



Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Instituto de Filosofia, Artes e Cultura

Universidade Federal de Ouro Preto

ISSN: 2596-0229

IMPROVISACÃO E SABERES DE AXÉ: Altemar Di Monteiro entrevista Gustavo Melo Cerqueira

IMPROVISATION AND KNOWLEDGE OF AXÉ:
Altemar Di Monteiro interviews Gustavo Melo Cerqueira

Gustavo Melo Cerqueira

 <https://orcid.org/0000-0001-6247-1236>

Altemar Gomes Monteiro

 <https://orcid.org/0000-0002-1633-3235>

Improvisação e Saberes de Axé:

Altemar Di Monteiro entrevista Gustavo Melo Cerqueira

Resumo: Esta entrevista tem por objetivo explorar, em chave negrorreferenciada, as interseções entre improvisação, pedagogia teatral e saberes de axé, a partir do diálogo entre Altemar Di Monteiro (UFMG) e Gustavo Melo Cerqueira (UNIRIO). A entrevista, realizada em maio de 2025, integra a pesquisa em andamento para o livro “Jogo Negro no Mundo”. A metodologia adotada foi a escuta em conversa aprofundada entre dois professores-pesquisadores negros e marcada por reciprocidade crítica e partilha de experiências acadêmicas. Como resultado, o texto explicita a importância dos repertórios do corpo e da memória nos processos formativos, articulando a improvisação como inteligência negra construída na relação com saberes da diáspora. A partir da noção de pedagogia espiralar, inspirada por Makota Valdina Pinto e pelas vivências em terreiros, articula-se a ideia de uma educação como axé, centrada na força vital, na ética da escolha e na autonomia dos estudantes. Conclui-se que tais pedagogias não devem ser reduzidas a tópicos de conteúdos, mas compreendidas como modos de existir e fazer aprender, convocando um compromisso com formas outras de presença e pensamento na universidade.

Palavras-chave: improvisação; pedagogia espiralar; axé; saberes negros; ensino de teatro.

Improvisation and Knowledge of axé:

Altemar Di Monteiro interviews Gustavo Melo Cerqueira

Abstract: This interview aims to explore, based on a Black perspective, the intersections between improvisation, theater pedagogy, and axé knowledge based on a dialogue between Altemar Di Monteiro and Gustavo Melo Cerqueira. The interview, conducted in May 2025, belongs to ongoing research for the book “Jogo Negro no Mundo” (Black Game in the World). An in-depth conversation between two Black professor-researchers (marked by critical reciprocity and the sharing of academic experiences) was adopted as the methodology. As a result, this text explains the importance of body repertoires and memory in educational processes, defending improvisation as Black intelligence constructed in relation to diasporic knowledge. The notion of spiral pedagogy, inspired by Makota Valdina and experiences in terreiros, articulated the idea of an education as axé centered on the vital force, the ethics of choice, and student autonomy. Such pedagogies should not be reduced to content topics, but rather understood as ways of existing and learning, calling for a commitment to other forms of presence and thought at the university.

Keywords: improvisation; spiral pedagogy; axé; Black knowledge; theater teaching.



1 Introdução

No início de uma tarde em Tiradentes, entre a preparação para uma fala sobre Teatros Negros no Festival Tiradentes em Cena 2025, Altemar Di Monteiro, docente da graduação em teatro da UFMG, propõe uma entrevista com Gustavo Melo Cerqueira, babalorixá e professor de teatro na UNIRIO. Esta entrevista cresce do contexto de um livro em processo, “Jogo Negro no Mundo”, a ser lançado por Di Monteiro em 2026. A partir do processo de pesquisa para a escrita do livro, Di Monteiro vem realizando algumas entrevistas, dentre elas com Melo Cerqueira. A entrevista a seguir busca debater sobre estética, política e pedagogia, a partir das relações entre improvisação e saberes da diáspora negra. Ao propor a ideia de “jogo negro no mundo”, Altemar Di Monteiro tem investigado como práticas de quintal, de axé, de reinado, de batalha, da ginga, dentre outras, podem se tornar princípios curriculares, desobedecendo às molduras brancocêntricas da improvisação teatral. Nesta conversa, a aposta dos dois docentes negros na universidade é pensar também sobre os desafios de uma formação teatral que toque, para além dos temas da negrura, nas formas de fazer. O que Altemar Di Monteiro e Gustavo Melo Cerqueira dão a ver são alguns dos diversos atravessamentos e desafios do pensar-fazer *com e a partir* dos saberes negros no contexto universitário. A entrevista realizada no dia 23 de maio de 2025 durante 1h30min totaliza, em seu formato original, 35 páginas de transcrição; porém, buscando o exercício de síntese, apresentamos aqui uma versão editada.

2 Entrevista

Altemar Di Monteiro (ADM): Salve, Gustavo! Eu estou nessa pira deste livro desde que finalizei o doutorado, em 2021. Escrever é gostoso, eu tenho o maior prazer, sinto muito ânimo na escrita. Quando a gente escreve, vê a imagem do pensamento, e isso é muito legal. Mas é sempre um processo muito solitário. Tenho enviado o livro, antes de publicar, para algumas pessoas que toparam fazer essa interlocução, pra ver se eu não estou ficando doido demais. Dar uns pitacos, fazer umas perguntas, porque senão a gente delira, né? Dentro desse processo, tem duas pessoas que, pra mim, são fundamentais pra trocar ideias sobre alguns conceitos: você e o Babá Everton de Iemonjá. Me interessa saber como vocês estão elaborando pensamentos a partir da experiência de terreiro. A proposta aqui é essa troca mesmo, conversar sobre o que eu estou pensando, sobre essa noção de jogo negro no mundo. De algum modo, o que eu estou tentando escrever tem um desejo que é, além de estético, político. Quando a gente olha o modo como se pensa improvisação teatral enquanto currículo, desde os anos 1970, é possível perceber que o referencial que se coloca é quase sempre europeu e/ou norte-americano. A gente quase nunca pensa improvisação teatral a partir dos saberes do Brasil, das diversas encruzilhadas negro-brasileiras. Por isso, tenho ficado muito curioso com esse assunto. Mesmo quando se tenta de pensar na improvisação desde o Brasil, os



referenciais giram quase todos em torno do debate da interculturalidade. Então, estou interessado em pensar o *jogo negro no mundo* não a partir de fora, mas dos próprios saberes periféricos, de terreiro, de quintal, de comunidades de axé. De algum modo, o que eu estou tentando articular é que a própria noção de improvisação pode ser pensada como um saber negro. Nessa articulação, tenho caminhado junto com os reinados, congados, o *funk*, as batalhas de MC, o *ballroom*: diversas práticas culturais cênicas, periféricas e de terreiro têm me mobilizado pra pensar essa ideia de jogo negro no mundo. E a vontade é trocar contigo sobre tudo isso.

