



Do tiro ao açoite, qual o meu lugar?

Pedro Henrique Nunes

Historiador, ator, mestre em Arte Cênicas (UNIRIO) e doutorando em História (UFF).

Palavras-chave: Teatro político; Direção teatral; Processo colaborativo; Colonialidade.

I

Este trabalho é parte importante de uma dissertação de mestrado defendida em 2021, cujo objetivo foi estabelecer uma análise do processo criativo da montagem do espetáculo *Do tiro ao açoite*, apresentado no Jardim do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, em 29 de agosto de 2019. O texto da dissertação foi dividido em duas partes. A primeira, como foco no processo laboratorial em forma de oficinas que levaram à criação de composições, gerando uma coleção que serviu tanto para o levantamento das cenas quanto para a construção da dramaturgia, explorando a autonomia dos artistas envolvidos em uma empreitada coletiva. A segunda parte explora a execução da peça, a estética e poética cênicas a partir das imagens criadas, do texto literário e das canções, componentes de uma elaboração realizada por colagem (Nunes, 2019).

Ambas as partes são complementares, na perspectiva de uma metodologia de criação para uma obra teatral que discute as mazelas de uma sociedade marcada pelo colonialismo, a fim de promover um debate público através de uma arte preocupada com os problemas históricos relacionados às questões políticas e sociais de seu tempo. A abordagem analítica está orientada para a metodologia da direção teatral, foco central da pesquisa que antecedeu o início do processo

coletivo com o objetivo de preparar o diretor para a condução de uma criação coletiva do texto dramaturgício.

Feita esta breve contextualização, iremos à apresentação de um corte significativo do espetáculo, que compreende o prólogo e a primeira cena.

II

O início do espetáculo ocorre do lado de fora da Escola de Teatro da UNIRIO, situada na Urca. O espaço: o corredor de entrada relativamente largo, que de um lado tem a biblioteca com o muro grafitado, uma arte urbana, muito bem-vinda ao nosso trabalho. Do outro lado, a lateral do Museu de Ciências da Terra. Esse corredor liga a entrada da Escola de Teatro a uma praça que, nos últimos tempos, vem sendo ocupada por pessoas em situação de rua. Decidiu-se que o ator Daniel Vargas ocuparia o nicho perto do assentamento e sua performance buscava não deixar transparecer que se tratava de um ator do espetáculo. Neste sentido, sua missão era a de atuação radical de certo realismo, que durante o processo convenciamos chamar de “hiper-realismo”¹.

1 Segundo o diretor teatral André Carreira, “A interpretação nas condições de um teatro de invasão é uma interpretação que solicita muito do ator o jogo em um lugar duplo onde se atua e se ‘escreve’ a situação cênica. Além do sentido tradicional da improvisação estamos frente a uma demanda por uma classe de jogo no qual o ator não apenas aproveita aquilo que emerge do ambiente, mas sobretudo lê o ambiente e busca reverberar nas ações da cena essa dramaturgia modificando as condições de recepção e sua própria condição de representação” (Carreira, 2009, p. 8).

Enquanto Daniel performa, atuando como um morador da praça, as atrizes Eva Costa e Lai Cavalcante começam um jogo baseado no exercício dos Viewpoints, que consiste em caminhar e parar em Relação Espacial, compondo com a arquitetura e formando imagens estáticas. Isso ocorre ciclicamente até que Eva se posiciona em frente a um grafite, que estampa uma mulher negra fazendo o gesto característico dos Panteras Negras com o braço direito levantado, colado à cabeça e o punho cerrado. Eva mimetiza este gesto e começa a dizer o texto *Da Paz*, de Marcelino Freire (2008). Ao mesmo tempo, Lai finaliza sua partitura sentada, olhando para Eva. Enquanto Eva defende o seu monólogo, o público a observa, ao seu redor, sem um lugar exato para se posicionar. O público, portanto, exerce um papel importante no espetáculo, que é o da população. Daniel Vargas vem da praça, adentra aos poucos o terreno de encenação das atrizes e começa a intervir aleatoriamente no meio do texto de Eva: “Sua maluca! Para de falar besteira, sua doida!”. O intuito é o de criar mais desconforto ao público e certo constrangimento, tentando fazê-los acreditar que, de fato, se trata de um transeunte que “atrapalha” o espetáculo teatral que apenas acabara de iniciar.



Imagem 1
Embate entre Lai Cavalcante, a “Sinbaçinha dos Tempos Atuais” e Eva Costa, a “Mulher Preta”.
Foto: Atilon Lima.



