

## GERMAINE ACOGNY E A SUA OBRA “DANSE AFRICAINE” – NOTAS DE TRADUÇÃO E PARTILHAS ETNOCENOLÓGICAS.

Daniela Maria Amoroso<sup>1</sup> (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas -  
PPGAC/UFBA)

Roberta Ferreira Roldão Macauley<sup>2</sup> (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
-PPGAC/UFBA)

### RESUMO

Nossa proposta consiste na partilha das notas de tradução e dos comentários tecidos por nós no decorrer do processo de tradução da obra de Germaine Acogny, *Danse Africaine*, publicada em 1994, nos idiomas Francês, Alemão e Inglês. Ressaltamos que esta será a primeira tradução da obra para a língua portuguesa e que recebemos a autorização da autora para essa realização. Entendemos a importância dessa artista da dança no combate ao cenário crítico de apagamento e racismo epistemológico, demonstrando que a dança é um campo legítimo de conhecimento e agente de mudança social. Ancoradas na complexidade do paradoxo “traduttore traditore” e de acordo com SILVEIRA (2008, p.07), na Nota do tradutor do livro *Pele Negra, Máscaras brancas*, a tradução trai para ser mais fiel: “Ao pé da letra, o provérbio italiano, pretende que a verdadeira natureza da tradução é a traição, mas quero crer que há uma pitada de ironia nesse jogo de palavras”. Nosso intuito nesse compartilhamento é o de ampliar o alcance de saberes não hegemônicos e visibilizar potências no contexto da dança africana. Enquanto metodologia compartilhamos partes da obra nas reuniões do Grupo de Pesquisa Umbigada (CNPq), coordenado pela Professora Daniela Maria Amoroso como ignição dos sentidos que as palavras de Germaine Acogny provocava nos corpos participantes. De acordo com a etnocenologia brasileira é no corpo (skéné) que o entendimento estético acontece (AMOROSO, 2021) e nesse sentido, pudemos dançar alguns princípios da Técnica Acogny, através da vivência “O Movimento dos Baobás” no Teatro experimental da Escola de Dança, em 2019. Além disso, temos nessa relação de orientação um processo dialógico de ensino aprendizagem a partir da leitura da obra. Entendemos que seja importante dizer que Roberta Roldão vem desenvolvendo uma pesquisa de Doutorado a partir de sua prática, na École des Sables desde 2011, no Estágio de Formação Profissional “Croisement des Chemins” (Cruzando Caminhos) e que já

---

<sup>1</sup> Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e da Escola de Dança da UFBA, Pós-Doutora pela Université Paris 8-Saint Denis, Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia/ UFBA. É artista, dançarina e pesquisadora.

<sup>2</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFBA. Mestre em Artes (UFU), sendo a dissertação fruto de sua vivência com a família Mapuaba, representou a convite do Ministério das Relações Exteriores e da Embaixada do Brasil em Dakar, em uma formação profissional de danças tradicionais e contemporâneas de origem africana organizados pela École des Sables, sob a direção de Germaine Acogny e Patrick Acogny.

qualificou sua tese de doutorado, tendo o pesquisador Doutor Patrick Acogny como membro da banca. Deste modo, trazemos a etnoimplicação (MACEDO, 2013), o compartilhamento coletivo das reflexões da tradução, como diálogos transatlânticos (RATTS, 2006) e principalmente a interlocução com a própria autora da obra enquanto procedimentos metodológicos da tradução. Neste artigo, relataremos algumas passagens deste processo, prezando também pela ressignificação da obra na contemporaneidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Germaine Acogny; Etnocologia; Dança Africana; Tradução.

Uma embarcação a velas, um saveiro, vai se afastando do continente e vai deixando um rastro, um caminho nas águas por onde navega. É com essa imagem, inspiradas pelas perspectivas que entendem as trajetórias e as vivências de quem fala, escreve, dança, como parte da própria coisa que é falada. A palavra dita, escrita, dançada carrega elementos que nem sempre se esgota nas definições de dicionários. Vivências trazem os sentidos das experiências para as palavras, para as comunicações e é nesse caminho de pensamento aberto por autoras.es como Conceição Evaristo, Leda Maria Martins e Armindo Bião que apoiamos as reflexões desse artigo. Um artigo com muitas vozes, vários ecos e imaginários tecidos através de diálogos e, nesse sentido, de interculturalidades. A voz principal de Germaine Acogny, a voz grave de Roberta e a voz aguda de Daniela podem ser reconhecidas e também por vezes com(fundidas) num coro que estrutura a melodia dessa escritura.

Germaine Acogny nasceu no Benin, em Porto Novo, do grupo étnico Yorubá, ex Daomé (Documentário Iya Tundé, minuto 29:22 ela se apresenta). Nascida em 28 de maio de 1944, ela desenvolve sua própria técnica de dança africana moderna e é considerada mundialmente como a “mãe da dança africana contemporânea”. De 1977 a 1982, foi Diretora Artística da Mudra Afrique, criada por Maurice Béjart e o Presidente Senegalês L.S. Senghor, na cidade de Dakar. Ela dança, coreografa e ensina em todo o mundo e tornou-se uma poderosa embaixadora da Dança e da Cultura Africana. Em 1997, Germaine Acogny foi nomeada diretora artística da seção de dança do *Afrique en Création*, na cidade de Paris. Ela criou, juntamente com seu marido Helmut Vogt, a *École des Sables*, um Centro Internacional de Danças

Africanas Tradicionais e Contemporâneas inaugurado em junho de 2004. Localizada na cidade de Toubab Dialaw, no Senegal, a *École des Sables* é um local de treinamento e intercâmbio para dançarinos africanos e dançarinos de todo o mundo, considerada uma escola de referência como local de encontro e formação para a dança e coreografia africana contemporânea.

Germaine Acogny coreografou muitas peças, para sua companhia de Dança JANT-BI, que viaja com sucesso ao redor do mundo, criando e dançando seus próprios solos. Sua última criação, o solo *A un endroit du début* estreou no Grand Théâtre du Luxembourg, em junho de 2015, disponível em: [A un endroit du debut - Germaine Acogny - Mikaël Serre - YouTube - YouTube](#) .