Gustavo Melo Cerqueira (GMC): Só para não perder esse gancho aí que você falou da questão da improvisação. E aí meio que já serve também um pouco para gente ir articulando as discussões até com as coisas do Axé também. Tem um cara chamado George Lewis (2002), isso falando lá a partir do contexto estadunidense, mas que eu acho que tem algumas coisas que são interessantes e pertinentes em outros contextos afrodiáspóricos, que tem um artigo no qual ele trata da música improvisada, ou da improvisação na música, depois da década de 1950, no qual ele diferencia duas perspectivas: uma perspectiva que ele vai chamar de eurológica e uma outra perspectiva que ele chamará de afrológica. Ele não chega a propor o que você está fazendo, de reivindicar a improvisação como um saber negro, mas entende que existe um modo afrológico de improvisar que tem características que o distinguem de um modo que ele vai nomear como eurológico. E talvez essa seja uma ponderação importante a se fazer, ou seja, menos a ideia de que a improvisação seja uma saber negro, mas sim que as epistemologias negras ensejam modos próprios de improvisação. Falando aqui com minhas palavras a partir do entendimento que eu tive do artigo de Lewis e relacionando com minha experiência no Axé e, ainda, extrapolando a dimensão da música para já incluirmos aqui o corpo e a dança, eu penso que a improvisação em perspectiva afrológica talvez esteja muito mais ancorada num repertório previamente desenvolvido do que a música improvisada em perspectiva eurológica se propõe a fazer. Essa existência de um repertório prévio nem sempre é aquilo que é ensinado e informado. Muitas vezes esse tal repertório está no tanto que aprendemos e apreendemos de nossa experiência vivida. E é sempre importante a gente falar um pouco dessa relação entre o tambor e o corpo, sobretudo o corpo em estado de transe, mas não só. É bom considerar isso porque, quando estamos falando de Axé, sobretudo no contexto dos terreiros, é importante que nos lembremos de que muitas expressões culturais, muitas produções culturais acontecem naquele contexto como, por exemplo, o samba de roda, no qual também se vê essa relação complementar do tambor que improvisa, a partir de um determinado vocabulário ou repertório, e o corpo que dança e também improvisa, independente de estar ou não estar em transe. Mas até quando a gente vai ver o modo como os orixás dançam, geralmente se percebe que os orixás que improvisam são aqueles que já estão mais velhos, quando têm mais tempo de existência no corpo do filho - é quando você começa a perceber alguma improvisação. Antes disso você não percebe tanto. Antes disso, é o momento de criar naquele corpo o repertório, o vocabulário. Quando se está mais velho, a partir daquele repertório, se improvisa, se cria, se produz algo novo que, depois,

pode até passar a integrar o repertório. Você vai vendo aquele corpo ganhando estrutura, ganhando repertório, ganhando sintonia. Depois é que vem o momento de improvisar. E se improvisa a partir dos exemplos que já foram constituídos ali naquele corpo. Não é espontaneísmo. A improvisação se constrói com base num acúmulo performático que é, também, histórico.

ADM: Olha, dentro do que estou pensando, não consigo bancar esse discurso espontaneísta. Inclusive, é uma discussão que eu levo o tempo todo de modo crítico. Vou escavando, escavando, e buscando outros posicionamentos. Confio também na construção de repertório. Na verdade, nem uso o termo *repertório*, prefiro a palavra *referência*. Faço uma distinção formal entre repertório e referência. No modo como estou articulando, repertório é da ordem do acúmulo; já a referência descreve tudo aquilo que se transforma, de modo relacional, a partir de um conjunto de coisas que vão nos afetando, nos jogando, sendo colocadas em jogo com o mundo. Tem a ver com memória, com o que salta a partir desse saber do corpo. É uma distinção conceitual, filosófica, mas que faz diferença. No final das contas, ambas demandam uma relação com um corpo que só interage com o mundo porque sabe de algo, mesmo que esse algo não seja totalmente consciente. E aí, quando você me fala dos orixás, quando a gente pensa o saber dos mais velhos, é um corpo que carrega muita memória. Daí, de fato, ele tem jogo pra jogar com um acervo de referências muito grande. Então, de algum modo, articulo assim também. Acho que pensar numa formação de estudantes - agora, no contexto da universidade - que sempre tiveram o alimento do seu repertório cultural formado dentro do acervo da brancura, rever a referência tem uma força estética e política imensa. Gosto de pensar que estamos dentro da universidade criando, num processo pedagógico, outro acervo de memórias para esses estudantes, outro referencial para que possam improvisar: a partir de saberes negrorreferenciados, negrodiaspóricos, indígenas e outros. Mas tem uma questão que às vezes perturba meu sono. A brancura - principalmente essa que acessa os espaços de poder na universidade, na cultura, nas artes - sempre teve acesso a todo tipo de repertório. Ela coleciona repertório. Viaja o mundo, lê todos os livros, tem a possibilidade de encher malas e ficar estocando saberes, enquanto muitas comunidades negras nem sequer acessaram essa possibilidade de transitar. E quando fazem isso, é quase sempre pela força de uma violência. Entendendo que a gente agora está cada vez mais saindo da temática para se afirmar como forma, como metodologia, como construção de pensamento, como inteligência negra, tenho me perguntado em que medida vamos conseguir avançar. Minha busca é tentar olhar pro que esses saberes fazem, de fato, dentro da universidade. Nas minhas turmas, por exemplo, eu fico muito em crise. Tenho turmas de 22 estudantes e, desses, quatro ou cinco são negros, no máximo. É uma pira que às vezes me assombra: a quem esses saberes estão, de fato, alimentando de referências na universidade? O que é que você pensa sobre isso?

GMC: Eu tenho tido, assim, por exemplo, só para falar logo dessa demografia racial, um considerável número de estudantes negros. Geralmente eu tenho cerca de 25%, se muito,



de estudantes brancos. Você está falando muito desses conhecimentos negrorreferenciados, não necessariamente de Axé, não é isso?

ADM: É, exatamente. Agora eu estou falando de forma mais ampla mesmo.

