



Ephemerera

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal de Ouro Preto - v. 8, n. 15, 2025
ISSN: 2596-0229

Poéticas Negras e Periféricas no Contexto da América Latina

Performatividades, Dramaturgias
e Pedagogias Contracoloniais – *Parte I*



UFOP

Universidade Federal
de Ouro Preto

PPGAC
Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas



EXPEDIENTE

Editor-chefe Éden Silva Peretta

Editor associado Paulo Cardoso Maciel

Editores deste dossiê Altemar Gomes Monteiro e Anderson Feliciano da Silva

Bolsistas FAPEMIG Aline Machado Gonçalves e Laís Limonta Gonçalves

Secretaria Aline Machado Gonçalves

Diagramação Laís Limonta Gonçalves

Revisão textual em português Aline Machado Gonçalves

Divulgação e redes sociais Laís Limonta Gonçalves

Capa Laís Limonta Gonçalves

Foto da capa relúdio à Ismael Ivo - 22-07-23 ©Pablo Bernardo

Tradutores e revisores em línguas estrangeiras

Ana Carolina Brazão

Andressa Macedo

Celso Rimoli

Juliano Lima

Leonardo Maciel

Marília Dominicci

Roberto Cândido

Rodrigo Monteiro

Rodrigo Scalari

Sabrina Leitzke

Conselho Científico e Editorial

Dr. Cassiano Sydow Quilici - Universidade Estadual de Campinas (Brasil)

Dra. Cláudia Tatinge Nascimento - Macalester College (EUA)

Dra. Elena Cervelatti - UNIBO (Itália)

Dr. Fernando Mencarelli - Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil)

Dr. Kuniichi Uno - Rikkyo University (Japão)

Dra. Luciana da Costa Dias - Universidade de Brasília (Brasil)

Dra. Nanci de Freitas - Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Brasil)

Dr. Peter Pál Pelbart - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Brasil)

Dra. Tatiana Motta Lima - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Brasil)

Realização Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Apoio Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG)

Ficha catalográfica

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

Ephemera [recurso eletrônico]. - v. 1, (2018-). - Ouro Preto : Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2018-
1 recurso online.

Quadrimestral.
e-ISSN: 2596-0229
Disponível apenas online.

1. Teatro - Periódicos. 2. Dança - Periódicos. 3. Performance (Arte).
I. Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

CDU: 792(05)

Bibliotecário Responsável: Elton Ferreira de Mattos - CRB 6 - 2824

Revista Ephemera

Universidade Federal de Ouro Preto
Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas
Espaço das Artes - Centro de Convenções
Rua Diogo de Vasconcelos, 328, Pilar
Ouro Preto - MG
354000-000
ephemerajournal@ufop.edu.br

SUMÁRIO

Editorial

09

Manter viva a atividade no abano: Apresentação do Dossiê Poéticas Negras e Periféricas no contexto da América Latina” - 1

Altemar Gomes Monteiro

Anderson Feliciano da Silva

16

To fan the fire: Presentation of the Special Issue “Black and Peripheral Poetics in the Latin America context” - 1

Altemar Gomes Monteiro

Anderson Feliciano da Silva

Dossiê

23

Há *mesmo* justiça em crimes de sangue? Como o feminicídio atravessou o oceano: significados e eras entre “Oréstia” de Ésquilo e “O Truque Da Garrafa de Vidro” de Nalo Hopkinson

Anne Quiangala

40

Is There Justice in Violent Family-Related Crimes? How Femicide has Crossed the ocean: meanings and ages between “The Oresteia” by Aeschylus and “The Glass Bottle Trick” by Nalo Hopkinson

Anne Quiangala

57

Margens que deslocam o centro: espirais poéticas nas práticas insurgentes de Rosângela Silvestre, Astrid González e Kettly Noël

Ana Beatriz Coutinho Rezende

Lara Barbosa Couto

77

Margins that shift the center: poetic spirals in insurgent practices of Rosângela Silvestre, Astrid González, and Kettly Noël

Ana Beatriz Coutinho Rezende

Lara Barbosa Couto

97

Eles pensados por elas: resistência periférica nas vozes do Racionais MC's a partir do feminismo negro

Maria Fernanda de Oliveira Ruas

115

Black Men Through Black Women's Lens: peripheral resistance in the voices of Racionais MC's through black feminism

Maria Fernanda de Oliveira Ruas

133

Encantando a língua: a poesia marginal como arma ante o apagamento e a invisibilidade

Natana Coelho

155

Enchanting the language: marginal poetry as a weapon against erasure and invisibility

Natana Coelho

176

Educação na rítmica ancestral: saberes da experiência negra na música afrocarnavalesca em Belo Horizonte

Marcone Loiola dos Santos

Natalino Neves da Silva

197

Education in ancestral rhythms: Black experiential knowledge in Afro-Carnaval music in Belo Horizonte

Marcone Loiola dos Santos

Natalino Neves da Silva

218

Improvisação e Saberes de Axé: Altemar Di Monteiro entrevista Gustavo Melo Cerqueira

Gustavo Melo Cerqueira

Altemar Gomes Monteiro

238

Improvisation and Knowledge of axé: Altemar Di Monteiro interviews Gustavo Melo Cerqueira

Gustavo Melo Cerqueira

Altemar Gomes Monteiro

256

Conexões parciais entre ritual e performance em *Bori: Oferenda à cabeça*

Bianca Andrade Tinoco

Daniela Felix Martins

275

Partial connections between ritual and performance in *Bori: Oferenda à cabeça*

Bianca Andrade Tinoco

Daniela Felix Martins

294

Cabaré da Rrrrraça, Bando de Teatro Olodum: uma poética do encruzilhamento (Exu)

Gildete Paulo Rocha

306

Rrrrraça Cabaret, Olodum Theater Group: poetics of the crossroads (Exu)

Gildete Paulo Rocha

318

(im)possível memória: história pessoal e coletiva em processo de criação dramatúrgica

Junia Pereira

Marcos Antônio Alexandre

341

(im)possible memory: personal and collective history in the dramaturgical creative process

Junia Pereira

Marcos Antônio Alexandre

365

Amazonáfricas: engajamento, crioulização e semovência literárias em Amílcar Cabral e Bruno de Menezes

José Guilherme dos Santos Fernandes

Sylvia Maria Trusen

Rayane Tamborini Martins

383

AmazonAfricas: literary engagement, creolization, and self-movement in Amílcar Cabral and Bruno de Menezes

José Guilherme dos Santos Fernandes

Sylvia Maria Trusen

Rayane Tamborini Martins

401

Escuta profunda - uma técnica de sentidos para habitar a escuridão

Luciane da Silva

413

Deep listening - a sensory technique to inhabit the darknes

Luciane da Silva

425

Territorios de efusión: Festival kurüche en wallmapu

María Moreno Rayman

433

Territorios de efusión: Festival kurüche en wallmapu

María Moreno Rayman

442

Movimentos de Vênus: Fatura, Fascinação e Feitiço (Conjunto 2018-2025)

Valdimere Pereira de Souza

449

Movements of Venus: Abundance, Fascination, and Spell (Ensemble 2018-2025)

Valdimere Pereira de Souza

Artigos Livres

456

Pés na ancestralidade, olhos no futuro: a relação entre o tempo espiralar e o linear para a protagonista de “Orgulho” de Ibi Zoboi

Lígia Helena Souza

472

A Rua, a Festa e o Teatro: do convívio e do pertencimento como referência e proposição

Gracia Navarro

Acontece

488

A infância ou a busca da atuação solar no teatro: entrevista com Guy Freixe

Rodrigo Scalari

Guy Freixe

507

Childhood or the Pursuit of Solar Acting in Theatre: interview with Guy Freixe

Rodrigo Scalari

Guy Freixe



MANTER VIVA A ATIVIDADE NO ABANO
Apresentação do Dossiê “Poéticas Negras e Periféricas
no contexto da América Latina” - 1

TO FAN THE FIRE

Presentation of the Special Issue “Black and Peripheral Poetics in the Latin America” context - 1

Altemar Di Monteiro

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

Anderson Feliciano

 <https://orcid.org/0009-0006-1693-8070>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8294

Manter viva a atividade no abano:

Apresentação do Dossiê “Poéticas Negras e Periféricas no contexto da América Latina” - 1:

Em “Um mundo ch’ixi é possível: ensaios de um presente em crise”, a intelectual e ativista boliviana de origem aimará, Silvia Rivera Cusicanqui (2024) aponta que o aimará tem quatro pessoas gramaticais e não somente três: eu, tu, ele/ela. A quarta pessoa: o *jiwasa*, segundo ela, não é considerado “um eu plural, mas uma pessoa singular e também coletiva” (Cusicanqui, 2024, p. 104). De modo similar, em “A terra dá, a terra quer”, o filósofo, poeta, escritor, líder quilombola e ativista brasileiro Antônio Bispo dos Santos (2023, p. 32) anuncia: “quando falamos de indivíduo, estamos falando de unidade, estamos dizendo “um”, mas esse “um” é parte do todo, do universo”. Há no esforço em relacionar Cusicanqui e Santos um desejo genuíno de delinear a potência de um pensamento sobre aquele “pueblo sin piernas, pero que camina”. Fabular este encontro acerca de um grande rio numa noite fria, aquecidos pelo fogo é o espírito deste dossiê. O exercício de imaginação curatorial organizou uma grande roda em torno da fogueira e colocou as ideias em jogo. Em diálogo, as vozes que compõem esta edição somam forças ao coro que há anos vem anunciando um presente em crise, mas repleto de possibilidades de reinvenção de novos mundos. Ao redor dessa fogueira, também reivindicamos nossas desigualdades e contradições e não abrimos mão de uma existência que prima pelo envolvimento, apesar da ostensividade das ideias desenvolvimentistas.

Esta edição do dossiê cresce do encontro de pensadores e pensadoras, gente que faz arte fazendo mundos, gente que pensa o mundo por meio de seu fazer arte: na performance, na cena, no jogo, no rito, na brincadeira, na performatividade, em todas as formas de afirmar a vida. E a grande boniteza desse encontro feito ao redor do fogo, sua singularidade, é afirmar o que as negruras estão inventando, fabulando, fazendo crescer através da vida negra no mundo. Este dossiê cresce também do encontro entre Altemar Di Monteiro e Anderson Feliciano no Grupo de Pesquisa Negruras, espaço de aquilombamento de pesquisadores negros e negras na UFMG que têm buscado pensar o que a Negrura, como acervo de conhecimento, faz no mundo. A partir do convite da Professora Nina Caetano, pudemos pensar numa edição que articula grande parte dos debates que temos empreendido nesse espaço de pesquisa, tramando a relação entre os estudos teóricos e práticos que temos vivenciado com parte do grande acervo de pesquisadores negros e negras espalhados nessas Américas Latinas.

São muitas as produções intelectuais e estéticas que fazem da negrura um lugar polifônico, cheio de vertentes, confluências e convergências, o que mostra que, definitivamente, não existe uma poética negra e periférica una, obediente a uma norma, fixa em si mesma. O que vemos é, como Édouard Glissant (2021) disse, uma poética da relação, tecida numa coletividade ampla, na diáspora africana, nas recriações nas Américas, nas invenções periféricas, na circulação de modos singulares de produzir conhecimento no encontro, pelo encontro, vivo da encruzilhada, da chama que se acende toda vez que nos encontramos. São tantas as abordagens, propostas,



experimentações poéticas e fabulações teóricas que foi impossível fechar este dossiê em apenas uma edição. O grande número de artigos recebidos nos deixou animados e com o esforço de dividi-los em dois números.

O primeiro volume de nosso dossiê reúne investigações e experimentações que, vindas de diferentes geografias e linguagens, convergem no trabalho de afirmar as poéticas negras e periféricas como práticas de reexistência, fabulação crítica e criação de mundos. Os textos, atravessando o teatro, a dança, a música, a literatura, as artes visuais e a educação, fazem do corpo o eixo central de elaboração estética, política e pedagógica. Entre rituais e performances, improvisações e arquivos, lampejos e escuridão, emerge uma escuta sensível às memórias negrodiaspóricas e às pedagogias que crescem desde a experiência negra. A singularidade deste volume está na articulação entre arte e pensamento, em que cada trabalho faz da criação um campo de emancipação e aprendizado, evidenciando modos de existência ancorados na ancestralidade, na coletividade e na invenção do futuro.

Anne Quiangala abre o dossiê com *Há mesmo justiça em crimes de sangue?*, uma análise que aproxima a tragédia grega *Oréstia* e o conto caribenho *O Truque da Garrafa de Vidro*, de Nalo Hopkinson, para discutir continuidades históricas entre crimes de sangue e feminicídios. A autora articula elementos intertextuais que colocam em diálogo Clitemnestra e Beatrice, conectando diferentes eras e geografias marcadas pela violência de gênero e racial, movendo a reflexão sobre justiça retributiva e consciência contracolonial, abrindo o dossiê para um trabalho de transfluência entre tempos, territórios e linguagens.

Na sequência, nesse jogo de fazer crescer relações, Ana Beatriz Coutinho Rezende e Lara Barbosa Couto trazem à cena, com o texto *Margens que deslocam o centro*, as práticas de Rosângela Silvestre, Astrid González e Kettly Noël. A análise evidencia como essas artistas elaboram corpos-espirais que mobilizam saberes ancestrais e contemporâneos, criando tecnologias corporais de resistência e reinvenção. Entre tradição e contemporaneidade, suas obras afirmam o corpo feminino negro como território poético e pedagógico, produtor de outras temporalidades e epistemologias no contexto da arte latino-americana.

Neste escopo das teorias que crescem nos feminismos negros, Maria Fernanda de Oliveira Ruas propõe um estudo do *rap* do grupo Racionais MC's. Dialogando com autoras como bell hooks, Audre Lorde, Patricia Hill Collins e Saidiya Hartman, no texto *Eles pensados por elas*, a autora reflete sobre as vozes periféricas como produtoras de pensamento e consciência política. O artigo mostra como o grupo, ao narrar violências e resistências urbanas, formula um discurso de fabulação crítica, evidenciando o *hip hop* como espaço de existência e de elaboração coletiva das experiências negras, principalmente nas periferias brasileiras.

Exatamente nesse fluxo de pensar a palavra e dando sequência aos estudos sobre a cena periférica, em *Encantando a língua*, Natana Coelho examina as experiências de jovens poetas negros/as e periféricos/as em um sarau escolar. A pesquisa, realizada a partir da observação participante e



de entrevistas narrativas, mostra a poesia marginal como arma simbólica contra o apagamento e a invisibilidade.

Para seguir depois dessa leitura, o texto de Marcone Loiola dos Santos e Natalino Neves da Silva voltam-se à festa e à música afrocarnavalesca do bloco Angola Janga, em Belo Horizonte, para compreender o ritmo como um dos elementos da Educação Popular Negra. No artigo *Educação na rítmica ancestral*, a observação participante e as entrevistas narrativas revelam a atmosfera percussiva como prática de recriação dos saberes ancestrais africanos e afro-brasileiros, articulando corporeidades, sensibilidades e emancipação.

Em diálogo direto com essa dimensão formativa e corporal, seguimos o dossiê propondo uma entrevista com o professor de teatro e babalorixá Gustavo Melo Cerqueira. Nesse diálogo registrado no texto *Improvisação e Saberes de Axé*, a conversa buscou articular as interseções entre improvisação, pedagogia teatral e saberes de axé, temas caros ao novo livro de Altemar Di Monteiro: “Jogo Negro no Mundo”. A conversa, marcada pela escuta e pela reciprocidade crítica, articula a improvisação como inteligência negra, construída na relação com os repertórios da memória e do corpo. A pedagogia espiralar, inspirada por Makota Valdina Pinto e pelos terreiros, é apresentada como modo de existir e fazer aprender.

Nesse amplo mosaico da relação entre arte e saberes de axé, Bianca Andrade Tinoco e Daniela Felix Martins seguem a trilha das ritualidades afro-brasileiras no artigo *Conexões parciais entre ritual e performance em Bori* para analisar o trabalho de Ayrson Heráclito. A performance é compreendida como um espaço de mediação entre arte e religião, em que o ritual de oferenda ao ori ganha dimensão estética e museal. As autoras destacam o jogo de analogias e as sutilezas do processo performático, nas quais se articulam memória, ancestralidade e criação, expandindo os debates sobre representação e transposição ritual no campo da arte contemporânea.

Gildete Paulo Rocha segue nosso dossiê pensando teatro no texto *Cabaré da Rrrrrraça, Bando de Teatro Olodum*. A partir do trabalho do *Bando*, o artigo observa o riso como mecanismo de enfrentamento ao racismo, pensado como corpo-riso-corporeidade-negra e como espaço-tempo de encruzilhamento. O riso racista e o riso antirracista são colocados em pauta, instaurando um debate sobre o que a autora define como riso decolonial.

Para seguirmos nos estudos decoloniais, em *Amazonáfricas: engajamento, criouliização e semovência literárias em Amílcar Cabral e Bruno de Menezes* vemos uma análise comparativa do trabalho de dois artistas que busca compreender como as obras desses autores expressam resistência à hegemonia cultural imposta pela colonialidade do poder. José Guilherme dos Santos Fernandes, Sylvia Maria Trusen e Rayane Tamborini Martins mostram que, mesmo separados por contextos espaciais e temporais distintos, os dois poetas constroem uma poética de enfrentamento às estruturas coloniais, ressignificando a língua do colonizador a partir de meios tocados pela luta decolonial, seja na periferia urbana da Amazônia paraense, ou nas tórridas paragens insulares caboverdianas.



Luciane da Silva, em sequência, propõe um deslocamento sensorial com a *Escuta Profunda*, prática que compreende a atenção e a sensibilidade como caminhos de crítica às formas hegemônicas de percepção. Inspirada em Pauline Oliveros e nas recriações da Anikaya Dance Theater, a autora discute a escuta como gesto encarnado e educativo. Articulando dança, afrodíaspóra e imaginação, o artigo propõe habitar a escuridão como espaço de interdependência e transformação.

Ao redor da nossa fogueira, a pesquisadora mapuche María Moreno Rayman amplia o horizonte geográfico e afetivo do dossiê ao relatar o Festival Kurüche, no território ancestral do Wallmapu, sul do Chile. Em *Territorios de efusión*, a autora apresenta o festival como espaço de autorrepresentação e visibilização das corporalidades mapuche e afrodescendentes. O texto, tecido como memória corporal, evidencia a potência política e criativa dessas presenças na construção de um campo de convivência e efusão multiversa.

Encerrando o dossiê, Valdimere Pereira de Souza apresenta *Movimentos de Vênus: Fartura, Fascinação e Feitiço (Conjunto 2018–2025)*, obra que entrelaça memória, arquivo e imagem. Ao propor um conjunto de ensaios-fotografias como relicário de vidas e histórias afro-brasileiras, a autora projeta possibilidades de existência fabuladas pela celebração e pela continuidade. Sua criação convida à reflexão sobre a potência de reconfigurar o passado e imaginar futuros nos quais somos capazes de amar, ser amados e ser felizes.

A chama desse encontro não se apaga. Ela segue queimando. Observem as faíscas da brasa, o calor que emana do pensamento negro contemporâneo. Sintam as sombras do escuro que nos rodeia. Deixemos os vestígios nos moverem, catando em cada movimento a possibilidade ardente de um outro mundo. Ainda no exercício de imaginação radical, após esse longo percurso sentados com Cusicanqui e Bispo dos Santos ao redor do fogo, ativando a escuta profunda, nos resta alimentar a roda. Como diz Itamar Vieira Júnior: salvar o fogo! Ou como cantado por Clementina de Jesus em um de seus cantos de trabalho, manter a atividade no abano antes que o fogo se apague.



Referências

ALEIXO, Ricardo. Em busca de uma poética da performance. *Revista Cult*, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/em-busca-de-uma-poetica-da-performance/>. Acesso em: 10 nov. 2025.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora/ Piscapaglia, 2023.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Um mundo CH'IXI é possível: ensaios de um presente em crise*. Tradução: Sue Iamamoto. São Paulo: Editora Elefante: 2024.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

JUNIOR, Itamar Vieira. *Salvar o Fogo*. São Paulo: Editora Todavia, 2023.



Biografia acadêmica

Altemar Di Monteiro (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

Anderson Feliciano da Silva - Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Mestre pela Universidade Federal de Ouro Preto, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: anderson.feliciano@aluno.ufop.edu.br

Direitos autorais

Altemar Di Monteiro e Anderson Feliciano

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>





TO FAN THE FIRE

Presentation of the Special Issue

“Black and Peripheral Poetics in the Latin America context” -1

MANTER VIVA A ATIVIDADE NO ABANO

Apresentação do Dossiê “Poéticas Negras e Periféricas no contexto da América Latina” - 1

Altemar Di Monteiro

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

Anderson Feliciano

 <https://orcid.org/0009-0006-1693-8070>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8370

To fan the fire:

Presentation of the Special Issue “Black and Peripheral Poetics in the Latin America context” - 1

In “*A Ch'ixi world is possible: Essays from a Present in Crisis*,” Bolivian Aymara intellectual and activist Silvia Rivera Cusicanqui (2024) points out that Aymara has four grammatical people rather than three (I, you, he/she). According to her, the fourth person, *jiwasa*, is not considered “a plural self, but a singular and collective person” (Cusicanqui, 2024, p. 104). Similarly, in “*A terra dá, a terra quer*,” Brazilian philosopher, poet, writer, quilombola leader, and activist Antônio Bispo dos Santos (2023, p. 32) states that “when we talk about the individual, we are talking about unity. We are saying ‘one,’ but this ‘one’ is part of the whole, of the universe.” The effort of relating Cusicanqui and Santos contains a genuine desire to delineate the power of a thought about “*pueblo sin piernas, pero que camina* [nation with no legs that still walk forward].” The spirit of this special issue involves fabulating this encounter by a great river on a cold night warmed by the fire. Exercising curatorial imagination organized a large circle around the campfire and put ideas into play. In dialogue, the voices that make up this issue strengthen the chorus that has, for years, announced a present in crisis full of possibilities for reinventing new worlds. Around this bonfire, we also claim our inequalities and contradictions and refuse to give up an existence that excels in involvement despite the expanse of developmentalist ideas.

This special issue grows from the meeting of thinkers, people who make art by making worlds, and those who think about the world via their art-making in performance, in the scene, in the game, in the rite, in play, in performativity, in all forms of affirming life. The great beauty of this encounter around the fire, its singularity, affirms what Blackness invents, fables, and grows across Black lives in the world. This special issue also grows from the meeting between Altemar Di Monteiro and Anderson Feliciano in the Negrras Research Group, a space to gather Black researchers at Universidade Federal de Minas Gerais who have sought to think about what Blackness does in the world as a collection of knowledge. At the invitation of Professor Nina Caetano, we thought of an issue that articulates a large portion of the debates we have undertaken in that research space, weaving the relationship between the theoretical and practical studies we have experienced in only a portion of the large collection of Black researchers across the Latin Americas.

Many intellectual and aesthetic productions make Blackness a polyphonic place full of strands, confluences, and convergences, which definitely shows that there exists no single Black and peripheral poetics obedient to a norm and fixed in itself. What we see, as per Édouard Glissant (2021), is a relationship poetics that is woven into a broad collectivity in the African diaspora, in its recreations in the Americas, in peripheral inventions, and in the circulation of singular ways of producing knowledge in the encounter for the encounter, alive from the crossroads, from the flame alight in every encounter. The number of approaches, proposals, poetic experiments, and theoretical fabulations rendered it impossible limiting this special issue to a single issue. The large



number of received articles excited us and entailed the effort to divide them into two issues.

The first volume of our special issue gathers investigations and experiments that, although from different geographies and languages, all affirm Black and peripheral poetics as practices of reexistence, critical fabulation, and creation of worlds. The texts, encompassing theater, dance, music, literature, visual arts, and education, make the body the central axis of aesthetic, political, and pedagogical elaborations. Between rituals, performances, improvisations, archives, flashes, and darkness lies a sensitive listening to Black diaspora memories and pedagogies that have grown since the emergence of Black experience. The uniqueness of this volume lies in its articulation between art and thought, in which each study makes creation a field of emancipation and learning, evincing modes of existence anchored in ancestry, collectivity, and the invention of the future.

Anne Quiangala opens the special issue with “*Is There Justice in Violent Family-Related Crimes?*” Its analysis approximates the Greek tragedy *Oresteia* and Nalo Hopkinson’s Caribbean tale *The Glass Bottle Trick* to discuss historical continuities between blood crimes and femicides. The author articulates intertextual elements that put Clitemnestra and Beatrice in dialogue, connecting eras and geographies marked by gender and racial violence, reflecting on retributive justice and countercolonial consciousness, and opening the special issue to a work of transfluence between times, territories, and languages.

Then, in this game of making relationships grow, Ana Beatriz Coutinho Rezende and Lara Barbosa Couto’s “*Margins that shift the center*” brings the practices of Rosângela Silvestre, Astrid González, and Kettly Noël to the scene. Their analysis shows how these artists elaborate spiral bodies that mobilize ancestral and contemporary knowledge, creating bodily technologies of resistance and reinvention. Between tradition and contemporaneity, their work affirms the Black female body as a poetic and pedagogical territory, producing other temporalities and epistemologies in Latin American art.

In this scope of the theories that grow in Black feminisms, Maria Fernanda de Oliveira Ruas proposes a study of Racionais MC’s’ music. Dialoguing with authors such as bell hooks, Audre Lorde, Patricia Hill Collins, and Saidiya Hartman, in “Black Men Through Black Women’s Lens,” the author reflects on peripheral voices as producers of thought and political consciousness. The text shows how the group, narrating violence and urban resistance, formulates a discourse of critical fabulation, evincing hip-hop as a space for the existence and collective elaboration of Black experiences, especially in Brazilian peripheries.

In this flow of thinking about the word and continuing the studies on the peripheral scene, in “*Enchanting the language*,” Natana Coelho examines the experiences of young Black and peripheral poets at a school soirée. Her research, carried out with participant observation and narrative interviews, shows marginal poetry as a symbolic weapon against erasure and invisibility.

To continue this reading, the text by Marcone Loiola dos Santos and Natalino Neves da Silva turns to the party and the Afro-carnival music of the Angola Janga block in Belo Horizonte



to understand rhythm as an element of Black popular education. In their “*Education in ancestral rhythms*,” participant observation and narrative interviews evince the percussive atmosphere as a practice of recreating African and Afro-Brazilian ancestral knowledge, articulating corporeities, sensibilities, and emancipation.

In direct dialogue with this formative and bodily dimension, the special issue includes an interview with theater teacher and babalorixá Gustavo Melo Cerqueira. This dialogue, in “*Improvisação e Saberes de Axé*,” sought to articulate the intersections between improvisation, theatrical pedagogy, and axé knowledge, themes dear to Altemar Di Monteiro’s new book: “Jogo Negro no Mundo.” The conversation, marked by listening and critical reciprocity, articulates improvisation as Black intelligence built in the relationship with the repertoires of memory and the body. The spiral pedagogy, inspired by Makota Valdina Pinto and terreiros, constitutes a way of existing and making learning.

In this broad mosaic of the relationship between art and knowledge of axé, Bianca Andrade Tinoco and Daniela Felix Martins’ “*Partial connections between ritual and performance in Bori*” follows the trail of Afro-Brazilian ritualities to analyze Ayron Heráclito’s work. It understands performance as a space of mediation between art and religion, in which the ritual of offering to the ori gains an aesthetic and museum dimension. The authors highlight the play of analogies and the subtleties of the performance process that articulate memory, ancestry, and creation, furthering the debates on representation and ritual transposition in contemporary art.

Gildete Paulo Rocha thinks about theater in “*Rrrrraça Cabaret, Olodum Theater Group*.” Based on the *Bando’s* work, the study deems laughter a mechanism to cope with racism, finding it a body-laughter-Black-corporeality and a space-time crossroads. It discusses racist and anti-racist laughs, debating what the author defines as decolonial laughter.

By reflecting on the relationships between history, memory and playwright, Marcos Antônio Alexandre and Junia Pereira, present and discuss the creative process of the one-person show (*im*) *possible memory* in (*im*) *possible memory: personal and collective history in the playwright creative process*. Based on Pereiras’ recollections, the show addresses issues related to family memoirs and the right to access one’s origin history, lost within the violent process of formation of the Brazilian State.

Another decolonial study, “*AmazonAfricas: literary engagement, creolization, and self-movement in Amílcar Cabral and Bruno de Menezes*,” comparatively analyzes the work of two artists to understand how their works express resistance to the cultural hegemony imposed by the colonality of power. José Guilherme dos Santos Fernandes, Sylvia Maria Trusen, and Rayane Tamborini Martins show that, although in distinct spatial and temporal contexts, both poets construct a poetics of confrontation with colonial structures, resignifying the language of the colonizer by means influenced by the decolonial struggle, whether in the urban periphery of the Pará Amazon or in the torrid Cape Verdean island landscape.

Then, Luciane da Silva proposes a sensorial displacement in “*Deep listening*,” a practice that



understands attention and sensitivity as paths that criticize hegemonic forms of perception. Inspired by Pauline Oliveros and the recreations of Anikaya Dance Theater, the author discusses listening as an embodied and educational gesture. Articulating dance, The African diaspora, and imagination, the study proposes to inhabit darkness as a space of interdependence and transformation.

Around our campfire, Mapuche researcher María Moreno Rayman broadens the geographical and affective horizon of this special issue by reporting on the Kurüche Festival in the ancestral territory of Wallmapu in southern Chile. In “*Territories of effusion*,” the author describes the festival as a space for self-representation and visibility of Mapuche and Afro-descendant corporalities. Woven as bodily memory, the study evinces the political and creative power of these presences in constructing a field of coexistence and multiverse effusion.

Closing the special issue, Valdimere Pereira de Souza presents “*Movements of Venus: Abundance, Fascination, and Spell (Ensemble 2018–2025)*,” which intertwines memory, archive, and image. By proposing a set of essays-photographs as a reliquary of Afro-Brazilian lives and histories, the author projects possibilities of existence fabled by celebration and continuity. Its creation invites reflection on the power of reconfiguring the past and imagining futures in which we are capable of loving, being loved, and being happy.

The flame of this meeting, rather than going out, continues to burn. Observe the sparks of the embers, the heat that emanates from contemporary Black thought. Feel the shadows of the darkness that surrounds us. Let us allow its traces to move us, grasping the burning possibility of another world in each movement. Still in the exercise of radical imagination after this long journey, sitting with Cusicanqui and Bispo dos Santos around the fire and activating deep listening, all we have got left to do is feed those around the flames. As Itamar Vieira Júnior says: save the fire! Or, as sung by Clementina de Jesus in one of her work songs, fan the fire before it goes out.



References

ALEIXO, Ricardo. Em busca de uma poética da performance. *Revista Cult*, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/em-busca-de-uma-poetica-da-performance/>. Acesso em: 10 nov. 2025.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora/ Piscapaglia, 2023.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Um mundo CH'IXI é possível: ensaios de um presente em crise*. Tradução: Sue Iamamoto. São Paulo: Editora Elefante: 2024.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

JUNIOR, Itamar Vieira. *Salvar o Fogo*. São Paulo: Editora Todavia, 2023.



Academic Biography

Altemar Di Monteiro (Altemar Gomes Monteiro) - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Professor at the Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Departamento de
Artes Cênicas, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil.

E-mail: altemargm@yahoo.com.br

Anderson Feliciano da Silva - Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Has a master's degree from Universidade Federal de Ouro Preto, Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas, Ouro Preto, Minas Gerais, Brazil.

E-mail: anderson.feliciano@aluno.ufop.edu.br

Copyright

Altemar Di Monteiro and Anderson Feliciano

Copyright of the translation

Juliano Lima and Leonardo Maciel

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons
Attribution 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>.





HÁ *MESMO* JUSTIÇA EM CRIMES DE SANGUE?
Como o feminicídio atravessou o oceano: significados e eras entre “Oréstia”
de Ésquilo e “O Truque Da Garrafa de Vidro” de Nalo Hopkinson

IS THERE JUSTICE IN VIOLENT FAMILY-RELATED CRIMES?
How Femicide has Crossed the ocean: meanings and ages between “The Oresteia” by
Aeschylus and “The Glass Bottle Trick” by Nalo Hopkinson

Anne Quiangala

 <https://orcid.org/0000-0003-3539-5623>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8087

Há mesmo justiça em crimes de sangue?

Como o feminicídio atravessou o oceano: significados e eras entre “Oréstia” de Ésquilo e “O Truque Da Garrafa de Vidro” de Nalo Hopkinson

Resumo: “Oréstia” é um marco histórico nas Artes Cênicas e Literárias, devido a fatores estéticos e políticos que ressoam na contemporaneidade, como os crimes contra mulheres cometidos por seus familiares. Portanto, é relevante analisar criticamente a sua atualidade como representação de um antagonismo social, cuja continuidade resultou na demanda por tipificação como crime específico: o feminicídio. Tendo isso em consideração, contextualizamos o tema na tradição literária feminista, para então compreender de que maneira uma experiência negra e caribenha pode complexificar a discussão sobre violência genderizada atravessada pelo racismo. Ao contrastar o clássico grego com um conto contemporâneo de ficção científica caribenha de Nalo Hopkinson, chamado “O Truque da Garrafa de Vidro”, a partir de uma perspectiva feminista e negra, notamos a presença de uma série de elementos intertextuais que conectam as “maldições sociais” de Clitemnestra à heroína caribenha Beatrice. Em ambos os textos é a presença das Erínias (Fúrias) que movimenta a discussão pertinente sobre justiça retributiva e consciência contracolonial.

Palavras-chave: Oréstia; justiça retributiva; O Truque da Garrafa de Vidro; poética negra; literatura caribenha.

Is There Justice in Violent Family-Related Crimes?

How Femicide has Crossed the ocean: meanings and ages between “The Oresteia” by Aeschylus and “The Glass Bottle Trick” by Nalo Hopkinson

Abstract: “The Oresteia” is a historical landmark in the fine arts, such as theatre and literature, due to its aesthetic and political elements that continue to impact contemporary life, particularly in the realm of family-related crimes. Therefore, it is relevant to analyze the permanence of that phenomenon with a critical lens. Since their relevance today is as a kind of representation of social antagonism, which continues, it results in demands for typing as a specific crime: femicide. Considering that, we contextualize these themes in the Feminist Literary tradition to comprehend how a Black female Caribbean experience can complicate the discussion about gendered and racialized violence. Contrasting the Greek classic with a contemporary short story entitled “The Glass Bottle Trick” by Nalo Hopkinson through a Black female feminist perspective, it is possible to observe some intertextual elements that connect the “social curses” experienced by Clytemnestra, and likewise the Heroine Beatrice. In both of these texts, the presence of Erinyes (The Furies) influences the discussion about retributive justice and countercolonial conscience.

Keywords: The Oresteia; retributive justice; The Glass Bottle Trick; Black poesis; Caribbean Literature.



*“Foi um pesado esforço do espírito do bem, mas foi em vão. O destino era poderoso demais, e suas leis imutáveis haviam decretado minha completa e terrível destruição”
(Shelley, 2009, p. 44, grifo nosso).*

1 A atualidade da tragédia de Ésquilo na tradição literária feminista de ficção científica

O subtítulo do primeiro romance de ficção científica “Frankenstein ou o Moderno Prometeu”, de Mary Shelley (2009 [1818]), preconiza a cultura grega destacando um intertexto, ao mesmo tempo em que oferece uma chave de leitura que conecta o cientista Victor Frankenstein ao titã Prometeu, aquele que infringiu um paradigma divino – ao roubar o fogo e entregar aos humanos – e foi duramente punido por essa escolha, como descrito em “Prometeu Acorrentado” (Ésquilo, 2005). Mas o que, afinal, faria um Prometeu da modernidade para desafiar a lei divina? Quais os temas se desnovelam a partir do uso deste texto clássico, em uma sociedade e tempo completamente diferentes?

Aludindo ao medo da sociedade inglesa oitocentista dos avanços científicos e tecnológicos empreendida pela Revolução Industrial, a unidade do enredo deste romance parte duma ação que desafia a lei imutável de quem concede o “sopro da vida”¹, quando Frankenstein decide “brincar de Deus”, e insufla vida no montante de carne inanimada a partir dum “instrumento químico” (Shelley, 2009, p. 72). Cabe acrescentar ainda que o cientista destruiu a versão feminina da Criatura a quem ele “deu vida”, sob o pretexto de proteção da humanidade, já que ele temia o efeito catastrófico que resultaria da capacidade reprodutiva dos “monstros”.

Precisamos considerar, na apropriação do drama de Ésquilo por Shelley, o contexto do início do século XIX, na Inglaterra, marcado pelo imperialismo, isto é, pelo contato com territórios, culturas e subjetividades diferentes do que era conhecido pelos vitorianos e a consequente ansiedade gerada. Essa ansiedade, em sua versão artística, delineou a centralidade da figura do monstro e de locais sociais dicotômicos bem definidos, tais como os de “civilizado” / “bárbaro”, “homem” / “mulher”, sujeito/objeto (Wester; Reyes, 2021), e o tratamento dado a cada um deles. Este pária social, que é a Criatura, simboliza qualquer minoria política, já que sua condição desumanizada e o tratamento violento que recebe representam o lugar social e os desafios vivenciados por aqueles que carecem de poder e direito à cidadania.

1 *Hybris* ou desmedida é o desacordo com o *logos* (razão), ou seja, é a ação em desacordo com o que é a medida da virtude e excelência, por força das paixões.



Ao contrário do *humano* cientista, a Criatura apresenta valores moralmente elevados como bondade e empatia (inclusive pelos animais não humanos²) e, noutro polo, igualmente *humano*³, ele busca por justiça e sente forte desejo de vingança. Essa condição irrefutável de ostracismo enfrentada pela Criatura, pelo fato de Mary Shelley ser filha da filósofa feminista Mary Wollstonecraft e estudado suas obras, evidencia a continuidade da luta pelos direitos da mulher à nível discursivo e do questionamento do papel da mulher durante a Era Vitoriana. Inclusive, a morte literal da companheira feminina, da mesma espécie da Criatura, causada por Frankenstein sem nenhum remorso, mostra a impossibilidade de cidadania plena para os “monstros”. Somado a isso, observo que a densidade narrativa da personagem é tão reduzida que a obra denuncia a naturalização do femicídio⁴ – o homicídio que tem uma mulher como vítima – naquela sociedade, tal como na helênica. Ao que parece, um tipo de “destino” socialmente construído e reforçado, que persegue as mulheres até o presente.

Assim, a partir dessa rápida interpretação de “Frankenstein, ou o Moderno Prometeu” observamos que se trata duma obra repleta de elementos de horror e fantasia, que evidencia a atualidade da representação das paixões humanas, o desejo de poder, o sentido da justiça, temas recorrentes no drama heleno. A alusão ao texto clássico, por meio da metáfora, possibilita a discussão de questões sociais ainda não resolvidas e o acréscimo de problemáticas e anseios da Era Vitoriana, perceptíveis pela localização social da autora. Dessa maneira, temos uma tradição híbrida, que serve de inspiração para uma série de autoras feministas de ficção científica⁵ da contemporaneidade, como a jamaicana residente no Canadá e, atualmente, nos Estados Unidos, Nalo Hopkinson, cujo conto “O truque da garrafa de vidro” apresenta tanto o crime de sangue cometido contra duas mulheres, como a potencial vingança das Fúrias. Desse modo, uma comparação com “Oréstia”, de Ésquilo, assume um caminho irresistível de análise da prevalência da representação do femicídio como crime de sangue e da investigação sobre como o intertexto,

2 Tendo em vista que a modernidade é um marco fundamental da diferença homem/animal, caracterizada pela “animalização”, o uso do termo “animais não humanos” expressa uma preferência por considerar o *Homo sapiens* parte da natureza, um animal, e destacar a diferença entre espécie como parte duma ideologia supremacista, por extensão, imperialista, racista e sexista. Ciente de que “humano” é uma categoria social, falsamente equiparada à categoria taxológica *Homo sapiens*, como discutido na obra “Racism As A Zoological Witchcraft: A Guide to Getting Out” da filósofa Aph Ko (2019) uso entre aspas para enfatizar esta diferença.

3 Embasada por Ko e Ko (2017), opto pelo uso destacado do termo *humano* para desnaturalizar a correlação entre humano e a identidade política do sujeito *branco*. O cerne de narrativas como *Frankenstein*, *Oréstia* e *O truque da Garrafa de vidro* é a divisão entre o humano e o não humano, a partir da perspectiva europeia que determina tudo o que não é europeu branco, como não humano.

4 Existe uma diferença histórica entre os conceitos de femicídio e feminicídio, que discuto à frente. Ambos se refrem à violência contra a mulher, mas o primeiro se refere à ação em geral e a segunda a um crime tipificado na contemporaneidade.