Imagem 2
Daniel Vargas como o “Senhor das Praças” “invade” a cena, afrontando a “Mulher Preta, personagem de Eva Costa.
Foto: Atilon Lima.



Imagem 3
A “Sinbaçinha dos Tempos atuais”.
Foto: Atilon Lima.

Entre as personagens de Eva e Lai, percebemos um embate entre a mulher negra, trabalhadora, cujas vestes remetem a um tempo passado, que lembra uma lavadeira, possível escravizada ou ex-escravizada, moradora de favela, e a “sinhazinha dos tempos atuais”, vestida com uma camisa da seleção brasileira, moradora de algum bairro nobre da cidade. Neste sentido, no prólogo do espetáculo podemos observar, pela primeira vez, o contraste entre diferentes tempos históricos a serviço do mesmo tema, através das vestes das atrizes. Os elementos que compõem esse quadro são díspares historicamente, mas juntos representam o embate de classes e a luta da mulher favelada negra, que enfrenta o sistema aqui representado pela menina vestida de “brasileira em marcha pela paz”. Uma paz branca, da alta sociedade. Assim, no mesmo quadro temos inúmeros signos: os Panteras Negras, a camisa da seleção, as vestes de lavadeira de Eva e o texto crítico de Marcelino Freire (2008) sobre a hipocrisia de uma sociedade que prega uma paz controladora e midiática em detrimento das dores reais de populações segregadas e subalternizadas. Essa “paz” é completamente rechaçada pela personagem através do texto de Freire: “Essa paz é uma desgraça!”.

2
Música composta por Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte, interpretada originalmente por Clara Nunes no disco *Clara* de

3
Na apresentação realizada dentro da programação do FITU, havia cerca de cem pessoas, o que nos trouxe a imagem de uma multidão em migração, em êxodo (cf. figura 4).

É, portanto, pela contradição que a personagem expõe sua revolta, negando aquilo que aparentemente seria a solução para as suas mazelas, mas que, na verdade, reitera a dominação hegemônica através da opressão do povo pobre e periférico.

Ao término do texto, Eva ergue do chão uma bacia de alumínio com pedras e a coloca na cabeça. Soa o agogô no meio do público e a atriz começa a cantar *Canto das três raças*². Lai Cavalcante se junta ao público, que mais uma vez se desloca, entendendo que Eva iniciaria algum movimento, provavelmente de caminhada, e, neste momento, inicia-se a transição para a cena 1 do espetáculo, a partir de um cortejo³.



Imagem 4
O público em cortejo
Foto: Atilon Lima.

III

O público segue Eva em direção ao Jardim da Escola de Teatro. O canto continua e se mistura ao som da banda que, nesse momento, já está tocando a introdução da música *Capitão do Mato*⁴. O ator Diogo Rosa se encontra posicionado como vocalista, sério e estático junto à banda, no “Quadrado” (espaço central organizado para abrigar os músicos), encarando o público que se espalha pelo espaço buscando um lugar de onde ver (theatron). O público se acomoda pelo “Platô”, que, com alguns níveis, funciona como uma espécie de arquibancada.

Eva e Lai se encaminham para os seus nichos, no “Largo das Pedras”. Eva despeja o conteúdo que havia em sua grande bacia de alumínio e Lai troca o seu figurino: tira a sua roupa de “Sinhazinha dos Tempos Atuais” e veste um uniforme de trabalhadora de obras. Diogo começa o seu texto junto à música, enquanto Eva e Lai constroem a ação de quebrar pedras, marcada por esforço e energia. As duas, desta vez transformadas em parceiras de trabalho, mais uma vez remetem a tempos históricos distintos. Uma, mulher negra, continua com suas vestes características de um passado escravista. Lai, agora de cabelo preso, postura recolhida, dura e embrutecida, busca a imagem da mulher retirante que chega à cidade para vender sua força de trabalho.

4

A música *Capitão do Mato* é uma composição original feita para o espetáculo. Sua autoria é de Pedro Nunes (diretor do espetáculo) e do guitarrista e historiador Thiago Reis Marques Ribeiro.



Imagem 5
Mulheres trabalhando. Foto: Atilon Lima.