GMC: Pois é, eu tenho tido uma série de crises. Eu vou tentar separar em três camadas. Uma camada tem a ver com o próprio preparo acadêmico da galera. E o que é isso que eu estou chamando de preparo acadêmico? Para mim, tem uma coisa super pragmática que é relacionada com o mercado de trabalho. Outra coisa é a gente pensar sobre conteúdos negrorreferenciados. E outra camada é a gente também refletir sobre o que seriam metodologias negrorreferenciadas. Essas três camadas estão em estreita relação, sobretudo as duas últimas, mas por enquanto eu quero tratar delas como distintas umas das outras. Falando sobre a questão do preparo, que é uma das primeiras coisas que me chama a atenção, tem um componente que eu tenho ensinado que é chamado Teatro, Cultura e Sociedade. E eu tenho trabalhado com conceitos que eu acho que são super importantes para as pessoas que estão adentrando o curso de Licenciatura em Teatro, tais quais: teatralidade, performatividade, Estado, sociedade, comunidade, cultura, identidade e políticas culturais. Eu trabalho todos esses conceitos e ideias, mas o eixo do componente, aquilo que me permite tratar de todos esses temas, são os teatros negros, ou as teatralidades negras, no Brasil. E falar das teatralidades negras nos dá a oportunidade de abordar todos aqueles temas ou conteúdos que eu mencionei aqui, mas a partir de um diálogo necessário com materiais pedagógicos negrorreferenciados, ainda que não exclusivamente. É um exercício e uma demonstração da possibilidade de transversalizar o que poderíamos chamar de pedagogias negrorreferenciadas, sem que tenhamos que confinar tais pedagogias a um único componente curricular. Portanto, eu estou trabalhando conteúdos mais comuns para a formação daquelas pessoas para a docência em teatro, mas faço isso em diálogo com outros temas e conteúdos que também são muito importantes, que são as teatralidades negras. E isso deixa tudo bem mais complexo e mais rico. Mas é importante dizer também que não é apenas uma questão de trazer conteúdos negrorreferenciados para o curso, mas também de pensar no desenvolvimento de metodologias que também tenham por base o tal repertório, vocabulário, ou mesmo a tecnologia que vem sendo desenvolvida, por exemplo, nos terreiros de candomblé. Eu tenho experimentado isso que chamo de uma abordagem pedagógica espiralar. Eu chamo isso de metodologia espiralar porque eu vou apontando os conteúdos e vou retornando a eles de forma variada durante o semestre inteiro. E cada vez que eu retorno a eles, eu dou um grau diferente de profundidade. Certamente que isso tem inspiração no que Leda Maria Martins (2021) nomeia de tempo espiralar, a partir das culturas Bantu e dos estudos de Bunseki Fu Kiau (2001), mas que a primeira pessoa que realmente me trouxe um despertar para isso foi a saudosa Makota Valdina Pinto¹. É da memória de uma conversa que tive com Makota Valdina, juntamente com a Cia dos

1 Valdina de Oliveira Pinto (1943-2019) era Makota do terreiro de candomblé Tanuri Junsara, de nação Angola. Foi

Comuns², que eu comecei a perceber a espiralaridade do tempo em minha vida, sobretudo no contexto do candomblé. E é justamente n'alguns aspectos da pedagogia presente nos terreiros que eu me encoro para propor isso que provisoriamente estou chamando de abordagem pedagógica espiralar ou metodologia espiralar Para trazer um exemplo prático, e respeitando os limites éticos do segredo, tem algo muito recorrente na minha tradição no candomblé em que a gente nunca diz para um mais velho que a gente sabe fazer alguma coisa. Muitas vezes, a gente evita demonstrar grande segurança quando uma pessoa mais velha nos designa uma tarefa. Obviamente que isso depende do momento, mas se a gente percebe que há alguma elasticidade temporal para que a gente aproveite aquela tarefa para aprender um pouco mais sobre ela, os mitos que a fundamentam, as experiências passadas que justificam um modo próprio de executar aquela tarefa, a gente não abre a boca para dizer que sabe fazer. A gente às vezes demonstra alguma insegurança, propositalmente, para que aquela pessoa mais velha, que nos designou a tarefa, possa passar ali um tempo conosco ensinando novamente. Ao fazermos isso, estamos abrindo a possibilidade de que, ao nos re-ensinar, aquela pessoa mais velha nos conte mais histórias, nos traga mais detalhes, nos ensine mais cantigas, corrija algum procedimento, ensine algum fundamento que ela agora talvez perceba que estamos prontos para aprender. Isso acontece se ela nos pede para fazer uma porção de acarajé, preparar um banho, organizar os materiais para um ebó e diversas outras coisas. A gente nunca perde a oportunidade de poder estar absorvendo qualquer tipo de conhecimento e contato com essas pessoas mais velhas, porque cada vez que elas revisitam o fazer, elas nos apresentam mais profundidade. Então, a gente está sempre nessa possibilidade, cada vez que eu vou fazer novamente, repetir aquele comportamento, repetir aquele ritual, aquele jeito de fazer de uma pessoa mais velha, sempre vai poder refinar o que eu estou fazendo, aprofundar o que eu estou fazendo, e aprofundar as camadas de entendimento e de aplicação daquilo que eu estou fazendo. O Axé tem muitos segredos. Mas às vezes a gente não ensina as coisas no Axé, não é por uma questão de segredo, é que a gente precisa da circunstância. Então, tem coisas que se eu for ensinar antes de você ter vivido a experiência, no nosso pensamento tradicional de Axé, isso não faz sentido. Esse é o pensamento europeu, o qual você ensina previamente, que dá às pessoas o máximo de conhecimento possível para que ela vá para o mundo sabendo “lidar com o mundo”, mas a partir daqueles princípios, daquela forma de perceber, daquela forma de entender, a partir de um receituário de como reagir, de como agir, de como intervir e o que é que ela deve produzir. Então, eu penso muito sobre modos de desenvolver o aprendizado em sala de aula, independentemente dos conteúdos serem negrorreferenciados. Acho que há jeitos negros de ensinar e aprender, e meu interesse é desenvolver maneiras de levar esses jeitos para a sala de aula. Eu não preciso levar um cântico para a sala de aula, não preciso levar um instrumento de percussão para a sala de aula. Eu estou pensando em modos de educar que, para mim, me são hoje familiares e fazem parte do meu corpo pelo modo como eu sou educado no Axé. Agora, fico muito preocupado,

educadora, ativista, escritora e uma das principais vozes na luta pela educação e no combate ao racismo religioso.

2 Grupo de teatro negro fundado em 2001, no Rio de Janeiro, por iniciativa do ator Hilton Cobra. A Cia dos Comuns desenvolve espetáculos, oficinas e instâncias para discussão e proposição de políticas públicas com vistas ao desenvolvimento e difusão das poéticas teatrais negras.