5 Não apenas Ésquilo, mas também Sófocles foram dramaturgos que trataram da questão da mulher na sociedade grega e seus textos são uma fonte profícua para debates a respeito da continuidade histórica do que caracterizamos hoje como sexismo e suas consequências sociopolíticas. A ficção científica feminista discute com frequência a possibilidade de permanência num futuro distante, o que indica a possibilidade de ampliação dessa tradição que tracei rapidamente no presente texto. O fato é observável em obras de autoras como Joanna Russ, Octavia Butler, Ursula Le Guin, dentre outras. Exemplos dessas e outras autoras podem ser encontrados nos contos da “Antologia de ficção especulativa feminista Irmãs da Revolução” (Vandermeer; Vandermeer, 2023).



inserido do outro lado do Atlântico, assume novos contornos e atualiza a temática, com elementos da estrutura clássica.

2 A representação literária de crimes de sangue no passado e no presente

Para Aristóteles (2008), a tragédia⁶ é a imitação de ações elevadas (*mímesis*), em linguagem ornamentada, e que por meio da compaixão (*eleos*) e do temor (*phobos*) conduz o público à purificação (*katharsis*) das paixões. Assim, por meio da fruição de obras elevadas, o indivíduo seria esvaziado das emoções e se tornaria menos suscetível aos atos vis. Não por acaso, observaremos na tragédia uma forte presença de ações destrutivas, dolorosas, além de lamentações, ferimentos e mortes vivenciadas por personagens bem delineados.

A definição aristotélica de arte elevada permanece pela história literária permeando a narrativa moderna (prosa) com diversos elementos e preocupações narrativas, que são tributários do drama, por essa razão, podemos identificar paralelos entre a forma de “Eumênides” e “O Truque da Garrafa de vidro”, começando o enredo (*mythos*).

Os crimes de sangue, representados na trilogia “Oréstia”, composta por “Agamenon”, “Coéforas” e “Eumênides” (Ésquilo, 2000) compreendem uma sucessão de assassinatos amplamente conhecida como “a maldição dos Átridas”, que é um ciclo de vingança como forma de justiça e de desligamento do passado. Seguido de diversos episódios de adultério, assassinatos sacrificiais e suicídios, sofridos e cometidos pelos descendentes de Zeus e Plutô, a peça “Eumênides” constitui o desfecho da maldição: representa a invenção da justiça e do direito, uma vez que nela se institucionalizou um tribunal para julgar crimes cometidos no interior da família com base num discurso público (Nascimento, 2017).

Em “Agamenon” (Ésquilo, 2000), o personagem homônimo é assassinado pela “esposa” Clitemnestra, como punição pelo sacrifício da filha Ifigênia cometido antes da Guerra de Troia. Na sequência, Clitemnestra solicita à filha Electra que faça libações no túmulo do pai junto às coéforas (Ésquilo, 2000). É neste local onde ela encontra o irmão Orestes, retornado do exílio, e planeja junto a ele o assassinato da mãe e do amante (Egisto), o que se consolida após a emboscada dos irmãos. Assim que assassina Clitemnestra e Egisto, Orestes é atacado pelas Erínias (também chamadas de Fúrias e, ao fim da história, Eumênides). Já a peça em questão, “Eumênides” (Ésquilo, 2000) apresenta a perseguição de Orestes pelas Fúrias, sua tentativa junto a Apolo para o fim daquela investida. Pelo fato de serem as Fúrias mais antigas que os titãs, Apolo se vê impossibilitado de agir diretamente, mas instrui Orestes a buscar, na companhia de Hermes, por Atena, a deusa da justiça, que preside o julgamento.

6 A tragédia está para o conto, assim como a epopeia está para o romance. Deste modo, a comparação entre “Eumênides” e “O Truque da Garrafa” também tem em vista observar como a forma mais condensada apresenta e discute a complexidade do tema em seu tempo.



Já o conto “O Truque da Garrafa de vidro” (Hopkinson, 2023 [2014]), da autora canadense, de origem jamaicana, Nalo Hopkinson, originalmente publicado na *Fantasy Magazine*⁷, narra a história de Beatrice, uma jovem parda, ansiosa por contar ao marido, Samuel, um homem mais velho e preto, que está grávida. Ao longo da narrativa, Beatrice descobre que o marido matou as suas duas companheiras anteriores, que compartilhavam com ela tanto semelhanças físicas como o estado de gravidez.

De saída, podemos notar que ocorrem crimes contra mulheres, por homens de sua família, tanto nas peças (sacrifício de Ifigênia e assassinato de Clitemnestra) como no conto (assassinato das duas mulheres de Samuel). A essa imitação das ações e fatos “infelizes” da vida através dos tempos, que generalizo como “femicídio” para não incorrer em anacronismo. O termo “femicídio” tem um sentido meramente descritivo, que se refere ao homicídio sob qualquer circunstância em que a vítima é mulher. Embora o conceito de feminicídio - crime tipificado, no Brasil, pela lei 13.104/15 (Hubinger, 2019) - seja aplicável ao segundo texto, porque diz respeito ao homicídio praticado contra a mulher⁸ por um familiar, no presente momento histórico, para um paralelo mais adequado com a peça, optarei por vocábulos que se adequem aos dois momentos, são eles: femicídio, matricídio (assassinato da mãe), uxoricídio (assassinato da mulher) e filicídio (assassinato de descendentes).

Outro ponto de contato entre o texto do passado e o do presente é o impacto do reconhecimento (*anagnórisis*). Perto do fim de “Coéforas” (Ésquilo, 2000) e de “O Truque da Garrafa de vidro” (Hopkinson, 2023), Clitemnestra e Beatrice saem do desconhecimento para a compressão da sua vulnerabilidade no tocante aos homens que, numa sociedade patriarcal, deveriam protegê-las dos perigos (respectivamente o filho e o marido). A verdade sobre as suas situações perpassa o reconhecimento de que a implacabilidade do destino se manifesta no iminente perigo de morte, simplesmente porque tomaram decisões “além da medida” com base em suas emoções humanas (respectivamente, vingança e curiosidade).

3 Há *mesmo* justiça em crimes de sangue contra a mulher?

As leituras intertextuais de “O truque da garrafa de vidro” (Hopkinson, 2023) geralmente partem dos elementos presentes nos contos de fadas “O pássaro do bruxo Fitcher”, dos irmãos Grimm, e “Barba Azul”, de Charles Perrault de modo que os “objetos da imitação” são transpostos primariamente pelos personagens (Samuel é como Barba Azul e Beatrice a terceira noiva do feiticeiro), passando pelo enredo (ênfase na passagem do não saber para o reconhecimento

7 Disponível em: <https://www.fantasy-magazine.com/fm/fiction/the-glass-bottle-trick/>. Acesso em: 22 jun. 2025.

8 Os artigos consideram a equivalência de sexo e gênero para determinar uma vítima de feminicídio, uma discussão que é pertinente para diversas áreas das Humanidades, mas que não tratarei aqui porque também não estou problematizando a raiz da problemática sexo-gênero nesta análise, mas sim as consequências.



da noiva sobre a insegurança perante ao consorte) e objetivos (alerta sobre o comportamento predatório dos homens numa sociedade patriarcal). Entretanto, devido ao enfoque dado ao estudo comparativo empreendido aqui, consideramos importante observar estritamente a sequência de ações que culmina nos assassinatos de mulheres por Samuel e, possivelmente vingado pelas Fúrias, à luz de conceitos presentes na “Poética” de Aristóteles (2020) e na perspectiva teórica feminista.

Em “Coéforas” e “Eumênides”, as seis Fúrias representam uma força ancestral e elementar de retribuição direcionadas pela ira. Em “O truque da garrafa de vidro”, por outro lado, as duas Fúrias apresentam, pela aparente hesitação, uma nuance que reflete a conexão entre a história colonial não resolvida e a tradição mitológica da cultura de substrato, já que elas são as ambivalentes fantasmas *duppie*. Apesar dessa presença ancestral remeter à tradição, é notável que cabe aos homens (Orestes e Samuel) agir pela “limpeza da honra” futura, enquanto às mulheres resta apenas a cólera, que pavimenta a futura (deste passado) definição de histeria (do grego *hystéra*, útero, e, por extensão, patologia ligada ao sexo feminino).

Assim, temos em “Eumênides”, uma presença fantasmagórica e cheia de rancor de Clitemnestra, que denuncia a sua condição de mulher, cuja carência de poder transcende a condição humana:

[...]
Sou acusada nas profundezas do inferno
de um crime bárbaro e como se não bastasse,
após a minha morte nas mãos de meu filho
(destino atroz!) nenhum dos deuses se revolta
e mostra sua cólera a favor da mãe!
[...]
De pé, deusas das profundezas infernais!
Como num sonho invoco-vos, eu, Clitemnestra!
(Ésquilo, 2000, p. 151)

Embora toda a maldição dos descendentes de Atreu possa ser remontada até o crime original de Tântalo, as palavras de Clitemnestra buscam marcar a vingança pelo sacrifício de sua filha Ifigênia, bem como de seu próprio assassinato como uma ferramenta usada de forma moralmente oposta, já que é exatamente a diferença de poder a razão do destino delas. A própria invocação das Fúrias evidencia a descrença do espectro na via política ou na justiça apolínea. Assim como as vítimas de filicídio e de matricídio, as Fúrias são párias do mundo divino:

[...] também conhecidas entre os gregos pelos nomes propiciatórios de Eumênides (as “Benevolentes”) e de Semnai (as “Sagradas”). [...] aparecem como mulheres aladas, às vezes cercadas de serpentes e trazendo nas mãos açoitões e tochas. As Fúrias incluem-se entre as divindades gregas mais antigas, e à semelhança das Moiras (v.) sobrepõem-se à autoridade dos deuses das gerações subsequentes; o próprio Zeus (v.) curvava-se diante delas. Originariamente seu número era indefinido, e elas só apareciam coletivamente; mais tarde esse número fixou-se em três e seus nomes eram Alectó, Megera e Tisifone. As Fúrias protegiam a ordem do mundo, tanto a natural como a social, evitando ou castigando os desvios e crimes (principalmente entre consanguíneos) calpazes de pô-las em perigo, e a arrogância (Híbris, v.), que leva as criaturas humanas a esquecerem



suas limitações de simples mortais. [...]. Na missão de punir os crimes de morte as Fúrias levavam os culpados à loucura mediante provações insuportáveis. Foram as causadoras das desgraças da família de Agamêmnon (v.) em decorrência do sacrifício de Ifigênia em Áulis, instigando Clitemnestra (vv.) a matar seu marido, castigando-a pela mão de Orestes (v.) e perseguindo este último pelo assassinio de sua mãe. [...] Mais tarde, nas concepções romanas principalmente, a influência das Fúrias estende-se ao mundo dos mortos, aparecendo como divindades punitivas também no inferno entre as almas dos defuntos. Sob outros aspectos os romanos assimilavam suas Fúrias às Erínias gregas, adotando inclusive os seus mitos (Kury, 2009, p. 208-209).

Deste modo, lados opostos buscam por justiça e purificação e, a partir disso, se alinham: Clitemnestra às Fúrias, com o intuito de vingar a mulher, por julgarem o matricídio um crime sem compensação (Ésquilo, 2000), e Apolo à Orestes, dando peso maior ao maritícídio (o assassinato do marido pela “esposa” Clitemnestra), portanto absorvendo o rapaz pelo assassinato da mãe e, conseqüentemente, o pai, pelo sacrifício da irmã. Embora a questão circular a respeito da gravidade dos crimes a partir da moral possa ser motivo de meditação profunda, a ideia de lei como prevalência da razão, numa perspectiva social, pode revelar que o sacrifício da filha e o assassinato da mãe as situam como sujeitos desposáveis numa sociedade em que mulheres não podiam participar igualmente da vida na pólis. Se nem os deuses mais “equilibrados” sentem empatia pela mãe assassinada, um júri mortal, que cultua tais deuses, se sensibilizaria?

Neste tópico em particular, Platão e Aristóteles convergem na teorização a respeito de uma suposta inferioridade biológica, moral e política das mulheres, o que reflete noções e orienta práticas daquela sociedade, que se estendem até o presente. Se Beatrice, uma jovem dona de casa, denunciasse os crimes do marido teria garantia de justiça? E, considerando a atualidade do encarceramento em massa de mulheres negras, se ela, estando sozinha em casa, assassinasse o marido em legítima defesa, a leitura do fato seria realmente a de que não houve crime? Ela teria direito à defesa ampla e qualificada como Orestes? Seria digna de empatia do júri? Pela experiência de Clitemnestra, a resposta para todos os questionamentos, provavelmente, seria negativa, porque ambos os textos mostram que o problema não é tanto o crime de sangue em si, mas sobre quem o comete e contra quem.

Naquela sociedade, até o cautelar desfecho de Eumênides, para mulheres, justiça e vingança eram sinônimos, e o crime contra o *guénos*, isto é, alguém do próprio grupo familiar, deveria ser vingado pelo próprio *guenos*. A premissa, neste caso, era que, se os crimes contra o próprio sangue fossem executados, o assassino atrairia a ira divina (Nascimento, 2017) das Fúrias, o que não aconteceu com Clitemnestra. Quanto a ela, mesmo a deusa da justiça, uma mulher, assume o entendimento de que Orestes é inocente através de seu “voto de Minerva”. Se a injustiça parte daí, dessa diferença *social* de poder, do valor da vida de um líder (Agamenon) pesar mais, em oposição à da filha (Ifigênia) e à da mulher, que juntas valem menos, a passagem das trevas à luz no tribunal Areópago de Atenas não simboliza apenas a passagem duma perspectiva da antiga lei, defendida pelas Erínias por puro apego ao ato em si, para a oportunidade de defesa do réu com amplo uso da retórica (racionalidade), ou da justiça privada (vingança) para a democrática, mas sim



na prevalência humana e divina das dicotomias que diferenciam homens de mulheres e definem hábitos e costumes e o caminho da justiça.

Houvesse Clitemnestra aceitado a morte de Ifigênia como uma ação ordenada, não teria nem assassinado Agamenon, tampouco sido assassinada. Ela é então culpada pelo seu próprio destino infeliz? Há um caminho em que a ela não seja imputada a culpa? Fato é que, após a ampla defesa do filho, nem Clitemnestra nem as Fúrias expressam qualquer ideia, fato que reitera o discurso que perpassa a obra: legitimidade, do respaldo conferido socialmente aos homens, para matar mulheres. A certeza de impunidade evolui para um incentivo subliminar à tal atitude.

Além desse desfecho restaurador da ordem patriarcal, podemos identificar na voz do Corifeu um discurso dicotômico que associa negritude à maldição⁹:

Irás saber de tudo resumidamente,
filha de Zeus: somos as tristes descendentes
da negra Noite; nas profundezas da terra,
onde moramos, chamam-nos de Maldições
(Ésquilo, 2000, p. 166).

Essa aproximação semântica entre tristeza, negritude, profundidade e maldição não tem grandes implicações na trama, mas funciona como um tipo de coordenada social que distingue o dionisíaco do apolíneo e tem consequências na política atual, e na subjetividade de pessoas negras, como veremos à frente.

Ainda em “Eumênides”, podemos identificar uma mudança de cenário e descontinuidade na ação (Palácio, túmulo e Atenas), que também é observável em “O truque da Garrafa de vidro”. Enquanto naquele a sequência narrativa é linear, neste, somos conduzidas pela voz narrativa através do tempo e espaço fragmentado (o passado é marcado no texto em *itálico*) para conhecer Beatrice, as forças sociais em tensão (representadas pelo clima quente, com uma tempestade à espera), suas relações amorosas, interesses acadêmicos e práticas na época anterior ao casamento, quando cursava medicina, a relação de seus pais e, por fim, seu namoro e casamento com Samuel.

Enquanto esperava o marido chegar no quintal de casa, a jovem viu um passarinho ser ameaçado por uma cobra pequena, que afinal, roubou um ovo e depois outro, e então:

[...] Beatrice agarrou a vara e começou a agitá-la junto aos galhos o mais próximo
que ousava do pássaro e do ninho.
- Deixa eles, sua bruta! Vai embora!
A vara se chocou com alguns dos galhos. As duas garrafas [de vidro azul] na

9 Cabe reiterar que o contato que os gregos antigos tiveram com povos africanos, em especial, podemos citar a matemática Hipátia. O historiador Cheik Anta Diop discutiu em seu “The African Origin of Civilization: Myth or Reality” [A origem africana da civilização: mito ou realidade, em tradução livre], publicado em 1974, amplamente a relação entre os núbios e os helenos, inclusive as trocas culturais e apropriações científicas e filosóficas dos segundos contra os primeiros. Na própria “Oréstia” é observável a tendência à diferenciação, hierarquização e dominação daquela sociedade. Exemplo disso é o tratamento da escrava de guerra Cassandra como “bárbara” e “masculinizada” (racional). Deste modo, se as diferenças são tão acentuadas literariamente, não surpreende a presença de um discurso racista nas obras clássicas.

árvore caíram no chão e se estilhaçaram com um estrondo. Uma brisa quente subiu pelo ar. A cobra deslizou para longe depressa, os dois ovos se avolumando na garganta. O passarinho saiu voando, soluçando consigo mesmo (Hopkinson, 2023, p. 112).

Essa presença quase onírica da cobra nos leva de volta às “Coéforas” e o pesadelo de Clitemnestra, no qual ela deu à luz uma serpente, e confirmou mais tarde a realidade do presságio: “Eu mesma dei à luz e criei esta víbora! [Orestes]” (Ésquilo, 2000, p. 135). Esse reconhecimento através de um sinal é uma evidência textual do que o final em aberto do conto pode significar em “tinta invisível”¹⁰ (Morrison, 2019), conceito que retomaremos à frente.

Quanto às garrafas azuis, elas fazem parte da cultura caribenha, introduzida diegeticamente por Samuel:

[...] se alguém morre, você precisa colocar uma garrafa numa árvore para guardar o espírito da pessoa, senão ela volta como *duppy*, ou fantasma para te assombrar? Uma garrafa azul. Para manter o *duppy* frio, assim ele não ataca você, com raiva por estar morto (Hopkinson, 2023, p. 110).

Enquanto Samuel descreve a si mesmo e até mesmo a sua crença nas *Duppy*, com termos pejorativos, ele performa um “comportamento engomado e pomposo” (p. 109), também descrito como correto, respeitável e trabalhador. Sendo mais velho que Beatrice, o viúvo guardava para si o passado terrível, enquanto aparentava ser “estável, sólido, responsável” (p. 115). Tais atributos, vistos pela personagem como escassos em homens daquele contexto carente de oportunidades, fez Beatrice acreditar que o casamento com Samuel faria a mãe e a ela mesma *muito* felizes. O casamento fez com que Beatrice tivesse melhores condições materiais, sem enfrentar o mundo do trabalho assalariado, nem necessariamente ser forçada ao trabalho reprodutivo (doméstico), já que Sammy contratou Glória (uma mulher mais velha, descrita pela voz narrativa como cor de melão) para essa função.

Após o casamento, no entanto, Samuel passou a revelar uma acentuada severidade ao ser contrariado pela companheira, a ponto de criar um clima de medo que a silenciava e a levava a desistir dos próprios objetivos, gostos e sonhos. Porém, o “mau gênio” de Samuel era constantemente recompensado pelo refinamento, fato que o constrói mais como um ser em sofrimento e capaz de erros graves, em vez de simplesmente perverso. Assim, apesar dos efeitos de suas transgressões reiteradas, que o desumanizam, o personagem representa mais um lugar de ambivalência e reflexão do que de monstruosidade, assim como Orestes.

É particularmente importante a ênfase no erro grave como parte da condição humana, na construção daquele personagem que habita um país caribenho que, apesar de não ser mais uma colônia, colhe os efeitos materiais e subjetivos do pacto colonial. Deste modo, a compaixão evocada

10 Em seu ensaio “Invisible ink: Reading the Writing and Writing the Reading” (Morrison, 2019), a romancista afro-estadunidense laureada com um Nobel, Toni Morrison, explica a importância da função do leitor como coautor, que preenche as lacunas textuais com o que ela chama de “tinta invisível” (*invisible ink*).



à medida que observamos a trajetória agonizante de Samuel - cuja subjetividade esmagada pela colonialidade busca incessantemente mimetizar o comportamento, gosto e estética do colonizador de modo completamente contrário aos interesses de seu corpo social - revela que a verdadeira raiz da monstruosidade e da injustiça está na outridade e na diferença de poder instaurada pelo discurso racista já presente na voz autodepreciativa do Corifeu de “Eumênides”. Esta condição inescapável de desumanização - igualmente vivida pela Criatura de Frankenstein - pode ser tão elevada e alienante, que leva a vítima a reproduzir a violência de forma delirante, contra si mesmo, ou semelhantes. Neste caso, o assassinio da subjetividade de Sammy é um crime sem corpo e inimigo definido.

Assim, compreendemos que, tal como o Corifeu, que define a negritude como maldição, o próprio Samuel se vê como uma fera, porque internalizou essa antiga noção. Como uma forma de escapar desse sofrimento, ele buscava se casar com mulheres com “a pele clara” (sic), isto é, mulheres nNegras¹¹ cuja pele é menos pigmentada (pardas), a qual ele definia como “bela”. Além disso, convencido de que Beatrice representava o ideal de feminilidade mais próximo à norma que ele alcançaria, pois “não ousaria interpelar uma mulher branca”, Samuel impedia que a “amada” se expusesse ao sol (para que a pele não escurecesse) e mantinha a casa altamente refrigerada, mais um contraponto ao clima caribenho e elemento de esforço para corresponder ao *ethos* eurocêntrico, que associa brancura à elevação.

Voltando à questão da sequência narrativa e da unidade, podemos observar no conto de Hopkinson (2023) uma estrutura recortada que, durante a leitura, parece heterogênea, porque transita entre o realismo e eventos sobrenaturais. Entretanto, as presenças mitológicas, nas tragédias, são tratadas narrativamente de modo menos estranhado e suas atitudes reforçam a conexão das partes, até que o protagonista passe ao reconhecimento (*anagnorisis*) e a catarse se concretize.

Após o incidente com as garrafas quebradas que causa a libertação de dois redemoinhos de poeira, eles entram na janela do terceiro quarto. Beatrice entra em casa e percebe que o ar-condicionado central não estava funcionando. Ela busca o aparelho em todos os cômodos aos quais tinha acesso e, também movida pela curiosidade, abre a porta do terceiro quarto. De todas as ações que causaram infelicidade à personagem, sem dúvida, a desmedida dela foi ceder à curiosidade. Ao abrir a porta, ela viu:

[...] Os cadáveres de duas mulheres [...] lado a lado nas camas de solteiro. Bocas congeladas escancaravam-se; barrigas congeladas e evisceradas também. Uma camada fina e brilhante de cristais de gelo esmaltava a pele delas, que, como a de Beatrice, mal chegava a ser marrom; no entanto, estavam lavadas em sangue gélido recoberto de geada, que havia se solidificado num vermelho-rubi [...] (Hopkinson, 2021, p. 110).

11 Em consonância com as escritoras Toni Cade (1970) e Grada Kilomba (2019), opto por usar a inicial maiúscula em “Negra” para diferenciar a identidade política de “mulher negra” da forma feminina flexionada pela concordância, como nas expressões “população negra” ou “literatura negra”, e, ao mesmo tempo, marcar a autodefinição de mulheres melaninadas cuja ascendência remete ao continente africano. Considero ainda, que o termo negro é uma identidade política derivada da conscientização (Kilomba, 2019), e não do vocabulário colonial, subalternizador.

A cena horripilante de uma violência serial preservada leva Beatrice a compreender o nível de auto-ódio de Samuel e a concluir como isso, na condição de grávida, a coloca em perigo. A partir de uma referência bíblica, podemos ler o personagem como um simbólico restaurador da lei e da ordem colonial a cada investida contra suas companheiras e sua prole, que ele via como herdeiros de uma maldição (neste caso, subjetiva, social e política). A situação privada, metonimicamente, representa uma condição *sine qua non* ao contexto pós-colonial: o perverso pacto colonial (impessoal) permanece nutrindo-se dele e de cada homem negro cuja subjetividade é mutilada e corporificada em suas atitudes uxoricidas.

À medida que a casa se tornava mais quente, as *duppies* despertam. Uma névoa se partiu em duas, cada parte se assentou sobre uma das mulheres e, então, “cada coluna nevoenta tinha um rosto, distorcido de fúria” (Hopkinson, 2023, p. 122). À medida que sorvem o sangue do próprio corpo, as fantasmas se tornam mais sólidas. Cabe observar que aquelas figuras não eram confortáveis para Beatrice, diferente de Clitemnestra que evocou ela mesma as suas vingadoras como último recurso. Um interessante significado reside nesta diferença: enquanto as Fúrias da Antiguidade perseguiram os crimes de morte, as noivas *duppy* se apresentam como figuras mais ambíguas. Podemos considerar que Clitemnestra deliberadamente as invocou, enquanto, por meio de um ato falho, Beatrice as libertou *inconscientemente* da garrafa e *conscientemente*, pela curiosidade, as libertou da estase. Apesar dessa distinção a respeito de sua presença, a raiva no olhar delas direcionado à jovem não parecia assegurar nem que a vingariam, nem que garantiriam o seu bem-estar.

Contudo, devemos desconfiar do desconforto de Beatrice perante as figuras mitológicas, já que elas representam o retorno do passado recalcado, congelado no tempo, do qual ela foi apartada, e que é demonizado pela cultura dominante de quem todos os personagens da história são vítimas. O descongelamento significa a inevitabilidade de ter que lidar com o trauma, mas também sugere a implacabilidade do destino sob a forma de retaliação.

Afora isso, à presença cada vez mais sólida das Fúrias precede a tão esperada chegada de Samuel. E, no desfecho, a voz narrativa inquirir: “Quando tivessem se alimentando, será que viriam salvá-la, ou se vingariam dela, a usurpadora, assim como de Samuel? (Hopkinson, 2023, p. 123). Diferente de “Euménides”, que tem um final fechado e desfavorável para as mulheres, “O truque da garrafa de vidro” oferece uma série de indícios favoráveis que movimentam a discussão da tragédia para a atualidade demandando de quem lê uma postura de coautoria “em tinta invisível” (Morrison, 2019).

Um final em aberto – assim como qualquer história complexa – é sempre um convite a investigar os elementos que residem acima, abaixo e fora das linhas (o texto escrito em “tinta invisível”), e nos conduzem, não apenas a interpretar, mas também a participar ativamente, a contribuir. Nesta perspectiva, ser analista é, de certa forma, buscar ser a “leitora pra quem o texto foi feito”. Para Morrison (2019), o fato de o texto não mudar, mas a percepção das leitoras e suas leituras possíveis, sim, através das mudanças sociais, torna o texto “vivo”, à medida que propicia a mudança de foco em “novos” temas ou a identificação de elementos escritos ou invisíveis. A escritora



também alerta: vozes narrativas podem manipular quem lê ao definir o senso de verdade, mas obras que não especificam a localização social da voz narrativa, por exemplo, entregam um pouco do poder de formulação e, assim, nos forçam a imaginar, pressupor, subentender e desestabilizar o texto (Morrison, 2019). É com esse desejo que investigamos o final do conto e apresentamos uma leitura do que está escrito em “tinta invisível”.

Bom, assim como inicialmente há uma serpente devorando os dois ovos, Samuel fez o papel da serpente ao impedir o nascimento dos filhos e da víbora (o próprio marido) como assassino que prendeu os espíritos nas garrafas. Temos, neste caso, a condição análoga dos cadáveres com as barrigas evisceradas e das garrafas estilhaçadas seguindo-se aos ovos engolidos. E quanto à terça parte?

Enquanto em “Eumênides” o número de Fúrias que compõem o coro é seis, numa cultura cristã, sua metade simboliza a harmonia da trindade Pai-Filho-Espírito Santo; portanto, é comum que elas apareçam na literatura como Alectó, Megera e Tisífone. Beatrice, diferente das *duppies* conseguiu identificar o perigo antes de ser vítima de assassinato. Fosse por descumprir a ordem do marido, ou porque estava grávida, a condição de mulher era sabidamente inescapável, como também era a casa em que residia.

Assim, a chave do destino da terça parte pode ser pressuposta pelo título: “O truque da garrafa de vidro”. Em dado momento, a narrativa principal cessa e focaliza o experimento científico em que, a criação de vácuo no recipiente, por meio duma vela, possibilita que um ovo inteiro seja inserido através do gargalo estreito. O truque, neste caso, é, metaforicamente, a violência que força Beatrice a encolher até caber naquele espaço. Mas como esse ovo é retirado? Quebrando a garrafa. Antes de subir, Beatrice estava preparando um ovo cozido, que estava em sua mão quando abriu a porta do frigorífico. O ovo caiu e não se espatifou. Se conectarmos todas essas evidências apresentadas acima, podemos deduzir que a serpente foi afastada, sem que Beatrice houvesse se maculado por meio de maritícídio e sua gravidez prosseguiu. Fugir de Samuel, no entanto, tal como o experimento da garrafa sugere, demanda que ele “se espatife”. Neste sentido, não mostrar graficamente um desfecho grotesco pode fazer parte do compromisso político de Nalo Hopkinson, mas também pode ser um jeito de nos levar a imaginar – escrever em tinta invisível – que, ao invés de se submeter ao privilégio masculino de impunidade diante de crimes de sangue contra mulheres, Beatrice é vingada e protegida pelas Bondosas, já que a justiça ou não de suas atitudes depende do referencial adotado, mas se praticada por seres sobrenaturais excede o escopo limitado do mundo racional.

Gostaríamos de reiterar que a vingança provavelmente acontecerá porque as Fúrias, mais do que vingadoras, são em “Eumênides” e no “O Truque da garrafa de vidro”, agentes da justiça daquelas que não se beneficiam da igualdade formal, numa sociedade tributária da democracia seletiva ateniense, que excluía mulheres, estrangeiros e pessoas escravizadas das decisões políticas e vida social. Assim, Clitemnestra e as *duppies*, por meio de suas atitudes, denunciam ao longo das Eras que a justiça usa a igualdade formal para exercer mais poder contra os sujeitos mais despossuídos.



Neste caso, Ifigênia, Clitemnestra e as fantasmas sem nome não clamam pela justiça do crime de sangue; elas, na verdade, mostram que ao crime precedem normas sociais que precisam ser revistas para que se estabeleça uma plena justiça social.

4 Mais importante que o direito de matar é o direito de viver

Afinal de contas, a antiga Lei divina informava que, uma vez despejado na terra, o sangue chamava mais sangue. Nesta perspectiva, os Atreus se enredaram num contexto de adultério, assassinato e suicídio infundável até a instauração do tribunal de Atena em “Eumênides”. O julgamento de Orestes na corte de Atenas levantou questões sobre a natureza da justiça e a relação entre a vingança pessoal e a justiça institucionalizada (Nascimento, 2017). Como isso se relaciona com o feminicídio e a questão da impunidade? Será que a justiça institucionalizada é capaz de lidar com a violência contra mulheres?

Enquanto na trilogia de Ésquilo (2000), em “Oréstia”, mais especificamente, o tribunal marca o lugar da mulher reiteradamente como o de subalternidade naturalizada naquela sociedade, o conto contemporâneo de Nalo Hopkinson deixa evidências intertextuais de que é possível e justo que a terceira noiva – a mais esperta, considerando-se o intertexto com os irmãos Grimm – tenha recebido ajuda das Fúrias para atear fogo no sobrado onde foi aprisionada. Sem dúvida, por meio do estudo comparativo das obras, é observável o quanto a autoria, além do tempo e espaço, são determinantes, pois fazem parte do processo de composição literária e da intenção discursiva da obra.

O exame da representação literária da violência e a vingança protagonizada por mulheres, através das Eras, deixa evidente que os papéis sociais e políticos se modificaram, mas ainda não o suficiente. Além disso, quando cruzamos os marcadores sociais de diferença de raça (negra) e gênero (mulher), no mundo referencial, a disparidade das taxas de feminicídio indica que ainda é preciso focalizar em mudanças estruturais no que tange raça, gênero e outros marcadores, no processo de construção de uma sociedade mais justa¹². Punir igualmente ou partir de pressupostos iguais sem recorrer ao conceito de equidade é caminho certo para a falsa simetria e a reprodução do problema *ad infinitum*. Então, não há justiça em crimes de sangue e este não é realmente um debate completo se a dinâmica social for apagada.

Em suma, esta leitura comparativa da representação do feminicídio em “Eumenides” e no “O truque da garrafa de vidro” não esgota a questão central dos crimes de sangue no passado e a

12 O Dossiê da Agência Patrícia Galvão reúne algumas estatísticas assombrosas sobre a violência cometida contra mulheres negras no Brasil a partir do Mapa da Violência (2015): temos duas vezes mais chances de sermos assassinadas do que as brancas e representamos 58,86% das mulheres vítimas de violência doméstica. Entre 2003 e 2013, houve uma queda de 9,8% no total de homicídios de mulheres brancas, enquanto os homicídios de negras aumentaram 54,2%. Disponível em: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/feminicidio/biblioteca/mulheres-negras-e-violencia-no-brasil/>. Acesso em: 23 de jun. 2025.



permanência no presente, mas calibra o nosso olhar para o discurso contestatário na ficção científica feminista desde a modernidade e para a conscientização do impacto político da diferenciação social hierarquizada. Se tem uma ideia que prevalece ao fim deste processo é a lembrança de que é essencial, num mundo desigual, jamais confundirmos a reação do oprimido com a violência do opressor. Ciente desta máxima, de Malcolm X, como crítica literária feminista, reforço os dois aspectos desse aforismo.

O primeiro é que desconsiderar a diferença de poder entre Agamenon e Clitemnestra instaura uma premissa falsa que atravessará a trilogia de Ésquilo até motivar o uxoricídio de Sammy em “O truque da garrafa de vidro”. Reagir não é ação análoga a exercer poder de atacar primeiro. O segundo é que não há sentido em reivindicar o direito de matar, a legalidade do assassinato, já tão presente da violência do Estado e nas práticas capitalistas.

Em vez disso, através de nossa leitura comparativa da representação literária do femicídio na Grécia Antiga e na Jamaica contemporânea buscamos identificar como a misoginia permanece e se complexifica a partir da colonização e se reinventa como pós-colonial. Nesse ponto, enquanto o discurso em “Oréstia” naturaliza o crime de sangue contra a mulher e o pacto entre o “Deus Sol” e a “Deusa da Justiça” com a impunidade, “O truque da garrafa” tensiona as identidades, apresentando um “monstro social” com o cuidado de mostrar que não é a negritude que o torna uma “fera” e sim suas más escolhas (Wester; Reyes, 2019).

Hopkinson se mostra uma ficcionista ímpar, ao compor uma história de opressão que discute temas como colorismo, sexismo e machismo, sem demonizar e sem despir o homem do efeito de suas escolhas desequilibradas. Essa ambiguidade é fonte tanto da representação da individualidade do sujeito negro como de denúncia dos efeitos do racismo na subjetividade. A autora também apresenta um final em aberto que instiga a nossa imaginação social e nos leva a questionar o sentido de verossimilhança e o desejo de justiça numa sociedade misógina, racista e classista na qual Beatrice não tem escolha segura a fazer.

Assim, este exercício não exaustivo de leitura da permanência do femicídio através do tempo e espaço mostra a atualidade do combate às políticas de morte. A nível estatal, conforme o Dossiê Femicídio (2023), são necessários investimento público para efetivar direitos, intervenção para liquidar as práticas discriminatórias no tribunal e no júri, e a urgência de combate à tolerância social ao feminicídio. Mas cabe considerar o papel da literatura, em especial a especulativa com orientação feminista, de intervenção no real, por meio do questionamento e de proposição. Neste tocante, sublinho o importante papel de autoras como Mary Shelley, Nalo Hopkinson e tantas outras para tensionar, por meio estético, a especulação, a *realidade*, conduzindo sua audiência ao próprio poder de agência, de intervenção com “tinta invisível” e a potencial transposição para a realidade que serve de matéria à diegese.



Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. 2 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- ÉSQUILO. *Oréstia*. Tradução de Mário Da Gama Kury. 6 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Tradução de J. B. de Mello e Souza. 2005. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/prometeu.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2025.
- CADE, Toni (org). *The Black Woman: an anthology*. Ontario: A mentor Book, 1970.
- DOSSIÊ FEMINICÍDIO. *Mulheres negras e violência no Brasil*. Disponível em: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/feminicidio/biblioteca/mulheres-negras-e-violencia-no-brasil/>. Acesso em: 23 de jul. 2023.
- HOPKINSON, Nalo. O Truque da Garrafa de vidro. In: VANDERMEER, Ann; VANDERMEER, Jeff. (org). *Irmãs da revolução: antologia de ficção especulativa feminista*. Tradução de Marcia Men. São Paulo: Aleph, 2023. p. 107-129.
- HUBINGER, Leonardo. Femicídio e Feminicídio são diferentes?, *Jusbrasil*, [s. l.], 22 jul. 2019. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/artigos/femicidio-e-feminicidio-sao-diferentes/734671683>. Acesso em: 22 jun. 2025.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KO, Aph; KO, Syl. *Aphro-ism: Essays on pop culture, feminism, and Black veganism from two Sisters*. New York: Lantern Publishing & Media, 2017. *E-book*.
- KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia Grega e romana*. 8 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- MORRISON, Toni. *The Source of Self-Regard Selected Essays, Speeches, and Meditations*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2019.
- NASCIMENTO, J. L. R. do. Das Erínias às Eumênides: como as cadelas vingadoras ainda ladram um passado que não passa. *ANAMORPHOSIS - Revista Internacional de Direito e Literatura*, Porto Alegre, v. 3, n.1, p. 39–72, 2017. Disponível em: <https://periodicos.rdl.org.br/anamps/article/view/305>. Acesso em: 18 out. 2025.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o moderno Prometeu*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Claret, 2009.
- WESTER, Maisha; REYES, Xavier Aldana (ed.). *Twenty-First-Century Gothic: An Edinburgh Companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.



Biografia acadêmica

Anne Quiangala - Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Doutora em estágio pós-doutoral na Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Bahia, Brasil.

E-mail: annequiangala@gmail.com.

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

Anne Quiangala

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

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 Duplo Cego

Editores responsáveis

Altemar Di Monteiro

Anderson Feliciano

Histórico de avaliação

Data de submissão: 30 jun. 2025

Data de aprovação: 04 set. 2025



IS THERE JUSTICE IN VIOLENT FAMILY-RELATED CRIMES?

How Femicide has Crossed the ocean: meanings and ages between “The Oresteia” by Aeschylus and “The Glass Bottle Trick” by Nalo Hopkinson

HÁ MESMO JUSTIÇA EM CRIMES DE SANGUE?

Como o feminicídio atravessou o oceano: significados e eras entre “Oréstia” de Ésquilo e “O Truque Da Garrafa de Vidro” de Nalo Hopkinson

Anne Quiangala

 <https://orcid.org/0000-0003-3539-5623>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8292

Is There Justice in Violent Family-Related Crimes?

How Femicide has Crossed the ocean: meanings and ages between “The Oresteia” by Aeschylus and “The Glass Bottle Trick” by Nalo Hopkinson

Abstract: “The Oresteia” is a historical landmark in the fine arts, such as theatre and literature, due to its aesthetic and political elements that continue to impact contemporary life, particularly in the realm of family-related crimes. Therefore, it is relevant to analyze the permanence of that phenomenon with a critical lens. Since their relevance today is as a kind of representation of social antagonism, which continues, it results in demands for typing as a specific crime: femicide. Considering that, we contextualize these themes in the Feminist Literary tradition to comprehend how a Black female Caribbean experience can complicate the discussion about gendered and racialized violence. Contrasting the Greek classic with a contemporary short story entitled “The Glass Bottle Trick” by Nalo Hopkinson through a Black female feminist perspective, it is possible to observe some intertextual elements that connect the “social curses” experienced by Clytemnestra, and likewise the Heroine Beatrice. In both of these texts, the presence of Erinyes (The Furies) influences the discussion about retributive justice and countercolonial conscience.

Keywords: The Oresteia; retributive justice; The Glass Bottle Trick; Black poesis; Caribbean Literature.