Daniel Vargas, que mantém a performance de “morador de rua”, invade o espaço cênico da banda e começa a dançar, em uma espécie de transe. Mais uma vez, o intuito é o de gerar certo constrangimento, como se um elemento externo, no caso, alguém do entorno invadisse o espetáculo, causando desconforto nos que estão assistindo. Neste sentido, trabalhamos durante toda a peça para que o público não fique confortável. Seja no teor das cenas (violência e barbárie), seja na falta de acomodação específica. O público pode escolher de onde ver as cenas, mudando de lugar, se aproximando ou se afastando dos atores. Por vezes, é necessário ao público batalhar a visão. Em certos momentos não se consegue ver e há a necessidade de se contentar apenas com a escuta. Da mesma forma, “a invasão” de Daniel Vargas, que se mistura às outras invasões que acontecem em volta, contribui para este clima desconfortável. É como se o público representasse a própria população, fazendo parte diretamente do jogo.

**Imagem 6**

A intervenção de Vargas na “peça-show”.

Foto de Atilon Lima.

O poema de Daniel Pereira, falado por Diogo ao centro do “quadrado” enquanto os músicos tocam a introdução de *Capitão do Mato*, é dividido em sete fragmentos que dão conta de sua biografia desde o seu nascimento até uma tentativa de suicídio. Ele empresta a sua própria trajetória para falar desse não lugar do jovem negro em busca de autoconhecimento e afirmação, além do entendimento de sua condição de alvo, seja do racismo estrutural de nossa sociedade, nos momentos específicos e chave de sua vida (sua trajetória até a fase adulta), seja das ações policiais. Foi criado com um estilo de poesia falada, tendo influências diretas do *Slam*, segundo o

próprio autor. O primeiro fragmento é uma reflexão crítica de seu nascimento:

Contratação, deglutição, erupção, constrição, contração, parto.

Esquema mandado onde um órgão sagrado traz aqui uma parada inegavelmente de outro mundo. Alma de criança.

Quem quer que tenha iniciado essa contradança, esse absurdo, essa lambança, essa matança... essa andança toda tem cansado meus ancestrais, cansados de virem aqui pra dizer que não dá mais.

Tem me cansado também, demais. Porque é no meu ouvido que zune o tiro do capataz que matou esses mesmos ancestrais.

Neste trecho inicial, o autor associa o seu nascimento a um acontecimento absurdo, a uma “lambança” do destino, como se não houvesse saída para o personagem, que tem de viver com a perspectiva da violência. “É no meu ouvido que zune o tiro do capataz”. Estariam cansados, então, ele e todos os que ele representa pela sorte que lhe é conferida.

Como se trata de um rapaz negro, adotado por uma família branca, o autor imagina essa sua ancestralidade. Não conhece aqueles de quem herdou o fenótipo e, fatalmente, atribui isso a uma ausência de história. Trata-se de um não reconhecimento no seio de sua família:

A ausência de história é cruel e se repete ao longo dos anos.

Eu tenho família: mãe, pai, avó, avô, dentes, ossos, tutano. Mas olho na cara de todo mundo e não me reconheço há anos. Prazer.

O seio da família, nesta dimensão, pode ser interpretado pela nação em que vive, sua pátria, sua terra. No entanto, seus antepassados foram aqui inseridos de forma compulsória e, assim, o jovem negro, na condição de colonizado, reivindica a sua ancestralidade. Ou seja, sua subjetividade é formada por uma síntese que não o vincula a lugar nenhum. Neste sentido, ele continua explorando o que sabe ou imagina sobre a sua constituição:

Sista, Varsóvia, Cagliari, Kinshasa, Porto, Luanda, Caxambu, Brazzaville, Praça VIII. Todos juntos assistindo do camarote da História uma mãe preta receber a glória cristã de parir mais um filho sem pai.

Espera!

“Mas como você sabe que sua mãe era preta?”

Neste próximo bloco, o autor-personagem faz menção à sua mãe biológica. Como ele já evidencia – com a pergunta de um terceiro, de como ele pode saber se sua mãe é preta –, fatalmente não a conheceu, mas sabe a possível história de uma mãe sem condições de criar o filho e as possíveis razões que o teriam levado para a adoção. Ele, inclusive, admite que não tem certeza de nada, nunca soube, apenas chegou a uma conclusão:

Ok. Quer chegar a mesma conclusão que eu? Papel e caneta na mão para anotar a equação.

Primeiro: entregue! Abduca sua infância e inocência, troque-as por trabalho doméstico e gravidez na adolescência. Em essência, uma autêntica mãe de favela.