Germaine Acogny possui os títulos de ‘*Chevalier de l’Ordre du Merite*’, ‘*Oficial e Comandante de l’ordre des Arts et Lettres*’, ‘*Chevalier et Officier de l’Ordre de la Légion d’Honneur*’ da República Francesa. Ela também é ‘*Chevalier de l’Ordre National du Lion*’ e ‘*Officier et Commandeur des Arts et Lettres*’ da República do Senegal. Em 1999, Germaine Acogny foi condecorada como "Mulher Pioneira" pelo Ministério da Família e da Solidariedade Nacional do Senegal. Em 2007, recebeu, juntamente com a japonesa Kota Yamazaki, o *Bessie Award* em Nova York pela coreografia *Fagaala*. Em 2018, ela recebeu o *Prêmio Bessie* de Nova York por desempenho excepcional no solo *Mon élue noire-sacre # 2* e um Prêmio pelo conjunto de sua obra no campo da coreografia, movimento e dança do Festival Internacional de Teatro Experimental e Contemporâneo do Cairo. Em janeiro de 2019, Germaine Acogny recebeu o Prêmio de Excelência da CEDEAO (Comunidade Econômica dos Estados da África Ocidental), na categoria Artes e Letras. Dançou e coreografou para o corpo de balé do XFactor a abertura do quarto *Live Show*, em 2018. O Programa *Why We Dance*, transmitido pela Sky Arte em 2019, dedicou um de seus cinco episódios a ela.

Conheci (eu, Roberta Ferreira Roldão Macauley) Germaine Acogny em 2011, após uma noite de tempestade e trovoadas, madrugada em que cheguei no Senegal. Pela manhã, ela me recebeu em seu escritório na *École*, cujas paredes terracotas combinam com os flamboyants floridos. Mamah sorriu e disse boas vindas e disse que

já estavam acontecendo as aulas em Aloopho. Aula de *Sabar* com *Cire Beye*, seguida pela aula de Solo *Badolo*, cuja aula na areia era guiada por tambores senegalenses, os Djembés. Em 2014, finalizo o mestrado em artes na Universidade Federal de Uberlândia, quando a voz de Leda Maria Martins ecoava em meu trabalho e na minha memória, tendo sido parte de minha banca e de minha trajetória artística como pesquisadora. Leda me sussurra sobre memórias afetivas transmitidas ao pé do ouvido, nos sonhos e no dançar com os Congadeiros de Minas Gerais. O mestrado me impulsiona para o Doutorado em Artes Cênicas, ainda em 2014, como aluna especial no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, onde sou recebida pelas águas de Yemonjá na pessoa de Suzana Martins, que me presenteou com sua obra sobre Ogunté e me guiou ao estágio docente com Daniela Maria Amoroso, que no ano seguinte se tornaria a orientadora dessa pesquisa de doutorado e com quem compartilho a escrita deste artigo.

Volto a reencontrar Germaine Acogny em 2018, na vivência “As quatro damas da dança africana” e a sua obra sobre dança africana me promove agora um novo conhecer através de sua escrita e imagens, como esculturas vivas das aulas de técnica Acogny. Assim, minha segunda imersão na École des Sables me fez reavaliar o significado da sala de areia, Aloopho, cujo nome é o mesmo da avó de Mamah Germaine Acogny, sendo que em seu documentário *Iya Tunde*, de Laure Malecot, afirma ser a reencarnação dela, como pode ser visto no documentário citado, cuja tradução para “*iya tunde la mère est revenue*” é “iya tunde mãe voltou”.

Nesta sala de areia, enterrei o cordão umbilical de meu filho, Prince Marcel Roldão Macauley, ritual que acredito ser de gratidão ao retorno e de ser mãe de uma criança que é fruto de minha primeira imersão no Senegal, na Escola de Areia (2011). As subjetividades que afetam minha escrita, tradução e aquilombamento junto aos sablistes (pessoas que passaram pela École des Sables) são trazidas como a força que move minhas palavras e também que vão impulsionando um pensamento de dança que se comunica intimamente com as vivências durante esses 13 anos.

Esse projeto também tem uma história para mim, Daniela, a de ter conhecido Roberta há 4 anos quando iniciei seu processo de orientação no Programa de

Pós-Graduação em Artes Cênicas. Na sua entrevista, Roberta trazia uma paixão, um brilho de quem estava profundamente movida pelo desejo da pesquisa. Apesar de não ser a orientadora desde o início, me senti por motivos diversos convocada a orientar sua pesquisa que estava na linha de pesquisa: Matrizes Estéticas na Cena Contemporânea. Nos processos de formação do PPGAC, durante as disciplinas de Corpo e Criatividades, Seminários Avançados e Etnocenologia fui conhecendo Roberta. Conheci, no casarão Barabadá, seu filho Marcel que a acompanhava em todas as atividades, sim Roberta esteve só em Salvador e sim, uma mãe doutoranda precisa de agenciamentos outros e de entendimentos que vão para além das formalidades. Estávamos tendo aulas numa casa antiga do centro histórico no Bairro do Santo Antonio, na disciplina de Etnocenologia, pois ensinar Etnocenologia para mim prevê fundamentalmente sair do quadrado da sala de aula e nos colocarmos em contato direto com a vida que é diversa nos lugares onde as espetacularidades cotidianas também são diversas. Fui conhecendo também sua própria história vivenciada nos caminhos encantados entre o Senegal e Salvador. Ela se casou em Africa, na Costa do Marfim, e veio para o Brasil onde nasceu seu filho brasileiro com origens Guèrè pois seu ex- companheiro, é marfinense. Essa trajetória de vida, escrita nas linhas de seu próprio trabalho nos aproximam do imaginário intelectual de Roberta. Realizamos algumas empreitadas juntas nesse caminho, como o projeto PIBIC (Programa de Iniciação à Pesquisa) nos anos de 2016/2017<sup>3</sup>, no qual ela foi tutora, e no qual viajamos para as cidades do Recôncavo baiano no intuito da criação em Dança. Roberta decidiu passar um tempo em Cachoeira para escrever o texto de sua qualificação de tese e realmente o fez. Conheceu a Irmandade da Boa Morte, o Samba de roda de Dona Dalva e tantas outras experiências desse lugar manancial da cultura baiana que é a região do Rio Paraguaçu. Assim, Roberta me iniciou no pensamento africano da dança através da obra de Germaine Acogny e através da tese de doutorado de Patrick Acogny, filho de Germaine Acogny e ali nascia um fio de comunicação no nosso imaginário intelectual: a etnocenologia. Eu, que fiz meu

---

<sup>3</sup> Do miudinho à umbigada: estudos dos passos e gestos do samba de roda do recôncavo baiano em processos de criação em dança.

doutorado no PPGAC, sob orientação de Suzana Martins, cursei duas vezes a disciplina de etnocologia lecionada pelo professor Armino Bião e que ali encontrei uma abordagem que me permitia entender e caminhar nos estudos estéticos e políticos do samba de roda. Resta dizer que a etnocologia possui origens na interculturalidade Brasil-França, e que Jean-Marie Pradier, fundador da disciplina na Universidade Paris8, foi também o orientador da tese de Patrick Acogny. Ele, Jean-Marie Pradier foi também meu tutor na época de meu pós-doutoramento em 2015/2016. Germaine, Patrick, Roberta, Daniela, Suzana, Bião, Pradier. Faltava conhecer a madame Acogny. Pois foi em uma reunião virtual para falarmos deste projeto de tradução que Roberta me apresentou a ela e a Helmut, seu companheiro. Essa costura, esse alinhamento das relações e da força da convivialidade nos interessa muito pela própria natureza da obra, que se relaciona com a vida em pensamento de Dança de Germaine Acogny.