Há *mesmo* justiça em crimes de sangue? Como o feminicídio atravessou o oceano: significados e eras entre “Oréstia” de Ésquilo e “O Truque Da Garrafa de Vidro” de Nalo Hopkinson

Resumo: “Oréstia” é um marco histórico nas Artes Cênicas e Literárias, devido a fatores estéticos e políticos que ressoam na contemporaneidade, como os crimes contra mulheres cometidos por seus familiares. Portanto, é relevante analisar criticamente a sua atualidade como representação de um antagonismo social, cuja continuidade resultou na demanda por tipificação como crime específico: o feminicídio. Tendo isso em consideração, contextualizamos o tema na tradição literária feminista, para então compreender de que maneira uma experiência negra e caribenha pode complexificar a discussão sobre violência genderizada atravessada pelo racismo. Ao contrastar o clássico grego com um conto contemporâneo de ficção científica caribenha de Nalo Hopkinson, chamado “O Truque da Garrafa de Vidro”, a partir de uma perspectiva feminista e negra, notamos a presença de uma série de elementos intertextuais que conectam as “maldições sociais” de Clitemnestra à heroína caribenha Beatrice. Em ambos os textos é a presença das Erínias (Fúrias) que movimenta a discussão pertinente sobre justiça retributiva e consciência contracolonial.

Palavras-chave: Oréstia; justiça retributiva; O Truque da Garrafa de Vidro; poética negra; literatura caribenha.



"It was a strong effort of the spirit of good, but it was ineffectual. Destiny was too potent, and her immutable laws had decreed my utter and terrible destruction."
(Shelley, 2009, p. 44, emphasis added)

1. The Relevance of Aeschylus's Tragedy in the Feminist Literary Tradition of Science Fiction

The subtitle of the first science fiction novel, "Frankenstein; or, The Modern Prometheus," by Mary Shelley (2009 [1818]), evokes Greek culture by foregrounding an intertext while simultaneously providing a key to interpretation that links the scientist Victor Frankenstein to the Titan Prometheus—the one who violated divine law by stealing fire and giving it to humankind, and who was severely punished for this act, as recounted in "Prometheus Bound" (Aeschylus, 2005). But what, after all, would a Prometheus of modernity do to defy divine law? What themes unravel from the use of this classical text in a society and an era entirely different from its original context?

Alluding to nineteenth-century English society's fear of the scientific and technological advances brought about by the Industrial Revolution, the unity of the novel's plot arises from an act that challenges the immutable law of the one who grants the "spark of life,"¹ when Frankenstein chooses to "play God" and breathes life into a heap of inanimate flesh by means of a "chemical instrument" (Shelley, 2009, p. 72). It is also worth noting that the scientist destroys the female version of the Creature to whom he had "given life," under the pretext of protecting humankind, since he feared the catastrophic effects that might result from allowing such "monsters" to reproduce.

In Shelley's appropriation of Aeschylus's drama, we must also take into account the context of early nineteenth-century England, which was marked by imperialism, that is, by contact with territories, cultures, and subjectivities different from those known to the Victorians—and the consequent anxieties it produced. In its artistic expression, this anxiety outlined the centrality of the monster figure and of well-defined social dichotomies such as "civilized" / "barbarian," "man" / "woman," and subject / object (Wester; Reyes, 2021), as well as the ways in which each was treated. Portrayed as the Creature, this social pariah personifies every political minority, since its dehumanized condition and the violent treatment it endures represent the social situation and challenges experienced by those deprived of power and the right to citizenship.

¹*Hybris*, or excess, is the state of being at odds with *logos* (reason); that is, it is an action contrary to what constitutes the measure of virtue and excellence, driven by the force of passion.



Unlike the *human* scientist, the Creature displays morally elevated values such as kindness and empathy (even toward nonhuman animals²) and, on the other hand, is equally human³ in his pursuit of justice and deep desire for revenge. This undeniable condition of ostracism faced by the Creature, and the fact that Mary Shelley was the daughter of the feminist philosopher Mary Wollstonecraft and had studied her works, highlights the perpetuity of the struggle for women’s rights at the discursive level and the questioning of women’s roles during the Victorian Era. Indeed, the literal death of the female companion of the same species as the Creature—who was mercilessly killed by Frankenstein—, testifies to the impossibility of full citizenship for the “monsters.” In addition, I observe that the narrative depth of the female character is so reduced that the work exposes the normalization of femicide⁴—the murder of a woman for no reason other than being woman—within both the Victorian and the Hellenic societies. It seemingly points to a sort of socially constructed and reiterated “fate” which still haunts women to this day.

Thus, a brief reading of Frankenstein; or, The Modern Prometheus reveals a work saturated with elements of horror and fantasy, which underscores the enduring resonance of human passions, the thirst for power, and the pursuit of justice—all recurring themes in Hellenic drama. The allusion to the classical text through metaphor enables the discussion of unresolved social issues as well as the addition of new concerns and anxieties of the Victorian Era, perceptible through the author’s social position. Thus, we find a hybrid tradition that has inspired a number of contemporary feminist science fiction authors⁵, such as the Jamaican-born writer Nalo Hopkinson, who has lived in Canada and, more recently, in the United States. Her short story “The Glass Bottle Trick” presents both a crime of blood committed against two women and the potential vengeance of the Furies. In this sense, a comparison with Aeschylus’s *Oresteia* takes an irresistible analytical path, examining the prevalence of femicide as a crime of blood and exploring how this intertext, transposed to the other side of the Atlantic, takes on new contours and reconfigures the theme through elements of the classical structure.

2 Given that modernity constitutes a fundamental marker of the human/animal divide, characterized by “animalization,” the use of the term “nonhuman animals” reflects a preference for regarding *Homo sapiens* as a part of nature, that is, an animal among others, while emphasizing difference between species as part of a supremacist, and by extension, imperialist, racist, and sexist ideology. Aware that “human” is a social category falsely equated with the taxonomic category *Homo sapiens*, as observed in the work “*Racism as a Zoological Witchcraft: A Guide to Getting Out*” by philosopher Aph Ko (2019), I employ quotation marks to emphasize this distinction.

3 Grounded in Ko and Ko (2017), I deliberately highlight the term *human* in order to denaturalize the correlation between that which is ‘human’ and the political identity of the *white* subject. At the core of narratives such as *Frankenstein*, *The Oresteia*, and *The Glass Bottle Trick* lies the split between the human and the nonhuman, viewed from a European perspective that defines everything which is not both white and European as nonhuman.

4 There is a historical distinction between the concepts of femicide and feminicide, which I shall address subsequently. Both refer to violence against women, but the former designates the act in general, whereas the latter refers to a crime, as legally typified in contemporary contexts.

5 Not only Aeschylus but also Sophocles addressed the plight of women in Greek society, and their texts remain fertile ground for debates on the historical continuity of what is now characterized as sexism, as well as its sociopolitical consequences. Feminist science fiction frequently engages with the idea of endurance in a distant future, which suggests the expansion of this tradition that I have briefly outlined here. This fact is observable in the works of authors such as Joanna Russ, Octavia Butler, Ursula Le Guin, among others. Examples by these and other writers can be found in “*Sisters of the Revolution: A Feminist Speculative Fiction Anthology*” (VanderMeer; VanderMeer, 2023).



2 The Literary Representation of Crimes of Blood in the Past and the Present

According to Aristotle (2008), tragedy⁶ is the emulation of elevated actions (*mimesis*), expressed in elevated language, which through compassion (*eleos*) and fear (*phobos*) leads the audience to the purification (*katharsis*) of the passions. Thus, through the appreciation of elevated works, the individual would be emptied of emotions and become less susceptible to vile actions. It is not by chance that we find in tragedy a prevalence of destructive and painful actions, along with laments, wounds, and deaths experienced by well-defined characters.

Aristotle’s definition of ‘elevated art’ has persisted throughout literary history, permeating modern narrative (prose) with numerous elements and concerns inherited from drama, and this is the reason behind the parallels found between the structure of “Eumenides” and “The Glass Bottle Trick,” beginning with the plot (*mythos*).

The crimes of blood portrayed in the “Oresteia” trilogy—composed of “Agamemnon,” “The Libation Bearers,” and “The Eumenides” (Aeschylus, 2000)—comprise a succession of murders widely known as “the curse of the Atreidae,” a cycle of vengeance serving both as justice and a severance from the past. Followed by multiple episodes of adultery, sacrificial murders, and suicides, all suffered and committed by the descendants of Zeus and Pluto, the play “Eumenides” constitutes the outcome of the curse and represents the invention of justice and law, as it is in that work that a tribunal is institutionalized to judge crimes committed within the family on the basis of public discourse (Nascimento, 2017).

In “Agamemnon” (Aeschylus, 2000), the title character is murdered by his “wife,” Clytemnestra, as punishment for the sacrifice of their daughter Iphigenia, carried out before the Trojan War. Subsequently, Clytemnestra orders her daughter Electra to pour libations at her father’s tomb alongside the Choephoroi (Aeschylus, 2000). There she meets her brother Orestes, who has returned from exile, and together they plan the murder of their mother and her lover, Aegisthus—a plot that culminates in an ambush carried out by the siblings. As soon as Orestes kills Clytemnestra and Aegisthus, he is attacked by the Erinyes (also called the Furies and, by the end of the story, the Eumenides). In turn, “Eumenides” (Aeschylus, 2000), depicts Orestes’ persecution by the Furies and his appeal to Apollo to end their relentless pursuit. As the Furies are older even than the Titans, Apollo is unable to intervene directly, but instructs Orestes to seek out Athena, the goddess of justice, accompanied by Hermes, so that she may preside over his trial.

“The Glass Bottle Trick” (Hopkinson, 2023 [2014]) by the Canadian author of Jamaican origin Nalo Hopkinson, originally published in Fantasy Magazine⁷, tells the story of Beatrice, a

6 Tragedy stands in relation to the short story as the epic does to the novel. In this sense, the comparison between “Eumenides” and “The Glass Bottle Trick” also aims to observe how a condensed form presents and discusses the complexity of the theme within its own time.

7 Available at: <https://www.fantasy-magazine.com/fm/fiction/the-glass-bottle-trick/>. Access on: Jun. 22, 2025.



young mixed-race woman eager to tell her husband, Samuel—an older Black man—about her pregnancy. Over the course of the narrative, Beatrice discovers that her husband murdered his two previous wives, both of whom shared with her not only physical similarities but were also pregnant.

Worse yet, both in the plays (the sacrifice of Iphigenia and the murder of Clytemnestra) and in the short story (the murder of Samuel’s two wives), we observe that crimes against women are perpetrated by men within their own families. I refer to this imitation of “unfortunate” human actions and events across time as “femicide,” in order to avoid anachronism. The word “femicide” carries a purely descriptive meaning: it designates homicide in any circumstance in which the victim is a woman. Although the concept of feminicide—a legally typified crime in Brasil under Law No. 13.104/15 (Hubinger, 2019)—applies to the latter text, as it concerns a murder committed against a woman⁸ by a family member. For the purposes of establishing a more suitable parallel with the ancient play, I will employ terms that fit both contexts: femicide, matricide (the killing of one’s mother), uxoricide (the killing of one’s wife), and filicide (the killing of one’s offspring).

Another point of contact between the ancient and modern texts lies in the impact of recognition (*anagnórisis*). Near the end of “The Libation Bearers” (Aeschylus, 2000) and “The Glass Bottle Trick” (Hopkinson, 2023), Clytemnestra and Beatrice shift from ignorance to an awareness of their vulnerability in relation to the men who, within a patriarchal society, should have protected them from harm—their son and their husband, respectively. The truth of their situations entails recognizing that the relentlessness of fate manifests in their imminent danger of death, simply because they have acted “excessively,” driven by their human emotions (vengeance and curiosity, respectively).

3 Is There *Truly* Justice in Crimes of Blood Against Women?

Intertextual readings of “The Glass Bottle Trick” (Hopkinson, 2023) often draw upon elements from the fairy tales “Fitcher’s Bird” by the Brothers Grimm and “Bluebeard” by Charles Perrault, such that the ‘objects of imitation’ are transposed primarily through the characters (Samuel resembles Bluebeard, and Beatrice mirrors the sorcerer’s third bride), navigating through the plot (centered on the transition from ignorance to the bride’s recognition of her vulnerability before her husband), and its purposes (a warning about predatory male behavior in patriarchal society). However, given the comparative focus of this study, it is essential to examine more closely the sequence of actions culminating in the murders of women by Samuel—possibly avenged by the Furies—in light of concepts drawn from Aristotle’s *Poetics* (2020) and from feminist theoretical perspectives.

⁸ The articles consider the equivalence of sex and gender in determining the victim of feminicide—a discussion relevant to various fields within the Humanities, but which shall not be addressed in this work, given that the analysis does not problematize the roots of the sex–gender issue, but rather its consequences.



In “The Libation Bearers” and “Eumenides,” the six Furies embody an ancestral, elemental force of retribution driven by wrath. In “The Glass Bottle Trick,” by contrast, the two Furies are portrayed with apparent hesitation, a nuance that reflects the unresolved colonial history intertwined with the mythological tradition of the Caribbean cultural substratum, as they appear in the form of the ambivalent *duppie* ghosts. Although this ancestral presence evokes the weight of tradition, it is noteworthy that action in the name of “honor’s purification” falls to the men (Orestes and Samuel), while women are left with nothing but anger, which makes way for the later (in relation to this past) definition of hysteria (from the Greek *hystéra*, meaning womb, and, by extension, a pathology associated with the female sex).

Thus, in “Eumenides,” there is the ghostly and rancorous presence of Clytemnestra, who denounces her condition as a woman whose lack of power transcends the human condition:

[...]
In the depths of Hell I am accused
of a monstrous crime — and as if that were not enough,
after my death at my son’s hand
(cruel fate!) none of the gods has stirred in wrath
to take his mother’s side.
[...]
Arise, goddesses of the infernal deep!
In a dream I call upon you — I, Clytemnestra!
(Êsquilo, 2000, p. 151)

Although the entire curse of the descendants of Atreus can be traced back to the original crime of Tantalus, Clytemnestra’s words seek to achieve vengeance for the sacrifice of her daughter Iphigenia as well as for her own murder, an act imposed as a morally inverted instrument, since it is precisely the imbalance of power that determines their fate. The very invocation of the Furies reveals the specter’s disbelief in political resolution or in Apollonian justice. Much like the victims of filicide and matricide, the Furies are outcasts of the divine world:

“[...] also known among the Greeks by the propitiatory names Eumenides (‘the Kindly Ones’) and Semnai (‘the Venerable Ones’). [...] they appear as winged women, sometimes surrounded by serpents and bearing whips and torches in their hands. The Furies rank among the oldest of the Greek deities, and, like the Moirai (v.), they surpass the authority of the gods of later generations; even Zeus (v.) himself bowed before them. Originally, their number was undefined, and they appeared only collectively; later, this number was fixed at three, and their names were Alecto, Megaera, and Tisiphone. The Furies protected the order, both natural and social, of the world, preventing or punishing transgressions and crimes (especially among blood relatives) capable of endangering this order, as well as hubris (Hybris, v.), which drives mortals to forget the limits of their human condition. [...] In their quest to punish crimes of blood, the Furies drove the guilty to madness through unbearable ordeals. They were responsible for the misfortunes that befell Agamemnon’s (v.) family as a result of the sacrifice of Iphigenia at Aulis by instigating Clytemnestra (v.) to murder her husband, punishing her through the hand of Orestes (v.), then pursuing him for the killing of his mother. [...] Later, particularly in Roman conceptions, the influence of the Furies extended to the underworld, where they appeared as punitive deities among the souls of the dead. In other respects, the Romans



assimilated their Furies to the Greek Erinyes, even adopting their myths (Kury, 2009, pp. 208–209).

Thus, opposing sides seek justice and purification, and become aligned in this pursuit: Clytemnestra appeals to the Furies, willing to avenge the woman, as they deemed matricide an unredeemable crime (Ésquilo, 2000), whereas Apollo defends Orestes, assigning greater weight to mariticide—the killing of the husband by the “wife,” Clytemnestra—thus absolving the young man for the murder of his mother and, consequently, vindicating the father for the sacrifice of his sister. Although the moral question surrounding the gravity of each crime may be a matter for deep reflection, the notion of law as the supremacy of reason, from a social perspective, may reveal that the daughter’s sacrifice and the mother’s murder lowers both to the rank of disposable subjects in a society where women could not participate equally in the life of the polis. If even the most “unbiased” gods feel no empathy for the murdered mother, would a mortal jury, one that venerates those very gods, be moved to compassion?

On this particular point, Plato and Aristotle converge in their theorization of a supposed biological, moral, and political inferiority of women—a view that reflects the conceptual framework and practices of that society, whose legacy extends into the present. If Beatrice, a young housewife, were to report her husband’s crimes, would she be guaranteed justice? And considering the contemporary reality of the mass incarceration of Black women, if she, being alone at home, were to kill her husband in self-defense, would the interpretation of the act truly be that no crime had been committed? Would she be entitled to a full and qualified defense, as was Orestes? Would she be deemed worthy of the jury’s empathy? From Clytemnestra’s experience, the answer to all these questions would most likely be negative, for both texts reveal that the central issue lies not so much in the crime of blood itself, but in who commits it and against whom it is committed.

In that society—at least until the cautious resolution Eumenides—for women, justice and vengeance were synonymous, and any crime against the *guénos*, that is, against someone within one’s own kinship group, had to be avenged by the *guenos* itself. The premise, in such cases, was that if crimes against one’s own blood were carried out, the killer would incur the divine wrath (Nascimento, 2017) of the Furies—which, notably, did not befall Clytemnestra. As for her, even the goddess of justice, herself a woman, declares Orestes innocent through her “vote of Minerva.” If injustice arises there from this *social* imbalance of power, from the greater value placed upon the life of a leader (Agamemnon) in contrast to that of his daughter (Iphigenia) and wife, whose lives together are worth less than his, then the passage from darkness into light in the Athenian Areopagus court symbolizes not merely the transition from the old law, defended by the Erinyes out of sheer attachment to the act itself, to the opportunity for the defendant’s rhetorical (rational) defense, or from private (vengeful) to democratic justice, but rather the human and divine perpetuation of the dichotomies that distinguish men from women and define customs, values, and the very path of justice.

Had Clytemnestra accepted Iphigenia’s death as a divinely ordained act, she would neither



have killed Agamemnon nor been killed herself. Is she, then, guilty of her own tragic fate? Is there any possible path through which she might not be held accountable? The fact remains that, after her son's broad and eloquent defense, neither Clytemnestra nor the Furies utter any further word—a silence that reinforces the underlying discourse permeating the play: the legitimacy, socially conferred upon men, to kill women. The certainty of impunity evolves into a subliminal encouragement of such acts.

In addition to this outcome, which restores patriarchal order, we can identify in the voice of the Coryphaeus a dichotomous discourse that associates Blackness with a curse⁹:

“You shall know everything in brief,
daughter of Zeus: we are the wretched offspring
of the dark Night; in the depths of the earth,
where we dwell, they call us the Curses.”
(Êsquilo, 2000, p. 166).

This semantic approximation among sadness, Blackness, depth, and curse has no major implications for the plot, yet it materializes as a kind of social guideline distinguishing the Dionysian from the Apollonian, which still reverberates across contemporary politics and the subjectivity of Black individuals, as we shall see further on.

Still within “Eumenides”, there is a shift in setting and a discontinuity of action (the palace, the tomb, and Athens), a feature likewise observable in “The Glass Bottle Trick.” While in the former the narrative sequence is linear, in the latter we are guided by the narrator's voice through fragmented time and space (the past is marked in the text in italics), allowing us to get to know Beatrice, the social forces in tension (represented by the hot weather, with a storm looming), her romantic relationships, academic interests, and activities prior to marriage—when she studied medicine—, her parents' relationship, and, finally, her courtship and marriage to Samuel.

While waiting for her husband to arrive in the backyard, the young woman saw a small bird threatened by a tiny snake, which ultimately stole one egg, then another, and then:

[...] “Beatrice grabbed the stick and waved it near the branches, as close to the bird and the nest as she dared.
— Leave them alone, you brute! Go away!
The stick hit some branches. The two [blue glass] bottles in the tree fell to the ground and shattered with a crash. A hot breeze rose into the air. The snake slid away quickly, the two eggs swelling in its throat. The bird flew off, sobbing to itself.” (Hopkinson, 2023, p. 112).

9 It is worth reiterating that the ancient Greeks had contact with African peoples including, notably, figures such as the mathematician Hypatia. In his work “The African Origin of Civilization: Myth or Reality (1974), extensively discussed the relationship between the Nubians and the Hellenes, including their cultural exchanges and the scientific and philosophical appropriations made by the latter at the expense of the former. This tendency toward differentiation, hierarchy, and domination within that society is observable even within the “Oresteia” itself. An example is the treatment of the war captive Cassandra, described as both “barbarian” and “masculinized” (rational). Thus, if such distinctions are so sharply drawn in literary representation, the presence of a racialized discourse in classical works should come as no surprise.

The somewhat dreamlike presence of the snake takes us back to “The Libation Bearers” and Clytemnestra’s nightmare, in which she gives birth to a serpent—a vision that later proves to be a true omen: “I gave birth to this serpent, I nursed it myself.” [Orestes]” (Ésquilo, 2000, p. 135). This recognition through a sign constitutes textual evidence of what the open ending of the story may signify in “invisible ink”¹⁰ (Morrison, 2019), a concept we will approach later.

As for the blue bottles, they are a part of Caribbean culture diegetically introduced by Samuel:

“[...] if someone dies, you must place a bottle in a tree to hold the person’s spirit; otherwise, they come back as a *duppy*, a ghost, to haunt you?” A blue bottle. To keep the *duppy* cool so he won’t attack you, angry for being dead.” (Hopkinson, 2023, p. 110).

While Samuel describes both himself and his belief in *duppies* in derogatory terms, he keeps a “stiff, pompous behavior” (p. 109), also characterized as proper, respectable, and hardworking. Being older than Beatrice, the widower kept his terrible past to himself while maintaining a “stable, solid, responsible” facade (p. 115). Such attributes, perceived by the character as rare among men in that context of limited opportunity, led Beatrice to believe that marrying Samuel would make both her mother and herself *very* happy. Marriage provided Beatrice with better material conditions, sparing her from waged labor and from being necessarily forced into reproductive (domestic) work, since Sammy had hired Gloria—an older woman, described as “molasses-colored” by the narrator—for that role.

After the marriage, however, Samuel began to reveal an increasing severity whenever contradicted by his wife, to the point of creating an atmosphere of fear that silenced her and led her to abandon her own goals, tastes, and dreams. However, Samuel’s “ill temper” was constantly offset by his refinement—a trait that shapes him less as a purely wicked man and more as a tormented being capable of committing grave mistakes. Thus, despite the dehumanizing effects of his repeated transgressions, the character embodies a place of ambivalence and reflection rather than of monstrosity, much like Orestes.

Particularly significant is the emphasis on grave error as part of the human condition in the construction of this character, who inhabits a Caribbean country that, although no longer a colony, still endures the material and subjective consequences of the colonial pact. In this way, the compassion evoked as we observe Samuel’s agonizing trajectory—his subjectivity crushed by coloniality and his relentless attempt to mimic the behavior, tastes, and aesthetics of the colonizer in a manner entirely contrary to the interests of his own social body—reveals that the true root of monstrosity and injustice lies in otherness and in the imbalance of power established by the racist discourse already present in the self-deprecating voice of the Coryphaeus in “Eumenides.” This

10 In her essay “Invisible Ink: Reading the Writing and Writing the Reading” (Morrison, 2019), the African American novelist and Nobel laureate Toni Morrison explains the importance of the reader’s role as a co-author—one who fills textual gaps with what she named “invisible ink.”



inescapable condition of dehumanization, which is also experienced by Frankenstein's Creature, can become so overwhelming and alienating that it drives the victim to reproduce violence deliriously, either against themselves or others. In this case, the murder of Sammy's subjectivity is a crime without a body or a clearly defined enemy.

Thus, we understand that, like the Coryphaeus who defines Blackness as a curse, Samuel also views himself as a beast, having internalized that ancient notion. As a means of escaping such suffering, he sought to marry women with "light skin" (sic)—that is, Black women¹¹ whose skin was less pigmented (mixed-race)—which he described as "beautiful." Moreover, convinced that Beatrice embodied the ideal of femininity closest to the norm he could ever attain, as he "would not dare to address a white woman," Samuel forbade his "beloved" from exposing herself to the sun (lest her skin grow darker) and kept the house intensely air-conditioned, yet another contrast to the Caribbean climate and a sign of his effort to conform to the Eurocentric *ethos* that equates whiteness with superiority.

Returning to the question of narrative sequence and unity, there is a fragmented structure in Hopkinson's story (2023) that appears heterogeneous to the reader, as it moves between realism and supernatural events. In the tragedies, however, the mythological presences are treated narratively in a less estranged manner, and their actions reinforce the coherence of the parts until the protagonist reaches recognition (*anagnorisis*) and catharsis is achieved.

After the incident with the broken bottles that releases two whirlwinds of dust, they enter through the window of the third room. Beatrice enters the house and notices that the central air-conditioning is no longer working. She looks for the unit in every room she has access to and, driven also by curiosity, opens the door to the third room. Of all the actions that brought unhappiness upon her, her one excess was, without a doubt, yielding to curiosity. When she opens the door, she sees:

[...] "The corpses of two women [...] lying side by side on the twin beds. Mouths frozen wide open; bellies frozen and eviscerated. A thin, glimmering layer of ice crystals glazed their skin, which, like Beatrice's, was barely brown; yet they were washed in frigid blood coated with frost that had hardened into a ruby red [...]" (Hopkinson, 2021, p. 110).

The horrifying scene of preserved serial violence leads Beatrice to grasp the depth of Samuel's self-hatred and realize how this places her, as a pregnant woman, in grave danger. Drawing on a biblical reference, the character may be read as a symbolic restorer of colonial law and order with each act of aggression against his companions and offspring, whom he regarded as heirs to a curse—one that, in this case, is subjective, social, and political. This private situation metonymically represents

11 In line with writers Toni Cade (1970) and Grada Kilomba (2019), I choose to capitalize "Black" to distinguish their political identity of the term Black woman from the gendered grammatical form used in expressions such as "black population" or "black literature." This capitalization also underscores the self-definition of melanated womanhoods whose ancestry traces back to the African continent. I also consider the term Black to be a political identity derived from consciousness (Kilomba, 2019), rather than from the subordinating vocabulary of colonial discourse.



a *sine qua non* condition of the postcolonial context: the perverse (impersonal) colonial pact which still feeds upon him and every other Black man whose subjectivity is mutilated and materialized through their uxoricidal acts.

As the house grows warmer, the *duppies* awaken. A mist split in two, each part settling over one of the women, and then “each misty column had a face, distorted with fury” (Hopkinson, 2023, p. 122). As they drink the blood of their own bodies, the ghosts become solid. It should be noted that those figures were not a source of comfort for Beatrice, unlike Clytemnestra, who herself invoked her avengers as a last resort. An interesting meaning lies in this difference: while the Furies of Antiquity pursued crimes of bloodshed, the *duppy* brides appear as ambiguous figures. We may consider that Clytemnestra deliberately summoned them, whereas Beatrice, through a Freudian slip, *unconsciously* released them from the bottle and, *consciously*—out of curiosity—freed them from their stasis. Despite this distinction regarding their presence, the anger in their gaze toward the young woman ascertained neither that they would avenge her nor that they would ensure her well-being.

However, we should be wary of Beatrice’s discomfort before the mythological figures, since they represent the return of the repressed past—frozen in time—from which she has been estranged, and is demonized by the dominant culture that victimizes every character in the story. The thawing alludes to the inevitability of confronting trauma, while also suggesting the relentlessness of fate in the form of retribution.

Moreover, the increasingly tangible presence of the Furies precedes Samuel’s long-awaited arrival. And, in the denouement, the narrative voice asks: “When they had fed, would they come to save her—or to avenge themselves upon her, the usurper, as they had upon Samuel?” (Hopkinson, 2023, p. 123). Unlike “Eumenides,” which culminates in a closed and unfavorable outcome for women, “The Glass Bottle Trick” offers a series of favorable hints that shift the discussion of tragedy into the present, demanding from the reader a stance of co-authorship written “in invisible ink” (Morrison, 2019).

An open ending—like any complex story—is always an invitation to investigate the elements that lie above, beneath, and beyond the lines (the text written in “invisible ink”), guiding us not only to interpret but also to actively participate, to contribute. From this perspective, being an analyst means, in a sense, striving to become the “reader for whom the text was written.” To Morrison (2019), the fact that the text itself does not change, while readers’ perceptions and possible interpretations do, through social transformations, renders the text “alive” as it enables shifts of focus toward “new” themes or the recognition of both written and invisible elements. The author also cautions that narrators may manipulate the reader by defining a sense of truth; however, works that do not specify the social position of the narrative voice, for instance, relinquish a degree of authorial control and thereby compel us to imagine, infer, imply, and destabilize the text (Morrison, 2019). With this intent, we examine the story’s ending and present a reading of what has been written in “invisible ink.”



Well, just as the tale begins with a snake devouring two eggs, Samuel takes on the role of the serpent when he prevents the birth of the children and of the viper (the husband himself), as the murderer who trapped the spirits in bottles. In this case, we find an analogous condition between the corpses with eviscerated bellies and the shattered bottles following the swallowed eggs. And what about the third part?

While in "Eumenides" the number of Furies composing the chorus is six, in a Christian context half that number symbolizes the harmony of the Trinity—Father, Son, and Holy Spirit; therefore, it is usual for them to appear in literature as Alecto, Megaera, and Tisiphone. Unlike the *duppies*, Beatrice managed to recognize the danger before becoming a victim of murder. Whether for disobeying her husband's orders or because she was pregnant, her condition as a woman was inescapable, just as the house in which she lived.

Thus, the key to the fate of the third part can be inferred from the title: "The Glass Bottle Trick." At a certain point, the main narrative pauses and focuses on a scientific experiment in which creating a vacuum inside the container with the use of a candle allows a whole egg to be drawn through the narrow neck of a bottle. The trick, in this case, is metaphorically the violence that forces Beatrice to shrink until she fits into that space. But how is the egg removed? By breaking the bottle. Before going upstairs, Beatrice had been preparing a boiled egg, which she still held in her hand when she opened the refrigerator door. The egg fell, but did not shatter. If we connect all the evidence presented above, we can infer that the serpent was banished and that Beatrice, untainted by the act of mariticide, was able to continue with her pregnancy. Escaping Samuel, however, as the bottle experiment suggests, requires that he be "shattered." In this sense, the decision not to explicitly depict a grotesque ending may reflect Nalo Hopkinson's political commitment, but also serve as a means of prompting us to imagine—to write in invisible ink—that instead of submitting to the masculine privilege of impunity in cases of blood crimes against women, Beatrice is avenged and protected by the Kindly Ones. The justice, or injustice, of their actions depends on the frame of reference adopted; yet, when carried out by supernatural beings, it surpasses the limited scope of the rational world.

We would like to reiterate that in both "Eumenides" and "The Glass Bottle Trick," vengeance is likely to occur because the Furies, more than mere avengers, are agents of justice for those who do not benefit from formal equality within a society indebted to the selectively democratic Athenian model that excluded women, foreigners, and enslaved people from political decision-making and social life. Thus, through their actions, Clytemnestra and the *duppies* have denounced across the ages that justice wields formal equality as a means of exerting greater power against the most dispossessed. In this case, Iphigenia, Clytemnestra, and the nameless ghosts do not call for justice solely for the blood crime; rather, they reveal that the crime itself is preceded by social norms that must be reconsidered if full social justice is to be achieved.



4 More Important Than the Right to Kill Is the Right to Live

After all, the ancient divine Law declared that, once blood was spilled upon the earth, it called for more blood. From this perspective, the Atreus became ensnared in a cycle of adultery, murder, and suicide that persisted until the establishment of Athena’s tribunal in “Eumenides.” Orestes’ trial before the Athenian court raised profound questions about the nature of justice and the relationship between personal vengeance and institutionalized justice (Nascimento, 2017). How does this relate to femicide and the problem of impunity? Is institutionalized justice capable of addressing violence against women?

Whereas in Aeschylus’s *Oresteia* trilogy (2000), more specifically, the tribunal repeatedly reinforces women’s place as one of naturalized subordination within that society, Nalo Hopkinson’s contemporary short story provides intertextual evidence that it is both possible and just for the third bride—the cleverest one, considering the intertext with the work of the Grimm Brothers—to have received the Furies’ help in setting fire to the house where she had been imprisoned. Undoubtedly, a comparative study of these works makes clear that authorship, time, and place are decisive factors, for they are part of the process of literary composition and the discursive intention of each work.

The examination of the literary representation of violence and vengeance carried out by women across the ages makes it evident that social and political roles have changed, but not nearly enough. Moreover, when we intersect the social markers of racial (Black) and gender (woman) difference in the real world, the disparity in femicide rates shows the pressing need to focus on structural change concerning race, gender, and other markers in the process of building a more equitable society¹². Equal punishment, as well as departing from equal assumptions without resorting to the concept of equity is a sure path to false symmetry and the endless perpetuation of the problem. Thus, there is no justice in blood crimes, and this debate cannot truly be complete if social dynamics are forsaken.

In fact, this comparative reading of the representation of femicide in “Eumenides” and “The Glass Bottle Trick” does not exhaust the central issue of blood crimes in the past and their persistence in the present but refines our understanding of the counter-discursive voice in feminist science fiction since modern times and deepens our awareness of the political impact of hierarchized social differentiation. If there is one idea that prevails at the end of this process, it is the reminder that, in an unequal world, we must never confuse the reaction of the oppressed with the violence of the oppressor. Mindful of this maxim by Malcolm X, as a feminist literary critic, I emphasize the two aspects of this aphorism.

12 The Dossiê da Agência Patrícia Galvão compiles alarming statistics on violence committed against Black women in Brazil, drawn from the Violence Map (2015): they are twice as likely to be murdered as white women and account for 58.86% of women who fall victims of domestic violence. Between 2003 and 2013, the total number of homicides of white women fell by 9.8%, whereas the homicides of Black women increased by 54.2%. Available at: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/feminicidio/biblioteca/mulheres-negras-e-violencia-no-brasil/>. Access on: Jun. 23, 2025.



The first is that disregarding the difference in power between Agamemnon and Clytemnestra establishes a false premise that runs through Aeschylus’s trilogy and ultimately motivates Sammy’s uxoricidal act in “The Glass Bottle Trick.” Reaction is not analogous to the act of wielding power or striking first. The second is that there is no sense in claiming the right to kill or the legality of murder, already so deeply embedded in state violence and capitalist practices.

Instead, through our comparative reading of the literary representation of femicide in ancient Greece and contemporary Jamaica, we seek to identify how misogyny persists and becomes more complex through colonization, reinventing itself in its postcolonial context. At this point, while the discourse in “The Oresteia” naturalizes blood crimes against women and the pact between the “Sun God” and the “Goddess of Justice” with impunity, “The Glass Bottle Trick” challenges identities, presenting a “social monster” while carefully showing that it is not Blackness what makes him a “beast,” but rather his own poor choices (Wester; Reyes, 2019).

Hopkinson stands out as an exceptional fiction writer, crafting a story of oppression that engages with themes such as colorism, sexism, and patriarchy without demonizing men or absolving them of the consequences of their unbalanced choices. This ambiguity serves both as a means of representing the individuality of the Black subject and as an indictment of the effects of racism on subjectivity. The author also delivers an open ending that provokes our social imagination and compels us to question the very notion of verisimilitude and the desire for justice within a misogynistic, racist, and classist society in which Beatrice has no safe choice ahead of her.

Thus, this non-exhaustive exercise in reading the persistence of femicide across time and space highlights the of resisting death-dealing policies. At the state level, as highlighted by the Femicide Dossier (2023), public investment is needed to effect rights, intervene and eradicate discriminatory practices in courts and juries, and to confront society’s tolerance of femicide. It is also essential to consider the role of literature, particularly feminist-oriented speculative fiction, as a form of intervention in reality through questioning and proposition. In this regard, I underscore the crucial role of authors such as Mary Shelley, Nalo Hopkinson, and many others who, through aesthetic means, use speculation to confront reality, leading their audiences toward their own capacity for agency, intervention through “invisible ink,” and the potential transposition of fiction into the very reality that gives rise to the diegesis.



References

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. 2 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- ÉSQUILO. *Oréstia*. Tradução de Mário Da Gama Kury. 6 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Tradução de J. B. de Mello e Souza. 2005. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/prometeu.pdf> . Access on: 22 jun. 2025.
- CADE, Toni (org). *The Black Woman: an anthology*. Ontario: A mentor Book, 1970.
- DOSSIÊ FEMINICÍDIO. *Mulheres negras e violência no Brasil*. Available at: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/feminicidio/biblioteca/mulheres-negras-e-violencia-no-brasil/> . Access on: 23 de jul. 2023.
- HOPKINSON, Nalo. O Truque da Garrafa de vidro. In: VANDERMEER, Ann; VANDERMEER, Jeff. (org). *Irmãs da revolução: antologia de ficção especulativa feminista*. Tradução de Marcia Men. São Paulo: Aleph, 2023. p. 107-129.
- HUBINGER, Leonardo. Femicídio e Feminicídio são diferentes?, *Jusbrasil*, [s. l.], 22 jul. 2019. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/artigos/femicidio-e-feminicidio-sao-diferentes/734671683> . Access on: 22 jun. 2025.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KO, Aph; KO, Syl. *Aphro-ism: Essays on pop culture, feminism, and Black veganism from two Sisters*. New York: Lantern Publishing & Media, 2017. *E-book*.
- KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia Grega e romana*. 8 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- MORRISON, Toni. *The Source of Self-Regard Selected Essays, Speeches, and Meditations*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2019.
- NASCIMENTO, J. L. R. do. Das Erínias às Eumênides: como as cadelas vingadoras ainda ladram um passado que não passa. *ANAMORPHOSIS - Revista Internacional de Direito e Literatura*, Porto Alegre, v. 3, n.1, p. 39–72, 2017. Disponível em: <https://periodicos.rdl.org.br/anamps/article/view/305> . Access on: 18 out. 2025.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o moderno Prometeu*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Claret, 2009.
- WESTER, Maisha; REYES, Xavier Aldana (ed.). *Twenty-First-Century Gothic: An Edinburgh Companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.



Academic Biography

Anne Quiangala - Universidade do Estado da Bahia (UNEB)
Postdoctoral researcher at the Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Bahia, Brazil.
E-mail: annequiangala@gmail.com.

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

No declared research context

Copyright

Anne Quiangala

Copyright of the translation

Marília Dominicci and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Not applicable

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0

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

**Evaluation Method**

Double-Blind Peer Review

Editors

Altemar Di Monteiro
Anderson Feliciano

Peer Review History

Submission date: 30 June 2025

Approval date: 04 September 2025



**MARGENS QUE DESLOCAM O CENTRO:
espirais poéticas nas práticas insurgentes de Rosângela Silvestre,
Astrid González e Kettly Noël**

MARGINS THAT SHIFT THE CENTER:
poetic spirals in insurgent practices of Rosângela Silvestre, Astrid González, and Kettly Noël

Ana Beatriz Coutinho Rezende

 <https://orcid.org/0009-0003-9448-5685>

Lara Barbosa Couto

 <http://orcid.org/0000-0002-6154-1498>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8148

Margens que deslocam o centro:

espirais poéticas nas práticas insurgentes de Rosângela Silvestre, Astrid González e Kettly Noël

Resumo: Este artigo analisa as práticas artísticas de Rosângela Silvestre, Astrid González e Kettly Noël, destacando como seus trabalhos articulam corpo, território e temporalidade espiralar. Por meio de pesquisa qualitativa com revisão bibliográfica, observação de aulas e análise crítica, o estudo investiga como essas artistas mobilizam saberes ancestrais e contemporâneos para criar tecnologias corporais de resistência e reinvenção. O artigo evidencia que suas práticas desafiam concepções lineares e eurocentradas de tempo, propondo uma circulação entre tradição e contemporaneidade. Além disso, enfatiza o corpo feminino negro como território político e poético, central na construção de outras epistemologias e na afirmação de presenças negras na arte latino-americana. Conclui-se que essas trajetórias não apenas questionam as margens impostas, mas também criam modos próprios de ensinar, dançar e existir, em que o corpo é simultaneamente espaço pedagógico, cênico e discursivo.

Palavras-chave: tempo espiralar; amefricanidade; mulheres negras; corpo.

Margins that shift the center:

poetic spirals in insurgent practices of Rosângela Silvestre, Astrid González, and Kettly Noël

Abstract: This article analyzes the artistic practices of Rosângela Silvestre, Astrid González, and Kettly Noël, highlighting how their work articulates body, territory, and spiral temporality. Using qualitative research, including literature review, class observation, and critical analysis, the study investigates how these artists activate ancestral and contemporary knowledge to create embodied technologies of resistance and reinvention. The article demonstrates that their practices challenge linear and Eurocentric conceptions of time, proposing a dynamic relationship between tradition and contemporaneity. It also emphasizes the black female body as a political and poetic territory, central to building other epistemologies and affirming black presences in Latin American art. The study concludes that their trajectories not only contest imposed margins but also create their own ways of teaching, dancing, and existing, where the body becomes a pedagogical, performative, and discursive space.