Segundo: entregue! Entregue a única coisa que lhe permitiram possuir, pra vir aqui trabalhar pra sinhô e sinhá, e chorar toda noite sem saber onde está, com saudades dos filhos, obrigada a chegar, mas sem saber por onde ir.

Terceiro: entregue! Entregue-se ao que ELE disse ser uma paixão, entregue-se ao que ELE diz ser tesão, ao que ELE diz ser atração, ao que ELE, ELE, sempre ELE...

Eis aqui o resultado da confusão.

O autor nos fala de uma equação. Ou seja, uma situação que segue sempre a mesma receita: “a autêntica mulher de favela”, que passa pela perda da infância, trabalho doméstico desde cedo e gravidez. Em seguida é o abandono dos filhos, para poder se sustentar. Ele diz ser a única coisa que esta mãe/mulher possuía (nem o próprio corpo lhe pertence), mas teria que abdicar do filho para trabalhar para “sinhô e sinhá”. Por último, a submissão desta mulher, lutadora, a um homem. Tudo isto gera um resultado, que é o seu nascimento, entendido por ele como uma “confusão”.

No entanto, no bloco seguinte, o que trata de sua adolescência, o autor diz ter sido criado com amor, desejado pela sua família adotiva. Este respiro em sua narrativa dura apenas uma frase. Ele cresceu “sem pensar nisso tudo”, porém, ao deixar a fase da infância, o jogo vira novamente e, agora sim, começam para valer os enfrentamentos. O mundo real se descortina mostrando-lhe as mais terríveis contradições:

Até chegar o absurdo da adolescência.

“Negão”! “Macaco”! “Menor”! “Ah! Mas tu é preto”!

Diziam elas.

“Feio”! “Cabeçudo”! “Não faz o meu tipo”.

Diziam elas.

É sofrendo esses ataques do mundo fora do ambiente familiar que o rapaz tenta se entender: “qual é o meu lugar?”. Ele busca de forma solitária esse entendimento de si, da vida, onde se encaixar, quem o representa e mais: o que ele mesmo representa neste mundo. Ao tentar descobrir sozinho, ele vai além e o bloco seguinte é já na sua fase adulta. Ao se apaixonar por uma mulher, de vítima de uma sociedade racista, ele passa a ser também um potencial opressor, na qualidade de homem. Os ataques, na adolescência, ao seu fenótipo, agora se transformam em possíveis acusações: “um feminicida em potencial”; não bateu em mulher, “por não ter coragem de seguir seu instinto”; “homossexual enrustido”, logo “um potencial agressor”. Mais uma vez ele se pergunta: “qual é o meu lugar”?

E encaminha para o desfecho, que não é só o do texto, mas o desfecho da própria vida:

Na busca por encontrar, o Pínel me acolheu.

50 comprimidos de Rivotril pela garganta foi o meu lugar de homem negro que a sociedade escolheu.

O Ministério da Saúde adverte:

As principais causas associadas ao suicídio em negros são:

Um: O não lugar!

Dois: Ausência de sentimento de pertença!

Três: Sentimento de inferioridade!

Quatro: Rejeição!

Cinco: Inadequação!

Seis: Inadaptação!

Sete: Sentimento de incapacidade!

Oito: Solidão!

Nove: Isolamento social!

Dez: Não aceitação da identidade racial, sexual e afetiva, de gênero e de classe social.

Da polícia eu nem vou falar. Vocês assistem no RJTV como ela ama os jovens negros e os trata bem.

Neste trecho, o autor encontra no suicídio a solução para este “não lugar”, e enumera as razões que o levaram a tentar cometer este ato. No fim do fragmento, ainda expõe de forma irônica, o papel da polícia, na contribuição à esta depressão coletiva.

Por fim, avisa que segue vivo. O suicídio foi mal-sucedido. O desespero dá lugar ao niilismo e, ainda que diga seguir na esperança de que o amor valha a sua vida, finaliza categoricamente: “mas não espero mais pelo amor de ninguém”.

IV

No terço final do texto de Daniel Pereira, falado por Diogo, o arranjo tocado pela banda vai crescendo em dinâmica e, no fim, explode com a introdução. O som da guitarra está “pesado”, alto, a bateria faz grandes viradas e a percussão emite um batuque potente. Diogo canta a música:

Ponta do cipó
No lombo
Como se antes fosse
No beco tem caça
Caçapa
Do tiro ao açoite
Escorre no chão
Então
Toda a vida nagô
Irmão mata irmão
Seu igual
Capitão sim sinhô!