### **1. Germaine Acogny: protagonista, intelectual e autora da obra**

Germaine Acogny escreveu sua obra sobre Dança Africana em três idiomas: inglês, alemão e francês o que demonstra, desde a publicação da obra, sua vontade de tornar sua obra acessível e multiplicar o conhecimento, enquanto artista, professora e intelectual da dança. Antes de adentrar na obra Danse Africaine propriamente dita, estamos entendendo que conhecer a trajetória de Germaine Acogny se faz imprescindível para uma tradução contextualizada e implicada de sua obra. Por isso, iniciamos pelo documentário YATUNDE:

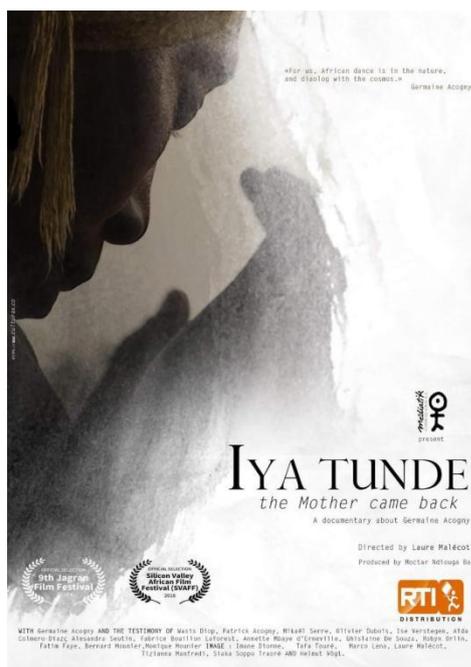


Imagem 1: Peça de Divulgação do documentário:  
YA TUNDE: The mother came back, 2018.

O documentário-filme IYA TUNDE, *La mère est revenue*, que pode ser acessado no seguinte link: <http://www.film-documentaire.fr/>, apresenta a biografia e a trajetória artística de Mamah Acogny. De acordo com release do documentário:

Le parcours de Germaine Acogny, chorégraphe, danseuse et professeure de danse franco-sénégalaise, à travers son enseignement et ses créations, en parallèle avec la période charnière de ses 70 ans, âge à partir duquel elle s'est enfin consacrée entièrement à sa carrière personnelle (de 2014 à 2015). Des stages à l'École des Sables de Toubab Dialaw, au Sénégal, qu'elle a fondée, aux masters class qu'elle donne en Afrique, en Asie, en Europe, à ses chorégraphies, souvent autobiographiques, et aux témoignages de ses collaborateurs, ce film lève le voile sur la personnalité, les motivations et le parcours de cette artiste hors du commun, qui depuis plus d'un demi-siècle est toujours à l'avant-garde.<sup>4</sup> (Documentário YATUNDÉ, 2018).

---

<sup>4</sup> O percurso de Germaine Acogny, coreógrafa, dançarina e professora de dança franco-senegalesa, através de suas atividades de ensino e de suas criações, em paralelo com o momento fulcral de sua vida, aos 70 anos, idade a partir da qual finalmente ela se dedicou inteiramente à sua carreira profissional (2014/2015). Dos estágios na *École des Sables* em Toubab Dialaw, no Senegal, por ela fundada, às aulas magnas que leciona na África, Ásia, Europa, às suas coreografias, muitas vezes autobiográficas, e aos testemunhos de seus colaboradores, este filme revela sua personalidade, as suas motivações e a carreira desta extraordinário artista, que há mais de meio século continua sendo vanguarda (tradução das autoras).

Uma das passagens do documentário que nos chama atenção faz referência a sua trajetória artística, Germaine Acogny conta:

Eu estava me divorciando, com duas crianças. Para estar em volta de mulheres e afeto decidi desenvolver um pequeno curso na vila onde morava e comecei a dar aulas para europeus, expatriados, africanos. O presidente Leopold Senghor queria tornar o Senegal a Grécia africana. Havia todas as artes que já haviam sido representadas, a pintura, a escultura, a escultura, mas a dança ainda não. Eu o escrevi enquanto estava no instituto nacional das artes para lhe contar o que eu fazia, minha concepção de dança e como ela existia. Ele me escutou e disse que havia uma pessoa, Germaine Acogny, que fazia coisas que eram interessantes, mas que ele gostaria de ter “a vida” de Maurice Béjart, que era seu amigo. Em 1975, estávamos em Mudra Bruxelas e eu dei um curso lá. Eu dei esse curso, Maurice Béjart, acredito eu, ficou impressionado e disse que estava muito feliz em me receber. Eu naquele momento me dizia - não vou abaixar os olhos, vou olhá-lo e vai ficar tudo bem”. (12:40 -13:45).

Algumas frases de Germaine nos guia também nesse documentário e deixamos aqui como compartilhamento de inspirações:

Agora vocês vão se concentrar na água e enviar boas intenções a tudo. A água é a paz, afasta todas as energias ruins” (0:33 - 0:45).

Para nós, a dança africana é uma dança que está na natureza, que dialoga com o cosmos (1:53 - 1:58).

E agora escutem o que o baobá tem a dizer (03:09 - 03:11);

Escutem tudo que acontece e meditem (3:39 - 3:44);

E então sintam. Todas essas sensações, é necessário tê-las no corpo para expressar os improvisos depois(4:23 - 4:32);

Agora, vocês veem uma mafumeira (fromager), é o símbolo da minha técnica, forte e leve ao mesmo tempo. Ela tem espinhos, pra se proteger, das pessoas, então é necessário ser forte, leve, e ter espinhos pra se proteger (4:55 - 5:13);

A lua, as estrelas, é aqui onde está a sexualidade, aqui onde fazemos as crianças e várias outras coisas. Após essa energia, podemos partir para transcender, transcender a sexualidade, não agora, mas ao transcender, tentem fazer com que essa energia vá subindo (pela respiração, uma vibração como o som OM) (5:55 - 6:23).