Keywords: spiral time; amefricanity; black women; body.



1 Abrindo os caminhos

A filósofa e escritora dominicana Yuderkys Espinosa Miñoso (2016) aponta para como muitas das reivindicações da modernidade se fizeram às custas de saberes e valores de comunidades e povos racializados. A autora afirma que esses povos nunca foram plenamente convocados à modernidade – e quando fomos, foi sob os termos de uma inclusão que convocava a romper com muito do que nos sustenta. No pensamento de Miñoso, para as mulheres negras e racializadas na América Latina, a modernidade nunca foi um lugar de chegada plena. Convocadas tardiamente – e sob termos impostos – elas foram levadas a romper com suas próprias raízes em nome de uma suposta emancipação. A autora propõe uma ética radical que recusa essa lógica: não se trata de escolher entre passado e presente, ancestralidade e modernidade, mas de afirmar modos outros de existência que articulem espiritualidade, memória e ação política a partir dos saberes de Abya Yala.

Nas últimas décadas, a dança e as artes performativas contemporâneas na América Latina têm se afirmado como campo de criação e contestação política, no qual corpos racializados, periféricos e dissidentes têm produzido suas próprias narrativas e estéticas. Para María del Mar Castillo (2024), esse movimento implica reconhecer a dança como prática cultural carregada de significados, capaz de expressar tensões sociais, espirituais e históricas. Um estudo feito no Brasil observa um deslocamento marcante: práticas antes restritas a artistas brancos e de classe média passaram a ser tensionadas por presenças negras e periféricas, que ressignificam o espaço cênico a partir de suas vivências corporais e cosmológicas (Guimarães, 2024). Esse cenário evidencia que a cena performativa contemporânea não se constrói em oposição à ancestralidade, mas em constante negociação entre tradição e recriação.

Diante disso, – e da recusa em separar o que, para nós, nunca esteve dividido – nasce este estudo, investigando como mulheres negras latino-americanas têm articulado saberes ancestrais e vivências contemporâneas em suas práticas artísticas. Como recorte, este artigo busca destacar o trabalho de três artistas negras latino-americanas – Rosângela Silvestre (Brasil), Astrid González (Colômbia) e Kettly Noël (Haiti) – e refletir sobre como suas práticas abordam o corpo como tecnologia de reinvenção cultural através de proposições performativas, pedagógicas e dramatúrgicas.

Para aprofundar essas questões, este artigo se apoia em uma abordagem que combina análise crítica de obras, experiência encarnada e revisão teórica. A análise de obras das artistas Kettly Noël e Astrid González permite compreender como suas criações corporificam narrativas políticas e espirituais que desafiam estruturas hegemônicas. A participação observante na oficina *Silvestre em Sampa* em São Paulo em dezembro de 2024 e no *Intensivo em Técnica Silvestre*, realizado em Salvador em janeiro de 2025, proporcionou uma imersão prática e reflexiva na pedagogia dessa abordagem. Além disso, a revisão teórica crítica fundamenta a articulação conceitual entre corpo, gênero e cultura, dialogando com perspectivas críticas não coloniais.



Ao reunir obras, práticas pedagógicas e contextos de criação dessas três artistas negras, o artigo propõe uma leitura das artes do corpo como espaços de encruzilhada entre tradição e contemporaneidade, nos quais o corpo político e espiritual se faz episteme, testemunho e insurgência.

2 Tramas amefricanas: corpo, saber e criação no feminino

Desde os primeiros contatos forçados trazidos pelo tráfico transatlântico de africanos escravizados, os saberes negros têm se encontrado – e por vezes se entrelaçado – com os saberes indígenas, construindo na América Latina uma identidade cultural híbrida e plural que pode ser analisada em suas particularidades e semelhanças. Esse entrelaçamento promove aspectos socioculturais nos diversos países do continente e pode ser lido como estruturas profundas, que persistem, transmutam-se e reinventam-se nos gestos cotidianos, nos rituais, nas crenças, na língua, nos modos de viver e criar.

Motivada a pensar as experiências negras e seus atravessamentos no continente americano, Lélia Gonzalez (1988) introduz o conceito de Amefricanidade, sendo este mais que um marco identitário, uma chave epistemológica para pensar a América Latina a partir de suas raízes negras e indígenas e de suas experiências do território. Amefricanidade é, para Gonzalez, um conceito que articula cultura, política e história – uma gramática contra-hegemônica para ler o continente a partir dos que foram historicamente subalternizados.

Sendo assim, pensar a presença negra nas artes cênicas performativas da América Latina exige um deslocamento do olhar. Não se trata apenas de inserir corpos negros em linguagens já consagradas, mas de reconhecer que esses corpos operam como vetores de outras formas de saber, tempo e mundo. Constantemente reduzidas a “classificações eurocêntricas do tipo “cultura popular”, “folclore nacional”, etc.” (Gonzalez, 1988, p. 70), essas culturas são tecnologias que expressam valores culturais e civilizatórios, bem como podem ser lidas como dispositivos que enfrentam o colonialismo na formação da identidade cultural da América Latina.

Se o conceito de Amefricanidade fornece o solo comum dessas expressões artísticas, é necessário compreender como se constroem, de fato, estratégias e práticas que confrontam as lógicas coloniais a partir desses corpos e territórios. A obra *“Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade”* (2013), de bell hooks, apresenta a pedagogia como espaço radical de liberdade. Em contextos marcados por opressões raciais, de gênero e classe, a pedagogia engajada pretende uma postura de enfrentamento, cuidado e emancipação. Essa visão da educação como gesto de liberdade ressoa fortemente nas artes negras latino-americanas. Nas margens do sistema, em territórios racializados e desiguais, a criação artística muitas vezes é inseparável de um gesto pedagógico e da construção coletiva do saber. Ensinar e criar não são atividades separadas: dançar é ensinar, performar é fabular, coreografar é recontar o mundo. Trata-se de romper com a cisão entre teoria e prática e afirmar que o saber nasce do corpo, da rua, da festa, da fé, da dor, da memória e da imaginação.



Esse entendimento encontra um desenvolvimento crítico na obra “Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina” (2015). Nela, Silvia Rivera Cusicanqui propõe uma metodologia que recusa a centralidade do discurso escrito e valoriza a imagem, o gesto, a composição e a oralidade como formas legítimas de conhecimento. Sua crítica se dirige ao colonialismo epistêmico, muitas vezes percebido nos próprios circuitos acadêmicos latino-americanos que muitas vezes seguem reproduzindo as estruturas e paradigmas epistemológicos coloniais mesmo ao se proporem como espaços críticos. Ao afirmar que a imagem – e, por extensão, o corpo em cena – também pensa, a autora desafia a lógica ilustrativa que relega as artes à condição de simples expressão e as recoloca como produtoras de pensamento autônomo. Essa perspectiva nos inspira a pensar a dramaturgia das artes performativas negras contemporâneas na América Latina. As obras que emergem desses contextos funcionam como atos de fabulação criativa que conectam tempos, territórios, testemunhos e cosmologias. São produções simbólicas que escapam às categorias hegemônicas, operando como enunciações políticas, dispositivos de memória e fabulações insurgentes.

Nesse mesmo horizonte, o conceito de corpo-tela, formulado por Leda Maria Martins (2021), aprofunda a compreensão da performance negra como uma forma de inscrição de saberes ancestrais no presente. Em vez de uma cisão entre corpo e palavra, ou entre gesto e pensamento, o corpo-tela é lugar de escrita, palimpsesto vivo no qual se inscrevem as memórias de um povo que foi sistematicamente privado de arquivos oficiais. Nas tradições negras, o corpo não é apenas suporte, mas meio e mensagem: ele dança para lembrar, para ensinar, para protestar, para criar futuro. Essa ideia desloca a centralidade do texto como principal forma de conhecimento e afirma o corpo negro em performance como tecnologia de sobrevivência, criação e circulação de saberes.

As performances negras na diáspora não operam apenas como formas de expressão artística, mas como atos contínuos de reinscrição de si em territórios que tentaram apagar sua presença. A performance negra – em suas múltiplas linguagens e geografias – é também um ritual de insistência. Através dela, produzem-se narrativas que escapam à linearidade e à fixidez dos modelos eurocêntricos de pensamento. Paul Gilroy (2001), em “*O Atlântico Negro*,” destaca as expressões artísticas que emergem da diáspora como contradiscursos à modernidade colonial – saberes encarnados, fragmentários, mas profundamente potentes. Assim, as práticas de mulheres negras artistas configuram-se como formas de teoria viva, nas quais o corpo narra, reimagina e reinventa mundos.

Portanto, ao se aproximar das expressões negras na dança e na performance contemporânea de Brasil, Haiti e Colômbia, este artigo parte da premissa de que não se está apenas diante de obras artísticas, mas de *modos de pensar e criar o mundo*. Modos que, mesmo em meio a exclusões e violências, insistem em mover, ensinar, lembrar e enfrentar. É nesse entrelaçamento entre *corpo, memória, imagem e política* que as epistemologias negras latino-americanas dançam – recriando, desde as margens do continente, os modos de habitar e imaginar a América Latina.



3 As artistas: percursos, territórios e fabulações

Agora, iremos nos voltar para as artistas sobre as quais esse estudo se debruça. Em suas obras e caminhos, encontramos muitos dos temas já traçados: espiritualidade como linguagem, corpo como escrita, dança como política. Rosângela Silvestre, Astrid González e Kettly Noël atuam em territórios distintos, mas compartilham o gesto de inscrever memórias, fissurar normatividades e afirmar presenças negras que movem, curam e reinventam. Assim, apresentar suas trajetórias é também aproximar-se de suas práticas como território de escuta e partilha.

Um ponto relevante de ser levantado é o fato de, nas práticas artísticas contemporâneas negras, a questão territorial se apresentar de forma fluida e multifacetada. As trajetórias das artistas ultrapassam fronteiras físicas, circulando por diferentes países e continentes, o que reflete a complexidade da diáspora africana e seus desdobramentos na América Latina. Essa circulação não dilui suas raízes latino-americanas; ao contrário, reforça a construção de uma identidade plural que dialoga com os territórios de origem e com os espaços por onde transitam. Entender essa fluidez é fundamental para apreender a produção cultural negra como um processo vivo de reinvenção, resistência e conexão transnacional, que incorpora deslocamentos e hibridismos sem perder o vínculo com suas matrizes ancestrais. Essa perspectiva amplia nosso olhar e reconhece que a arte negra latino-americana contemporânea está em constante movimento e que seus territórios são tanto geográficos quanto simbólicos, feitos de chão, memória e criação.

Assim, ao reunir os trabalhos de Rosângela Silvestre, Astrid González e Kettly Noël, este estudo propõe um mergulho em práticas que mobilizam deslocamentos profundos no campo da arte contemporânea. Suas criações não apenas tensionam os cânones e protocolos instituídos, mas também instauram novas centralidades – outras formas de ensinar, compor e performar a partir de epistemologias negras, femininas e latino-americanas. Ademais, essas artistas não apenas tensionam os cânones: elas contribuem com o reposicionamento das coordenadas do sensível. Elas transformam a condição de margem em potência geradora: criam linguagem, fundam princípios, organizam o sensível e colocam em xeque as fronteiras do que se entende como arte contemporânea. Ao moverem-se desde as bordas, deslocam o centro e, com ele, redesenham os mapas de legitimidade estética e política.

3.1 Rosângela Silvestre: memória e espiritualidade na pedagogia do corpo

Natural de Salvador, Bahia, Rosângela Silvestre é bailarina, coreógrafa, pesquisadora e criadora da *Técnica Silvestre*, desenvolvida desde 1982 a partir de uma abordagem que integra corpo, música ao vivo, símbolos ancestrais e elementos da natureza. Há mais de quatro décadas, ela leciona no Brasil e no exterior, contribuindo com companhias e festivais nacionais e internacionais. Ela



também incorpora as simbologias dos orixás em sua prática pedagógica, construindo uma dança que é técnica, ancestral e de corporalidade espiritual.

A Técnica Silvestre, desenvolvida a partir dessa inquietação, não é, segundo Silvestre, apenas um método de formação corporal, mas uma filosofia de criação em que corpo, espiritualidade e linguagem se entrelaçam. “Hoje em dia a Técnica Silvestre tem essa semente, mas é uma técnica que não se predispõe a seguir nenhum estilo – é uma técnica para despertar” (Silvestre *apud* Oliveira, 2018, p. 146). O corpo não é adestrado, mas acordado para sua potência ancestral, espiritual e crítica. A técnica propõe que o corpo seja percebido como um ‘universo’ articulado por três triângulos associados aos elementos terra, água, ar e fogo.

O eixo de análise para Rosângela Silvestre é a pedagogia enquanto construção estética, política e epistemológica. Pedagogia, aqui, refere-se ao ato consciente e intencional de transmitir saberes – não apenas no sentido técnico, mas como um processo cultural, simbólico e político. Envolve o pensar sobre como ensinar, como criar metodologias que inscrevam corpos, histórias e valores. Isso desloca o foco do ‘produto final’ (a obra) para o processo, para os modos de circulação de saberes e para como o corpo é formado como tecnologia ancestral-contemporânea. Silvestre elabora uma pedagogia político-espiritual que articula ancestralidade e linguagem contemporânea, na qual sua técnica propõe o corpo como instrumento de expressão cosmológica. Sua prática rompe com os paradigmas hegemônicos da dança contemporânea ao colocar em cena uma escuta sensível das ancestralidades negras, que não é puramente simbólica, mas visceral e concreta. Os triângulos (imagem 1) associados aos elementos terra, água, fogo e ar, que organizam o corpo no espaço, são tanto chaves biomecânicas quanto ferramentas cosmológicas. Esse entrelaçamento faz do corpo um território expandido de conhecimento, no qual a espiritualidade não se opõe à técnica, mas a aprofunda (imagem 2)

Imagem 1 – triângulo da intuição, percepção e visualização



Fonte: Facebook *The Silvestre Dance Technique*, 2019

Imagem 2 – Rosângela Silvestre durante



Fonte: Dansehallerne, 2024

Mais do que ensinar uma sequência de movimentos, Rosângela Silvestre convida cada corpo a se perceber como um ‘universo’, expressão recorrente em sua prática, que aponta para uma pedagogia de expansão, e não de contenção. Diferente das abordagens que demandam um corpo ‘limpo’ e neutro, a Técnica Silvestre valoriza a subjetividade, promovendo um aprendizado que é também um processo de reintegração do corpo às suas camadas de saber e memória.

É importante destacar que ao abordar ancestralidade, espiritualidade e subjetividade, frequentemente se recai sobre um imaginário coletivo que associa essas dimensões à abstração, à imaterialidade ou mesmo a um exotismo que esvazia suas complexidades. A Técnica Silvestre tensiona esses estereótipos ao afirmar-se como uma metodologia que não privilegia a mistificação da prática corporal em detrimento de seu rigor técnico e de sua funcionalidade biomecânica. Trata-se de um sistema de preparação física e desenvolvimento técnico que afirma as epistemologias negras como potências formativas e construtivas do corpo. A Técnica Silvestre inscreve as epistemologias negras como fontes legítimas de conhecimento técnico, formativo e científico, nas quais as danças negras deixam de ser vistas apenas como expressões folclorizadas ou espiritualizadas e passam a ser reconhecidas como práticas de construção de corpo, de disciplina e de rigor metodológico. É justamente na articulação entre espiritualidade, subjetividade e ciência do corpo que a técnica afirma sua singularidade: uma pedagogia na qual o acolhimento do invisível não exclui a precisão técnica – pelo contrário, a potencializa.

Sua metodologia não se ancora em fórmulas fechadas, mas em uma pedagogia do presente: em cada aula, a escuta do grupo e do ambiente determina o que emerge como necessidade. Isso inclui o uso constante de música ao vivo, que cria um campo vibracional específico, e o cuidado com o espaço como território sagrado. Sua pedagogia é um modo de estar no mundo com o corpo inteiro – não como máquina de execução, mas como instrumento de percepção, crítica e transformação. Ao fazer da dança um campo de resistência afro-orientada, sua prática desafia hierarquias coloniais e reinscreve o corpo negro como fonte legítima de saber e invenção artística.

3.2 Astrid González: composição e potência dramática

Astrid González, por sua vez, constrói um corpo que narra, acolhe e denuncia. Astrid González é uma artista pluridisciplinar afro-colombiana, cuja produção se situa no cruzamento entre corpo, memória e ancestralidade. Sua prática está profundamente enraizada nas tradições afro-colombianas do Pacífico e dialoga com as experiências da diáspora africana a partir de uma perspectiva crítica, sensível e insurgente. Segundo Astrid González (2020), sua trajetória enquanto artista afro-colombiana é atravessada pelo desejo de construir imagens e experiências corporais que articulam visualidade, memória e corporeidade.

Sua dramaturgia é marcada por uma apropriação sensível e reflexiva de elementos diversos: constrói a partir de meios como luz, som, cor, gesto e palavra, que se articulam num diálogo entre os processos de racialização da Colômbia e as tradições vivas da ancestralidade. Em entrevista concedida a Valenzuela e Guzmán (2020), Astrid González afirma que “queria ir além da anedota, e falar do gênese dessas condutas”, reforçando que a dimensão dramática do seu trabalho não apenas narra experiências individuais, mas cria cenas que denunciam opressões estruturais e pavimentam caminhos de resistência.

A dramaturgia opera como uma arquitetura de sentidos. É o tecido que organiza gestos, tempos, espaços, tensões – um modo de estruturar significados que não depende necessariamente de texto, mas que pode ser coreográfico, visual, sonoro. Na obra de González, a dramaturgia ganha força como ferramenta de denúncia e reconstrução de memórias, por meio de cenas nas quais elementos dialogam e produzem narrativas sobre as experiências e memórias negras na Colômbia. Sua obra é permeada por uma espiritualidade que não se reduz ao religioso, mas se manifesta como força vital e energia presente no ato performativo. Essa dimensão espiritual se conecta com a ancestralidade afro-latino-americana, conferindo às suas obras um convite à reflexão sobre a identidade negra latino-americana na contemporaneidade. Assim, vem se destacando como referência na produção artística contemporânea afro-latina, mostrando como a memória e suas camadas podem operar como resistência, formação coletiva e invenção de futuridades.

A sua instalação *Drexciya* é uma potente reiteração afrofuturista, inspirada pela narrativa sonora do duo de música eletrônica *Drexciya*, de Detroit (1992 – 2002), que reimagina o mito de Atlântida. Com dramaturgia que articula vídeo, fotografia, escultura e desenho (imagens 3 e 4), González constrói um imaginário mítico de uma sociedade subaquática livre, descendente das mulheres grávidas lançadas ao mar durante o tráfico transatlântico de escravizados. Essa fabulação performativa, além de evocar uma história esquecida, inaugura uma reexistência estética e política que tensiona a relação entre memória, trauma e utopia.



Imagem 3 – *Drexciya* (2023) na exposição
Espesuras: habitar un mundo herido, Medellín, 2025



Fonte: *Instagram @astridgonzalezq*, 2025

Imagem 4 – *Drexciya* (2023) na exposição
Era uma vez: visões do céu e da terra, São Paulo, 2024-2025



Fonte: Foto de Isabella Matheus, publicada em Artishock, 2025

Na construção dessa narrativa, a dramaturgia de Astrid González opera pela articulação cuidadosa de elementos diversos – luz, som, espaço e gesto – que se entrelaçam para dar corpo a uma experiência imersiva, poética e crítica. Seu trabalho promove uma escuta ativa do espectador, convidando-o a navegar por camadas simbólicas que ressignificam a dor em potência e invenção coletiva. Assim, a dramaturgia de *Drexciya* não se limita à mera evocação visual, mas propõe um deslocamento temporal e afetivo, um espaço no qual o corpo e a memória dialogam para fabular futuros possíveis.

Ao percorrer *Drexciya*, o público é chamado a respirar um novo mito, a participar de uma pulsação coletiva que invoca e liberta. A instalação transforma-se em experiência ritualística e política, na qual o imaginário ancestral se materializa em dispositivos performativos que articulam passado e presente. Assim, a instalação reafirma a potência do corpo-negro como território de disputa e reescrita, exemplificando a dramaturgia contemporânea afro-latina como tecnologia de resistência e invenção estética, capaz de abrir fraturas e renovar sentidos na paisagem cultural.

3.3 Kettly Noël: performatividade política e morfologia do corpo em cena

Nascida em Porto Príncipe, Haiti, em 1966, Noël é dançarina, *performer*, coreógrafa, atriz e gestora cultural haitiana. Desde 1999, reside em Bamako, Mali, onde fundou o centro de dança *Donko Seko* e o festival *Dense Bamako Danse*, consolidando sua prática como espaço político, comunitário e performativo. Sua trajetória atravessa os territórios do Caribe e da África, configurando uma atuação plural que reforça a força transnacional da diáspora negra. Na América Latina, Kettly Noël é idealizadora do festival *Port-au-Prince Art Performance*, lançado em 2018 no Haiti, que promove a dança contemporânea e forma jovens artistas em diálogo com a crítica social. Sua produção coreográfica e performativa se destaca pela radicalidade estética e pela crítica política, sem dissociar o corpo da história e da espiritualidade. Sua prática não se limita a referências culturais ou citações simbólicas: ela constrói uma linguagem própria, atravessada pela tensão entre o íntimo e o social, entre o rito e o gesto cotidiano.

Kettly Noël compreende a arte contemporânea como um território de disputa simbólica e política, marcado por assimetrias históricas que ainda marginalizam corpos e epistemologias negras. Para ela, ocupar esse espaço é um gesto radical de reapropriação. Em entrevistas e falas públicas, expressa de forma contundente o desejo de que mais mulheres negras adentrem a cena contemporânea com coragem, consciência e disposição para o risco. Sua trajetória é, portanto, também um chamado: uma afirmação de que o contemporâneo não é neutro, mas precisa ser reconfigurado a partir de outras presenças, outras histórias e outras linguagens. Nesse gesto, sua prática artística torna-se também uma prática de abertura – de trilhar e ampliar caminhos para que mais artistas negras ocupem com firmeza esse território.

A performatividade de Noël se dá num espaço ritual e socialmente situado. Ao dialogar com saberes vodú haitianos, técnicas contemporâneas e improvisação, suas obras assumem formas mutantes que atravessam fronteiras culturais. Para ela, a dança não termina no palco: ela persiste na comunidade, na formação e na circulação. O corpo, como mediador cultural, dança para comunicar, compartilhar e provocar. Essa performatividade extensível, coletiva e política reafirma seu lugar na cena da arte negra latino-americana contemporânea. Em sua trajetória, a arte performativa de Kettly Noël funciona como tecnologia de potência: experiência sensível, rito urbano, investigação corporal e produção de pensamento. Ela amplia o cenário da performance negra latino-americana ao conectar Haiti e África, memória e invenção, corpo e território – convocando uma dança que resiste, convoca e fabula o futuro.

Entre suas diversas criações, *Zombification* (2017) representa uma síntese potente de seus temas centrais e linguagens estéticas. A obra, apresentada na *Documenta 14* em Atenas, é uma potente manifestação da linguagem de Noël: intensa, desconcertante e inegociável. Instalando-se entre corpos, bonecos suspensos (imagem 5), som e detritos, a performance propõe um mergulho nos horrores da história e nas zonas limítrofes da condição humana. O culto aos *gédés* no vodú



haitiano, os corpos sem vida dos campos de extermínio, os rastros da escravidão atlântica e as epidemias contemporâneas aparecem embaralhados em uma coreografia do abjeto. A cena não suaviza a dor, não oferece consolo – ela confronta. Cada gesto, cada encenação, atua como um dispositivo de invocação: a presença cênica performa como ausência encarnada, como denúncia sem mediação (imagem 6).

Imagem 5 – cenografia da performance *Zombification*



Fonte: EIRENE, 2017

Imagem 6 – Kettly Noël em performance



Fonte: Deutschlandfunk Kultur, 2017

Noël constrói uma performatividade que opera na fricção entre morte e vida, passado e presente, silêncio e grito. O zumbi, figura central na mitologia vodu e na história colonial, é aqui reposicionado não como criatura passiva, mas como corpo político que retorna – insubmisso, atravessado e inquietante. Ao convocar os espectadores para essa travessia, a artista quebra a quarta parede ética da arte contemporânea e transforma o espaço em campo de contágio simbólico. Há uma recusa evidente da neutralidade estética: *Zombification* não representa a violência, ela a faz circular como pulsação viva, como memória que escorre entre carne e cimento.

A força da obra está justamente nessa capacidade de inscrever o corpo negro em uma zona de instabilidade, na qual gesto, ruído e matéria se tornam linguagem de reexistência. As entidades performativas que se movem ali não buscam beleza, mas verdade. É um corpo em estado de urgência, que não performa personagens, mas condições extremas de humanidade. Em vez de narrar, ela tensiona; em vez de explicar, convoca.



A performatividade radical de Kettly Noël desestabiliza o olhar, desfaz as separações entre arte, ritual e política, e funda um tipo de cena que só pode ser habitada com presença plena. Ao zombar da morte e de suas metáforas coloniais, sua arte restitui o inominável como presença viva – um gesto de insurreição que não se encerra, mas se propaga. Assim, a performatividade de Kettly Noël se inscreve em um *continuum* de práticas negras que atravessam fronteiras geográficas e históricas, reafirmando a potência do corpo negro como território de insurgência e criação.

4 Diálogos e encruzilhadas: corpo, território e tempo-espiralar em movimento

Acompanhamos as trajetórias de Rosângela Silvestre, Astrid González e Kettly Noël, cujas práticas artísticas operam como tecnologias de resistência e reinvenção. Agora, buscaremos compreender de que maneiras essas artistas tensionam as fronteiras entre ancestralidade e contemporaneidade e como seus corpos – femininos, negros e latino-americanos – se tornam territórios políticos e poéticos de criação. As artistas, cada uma a seu modo, tensionam os limites das linguagens contemporâneas para inscrever presenças negras que são simultaneamente memórias e invenções.

Rosângela Silvestre transforma elementos da tradição afro-brasileira em uma técnica de formação e escuta corporal que opera no agora; Astrid González constrói dramaturgias que atravessam temporalidades e propõem cenas nas quais passado, presente e futuro se contaminam; Kettly Noël, por sua vez, faz da performance um ritual político em que o passado colonial irrompe como presença indomável. Como nos lembra Leda Maria Martins, os “acordes da ancestralidade criam suplementos que revestem os muitos hiatos, vazios e rupturas forjados pelas abissais diásporas” (2021, p. 214), permitindo que essas presenças negras performem seus corpos e suas memórias mesmo nas frestas da história oficial.

Em todas, a ancestralidade não é citação, é motor. A contemporaneidade não é ruptura, é desdobramento. Ao tecerem essas temporalidades em suas obras, as artistas desafiam a lógica linear e eurocentrada da história e da arte, abrindo espaço para cronologias plurais, nas quais o tempo se dobra, se repete e se recria no corpo em movimento. Compreender as práticas de Silvestre, González e Noël é reconhecer que seus corpos dançam simultaneamente no passado, no presente e no porvir. É nesse espaço de transcrição que tradição e contemporaneidade deixam de ser opostos e se tornam matéria viva – gesto, ritmo e fabulação em movimento.

O segundo eixo que atravessa as práticas de Silvestre, González e Noël é a centralidade do corpo feminino negro como território político. Mais que corpos marcados por gênero e raça, os corpos dessas mulheres se tornam espaços de inscrição de memórias, disputas e reinvenção cultural. Nesse sentido, a dança, a dramaturgia e a performance não são apenas linguagens artísticas: são estratégias de resistência que operam no campo simbólico e material, desafiando a colonialidade que historicamente silenciou, domesticou e exotizou os corpos negros femininos.



Lélia Gonzalez (1988) propõe que é necessário romper com as racionalidades coloniais que apartam emoção e razão, corpo e pensamento. Em suas palavras: “importante ressaltar que emoção, a subjetividade e outras atribuições dadas ao nosso discurso não implicam na renúncia à razão, mas, ao contrário, num modo de torná-la mais concreta, mais humana e menos abstrata e/ou metafísica. Trata-se, no nosso caso, de uma outra razão” (Gonzalez, 1988, p. 85). É essa outra razão – enraizada na experiência, na oralidade, no corpo que sente e move – que atravessa as obras de Silvestre, González e Noël. Quando Silvestre convoca o corpo como ‘universo’, ela está propondo um deslocamento: não é um corpo a ser domesticado, mas um corpo a ser escutado. Quando González dramatiza as violências contra mulheres negras na Colômbia, ela transforma o corpo em cena de denúncia e reescrita. Quando Noël tensiona as fronteiras entre vida e morte na performance, ela inscreve o corpo negro feminino como espaço de insubmissão radical.

Seus corpos são territórios insurgentes: espaços nos quais se coreografam memórias, se denunciam violências e se fabulam possibilidades. Ao assumirem a materialidade de seus corpos como fonte legítima de saber, essas artistas contestam as lógicas que historicamente objetificaram mulheres negras e as relegaram às margens dos espaços artísticos e sociais. A pedagogia de Silvestre, a dramaturgia de González e a performatividade de Noël constituem caminhos distintos, mas conectados por uma ética de afirmação do corpo feminino negro como arquivo, como lugar de poder e como tecnologia de criação. Suas práticas não reivindicam um lugar canônico nos moldes ocidentais – elas constroem outros cânones, outras centralidades, nos quais as marcas do gênero e da raça não são cicatrizes a serem apagadas, mas mapas vivos para a reinvenção do sensível. Assim, ao longo das trajetórias de Silvestre, González e Noël, o corpo feminino negro não é mera superfície de inscrição cultural, mas centro gravitacional de resistência.

O terceiro eixo que atravessa as obras de Silvestre, González e Noël diz respeito ao diálogo entre pedagogia, dramaturgia e performatividade. Ao olhar para essas trajetórias, torna-se evidente que essas categorias, frequentemente tratadas como campos distintos, se entrelaçam de forma complexa e inseparável. Nas práticas dessas artistas, ensinar, construir e performar não são gestos isolados: são dimensões que se atravessam, se contaminam e se potencializam mutuamente.

Em Rosângela Silvestre, a pedagogia não é apenas ensino técnico, mas um espaço de criação viva, no qual a escuta corporal e espiritual guia o processo. Suas aulas se configuram como cenas performativas que convocam o corpo inteiro à presença e à fabulação, tornando o ensino um rito e uma dramaturgia em movimento. A dramaturgia aparece na estruturação dos processos e procedimentos de ensino e arranjos corporais que materializam histórias, valores e memórias. A performatividade se manifesta no agora de cada aula, no gesto que é simultaneamente criação e partilha, no corpo que, ao praticar, performa e expressa.

Astrid González constrói dramaturgias profundas que desestabilizam o tempo linear e mobilizam o corpo como arquivo de memórias e afetos. A pedagogia se inscreve na própria construção das cenas, nas quais o aprendizado acontece pelo contato sensível, pelo compartilhamento de dores e resistências, pelo exercício contínuo de recontar e reinscrever as



experiências negras colombianas. Sua performatividade pulsa no corpo em cena, que denuncia, convoca e ativa memórias coletivas.

Kettly Noël cria performances radicais nas quais o corpo opera como linguagem política e espiritual. Sua pedagogia se concretiza nos espaços comunitários e formativos que constrói, como o centro *Donko Seko*, onde saberes são compartilhados em experiências coletivas que atravessam arte e vida. A dramaturgia emerge de cenas fragmentadas e rituais contemporâneos nos quais objetos, sons e presenças cênicas articulam memórias e tensões históricas. Sua performatividade é intensa, opera no risco e no desconforto, propondo um corpo que age como discurso.

Nas trajetórias de Silvestre, González e Noël, as três dimensões se desdobram e se enredam de maneiras particulares, mas sempre recusando as fronteiras disciplinares. Pedagogia, dramaturgia e performatividade não são compartimentos: são elementos em movimento que ensinam, narram e fabulam ao mesmo tempo. As práticas de Silvestre, González e Noël propõem outros modos de fazer arte e de produzir conhecimento, nos quais o corpo é simultaneamente escola, cena e discurso.

Enquanto isso, nos paradigmas ocidentais clássicos, especialmente até meados do século XX, essas categorias eram amplamente compartimentalizadas. A pedagogia era entendida como campo da transmissão; a dramaturgia, como campo da organização da obra, frequentemente textual e linear; e a performatividade, como hoje a conhecemos, ainda não era amplamente reconhecida. O corpo era visto muito mais como veículo de um discurso do que como o próprio discurso. Com os estudos performáticos e as práticas contemporâneas, essas fronteiras começaram a se dissolver. A performatividade passou a ser reconhecida como modo de criação de sentido no próprio ato da presença; as dramaturgias deixaram de ser apenas estruturas fixas e lineares; e as pedagogias passaram a explorar formas mais experimentais e corporais de ensino. No entanto, esses atravessamentos ainda costumam ser apresentados como deslocamentos ou avanços no campo.

Nas práticas negras afrodiaspóricas e latino-americanas, essa fluidez não é avanço, não é ruptura e tampouco é novidade teórica: ela é origem. Essas práticas nunca funcionaram dentro da lógica de separação rígida entre ensinar, criar e atuar. O aprendizado acontece no corpo, na coletividade, no som, no rito, na experiência vivida. O conhecimento não é abstração: é presença, é gesto, é memória encarnada. Pedagogia, dramaturgia e performatividade não são campos estanques, mas modos simultâneos de comunicar, criar sentidos e materializar discursos.

As práticas analisadas aqui não apenas atravessam essas linguagens: elas deslocam o eixo da centralidade hegemônica do fazer artístico, produzindo outras formas de ensinar, criar e performar. Esse deslocamento não acontece isoladamente: ele se dá, em grande parte, a partir do contato, da contaminação e da tensão entre as linguagens dominantes e as linguagens de resistência negra na América Latina. Como aponta Leda Maria Martins (2021), “a experimentação com linguagens transdisciplinares e transversais revela atitudes e mudanças de protocolos e de valores estéticos” (p. 96). Nesse sentido, as práticas negras afrodiaspóricas e latino-americanas não apenas participam



dessas transformações – elas as impulsionam e as redirecionam, inscrevendo outros saberes na história da arte e na forma de fazê-la.

5 Caminhos abertos: aprendizados do trajeto e apontamentos para percursos futuros

Dançar os tempos, encarnar o mundo, reinventar os caminhos: as práticas de Rosângela Silvestre, Astrid González e Kettly Noël nos convocam a um mergulho em territórios nos quais corpo, história e criação se entrelaçam. Uma das potências mais marcantes dessas práticas está na concepção não linear do tempo: em vez de uma cronologia progressiva e escalonada – ‘tradicional’, ‘moderna’, ‘contemporânea’ – opera-se aqui uma lógica espiralar, na qual passado, presente e futuro se revezam, se sobrepõem e se reconfiguram a partir do gesto vivo. A ancestralidade, nesse contexto, não é passado distante: é presença ativa que orienta, ensina e fabula.

É nesse tempo curvo que o corpo feminino negro assume centralidade. Guardiãs de saberes, cuidadoras de memórias, inventoras de mundos: as mulheres negras têm sido, historicamente, pilares da cultura afrodiaspórica na América Latina. Suas presenças, ainda que muitas vezes silenciadas pelas narrativas oficiais, sustentam os alicerces das práticas culturais que resistem, reinventam e florescem nas dobras do tempo. O que Silvestre, González e Noël nos mostram, cada uma a seu modo, é que o corpo da mulher negra não apenas carrega a história – ele a move, a coreografa, a transforma.

Essa potência se expressa também na forma como suas práticas desconstroem os limites entre ensino, criação e execução. Nas culturas negras, essas categorias não se apresentam como compartimentos estanques, mas como partes interdependentes de um mesmo gesto vital. Ensinar é criar; criar é performar; performar é pensar. O corpo – que também é mente –, o gesto – que também é conceito –, e a emoção – que também é razão – compõem uma forma de fazer arte e produzir conhecimento que recusa a cisão entre razão e emoção, ação e pensamento. Ao contrário, afirmam uma inteireza radical, na qual o existir e o criar se dão por inteiro.

As práticas de Silvestre, González e Noël reafirmam que a centralidade não está necessariamente nos lugares institucionalizados, mas nos gestos capazes de mover, interrogar e refazer o mundo. Suas existências criadoras e criativas contribuem com o reposicionamento dos eixos referenciais da arte contemporânea ao afirmar outros modos de saber, compor e ensinar. Ao deslocar o centro – e com ele, os regimes de visibilidade, legitimidade e valor – essas artistas não apenas reivindicam um lugar: elas inauguram novas referências. Seus corpos em cena não são apenas resistência ao centro hegemônico, mas invenção de outros mundos possíveis, nos quais a arte se faz por inteiro como prática vital, política e poética.

Nesse sentido, as trajetórias aqui analisadas não apenas apontam caminhos singulares na dança afro-latino-americana, mas contribuem de forma decisiva para os Estudos Culturais, para as epistemologias negras e para a crítica das artes. São práticas que reconfiguram os sentidos da cena,



expandem os horizontes do saber e nos convidam a imaginar outros mundos possíveis. A circulação dessas artistas e de seus trabalhos pela América Latina, com todas as tensões e riquezas desse trânsito, reafirma a urgência de fortalecer redes de visibilidade, intercâmbio e pesquisa entre mulheres negras do Sul Global. Essas artistas nos ensinam, em última instância, que fazer arte também é uma forma de pensar o mundo – e de transformá-lo. Fazer arte, nesses corpos que dançam, ensinam e narram, é escrever o mundo com os próprios pés, é desenhar futuros possíveis com o gesto vivo.



Referências

- ALVES GUIMARÃES, Maria Claudia. The Brazilian contemporary dance scene of the periferia. *Pamiętnik Teatralny*, [S. l.], v. 73, n. 1, p. 57–81, 2024. DOI: 10.36744/pt.1623. Disponível em: <https://czasopisma.ispan.pl/index.php/pt/article/view/1623>. Acesso em: 15 jun. 2025.
- ARTISHOCK. *Érase una vez: visiones del cielo y de la tierra*, São Paulo, 2025. Disponível em: <https://artishockrevista.com/2025/04/14/erase-una-vez-visiones-del-cielo-y-de-la-tierra/> . Acesso em: 08 jul. 2025.
- BURKHARDT, Susanne. *Performances auf der documenta 14: Ein Parlament der Körper*. Deutschlandfunk Kultur, [S. l.], 2017. Disponível em: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/performances-auf-der-documenta-14-ein-parlament-der-koerper-100.html> . Acesso em: 07 jul. 2025.
- CARRIZO, Diego. *The Silvestre Dance Technique*. [S. l.], 2019. Facebook: @TheSilvestreDanceTechnique. Disponível em: <https://web.facebook.com/share/18mLvBvBfq/> . Acesso em: 07 jul. 2025.
- CASTILLO, María del Mar. Aproximaciones al lugar de la danza contemporánea en la sociología y la antropología de las artes latinoamericanas. *Avances*, Córdoba, n. 33, p. 75–91, 2024. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45500> . Acesso em: 15 jun. 2025.
- DANSEHALLERNE. *Rosangela Silvestre – Silvestre Technique*, [S. l.], 2024. Disponível em: <https://danschallerne.dk/en/archive/silvestre-technique/> . Acesso em: 07 jul. 2025.
- EIRENE. *Documenta 14 at the Athens Conservatoire, A place called space*, Atenas, 2017. Disponível em: <https://a-place-called-space.blogspot.com/2017/07/documenta-14-at-athens-conservatoire.html> . Acesso em: 07 jul. 2025.
- ESPINOSA MIÑOSO, Yuderlys. De por qué es necesario un feminismo decolonial: diferenciación, dominación co-constitutiva y fin de la política de identidad. *Revista Solar*, Bogotá, v. 12, n. 1, p. 141–171, 2016. Disponível em: https://om.juscatamarca.gob.ar/articulos/De_por_que_es_necesario_un_feminismo_des.pdf . Acesso em: 15 jun. 2025.
- FROSCH, Joan. *Kettly Noël, Nelisiwe Xaba, Mamela Nyamza*, Walker Art Center, Minneapolis, 2012. Disponível em: <https://walkerart.org/magazine/kettly-noel-nelisiwe-xaba-mamela-nyamza/> . Acesso em: 18 jun. 2025.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GÓMEZ, Ana Patricia; GONZÁLEZ Astrid; TORO, Catalina. *Drexciya: un palenque al fondo del Atlántico*, Labalsarte, Medellín, 2024. Disponível em: <https://labalsaarte.com/en/exhibiciones/drexciya-un-palenque-al-fondo-del-atlantico-en/> . Acesso em: 17 jun. 2025.
- GONZÁLEZ, Astrid. *Mi obra [Drexciya], en la exposición Espesuras: habitar un mundo herido*. Medellín, 2025. Instagram: @astridgonzalezq. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DK4ij7fuf0l/?img_index=1 . Acesso em: 07 jul. 2025.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, jan./jun. 1988b, p. 69-82.
- GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira. In: GONZALEZ, Lélia. *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Pallas, 1988.



hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

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

MAYEN, Gérard. *Kettly Noël, Documenta 14*, [S. l.], [2025]. Disponível em: <https://www.documenta14.de/en/artists/13702/kettly-noel>. Acesso em: 18 jun. 2025.

