIA, Uirá F. **Karawara**: a caça e o mundo dos Awá-Guajá. Tese (Doutorado) USP. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-26072011-145355/publico/2010_UiraFelippeGarcia.pdf>. Acesso em: 09 ago. 2021.
- » IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico Brasileiro. **Dossiê de Registro do Yaõkwa como Patrimônio Imaterial do Brasil**. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2010. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Yaokwa.pdf.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2021.



- » KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: Palavras de um xamã yanomami. São Paulo, Companhia das Letras, 1ª ed, 2015.
- » MACHADO, Vanda. **Pele da Cor da Noite**. 2 ed. Salvador: EDUFBA, 2017.
- » MARTINS, Leda Maria. Performance do tempo espiralar. *In*: RAVETTI, Graciela; e ARBEX, Marcia. (orgs.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: FALE/Faculdade de Letras da UFMG, 2002.
- » MARTINS, Tarcísio José. **Quilombo do Campo Grande**: a história de Minas roubada do povo. São Paulo: A Gazeta Maçônica, 1995.
- » PASTINHA, Vicente, Ferreira de (+ - 1960) **Quando as pernas fazem miserê**: manuscritos de Mestre Pastinha. Salvador. Dig.: SOUZA, Hilton Bruno de Almeida, 2023. Copilação em PDF: Capoeirashop.fr
- » REY, Sandra. Por uma Abordagem metodológica da Pesquisa em artes visuais. *In*: BRITES, Blanca Luz. TESSLER, Élide Starosta. (orgs.) **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, ed.1, 2002, p.124-140.
- » RUFINO, Luiz. Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: o saber corporal a partir de exu e suas encruzilhadas. **Revista Antropolítica**, nº 40, Niterói, 1.sem, 2016, p.54-80.
- » SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau**: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. (Tese de doutorado) Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas da USP, São Paulo, 2019.

FILMOGRAFIA

- » **Mokambo**: Nguzo Malunda Bantu. Direção: Soraia Mesquita. Produção: DPE. 52 min. Brasil, 2018.
- » **O Diário De Naná**. Direção: Pascoal Samora e Daniel Augusto. Produção: João Daniel Thikomiroff. 60 min. Brasil, 2006.