### **3. A obra *Danse Africaine*.**

O livro *Danse Africaine* teve até os dias de hoje quatro edições, tendo sido a primeira publicada no ano de 1980 e a última no ano de 1994. Estamos trabalhando e nos referenciando na quarta edição, do ano de 1994. Segue a capa do livro, na qual Germaine Acogny está em primeiro plano, realizando um dos movimentos de sua técnica.

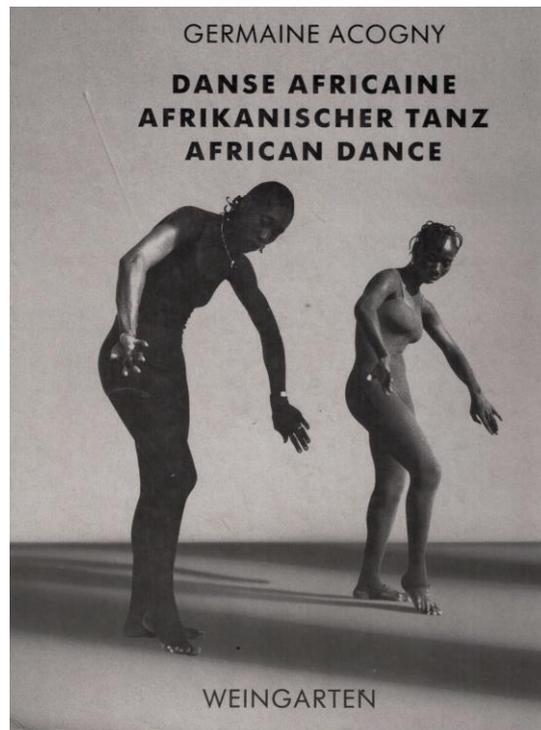


Imagem 2: Capa do Livro de Germaine Acogny

A apresentação da obra nas palavras de Germaine Acogny pode ser lida na citação a seguir que consiste na tradução dos prefácios da edição de 1994, a quarta edição de *Danse Africaine* (ACOGNY, 1994, p.3) escrito pela própria autora em Janeiro de 1994:

#### **Prefácio da quarta edição<sup>5</sup>**

É significativo desses últimos anos que seja longe do continente africano que eu escreva o prefácio da nova edição do meu livro. Pois depois da África e da Europa, o mundo inteiro tornou-se meu local de trabalho e dançando meus pés tocaram o solo dos cinco continentes. Pessoas de

---

<sup>5</sup> Tradução de Roberta Ferreira Roldão Macauley, com revisão de Daniela Maria Amoroso.

universos e horizontes muito diversos descobriram meu trabalho, minha cultura e entenderam minha mensagem numa língua que dispensa palavras. Este livro me acompanhou por toda parte, ele se tornou para várias pessoas uma fonte de inspiração, de descobertas e um companheiro rico em lembranças. A presente edição desta obra está nas mãos de uma nova editora, e eu faço questão de agradecer calorosamente Dieter e Mechthild Fricke, meus antigos editores, por todo seu formidável trabalho, sensível e engajado. E eu visualizo hoje com prazer, uma colaboração com esta nova editora, que graças à sua grande experiência assegurará de agora em diante a distribuição do meu livro. Que esta nova edição abra o acesso da Dança Africana para o maior número de pessoas e que ela ajude cada um a viver a vida e a viver a dança.

Germaine Acogny

Sydney, janeiro de 94 (um verão australiano)

### **Prefácio da terceira edição<sup>6</sup>**

Chegou o momento agora de fazer a terceira edição de meu livro. E é uma grande felicidade, porque este livro levou, através do mundo inteiro, uma mensagem sobre a dança e a dança africana, mais particularmente a dança africana moderna que está em plena evolução. MUDRA AFRIQUE foi criada em 1977 em Dakar por Maurice Béjart, sob a iniciativa do ex-presidente Léopold Sédar Senghor, com o apoio inicial da UNESCO e da Fundação Calouste Gulbenkian. MUDRA AFRIQUE foi uma escola pan-africana do espetáculo. O ciclo de formação era de três anos. Duas grades completas foram realizadas, a terceira não pode ser realizada por falta de financiamento. A sobrevivência de MUDRA deveria ser assegurada pela participação dos Estados membros, mas foram muito poucos a sustentar este pesado projeto cultural. A dança era ensinada em três cursos: clássica, moderna e africana. Nós começávamos pelos “exercícios”, porque a dança clássica é um treino físico completo que demanda um esforço intenso e equilibrado e é a base, a partir dela se pode escolher uma outra opção. Faz três anos que MUDRA está fechada, mas todo ano eu volto fielmente a Dakar. O presidente Senghor descreveu o objetivo e o espírito da nossa escola: “Além do aporte dos passos e dos movimentos das danças negro-africanas, MUDRA AFRIQUE integra com seus passos, os valores das outras danças para criar uma nova dança negro-africana, mais sentida, experimentada por todos os homens de diversas civilizações.” É este objetivo que, meu marido Helmut Vogt e eu, perseguimos incansavelmente. Criamos também várias associações para que se conheça e se propague esta ideia. Os puristas da negritude criticaram violentamente o espírito e os projetos de MUDRA AFRIQUE. Mas eu sei que é o itinerário que deve ser adotado na África. Durante MUDRA AFRIQUE eu ganhei muito. Quero agora devolver, dar, dispersar este tesouro na forma de criações

---

<sup>6</sup> Tradução de Roberta Ferreira Roldão Macauley, com revisão de Daniela Maria Amoroso

coreográficas contemporâneas cuja verdade e autenticidade sejam reconhecidas no mundo inteiro, visto que a linguagem da dança é universal. Agradeço aqueles a quem eu devo esta certeza e que me ajudaram: o presidente Senghor, Maurice Béjart e todos os apaixonados pela dança. Tive que me expatriar na Europa para trabalhar, ensinar e transmitir minha mensagem. Depois nasceu a ideia do Fanghoulé. Fanghoulé-Village é a floresta sagrada dos tempos futuros como MUDRA AFRIQUE foi para nós a floresta sagrada dos tempos modernos.  
Germaine Acogny, primavera de 1988.