OLIVEIRA, Luziana Cavalli de. *Mestre King: corporalidade(s) negra(s) no ensino da dança em Salvador*. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

PERRELLA MATOS, Adriana; BASTOS, Maria Helena Franco de Araujo. *Kettly Noël: pensamento artístico que desarticula a necroestética*. In: CONGRESSO DA ANDA, 6, 2020, [formato virtual]. *Carnes vivas: dança, corpo e política*. (Coleção *Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo*, v. 9). Salvador: Anda Editora, 2020. p. 239–252. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/003034513.pdf>. Acesso em: 07 jul. 2025.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

VALENZUELA, Paula; GUZMÁN, Victoria. *Proyecto sin nombre – Entrevista com Astrid González*. *El Goce*, [S. l.], 14 jul. 2020. Disponível em: <https://elgocerio.home.blog/2020/07/14/proyecto-sin-nombre-astrid-gonzalez/>. Acesso em: 12 jul. 2025.



Biografia acadêmica

Ana Beatriz Coutinho Rezende - Universidade de São Paulo (USP)

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

E-mail: anaimani@usp.br

Lara Barbosa Couto - Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil

E-mail: laracoutolc@gmail.com

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

Ana Beatriz Coutinho Rezende e Lara Barbosa Couto

Contribuição de autoria (CRediT)

Ana Beatriz Coutinho Rezende: conceituação e a escrita – rascunho original

Lara Barbosa Couto: 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 Duplo Cego

Editores responsáveis

Altemar Di Monteiro

Anderson Feliciano

Histórico de avaliação

Data de submissão: 15 jul. 2025

Data de aprovação: 07 ago. 2025



**MARGINS THAT SHIFT THE CENTER:
poetic spirals in insurgent practices of Rosângela Silvestre,
Astrid González, and Kettly Noël**

MARGENS QUE DESLOCAM O CENTRO:
espirais poéticas nas práticas insurgentes de Rosângela Silvestre, Astrid González e Kettly Noël

Ana Beatriz Coutinho Rezende

 <https://orcid.org/0009-0003-9448-5685>

Lara Barbosa Couto

 <http://orcid.org/0000-0002-6154-1498>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8325

Margins that shift the center:

poetic spirals in the insurgent practices of Rosângela Silvestre, Astrid González, and Kettly Noël

Abstract: This article analyzes the artistic practices of Rosângela Silvestre, Astrid González, and Kettly Noël, highlighting how their works articulate body, territory, and spiral temporality. The study investigates how these artists mobilize ancestral and contemporary knowledge to create embodied technologies of resistance and reinvention using qualitative research based on literature review, class observation, and critical analysis. The article shows that their practices challenge linear and Eurocentric conceptions of time, proposing instead a circulation between tradition and contemporaneity. Moreover, it emphasizes the black female body as a political and poetic territory, central to building alternative epistemologies and affirming black presences in Latin American art. The conclusion is that these trajectories not only question imposed margins but also create their own ways of teaching, dancing, and existing, in which the body simultaneously becomes a pedagogical, performative, and discursive space.

Keywords: spiral temporality; Amefricanity; black women; body.

Margens que deslocam o centro:

espirais poéticas nas práticas insurgentes de Rosângela Silvestre, Astrid González e Kettly Noël

Resumo: Este artigo analisa as práticas artísticas de Rosângela Silvestre, Astrid González e Kettly Noël, destacando como seus trabalhos articulam corpo, território e temporalidade espiralar. Por meio de pesquisa qualitativa com revisão bibliográfica, observação de aulas e análise crítica, o estudo investiga como essas artistas mobilizam saberes ancestrais e contemporâneos para criar tecnologias corporais de resistência e reinvenção. O artigo evidencia que suas práticas desafiam concepções lineares e eurocentradas de tempo, propondo uma circulação entre tradição e contemporaneidade. Além disso, enfatiza o corpo feminino negro como território político e poético, central na construção de outras epistemologias e na afirmação de presenças negras na arte latino-americana. Conclui-se que essas trajetórias não apenas questionam as margens impostas, mas também criam modos próprios de ensinar, dançar e existir, em que o corpo é simultaneamente espaço pedagógico, cênico e discursivo.

Palavras-chave: tempo espiralar; amefricanidade; mulheres negras; corpo.

1 Opening paths



The Dominican philosopher and writer Yuderkys Espinosa Miñoso (2016) highlights that many of modernity's claims were established at the expense of the knowledge and values of racialized communities and peoples. She contends that these groups were never fully summoned into modernity and, when included, it was under imposed terms that required them to sever ties with much of what sustains them. Consequently, for Black and racialized women in Latin America, modernity has never been fully achieved. Responding to this logic, Miñoso proposes a radical ethics that rejects the forced choice between past and present, or ancestry and modernity. Instead, this ethics affirms other modes of existence that integrate spirituality, memory, and political action grounded in the knowledges of Abya Yala.

In recent decades, dance and contemporary performing arts in Latin America have asserted themselves as a field of creation and political contestation, where racialized, peripheral, and dissident bodies produce their own narratives and aesthetics. María del Mar Castillo (2024) emphasizes this movement involves recognizing dance as a cultural practice imbued with meaning, capable of expressing social, spiritual, and historical tensions. A study in Brazil observes a significant shift: practices once restricted to White, middle-class artists are now being challenged by Black and peripheral presences that re-signify the performative space through their embodied and cosmological experiences (Guimarães, 2024). This scenario reveals that the contemporary performance scene is built not in opposition to ancestry, but through a constant negotiation between tradition and recreation.

In this context – and refusing to separate what for us has never been divided – this study investigates how Black Latin American women have articulated ancestral knowledge and contemporary experiences in their artistic practices. As its focus, the article highlights the work of three Black Latin American artists: Rosângela Silvestre (Brazil), Astrid González (Colombia), and Kettly Noël (Haiti). It reflects on how their practices approach the body as a technology of cultural reinvention through performative, pedagogical, and dramaturgical propositions.

To deepen these issues, this article adopts an approach that combines critical analysis of artworks, embodied experience, and theoretical review. The analysis of works by Kettly Noël and Astrid González makes it possible to understand how their creations embody political and spiritual narratives that challenge hegemonic structures. Participant observation during the Silvestre em Sampa workshop in São Paulo in December 2024 and the Silvestre Technique Intensive held in Salvador in January 2025 provided a practical and reflective immersion into the pedagogy of this approach. Furthermore, the critical theoretical review supports the conceptual articulation among body, gender, and culture, engaging with non-colonial critical perspectives.

The article proposes a reading of the embodied arts by bringing together the artworks, pedagogical practices, and creative contexts of these three Black women artists. Their arts are framed as crossroads between tradition and contemporaneity, in which the political and spiritual body



becomes episteme, testimony, and insurgency.

2 Amefrican weavings: body, knowledge, and creation in the feminine

Since the first forced encounters brought about by the transatlantic trafficking of enslaved Africans, Black knowledge systems have met – and at times interwoven – with Indigenous knowledge, constructing in Latin America a hybrid and plural cultural identity that can be analyzed in its particularities and affinities. This interweaving fosters sociocultural dimensions across the continent's various countries and can be understood as deep structures that persist, transform, and reinvent themselves in everyday gestures, rituals, beliefs, languages, and ways of living and creating.

Motivated to reflect on Black experiences and their crossings throughout the Americas, Lélia Gonzalez (1988) introduced the concept of Amefricanity. It is more than an identity marker, it is an epistemological key for thinking on Latin America from its Black and Indigenous roots and from its experiences of territory. For Gonzalez, Amefricanity is a concept that articulates culture, politics, and history – a counter-hegemonic grammar for interpreting the continent through those who have been historically subalternized.

Thus, to consider Black presence in the performing arts in Latin America requires a shift in perspective. It is not merely about inserting Black bodies into already consecrated artistic languages, but about recognizing that these bodies operate as vectors of other forms of knowledge, temporality, and world. Constantly reduced to “Eurocentric classifications such as ‘popular culture,’ ‘national folklore’ etc.” (Gonzalez, 1988, p. 70), these cultures function as technologies expressing cultural and civilizational values and can be read as devices that confront colonialism in the formation of Latin America's cultural identity.

If the concept of Amefricanity provides the common ground for these artistic expressions, it is essential to understand how strategies and practices that confront colonial logics are constructed from within these bodies and territories. In *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom* (2013), bell hooks presents pedagogy as a radical space of freedom. This view deeply resonates within Black Latin American arts: in contexts of racial, gender, and class oppression, artistic creation often becomes an act of engaged pedagogy. At the margins of the system and in unequal and racialized territories, the processes of teaching and creating are inseparable. To dance, perform, and choreograph is to retell the world, breaking the conventional division between theory and practice. This affirmation holds that knowledge is born from the body, the street, the celebration, the faith, the pain, the memory, and the imagination.

This understanding finds critical development in *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina* (2015). In this work, Silvia Rivera Cusicanqui proposes a methodology that rejects the centrality of written discourse and values image, gesture, composition, and orality as



legitimate forms of knowledge. Her critique targets epistemic colonialism, often perceived within Latin American academic circuits themselves, which frequently reproduce colonial epistemological structures and paradigms even when presenting themselves as critical spaces. By asserting that the image—and, by extension, the performing body—also thinks, the author challenges the illustrative logic that relegates the arts to mere expression and repositions them as autonomous producers of thought. This perspective inspires us to reflect on the dramaturgy of contemporary Black performing arts in Latin America. The works that emerge from these contexts operate as acts of creative fabulation that connect times, territories, testimonies, and cosmologies. They are symbolic productions that elude hegemonic categories, functioning as political enunciations, devices of memory, and insurgent fabulations.

In the same vein, the concept of the body-screen, formulated by Leda Maria Martins (2021), deepens the understanding of Black performance as a form of inscribing ancestral knowledge in the present. Rather than a division between body and word, or between gesture and thought, the body-screen is a site of writing, a living palimpsest in which the memories of a people systematically deprived of official archives are inscribed. In Black traditions, the body is not just a support but both medium and message: it dances to remember, to teach, protest and create futures. This idea displaces the centrality of the written text as the primary form of knowledge, affirming the Black body in performance as a technology of survival, creation, and circulation of knowledge.

Black performances in the diaspora function not only as forms of artistic expression but also as continuous acts of self-reinscription in territories that have sought to erase their presence. Black performance – in its multiple languages and geographies – is also a ritual of insistence. Through it, narratives are produced that escape the linearity and fixity of Eurocentric models of thought. Paul Gilroy (2001), in *The Black Atlantic*, highlights the artistic expressions that emerge from the diaspora as counter-discourses to colonial modernity—embodied, fragmentary forms of knowledge that are nonetheless profoundly powerful. Thus, the practices of Black women artists constitute forms of living theory in which the body narrates, reimagines, and reinvents worlds.

In approaching Black expressions in contemporary dance and performance in Brazil, Colombia, and Haiti, this article posits that the primary concern is not solely artistic output, but rather ways of thinking and creating the world. These ways actively move, instruct, reclaim memory, and resist. Black Latin American epistemologies manifest through this interweave of body, memory, image, and politics, thereby dancing new modes of inhabiting and imagining Latin America from the continent's margins



3 The artists: paths, territories, and fabulations

We now turn to the artists upon whom this study focuses. In their works and trajectories, we encounter many of the themes already outlined: spirituality as language, the body as writing, dance as politics. Rosângela Silvestre, Astrid González, and Kettly Noël work in distinct territories, yet they share the gesture of inscribing memories, fissuring norms, and affirming Black presences that move, heal, and reinvent. Thus, presenting their trajectories also means approaching their practices as territories of listening and exchange.

A relevant point to be raised is that, in contemporary Black artistic practices, the issue of territory presents itself in a fluid and multifaceted way. The trajectories of these artists transcend physical borders, circulating through different countries and continents, reflecting the complexity of the African diaspora and its unfolding in Latin America. This circulation does not dilute their Latin American roots; on the contrary, it reinforces the construction of a plural identity that dialogues both with their territories of origin and with the spaces through which they move. Understanding this fluidity is essential for apprehending Black cultural production as a living process of reinvention, resistance, and transnational connection that incorporates displacement and hybridity without losing its ties to ancestral matrices. This perspective broadens our gaze and acknowledges that contemporary Black Latin American art is in constant motion and its territories are both geographic and symbolic, made of ground, memory, and creation.

Thus, by bringing together the works of Rosângela Silvestre, Astrid González, and Kettly Noël, this study proposes a deep dive into practices that generate profound displacements within the field of contemporary art. Their creations not only challenge established canons and protocols but also inaugurate new centralities—other ways of teaching, composing, and performing grounded in Black, feminine, and Latin American epistemologies. Moreover, these artists do more than challenge the canons: they contribute to repositioning the coordinates of the sensible. They change marginality into generative power: they create languages, establish principles, organize sensibility, and call into question the boundaries of what is known as contemporary art. By moving from the edges, they displace the center, remapping aesthetic and political legitimacy.

3.1 Rosângela Silvestre: memory and spirituality in the pedagogy of the body

Born in Salvador, Bahia, Rosângela Silvestre is a dancer, choreographer, researcher, and creator of the *Silvestre Technique*, developed since 1982 through an approach that integrates the body, live music, ancestral symbols, and elements of nature. For more than four decades, she has taught in Brazil and abroad, contributing to national and international dance companies and



festivals. She also incorporates the symbology of the *orixás* into her pedagogical practice, building a dance that is technical, ancestral, and grounded in spiritual corporeality.

According to Silvestre, the Silvestre Technique is born from this sense of restlessness and not just a method of bodily training. It is a creation philosophy, in which body, spirituality, and language intertwine. “Nowadays, it carries this seed, not aiming to follow any particular style, it is a technique to awaken” (Silvestre cited by Oliveira, 2018, p. 146). Rather than training the body, the technique seeks to awaken it to its ancestral, spiritual, and critical potential. It conceives the body as a universe as three triangles associated with the elements of earth, water, air, and fire.

The axis of analysis for Rosângela Silvestre is pedagogy as an aesthetic, political, and epistemological construction. Pedagogy here refers to the conscious and intentional act of transmitting knowledge—not only in a technical sense, but also as a cultural, symbolic, and political process. It involves reflecting on how to teach and create methodologies that inscribe bodies, histories and values. This displaces the focus from the *final product* (the work) to the process itself – to the modes of circulation of knowledge and to how the body is shaped as an ancestral-contemporary technology. Silvestre develops a political-spiritual pedagogy articulating ancestry and contemporary language, in which her technique conceives the body as an instrument of cosmological expression. Her practice breaks with the hegemonic paradigms of contemporary dance by staging a sensitive listening to Black ancestralities not purely symbolic but visceral and concrete. The triangles (Image 1), associated with the elements earth, water, fire, and air, which organize the body in space, function both as biomechanical keys and as cosmological tools. This interweaving turns the body into an expanded territory of knowledge, in which spirituality does not oppose technique but rather deepens it (Image 2).

Image 1 – Triangle of intuition, perception and visualization



Source: Facebook *The Silvestre Dance Technique*, 2019

Image 2 – Rosângela Silvestre during pedagogical process of Silvestre technique



Source: Dansehallerne, 2024

More than teaching a sequence of movements, Rosângela Silvestre invites each body to perceive itself as a “universe,” a recurring expression in her practice that points to a pedagogy of expansion rather than containment. Unlike approaches that demand a “clean” and neutral body, the Silvestre Technique values subjectivity, promoting a learning process that is also a reintegration of the body with its layers of knowledge and memory.

It is important to note that when addressing ancestry, spirituality, and subjectivity, there is often a tendency to fall into a collective imaginary that associates these dimensions with abstraction, immateriality, or even a kind of exoticism that empties them of their complexities. The Silvestre Technique challenges these stereotypes by asserting itself as a methodology that does not privilege the mystification of bodily practice over its technical rigor and biomechanical functionality. It is a system of physical preparation and technical development affirms Black epistemologies as formative and constructive forces of the body. The Silvestre Technique inscribes Black epistemologies as legitimate sources of technical, formative, and scientific knowledge, in which Black dances cease to be viewed merely as folk or spiritualized expressions and come to be recognized as practices of bodily construction, discipline, and methodological rigor. It is precisely in the articulation between spirituality, subjectivity, and the science of the body that the technique affirms its uniqueness: a pedagogy in which the welcoming of the invisible does not exclude technical precision – on the contrary, it enhances it.

Her methodology does not rely on fixed formulas but on a pedagogy of the present: in each class, the listening to the group and the environment determines what is necessary. This includes the constant use of live music, which creates a specific vibrational field and makes the space a sacred territory. Her pedagogy is a way of being in the world with the whole body, not as a machine of execution, but as an instrument of perception, critique, and transformation. By making dance a field of Afro-oriented resistance, her practice challenges colonial hierarchies and reinscribes the Black body as a legitimate source of knowledge and artistic invention.



3.2 Astrid González: composition and dramaturgical potency

Astrid González, in turn, builds a body that narrates, welcomes, and denounces. She is an Afro-Colombian multidisciplinary artist whose work lies at the intersection of body, memory, and ancestry. Her practice is deeply rooted in the Afro-Colombian traditions of the Pacific region and is engaged with the experiences of the African diaspora from a critical, sensitive, and insurgent perspective. According to Astrid González (2020), her trajectory as an Afro-Colombian artist is driven by the desire to construct images and embodied experiences that articulate visibility, memory, and corporeality.

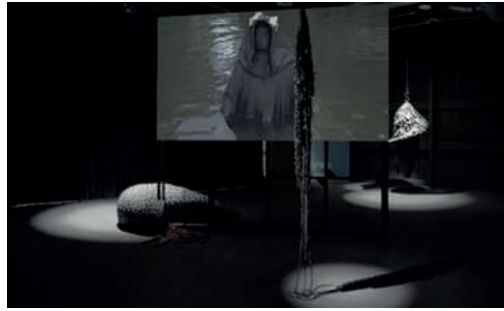
Her dramaturgy is marked by a sensitive and reflective appropriation of diverse elements: she builds through media such as light, sound, color, gesture, and word, which intertwine in a dialogue between the racialization processes of Colombia and the living traditions of ancestry. In an interview with Valenzuela and Guzmán (2020), González stated that she “wanted to go beyond the anecdote and speak about the genesis of those behaviors,” emphasizing that the dramaturgical dimension of her work not only narrates individual experiences but also creates scenes that denounce structural oppressions and pave paths of resistance.

Dramaturgy operates as an architecture of meaning. It is the fabric that organizes gestures, times, spaces, and tensions – a way of structuring meaning that does not necessarily depend on text but may be choreographic, visual, or sonic. In González’s work, dramaturgy gains strength as a tool for denunciation and the reconstruction of memory, through scenes in which elements interact and produce narratives on Black experiences and memories in Colombia. Her work is permeated by a spirituality that is not confined to religion but manifests as a vital force and energy inherent in the performative act. This spiritual dimension connects to Afro-Latin American ancestry, giving her creations a quality inviting to reflection on Black Latin American identity in the contemporary world. Thus, she has become a key reference in Afro-Latin contemporary art, revealing how memory and its layers can function as resistance, collective formation, and invent futurities.

Her installation *Drexciya* is a powerful Afrofuturist reiteration, inspired by the sonic narrative of the Detroit electronic music duo Drexciya (1992–2002), which reimagines the myth of Atlantis. González constructs a mythical imaginary of an underwater society of freedom with a dramaturgy that combines video, photography, sculpture, and drawing (Figures 3 and 4) – descendants of the pregnant women thrown into the sea during the transatlantic slave trade. This performative fabulation, beyond evoking a forgotten history, inaugurates an aesthetic and political re-existence that challenges the relationship between memory, trauma, and utopia.



Image 3 – *Drexciya* (2023) at the exhibition
Espesuras: habitar un mundo herido, Medellín, 2025



Source: Instagram @astridgonzalezq, 2025

Image 4 – *Drexciya* (2023) at the exhibition
Era uma vez: visões do céu e da terra, São Paulo, 2024-2025



Source: Photo by Isabella Matheus,
published in Artishock, 2025

In constructing this narrative, Astrid González's dramaturgy operates through the careful articulation of diverse elements – light, sound, space, and gesture – that intertwine to give form to an immersive, poetic, and critical experience. Her work fosters an active listening from the spectator, inviting them to navigate symbolic layers that transform pain into collective power and invention. Thus, the dramaturgy of *Drexciya* goes beyond mere visual evocation; it proposes a temporal and affective displacement, a space in which body and memory engage in dialogue to imagine possible futures.

As the audience moves through *Drexciya*, they are invited to breathe a new myth, to join a collective pulse that both summons and frees. The installation unfolds as a ritual and a political act, in which ancestral imagination takes form through performative devices that interlace past and present. In this process, it reaffirms the Black body's power as a site of contestation and rewriting, embodying Afro-Latin contemporary dramaturgy as a technology of resistance and aesthetic invention—one that opens fractures and renews meaning within the cultural landscape.

3.3 Kettly Noël: political performativity and the morphology of the body on stage

Born in Port-au-Prince, Haiti, in 1966, Noël is a Haitian dancer, performer, choreographer, actress, and cultural manager. Since 1999, she has lived in Bamako, Mali, where she founded the Donko Seko dance center and the Dense Bamako Danse festival, consolidating her practice as a political, community, and performative space. Her trajectory traverses the territories of the Caribbean and Africa, shaping a plural body of work that reinforces the transnational force of the Black diaspora. In Latin America, Kettly Noël is the founder of the Port-au-Prince Art Performance Festival, launched in 2018 in Haiti, which promotes contemporary dance and trains young artists in dialogue with social critique. Her choreographic and performative production stands out for its aesthetic radicality and political critique, never dissociating the body from history and spirituality. Her practice does not rely merely on cultural references or symbolic quotations: she constructs a language of her own, traversed by the tension between the intimate and the social, between ritual and everyday gesture.

Kettly Noël understands contemporary art as a territory of symbolic and political dispute, marked by historical asymmetries that continue to marginalize Black bodies and epistemologies. For her, occupying this space is a radical gesture of reappropriation. In interviews and public statements, she forcefully expresses her desire for more Black women to enter the contemporary scene with courage, awareness, and willingness to take risks. Her trajectory is, therefore, also a call: an affirmation that the contemporary is not neutral and must be reconfigured through other presences, other histories, and other languages. In this gesture, her artistic practice also becomes a practice of opening—of forging and expanding paths so that more Black women artists may firmly occupy this territory.

Noël's performativity unfolds in a ritual and socially situated space. In dialogue with Haitian Vodou knowledge, contemporary techniques, and improvisation, her works take on mutable forms that cross cultural boundaries. For her, dance does not end on stage: it persists in the community, in teaching, and in circulation. The body, as a cultural mediator, dances to communicate, to share, and to provoke. This extensible, collective, and political performativity reaffirms her place within the contemporary Black Latin American art scene. In her trajectory, Kettly Noël's performative art functions as a technology of power: a sensitive experience, an urban rite, a bodily investigation, and a form of thought production. She expands the field of Black Latin American performance by connecting Haiti and Africa, memory and invention, body and territory—summoning a dance that resists, calls forth, and imagines the future.

Among her many creations, *Zombification* (2017) represents a powerful synthesis of her central themes and aesthetic languages. The work, presented at *Documenta 14* in Athens, is a powerful manifestation of Noël's language: intense, disconcerting, and non-negotiable. Installed among bodies, suspended dolls, (Image 5) sound, and debris, the performance proposes a plunge



into the horrors of history and the liminal zones of the human condition. The cult of the *gédés* in Haitian Vodou, the lifeless bodies from extermination camps, the traces of Atlantic slavery, and contemporary epidemics appear entangled in a choreography of the abject. The scene does not soften pain nor offer consolation – it confronts. Each gesture and performance plays a device of invocation: stage presence performs as embodied absence, as unmediated denunciation (Image 6).

Image 5 – Scenography of the performance *Zombification*



Source: EIRENE, 2017

Image 6 – Kettly Noël in performance



Source: Deutschlandfunk Kultur, 2017

Noël constructs a performativity that operates in the friction between death and life, past and present, silence and outcry. The zombie – central figure in both Vodou mythology and colonial history – is repositioned here not as a passive creature, but as a political body that returns: defiant, permeated, and unsettling. By inviting spectators into this crossing, the artist breaks the ethical fourth wall of contemporary art and transforms the space into a field of symbolic contagion. There is an explicit refusal of aesthetic neutrality: *Zombification* does not represent violence—it circulates it as a living pulse, as a memory that seeps between flesh and concrete.

The power of the work lies precisely in its capacity to inscribe the Black body within a zone of instability, in which gesture, noise, and matter become a language of re-existence. The performative entities that move there do not seek beauty, but truth. It is a body in a state of urgency—one that does not perform characters but extreme conditions of humanity. Rather than narrating, it strains; rather than explaining, it summons.



Kettly Noël's radical performativity unsettles the gaze, dissolves the separations between art, ritual, and politics, and establishes a kind of scene that can only be inhabited through full presence. By mocking death and its colonial metaphors, her art restores the unnameable as a living presence—a gesture of insurrection that does not end but spreads. Thus, Kettly Noël's performativity is inscribed in a continuum of Black practices that crossing geographical and historical borders, reaffirming the power of the Black body as a territory of insurgency and creation.

4 Dialogues and crossroads: body, territory, and spiral-temporality in motion

We have followed the trajectories of Rosângela Silvestre, Astrid González, and Kettly Noël, whose artistic practices operate as technologies of resistance and reinvention. We now examine how these artists challenge the boundaries between ancestry and contemporaneity, and how their bodies – female, Black, and Latin American – become political and poetic territories of creation. Each artist, in her own way, pushes the limits of contemporary languages to inscribe Black presences that are simultaneously memories and inventions.

Rosângela Silvestre transforms elements of Afro-Brazilian tradition into a technique of bodily awareness and listening that operates in the present; Astrid González constructs dramaturgies that traverse temporalities and propose scenes in which past, present, and future contaminate one another; Kettly Noël, in turn, turns performance into a political ritual in which the colonial past erupts as an indomitable presence. As Leda Maria Martins reminds us, the “chords of ancestry create supplements that coat the many hiatuses, voids and ruptures forged by the abyssal diasporas” (2021, p. 214), allowing these Black presences to perform their bodies and memories even in the cracks of official history.

In all of them, ancestry is not a citation, but a driving force. Contemporaneity is not rupture, but unfolding. By weaving these temporalities into their works, the artists challenge the linear and Eurocentric logic of history and art, opening space for plural chronologies in which time folds, repeats, and recreates itself through the body in motion. Understanding the practices of Silvestre, González, and Noël means recognizing that their bodies dance simultaneously in the past, the present, and what is yet to come. Within this space of transcreation, tradition and contemporaneity cease to be opposites and become living matter – gesture, rhythm, and fabulation in movement.

The second axis crossing the practices of Silvestre, González, and Noël is the centrality of the Black female body as a political territory. More than bodies marked by gender and race, their bodies become spaces of inscription for memory, struggle, and cultural reinvention. Thus, dance, dramaturgy, and performance are not merely artistic languages: they are strategies of resistance operating in both the symbolic and material realms, challenging the colonality that has historically silenced, domesticated, and exoticized Black female bodies.



Lélia Gonzalez (1988) argues that it is necessary to break with the colonial rationalities that separate emotion and reason, body and thought. In her words: “it is important to emphasize that emotion, subjectivity, and other attributes ascribed to our discourse do not imply a renunciation of reason but, on the contrary, a way of making it more concrete, more human, and less abstract and/or metaphysical. In our case, it is another kind of reason” (Gonzalez, 1988, p. 85). It is this other kind of reason – rooted in experience, orality, and the sensing and moving body – that permeates the works of Silvestre, González, and Noël. When Silvestre calls upon the body as a “universe,” she proposes a displacement: it is not a body to be domesticated, but a body to be listened to. When González dramatizes the violence against Black women in Colombia, she transforms the body into a scene of denunciation and rewriting. When Noël tensions the boundaries between life and death in performance, she inscribes the Black female body as a space of radical defiance.

Their bodies are insurgent territories: spaces in which memories are choreographed, violences denounced, and possibilities imagined. By embracing the materiality of their bodies as a legitimate source of knowledge, these artists challenge the logics that have historically objectified Black women and relegated them to the margins of artistic and social spaces. Although Silvestre’s pedagogy, González’s dramaturgy, and Noël’s performativity constitute distinct paths, they are connected by an ethics affirming the Black female body as archive, place of power, and technology of creation. Their practices do not seek a canonical place within Western molds: they build other canons and centralities, where marks of gender and race are not scars to be erased but living maps to reinvent the sensible. Thus, along the trajectories of Silvestre, González, and Noël, the Black female body is not a mere surface of cultural inscription but a gravitational center of resistance.

The third axis crossing the works of Silvestre, González, and Noël concerns the dialogue among pedagogy, dramaturgy, and performativity. In examining these trajectories, it is evident that these categories – often treated as distinct fields – intertwine in complex and inseparable ways. In the practices of these artists, teaching, constructing, and performing are not isolated gestures: they are dimensions that intersect, contaminate, and mutually enhance one another.

In Rosângela Silvestre, pedagogy is not merely technical training but a space of living creation, in which bodily and spiritual listening guide the process. Her classes take shape as performative scenes that summon the whole body to presence and fabulation, turning teaching into a ritual and a dramaturgy in motion. Dramaturgy appears in the structuring of processes and bodily arrangements that materialize stories, values, and memories. Performativity manifests in the immediacy of each class, in the gesture that is simultaneously creation and sharing, in a body that, through practice, performs and expresses.

Astrid González builds profound dramaturgies that destabilize linear time and mobilize the body as an archive of memories and affections. Pedagogy is inscribed in the construction of her scenes, in which learning occurs through sensitive contact, sharing of pain and resistance, and continuously retelling and reinscribing Black Colombian experiences. Her performativity pulses in the body on stage, which denounces, summons, and activates collective memories.



Kettly Noël creates radical performances in which the body operates as political and spiritual language. Her pedagogy materializes in the community and educational spaces she builds, such as the *Donko Seko* center, where knowledge is shared through collective experiences intertwining art and life. Dramaturgy emerges from fragmented scenes and contemporary rituals in which objects, sounds, and performative presences articulate memories and historical tensions. Her performativity is intense and operates in risk and discomfort, proposing a body acting as discourse.

In the trajectories of Silvestre, González, and Noël, these three dimensions unfold and intertwine in unique ways, yet always rejecting disciplinary boundaries. Pedagogy, dramaturgy, and performativity are not compartments: they are elements in motion that teach, narrate, and imagine simultaneously. The practices of Silvestre, González, and Noël propose other ways of making art and producing knowledge, in which the body is simultaneously school, scene, and discourse.

Meanwhile, in classical Western paradigms – especially until the mid-twentieth century – these categories were largely compartmentalized. Pedagogy was understood as the field of transmission; dramaturgy, as the field of organizing the textual and linear work, and performativity, as we know it today, was not yet widely recognized. The body was seen more as a vehicle for discourse than as discourse itself. These boundaries began to dissolve with performance studies and contemporary practices. Performativity came to be understood as a mode of meaning-making in the very act of presence; dramaturgies ceased to be only fixed and linear structures; and pedagogies began to explore more experimental and embodied forms of teaching. Nevertheless, these intersections are still often presented as shifts or advancements within the field.

In Afro-diasporic and Black Latin American practices, this fluidity is not progress, rupture, or theoretical novelty – it is origin. These practices have never operated within a rigid logic separating teaching, creating, and performing. Learning happens through the body, in collectivity, in sound, in ritual, in lived experience. Knowledge is not abstraction, but presence, gesture, and embodied memory. Pedagogy, dramaturgy, and performativity are not isolated fields but simultaneous modes of communication, creating meanings and materializing discourses.

The practices analyzed here not only traverse these languages, but displace the hegemonic center of artistic creation, producing other ways of teaching, creating, and performing. This displacement does not occur in isolation, as it arises largely from contact, contamination, and tension between dominant languages and Black languages of resistance in Latin America. As Leda Maria Martins (2021) points out, “the experimentation with transdisciplinary and transversal languages reveals attitudes and changes in protocols and aesthetic values” (p. 96). Thus, Afro-diasporic and Black Latin American practices not only take part in these changes, but drive and redirect them, bringing other forms of knowledge into the history of art and the way of making it.



5 Open paths: lessons from the journey and directions for future routes

Dancing times, embodying the world, reinventing paths: the practices of Rosângela Silvestre, Astrid González, and Kettly Noël invite us to dive into territories where body, history, and creation intertwine. One of the most striking powers of these practices lies in their non-linear conception of time: instead of a progressive, tiered chronology – traditional, “modern,” “contemporary” – what operates here is a spiral logic in which past, present, and future alternate, overlap, and are reconfigured through the living gesture. In this context, ancestry is not a distant past but an active presence that guides, teaches, and imagines.

Within this curved temporality, the Black female body assumes centrality. Guardians of knowledge, caretakers of memory, inventors of worlds, Black women have historically been the pillars of Afro-diasporic culture in Latin America. Their presences, though often silenced by official narratives, sustain the foundations of cultural practices that resist, reinvent, and flourish in the folds of time. What Silvestre, González, and Noël show us – each in her own way – is that the body of the Black woman not only carries history; it moves, choreographs, and transforms it.

This power also manifests in how their practices deconstruct the boundaries between teaching, creation, and performance. In Black cultures, these categories do not appear as isolated compartments but as interdependent parts of the same vital gesture. To teach is to create; to create is to perform; to perform is to think. The body, which is also mind; the gesture, which is also concept; and emotion, which is also reason; constitute a way of making art and producing knowledge that rejects the division between reason and emotion, action and thought. On the contrary, they affirm a radical wholeness in which existing and creating occur in full.

The practices of Silvestre, González, and Noël reaffirm that centrality does not necessarily reside in institutionalized places but in gestures capable of moving, questioning, and reshaping the world. Their creative existences contribute to repositioning the referential axes of contemporary art by asserting other ways of knowing, composing, and teaching. By shifting the center—and with it, regimes of visibility, legitimacy, and value, these artists do not just claim a place; they inaugurate new references. Their bodies on stage are not only acts of resistance to hegemonic centers but inventions of other possible worlds, where art exists fully as a vital, political, and poetic practice.

Thus, the trajectories analyzed here not only delineate singular paths within Afro–Latin American dance but also make decisive contributions to cultural studies, Black epistemologies, and art criticism. These practices reshape the meanings of performance, expand the horizons of knowledge, and invite us to imagine other possible worlds. The circulation of these artists and their works throughout Latin America, with all the tensions and richness inherent in such movement, reaffirms the urgency of strengthening networks of visibility, exchange, and research among Black women of the Global South. Ultimately, these artists teach us that making art is also a way of



thinking and transforming the world. Making art in these bodies that dance, teach, and narrate, is to writing the world with their own feet, drawing possible futures through the living gesture.



References

- ALVES GUIMARÃES, Maria Claudia. The Brazilian contemporary dance scene of the periferia. *Pamiętnik Teatralny*, [S. l.], v. 73, n. 1, p. 57–81, 2024. DOI: 10.36744/pt.1623. Disponível em: <https://czasopisma.ispan.pl/index.php/pt/article/view/1623>. Acesso em: 15 jun. 2025.
- ARTISHOCK. *Érase una vez: visiones del cielo y de la tierra*, São Paulo, 2025. Disponível em: <https://artishockrevista.com/2025/04/14/erase-una-vez-visiones-del-cielo-y-de-la-tierra/> . Acesso em: 08 jul. 2025.
- BURKHARDT, Susanne. *Performances auf der documenta 14: Ein Parlament der Körper*. Deutschlandfunk Kultur, [S. l.], 2017. Disponível em: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/performances-auf-der-documenta-14-ein-parlament-der-koerper-100.html> . Acesso em: 07 jul. 2025.
- CARRIZO, Diego. *The Silvestre Dance Technique*. [S. l.], 2019. Facebook: @TheSilvestreDanceTechnique. Disponível em: <https://web.facebook.com/share/18mLvBvBfq/> . Acesso em: 07 jul. 2025.
- CASTILLO, María del Mar. Aproximaciones al lugar de la danza contemporánea en la sociología y la antropología de las artes latinoamericanas. *Avances*, Córdoba, n. 33, p. 75–91, 2024. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45500> . Acesso em: 15 jun. 2025.
- DANSEHALLERNE. *Rosangela Silvestre – Silvestre Technique*, [S. l.], 2024. Disponível em: <https://danschallerne.dk/en/archive/silvestre-technique/> . Acesso em: 07 jul. 2025.
- EIRENE. *Documenta 14 at the Athens Conservatoire, A place called space*, Atenas, 2017. Disponível em: <https://a-place-called-space.blogspot.com/2017/07/documenta-14-at-athens-conservatoire.html> . Acesso em: 07 jul. 2025.
- ESPINOSA MIÑOSO, Yuderlys. De por qué es necesario un feminismo decolonial: diferenciación, dominación co-constitutiva y fin de la política de identidad. *Revista Solar*, Bogotá, v. 12, n. 1, p. 141–171, 2016. Disponível em: https://om.juscatamarca.gob.ar/articulos/De_por_que_es_necesario_un_feminismo_des.pdf . Acesso em: 15 jun. 2025.
- FROSCH, Joan. *Kettly Noël, Nelisiwe Xaba, Mamela Nyamza*, Walker Art Center, Minneapolis, 2012. Disponível em: <https://walkerart.org/magazine/kettly-noel-nelisiwe-xaba-mamela-nyamza/> . Acesso em: 18 jun. 2025.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GÓMEZ, Ana Patricia; GONZÁLEZ Astrid; TORO, Catalina. *Drexciya: un palenque al fondo del Atlántico*, Labalsarte, Medellín, 2024. Disponível em: <https://labalsaarte.com/en/exhibiciones/drexciya-un-palenque-al-fondo-del-atlantico-en/> . Acesso em: 17 jun. 2025.
- GONZÁLEZ, Astrid. *Mi obra [Drexciya], en la exposición Espesuras: habitar un mundo herido*. Medellín, 2025. Instagram: @astridgonzalezq. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DK4ij7fuf0l/?img_index=1 . Acesso em: 07 jul. 2025.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, jan./jun. 1988b, p. 69-82.
- GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira. In: GONZALEZ, Lélia. *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Pallas, 1988.



hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

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

MAYEN, Gérard. *Kettly Noël, Documenta 14*, [S. l.], [2025]. Disponível em: <https://www.documenta14.de/en/artists/13702/kettly-noel>. Acesso em: 18 jun. 2025.

OLIVEIRA, Luziana Cavalli de. *Mestre King: corporalidade(s) negra(s) no ensino da dança em Salvador*. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

PERRELLA MATOS, Adriana; BASTOS, Maria Helena Franco de Araujo. *Kettly Noël: pensamento artístico que desarticula a necroestética*. In: CONGRESSO DA ANDA, 6, 2020, [formato virtual]. *Carnes vivas: dança, corpo e política*. (Coleção *Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo*, v. 9). Salvador: Anda Editora, 2020. p. 239–252. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/003034513.pdf>. Acesso em: 07 jul. 2025.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

VALENZUELA, Paula; GUZMÁN, Victoria. *Proyecto sin nombre – Entrevista com Astrid González*. *El Goce*, [S. l.], 14 jul. 2020. Disponível em: <https://elgocerio.home.blog/2020/07/14/proyecto-sin-nombre-astrid-gonzalez/>. Acesso em: 12 jul. 2025.



Academic Biography

Ana Beatriz Coutinho Rezende - Universidade de São Paulo (USP)

Master's student at Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brazil.