também, é que justamente nessas metodologias não se perca de vista as habilidades, digamos assim, coloniais que as pessoas precisam dominar. E, no meu entender, isso não impede o desenvolvimento de habilidades que algumas pessoas, por vezes, consideram coloniais ou colonizadas como, por exemplo, a escrita acadêmica. Eu acho que a pessoa que entra na universidade precisa ter o domínio dessa e outras habilidades, tanto por sua instrumentalidade para alguns modos de pesquisa quanto pelo aspecto pragmático de atendimento a exigências do mercado de trabalho. Essas pessoas vão passar por vários processos de seleção que vão exigir o domínio de uma organização acadêmica de pensamento. Então, isso não pode ser deixado de lado. Eu estimulo isso em todos os componentes que eu ensino: a produção de trabalhos que entrelacem a experiência vivida e os interesses de pesquisa dos estudantes com os conteúdos que foram estudados em sala de aula, mas expressos nos modos acadêmicos, ou seja, na temporalidade linear, progressiva e pretensamente evolutiva. Parece contraditório ao que estou chamando de abordagem pedagógica espiralar. E talvez seja mesmo. Mas a gente vai abraçando a contradição e caminhando. Porque eu fico muito preocupado com a formação dos estudantes, sobretudo os negros. Eu tenho a impressão de que alguns professores têm sido condescendentes em relação a estudantes negros cotistas. Parece que às vezes se assume uma postura de não cobrar muito de um dado perfil de estudantes quando esses estudantes demonstram algumas deficiências, por assim dizer, no que diz respeito à educação formal. E eu acho isso perigoso, porque o estudante acaba não sendo tão preparado quanto deveria. Acho uma forma de menosprezo quanto à capacidade daqueles estudantes que pode afetar de maneira determinante suas possibilidades de ascensão social. Sei que isso é muito complexo, mas temos que pensar cuidadosamente sobre isso. Um dos efeitos que eu acho um pouco perverso é que muita gente acaba chegando ao final do curso para apresentar, como trabalho de conclusão, uma mini-biografia, ao invés de trabalhar a partir de sua experiência vivida, de sua posicionalidade - que são conceitos que eu passei a trabalhar com meus alunos para entenderem a implicação que eles têm sobre o assunto do qual vão falar, mas com cuidado para não serem sempre o assunto deles mesmos. Eu fico com a sensação de que, quando a gente abre mão de falar das coisas do mundo, e fica ali na biografia, no trajeto, a gente acaba se oferecendo enquanto objeto, a gente se entrega enquanto material de pesquisa. Obviamente que nem sempre é assim. Há trabalhos que trazem o trajeto como modo de pensar com bastante crítica sobre o mundo. Mas, novamente, acho que precisamos pensar sobre isso com bastante cuidado. Para mim, encruzilhada é lugar de encontro, é lugar de possibilidades, tudo se atravessa ali. Estou trabalhando com Abdias do Nascimento, estou trabalhando com Evani Tavares, Leda Martins Martins, Alexandra Dumas, Renata Lima, estou trazendo essa galera toda, mas eu trago Michel Foucault, eu trago Marilena Chauí, eu trago Josette Feral e Erika Fischer-Lichte, dentre outros, sem o menor problema. Eu trago Augusto Boal também, eu vou fazendo esses cruzamentos. Outro dia a gente estava discutindo corpo a partir de Tadashi Endo, por conta da história do Butoh. Então, eu vou promovendo cruzamentos vários dentro do que eu vou colocar ali, porque eu entendo que a nossa identidade cultural negra nos traz isso. Eu não estou afim de abrir mão de nossa permeabilidade. Porque eu quero que a galera nossa que esteja passando pela universidade saia de lá com muita habilidade e liberdade de pensar e agir.

ADM: Eu estou superfeliz porque tem muito a ver também com as questões que eu penso, que eu estou discutindo, inclusive no grupo de pesquisa Negruras³. Uma das coisas que tenho pensado é justamente isso: a gente tem falado muito sobre como é preciso tomar cuidado com essa coisa da galera preta ficar colada só nos conteúdos negroreferenciados. Aí, quando sai um concurso, tem 25 pessoas pretas lutando por uma vaga. E tem mais três ou quatro concursos abertos para direção teatral, teoria de não sei o quê, e muitos de nós acabam não estando preparados pra fazer esses concursos, porque ficamos centrados numa determinada discursividade e, às vezes, vamos perdendo de vista uma série de outros conhecimentos que também precisam estar, e estão, ligados. Mas essa questão me lembrou também a perversidade desse processo, porque eu também trabalho com seminário, com texto escrito, com todas essas coisas. Lembro do dia em que uma estudante, dessas decoloniais e desconstruídas, chegou pra mim super chateada dizendo que eu sou controverso e que não faz sentido eu trabalhar com saberes da oralidade, discutir um monte de coisa e cobrar um trabalho escrito. Aí eu fiquei: velho, como assim? A galera pensa que saberes negros não são também saberes da escrita.

GMC: Aí você cobra alguma coisa e a pessoa fica surpresa, assim, chocada. É como se fosse uma violência de nossa parte cobrar a escrita.

ADM: Mas a própria improvisação, assim, é um jogo constante. Para mim é importante também a galera sair de lá e saber quem foi Spolin, quem foi Boal, até quem foi Keith Johnstone. Eu não gosto muito de teatro esporte, mas ainda assim eu também dou aula de *match* de improvisação. A galera também precisa conhecer outras referências em meu componente. Disso não tenho aberto mão. Então passo vários dias discutindo e brincando com ginga, que é um dos conceitos que eu levo para pensar jogo, enquanto, em paralelo, eu estou pontuando, refletindo e experimentando também outros jogos. Eu tenho a sensação, Gustavo, que a gente tem que trabalhar muito mais... Eu pego esses saberes todos para colocá-los no meio da encruzilhada e a galera ter ali a possibilidade de construir seus próprios processos de pesquisa. Agora, a diferença é que o meu colega não negro parece não estar nem aí, parece que vai continuar eternamente com a mesma referência enbranquecida. A gente, além de levar outros conteúdos, está ainda o tempo todo tangenciando esses saberes com diversos outros. Então, parece que é um serviço acima do outro. É mais trabalho o tempo todo.

³ O Grupo de Pesquisa Negruras, vinculado à Escola de Belas Artes da UFMG e liderado pelo Prof. Dr. Altemar Di Monteiro, é um espaço de estudo, criação, crítica e troca de saberes voltado às performatividades e pedagogias negras. O grupo realiza ações poéticas e pedagógicas negroreferenciadas, acompanhando processos de criação, montagem e desmontagem de espetáculos, além de promover debates, oficinas, rodas de conversa e seminários dedicados aos estudos sobre teatros negros no Brasil.

GMC: E uma discussão que eu quero ter com a galera é essa. A gente pode até ter um ou dois componentes centrados nessas discussões, mas essas discussões têm que estar permeando todo mundo. E, geralmente, a referência negra que permeia em vários componentes é a bell hooks (2017).

ADM: E fora a coisa do lugar de fala dos professores negros. Alguns colegas e estudantes ficam com o discurso: vai falar com o Altemar que ele é quem sabe desse assunto. Às vezes eu queria ter a liberdade de estar pesquisando filosofia japonesa agora também, por exemplo.

GMC: Pois é. A gente fica pressionado nesse lugar, nessa situação. E aí é isso. Aí chamam a gente para tudo quanto é banca que tem um estudante negro e tudo quanto é estudante negro quer que a gente oriente o TCC. Não, não tem como fechar essa conta. Agora, é uma das coisas mesmo que eu quero falar aqui, da gente conseguir fazer com que os docentes brancos também trabalhem esses conteúdos negrorreferenciados.