Entendemos ser interessante também a leitura do prefácio escrito por Léopold Sedar Senghor, presidente do Senegal entre os anos de 1960 a 1980, como forma de contextualização da obra no âmbito da dança senegalesa. Consideramos extremamente importante o letramento do imaginário intelectual sobre como a dança é pensada pela autora e o impacto dessa obra no contexto africano para aí sim, podermos traçar pontos de conexão com o contexto da dança africana no Brasil:

#### **O novo balé negro-africano**

A senhora Germaine Accogny é a diretora artística da escola de dança MUDRA-AFRIQUE. Isto nos leva a pensar naturalmente em MUDRA-BRUXELAS. Com efeito, é o grande coreógrafo Maurice Béjart que fundou as duas escolas. Como se sabe, Maurice Béjart, cujo pai, Gaston Berger, era um franco-senegalês, entrou no mundo da dança para revolucionar, renovando o balé europeu. Vindo da dança clássica, Béjart foi buscar sua inspiração na América, mas principalmente na Ásia e na África. É que ali a dança se aproximou de suas origens. E lá, ela é arte total pois é um espetáculo audiovisual, ao mesmo tempo música, dança, canto e poema articulado. Mas Béjart fez mais, integrando aos aproximadamente quarenta “passos” da dança clássica, outros movimentos vindos da Ásia profunda – eu sonho com a Índia dravidiana – e da África-Mãe. O que o levou de volta à terra natal de seu pai: à terra senegalesa, onde a dança é ainda uma primeira arte, criada desde a pré-história, antes mesmo da escultura e da pintura, para expressar o homem integralmente, corpo e alma, por imagens analógicas: imagens-símbolos. Por isso Béjart fundou MUDRA-AFRIQUE, e que ele a confiou à senhora Germaine Acogny. Se esta tornou-se uma total senegalesa devo assinalar que sua avó era uma sacerdotisa de um culto animista: o mesmo que na América originou o culto Vodou. A senhora Acogny percorreu o caminho inverso de Béjart. Ela partiu da dança negro-africana, dos passos negro-africanos, para integrar os do balé europeu. Ela partiu sobretudo da concepção negro-africana da dança. Deixo claro que não estou excluindo a África do Norte, mas aqui

foco mais particularmente nos assentados berberes, sempre vivos, nos quais vieram se fundir em simbiose, aos aportes árabes. Portanto, em Ur-Afrika e também na África preta, a dança é o primeiro e o mais importante meio de expressão artística. Dança-se para expressar melhor os sentimentos: as ideias-sentimentos. Lembro-me de minha mãe quando fui contar meu primeiro sucesso universitário, no vestibular. Ela não falou, não gritou, não chorou; ela começou a dançar lentamente e com graça, seu rosto brilhando de felicidade. E de fato, na África preta, as pessoas de destaque na sociedade e os anciãos dançam frequentemente, por ordem de idade. O que dá à dança todo seu significado simbólico. Não exista a arte pela arte na Nigéria. A dança, como as outras artes – escultura, música, poesia – é feita de imagens simbólicas, melodiosas, isto é, acordadas e ritmadas. Quando, por exemplo, se dança a dança do Leão para simbolizar a força, a coragem, a generosidade do “Matador”, se executam movimentos impulsionando, conforme a ideia-sentimento, com rugidos, com lamentos ou apresentando um passo tranquilo, um rosto sereno. Todas as imagens que o público, já advertido, compreende imediatamente acompanhando com palmas ritmadas. Foi dessa concepção que a senhora Acogny partiu. Mas ela começou sua obra de ensinamento, conforme o método senegalês, adotando-o na Europa, não a sua inspiração, mas sua técnica do balé. Com seus alunos ela começa em etapas: com os exercícios de barra, que dão aos alunos-dançarinos, o domínio de seus corpos. Não se pode nunca esquecer este aspecto de sua pedagogia lendo o manual DANÇA AFRICANA. Antes de ir além, eu gostaria de chamar a atenção para o vocabulário da senhora Acogny porque ele caracteriza bem a negritude de sua dança. DANÇA AFRICANA tem por objetivo fazer com que se execute corretamente as diferentes figuras de dança inventadas pela senhora Acogny a partir de danças populares negro-africanas. Com isso, ela procede exatamente como os coreógrafos europeus que inventaram as figuras do balé clássico. Eles chamam de “passo” a figura formada por um “conjunto de passos e de movimentos exigidos para a execução de uma dança” (Dicionário Paul Robert). O fato é que nesta definição, o “passo” em seu significado original, significa uma ação de passar o apoio do corpo de um pé ao outro durante o caminhar. “O que é característico e portanto, significativo no vocabulário da senhora Acogny, é que onde os coreógrafos clássicos utilizam a palavra “passo” no sentido derivativo e técnico para designar uma figura de dança, a senhora Acogny usa a palavra “movimento” que, no seu significado original significa uma “mudança de posição no espaço em função do tempo em relação a um sistema de referência” (Robert). Utilizando a palavra “passo”, os europeus fazem da dança um jogo de abstração, para tirar o homem da terra e projetá-lo no céu. Preferindo a palavra “movimento”, a senhora Acogny acentua o valor simbólico da figura da dança e a aderência do dançarino no solo: na Terra-Mãe que lhe dá sua alma. Um outro traço característico da dança da

senhora Acogny é que, com ela, o movimento leva ao passo no sentido primeiro, concreto, das duas palavras. De onde o uso de imagens-símbolos para designar suas figuras de dança: a sumaúma, a palmeira, o arco contraído, o movimento da chuva, a galinha de angola, a águia, o nenúfar, uma boneca ashanti, o Cocheiro, a Passageira, etc. Donde estes movimentos tipicamente africanos e naturais, como a “tremulação”, a “contração”, a “ondulação”, a “flexão”, a “torsão”, a “rotação”. Donde com frequência, a utilização do verbo, que é mais concreto, mais vivo, como “enrolar”, “desenrolar”, “bater palmas”, “bater com os pés”, “jogar os braços”, “abaixar e levantar os punhos”. Vemos assim, que a senhora Acogny procedeu como todos os artistas negro-africanos, como os pintores, os escultores, os arquitetos, os músicos e cantores, mas sobretudo os poetas. Para expressar a mais alta espiritualidade ela recorre às aparências do mundo visível, mas é para penetrá-los a fim de se apropriar dos arquétipos das imagens depositadas no fundo da memória ancestral: as imagens-símbolos que exprimem as surrealidades espirituais. Para isso, portanto, ela faz como os artistas negro-africanos, pois as imagens analógicas não teriam sentido, não seriam símbolos, se elas não fossem melodiosas e ritmadas, se elas não fossem cantadas e dançadas.