E-mail: anaimani@usp.br

Lara Barbosa Couto - Universidade Federal da Bahia (UFBA)

PhD at Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brazil

E-mail: laracoutolc@gmail.com

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

No declared research context

Copyright

Ana Beatriz Coutinho Rezende and Lara Barbosa Couto

Copyright of the translation

Celso Rimoli and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Ana Beatriz Coutinho Rezende: conceptualization and writing – original draft

Lara Barbosa Couto: writing - review and editing

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons

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

**Evaluation Method**

Double-blind peer review

Editors

Altemar Di Monteiro

Anderson Feliciano

Peer Review History

Submission date: 15 July 2025

Approval date: 07 August 2025



**ELES PENSADOS POR ELAS:
resistência periférica nas vozes do Racionais MC's a partir do feminismo negro**

BLACK MEN THROUGH BLACK WOMEN'S LENS:
peripheral resistance in the voices of Racionais MC's through black feminism

Maria Fernanda de Oliveira Ruas

 <https://orcid.org/0009-0008-5019-8963>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8161

Eles pensados por elas:

resistência periférica nas vozes do Racionais MC's a partir do feminismo negro

Resumo: Este artigo propõe uma leitura da obra dos Racionais MC's a partir das contribuições de autoras feministas negras, como bell hooks (2019; 2022), Audre Lorde (2019), Patricia Hill Collins (2019) e Saidiya Hartman (2022), que oferecem ferramentas teórico-metodológicas para a valorização de saberes produzidos nas margens. A análise parte da construção de subjetividades negras atravessadas pelo racismo, discute o *rap* como instrumento de empoderamento político e aborda a fabulação crítica como prática contra-histórica. Ancorada no documentário “Racionais: Das Ruas de São Paulo pro Mundo”, a reflexão evidencia como o grupo articula narrativas que denunciam violências estruturais e afirmam possibilidades de existência e consciência política entre jovens negros periféricos.

Palavras-chave: *hip hop*; feminismo negro; resistência; Racionais MC's; territorialidade; cultura periférica.

Black Men Through Black Women's Lens:

peripheral resistance in the voices of Racionais MC's through black feminism

Abstract This article proposes a reading of the work of the Racionais MC's based on the contributions of black feminist authors such as bell hooks (2019; 2022), Audre Lorde (2019), Patricia Hill Collins (2019) and Saidiya Hartman (2022), who offer theoretical and methodological tools for valuing knowledge produced in the margins. The analysis starts from the construction of black subjectivities crossed by racism, discusses rap as an instrument of political empowerment and addresses critical fabrication as a counter-historical practice. Anchored in the documentary “*Racionais: Das Ruas de São Paulo pro Mundo*” (Racionais MC's: From the Streets of São Paulo), the reflection highlights how the group articulates narratives that denounce structural violence and affirm possibilities for existence and political awareness among young blacks from the periphery.

Keywords: Hip Hop; black feminism; resistance; Racionais MC's; territoriality; peripheral culture.



1 Introdução

A obra do Racionais MC's, grupo de grande notoriedade no cenário do *rap* brasileiro, carrega uma potência narrativa que atravessa e aciona as realidades sociais e culturais das periferias urbanas do país. Fundado em 1988, o grupo tem como membros Pedro Paulo Soares Pereira (Mano Brown), Paulo Eduardo Salvador (Ice Blue), Edivaldo Pereira Alves (Edi Rock) e Kléber Geraldo Lelis Simões (KL Jay).

Conforme indica Tiarajú Pablo D'Andrea (2023) em suas produções, eles trabalham muitos dos problemas que tomam as realidades de bairros periféricos. Na sua leitura, o autor nos conta que tais territórios são o pano de fundo para a maioria esmagadora das histórias contadas. Ainda para ele, ao propor a visibilidade da periferia no contexto da década de 1990, o grupo tinha múltiplos propósitos, como revelar o extermínio dos jovens negros periféricos, expor a violência policial presente nesses espaços, desafiar os estigmas promovidos pela elite e pelos programas populares de televisão e, assim, superar a invisibilidade que acometia as periferias, ao passo em que visava a demonstrar a potencialidade dos sujeitos que moram ali.

O gesto protagonizado pelo Racionais vai ao encontro com uma série de outras expressões que dizem respeito à mobilização social histórica de comunidades negras (Gonzalez, 2020). Como nos explica Lélia Gonzalez (2020), temos, na segunda metade da década de 1970, a consolidação do Movimento Negro Unificado (MNU), que aparece pautado por reivindicações que tematizam o enfrentamento ao racismo e às desigualdades que se estabelecem a partir dele. Ainda para a autora, mulheres negras desempenharam um papel importante nessa articulação, ao passo em que, frente às suas experiências políticas triplamente marginalizadas (raça, classe e gênero) e a não contemplação da inteireza de suas demandas em movimentos feministas clássicos ou no MNU, essas sujeitas também se mobilizam internamente, dando luz ao Movimento de Mulheres Negras, em contexto brasileiro.

Embora diga de uma ótica norte-americana, ao refletir sobre a potencialidade do conhecimento produzido por feministas negras, Patricia Hill Collins (2016) nos apresenta um conceito relevante para pensar a condição dessas mulheres na participação em diferentes grupos de intelectualidades marginais: *outsiders within*¹. Ao trazer à tona esse grupo – assim como outros que compartilham um *status* similar de *outsider* – Collins (2019) nos chama atenção para a possibilidade de leituras que denunciavam aspectos da realidade que frequentemente são negligenciados por abordagens mais convencionais (Collins, 2016). Com base nessa interpretação, este artigo busca refletir: como

¹Guimarães-Silva (2023, p. 42) nos ajuda a compreender esse termo, ao traduzi-lo para “estrangeira de dentro”. A professora explica que podemos compreender as *outsiders* enquanto pessoas que circulam bem em um grupo hegemônico, mas que não necessariamente são parte que o constitui em sua essência – lembrando que o estrangeiro é o “de fora”. Tomemos como exemplo as trabalhadoras domésticas. Apesar de, por vezes, prestarem serviços às casas que as contrataram por muitos anos, elas são comumente associadas a pessoas “quase da família”. São sujeitas que estão ali, mas não são parte dali. Esse lugar de Outro oferece a essas mulheres uma perspectiva diferente do desenrolar das relações sociais de poder estabelecidas nesse espaço.



autoras feministas negras podem contribuir com uma leitura da obra do grupo, considerando suas falas e, também, leituras acerca dos contextos em que eles estão inseridos?

Para tal, considerando que pensadoras do feminismo negro têm dispensado uma energia considerável na luta pela valorização da produção de saberes, a partir das margens, compreendemos que as autoras acionadas para a construção deste artigo nos proporcionam um arsenal relevante de chaves teórico-metodológicas sensíveis e aplicáveis ao trabalho do grupo de *rap* Racionais Mc's, ao passo em que suas produções também encabeçam eixos estratégicos relevantes na desestabilização da ordem colonial (Rodrigues; Nunes; Barros, 2021).

Com isso em mente, temos aqui um percurso que perpassa a importância da experiência para o feminismo negro e o diálogo das vivências dessas mulheres com os de outros grupos sociais. Desse modo, pensaremos sobre como a maternidade e a infância masculina são assuntos relacionados e do interesse dessas pesquisadoras (hooks, 2022) e, em seguida, compreenderemos sobre a juventude que a masculinidade, moldada pelo racismo, tende a criar. Pensando na necessidade de expressão desses jovens, discutiremos o *hip hop* (hooks, 2019) e a importância da poesia (Lorde, 2019), fundamental para o *rap*. Por fim, passamos pela fabulação crítica (Hartman, 2022), enquanto um procedimento metodológico contra-histórico e de resistência das narrativas marginais. Metodologicamente, elaboramos um procedimento que considera a construção das subjetividades desses sujeitos (hooks, 2022), o empoderamento de suas existências (Collins, 2019) e a fabulação (Hartman, 2022) das leituras dos cenários aos quais eles estão inseridos.

A partir disso, propomos uma análise que se fundamenta em um trecho do documentário “Racionais: Das Ruas de São Paulo pro Mundo”, lançado pela Netflix em novembro de 2022 e dirigido por Juliana Vicente. Ao fim, apresentamos nossas considerações finais.

2 Enfrentando o racismo com poesia: chaves teórico-analíticas ofertadas pelas intelectuais do feminismo negro

Patrícia Hill Collins (2019) explica que “a jornada das mulheres negras passa à compreensão de como nossas vidas pessoais têm sido fundamentalmente moldadas por opressões de raça, gênero, sexualidade e classe que se interseccionam” (p. 25), ou seja, falamos de vivências coletivas, quando consideramos o racismo um marcador no centro da nossa experiência.

Nesse caminho, com os olhares voltados para os modos de existir/resistir e as epistemologias propostas por mulheres negras, recorreremos ao que Ângela Figueiredo (2020) sugere, ao afirmar que a experiência aparece como um termo fundamental para pensar a “epistemologia insubmissa feminista negra decolonial”, que propõe a valorização dos saberes construídos no cotidiano e pensar a potencialidade dos conhecimentos produzidos pelas margens. Para a autora, a máxima de que “o pessoal é político” mostra a conexão entre experiência pessoal, individual e coletiva.



Desse modo, destaca-se, aqui, a experiência vivida como uma fonte importante de conhecimento e arquivo.

Em diálogo com essa afirmação, Silvana Bispo (2011) nos conta que autoras como Beatriz Nascimento, Sueli Carneiro e Lélia Gonzalez vêm, há décadas, denunciando incisivamente a situação de vulnerabilidade, marginalização e violência que a comunidade enfrenta. Para a pesquisadora, mulheres negras dedicam suas vidas a diversas formas de ativismo político, na tentativa de promover o benefício coletivo, ocupando espaços como de “lideranças comunitárias, associações de trabalhadoras domésticas, organizações de mulheres, de quilombolas, líderes espirituais, professoras, sindicalistas, cantoras, ativistas, atrizes, pesquisadoras, escritoras, entre outras” (Bispo, 2011, p. 120).

Nesse sentido, elas reconhecem e enfrentam os desafios impostos pelo aniquilamento de seus corpos e dos que as cercam (Bispo, 2011), “em casa”: em suas igrejas, bairros, comunidades... É inegável a potencialidade política da ocupação desses espaços, considerando, principalmente, sua função formativa e emancipatória. A partir disso, Bispo (2011) entende que o empoderamento, para elas, não se restringe apenas às mulheres, mas tem impacto e relevância em toda a coletividade, já que o racismo afeta todos, mesmo que de maneiras distintas, quando somado a outros marcadores.

Então, quando observamos a periferia pela ótica dessas sujeitas, inevitavelmente, precisamos nos debruçar sobre outros grupos que, quer queira quer não, constituem intimamente seus cotidianos e relações. Quando pensamos os homens e meninos negros, não há como desarticular suas demandas das dessas mulheres, na medida em que eles são seus filhos, parceiros, familiares e, muitas vezes, agressores. A maternidade aparece enquanto uma das questões fortemente consideradas, quando pensamos o feminismo negro (Carneiro, 2003) e, junto a isso, nos parece importante pensar a construção da infância dessas crianças. Para Bispo (2011), não é possível lutar pela autonomia das mulheres negras sem abordar as questões que também marginalizam os homens afetados pelo racismo. Esse nexo teórico se torna ainda mais intrigante, quando consideramos o enfrentamento às violências raciais que alcançam jovens negros como uma das principais articulações do feminismo negro.

De acordo com bell hooks (2022), garotos negros tendem a ser expostos à ideia de que vivem em um mundo hostil, que não deseja seu sucesso e que está determinado a garantir seu fracasso. Ela conta ainda que a mídia, sobretudo, mobiliza informações deste tipo frequentemente. No entanto, antes mesmo de serem impactados por tal influência, a maioria desses meninos já enfrenta violências emocionais, em casa e na escola (hooks, 2022), pois são diariamente humilhados e, em nossa cultura, só há uma preocupação mínima com o bem-estar desses sujeitos quando menores cometem atos graves de violência. Ainda, hooks (2022) ressalta que a violência cometida por meninos brancos tende a ser vista como um problema psicológico que pode ser tratado, enquanto os meninos negros que agem da mesma forma são frequentemente rotulados como criminosos e punidos severamente².

2 Podemos entender melhor sobre isso quando olhamos, por exemplo, para o Caso Marcus Vinícius, no qual um menino de 14 anos foi assassinado pela polícia quando ia para escola uniformizado. Além de ser associado a um traficante – o que nos é particularmente interessante aqui –, chama atenção, também, um relato de sua mãe, Bruna da Silva, em uma



Dessa forma, meninos negros, mais do que qualquer outro grupo de crianças, são pressionados a abandonar sua infância, para dar vazão à construção de uma subjetividade encarnada na forma de uma masculinidade patriarcal que é difícil de alcançar (hooks, 2022), mas que surge mutada com genes das condições e possibilidades de cada contexto. Quando consideramos crianças e adolescentes que cresceram abandonados pelo poder público, na periferia de São Paulo, nos anos de 1980, a violência, as drogas e o trabalho prematuro se mostram acessíveis e sedutores.

Em diálogo com esse argumento, no que diz respeito à linha de chegada da produção dessa juventude, hooks (2019) explica que, em espaços vulneráveis, os corpos reais dos homens negros são frequentemente alvo de crueldade, seja pela violência racista branca, pela violência intracomunitária, pelo excesso de trabalho ou pelos efeitos dos vícios e/ou doenças. Ela conta que esses indivíduos enfrentam desafios consideráveis ao tentarem articular e reconhecer suas próprias dores, já que carecem de espaço público e de um discurso social que os autorize a discutir suas experiências, impressões e conhecimentos de forma adequada. O *hip hop* aparece, então, como um recurso capaz de os acolher e que permite trocas entre semelhantes.

Apesar de reconhecer a importância da cultura *hip hop*, hooks (2019) explica que, quando jovens negros ganham visibilidade através de expressões culturais como o *rap*, não necessariamente eles obtêm um meio para explorar suas angústias. Embora esses nichos culturais frequentemente abordem temas de resistência ao racismo, eles também têm a capacidade de perpetuar estereótipos da masculinidade negra, de forma centrada no poder e no prazer, às vezes em detrimento de questões mais relacionadas aos modos em que se dão a construção de suas identidades (hooks, 2019). A autora pontua que o surgimento do *rap* e do *break* em comunidades marginalizadas dizem de uma tentativa de ganhar reconhecimento e voz pública, mas, muitas vezes, essas expressões são utilizadas para reproduzir machismo e misoginia³, reforçando um paradigma patriarcal de masculinidade hegemônica, que busca afirmar poder, enquanto minimiza as narrativas críticas dos homens negros e suas vivências.

entrevista para a *influencer* e comunicadora, Gabi Oliveira. Ela conta que, após ser baleado, no caminho para o hospital e nas suas últimas horas de vida, o menino ficou agarrado à sua mochila, com grande preocupação de que a polícia a encontrasse e plantasse drogas ali. Isso diz de um “protocolo” de existência, uma história que foi repetidamente contada, que produz “modos” de comportamento que nem em um leito de morte deixam de ser exigidos desses garotos. Ver: A LUTA DE UMA MÃE CONTRA AS FAKE NEWS. Gabi Oliveira – De Pretas. [S. l.: s. n.], 18 ago. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=128mlvxS-tc>. Acesso em: 08 out. 2025.

3 A música “Mulheres Vulgares”, do disco *Holocausto Urbano* (1990), do Racionais MC's, evidenciou uma visão do grupo. A canção não é mais parte do repertório do grupo, mas segue disponibilizada em todas as plataformas ocupadas por sua discografia. Ao ser questionado sobre esse tema, Mano Brown disse à jornalista Anna Virginia Balloussier, em uma entrevista para a Folha de S. Paulo: “Tem música que eu não canto mais. Outro dia tocou uma, e eu: ‘paaaaara, vamos ser linchados, se liga no momento do Brasil! As negona vão me matar amanhã, a gente não pode nunca mais falar essas coisas’”. Ele adicionou: “Veja bem, passaram 25 anos, me perdoe, eu era apenas um garoto, era um outro Brasil, eu não tinha uma filha. A gente tinha uma visão realmente machista”. Desse modo, podemos observar que existe, sim, uma autocritica, que surge como um efeito da reivindicação de respeito demandada pelo Movimento de Mulheres Negras Brasileiras. Balloussier, Ana Virgínia. ‘Tem música que não canto mais’, diz Mano Brown sobre letras machistas, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 dez. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1942874-tem-musica-que-nao-canto-mais-diz-mano-brown-sobre-letras-machistas.shtml>. Acesso em: 12 out. 2024.



No trabalho do Racionais MC's, podemos encontrar traços de um machismo que aparece eventualmente e que se mostra nas presenças e nas ausências de discussões acerca dos papéis de mulheres negras em suas vidas. Tanto no documentário, quanto em sua vasta obra, o grupo se mostra muito grato e próximo às mulheres que desempenharam o cuidado para com eles: às suas mães, à produtora, à empresária... Em sua obra, em conjunto, há mais menções às mães e, no documentário, às demais mulheres. Mas, será que o valor das mulheres negras pode ser medido apenas pelo cuidado que elas desempenham em suas vidas?

No documentário, em momento algum são mencionadas as parceiras românticas dos membros do Racionais, mesmo que Eliane Dias, além de empresária, seja esposa de Brown há mais de três décadas, ou seja, desde quando eles ainda não tinham visibilidade, nem dinheiro. Ainda, todos os membros do grupo possuem filhos e são raras as informações e menções às mulheres que se encarregaram de cuidar dessas crianças, para que eles pudessem trabalhar.

Diante da atenção quase exclusiva dada às mães (no caso do Mano Brown e do Ice Blue, solo) na obra do grupo, cabe a nós perguntarmos: será que o cotidiano desses homens não é fundamentalmente atravessado pela ação dessas mulheres? Será que o sexismo, alinhado ao racismo, não passou diante dos seus olhos, em seus *shows*, nos seus bairros, no contato com os “*boys*”, na escola? Quando observadas as vizinhas, as amigas, primas? Será que as empregadas domésticas sumiram do horizonte do Racionais? Precisamos reconhecer que existe uma limitação e um apagamento refletidos na representação dessas mulheres em suas letras.

Porém, mesmo com a necessidade de atenção a esses pontos, hooks (2019) afirma que o *rap* é capaz de estabelecer uma arena onde jovens negros podem reivindicar espaço e visibilidade e contar suas próprias histórias, mesmo que seja dentro dos limites de um ambiente social que, frequentemente, os nega reconhecimento e dignidade.

Nesse mesmo caminho, Audre Lorde (2019), ao compreender a poesia “como iluminação, pois é através da poesia que damos nome àquelas ideias que – antes do poema – não têm nome nem forma, que estão para nascer, mas já são sentidas” (p. 45), entende o fragmento da experiência como fonte da verdadeira poesia, que origina o pensamento, assim como o sonho gera o conceito, a sensação dá origem à ideia e o conhecimento à compreensão.

Esse apontamento é especialmente interessante no nosso trabalho, por estarmos inseridos em um *corpus* muito íntimo da poesia, já que conversamos com cantores de *rap* (que reúnem o ritmo à poesia). Segundo Lorde (2019), conforme aprendemos a ser mais tolerantes com a intimidade da investigação e aceitamos as transformações que ela promove, assim como aprendemos a utilizar os frutos dessa investigação para nos fortalecer, medos que dominam nossa existência e impactam na construção dos nossos silêncios começam a perder sua influência sobre nós. Neste contexto, a autora explica que a poesia extrapola a linguagem, se apresentando como a intensa destilação da experiência humana:



Ela cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível. É da poesia que nos valemos para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado. Os horizontes mais longínquos das nossas esperanças e dos nossos medos são pavimentados pelos nossos poemas, esculpidos nas rochas que são nossas experiências diárias (Lorde, 2019, p. 47).

A autora aponta que há a possibilidade de aprendermos a respeitar nossos sentimentos e expressá-los em palavras e, nesse sentido, onde ainda não há a maturação dessa linguagem, é a poesia que contribui para moldá-la. A poesia não se limita ao sonho e à imaginação; ela é a bússola que nos direciona para um horizonte que colore e, muitas vezes, narra a experiência de nossas vidas (Lorde, 2019). Ela estabelece as bases para a transformação, servindo como uma ponte sobre o medo do desconhecido e do apagado:

Os patriarcas brancos nos disseram: “Penso, logo existo”. A mãe negra dentro de cada uma de nós – a poeta – sussurra nos sonhos: “Sinto, logo posso ser livre”. A poesia cria uma linguagem para expressar e registrar essa demanda revolucionária, a implementação da liberdade (Lorde, 2019, p. 48).

Então, para a autora, “na linha de frente da nossa passagem à mudança existe apenas a poesia para aludir à possibilidade tornada real. Nossos poemas articulam as implicações de nós mesmas [...], nossos medos, nossas esperanças, nossos mais íntimos terrores” (Lorde, 2019, p. 48). Desse modo, compreendemos a fala, a arte, a expressão, o aparecimento, a intimidade, a segurança como fatores indispensáveis para pensar o enfrentamento do dispositivo de racialidade. Com a somatória desses elementos, é muito mais viável a construção de sujeitos empoderados, críticos e mobilizados para a construção e elaboração de um mundo (micro e, quem sabe, macro) mais equitativo e respeitoso.

Pensando a experiência como chave e a poesia enquanto um lugar capaz de potencializar a expressão, que produz registro e, também, história, cabe mencionar o conceito de “fabulação crítica”, proposto por Saidiya Hartman (2022). A autora nos apresenta um método que visa a amparar aqueles que se empenham em narrar a história de pessoas marginalizadas, subalternas e escravizadas. Para a historiadora, esses sujeitos precisam confrontar o poder e a autoridade dos arquivos, assim como os limites que estes impõem sobre o que é possível conhecer, sobre quem é considerado relevante e quem carrega o peso e a legitimidade de ser agente histórico.

Hartman (2022) buscou meios de apurar como se deu a vida das mulheres as quais ela se dispõe a falar e, ao recorrer aos documentos disponíveis para apuração, ela se deu conta de que essas mulheres eram sempre retratadas como um problema. A partir disso, ela nos oferece uma contranarrativa que existe longe dos julgamentos e categorias que as condenaram à vigilância, punição e opressão. A autora nos apresenta relatos sobre a beleza dos experimentos das que fazem do viver uma arte – projetada pelas que frequentemente são vistas como promíscuas, selvagens e rebeldes. Então, nos oferta com um recurso capaz de recuperar o território insurgente, resgatar a verdadeira rebelião (não) registrada nos autos.



Ela explica que o princípio que norteia sua obra é o de que “jovens negras foram as pensadoras radicais que imaginaram incansavelmente outras maneiras de viver e nunca deixaram de considerar como o mundo poderia ser de outra forma” (Hartman, 2022, p. 13). Se os “de fora” chamam de “gueto” as ruas e vielas que formam o universo delas, pelos seus olhos, há simplesmente o lugar onde vivem (Hartman, 2022). O bairro é lido como um emaranhado escuro, ao passo em que também materializa uma cidade africana, o quarteirão negro, a zona nativa (Hartman, 2022).

Apesar de dizer de um outro contexto histórico e social, Racionais MC's faz um trabalho que se aproxima do de Hartman (2022). Pensemos sobre isso. A historiadora diz de um contexto no qual a construção dessas zonas negras periféricas ocorre de modo muito marcado pela segregação racial e pelo estabelecimento de áreas destinadas escancaradamente a essas pessoas⁴. No Brasil, a construção das periferias se dá com mais “sutilidade racial”, ainda que marcada fortemente pela ação de um biopoder que estabelece noções de Ser e de Outro postas pela colonialidade e maquiadas pelo mito da democracia racial (Carneiro, 2023). Isso é ainda mais evidente, diante do fato de a questão étnico-racial ser, por vezes, negligenciada nos estudos brasileiros que se dedicam a discutir as dinâmicas da organização urbana (Campos, 2012).

Desse modo, há um processo de fabulação que é proposto de modo diferente do expresso por Hartman – com outras referências, mobilizações e construções de individualidades e coletividades –, mas que, em muito, flerta com o que propõe a autora, quando consideramos sujeitos que se colocam como aptos a reimaginar/recontar o agora, em suas músicas, e, no documentário, recontar a história “já contada”, até mesmo por eles. Eles fabulam, a partir do que eles experimentam e do que imaginam, sonham para si e para suas comunidades. Eles cultuam os que já se foram e atribuem novas narrativas ao passado, com novos fins, novas possibilidades de existir para os seus – vivos e mortos. Pensar em fabulação é um movimento que reúne o ficcional e o histórico para imaginar o que não pode ser verificado, reivindicar suas vidas no presente e elaborar uma biografia coletiva dos sujeitos imersos naquela realidade.

3 Metodologia

Nesse aspecto, metodologicamente, baseados na trama teórica que nos antecede, propomos a formulação de uma tabela que reúne três eixos centrais na nossa análise. Entendemos como ponto chave pensar sobre os modos nos quais as “subjetividades” de homens e meninos negros de periferia

4 A exemplo disso, podemos refletir sobre o que aciona Tricia Rose (2021) quando afirma que o *hip hop* surge em um contexto pós-segregacionista, marcando a transformação de territórios, tecnologias e culturas abandonadas em recursos para empoderamento e satisfações dessas pessoas. A autora conta que “seus primeiros praticantes cresceram no final da Great Society, na decadência do breve compromisso dos EUA com os direitos civis dos negros e durante o início da era Reagan-Bush. No hip-hop, essas partes, pessoas e instituições abandonadas foram aglutinadas e depois unidas não apenas como fontes de sobrevivência, mas como fontes de prazer. O hip-hop replica e reimagina as experiências da vida urbana e se apropria simbolicamente do espaço urbano por meio de samples, atitude, dança, estilo e efeitos sonoros” (Rose, 2021, p. 40).



são construídas. Ocupar o rosto de alguém que vive em um território negro, pobre e periférico exige privações, resistência a violências e o desenvolvimento de habilidades estratégicas para driblar tal realidade. Assim, propomos uma leitura acerca das “construções de subjetividades”. Depois, pensamos sobre a capacidade dos sujeitos das periferias materiais e simbólicas se repensarem e construírem caminhos que resistam às violências raciais. Vimos que há um movimento de resistência que aparece no “empoderamento político” (Collins, 2019) dessas pessoas, outra chave de leitura cara para nós. Por fim, discutimos a linguagem e a arte - a poesia - como ferramentas sensíveis e revolucionárias para pensar o enfrentamento à tal violência. Em meio ao que argumentamos, encontramos nossa última chave, a “fabulação crítica”, que aparece como uma possibilidade de propor novas leituras acerca de suas realidades e histórias. O Racionais vive o agora, ao passo em que também viveu “agoras” que já não estão mais aqui. Nos momentos de dificuldade, dar nome, história, produzir os seus como heróis é um impulso fabulatório.

Desse modo, considerando a extensão do documentário, o alinhamento com a trama teórica neste trabalho e o espaço que possuímos para a construção deste texto, optamos por observar o álbum “Raio X do Brasil”, conforme veremos na próxima seção.

4 Análises

O álbum “Raio X do Brasil” veio a público em 1993, com as músicas: Introdução, Fim de Semana no Parque, Parte II, Mano na Porta do Bar, Um Homem na Estrada, Juri Racional, Fio da Navalha e Agradecimentos. Ali, eles contam que, apesar da ascensão de suas carreiras, o processo de “chegar no coração” dos públicos almejados (pessoas pretas, pobres e de favela) foi marcado por racismo e muitas dificuldades para acessar espaços – algo que se estendia aos que frequentavam os seus *shows*. As falas sobre essa obra se dão entre a minutagem 00:27:57 e 00:50:07 do documentário e são apresentadas a seguir no Quadro 1.



Quadro 1 – Raio X do Brasil (1993)

Construção de subjetividades	Empoderamento político	Fabulação de suas histórias
Mano Brown: Estamos armados e perigosos. Quem quiser vem. Tipo assim, tudo pensamento de quadrilha. E por isso que tomou essa fama.	KL Jay: Na época, muitos pobres... Os pobres e pretos se identificavam pra caralho.	Mano Brown: Naquela época, a gente gostava de fumar um baseado na marginal, ouvindo Jorge Ben na fita. Eu falei “Pô, eu queria ser igual a esse cara, tá ligado? Eu queria cantar assim”. Eu conseguia visualizar a minha quebrada ouvindo as músicas dele, entendeu? Não é tão fácil você conseguir agregar uma ideia mais política com um ritmo mais dançante, era um conhecimento que a gente não tinha ainda, entendeu? O vocabulário do cara era foda e o vocabulário dele já vinha com ritmo. Eu me liguei num vocal bem de dentro, no meio da harmonia, assim: [cantando] Carol, Carolina...”. Eu falei “Nossa! Isso é muito louco” Isso é árabe, esse vocal é árabe. Foi à África!” Essas músicas que fizeram a minha cabeça, durante a feitura do disco “Raio X do Brasil”.
Ice Blue: Quando eu comecei a receber esses meus cachês misturados com dinheiro de disco, eu não sabia nada... Eu falei “o que que eu vou fazer com esse dinheiro?”. O Milton colocou o dinheiro na mesa, eu falei “Nossa, Milton, o que é isso? Vou com esse dinheiro onde? Não, mano, não vou andar esse dinheiro aí, não. Pelo amor de Deus, não vou andar com esse tanto de dinheiro por aí, não!”. “Esse dinheiro é seu!” Eu falei: “Nossa! Meu dinheiro? Todo esse dinheiro é meu?” Quando comprei uma moto zero, cheguei com ela sem placa, e os caras falando: “Mano, vai ostentar? Os caras não vão entender!” Eu falei “Meu, só porque nós é negão, político, não pode ter um carro legal? Não pode ter uma moto legal? Que porra é essa? Então, eu vou sair dessa porra, virar criminoso e ter meus bagulhos. É isso? Então, posso andar na minha moto? Não comprei com dinheiro de ninguém, comprei com meu dinheiro. Legal?” Tudo bem. Ai, quando os caras pensavam que não, lancei uma caminhonete Silverado verde! Uau! Falei “Putá, precisava comprar um carro para levar minhas motos, mano”.	Mano Brown: Essa foi a grande revolução, foi quando o popularizou.	Mano Brown: Furou o primeiro bloqueio, que foi entrar na periferia. Até então, não entrava. Quem se interessava por aquelas ideias? “Voz Ativa”, “Negro Limitado” ... Alguns estudantes, alguns professores, alguns entendidos... Alguns. Sempre alguns. Quando gravou “Homem na Estrada”, desbloqueou.



Construção de subjetividades	Empoderamento político	Fabulação de suas histórias
Mano Brown: Eu já estava morando na Cohab. Quando eu achei que a minha vida ia ficar melhor, morando na Cohab, eu descobri que podia ser pior. A Cohab era mais dura mesmo, apesar de ter asfalto. Era menos romântico, entendeu? Aconteciam coisas estranhas.	Ice Blue: Chegamos na delegacia, o delegado, tipo, apavorado “quem é o responsável por isso aqui? Quem é o polícia que está no comando? Olha o problema que você trouxe para a minha delegacia. Têm três advogados, um senador, dois deputados e o prefeito me ligando”. Foi aí que o Racionais mostrou força.	Mano Brown: Aí, eu consegui entrar no coração do brasileiro, entendeu? Na alma do brasileiro. Como é que você vai falar de negro e branco, pobre e rico para um brasileiro? Ele não é do Bronx. Ele não nasceu com o banheiro escrito “não entra preto e não entra branco”, entendeu? É outra visão, é outra sensibilidade, tá ligado?
Serafim (gravadora Zimbabwe): Todo mundo feliz, porque as músicas estavam tocando, a gente vendendo os LP... O Brown “Ô, Serafim é o seguinte: preciso falar com você. Pô, Serafa, acontece o seguinte, cara: tô chateado, hein, cara? Pô, que merda, Serafa! Pô, que porra e essa? Tá tocando em tudo quanto é rádio a minha música... Tá tocando numa rádio de boy, tá tocando... Até em rádio de padre tá tocando. Eu não fiz minha música para tocar em tudo quanto é lugar. Por que eles estão tocando? Eu quero que você liga para os caras lá tirar a minha música do ar”. Eu falei “Eu não tenho poder nem pra colocar! Como é que eu vou agora ligar para tirar do ar?”	Ice Blue: A gente falava tudo o que eles não queriam ouvir. O jeito que a gente se comportava era, exatamente, o jeito que eles não queriam que a gente não se comportasse.	Edi Rock: Depois de tanta perseguição, o primeiro voo de avião da banda e tal... Porra... Estamos aqui, ó, chegamos, né, cara? Né? Não é possível, cara... Foi com o Racionais, né? Nunca tinha voado.
Mano Brown: Mobilizava toda a delegacia do bairro em que eu ia cantar, tá ligado? Os caras falavam assim “qualquer um pode cantar aqui, menos essas caras. Esses caras, dentro do meu distrito, eles não cantam”. Era questão de honra pros policiais da época. “Pode vir quem quiser, menos esses caras aí”. Risco de tomar tiro na saída, irmão.		Edi Rock: E a gente gravou isso e a gente fazia show. A gente cantava isso, o público repetia isso, 50 mil pessoas repetiam isso, 100 mil pessoas repetiam isso. Num show no Anhangabaú, por exemplo, que a segurança era a polícia, e o público cantando “não confio na polícia, raça do caralho”. O que que acontece? Acabava o caralho do show. A polícia acabava com o caralho do show, entendeu?
Ice Blue: E por isso que tomou essa fama. “Ah, os caras, o Racionais... Ah!”, porque a gente chegava nos lugares, eram lugares hostis. Nós não fomos tocar da ponte pra lá, a gente ia tocar no Fundão, onde tava pegando mesmo, onde tava pegando os negócios. Então, não adianta a gente chegar lá [despreparado, desarmado] ... Não. Tinha que chegar chegando, pronto.		Dona Lourdes (mãe do Iceblue): Eu estava na cozinha, o telefone toca “fala para o seu filho que a gente vai matar ele, ele vai aprender a não falar mais de polícia. Eles tão pensando que eles são muito grandes”. Aí, eu disse “antes de você matar ele, você vem matar eu primeiro”. Meu pai espiritual se chama Ogum-de-Lei. É ele quem toma conta de nós.

Fonte: Elaboração própria, 2025



No que toca aos modos como esses homens experienciam o mundo e nutrem a relação com sua subjetividade, primeiro, nos chama atenção a necessidade de estarem constantemente em alerta, armados e temendo o perigo. Eles, diversas vezes, contaram sobre a necessidade de estarem munidos, prontos para um iminente conflito com a polícia, que, além deles mesmos, poderia vitimar seus públicos. Podemos observar um retrato dessa realidade na música *Um Homem na Estrada*:

A Justiça Criminal é implacável
Tiram sua liberdade, família e moral
Mesmo longe do sistema carcerário
Te chamarão para sempre de ex-presidiário
Não confio na polícia, raça do caralho!!!
Se eles me acham baleado na calçada
Chutam minha cara e cospem em mim
(Um Homem na Estrada, Racionais MC's)

Ainda é interessante refletir sobre como certos acessos se tornaram possíveis para esses homens, como a primeira viagem de avião ou a aquisição de uma moto — experiências que, por muito tempo, estiveram completamente desvinculadas das vivências negras e periféricas. Ao transformar a dor e o sofrimento em arte, o grupo conseguiu romper essas barreiras e alcançar esses espaços-outros, desenvolvendo outra relação (e tensionamentos que também emergiram) com as possibilidades de ascensão social e econômica. Obviamente, podemos observar realização e conquista ali, mas também aparece um conflito: como lidar com os que, na favela, não têm o mesmo acesso?

Nesse caminho sobre o empoderamento político, nas imagens trazidas pela obra, chamam a atenção os modos com os quais os públicos são mobilizados pelos discursos acionados pelo grupo. Em certo momento, em um *show* que ocorreu em um lugar aberto, situado em algum lugar pobre, eles mencionam a Zona Sul e, automaticamente, são aclamados pelos que os prestigiam. Essas pessoas demonstram orgulho, pertencimento e se apropriam de uma identidade, por muito tempo “criminalizada”. No trecho em questão, os artistas cantavam a música *Fim de Semana no Parque*. Em termos gerais, a canção nos conta das discrepâncias entre um fim de semana em localidades que possuem maior poder aquisitivo em detrimento de outras imersas em condições de maior vulnerabilidade.

Até então, nos álbuns anteriores, vimos uma perspectiva narrada da história — o que também é muito valioso, conforme nos contam Collins (2019) e Lorde (2019). Porém, no “Raio X do Brasil”, temos um movimento que se aproxima intimamente dos sujeitos que vivem às margens de São Paulo e, de modo mais específico, na Zona Sul.



O grupo é composto por dois membros da Zona Sul da cidade de São Paulo⁵ e que, não coincidentemente, foram criados sem a presença de seus genitores e em que tiveram infâncias muito difíceis. No que diz respeito aos outros dois membros, temos pessoas negras e pobres e, mesmo que com mais acessos que Ice Blue e Mano Brown, ainda viveram suas questões. Para além desse lugar teorizado da vida periférica, é interessante perceber aqui o lugar vivido, o lugar experienciado e em condições específicas.

No mesmo caminho, podemos pensar na estruturalidade do racismo e na ideologia que o mantém, quando Mano Brown diz sobre o álbum: “aí, eu consegui entrar no coração do brasileiro [...]. Como é que você vai falar de negro e branco, pobre e rico para um brasileiro? Ele não é do Bronx. Ele não nasceu com o banheiro escrito ‘não entra preto’ e ‘não entra branco’, entendeu?”. O racismo à brasileira se sustenta em estruturas sociais e ideologias que perpetuam desigualdades, se afastando da falácia da democracia racial. Para sua manutenção, ele depende do apoio e do silenciamento dos grupos que são violentados por ele, como parte de uma armadilha, que engana, distrai e corrompe sua presa, a fim de vitimá-la.

De fato, o Capão Redondo⁶ não é o Bronx. É comum que o grupo mencione suas referências internacionais se referindo a pessoas desse território⁷, mas é interessante e valioso para nós percebermos como essa fabulação (Hartman, 2019) exige desses homens recursos críticos que, muitas vezes, extrapolam o lugar da memória e demandam a busca de uma inventividade que precisa ser maturada, construída, antes de qualquer outra coisa. Esse processo, conforme ele explica, se dá com seus públicos, mas, em determinado momento, certamente, também ocorreu com o grupo: pessoas negras periféricas brasileiras, em geral, não são criadas cientes das dimensões políticas de seus corpos. Existem o terror, a miséria, a ausência de acessos... Existem uma autopercepção enquanto também existe uma percepção externa que caracteriza sujeitos-outros (“eu sou pobre, mas existe um rico”; “eu não sou bem recebida aqui, outra pessoa é”). Esse processo de fabulação ocorre de modo específico, frente à necessidade de leitura dignificante sobre si mesmos e os seus – narrativa frequentemente distanciada de seus corpos, frente à ação do dispositivo de racialidade (Carneiro, 2023).

Ainda nesse caminho, logo quando começaram a falar sobre esse produto, Mano Brown explica que, naquele momento (início da década de 1990), ele ouvia muito Jorge Ben Jor e, com isso, tomou o cantor uma referência para pensar a sonoridade do álbum. Podemos ver tal impacto

5 Mano Brown e Ice Blue nasceram na zona sul de São Paulo, enquanto KL Jay e Edi Rock são oriundos da zona norte. Todos vieram de contextos marcados pela pobreza, embora Brown e Blue tenham vivido experiências mais diretamente atravessadas pela precariedade e pelas vulnerabilidades urbanas.

6 O Capão Redondo é um distrito da zona sul de São Paulo, reconhecido como uma favela e local de origem de integrantes do Racionais MC's (Mano Brown e Ice Blue). O bairro tornou-se uma das referências simbólicas mais fortes do grupo, por representar as vivências de desigualdade, resistência e identidade periférica que atravessam suas obras.

7 Ainda no documentário analisado, Mano Brown relata: “quando a gente começou a ter ambição pelo lance do rap, automaticamente, o Public Enemy e a gente, sem eles saberem que a gente existia, passou a ser uma coisa só, entendeu? Onde o Public Enemy andar, eu quero andar também, mesmo que de longe, em pensamento, tá ligado? Aí, começaram a vir esses nomes, né? Malcom X, não sei o quê”.



nos públicos, quando vemos essas pessoas dançando e se divertindo, ouvindo esse som, mesmo em meio a territórios precários, ou seja, temos nesses espaços a concretização de planos de fuga. Ali, esses sujeitos podiam existir, dançar, sorrir e, quem sabe, ainda que por minutos, se esquecer da realidade violenta, imersa em precariedades da periferia.

A partir desses relatos, podemos pensar sobre o *rap* como um instrumento de empoderamento nas vidas de jovens periféricos, devido à transformação que ele promove na vida desses sujeitos. Foi assim com o Racionais MC's, na década de 80, e com outras pessoas que vieram, vêm e estão por vir nessa cena musical.

5 Considerações finais

Neste artigo, buscamos traçar um percurso que lança luz sobre a relevância da experiência no feminismo negro e o diálogo das vivências dessas mulheres com as de outros grupos sociais. Nesse contexto, refletimos sobre como a maternidade e a infância masculina são temas interligados e de interesse para pesquisadoras, como hooks (2022). Em seguida, analisamos como o racismo molda a masculinidade na juventude. A partir da necessidade de expressão desses jovens, abordamos o *hip hop* e o *rap* (hooks, 2019). Por conseguinte, exploramos a relevância da poesia (Lorde, 2019), essencial para o *rap*, e, por fim, a fabulação (Hartman, 2022), vista como um método contra-histórico e uma forma de resistência das narrativas marginalizadas.