ADM: E é muito confortável dizer que eu não tenho lugar de fala. Pô... Vai estudar, vai estudar! No livro “Jogo Negro no Mundo”, eu tenho tensionado isso de algum modo também. O arcabouço filosófico do que eu estou trabalhando é a “Poética da Relação”, do Glissant, que, no modo como estou trabalhando, é uma chave conceitual muito importante para pensar essa dimensão da diáspora, do pensamento negrodiaspórico, que é sempre relacional e tecido de forma poética. Por isso que a gente vai buscando relacionar os saberes negros com outros. Mas ao mesmo tempo, uma coisa que eu tenho observado é que a partir de conceitos como interculturalidade, multiculturalismo, até decolonialidade, a palavra encruzilhada parece estar entrando num desgaste. Embora eu tenha uma compreensão extremamente encantada sobre o termo, articulando também uma posição política, fico vendo o modo como o termo encruzilhada tem sido utilizado quase como dispositivo conciliador. É na encruzilhada que eu concilio esses saberes para enfim dizer: “olha como nós somos multiculturais”, ... “olha como a gente é intercultural”, “olha como cabe tudo aqui”. Queria saber como você tem pensado sobre isso, porque, a encruzilhada, nos termos que eu estou articulando, é lugar onde convivem o bem e o mal e esse processo nem sempre é fofo. E fico com muito receio da forma pacificadora que alguns desses conceitos têm sido posicionados diante da dimensão das pluriepistemias que a gente está articulando. Gosto muito do modo que Françoise Vergès (2023) nomeia o *antirracismo neoliberal* e o *multiculturalismo pacificador*, um movimento de cooptação de nossas práticas e discursos para que tudo permaneça exatamente igual, sob o discurso da inclusão. Queria te ouvir um pouco sobre o que você pensa sobre isso, sobre como a encruzilhada tem sido mobilizada ou não nas suas práticas.

GMC: É, eu tenho falado da encruzilhada às vezes um pouco dessa maneira. Para ser bem sincero, eu não tinha percebido essa tentativa conciliatória em relação à questão da encruzilhada.



Eu, inclusive, quando tenho falado de encruzilhada, eu tenho falado nesse sentido da gente tentar fazer com que as coisas possam confluir mesmo. Eu tenho visto muita gente falando da encruzilhada como se fosse uma trincheira, o lugar entrincheirado. Não tenho visto a galera trazendo muito uma perspectiva de maior abertura, não, para ser bem sincero. Parece que, assim, aquele lugar entrincheirado é o lugar da descoberta dos saberes negros. Eu, sendo muito sincero, tenho uma birra enorme com o modo pelo qual esses termos vão ficando dominantes, sabe? Então, toda vez que eu vejo alguém usar encruzilhada, eu digo assim “mas você está usando encruzilhada por quê? O que é encruzilhada? Por onde? A partir de onde? De quem? Quem desenvolveu esse diálogo?” Eu sou bem chatinho com isso. E tem material escrito sobre isso. Aqui no Brasil temos Leda Maria Martins (1997), que é quem propõe a encruzilhada como operador conceitual e, mais recentemente, o Luiz Rufino (2019). E tem também a M. Jacqui Alexander (2006), que tem um livro chamado “Pedagogies of Crossing: Meditations on Feminism, Sexual Politics, Memory, and the Sacred” (Pedagogias da Encruzilhada: meditações sobre feminismo, política sexual, memória e o sagrado, tradução nossa), no qual a autora traz a encruzilhada para tratar de questões existenciais e políticas a partir do Caribe. Mas tem muita gente utilizando sem ter lido sobre o assunto, sem ter se disposto a dialogar com alguma profundidade. A mesma coisa é quando começa com a escrevivência, sabe? Aí vem assim: “ah, estou fazendo escrevivência”. Eu pergunto: “mas o que é escrevivência mesmo? O que você está fazendo? Você diz que está fazendo, mas a escrevivência é o quê? Autoetnografia de preto é escrevivência? O que é escrevivência?” Vamos começar a brincar, assim, para gente poder entender do que é que a gente está falando, né? Lugar de fala, oralitura também, a pessoa diz assim, “vou aplicar como método a oralitura”. Eu digo, “me mostre aí”.

ADM: Olha, sobre essa coisa da Encruzilhada, dentro do que eu estou trabalhando em improvisação, ela é principalmente o lugar onde eu vou levar a galera para discutir teatro de rua. E aí, pensando saberes da rua, saberes desse espaço público urbano, eu fico sempre também observando como que a própria Encruzilhada começa a ser - e isso não é uma metáfora - disputada. A ser disputada pelo pensamento hegemônico, no sentido da privatização do espaço público. E como já existem diversos poderes rondando e cercando a Encruzilhada em seu sentido mais vivo, da rua. E aí eu fico observando isso também no que se fala sobre teatro de rua, já que os teatros de rua quase nunca racializaram o debate. Sempre foi a partir da lógica do debate de classe e de uma gente que não passou por processos de racialização que ia para rua querendo salvar o mundo, principalmente no contexto de abertura democrática do país. Como que agora volta esse discurso do espaço público a partir do conceito de Encruzilhada? Essa questão tem me intrigado tanto para pensar o teatro de rua quanto o próprio conceito de Encruzilhada. Acho que os anos 1980-1990 nos ajudaram a crescer muito nesses debates sobre democracia cultural, mas estes quase sempre foram cercados pela mesma moldura teórica da branca. Então, me parece que o debate sobre a rua continua atravessado pela mesma episteme, não se revela, de fato, pluriepistêmico. E acaba que a Encruzilhada, nesse momento que estamos vivendo, parece estar no mesmo campo de disputa.

Mas, vamos voltar, então, para o Saberes de Axé. Gustavo, como é que você pensa especificamente essa inserção desses conteúdos na universidade? O que mais você tem pensado sobre isso?

GMC: A gente corre um risco sempre muito grande de compartmentalizar demais algumas coisas do conhecimento e o modo como a gente vai trabalhar sobre eles, entendeu? Eu, sinceramente, não sou de trabalhar conhecimento de Axé em sala de aula, a não ser que seja de modo pontual e pertinente com algo que tenha surgido em sala. E, mesmo assim, sempre prefiro abordar as perspectivas histórica, cultural e política em relação ao Axé. O meu jeito de aprender sobre algumas coisas do terreiro não foi o jeito empacotado da Academia e eu não acho que a gente tenha que fazer agora um esforço de empacotar para fazer caber na temporalidade e formato da academia. Mas é sempre um dilema. Não tenho absoluta convicção disso. É como o dilema se devemos escrever e publicar a nossa cosmopercepção, ou se devemos manter o modo tradicional e oral de compartilhar o conhecimento. Eu sou a favor da escrita, mas desde que a gente faça um debate qualificado dentro de um determinado território ou campo de conhecimento. Mas os limites éticos para isso, para mim, sempre são muito complicados. Uma vez eu estava conversando com a Leda Maria Martins e ela falou sobre a ética do segredo. Só que isso também varia muito. O que eu considero segredo não é o mesmo que outros sacerdotes vão compreender como aquilo que deve ser mantido na esfera do segredo. De certa forma, acho que eu busco reconhecer os limites do segredo na medida da preservação da identidade de minha comunidade, que envolve nossas dimensões normativas, afetivas, tecnológicas, cognitivas e de habilidades, como propõe Edmund W. Gordon (1997) ao falar sobre identidade cultural. Porque, assim, os saberes de Axé, por mais que eles dialoguem entre diferentes comunidades, eles continuam sendo saberes familiares. Eles não se pretendem universais, portanto não entendo que possam ser importados enquanto conteúdos para toda e qualquer situação, uma vez que é parte desses saberes, também, o modo como eles se desenvolvem.

ADM: É, assim como a frase: “nas culturas africanas é assim”. Eu: “por quê? Você está falando de quê? De quando? Onde?”.