Negro já não foge
Dissolve
Uma pedra de dor
Tem preto na esquina
Chacina!
Extermina essa cor
Quilombo ainda há
Iorubá!
Capitão vem pegar
Aplauda de pé
A ralé
Que justiça o mané.
Atira!
Vira branco também
Matou, prendeu, livrou ninguém
Negro fugiu até cair
Mangue ou Maré
Morreu ali.

Trata-se de um *ijexá*, um ritmo oriundo de Ilesha, uma cidade da Nigéria, onde há predominância do culto à Oxum (Cf. Verger, 2018, p. 62-63), e a maioria das cantigas para Oxum são constituídas nesta base rítmica. Esta marcação contempla quase todos os outros orixás, com exceção aos de origem *jeje*, que são Omulu, Oxumarê e Nanã (Lühning, 1990, p. 123). Neste sentido,

a música na sua estrutura remete, por si só, à cultura negra, afro-brasileira, ritualística. Remete aos terreiros de candomblé e ao povo da diáspora negra, escravizados em todo o nosso período colonial e imperial. No entanto, assim como a letra, que trabalha com os dois tempos históricos já colocados, unido ao ritmo do *ijexá*, temos um arranjo elétrico, uma timbragem de *heavy metal*, característica da segunda metade do século XX até os dias de hoje. O final do arranjo é marcado por uma modulação e termina em suspenso, com um acorde que dá a sensação de que algo ainda está por vir. Um mistério. Como se aquela saga ainda fosse continuar até o seu real desfecho. De fato, esta cena tem relação com a última do espetáculo estabelecendo um fechamento de ciclo.

Na letra, essa mescla de referências é bem evidente logo na primeira estrofe. A música começa com “Ponta do cipó/ no lombo/ como se antes fosse”. E depois deixa a informação completa com os trechos seguintes: “No beco tem caça/ caçapa/ Do tiro ao açoite/ Escorre no chão/ então/ toda a vida nagô/ Irmão mata irmão/ seu igual/ capitão sim sinhô!”. A mistura de palavras como se fizessem parte de um mesmo imaginário é no sentido de evidenciar essa continuidade histórica de perseguição ao povo negro da colônia aos tempos atuais, por isso o capitão do mato persegue e mata o seu irmão pelos becos, onde escorre, na verdade um sangue ancestral. O tiro que sai da arma do PM, para nós, trata-se de uma atualização do açoite. A música, na sua estrutura é composta por 16 estrofes e o refrão. As estrofes são subdivididas em duas partes, pois há um arranjo no meio entre as primeiras oito e as outras subsequentes.

O segundo bloco de estrofes segue a mesma linha do primeiro, cuja ação constante é essa perseguição do capitão ao seu fugitivo, só que aqui temos um aumento de tensão, uma espécie de agravamento trágico, em especial nos versos “Negro já não foge/ dissolve/ uma pedra de dor” e “Tem preto na esquina/ chacina!/ extermina essa cor”. Neste trecho “dissolve uma pedra de dor” é uma menção ao crack, entorpecente tão comum nas entradas de favelas no Rio de Janeiro e que tem no seu consumo, um aspecto de epidemia. O segundo trecho trata de forma mais direta das execuções sumárias, nas esquinas, becos e vielas nas favelas. Uma política de extermínio, como podemos observar até pelos noticiários, já algumas vezes exemplificada na primeira parte deste texto. Nos versos “Quilombo ainda há /Iorubá! /Capitão vem pegar” nos referimos à própria favela como um lugar de potência e resistência, como um refúgio e manutenção de específica vida cultural. A estrofe derradeira, “Aplauda de pé/ A ralé/ Que justiça o mané”, é uma menção direta aos casos que ocorreram há alguns anos, acerca de uma onda de justificações cometidos por pessoas racistas, de classe média, que atacaram meninos infratores, na rua, tirando-lhes

por vezes, as roupas, acorrentando-os com correntes e travas de bicicleta a postes. Foram registrados alguns casos como estes na mídia. Geralmente, o cenário era de uma população que gostava destes atos de justicamento, aplaudindo e xingando os jovens. Por último, o refrão entra para arrematar e gerar a dramaticidade que dá fim a saga do negro perseguido. Quem atira é o capitão, o vilão da história, que como tantos outros se transforma - ou pensa se transformar - em branco, traindo o seu grupo originário. O negro foge, mas acaba morrendo: “Mangue ou maré” é referência direta à favela de Manguinhos e o complexo da Maré, lugares conhecidos pelos índices absurdos de mortes causadas pela violência do Estado à juventude local.