A partir dessa trama teórica e do movimento metodológico proposto, com a formulação de uma tabela que reúne três eixos centrais na nossa análise – subjetividades construídas (hooks, 2022), empoderamento político (Collins, 2019) e fabulação das suas histórias (Hartman, 2022) –, identificamos que a apresentação do álbum “Raio X do Brasil”, no documentário “Racionais: Das Ruas de São Paulo pro Mundo”, demonstra como, a partir da leitura da obra dos Racionais MC's, orientada por autoras feministas negras, torna-se possível compreender como o racismo atua na construção das subjetividades ali apresentadas, especialmente quando se analisa a infância e juventude de seus integrantes, marcadas por ausências, exclusões e violências. Ao mesmo tempo, o grupo se inscreve como agente de transformação ao utilizar o *rap* como instrumento de empoderamento, produzindo discursos que desestabilizam lógicas coloniais postas e convocam à ação coletiva. Por fim, ao mobilizar elementos da musicalidade negra brasileira e propor zonas de escape e reinvenção, dentro dos territórios de precariedade, os Racionais constroem uma fabulação, que tensiona a realidade e abre frestas para imaginar outras possibilidades de existência. Essa tríade – subjetividade, empoderamento e imaginação – torna-se, assim, uma chave potente para ler a obra do grupo e compreender seu impacto nas juventudes negras periféricas do Brasil.



Referências

- BISPO, Silvana Santos. *Feminismos em debate: reflexões sobre a organização do movimento de mulheres negras em Salvador (1978-1997)*. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, 2011.
- CAMPOS, Andreilino de Oliveira. Questões étnico-raciais no contexto da segregação socioespacial na produção do espaço urbano brasileiro: algumas considerações teórico-metodológicas. In: SANTOS, Renato Emerson dos (org.). *Questões urbanas e racismo*. Petrópolis: DP et Alii; Brasília: ABPN, 2012, p. 68-103.
- CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser*. São Paulo: Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2023.
- CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 17, p. 117-133, 2003. Disponível em: <https://revistas.usp.br/eav/article/view/9948> . Acesso em: 08 out. 2025.
- COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com o outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*, Florianópolis, v. 31, n. 1, jan./abr., 2016.
- COLLINS, Patricia Hill. Por uma política de empoderamento. In: COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento Feminista Negro*. São Paulo: Boitempo, 2019, p. 490-518.
- D'ANDREA; Tiaraju P. Trabalho e periferia na obra dos Racionais. In: VIEIRA, Daniela; SANTOS, Jaqueline L. (org.). *Racionais MC's entre o gatilho e a tempestade*. São Paulo: Perspectiva, 2023, p. 232-255.
- FIGUEIREDO, Angela. Epistemologia insubmissa feminista negra decolonial. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 12, n. 29, e0102, jan./abr. 2020.
- GUIMARÃES-SILVA, Pâmela. *De Lélia Gonzalez a Marielle Franco: mulheres negras e seus processos comunicacionais interseccionais de resistência*. 2021. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2021.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo Afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- HARTMAN, Saidiya. *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encenqueiras e queers radicais*. São Paulo: Fósforo, 2022.
- hooks, bell. *A gente é da hora: homens negros e masculinidades*. Tradução de Vinícius da Silva. São Paulo: Elefante, 2022.
- hooks, bell. Comendo o outro: desejo e resistência In: hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019, p. 56-82.
- LORDE, Audre. *Irmã outsider: ensaios e conferências*. São Paulo: Autêntica Editora, 2019.
- ROSE, Tricia. *Barulho de Preto: Rap e Cultura Negra nos Estados Unidos Contemporâneos*. São Paulo: Editora Perspectiva S/A, 2021.
- RACIONAIS: Das ruas de São Paulo pro Mundo. Direção: Juliana Vicente. Brasil: Netflix, 2022.



RODRIGUES, Jéssica Silva; NUNES, Larissa Ferreira; BARROS, João Paulo Pereira. Feminismo negro decolonial como metodologia inter(in)ventiva de pesquisa em Psicologia. *Anais do XI Simpósio Brasileiro de Psicologia Política*. Belo Horizonte, 2021. Disponível em: [www.even3.com.br/anais/sbpp/381815-FEMINISMO-NEGRO-DECOLONIAL-COMO-METODOLOGIA-INTER\(IN\)VENTIVA-DE-PESQUISA-EM-PSICOLOGIA](http://www.even3.com.br/anais/sbpp/381815-FEMINISMO-NEGRO-DECOLONIAL-COMO-METODOLOGIA-INTER(IN)VENTIVA-DE-PESQUISA-EM-PSICOLOGIA) . Acesso em: 16 jun. 2024.



Biografia acadêmica

Maria Fernanda de Oliveira Ruas - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
E-mail: amaferuas@gmail.com

Financiamento

À época da escrita da dissertação, bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes); atualmente, bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig).

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

O artigo é originado da dissertação: RUAS, Maria Fernanda de Oliveira. Somos o que somos, cores e valores: a apropriação do território periférico como contra-dispositivo de racialidade, na obra do Racionais MC's. 2025. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2025. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/items/78487787-58dc-4c57-804e-44d86777d283>. Acesso em: 06 out. 2025.

Direitos autorais

Maria Fernanda de Oliveira Ruas

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

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 Duplo Cego

Editores responsáveis

Altemar Di Monteiro
Anderson Feliciano

Histórico de avaliação

Data de submissão: 15 jul. 2025
Data de aprovação: 23 set. 2025



**BLACK MEN THROUGH BLACK WOMEN'S LENS:
peripheral resistance in the voices of Racionais MC's through black feminism**

ELES PENSADOS POR ELAS:
resistência periférica nas vozes do Racionais MC's a partir do feminismo negro

Maria Fernanda de Oliveira Ruas

 <https://orcid.org/0009-0008-5019-8963>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8327

**Black Men Through Black Women's Lens:
peripheral resistance in the voices of Racionais MC's through black feminism**

Abstract: This article proposes a reading of the work of the Racionais MC's based on the contributions of black feminist authors such as bell hooks (2019; 2022), Audre Lorde (2019), Patricia Hill Collins (2019) and Saidiya Hartman (2022), who offer theoretical and methodological tools for valuing knowledge produced in the margins. The analysis starts from the construction of black subjectivities crossed by racism, discusses rap as an instrument of political empowerment and addresses critical fabrication as a counter-historical practice. Anchored in the documentary "*Racionais: Das Ruas de São Paulo pro Mundo*" (Racionais MC's: From the Streets of São Paulo), the reflection highlights how the group articulates narratives that denounce structural violence and affirm possibilities for existence and political awareness among young blacks from the periphery.

Keywords: Hip Hop; black feminism; resistance; Racionais MC's; territoriality; peripheral culture.

**Eles pensados por elas:
resistência periférica nas vozes do Racionais MC's a partir do feminismo negro**

Resumo: Este artigo propõe uma leitura da obra dos Racionais MC's a partir das contribuições de autoras feministas negras, como bell hooks (2019; 2022), Audre Lorde (2019), Patricia Hill Collins (2019) e Saidiya Hartman (2022), que oferecem ferramentas teórico-metodológicas para a valorização de saberes produzidos nas margens. A análise parte da construção de subjetividades negras atravessadas pelo racismo, discute o *rap* como instrumento de empoderamento político e aborda a fabulação crítica como prática contra-histórica. Ancorada no documentário "*Racionais: Das Ruas de São Paulo pro Mundo*", a reflexão evidencia como o grupo articula narrativas que denunciam violências estruturais e afirmam possibilidades de existência e consciência política entre jovens negros periféricos.

Palavras-chave: *hip hop*; feminismo negro; resistência; Racionais MC's; territorialidade; cultura periférica.



1 Introduction

The work of Racionais MC's, a group of great notoriety in the scenario of Brazilian rap, carries a narrative power that crosses and activates the social and cultural realities of the country's urban peripheries. Founded in 1988, the group has as members Pedro Paulo Soares Pereira (Mano Brown), Paulo Eduardo Salvador (Ice Blue), Edivaldo Pereira Alves (Edi Rock), and Kléber Geraldo Lelis Simões (KL Jay).

As Tiarajú Pablo D'Andrea (2023) indicates in his productions, they address many of the problems that make up the realities of peripheral neighborhoods. In his reading, the author tells us that such territories are the background for the overwhelming majority of the stories told. Still according to him, in proposing the visibility of low-income neighborhoods in the context of the 1990s, the group had multiple purposes, such as revealing the extermination of peripheral black youth, exposing the police violence present in these spaces, challenging the stigmas promoted by the elite and popular television programs and, thus, overcoming the invisibility that affected these territories, while aiming to show the potential of the subjects who live there.

The gesture carried out by Racionais MC's meets a series of other expressions that concern the historical social mobilization of black communities (Gonzalez, 2020). As Lélia Gonzalez (2020) explains, we have, in the second half of the 1970s, the consolidation of the Unified Black Movement (MNU), which appears guided by demands that focus on confrontation with racism and the inequalities that are established from it. According to her, black women played an important role in this articulation, while, faced with their triply marginalized political experiences (race, class, and gender) and the failure to encompass the entirety of their demands in classical feminist movements or in the MNU, these subjects decided to also organize internally, giving light to the Black Women's Movement in the Brazilian context.

Although speaking from a North American perspective, when reflecting on the potential of knowledge produced by black feminists, Patricia Hill Collins (2016) presents us with a relevant concept to think about the condition of these women in their participation in different groups of marginal intellectualities: *foreign from within*¹. By bringing up this group – as well as others who share a similar status of *outsider* –, Collins (2019) draws our attention to the possibility of readings that denounce aspects of reality that are often neglected by more conventional approaches (Collins, 2016). Based on this interpretation, this article seeks to reflect: how can black feminist authors contribute with a reading of the work of Racionais MC's, considering their speeches and also readings about the contexts in which they are inserted?

1 Guimarães-Silva (2023, p. 42) helps us understand this term by translating it to "foreign from within". The professor explains that we can understand outsiders as people who circulate well in a hegemonic group, but who are not necessarily part that constitutes it in its essence – remembering that the foreigner is the "outsider". Take domestic workers as an example. Although they sometimes provide services to the families that have hired them for many years, they are commonly associated with "almost family" people. They are subjects that are there, but they are not part of it. This place of Other offers these women a different perspective of the unfolding of the social relations of power established in this space.



To this end, considering that thinkers of black feminism have expended considerable energy in the struggle for the valorization of the production of knowledge from the margins, we understand that the authors summoned for the construction of this article provide us with a relevant arsenal of sensitive theoretical and methodological keys applicable to the work of Racionais MC's, since their productions also promote relevant strategic axes in the destabilization of the colonial order (Rodrigues; Nunes; Barros, 2021).

With this in mind, we have here a path that runs through the importance of experience for black feminism and the dialogue of these women's experiences with those of other social groups. Thus, we will think about how motherhood and male childhood are related subjects of interest to these researchers (hooks, 2022), and then we will investigate about the youth that masculinity, shaped by racism, tends to create. Thinking about the need for expression of these young people, we will discuss the Hip Hop movement (hooks, 2019) and the importance of poetry (Lorde, 2019), essential to rap music. Finally, we will address critical fabulation (Hartman, 2022) as a counter-historical methodological procedure of resistance of marginal narratives. Methodologically, we elaborated a procedure that considers the construction of the subjectivities of these subjects (hooks, 2022), the empowerment of their existences (Collins, 2019), and the fabulation (Hartman, 2022) of the readings of the scenarios in which they are inserted.

From this, we propose an analysis based on an excerpt from the documentary "*Racionais: Das Ruas de São Paulo pro Mundo*" (Racionais MC's: From the Streets of São Paulo), released by Netflix in November 2022 and directed by Juliana Vicente. At the end, we present our final remarks.

2 Facing racism with poetry: theoretical-analytical keys offered by black feminism intellectuals

Patricia Hill Collins (2019) explains that "the journey of black women goes through the understanding of how our personal lives have been fundamentally shaped by oppressions of race, gender, sexuality, and class that intersect" (p. 25), that is, we speak of collective experiences when we consider racism as a marker at the center of our experience.

In this path, with our eyes focused on the ways of existing/resisting and the epistemologies proposed by black women, we resort to what Angela Figueiredo (2020) suggests when affirming that experience appears as a fundamental term to think about the "decolonial black feminist unsubmitive epistemology," which proposes the valorization of knowledge built in everyday life and thinking about the potentiality of knowledge produced by the margins. For the author, the maxim "the personal is political" shows the connection between personal, individual, and collective experience. Thus, lived experience stands out here as an important source of knowledge and archive.



In dialogue with this statement, Silvana Bispo (2011) tells us that authors such as Beatriz Nascimento, Sueli Carneiro, and Lélia Gonzalez have been incisively denouncing for decades the situations of vulnerability, marginalization, and violence that black communities face. For the researcher, black women dedicate their lives to various forms of political activism, in an attempt to promote collective benefits, occupying spaces such as “community leaderships, domestic workers’ associations, women’s and *quilombola* organizations, spiritual leaderships, teachers, labor unionists, singers, activists, actresses, researchers, writers, among others” (Bispo, 2011, p. 120).

In this sense, they recognize and face the challenges imposed by the annihilation of their bodies and of those around them (Bispo, 2011), “at home”: in their churches, neighborhoods, communities. The political potentiality of the occupation of these spaces is undeniable, mainly considering their formative and emancipatory function. From this, Bispo (2011) understands that empowerment, for them, is not restricted only to women, but has an impact and relevance throughout the community, since racism affects everyone, even if in different ways when added to other markers.

So, when we observe the periphery from the perspective of these subjects, we inevitably need to focus on other groups that necessarily intimately constitute their daily lives and relationships. When we think of black men and boys, there is no way to disarticulate their demands from those of these women, as they are their children, partners, family members, and often aggressors. Motherhood appears as one of the issues strongly considered when we think about black feminism (Carneiro, 2003) and, along with this, it seems important to think about the construction of the childhood of these children. According to Bispo (2011), it is not possible to fight for the autonomy of black women without addressing the issues that also marginalize men affected by racism. This theoretical nexus becomes even more intriguing when we consider confronting racial violence that reaches young black men as one of the main articulations of black feminism.

According to bell hooks (2022), black boys tend to be exposed to the idea that they live in a hostile world, which does not want their success and that is determined to ensure their failure. She also says that the media, above all, often mobilizes information of this type. However, even before being impacted by such influence, most of these boys already face emotional violence, at home and at school (hooks, 2022), since they are humiliated daily and, in our culture, there is only minimal concern for the well-being of these subjects when minors commit serious acts of violence. Also, hooks (2022) points out that violence committed by white boys tends to be seen as a psychological problem that can be treated, while black boys who act in the same way are often labeled as criminals and punished severely².

² We can understand this better when we look, for example, at the Marcus Vinícius case, in which a 14-year-old boy was murdered by the police while going to school in uniform. In addition to being associated with a drug dealer – which is particularly interesting to us here –, an account of his mother, Bruna da Silva, stands out in an interview with the influencer and communicator Gabi Oliveira. She says that after being shot, on the way to the hospital and in his last hours of life, the boy clung to his backpack, with great concern that the police would find it and put drugs there. This relates to a “protocol” of existence, a story that has been repeatedly told, that produces “modes” of behavior that



Therefore, black boys, more than any other group of children, are pressured to abandon their childhood, to give vent to the construction of a subjectivity embodied in the form of a patriarchal masculinity that is difficult to achieve (hooks, 2022), but that emerges mutated with genes of the conditions and possibilities of each context. When we consider children and adolescents who grew up abandoned by the government in low-income neighborhoods of São Paulo in the 1980s, violence, drugs, and premature labor are accessible and seductive.

In dialogue with this argument, regarding the finish line of the production of this youth, hooks (2019) explains that, in vulnerable spaces, the real bodies of black men are often the target of cruelty, either by white racist violence, intra-community violence, overwork, or the effects of addictions and/or diseases. She says that these individuals face considerable challenges when trying to articulate and recognize their own pain, since they lack public space and a social discourse that authorizes them to discuss their experiences, impressions, and knowledge in an appropriate way. The Hip Hop movement appears, then, as a resource capable of welcoming them and allowing exchanges between similar people.

While recognizing the importance of Hip Hop culture, hooks (2019) explains that, when young black men gain visibility by cultural expressions such as rap, they not necessarily get a means to explore their anguish. Although these cultural niches often address themes of resistance to racism, they also have the ability to perpetuate stereotypes of black masculinity, in a way centered on power and pleasure, sometimes to the detriment of issues more related to the ways in which they construct their identities (hooks, 2019). The author points out that the emergence of rap and breaking in marginalized communities are related to an attempt to gain recognition and public voice, but that these expressions are often used to reproduce sexism and misogyny³, reinforcing a patriarchal paradigm of hegemonic masculinity, which seeks to assert power while minimizing the critical narratives of black men and their experiences.

In the work of Racionais MC's, we can find traces of a sexism that appears eventually and that is shown in the presence and absence of discussions about the roles of black women in their lives. Both in the documentary and in their vast work, the group is very grateful and close to the

even on a deathbed are required from these boys. See: A LUTA DE UMA MÃE CONTRA AS FAKE NEWS. Gabi Oliveira – De Pretas. [S. l.: s. n.], 18 ago. 2020. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=128mlvxS-tc>. Accessed on: Oct. 8, 2025.

3 The song “*Mulheres Vulgares*” (Vulgar Women) from the album *Holocausto Urbano* [Urban Holocaust] (1990), by Racionais MC's, evidenced a vision of the group. The song is no longer part of the group's repertoire, but remains available on all platforms occupied by their discography. When asked about this topic, Mano Brown told journalist Anna Virginia Balloussier, in an interview for Folha de S. Paulo: “There's songs I don't sing anymore. The other day one was playing, and I was like, ‘stooop, we're gonna be lynched, check out the moment now in Brazil! Black women will kill me tomorrow, we can never say stuff like that again’”. He added: “You see, it's been 25 years, forgive me, I was just a boy, it was another Brazil, I didn't have a daughter. We had a really sexist view”. Thus, we can observe that there is indeed a self-criticism, which arises as an effect of the claim for respect demanded by the Brazilian Black Women's Movement. Balloussier, Ana Virgínia. ‘Tem música que não canto mais’, diz Mano Brown sobre letras machistas, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 dez. 2017. Available from: <https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1942874-tem-musica-que-nao-canto-mais-diz-mano-brown-sobre-letras-machistas.shtml>. Accessed on: Oct. 12, 2024.



women who took care of them: their mothers, their producer, their business manager. In their work as a whole, there are more mentions of mothers and, in the documentary, of other women. But can the value of black women be measured only by the care they take in their lives?

In the documentary, the romantic partners of the members of Racionais are never mentioned, even if Eliane Dias, in addition to being a business manager, has been Brown's wife for more than three decades, that is, since when they still had no visibility nor money. Moreover, all members of the group have children, and information and mentions of the women who were in charge of caring for these children, so that they could work, are rare.

Given the almost exclusive attention given to their mothers (in the case of Mano Brown and Ice Blue, solo) in the group's work, it is up to us to ask: is the daily life of these men not fundamentally crossed by the action of these women? Did sexism, aligned with racism, not pass before their eyes, in their concerts, in their neighborhoods, in contact with the "boys," at school? When looking at neighbors, friends, cousins? Have domestic workers vanished from the horizon of Racionais? We need to acknowledge a limitation and erasure reflected in the representation of these women in their lyrics.

However, even with the need for attention to these points, hooks (2019) states that rap is able to establish an arena where young black men can claim space and visibility and tell their own stories, even if it is within the confines of a social environment that often denies them recognition and dignity.

In this same way, Audre Lorde (2019), when defining poetry "as enlightenment, since it is through poetry that we give names to those ideas that – before the poem – have no name or form, that are about to be born, but are already felt" (p. 45), understands the fragment of experience as the source of true poetry, which creates thought, just as the dream generates the concept, sensation gives rise to the idea, and knowledge to understanding.

This point is especially interesting in our work, because we are inserted in a very intimate *corpus* of poetry, since we talked to artists of rap (which unites rhythm and poetry). According to Lorde (2019), as we learn to be more tolerant of the intimacy of research and accept the transformations it promotes, as well as learn to use the fruits of this research to strengthen ourselves, fears that dominate our existence and impact the construction of our silences begin to lose their influence on us. In this context, the author explains that poetry goes beyond language, presenting itself as the intense distillation of human experience:

It creates the kind of light upon which we base our hopes and dreams of survival and change, first as language, then as Idea, and then as more tangible action. It is poetry that we use to name what has yet no name, and which only then can be thought. The farthest horizons of our hopes and fears are paved by our poems, carved into the rocks that are our daily experiences (Lorde, 2019, p. 47).

The author points out that there is the possibility of learning to respect our feelings and



express them in words and, in this sense, where there is not yet the maturation of this language, it is poetry that contributes to shaping it. Poetry is not limited to the dream and imagination; it is the compass that directs us to a horizon that colors and often narrates the experience of our lives (Lorde, 2019). It lays the foundation for transformation, serving as a bridge over the fear of the unknown and the erased:

The white patriarchs told us: "I think, therefore I am". The black mother inside each of us – the poet – whispers in our dreams: "I feel, therefore I am free". Poetry creates a language to express and record this revolutionary demand, the implementation of freedom (Lorde, 2019, p. 48).

So, for the author, "on the front line of our passage to change there is only poetry to allude to the possibility made real. Our poems articulate the implications of ourselves [...], our fears, our hopes, our innermost terrors" (Lorde, 2019, p. 48). Thus, we understand speech, art, expression, presence, intimacy, security as indispensable factors to think about confronting the raciality device. With the sum of these elements, it is much more feasible to build empowered, critical, and mobilized subjects for the construction and elaboration of a more equitable and respectful world (at the micro and, who knows, macro level).

Thinking of experience as key and poetry as a place capable of enhancing expression, which produces record and also history, it is worth mentioning the concept of "critical fabulation," proposed by Saidiya Hartman (2022). The author presents us with a method that aims to support those who strive to narrate the history of marginalized, subaltern, and enslaved people. For the historian, these subjects need to confront the power and authority of archives, as well as the limits they impose on what is possible to know, on who is considered relevant and who carries the weight and legitimacy of being a historical agent.

Hartman (2022) sought ways to ascertain how the lives of the women she is willing to talk about took place and, when resorting to the documents available for verification, she realized that these women were always portrayed as a problem. From this, she offers us a counter-narrative that exists far from the judgments and categories that condemned them to surveillance, punishment, and oppression. The author presents us with accounts of the beauty of the experiments of those who make living an art – designed by those who are often seen as promiscuous, wild, and rebellious. Therefore, she offers us a resource capable of recovering insurgent territory, rescuing the real rebellion (not) registered in the records.

She explains that the principle that guides her work is that "young black women were the radical thinkers who tirelessly imagined other ways of living and never stopped considering how the world could be different" (Hartman, 2022, p. 13). If "outsiders" call the streets and alleys that make up the universe of these women "ghetto," from black women's lens, they are simply the place where they live (Hartman, 2022). The neighborhood is read as a dark tangle, while it also materializes an African city, the Black quarter, the native zone (Hartman, 2022).



Despite talking about a different historical and social context, Racionais MC's does a work that approaches that of Hartman (2022). Let us think about it. The historian talks about a context in which the construction of these peripheral black zones occurs in a way very marked by racial segregation and the establishment of areas openly intended for these people⁴. In Brazil, the construction of low-income neighborhoods takes place with more "racial subtlety," although strongly marked by the action of a biopower that establishes notions of Being and Other defined by coloniality and masked by the myth of racial democracy (Carneiro, 2023). This is even more evident given the fact that the ethnic-racial issue is sometimes neglected in Brazilian studies that are dedicated to discussing the dynamics of urban organization (Campos, 2012).

Thus, there is a process of fabulation that is proposed differently from that expressed by Hartman – with other references, mobilizations and constructions of individualities and collectivities –, but that, in a lot of ways, flirts with what the author proposes, when we consider subjects who position themselves as able to reimagine/retell the now, in their music, and, in the documentary, retell the story "already told," even by themselves. They fabulate from what they experience and what they imagine, they dream for themselves and for their communities. They worship the departed and ascribe new narratives to the past, with new ends, new possibilities of existence for their own – living and dead. Fabulation is a movement that brings together the fictional and the historical to imagine what cannot be verified, claim their lives in the present, and elaborate a collective biography of the subjects immersed in that reality.

3 Methodology

In this aspect, methodologically, based on the theoretical framework that precedes us, we propose the formulation of a table that brings together three central axes in our analysis. We understand that thinking about the ways in which the "subjectivities" of peripheral black men and boys are constructed is a key point. Living in a black, poor, and peripheral territory brings deprivation, resistance to violence, and the development of strategic skills to circumvent such reality. Therefore, we propose a reading about the "constructions of subjectivities". Then, we think about the capacity of the subjects from material and symbolic peripheries to rethink themselves and build paths that resist racial violence. We have seen that there is a resistance movement that appears in the "political empowerment" (Collins, 2019) of these people, another important reading key for us. Finally, we discuss language and art - poetry - as sensitive and revolutionary tools to think about

⁴ As an example of this, we can reflect on what Tricia Rose (2021) addresses when she states that Hip Hop arises in a post-segregationist context, marking the transformation of abandoned territories, technologies, and cultures into resources for the empowerment and satisfaction of these people. The authors tells us that "its first practitioners grew up at the end of the Great Society, in the decay of America's brief commitment to black civil rights, and during the early Reagan-Bush era. In Hip Hop, these abandoned parts, people, and institutions were agglutinated and then united not only as sources of survival, but as sources of pleasure. Hip Hop replicates and reimagines the experiences of urban life and symbolically appropriates the urban space by samples, attitude, dance, style, and sound effects" (Rose, 2021, p. 40).



confronting such violence. In the midst of what we argue, we find our last key, “critical fabulation,” which arises as a possibility to propose new readings about their realities and histories. Racionais MC's lives now, whereas it has also lived “nows” that are no longer here. In moments of difficulty, to give a name, a story, to produce your own people as heroes is a fabulous impulse.

Thus, considering the scope of the documentary, its alignment with the theoretical framework in this work, and the space we have for the construction of this text, we chose to analyze the album “*Raio X do Brasil*” (X-Ray of Brazil) as we will see in the next section.

4 Analyses

The album “*Raio X do Brasil*” was released in 1993, with the songs: *Introdução* (Introduction), *Fim de Semana no Parque* (Weekend at the Park), *Parte II* (Part II), *Mano na Porta do Bar* (Bro at the Bar Door), *Homem na Estrada* (Man on the Road), *Júri Racional* (Rational Jury), *Fio da Navalha* (Razor's Edge), and *Agradecimentos* (Acknowledgments). There, they say that, despite the rise of their careers, the process of “reaching the heart” of the target audiences (black, poor, and *favela* people) was marked by racism and many difficulties in accessing spaces – something that extended to those who attended their concerts. The speeches about this work take place between the minute 00:27:57 and 00:50:07 of the documentary and are presented below in Table 1.



Table 1 – “Raio X do Brasil”(1993)

Construction of subjectivities	Political empowerment	Fabulation of their stories
Mano Brown: We are armed and dangerous. Whoever wants to can come. Like, all gang thinking. And that's why it got that fame.	KL Jay: At the time, a lot of poor people... The poor and black people identified as shit with that.	Mano Brown: Back then, we liked to smoke a joint on the highway, listening to Jorge Ben Jor on tape. I said, “Man, I wanna be like this guy, you feel me? I wish I could sing like that”. I could visualize my hood listening to his songs, you know? It's not so easy to be able to add a more political idea with a more danceable rhythm, it was a knowledge that we didn't have yet, you know? The guy's vocabulary was badass and his vocabulary already came with rhythm. I connected myself to a vocal right from the inside, in the middle of the harmony, like this: [singing] Carol, Carolina...”. I was like “Wow! That's crazy, this is Arabic, this vocal is Arabian. He went to Africa!”. These are the songs that made my head during the making of the album “Raio X do Brasil”.
Ice Blue: when I started getting these fees of mine along with record money, I didn't know anything... I was like, “what am I going to do with this money?”. Milton put the money on the table, and I said, “Wow, Milton, what's that? Where do I go with that money? No, bro, I'm not carrying that money around, no. For God's sake, I'm not going to walk around with that much money, no!”. “This money is yours!” I was like “Wow! My money? Is all that money mine?” When I bought a brand new motorcycle, I arrived with it without a license plate, and the guys were saying: “Bro, you gonna show off? The guys wont' get it!” I said, “Man, just because we're black, political, we can't have a nice car? We can't have a cool bike? What the fuck? So I'm gonna get the fuck out of here, become a thug, and get my shit together. Is that it? So, can I ride my bike? I didn't buy it with anyone's money, I bought it with my own money. Cool?” Alright. Then, when the guys thought I was chill, I came with a green Silverado pickup truck! Wow! I said “Bitch, I needed to buy a car to take my bikes, bro”.	Mano Brown: That was the great revolution, that's when it got popular.	Mano Brown: It broke the first obstacle, which was to enter the hood. Until then, it didn't go in. Who was interested in those ideas? “Voz Ativa” (Active Voice), “Negro Limitado” (Limited Nigga)... Some students, some teachers, some experts... Some. Always a few. When we recorded “Homem na Estrada” (Man on the Road) it unlocked it.



Construction of subjectivities	Political empowerment	Fabulation of their stories
Mano Brown: I was already living at Cohab. When I thought my life was going to get better, living at Cohab, I discovered that it could be worse. Cohab was tougher even though it had pavement. It was less romantic, you know? Strange things happened.	Ice Blue: We arrived at the police station, the police chief was, like, terrified "who is responsible for this? Who's the cop in charge? Look at the trouble you brought to my precinct. There's three lawyers, a senator, two congressmen, and the mayor calling me". That's when Racionais showed strength.	Mano Brown: Then I managed to reach the heart of Brazilians, you know? In the soul of Brazilians. How are you going to talk about black and white, poor and rich to Brazilians? They're not from the Bronx. They weren't born with the bathroom written "no black and no white," you know? It's another vision, it's another sensibility, okay?
Serafim (Zimbabwe record label): Everybody was happy, because the songs were playing, we were selling the LPs... And Brown "Hey, Serafim, here's the thing: I gotta talk to you. Well, Serafa, here's the deal, man: I'm upset, you know, man? Oh, shit, Serafa! Man, what the fuck? My music's playing on every radio station... it's playing on a boy's radio, it's playing... it's playing even on a priest's radio. I didn't make my music to play everywhere. Why are they playing it? I want you to call the guys there to get my music off the air". I said "I'm not even in charge to put it in! How am I going to call now to take it off the air?"	Ice Blue: We talked about everything they didn't want to hear. The way we behaved was exactly the way they didn't want us not to behave.	Edi Rock: After so much persecution, the first plane flight of the band and such... Damn... We're here, hey, we got there, right, man? Right? It's not possible, man... It was with Racionais, right? I had never flown before.
Mano Brown: It mobilized the entire precinct in the neighborhood where I was going to sing, you know? The guys talked like this "anyone can sing here, except these guys. These guys, in my precinct, they don't sing". It was a matter of honor for the police at the time. "Anyone can come, except these guys". Risk of getting shot on the way out, brother.		Edi Rock: And we recorded it and we did a concerts. We sang it, the audience repeated it, 50,000 people repeated it, 100,000 people repeated it. At a concert in Anhangabaú, for example, in which security was the police, the audience chanted "I don't trust the police, fuckass race". What happens? The fucking show was over. The police would end the fucking show, you know?
Ice Blue: And tha's why it got that fame. "Oh, the guys, Racionais... Oh!", because we arrived in the places, they were hostile places. We didn't go to play from the bridge there, we were gonna play deep down there, where the shit was going on. So, there's no point in us getting there [unprepared, unarmed]... No. We had to go big, all ready.		Mrs. Lourdes (Ice Blue's mother): I was in the kitchen, the phone rings "tell your son that we are going to kill him, he will learn not to talk about the police anymore. They're thinking they're so big". Then I said, "before you kill him, you come kill me first". My spiritual father is called Ogum-de-Lei. He's the one who takes care of us.

Source: Prepared by the author, 2025.

Regarding the ways in which these men experience the world and nurture the relationship with their subjectivity, first, we are struck by the need to be constantly on high alert, armed and



fearing danger. They told us several times about the need to be armed, ready for an imminent conflict with the police, which, in addition to themselves, could victimize their audience. We can observe a portrait of this reality in the song “*Um Homem na Estrada*”:

Criminal Justice is ruthless
They take away your freedom, family, and morals
Even far from the prison complex
They'll forever call you an ex-convict
I don't trust the police, fuckass race!!!
If they find me shot on the sidewalk
They kick my face and spit on me
(*Um Homem na Estrada*, Racionais MC's)

It is still interesting to reflect on how certain accesses became possible for these men, such as the first plane trip or the acquisition of a motorcycle — experiences that, for a long time, were completely disconnected from black and peripheral experiences. By transforming pain and suffering into art, the group was able to break through these barriers and reach these spaces-others, developing another relationship (and tensions that also emerged) with the possibilities of social and economic mobility. Obviously, we can observe fruition and achievement there, but there is also a conflict: how to deal with those who, in the hoods, do not have the same access?

In this path about political empowerment, in the images brought by the work, attention is drawn to the ways in which the audience is mobilized by the discourses triggered by the group. At one point, in a concert that took place in an open place, situated in some poor place, they mention the South Zone and are automatically acclaimed by those who prestige them. These people show pride, belonging and appropriate an identity, for a long time “criminalized”. In the excerpt in question, the artists performed the song “*Fim de Semana no Parque*”. In general terms, the song tells us about the discrepancies between a weekend in locations that have greater purchasing power at the expense of others immersed in conditions of greater vulnerability.

So far, on previous albums, we had seen a narrated perspective of history – which is also very valuable, as Collins (2019) and Lorde (2019) tell us. However, in “*Raio X do Brasil*,” we have a movement that closely approaches the subjects who live on the periphery of São Paulo and, more specifically, in the South Zone.

The group consists of two members from the South Zone of the city of São Paulo⁵ and who, not coincidentally, were raised without the presence of their fathers and had very difficult childhoods. Regarding the other two members, we have black and poor people who, even if with more access than Ice Blue and Mano Brown, still lived their issues. In addition to this theorized

⁵ Mano Brown and Ice Blue were born in the South Zone of São Paulo, while KL Jay and Edi Rock are from the North Zone. All came from contexts marked by poverty, although Brown and Blue lived experiences more directly crossed by precariousness and urban vulnerabilities.



place of peripheral life, it is interesting to perceive here the place lived, the place experienced in specific conditions.

In the same path, we can think about the structurality of racism and the ideology that maintains it, when Mano Brown says about the album: “then I managed to reach the heart of Brazilians [...]. How are you going to talk about black and white, poor and rich to Brazilians? They’re not from the Bronx. They weren’t born with the bathroom written “no black and no white,” you know?”. Brazilian-style racism is based on social structures and ideologies that perpetuate inequalities, moving away from the fallacy of racial democracy. For its maintenance, it depends on the support and silencing of the groups that are violated by it, as part of a trap, which deceives, distracts, and corrupts its prey in order to victimize it.

In fact, Capão Redondo⁶ is not the Bronx. It is common for the group to mention its international references by citing people from that territory⁷, but it is interesting and valuable for us to realize how this fabulation (Hartman, 2019) demands from these men critical resources that often extrapolate the place of memory and demand the search for an inventiveness that needs to be matured, built, before anything else. This process, as he explains, occurs with their audience, but at a certain point, it certainly also occurred with the group: Brazilian peripheral black people, in general, are not raised aware of the political dimensions of their bodies. There is terror, misery, the absence of access... There is a self-perception while there is also an external perception that characterizes them as subjects-others (“I am poor, but there is a rich one”; “I am not well received here, but someone else is”). This process of fabulation occurs in a specific way, in the face of the need for a dignifying reading about themselves and their own people – narrative often distanced from their bodies, by the action of the raciality device (Carneiro, 2023).

Still on this path, right when they started talking about this product, Mano Brown explains that, at that moment (early 1990s), he listened a lot to Jorge Ben Jor and, with that, took the singer as a reference to think about the sound of the album. We can see such an impact on the audience, when we see these people dancing and having fun, listening to this sound, even in the midst of precarious territories, that is, we have in these spaces the concretization of escape plans. There, these subjects could exist, dance, smile, and, who knows, even for minutes, forget about the violent reality, immersed in the precarious conditions of the periphery.

From these accounts, we can think about rap as an instrument of empowerment in the lives of peripheral young men, due to the transformation it promotes in the lives of these subjects. It was

6 Capão Redondo is a district in the South Zone of São Paulo, recognized as a *favela* and place of origin of members of Racionais MC's (Mano Brown and Ice Blue). The neighborhood has become one of the strongest symbolic references of the group, as it represents the experiences of inequality, resistance, and peripheral identity that cross their works.

7 Still in the documentary analyzed, Mano Brown reports: “when we started having ambition for the rap thing, automatically, Public Enemy and us, without them knowing that we existed, became one thing, you know? Where Public Enemy walks, I wanna walk too, even if from afar, in thought, you feel me? Then, these names started to show up, you know? Malcolm X and others”.



like that with Racionais MC's since the 1980s and with other people who have come, are coming, will come to this music scene.

5 Final remarks

In this article, we sought to trace a path that sheds light on the relevance of experience in black feminism and the dialogue of these women's experiences with those of other social groups. In this context, we reflected on how motherhood and male childhood are interconnected themes of interest to researchers, such as hooks (2022). Next, we looked at how racism shapes masculinity in youth. From the need for expression of these young men, we addressed Hip Hop and rap (hooks, 2019). Therefore, we explored the relevance of poetry (Lorde, 2019), essential for rap, and, finally, of fabulation (Hartman, 2022), seen as a counter-historical method and a form of resistance of marginalized narratives.

From this theoretical framework and the proposed methodological movement, with the formulation of a table that brings together three central axes in our analysis – construction of subjectivities (hooks, 2022), political empowerment (Collins, 2019), and fabulation of their stories (Hartman, 2022) –, we identified that the presentation of the album “*Raio X do Brasil*” in the documentary “*Racionais: Das Ruas de São Paulo pro Mundo*,” shows how, from the reading of the work of Racionais MC's, guided by black feminist authors, it is possible to understand how racism acts in the construction of the subjectivities presented there, especially when analyzing the childhood and youth of its members, marked by absences, exclusions, and violence. At the same time, the group places itself as a transformation agent by using rap as an instrument of empowerment, producing discourses that destabilize colonial logics and call for collective action. Finally, by mobilizing elements of black Brazilian musicality and proposing areas of escape and reinvention, within the territories of precariousness, Racionais MC's build a fabulation, which tensions reality and opens cracks to imagine other possibilities of existence. This triad – subjectivity, empowerment, and imagination – thus becomes a powerful key to read the group's work and understand its impact on peripheral black youth in Brazil.



References

- BISPO, Silvana Santos. *Feminismos em debate: reflexões sobre a organização do movimento de mulheres negras em Salvador (1978-1997)*. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, 2011.
- CAMPOS, Andreilino de Oliveira. Questões étnico-raciais no contexto da segregação socioespacial na produção do espaço urbano brasileiro: algumas considerações teórico-metodológicas. In: SANTOS, Renato Emerson dos (org.). *Questões urbanas e racismo*. Petrópolis: DP et Alii; Brasília: ABPN, 2012, p. 68-103.
- CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser*. São Paulo: Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2023.
- CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 17, p. 117-133, 2003. Available from: <https://revistas.usp.br/eav/article/view/9948> . Accessed on: Oct. 8, 2025.
- COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com o outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*, Florianópolis, v. 31, n. 1, jan./abr., 2016.
- COLLINS, Patricia Hill. Por uma política de empoderamento. In: COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento Feminista Negro*. São Paulo: Boitempo, 2019, p. 490-518.
- D'ANDREA, Tiaraju P. Trabalho e periferia na obra dos Racionais. In: VIEIRA, Daniela; SANTOS, Jaqueline L. (org.). *Racionais MC's entre o gatilho e a tempestade*. São Paulo: Perspectiva, 2023, p. 232-255.
- FIGUEIREDO, Angela. Epistemologia insubmissa feminista negra decolonial. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 12, n. 29, e0102, jan./abr. 2020.
- GUIMARÃES-SILVA, Pâmela. *De Lélia Gonzalez a Marielle Franco: mulheres negras e seus processos comunicacionais interseccionais de resistência*. 2021. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2021.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo Afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- HARTMAN, Saidiya. *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais*. São Paulo: Fósforo, 2022.
- hooks, bell. *A gente é da hora: homens negros e masculinidades*. Tradução de Vinícius da Silva. São Paulo: Elefante, 2022.
- hooks, bell. Comendo o outro: desejo e resistência In: hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019, p. 56-82.
- LORDE, Audre. *Irmã outsider: ensaios e conferências*. São Paulo: Autêntica Editora, 2019.
- ROSE, Tricia. *Barulho de Preto: Rap e Cultura Negra nos Estados Unidos Contemporâneos*. São Paulo: Editora Perspectiva S/A, 2021.
- RACIONAIS: Das ruas de São Paulo pro Mundo. Direção: Juliana Vicente. Brasil: Netflix, 2022.