Léopold Sedar Senghor

Dakar, 21 de julho de 1980

#### **4. Engajamento na luta por uma epistemologia contra-hegemônica**

Traduzir a obra de Germaine Acogny tem sido uma forma de restabelecer a voz silenciada, recolocar em pauta a voz de expressões negras, especialmente os (as) que viveram e escreveram acerca de seus deslocamentos por vários mundos (2006, p.11)”. Durante a tradução do livro temos percebido esse acesso dado por Germaine enquanto guardiã das tradições<sup>7</sup> ao próprio Senegal e à cultura senegalesa, nos fazendo perceber seus posicionamentos a partir de sua própria técnica (por exemplo, o movimento Wolof que faz referência à língua local).

Entendemos ser precioso esse acesso à obra *Danse Africaine*, tornando seu conhecimento, memória e técnica acessíveis a todas as pessoas e nos engajando na luta por um epistemologia contra hegemônica. Sabemos da escassez de obras de Dança que referenciam as danças africanas na língua portuguesa, haja vista que não existem escritos de Germaine Acogny disponíveis em português e que nossos estudantes, pesquisadores, artistas nem sempre podem ler em outros idiomas. Temos

---

<sup>7</sup> La femme como gardienne de la tradition (Acogny, 1994,p. 15)

assim, uma ação dentro desta lacuna da acessibilidade que mais uma vez favorece aos que puderam aprender outro idioma seja em cursos de formação de escolas privadas seja em programas de intercâmbios. Assim:

Evidencia-se aqui um problema de grande profundidade: a dificuldade do reconhecimento do sujeito negro, mulher ou homem, como produtor de pensamento por parte de setores hegemônicos da academia brasileira, permeáveis, portanto, aos mecanismos da “invisibilidade negra” semelhantes em outros âmbitos sociais (RATTS, 2006, p. 31).

Assim, oferecer, entregar e facilitar uma tradução faz parte de nossas partilhas de Dança no sentido de alimentar uma tradição do pensamento de dança africana a partir da obra de Germaine Acogny, no Brasil. Nesse sentido, retomamos a etimologia da palavra tradição, "tradere" que nos aporta a entrega, o passar adiante, o traduzir como dar caminho aos estudantes brasileiros interessados na continuidade da tradição do pensamento de dança africana no Brasil. (fonte). Entendemos que a tradução fragmentada de alguns trechos de sua obra em trabalhos de pesquisa deixam pistas interessantes de interpretação de cada pesquisadora/estudante mas no entanto não oferece o acesso direto à tradição do pensamento da autora. Nesse sentido, tocamos na seara da luta epistemológica.

Evitar plágios de tradução e apropriações indevidas do conteúdo também é luta epistemológica pelo não apagamento de conhecimento científico e metodológico produzido por intelectuais negras, que muitas vezes possuem suas obras acessadas apenas por quem possui a capacidade de ler em outro idioma, realidade de uma elite e classe de privilegiados, que ainda se favorecem de duplo privilégio ao traduzir a obra e por vezes, não referenciá-la.

A luta antirracista perpassa o lugar de não precarização do trabalho de mulheres negras e efetivamente requer “pelos acessos” que pensadores possam ler, compreender e colaborar com mudanças de paradigmas, a fim de que obras contra hegemônicas ocupem o mesmo lugar nas bibliotecas universitárias.

Assim, devemos nos organizar coletivamente para permitir que nossos diálogos, nossos processos políticos e nossas parcerias seja permeáveis a esses fatores, a fim de que nossas diversidades não sejam obstáculos para os projetos políticos de transformação social nos quais nos engajamos. Afinal, a precarização do trabalho, e especialmente a do trabalho feminino, não se resolve individualmente, mas demanda um nível de organização política que visa, nas suas práticas e nos seus horizontes, a abolição de todo e qualquer tipo de exploração. (DEVULSKY, 2021, p.144-145)

As ideias tecidas pela coleção *Feminismos Plurais*, sob orientação de Djamila Ribeiro aborda em vários livros a necessidade de não se criar espaços subalternos e também de evitarmos a precarização do trabalho de escritoras e mulheres negras em geral e segui o fluxo da pesquisa dinâmica, que dança a epistemologia africana pelo Atlântico negro sabendo que:

...adotar o Atlântico como locus de opressões cruzadas, pois acredito que esse território de águas traduz, fundamentalmente, a história e migração forçada de africanos e africanas. As águas, além disto, cicatrizam feridas coloniais causadas pela Europa, manifestas nas etnias traficadas como mercadorias, nas culturas afogadas, nos binarismos identitários, contrapostos humanos e não-humanos. No mar Atlântico temos o saber duma memória salgada de escravismo, energias ancestrais protestam lágrimas sobre o oceano. (AKOTIRENE, 2019 p. 20).

Importante afirmar que a tradução primeiro se deu pelo corpo e pela prática da técnica ACOGNY na École des Sables e na Escola de Dança da UFBA, sendo a obra trabalhada em sua linguagem corporal e oral, com muito cuidado e respeito ao que Germaine Acogny pretende comunicar, através de uma escuta sensível e zelosa, sem a necessidade de impor um modus operandi academicista, que pretenda encaixar a obra de Germaine Acogny em alguma corrente de pensamento ou modismo.

A tradução de culturas (OYÈWÙMÍ, 2021, p.233) deve reconhecer que a linguagem é uma “instituição social” e afeta o comportamento social daqueles que trabalham com oralitura e cosmopercepção iorubas. Sendo a obra escrita em três línguas (Alemão, Francês e Inglês) e a autora sendo uma mulher nascida no Benin, de origem Iorubá, as problemáticas que envolvem as línguas no ocidente, tais como

questões de gênero devem ser levadas em consideração no sentido de não distorcer especificidades da sociedade ioruba, que não faz distinções de gênero e sim distinções etárias.

A questão que isso levanta é a seguinte: em um ambiente em que essas duas línguas em interação – ioruba e inglês – articulam valores culturais diferentes, como distinguimos entre a ausência de gênero na língua ioruba e a andronormatividade do inglês no discurso e na escrita de pessoas iorubas bilíngues? Essa questão tem um significado especial quando analisamos a literatura e a tradução cultural de culturas (OYÈWÙMÍ, 2021, p.234).

Se nas teorias feministas ocidentais o gênero é o princípio organizador principal, as distinções de gênero acabam refletidas na língua, porém se alguém cresce e aprende uma língua sem especificidade de gênero, as ausências de categorias específicas de gênero estarão naturalmente absorvidas na linguagem.

Além da linguagem demonstrar diferenças de pensamento e filosofias, acredito que é importa salientar que um cenário diferente é vislumbrado, demonstrando que na sociedade ioruba o tipo de corpo não era a base da hierarquia social, sendo que o olhar do Ocidente cria uma percepção de África pautada na sua própria dimensão hierárquica, que muitas vezes impõe um olhar colonizador sobre o que lhe é desconhecido.