Imagem 7

Diogo Rosa canta, agora transformado em “Capitão do Mato”. Foto: Atilon Lima.

Enquanto canta a música, Diogo Rosa, que tinha como figurino apenas uma calça, mantendo-se descalço e com o tronco desnudo, vai, com sua expressão corporal, incorporando outras peças da sua indumentária (uma camisa, uma casaca, botas e por último o chapéu), transformando o sujeito escravizado em capitão do mato. Essa transformação é uma síntese das duas peças poéticas, corporificadas por Rosa. O rapaz negro que busca sua identidade, que tem na sua criação o fato de ser filho adotivo em uma família branca, sofre para entender o seu lugar em nossa sociedade atual.

O texto, que se caracteriza como um poema biográfico, faz uma radiografia de seus conflitos internos e embates na sociedade. Porém, ocorre uma virada na segunda parte do número, e uma transformação acontece. A questão da identidade segue pulsando, só que desta vez o personagem “ascende”, aderindo ao *status quo*, identificando-se ao opressor. A falta de identidade aqui se configura como falta de consciência de classe. Logo, mantém, mesmo com este efêmero e pequeno poder, a condição de subalterno de agente da ordem. É como se este próprio rapaz que busca sua identidade sucumbisse a própria opressão vivida e passasse para o outro lado, transformando-se em um agente do Estado mantenedor da hegemonia. Logo, para nós, o capitão do mato é o próprio policial militar. No entanto, em nossa montagem ele é representado como o personagem histórico. Isso fica estabelecido pela caracterização e indumentária de Diogo Rosa, que é baseada na de um capataz das grandes propriedades rurais do século XIX.

O racismo é, com o que entendemos por racismo estrutural, uma marca do Brasil, mas, também, de outros países que foram colonizados por potências europeias. Franz Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas*, nos fala de uma psicopatologia social ao tratar do caso específico da Martinica, sua terra natal. Ou seja, a sociedade como um todo estava adoecida, uma alienação massiva criada por este empreendimento da colonização. Logo, a saída para uma desalienação do negro se dará a partir de uma rápida retomada de consciência das realidades, sejam elas econômicas e sociais (Fanon, 2008, p. 28). Para Fanon, a desgraça do homem de cor – na perpetuação desta sociopatologia, que abriga diversos problemas de ordem estrutural na forma de pensar e agir, nos comportamentos, visões de mundo e identidade – é ter sido escravizado. Já, para o branco, diz Fanon, sua desgraça junto à sua desumanidade consiste em, racionalmente, ser o organizador dessa desumanização (Fanon, 2008, p. 190). A lógica colonial, promotora de desumanização, cria vidas subalternas em relação a outras vidas. Nas palavras de Fanon:

Há, na *weltanschauung* [visão de mundo ou cosmovisão] de um povo colonizado, uma impureza, uma tara que proíbe qualquer explicação ontológica. Pode-se contestar, argumentando que o mesmo pode acontecer a qualquer indivíduo, mas, na verdade, está se mascarando um problema fundamental. A ontologia, quando se admitir de uma vez por todas que ela deixa de lado a existência, não nos permite compreender o ser do negro. Pois o negro não tem mais de ser negro, mas sê-lo diante do branco (Fanon, 2008, p. 104).



Referências

Carreira, André. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão. *O Percevejo on line*. Vol. 1. Fascículo 1. Jan-Jun/2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/482/403>. Acesso em 22 de maio de 2021.

Fanon, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

Lühning, Ângela. Música: coração do Candomblé. *Revista USP*, São Paulo, 1930, nº 7. P. 115-124. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/55867/59265>. Acesso em 25 de maio de 2021.

Nunes, Pedro Henrique Silva. Do tiro ao açoite: a direção teatral na condução de um processo político de criação coletiva. 2021. 205f. Dissertação (mestrado em Teatro) – *Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2021.

Souza, Vanderlei Sebastião de. As Ideias eugênicas no Brasil: ciência, raça e projeto nacional no entreguerras. *Revista Eletrônica História em Reflexão*. UFGD, Dourados, Vol. 6, n. 11. Jan/jun 2012, p. 1-23. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/view/1877>. Acesso em 25 de maio de 2021.

Verger, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Deuses iourubás na África e no novo mundo. Rio de Janeiro: Fundação Pierre Verger, 2018.