GMC: E mesmo que você situe o melhor que você possa situar, o modo como as pessoas vão pegar aquilo e talvez aplicar ou referenciar, acaba quase que universalizando ou tentando universalizar aquilo. Então, fica um mecanismo, para mim, que é muito violento. A outra coisa é a gente saber exatamente o que a gente quer. Falo isso a partir de uma provocação que uma aluna minha me fez. Ela falou assim, “mas vem cá, o que a gente quer desse saber negro? Por que a gente quer ele todo formatadinho para caber dentro das ementas dos cursos, para a gente falar dentro da sala de aula? Por que a gente não vai lá para fora e se envolve com a cultura negra que a gente está afim, com a manifestação que a gente está afim, e vai, efetivamente, viver essas culturas?” E é



isso! Não dá também para a gente poder ficar despejando esses saberes, em forma de conteúdos, em quatro ou cinco ementas do curso para que tudo seja absorvido da maneira mais burguesa possível. Mas ainda existe uma parte de estudantes e professores investida em traduzir os saberes para conteúdos de modo a caber na lógica da universidade. Eu tenho sido um pouquinho contrário a isso. Para mim, o que influencia na coisa do saber de axé é menos o conteúdo e mais essas questões metodológicas das quais a gente estava falando. Ainda não sei como é que faz isso. Como eu estava falando, até no candomblé eu acho que, por vezes, por conta da temporalidade acelerada à qual nós temos que dar conta aqui fora, fica difícil trabalhar de modo adequado uma compreensão mais profunda da nossa cosmopercepção. Eu tenho sentido uma falta enorme da gente conseguir fazer isso de uma maneira bacana até mesmo dentro dos terreiros, que dirá em sala de aula. Outro ponto que considero importante é que possamos nos aproximar dos saberes do terreiro respeitando sua identidade, mas não investindo na ideia de que somos uma antinomia da modernidade, ou uma antinomia do pensamento europeu. Hoje em dia eu tenho uma certa dificuldade de pensar dessa maneira. Durante um tempo, o jeito mais confortável de pensar, para mim, era justamente esse. Eu hoje estou muito mais focado em identificar nossas características e investir nelas, promovendo diálogos de diversas ordens com diferentes culturas, do que de tentar me posicionar como um antônimo. Isso foi o mecanismo utilizado pelo europeu em relação aos povos africanos, e diversos outros povos do mundo, de modo a constituir uma pretensa subjetividade europeia. Mas nós não precisamos acreditar nessa invencionice. Fomos posicionados como antônimo e é importante termos ciência disso. Mas não precisamos vivenciar nossos saberes a partir dessa posicionalidade. Eu não acredito que as culturas africanas sejam exatamente esse antônimo, ainda que tenham alguns aspectos, alguns elementos, que tenham sido posicionados dessa maneira. E acaba virando um pouco assim, a gente tem que se relacionar com isso, do que dizem sobre a gente, mas o que a gente é mesmo talvez não necessariamente seja aquilo, sabe? E, para ser bem sincero, para mim esse debate da experiência vivida negra e do que é que a gente faz com isso, para mim, tem sido muito mais interessante do que trazer necessariamente os saberes de axé para a universidade, entendeu? Eu sou um cara que prefiro discutir muito mais essas questões políticas e discutir o Axé dentro dessa dinâmica. O que é que no teatro negro se refere ao candomblé? Então, quem é que fala sobre isso? Quem não fala? Por que isso é importante? Como é que a gente também se mostra enquanto sujeito histórico para além da escravidão? Quando a gente pensa que nossos cultos têm raízes que são anteriores à questão da escravidão, é também para demonstrar subjetividade histórica. Então, para mim, o mais interessante de se trazer no contexto da universidade é isso. E também, inclusive, retirando um pouco essa fantasia de que nós somos o oposto desse mundo no qual nós vivemos, entendeu? Essa fantasia de que os saberes de Axé trazem o oposto desse mundo no qual nós vivemos. Eu acho que traz um outro viés, traz uma diferença, traz uma outra temporalidade, traz outras coisas. Para mim, os saberes de Axé que importam de se levar para a sala de aula estão dentro dessa perspectiva histórica e política e que a gente consiga tirar um pouco desse lugar de antagonismo, de antinomia em relação aos conhecimentos convencionais. É como eu penso um pouco. Como é que você pensa?

ADM: Olha, um dos termos que eu estou utilizando dentro do livro é Axé. A minha grande questão, em linhas gerais, é que não tem como se ensinar Axé. E eu gosto muito do Luiz Rufino, que ele distingue uma *educação de axé* de uma *educação como axé*. E aí eu pego a partir dele para falar de uma educação como axé, no sentido de pensar um saber que se constrói na relação, no dia a dia, no cotidiano, na prática, e que essa construção possa ser algo que fortaleça a nossa força vital. E não que tire ela, e não que rompa, e não que corte. Então isso é posicionar um saber que cresce pautado nessa relação epistemológica da encruzilhada, da troca, da ordem de um agora que é espiralar. E esse processo nem sempre é da conciliação, dele salta também o conflito. Embora eu fique com muita dúvida a respeito do próprio uso do termo Axé, eu tenho confiado muito no que tem sido dito por Vanda Machado, Luiz Rufino, a própria Onisajé, que tem sido extremamente importante, e a Sandra Petit⁴, que também tem sido muito importante para mim nesse processo. No fim das contas, assim como quando falo de *agô*, procurei outras palavras que contornassem bem o que estou tentando falar sobre outro tipo de presença no teatro, uma presença-memória. Nenhuma deu conta, eu sempre retornava para a boniteza de tudo o que vem sendo dito, há séculos, nas culturas de terreiro. De todo modo, como posso descrever um jogo, por exemplo, no qual estou trabalhando uma prática que está relacionada com os pés, com o terreno, com o chão, com o ventre, com mãos e dizer que isso aqui está garantindo força vital? Não tem como. É muito contingencial isso. O tempo todo estou falando de uma aposta. E esse é o grande desafio também, porque tudo vira meio que um produto, né? Aqui fica o desafio de tentar narrar sobre algo que é extremamente fugitivo. Mas penso que tem aí uma disposição política de tramar um outro tipo de pedagogia, um outro tipo de prática relacional, apostando na relação com os corpos que estão ali convivendo. E o trabalho que eu estou fazendo é altamente prático, do jogo mesmo. O livro é uma tentativa de descrever esse trabalho, mas acho que é um desafio. Ainda assim, no livro também me interessa mais pensar o pensamento, jogar com os fundamentos, do que descrever, passo a passo, alguma forma “muito nova” de improvisar. Por isso esta pergunta: O que é que se faz com esses tipos de saberes (e o que esses saberes fazem) quando a gente vai para a universidade? E ao mesmo tempo, como que a gente não cai no mesmo discurso da minha estudante: “Ah, não precisa escrever, não. Saberes negros são da oralidade”, etc. É o paradoxo, é a grande controvérsia. Tudo o que estou anunciando é sempre da ordem da vida. Pensar uma educação como axé é trabalhar com as pessoas e isso é uma prática que ultrapassa os limites do teatro. Não é sobre ficar na representação de um saber. É sobre a gente estar aqui, fazendo algo juntos, se envolvendo com esse tempo presente permeado pela memória, com o que nos cabe, com as energias e as forças que nós temos agora. Mas isso envolve um compromisso