Toda essa reflexão se faz necessária porque ao traduzir uma obra de uma protagonista nascida no Benin e criada em uma cultura ioruba (consulte o vídeo Iya Tunde), além da linguagem ser parte central da tradução, faz-se fundamental um engajamento contra a homogeneização da cultura africana, conforme OYÈWÙMÍ (2021, p.21) ressalta:

Embora esteja nítido que as conclusões deste estudo são aplicáveis a algumas outras sociedades africanas, hesito em aplica-las amplamente, sobretudo porque não quero cair na armadilha comum de apagar uma multiplicidade de culturas africanas fazendo generalizações fáceis, processo que resulta em homogeneização injustificada. O apagamento de culturas africanas, um importante defeito de muitos estudos sobre a África, motiva meus esforços para não fazer um caso de generalização simplista sobre a África a partir do exemplo ioruba.

Cuidado esse que Germaine Acogny apresenta na introdução de sua obra, quando apresenta um contexto histórico e sociológico da chamada dança africana, evitando que a cultura africana seja desprezada e ignorada mesmo em estudos específicos sobre danças de matrizes africanas.

Escutar Germaine Acogny foi um despir das filosofias ocidentais, que desqualificam muitas vezes, através de um pensamento homogenizador, a escrita de mulheres negras, por querer ditar regras puristas aos conceitos apresentados, conforme a própria Germaine Acogny (1994, p.4) aponta ao afirmar “Les puristes de la négritude ont violemment critique l’ esprit et les projets de MUDRA AFRIQUE”, como se fosse possível atingir uma raça pura, sem levar em consideração a história de opressão de colonizadores e de resistência de oprimidos.

Um bom exemplo dessas construções similares, mas não assimiláveis umas às outras é o que ocorreu no Haiti no início do século 20. De modo a reagir ao racismo e ao colorismo que reservava espaços de poder, O Haiti construiu uma categoria à parte de organização de poder, o *noirisme*, que poderia ser traduzido como “negrismo” (DEVULSKY, 2021, p.191).

O negrismo foi uma ideologia promovida por Louis Diaquoi, Lorimer Denis e François Duvalier, tendo como fundamento a vontade de africanização da sociedade através da retirada de vantagens das pessoas brancas, incluindo a população miscigenada. Alessandra Devulsky (2021, p.191) explica que:

Contudo, o que havia sido criado para promover a igualdade entre as raças, eliminar o colorismo e estabelecer novas balizas de uma sociedade racialmente justa acabou se tornando uma ideologia rígida, racista e repressiva.

Em rota diferente à reinvenção de um apartheid, a obra de Germaine Acogny pretende ampliar o conhecimento. Ancoradas na complexidade do paradoxo “*traduttore traditore*” e de acordo com SILVEIRA (2008, p. 7), na Nota do tradutor do livro *Pele Negra, Máscaras brancas*, a tradução trai para ser mais fiel: “Ao pé da letra, o provérbio italiano, pretende que a verdadeira natureza da tradução é a traição,

mas quero crer que há uma pitada de ironia nesse jogo de palavras”. Nosso intuito nesse compartilhamento é o de ampliar o alcance de saberes não hegemônicos e visibilizar potências no contexto da dança africana.

### **5. Tradução como um processo pedagógico em Etnocologia.**

Tradutor, traidor »diz o velho ditado: é mesmo assim?

A palavra fidelidade, quase um tabu na vida social atualmente, é ainda mais no campo da tradução. Chega dessa combinação de fidelidade / tradução e pior ainda, tradutor / traidor! Fiel a quem? Ou o que? E de que maneira? Fidelidade à palavra ou ao significado? Não se sabe. E o debate ocidental que se desenvolveu ao longo dos séculos em torno desse conceito aplicado à tradução do texto sagrado e literário criou gerações de tradutores frustrados e culpados, qualquer que seja a escolha de tradução que fizessem. Que tal abandonar essa metáfora, que até levou à apreciação das chamadas traduções “belas e infieis” na França de 700? Que tal adotar conceitos como "equivalência da tradução", adequação da tradução "ou mesmo" fidelidade à tradução "? E chega mesmo com a ambição inútil de traduzir um romance, por exemplo, para dar ao leitor a impressão de lê-lo como se fosse um original! O tradutor está lá e deve ser visto, como diria o famoso translatoлогista ítalo-americano Lawrence Venuti. A lealdade para com o leitor também reside nisso. A fidelidade ao texto consiste em buscar a melhor solução (que nunca será a única possível) para as muitas dificuldades encontradas para traduzir um texto - escrito em uma língua - em um texto não apenas escrito em outra, mas também destinado a outra cultura. , para outro lugar e, em alguns casos, até mesmo para outra era.<sup>8</sup>

Quando tratamos de tradução nos estudos em etnocologia, passamos inevitavelmente pelo binômio traduttori/traduttori, ou pelo velho ditado tradutor/traidor

---

<sup>8</sup> Traduttore, traditore» recita un vecchio adagio: è realmente così?

La parola fedeltà, ormai quasi un tabù nella vita sociale, lo è oggi a maggior ragione in ambito traduttivo. Basta con questo binomio fedeltà/traduzione e ancor peggio traduttore/traditore! Fedele a chi? O a cosa? E in che modo? Fedeltà alla parola o al senso? Non se ne esce. E il dibattito occidentale che si è sviluppato nei secoli intorno a questo concetto applicato alla traduzione del testo sacro e letterario ha creato generazioni di traduttori frustrati e pieni di sensi di colpa, qualunque scelta traduttiva facessero. Che ne dite di abbandonare questa metafora, che ha perfino portato ad apprezzare in Francia nel 700 le cosiddette traduzioni “belle e infedeli”? Che ne direste di adottare piuttosto concetti come “equivalenza traduttiva”, adeguatezza traduttiva” o addirittura “lealtà traduttiva”? E basta anche con l’inutile ambizione di tradurre un romanzo, per esempio, per dare al lettore l’impressione di leggerlo come se fosse un originale! Il traduttore c’è e deve farsi vedere, come direbbe il famoso traduttologo italo-americano Lawrence Venuti. La lealtà verso il lettore sta anche in questo. La lealtà verso il testo sta nel cercare la migliore soluzione (che non sarà mai l’unica possibile) alle mille difficoltà che si incontrano nel rendere un testo – scritto in una lingua – in un testo non solo scritto in un’altra, ma anche destinato a un’altra cultura, a un altro luogo, e in certi casi perfino a un’altra epoca. Fonte: <https://www.lettture.org/tradurre-una-prospettiva-interculturale-pierangela-diadori>