⁴ Em linhas gerais, Vanda Machado (2013) comprehende a educação a partir da centralidade do corpo e dos princípios do cuidado, da autonomia e da criação compartilhada, como se dá nas comunidades de terreiro, onde só o corpo inteiro nos serve de orientação. Luiz Rufino (2019) propõe uma pedagogia das encruzilhadas, em que o axé opera como potência conceitual e poética para invenção de outros caminhos e modos de vida que desativem o que chama de “marafunda colonial”. Onisajé (2023), ao articular teatro e ritual, propõe um teatro-ebó, um teatro ritualizado orientado pelos princípios éticos do axé. Já Sandra Petit (2015), com a pretagogia, entende o fazer pedagógico como gesto transformador, capaz de intervir e promover mudanças de postura a partir de saberes e corporeidades negras.

muito profundo, também, porque a chance de isso virar qualquer coisa é muito fácil. É necessário estar à espreita.

GMC: E, falando sobre tempo e temporalidade, algo que também nos traz desafios muito próprios em relação à sala de aula está justamente no curto período de tempo que você vai ter com aqueles estudantes. E isso provoca um grande impacto no que você planeja, incluindo métodos e conteúdos relacionados aos saberes do terreiro. Uma coisa é o tempo que eu potencialmente vou levar cuidando de uma pessoa que se inicia no meu terreiro. Às vezes, mesmo antes de se iniciar já se começa uma relação que supõe um tempo de vida, por vezes para além do tempo de existência no Aiye. Então, nessa relação, muitas vezes o aprendizado é despertado, e ele tem longos anos para ir se sedimentando. Obviamente que esse é um conflito que atinge também muitos docentes não negros na área do teatro: até onde podemos ir com algumas provocações? Que tempo aquele estudante vai ter para digerir o que foi proposto? Qual o limite de mobilização das emoções daquele estudante? Digo isso porque temos que ter responsabilidade de como entregamos os estudantes de volta ao que acontece fora da sala de aula.

ADM: É, principalmente no tempo no qual parece que está, vem uma juventude muito fraturada, né? Da experiência da pandemia...

GMC: E isso tem sido algo muito delicado também. Eu acho que o recorte de tempo e espaço que a gente tem para trabalhar com os estudantes vai dando alguns direcionamentos de quais são os limites daquilo que a gente pode fazer em relação aos saberes de Axé. E eu digo para todos eles. Algumas pessoas dizem assim: “como é que você consegue conciliar essa coisa de você ser sacerdote e professor?” Eu respondo: “eu sou sacerdote o tempo inteiro”. Para mim, o fato de eu estar como professor na universidade está dentro da minha missão sacerdotal, de cuidar das pessoas. Mas uma das coisas que eu trabalho com o pessoal, inclusive conceitualmente, é a própria ideia de em-sinar que a Vanda Machado (2013) propõe, no sentido de trazer a pessoa para o seu caminho, para a sua sina, mas nunca num sentido imutável, e sim como possibilidade de construção de uma história que não despreza a história previamente trilhada por aquela pessoa. Para mim, é muito importante fazer com que a galera assuma isso, no sentido da autoconfiança em sua relação com a academia, na confiança do conhecimento que elas trazem com elas, na confiança de que a experiência delas, experiência vivida, é válida. E a perspectiva que elas têm sobre o mundo, não só sobre elas mesmas, mas sobre o mundo, é válida e é viável. Às vezes o que eu quero mostrar para as pessoas é assim: “olha só, a sua experiência, o seu modo de ver o mundo, o que você pensa sobre um mundo, é academicamente viável. Vamos embora trabalhar sobre isso!”. Cara, é um desafio tenebroso. As pessoas parecem que estão numa gruta, sabe, com mil raízes envolvendo o corpo, das quais elas não conseguem se libertar. Enfim, tem uma série de coisas que demonstram, por vezes, uma



compatibilidade difícil na relação entre os saberes de terreiro e a sala de aula no contexto acadêmico. Existe uma mobilização do sensível que encontra um lugar de compatibilidade no caso do ensino do teatro, mas sempre focando, também, na experiência vivida de cada pessoa e de como essa experiência se conecta com questões sociais e políticas. Mobilizar o sensível propondo essa conexão é algo que não é novo, teatrólogos como Augusto Boal (2009) já propõem isso, mas acho importante a gente descobrir como fazer isso com estímulos que talvez sejam mais afeitos à experiência negra na diáspora africana, num sentido transnacional. E não é nada muito complicado, eu acho, não é nada muito elaborado. E eu trabalho muito com uma determinada oferta de possibilidades também dentro dos componentes curriculares, sabe? É permitir, também, que cada estudante escolha por onde quer trilhar, quais conteúdos são mais afeitos à pesquisa que querem desenvolver. Porque uma das coisas que foi muito importante na minha própria vivência e educação de Axé foi esse aspecto quase existencialista, só para poder fazer um paralelo aqui com as filosofias européias, e também porque acho que isso tem relação com Frantz Fanon, que paquerava com existencialismo, fenomenologia e marxismo para falar de colonialismo e racismo. É sobre nossa responsabilidade pelo modo como a gente constrói a nossa vida. E isso eu aprendi muito no Axé. Eu não fui criado num Axé que mistifica a vida inteira. Uma coisa é a gente perceber a dimensão do sagrado em tudo que a gente faz e nas coisas como elas acontecem. Mas a nossa responsabilidade pelo nosso caminho, ou pelo nosso modo de trilhar o nosso caminho, é fundamental. A responsabilidade de tomar as decisões e de fazer as escolhas é fundamental. E ter responsabilidade pelas consequências. Às vezes eu converso, inclusive, com algumas pessoas que se cuidam comigo e que às vezes estão numa dúvida muito grande e eu digo assim: “não, minha filha, não é você perguntar o que você deve ou não deve fazer, é você ouvir um pouco sobre as tendências e fazer sua escolha. E a partir da escolha que você fizer, aí a gente vai ver o que a gente tem que fazer, dentro de limites éticos rigorosos, para que o caminho seja o melhor possível”. Não se pode abrir mão da responsabilidade que você tem sobre sua própria vida. Então, quando eu trabalho com os estudantes, muitas vezes eu ofereço também um painel, tópicos, conteúdos e, na medida em que eles vão escolhendo o trabalho que vão fazer para o final do semestre, eles vão escolhendo aspectos da experiência deles, algumas questões sobre as quais eles querem falar e com o que eles vão relacionar. Então, assim, tem gente que quer relacionar com a discussão da Lei 10.639/03, bacana. Tem gente que quer relacionar com a discussão sobre interseccionalidade, bacana. Tem gente que vai discutir sobre avaliação em teatro e artes, bacana. Então, assim, nem todo mundo vai discutir sobre tudo o que estudamos em sala porque é importante que cada um discuta aquilo que mais tem referência com o que elas querem trabalhar e que mais tenha referência e pertinência e reverberação com a experiência que elas têm de vida, sabe? Para mim, tudo isso é educação de Axé. Para mim, tudo isso também é parte do meu sacerdócio de fazer com que as pessoas vão - para usar uma expressão que é muito comum - se empoderando, para fazer com que as coisas aconteçam de uma forma que seja bacana para elas. Existem alguns conteúdos mí nimos que eu acho que as pessoas precisam dominar, mas o mais importante é fazer com que as pessoas desenvolvam suas próprias escolhas dentro daquilo que pode atender aos caminhos que elas já trazem e os caminhos que elas querem percorrer.

ADM: Gustavo, curioso você falar sobre isso porque também ebó é a palavra que eu uso nos termos que eu estou elaborando. Tem a ver com a ética da escolha. Estou falando sobre a Ebó como um espaço de composição, composição do mundo, e para cada escolha há um resultante diferente. O trabalho com as materialidades, com as discursividades, com as performatividades é o tempo todo dessa ordem. E como a escolha mobiliza... Eu gosto da Vanda Machado porque ela fala da ensinagem, como colocar na sina, o ensinar como colocar na sina. E o Ebó como essa poética de uma escolha e como isso vai gerando composições. E o trabalho que a gente faz em arte como um trabalho que não é só da ordem do acontecimento estético; ele está toda hora produzindo e promovendo um mundo. Então, nessa escolha do que eu junto dos materiais, das texturas, do que eu estou elaborando, aqui eu estou produzindo um mundo, está se produzindo um caminho. Acho que isso conflui um pouco com o que eu estou pensando, mas dado o avanço da hora, eu queria muito te ouvir falar para a gente finalizar. Para você, diante de tudo que a gente conversou: o que seria o jogo negro no mundo?

GMC: Eu estou pensando em imagens. E as imagens que me veem são justamente as imagens dos intervalos. São imagens de corpos que são também percursos. Acho que o jogo negro no mundo, para mim, tem uma coisa que talvez seja aquele termo da impermanência, desse jogo que tem esse aspecto do trânsito, do movimento e de uma certa instabilidade. Eu acho que esse é um dos componentes também que, para mim, é próximo daquilo que você está falando enquanto improvisação. A Agatha Oliveira (2020) também trabalha muito, na verdade, sobre esse tema da instabilidade. Eu sempre estimulo as pessoas a perceberem uma noção de equilíbrio que, na verdade, vem do modo como a gente vai perceber a nossa sucessão de desequilíbrios. Então, essa sucessão de desequilíbrios e o modo como essa sucessão de desequilíbrios vai se dando no tempo e no espaço é que podem nos dar, com o passar do tempo, alguma noção do quão harmônicos ou do quão equilibrados nós estamos. E isso se dá muito por conta da nossa experiência vivida negra em que a gente precisa envergar para não quebrar.

ADM: E pra ficar vivo, né?

GMC: Senão, morre. Senão, quebra. Senão, é capturado. Senão, é localizável. E esse corpo não pode ser assim. Acho que nossa experiência diáspórica... E, neste aspecto, gosto muito da proposta de Paul Gilroy (2001), no sentido de pensarmos a diáspora africana como rotas ou, eu diria, fluxo. Porque eu acho que a nossa experiência... Você é um cara com essa experiência também, né? Você sai de um lugar, vai para outro, transita para uma coisa, vai para outra. Eu também sou assim. A gente tem isso de que esse corpo precisa estar se movimentando o tempo inteiro. Então, eu digo que as pessoas assim... “para a gente poder se deslocar, a gente precisa admitir que a gente precisa, por vezes, provocar o desequilíbrio”. Engajar com o desequilíbrio, né? Uma caminhada,

ela é o quê? Uma sucessão de desequilíbrios, né? Você desequilibra e coloca o pé à frente para não cair. Mas você precisa desequilibrar novamente se você quiser dar o passo seguinte. Então, essa instabilidade, essa crise, precisa ser assumida. E assumida do modo mais total possível. Então, para mim, o jogo negro no mundo se relaciona com o modo como lidamos, como incorporamos - no sentido mesmo do *embodiment*, de ter no corpo - a instabilidade, o desequilíbrio, as crises, e, poeticamente, fazemos disso parte fundamental de nossa estratégia de vida e de crescimento.



Referências

- ALEXANDER, M. J. *Pedagogies of Crossing: Meditations on Feminism, Sexual Politics, Memory, and the Sacred*, 1a. ed. Durham: Duke University Press Books, 2006.
- BARBOSA, F. J. *Dudu Iwoye: entre candomblé e teatro: a cenicidade do Axé*. Olhares, 9(1), 20–30, 2023.
- BOAL, A. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- FU-KIAU, K. K. B. *African Cosmology of the Bantu-Kongo: Principles of Life & Living; Principles of Life and Living*, 2a ed.. Athelia Henrietta Pr: N.Y, 2001.
- GILROY, P. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Moreira. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- GLISSANT, É. *Poética da relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- GORDON, E. W. Cultural Identity and Behavioral Change. *Law Review*, v. 47, issue 2, 1997. Disponível em: <https://scholarlycommons.law.case.edu/caselrev/vol47/iss2/6>. Acesso em: 10 nov. 2025.
- hooks, b. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2017.
- LEWIS, G.E. Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives. *Black Music Research Journal*, v. 22, 2002.
- MACHADO, V. *Pele da Cor da Noite*. 2a ed. Salvador: EDUFBA, 2013.
- MARTINS, L. M. *Afrografias da Memória: o reinado do rosário do jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- MARTINS, L. M. *Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela*. 1a ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- OLIVEIRA, Á. S. N. e. “Jogando com a Instabilidade”: Mulheres negras re-imaginando equilíbrio na dança. In: CONRADO, Amélia Vitória de Souza; ALCÂNTARA, Celina Nunes de; FERRAZ, Fernando Marques Camargo; PAIXÃO, Maria de Lourdes Barros da (org.). *Dança e diáspora negra poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras*. Salvador: ANDA Editora, 2020. p. 195 - 211.
- PETIT, S. H. *Pretagogia: Pertencimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição Oral Contribuições do Legado Africano para a Implementação da Lei n° 10.639/03*. Fortaleza: EdUECE, 2015.
- RUFINO, L. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- VERGÈS, F. *Decolonizar o museu: Programa de desordem absoluta*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.



Biografia acadêmica

Gustavo Melo Cerqueira - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Professor na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Escola de Teatro, Departamento de Ensino do Reatro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
E-mail: melocerqueira@unirio.br

Altemar Gomes Monteiro - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Professor adjunto de Teatro na Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
E-mail: altemargm@yahoo.com.br

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Gustavo Melo Cerqueira e Altemar Gomes Monteiro

Contribuição de autoria (CRediT)

Gustavo Melo Cerqueira: escrita – revisão e edição
Altemar Gomes Monteiro: escrita – revisão e edição

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Simples Cego

Editor responsável

Altemar Di Monteiro
Anderson Feliciano

Histórico de avaliação

Data de submissão: 15 jul. 2025
Data de aprovação: 10 nov. 2025