e pela também pela armadilha dos chamados "mal-entendidos" da tradução intercultural. No caso, a inter, trans e multidisciplinaridade da abordagem etnocológica exige de seus pesquisadores estudos de áreas que nem sempre são de seus domínios de formação (Pradier, 2001)<sup>9</sup>. Assim, no contra fluxo de um estudo baseado em mal-entendidos, a etnocologia propõe como caminho metodológico a contextualização de quem realiza a pesquisa e do interesse de estudo da pesquisa propriamente dito. Um caminho que foi nomeado pelo pesquisador Miguel Santa Brigida em sua fala na mesa de Etnocologia no congresso ABRACE 2021, como corpo encostado<sup>10</sup>, noção advinda de pesquisa por ele orientada no grupo TAMBOR, da Universidade Federal de Belém do Pará. Em consonância com esse diálogos fundacionais e os atuais, a etnocologia se propõe como uma poética da conjunção (Mafesolli, 2005), na qual o estar junto e ser afetado, tem como sugestão o isso e o aquilo no lugar do isso ou aquilo. Ainda tensionando o binômio traduttori/traditori, a partir da própria etimologia da palavra, a ação de entregar (tradere) e a ação de guiar (traducere) abre uma trilha para a movência, para a continuidade, para a resignificação e para a dinâmica das tradições. É nesse sentido que a tradução da obra de Germaine Acogny percorre seu processo de criação junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

Ao retomarmos a noção da trajetória da sujeita da pesquisa como apetência de quem pesquisa como propôs Armindo Bião<sup>11</sup> e a abordagem da Escrivência de acordo com Conceição Evaristo<sup>12</sup>, entendemos que as relações dos afetos nas relações de pesquisa são como rejuntas<sup>13</sup> que preenchem os espaços e dão o que chamamos de "sentido" para os próprios processos de construção das proposições, das dissertações, das teses, dos artigos, das performances, das residências, dos encontros e tantas outras experiências.

---

<sup>9</sup> L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale. Disponível em:

<http://id.erudit.org/iderudit/041455ar>

<sup>10</sup> Corpo encostado no sentido dos encantados que encostam e nos sopram palavras, visões, sensações.

<sup>11</sup> Sujeito, trajeto e objeto.

<sup>12</sup> Escrivência.

<sup>13</sup> Rejunta foi a ação artística proposta por Sarah Marques no Casarão Barabadá com participação do Grupo de Pesquisa Umbigada.



Grupo de Pesquisa Umbigada participando da ação Rejunte, de Sarah Duarte na Residência Em Obras, no Casarão Barabadá. Santo Antonio Além do Carmo. Salvador. Bahia. 2019.

Nesse processo, as experiências compartilhadas de pesquisa no ambiente acadêmico de ensino, pesquisa e extensão, são parte da própria pesquisa de cada estudante porque são nesses momentos que vivenciamos os acontecimentos da pesquisa. Um desses acontecimentos da pesquisa de Roberta ocorreu durante o Congresso UFBA de 2021, realizado em modo virtual, quando organizamos uma comunicação intitulada: Corpo Baobá<sup>14</sup>. Na praia da Paciência, no bairro do Rio Vermelho, marcamos nosso encontro num sábado de manhã. Roberta, Daniela, Mariá e Marcel<sup>15</sup>, e a videomaker Julia.

---

<sup>14</sup> disponível no site do Congresso: <https://congresso2021.ufba.br/schedule/corpo-baoba/> e no canal youtube da UFBA: <https://www.youtube.com/watch?v=Ilk8VNGBwYg>

<sup>15</sup> Mariá, filha de Daniela e MArcel, filho de Roberta, 8 e 6 anos consecutivamente.



Marcel e Mariá na Praia da Paciência. Rio Vermelho. Março 2021.

As praias ainda estavam abertas à convivialidade e vivíamos uma fase entre a primeira reabertura e a segunda onda da COVID-19. Roberta trazia como proposta a ressignificação dos movimentos do Baobá, da técnica de Germaine Acogny praticada por ela nos estágios de formação pelos quais passou na École de Sables e que já citamos anteriormente. Trabalhamos duas sequências do Movimento do Baobá<sup>16</sup>: deslocamento lateral e bilaterização do Movimento com deslocamento circular de quadril/ com rotação e Caminhada e postura do Baobá com envergamento de tronco e flexibilização da coluna vertebral.



Corpo Baobá. Roberta e Daniela na praia da Paciência.  
Rio Vermelho. Salvador. BA. Março de 2021.

---

<sup>16</sup> O movimento dos Baobás pode ser visualizado no seguinte vídeo de 2018, Dakar, Senegal, no Instituto Francês de Dakar.: <https://www.youtube.com/watch?v=alt43GWJMgA>

## REFERÊNCIAS

- ACOGNY, Germaine. **Danse Africaine=Afrikanischer Tanz**/Germaine Acogny. [Photo: F.C.Gundlach; Wolfgang von Wangenheim].-4.Aufl.-Weingarten:Weingarten, 1994 ISBN 3-8170-4005-9
- AMOROSO, Daniela. **No miudinho se corre a roda: Trajetos a partir das noções do Passo, da Etno[Skênos]Logia e da Criação.** In Matrizes Estéticas Na Cena Contemporânea: Diálogos Entre Culturas, Práticas, Pesquisas e Processos Cênicos. Salvador: EDUFBA, 2021.
- AKOTIRENE, C. **Interseccionalidade.** São Paulo, SP: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- DEVULSKY, Alessandra. **Colorismo.** São Paulo: Jandaíra, 2021.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**/Frantz Fanon; tradução de Renato da Silveira.-Salvador:EDUFBA, 2008.
- MACAULEY, Roberta Ferreira Roldão. **A Flor Branca do Baobá.** In: Amélia Vitória de Souza Conrado; Celina Nunes de Alcântara; Fernando Marques Camargo Ferraz; Maria de Lurdes Barros da Paixão. (Org.). Dança e Diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras. 1ed.Salvador: ANDA, 2020, v. 6, p. 525-537.
- MACEDO, Roberto Sidnei. **Atos de Currículos: uma incessante atividade etnometódica e fonte de análise de práticas curriculares.** Currículo sem fronteiras, v.13, nº 3, p. 427-435, set/dez 2013.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória, o reinado do rosário no Jatobá.** São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- RATTS, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento.** Instituto Kuanza: São Paulo, 2006.
- OYEWUMI, Oyeronke. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero;** tradução Wanderson flor do nascimento- 1. Ed. – Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.