RODRIGUES, Jéssica Silva; NUNES, Larissa Ferreira; BARROS, João Paulo Pereira. Feminismo negro decolonial como metodologia inter(in)ventiva de pesquisa em Psicologia. *Anais do XI Simpósio Brasileiro de Psicologia Política*. Belo Horizonte, 2021. Available from: [www.even3.com.br/anais/sbpp/381815-FEMINISMO-NEGRO-DECOLONIAL-COMO-METODOLOGIA-INTER\(IN\)VENTIVA-DE-PESQUISA-EM-PSICOLOGIA](http://www.even3.com.br/anais/sbpp/381815-FEMINISMO-NEGRO-DECOLONIAL-COMO-METODOLOGIA-INTER(IN)VENTIVA-DE-PESQUISA-EM-PSICOLOGIA) . Accessed on: Jun. 16, 2024.



Academic Biography

Maria Fernanda de Oliveira Ruas - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
PhD student in the Pós-Graduação em Comunicação Social at Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil.
E-mail: amaferuas@gmail.com

Funding

At the time of writing the thesis, fellow of the Brazilian Federal Agency for Support and Evaluation of Graduate Education (Capes); currently, fellow of the Minas Gerais Research Foundation (Fapemig).

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

The article originates from the dissertation: RUAS, Maria Fernanda de Oliveira. Somos o que somos, cores e valores: a apropriação do território periférico como contra-dispositivo de racialidade, na obra do Racionais MC's. 2025. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2025. Available from: <https://repositorio.ufmg.br/items/78487787-58dc-4c57-804e-44d86777d283>. Accessed on: Oct. 6, 2025.

Copyright

Maria Fernanda de Oliveira Ruas

Copyright of the translation

Sabrina Leitzke and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Not applicable

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0

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

**Evaluation Method**

Double Blind Review

Editors

Altemar Di Monteiro
Anderson Feliciano

Peer Review History

Submission date: 15 July 2025

Approval date: 23 September 2025



**ENCANTANDO A LÍNGUA:
a poesia marginal como arma ante o apagamento e a invisibilidade**

ENCHANTING THE LANGUAGE:
marginal poetry as a weapon against erasure and invisibility

Natana Coelho

 <https://orcid.org/0009-0005-9416-4288>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8115

Encantando a língua:

a poesia marginal como arma ante o apagamento e a invisibilidade

Resumo: Este artigo investiga a experiência de jovens negros e/ou periféricos com a palavra-poesia, analisando suas possibilidades como instrumento de reexistência num contexto histórico de apagamento e invisibilização. O texto é fruto de uma pesquisa de mestrado realizada em 2023 cujos objetivos iniciais buscaram compreender o envolvimento dessas juventudes com a poesia em interface com a manifestação da palavra no cotidiano escolar. Seu caráter é qualitativo e ela foi realizada em um sarau de poesias marginais que acontece em uma escola pública do Ensino Médio. Utilizou enquanto metodologias: a observação participante, a realização de grupo de discussão e entrevistas narrativas individuais. Os interlocutores da pesquisa foram cinco estudantes do ensino médio que também são poetas. Os resultados indicam que a palavra-poesia é vivenciada simbolicamente pelos jovens como uma “arma” de enfrentamento a problemas sociais como o racismo, a desigualdade e o apagamento. A produção das palavras-poesias, nesse sentido, se materializam como possibilidade de produção de vida, em contraste com a produção da morte imposta pela sociedade a diversos grupos vulneráveis a partir de uma disputa de narrativas e poder. Conclui-se que a poesia marginal, entoada por juventudes negras e periféricas, é uma prática que aponta para possibilidades de existências em ambientes hostis. Ela produz “letramentos de reexistência” (Souza, 2009), confrontando estigmas e reafirmando discursos autênticos. A produção da palavra-poética se configura como uma prática social que permite a inscrição desses jovens na sociedade, afirmando suas identidades e resistindo às lógicas discursivas hegemônicas.

Palavras-chave: poesia marginal; letramentos de reexistência; culturas juvenis.

Enchanting the language:

marginal poetry as a weapon against erasure and invisibility

Abstract: This article investigates the experience of young black and/ or peripheral with the word-poetry,⁶ analyzing their possibilities as an instrument of reexistence in a historical context of erasure and invisibilization. The text is the result of a master’s research carried out in 2023 whose initial objectives sought to understand about the involvement of these youth with poetry at the interface with the manifestation of the word in school life. Its character is qualitative and it was held in a sarau of marginal poetry that takes place in a public high school. Used as methodologies: participant observation, discussion group and individual narrative interviews. The interlocutors of the research were 5 high school students who are also poets. The results indicate that the word-poetry is experienced symbolically by young people as a “weapon” to face social problems such as racism, inequality and erasure. The production of words-poetry, in this sense materialize as a possibility of life production, in contrast with the production of death imposed by society to several socially vulnerable groups from a dispute of narratives and power. It is concluded that the marginal poetry, sung by black and peripheral youth, is a practice that points to possibilities of existence



in hostile environments. She produces “reexistence literacies” (Souza, 2009), confronting stigmas and reaffirming authentic discourses. The production of the poetic word is configured as a social practice that allows the registration of these young people in society, affirming their identities and resisting hegemonic discursive logics.

Keywords: marginal poetry; reexistence literacies; youth cultures.



1 Introdução

Este trabalho é o resultado de uma pesquisa sobre a palavra. A palavra e suas peripécias, seus jogos de poder, suas malícias e persuasões. A palavra viva, essa, que mora na boca do povo, especialmente da juventude negra e periférica. Palavra que se escuta nas ruas, nos becos, nas favelas, nos ônibus, nas escolas, nos quartos com suas portas fechadas, silenciosas, no escuro. Palavra que mora dentro, no íntimo, no breu da alma, na efervescência das emoções, palavra que mora fora, nas conversas, nas discussões, nos discursos e palanques. Palavras que se manifestam, nem sempre em palavras, que não se dizem só com palavras. A palavra viva, que é porta-voz dos nossos desejos, nossos medos, receios e pensamentos. E de nossas mentiras, omissões e atuações também. Palavra que se materializa no pensamento, no gesto, no corpo, na voz e até mesmo no silêncio. Mas não ficaremos em silêncio, trocaremos algumas palavras.

Compreende-se a palavra enquanto manifestação da expressão - escrita, leitura e oralidade -, localizada na dimensão do discurso e da comunicação. Palavra como elemento mediador das relações humanas, tanto a nível social e coletivo, quanto a nível íntimo e subjetivo. A palavra, portanto, foi o principal tema discutido e analisado pela pesquisa de mestrado (finalizada em 2024) que se desdobrou em várias reflexões, incluindo este artigo. Mas não abordamos aqui quaisquer palavras – os objetivos iniciais da pesquisa em questão buscaram compreender o envolvimento de juventudes periféricas (residentes de periferias e/ou bairros periféricos ao centro urbano) com a escrita e a performance poética (poesia falada) em interface com a manifestação da palavra (falada e/ou escrita) no cotidiano dos fazeres e práticas escolares. Nesse sentido, utilizaremos o termo palavra-poesia e/ou palavra-poética para discorrer sobre as narrativas dos jovens poetas interlocutores da pesquisa. A intenção, com essa denominação, é a de localizar as narrativas e relatos dos jovens na dimensão do discurso, evidenciando que tal discurso é intermediado pela condição de “ser poeta” que estes jovens vivenciam.

As pesquisas e estudos que amparam a discussão teórica (Gomes, 2002; Ramalho, 2019; Souza, 2009) deste artigo apontam que a palavra, a criação e a expressão, por intermédio da fala e da escrita, são aspectos importantes na constituição do Eu e na relação que as juventudes estabelecem com o mundo. Partindo dessa constatação, demonstrou-se relevante refletir sobre os fatores que influenciam e propiciam sua manifestação e, para isso, nos aproximamos de dois ambientes em que seu desenvolvimento é privilegiado: a escola e o saraú de poesias marginais¹. Além disso, o mesmo perfil de jovens que protagonizam, em sua maioria, os saraús de poesia marginal, também protagonizam índices alarmantes de desigualdades no censo escolar.

Do número total de jovens que evadiram ou nunca frequentaram o ensino médio, 71,6% são negros (pretos ou pardos) e 27,4% são brancos (IBGE, 2023, p. 10). A mesma pesquisa aponta que entre juventudes negras com faixa etária entre 18 e 24 anos, que conseguiram concluir o ensino

¹ Os saraús de poesias marginais e a condição de “poetas marginais” serão abordados na próxima subseção.



médio até o ano de 2023, apenas 16,4% já frequentavam o ensino superior, enquanto 29,5% das juventudes brancas já estavam matriculadas em algum curso de graduação (IBGE, 2023, p. 9).

Os dados do Censo Escolar (IBGE, 2023) e as discussões teóricas aqui utilizadas apontam para uma experiência de marginalidade que muito interessa às análises apresentadas neste artigo: a experiência com a poesia marginal e a experiência escolar a partir de um lugar que é comumente marginalizado – o lugar das juventudes negras. Todas essas considerações levaram à definição do local de realização da pesquisa, um sarau de poesia marginal, o Sarau da Firmina, que é realizado na Escola Estadual Professora Maria Firmina dos Reis², localizada em um bairro periférico de uma cidade em Minas Gerais. Tanto a escola, quanto o sarau de poesias, possui um perfil de estudantes que vivenciam cotidianamente experiências que permeiam a marginalidade – são, em grande parte, estudantes negros e residentes de periferias e/ou bairros populares.

Falamos de uma condição de marginalidade no sentido de uma experiência periférica, ou seja: uma experiência que não é central, que está (ou é colocada) nas bordas, nas extremidades, à deriva. Aníbal Quijano ([s.d.]) define a marginalidade social como uma condição social produzida historicamente e que é imposta pela estrutura social, econômica e política desigual, vigentes no sistema capitalista e a serviço da colonialidade. Nessa perspectiva, as pessoas marginalizadas fazem parte do sistema, porém estão situadas em posições subordinadas e, por isso, em condição de maior vulnerabilidade social.

Essa condição é uma categoria de análise central desse artigo, pois nos conduz ao principal objetivo que orienta as análises que serão apresentadas ao longo do texto: refletir sobre a experiência de jovens negros e/ou periféricos com a palavra-poesia e suas possibilidades de serem incorporadas enquanto instrumentos de reexistência e letramento social em um contexto histórico e social de apagamento e invisibilização. A escola, nesse sentido, tanto é uma agência de letramento quanto pode ser de apagamento, como veremos mais à frente.

Partindo deste contexto, os jovens convidados a serem interlocutores da pesquisa foram cinco estudantes do ensino médio, que também são poetas marginais e vivenciam a experiência com a palavra no ambiente escolar a partir de diferentes perspectivas (seja nas salas de aula, seja nos saraus de poesia) – Anna, Arthur, Marquin, Vitin e Mathias. Todos são moradores de periferias e/ou bairros populares, três deles são negros (Arthur, Marquin e Vitin) e dois são brancos (Mathias e Anna). Na época da pesquisa, suas idades variavam entre 16 e 19 anos. Os nomes utilizados são seus nomes reais. A escolha pela utilização dos nomes verdadeiros, além de ser uma preferência dos/a próprios/a jovens, se ampara na valorização da autoria de seus trabalhos artísticos, considerando que suas narrativas serão apresentadas e analisadas ao longo do artigo.

2 Nome fictício. O nome original da escola é o nome de um professor. Para substituí-lo e preservar a identidade do local, foi escolhido o nome de uma professora que foi fundamental para a educação de pessoas negras e pobres do Brasil: Maria Firmina foi uma professora (a primeira professora negra do Maranhão, romancista e abolicionista, filha de uma mulher ex-escravizada e alforriada, e fundadora de uma das primeiras escolas públicas e mistas, isto é, atendendo a meninos e meninas do Brasil, localizada em seu estado no período anterior à abolição da escravidão).



Sobre a escolha dos jovens interlocutores da pesquisa a expectativa inicial foi que a maioria fossem negros, pois, conforme demonstra Nilma Gomes (2002), as trajetórias e as experiências escolares de jovens negros demonstram particularidades importantes e se relacionam com a estruturação de uma sociedade que carrega em seu histórico heranças da colonização e da escravização de pessoas como modelo de sistema econômico colonial (Ramalho, 2019).

A pesquisa de campo aconteceu durante um ano, entre os meses de abril de 2023 a março de 2024. Seu caráter foi qualitativo e os instrumentos metodológicos foram: a observação participante no sarau de poesias na escola, a realização de um grupo de discussão com jovens poetas e estudantes, e a realização de entrevistas narrativas individuais com enfoque biográfico. Além disso, anotações provenientes do diário de campo também foram utilizadas como elementos de análise e serão apresentadas neste artigo, assim como trechos de relatos decorrentes do grupo de discussão e das entrevistas individuais, por trazerem elementos de observação importantes para a construção das reflexões tecidas ao longo do texto.

Considero importante destacar também que, além de falar enquanto pesquisadora negra, falo também enquanto poeta marginal. Portanto, o campo de pesquisa foi um ambiente próximo da minha vivência no passado. Faço esse destaque pois ele dialoga com os próprios objetivos do artigo, que se propõe a debater sobre os processos de visibilidade e invisibilidade de narrativas de pessoas que estão à margem dos discursos e narrativas hegemônicas e que, por isso, podem ter suas vozes desconsideradas ou silenciadas em detrimento do discurso vigente. O compromisso com a escrita posicionada não é mero capricho ou vaidade intelectual. É um compromisso com toda uma cadeia de produção de conhecimentos e, portanto, com os discursos que são propagados pelas pesquisas científicas. Esse compromisso se alimenta pela perspectiva de que contestar a lógica colonial de produção de conhecimentos, lançando luz a outras formas de falar, discursar e fazer ciência, é democratizar todo o campo do conhecimento científico e estremecer a lógica hegemônica do poder de fala.

Neste trabalho, pretendemos abordar, portanto, a palavra que circula na boca das juventudes, especificamente de jovens poetas periféricos e estudantes do Ensino Médio da rede pública de um município de Minas Gerais. Jovens que, a partir das palavras, puderam encontrar-se consigo. Jovens que se envolveram com a palavra num ambiente em que ela costuma se fazer muito presente – nas escolas – e que puderam, nesse processo, atribuir novos significados e sentidos para ela, sendo um deles, o ato de fazer poesia. A pesquisa se interessou em saber mais sobre esse encontro, o encontro das juventudes com a palavra poética. Falamos em encontro porque podemos assumir que esses jovens, desde muito pequenos, já conheciam a palavra. Mas foi dentro da escola que puderam vivenciá-la de uma forma que nem sempre é experimentada por todos jovens nas escolas. A palavra poética escrita que ousou se transformar em palavra poética falada, anunciada, recitada e até performada. A produção da palavra é o principal elemento de análise deste texto e, por isso, as narrativas dos jovens serão trabalhadas no artigo como narrativas reflexivas em entrelaçamento com autores do campo de estudos das relações entre juventude e escola.



Na próxima subseção será apresentado o movimento de poesia marginal, denominado Sarau Marginal, que é uma manifestação artística contemporânea que ocupa um lugar importante nas análises deste artigo. O Sarau Marginal é um local em que jovens puderam se encontrar e encontrar um ambiente para a manifestação de suas produções artísticas, que muitas vezes eram mantidas em segredo nos cadernos de poesia desses jovens.

Através da exposição de suas palavras-poéticas, muitos jovens que caminhavam por vias de invisibilidade puderam encontrar no sarau um local possível de existência e reconhecimento – e este tema da invisibilidade versus reconhecimento será discutido na seção 2 deste artigo, que discorre sobre as possibilidades de afirmação e reconhecimento da própria identidade/existência diante de um contexto social que insiste no apagamento de juventudes negras e periféricas.

1.2 Os saraus de poesias marginais

O Sarau de poesias marginais é um encontro de pessoas com o propósito de compartilharem suas manifestações artísticas diversas. Ele é associado à linguagem artística da poesia por causa de sua origem, mas foi sendo transformado com o tempo e não se restringe a essa única linguagem artística – também acontecem apresentações de música, canto, dança, performances teatrais, circenses e até exposições.

O termo “sarau”, no Brasil, remonta ao século XIX e dava nome aos eventos organizados em salões pela aristocracia da época, tradição trazida pela corte portuguesa, que foi tomando suas próprias formas no seio brasileiro. Esses eventos eram restritos à participação das pessoas que faziam parte da elite que apresentavam suas poesias e músicas eruditas daquela época. Artistas conhecidos frequentavam os saraus e a elite apreciava (Oliveira, 2020).

Por volta dos anos 2000, os saraus de poesia parecem ter tomado forma novamente, protagonizados, contudo, por um público e em um contexto muito diferentes de sua manifestação original. Os saraus passaram a abranger uma ampla diversidade de público, mas sendo protagonizados por juventudes negras e/ou periféricas. As juventudes de grupos, movimentos e coletivos juvenis balizavam sua inserção na realidade ditando suas próprias regras, criando espaços que dialogam com a expressão genuína daquilo que são e com o que se identificam.

Os saraus aristocráticos foram subvertidos por poetas oriundos de periferias (inicialmente em São Paulo, com o sarau Cooperifa) para denominar o que hoje conhecemos como Sarau Marginal, espaço de difusão de poesias e produções artísticas realizadas por poetas e artistas que permaneciam de fora dos ambientes de propagação, circulação e consumo de artes em grande escala, por isso, marginais (aqueles que permanecem à margem desses espaços) (Sepúlveda, 2017). Nesse movimento de “apropriação”, as juventudes que davam vida a esse novo formato de saraus de poesia subverteram a proposta original, que era mais elitista e restrita, para transformá-lo em um espaço



aberto ao público, irrestrito, convidando artistas que permaneciam nas margens a manifestar sua palavra poética naqueles encontros.

O uso da palavra marginal, enquanto condição associada ao ser poeta, é uma escolha que caminha no sentido de afirmação de uma identidade, que por vezes é estigmatizada nas relações que as juventudes negras e periféricas estabelecem com o mundo. O poeta marginal Vitin demonstra como o conceito de marginal pode encontrar novos sentidos, não só para o poeta que o encarna, como também sob olhares pré-conceituosos:

Eu acho muito doido a palavra, a frase “poesia marginal”, porque tipo assim a gente tá incluso nesse meio desse trem, e tipo, no meio de um tanto de gente que é tudo errado a gente faz uma parada aqui que é da hora! E até alguém descobrir que a gente faz uma parada da hora, eles acham que a gente é os “todo errado”, que faz um tanto de coisa errada e não faz as coisa da hora. E aí, tipo assim, quando eu comecei a expressar a minha poesia lá na frente de todo mundo, quando eu comecei a puxar a parada do sarau e entrar de cabeça naquilo ali, eu vi que tipo até a visão de outras pessoas sobre mim mudaram (Vitin, entrevista individual, 13 mar. 2024).

Nesse movimento, um estigma racista preconceituoso (o “todo errado”) é confrontado pela imagem do jovem poeta e sua habilidade com as palavras, que passa a ser substituída por uma imagem de prestígio e reconhecimento no ambiente escolar: “comecei a me tornar uma pessoa influente” (Vitin, entrevista individual, 13 mar. 2024).

Os Saraus apresentam-se como espaços onde os usos da palavra, da voz e da expressividade juvenil não só eram reconhecidos, como também se tornaram ponto de partida para outras construções coletivas, seja no âmbito da arte, seja no âmbito do desenvolvimento de identidades juvenis ou consciência crítica perante a realidade que se vive (Sepúlveda, 2017). A participação de jovens em saraus perpassa um movimento de criação e expressão. A constituição desse espaço revela um ambiente em que juventudes expõem o seu eu, através da palavra falada, encenada, lida e/ou cantada. É um processo de criação, tanto no momento de sua performance, quanto no movimento da organização e execução do sarau.

E num cenário em que pessoas negras são incentivadas (explícita ou implicitamente) a ocultar ou maquiar traços e elementos de suas identidades raciais, acreditamos que “ser quem se é”, assumir sua identidade, sua autenticidade, pode ser considerado como um ato de enfrentamento e/ou afirmação diante da lógica colonial, que insiste em se impor. O jovem Vitin reflete, em seu relato, sobre como colocar seu corpo, suas letras e sua voz nos saraus de poesia o permitiram a revisitar e até mesmo reformular a percepção que ele tinha de si, quando contrastada com o olhar das outras pessoas:

Tipo assim, o que melhorou muito, tipo, muito mesmo, é porque principalmente quando eu vim para cá [no sarau], eu escondia muito quem eu era, tá ligado? [...] Eu sempre fui uma pessoa que me preocupava muito com que as outras pensavam, sabe? Mas aí quando eu vim para o sarau e comecei a escrever, as minhas letras são eu. Aí começou a quebrar uma coisa na outra, tipo, como você tá escrevendo isso daqui sendo que você viveu outra coisa, tá ligado? Então



o que mudou, mano, quando eu comecei a vir para cá é porque eu comecei a ser 100% eu, tá ligado? (Vitin, grupo de discussão, 14 dez. 2023, grifos nossos).

Quando essa palavra-poesia, no exercício de sua enunciação, confronta o jovem com sua própria subjetividade, ela o ajuda a conhecer mais sobre si próprio. No caso desses jovens poetas, o exercício da escrita precede o movimento da apresentação no sarau de poesias. Então, depois de se confrontar consigo mesmos, eles encontram no sarau uma possibilidade de se confrontarem com o público, conforme se apresentam por intermédio de sua palavra-poesia. Sendo a reação do público receptiva, podemos afirmar que a exposição de si foi positivamente reforçada, ao contrário dos processos de discriminação apresentados.

Nilma Gomes (2002, p. 39), analisando a identidade negra no Brasil, afirma que ela é construída nos processos sociais, culturais e históricos e a partir da relação com o outro – a partir do olhar desse outro, pois “um olhar que, quando confrontado com o do outro, volta-se sobre si mesmo, pois só o outro interpela a nossa própria identidade”. O olhar do outro faz com que Vitin volte seu olhar para si próprio, encorajando-o a ser “100% ele”: “o sarau fez eu ser uma pessoa que tava dentro de mim, fez eu mostrar para as pessoas algo que tava dentro de mim!” (Vitin, EI, 13 mar. 2024).

O movimento de saraus vem crescendo muito na capital e no estado de Minas Gerais. Camila Félix (2017) realizou uma cartografia dos saraus existentes em Belo Horizonte e região Metropolitana até o ano de 2016, que apontou a existência de 26 saraus atuantes na região, todos organizados e protagonizados por jovens.

É importante reafirmar que o movimento de saraus marginais de poesia renasce no contexto das periferias urbanas, protagonizado por jovens negros (pretos e pardos) e periféricos, e isso é uma característica fundamental para compreender seu funcionamento, suas temáticas, suas relações, efeitos e tudo aquilo que representa. Desde seu renascimento até os dias de hoje, os saraus de poesias marginais permanecem sendo protagonizados por esse grupo social, ainda que venha se expandindo, ampliando seus espaços de realização e pessoas envolvidas (participantes e espectadores).

2 Encantando a língua: a palavra como arma³

Quando nós falamos tagarelando
E escrevemos mal ortografado
Quando nós cantamos desafinando
E dançamos descompassado
Quando nós pintamos borrando
E desenhamos enviesado
Não é por que estamos errando

3 O título faz menção a uma frase de Nêgo Bispo, que diz “Temos que enfeitiçar a língua” (Santos, 2023, p. 4).



É porque não fomos colonizados
(Leiros *apud* Santos, 2023).

As pessoas são únicas, com personalidades, histórias e trajetórias diversas. As possibilidades da experiência humana, nesse sentido, são infinitas. E dentro do mar das infinitudes, nos chama atenção tudo aquilo que se repete. Mesmo que a repetição se dê de maneira diferente (até porque mesmo que sendo parecidas, nenhuma experiência é igual), as similaridades das vivências são elementos interessantes, que unem e aproximam as pessoas.

Durante a pesquisa de campo destacou-se uma repetição, em particular, que nos prendeu a atenção, especialmente pela identificação desse elemento, que será apresentado, em muitas outras vivências anteriores que envolviam a poesia e o RAP. Nos diversos momentos de escuta das palavras-poéticas enunciadas pelos jovens poetas, foi possível perceber uma certa frequência com que a poesia foi associada a um universo de significantes que se relacionavam com: armas, munição, atirar e atacar. A palavra poética que se arma, que se atira. Do que é que essa palavra anda se defendendo? Que riscos ela corre, já que a palavra-poesia tem se armado ao sair das bocas de poetas marginais diversos? Quais seriam seus alvos, para onde ela se atira? Ouvindo as palavras-poesias dos jovens poetas do Sarau da Firmina, algumas hipóteses foram levantadas e serão analisadas ao longo desta seção.

Em algum sarau do mês de maio de 2023, o jovem Arthur fez menção à palavra-poesia armada e, no diário de campo, as primeiras elaborações hipotéticas foram feitas sobre o tema:

Arthur começa sua apresentação contando que seu poema é sobre o caso de racismo vivenciado pelo jogador Vini Jr. O jovem chama a atenção das pessoas presentes para que o racismo não tenha visibilidade somente quando acontece entre pessoas famosas. Alguns trechos: “Vocês não se ofendem, tem que esperar passar na TV pra ver se entendem”; “trago representatividade do gueto pra vocês”; “*um tiro no verso e não em um preto*”. É muito comum os poetas marginais fazerem alusão à palavra como arma – arma de enfrentamento a vários problemas e desafios de ordem social (o racismo, a desigualdade...). Nesse movimento, fazem essa associação da arma “que produz, em prol da vida” e a arma que tira as vidas, geralmente da população negra, indígena, periférica (Diário de campo, 29 maio 2023, grifos nossos).

Arthur, um jovem negro e descendente de indígenas, discorre em sua poesia sobre o racismo a partir das situações vivenciadas pelo jogador de futebol Vini Jr. A poesia, nesse contexto, desponha como elemento que produz vida, em detrimento de outro elemento que ceifa vidas de pessoas pretas: “um tiro no verso e não em um preto”.

Mathias, em outra ocasião, também se arma com suas palavras: “Malditos esses povos, maldita essa era, governo de merda que segue a escravidão. Minha arma é minha caneta e não me falta munição” (Mathias, diário de campo, 05 set. 2023). Num país que escraviza, mesmo após a abolição, Mathias afirma que sua palavra, simbolizada por sua caneta, é a arma que o municia ao enfrentamento das situações de escravização.



Vitin, em uma de suas poesias, afirma que estava: “armado da cabeça aos pés do hip-hop” (Vitin, diário de campo, 26 jun. 2023). Ana Lúcia Souza (2009, p. 21-23) descreve que o movimento do *hip-hop*, desde que chegou ao Brasil, assume um caráter contestatório em suas manifestações artísticas, que partem da realidade concreta dos artistas que criticam e denunciam as injustiças vivenciadas, as violências que atravessam seus corpos, as invisibilidades pelas quais são submetidos. Nessa perspectiva, “armar-se do hip-hop”, pode representar a condição de enunciação da crítica, da denúncia e da transformação que o *rap*, enquanto linguagem do *hip-hop* proporciona não só a Vitin, como a juventudes diversas envolvidas com o movimento.

Se esses jovens, em sua maioria negros e moradores de bairros populares e periferias, vivenciam processos de violência que são denunciados em suas poesias, compreendemos que a palavra que denuncia tem motivos incontáveis para se armar, num movimento que parece ir em busca da autodefesa. E é nesse cenário de violências concretas e violações de direitos que a palavra-poesia rompe as barreiras da metáfora para se materializar na concretude da realidade. A poesia, nesse sentido, deixa de “se atirar” apenas simbolicamente, para também “se atirar” contra os processos de violência, emergindo, agora concretamente, como uma possibilidade de produção de vida, ao invés da produção da morte:

Porque lá [onde Mathias morava] eu tinha dois caminhos: ou trocava o dedo na caneta ou trocava no gatilho. Graças a Deus eu só fui pegar uma arma depois dos 15, mesmo assim foi num clube de tiro, uma experiência foda, mas é isso, basicamente isso: eu troquei uma arma pela poesia (Mathias, grupo de discussão, 14 dez. 2023).

E na periferia eu acho que [a poesia] é uma fórmula do jovem fugir da realidade, porque a realidade do jovem da periferia é o tempo todo tá correndo... Então, tipo assim, tem uma arma na mão e decidir se vai atirar com ela ou se vai atirar com palavras, sabe? [...] Então entre uma faca e uma caneta, eu acho que o jovem pode escolher uma caneta, se ele tiver aquela opção, se ele tiver aquela escolha, se o sarau chegou nela e ela tiver acesso, acho que pode ser a salvação. E lá na frente, ele pode se dar bem (Anna, entrevista individual, 07 mar. 2024).

Hoje escolhi ser traficante, só que de informação (Vitin, diário de campo, 29 maio 2023).

O envolvimento com a poesia se colocou na vida de Vitin, Mathias e tantos outros possíveis jovens negros e periféricos, como mencionado por Anna, enquanto possibilidade de reflexão e autopercepção que podem os conduzir ao confronto com as realidades em que vivem. Isso nos leva a pensar que ainda que existem (e continuarão existindo) possibilidades de envolvimento com caminhos como o do tráfico, mas que de alguma forma a poesia se interpelou nesse caminho, produzindo sentidos, conexões e relações que possivelmente os permitiram um olhar crítico sobre si e sua condição de jovens negros e periféricos no mundo. E se esse envolvimento sujeita os jovens a um risco maior de exposição a violências e morte, o encontro com caminhos, que produzam sentido e proporcionem um lugar de pertencimento e reconhecimento, pode ampliar as possibilidades de simbolização de suas realidades, para além do que está (supostamente) dado.



Seria então a palavra-poética tão potente? O que faz com que ela produza tantas reverberações em níveis individuais, subjetivos, coletivos e sociais? O jovem Marquin afirma, em um de seus versos, que: “as fardas têm medo dessas frases” (Marquin, diário de campo, 05 set. 2023). O que faz com que as frases contidas nas palavras-poesias desses jovens produzam temor até mesmo nos homens fardados, que deveriam representar a manutenção da segurança?

Vitin, ao refletir sobre as tentativas de censura ao Sarau da Firmina na escola, afirmou: “Se tem alguém falando que é ruim, quer dizer que você tá fazendo uma parada grande, mano, tá ligado? [...] Parece que quanto maior for, mais gente vai ter contra” (Vitin, entrevista individual, 13 mar. 2024). Foucault (2014, p. 10), em uma reflexão que dialoga com a percepção de Vitin, afirma que: “as interdições que atingem [o discurso] revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nós queremos apoderar”.

Nesse ponto, compreendemos a palavra, na dimensão do discurso, como um instrumento de poder. E neste ponto, cabe ressaltar – a palavra-poética também é discurso. E no caso do contexto brasileiro, precisamos localizá-la na história, para que seja possível encontrar caminhos ante os questionamentos feitos ao longo desta seção. O que faz a palavra ser temida pelas fardas? Por que tantas tentativas de controlá-la, censurá-la, interditá-la?

Ana Lúcia Souza (2009, p. 36), citando Barros (2005), descreve o contexto da escravidão do Brasil, em que a população negra escravizada era proibida de se matricular nas escolas e, conseqüentemente, serem alfabetizadas, com a alegação de que existia o perigo de “derramar a instrução pela classe escrava”, aumentando o risco das populações negras se rebelarem, ‘desobedecerem’”. Em sua análise dos discursos, Foucault (2014, p. 47-48) reconhece essa possibilidade, ao identificar um “medo do discurso” na sociedade, pois os enunciados podem suscitar acontecimentos diversos, que ameaçam a continuidade e a ordem.

O Sarau da Firmina, logo no momento de sua constituição, também foi alvo de censura e tentativas de impedimento de sua realização pelo então diretor (2016). Registrei no caderno de campo um trecho de uma conversa com João Paiva, professor idealizador do sarau:

João disse que tinha embates constantes e diários com o diretor da época. Que ele era muito contra o Sarau, e que era, literalmente, uma luta para conseguir fazer acontecer. O diretor saiu porque as/os professores se organizaram para retirá-lo (no momento da votação), pois ele era difícil também em outros aspectos. Quando eu comentei sobre o caso que uma aluna me contou de poesias censuradas, ele me contou que o ex-diretor censurou também sua poesia “Devagar, escola⁴!” A gente comenta sobre o absurdo e a ironia que é censurar a poesia talvez mais necessária no ambiente escolar, e João conta que recebe convites recorrentes para recitar essa poesia em espaços educacionais, seminários, palestras, etc. E ela foi censurada na escola em que ele trabalha (Diário de campo, 05 set. 2023).

4 Essa é uma poesia famosa de João Paiva e que foi uma das que o consolidou como poeta internacional e muito conhecido na cena da poesia marginal. É uma poesia que trata do tema da escola, sob a ótica de um professor e ex-aluno preocupado com as transformações da instituição ao longo dos anos e com os impactos dessas mudanças na educação e no aprendizado dos alunos.



O ponto central é: quem tem medo dos discursos? Por que uma poesia que discorre sobre os desafios atuais da educação pública foi censurada pela direção? Nos parece óbvio que só teme a liberdade do discurso aqueles que o detém pelas vias da dominação e/ou da imposição de um pensamento hegemônico, ou aqueles que reproduzem estes discursos hegemônicos.

Se, por um lado, no período da escravidão as populações negras não podiam frequentar as escolas, por outro, quando foram permitidas, além de encontrarem dificuldades de permanência (Souza, 2009), deparavam-se com um modelo escolar que tentava, a todo custo, padronizá-las, normatizá-las nos moldes da cultura europeia, isto é, da cultura do colonizador. “Em outras palavras, a educação escolar, porque gestada a partir de um padrão moderno/colonial de sociedade, orientou-se pela representação subalterna dos ‘outros’, categoria em que estão localizadas as pessoas pobres a que atende amplamente nos dias de hoje” (Ramalho, 2019, p. 123-124). Vitin comenta sobre os estigmas que são associados a ele na escola e reconhece que a imagem que se cria a partir de um pré-conceito não necessariamente condiz com a realidade do que se é e do que se vive:

Por que que o aluno do fundão é o cara que sempre é o criminalizado? Por que que o aluno do fundão é sempre o cara que é o pior?” Às vezes eu, que sou aluno do fundão, eu não presto tanta atenção quanto o aluno que tá na frente, só que o meu diálogo é muito melhor do que o dela. [...] Porque não tem a ver com como eu me comporto numa sala de aula, tem a ver com o potencial que eu tenho dentro de mim! (Vitin, entrevista individual, 13 mar. 2024).

A imposição de uma cultura hegemônica (europeia), praticada por diversas formas, inclusive através da educação escolar, se desdobra na constituição de um país em que o racismo, o elitismo e a meritocracia são alicerces fundantes e estratégias de dominação. E as pessoas negras, indígenas e pobres que não se enquadram ou não se aproximam dos padrões ideais (à imagem e semelhança do colonizador) têm suas existências, culturas, costumes e identidades submetidos à uma sujeição eterna ao Outro, numa direção que as inferioriza.

A dominação é uma prática de adestramento, dizia Nêgo Bispo (Santos, 2023). Ele conta que aprendeu sobre a dominação, no momento em que começou a adestrar bois.

Foi assim que aprendi que adestrar e colonizar são a mesma coisa. Tanto o adestrador quanto o colonizador começam por desterritorializar o ente atacado quebrando-lhe a identidade, tirando-o de sua cosmologia, distanciando-o de seus sagrados, impondo-lhe novos modos de vida e colocando-lhe outro nome. O processo de denominação é uma tentativa de apagamento de uma memória para que outra possa ser composta (Santos, 2023, p. 2).

As estratégias de dominação e adestramento utilizadas nos processos de colonização perpassam pela imposição de uma cultura em detrimento de outra – uma denominação, disse Nêgo Bispo (Santos, 2023). E se uma das estratégias utilizadas no Brasil é a educação escolar colonial, observamos a imposição de uma cultura letrada, nos termos da língua formal utilizada na cultura dos países colonizadores. É uma normatização da palavra de povos originários, escravizados e/ou colonizados, que carregam o traço da oralidade em suas culturas originais (Souza, 2009). Ao mesmo



tempo, “é em meio a esse cenário (final do século XIX e início do século XX) que a educação e a escrita escolar ganham centralidade reafirmadas em sua função social e histórica de dotar de prestígio e autoridade quem delas possa fazer uso” (Kleiman; Rojo *apud* Souza, 2009, p. 35).

Assim sendo, a língua imposta às populações escravizadas/colonizadas, além de exigir rituais específicos no ato de sua comunicação (Foucault, 2014), também associa uma posição de prestígio, valor social e legitimidade à sua utilização. As populações que foram escravizadas e seus descendentes se deparam com a obrigatoriedade de aprenderem uma língua/cultura que se distancia de sua língua/cultura original para serem reconhecidas socialmente (Souza, 2009) e encontram obstáculos ao buscarem esse aprendizado pela via da cultura escolar (Ramalho, 2019), vivenciando, nesse processo, uma lógica perversa de “aniquilamento do Outro”. Nessa lógica, de um lado, exige-se uma adequação; de outro, dificultam-se as condições de acesso; e por fim, punem-se as pessoas através de atos discriminatórios, por não conseguirem “ser como eles, falar como eles”. Sobre a lógica de aniquilamento do Outro, cuja tática principal é a supressão ou padronização de identidades no ambiente escolar, Vitin disse:

O problema é que a gente liga muitas coisas da escola com algo que vai distorcer aquilo que a gente é, e não é assim que funciona! [...] O problema é que, tipo assim, a gente faz as paradas da escola, e a gente esquece quem que a gente é. A gente só faz o que tem que fazer. É que a gente segue um padrão! Tipo, aquela pessoa que foi lá na frente apresentar e eu tenho que ser igual a ela. [...] É o padrão que a gente cria na nossa mente, só que não é assim que funciona. [...] Isso que eu falei é uma parada que a gente tem que pensar, por que que eu tenho que deixar de ser eu pra apresentar trabalho? A gente tem que ter a nossa identidade! E no sarau a gente aprende isso! (Vitin, entrevista individual, 13 mar. 2024).

Em um ambiente que padroniza, os espaços educativos, em que as identidades individuais são valorizadas e legitimadas, são essenciais para o enfrentamento das lógicas escolares massificantes. Espaços como o Sarau da Firmina possibilitam que as singularidades juvenis floresçam, num movimento que segue o ritmo individual de cada pessoa.

Assim, compreendemos a centralidade que a linguagem, o discurso, o idioma, a comunicação e as formas com que os discursos são produzidos e difundidos assumem nas relações sociais e históricas e são submetidas às lógicas de poder, autoridade e dominação. Ao enxergar por essa ótica, nos aproximamos ainda mais dos sentidos atribuídos à palavra como arma, já que falamos de um cenário de históricas e constantes disputas, no qual as pessoas negras, indígenas e periféricas se mantêm como alvos principais.

Nêgo Bispo (2023) - um homem negro, nordestino e quilombola, em toda sua sabedoria proveniente das relações com a terra, com a comunidade e com a oralidade, depois de perceber as táticas de adestramento e denominações utilizadas pelo colonizador - constatou:

Eu, por dominar a técnica de adestramento, logo percebi que, para enfrentar a sociedade colonialista, em alguns momentos “precisamos transformar as armas dos inimigos em defesa”, como dizia um dos meus grandes mestres de defesa. Então, para transformar a arte de denominar em uma arte de defesa, resolvemos



denominar também. [...] A partir daí, seguimos na prática das denominações dos modos e das falas, para contrariar o colonialismo. É o que chamamos de guerra das denominações: o jogo de contrariar as palavras coloniais como modo de enfraquecê-las (Santos, 2023, p. 3).

Aí está. A palavra como arma, também nomeada pelos jovens poetas. Na “guerra das denominações” (Santos, 2023), as palavras são as armas; e a contradição, o confronto, a recusa, a reinvenção, são as estratégias de combate. E de que maneira a palavra-colonizadora pode, então, ser confrontada? Através das práticas de subversão da língua.

Em um contexto similar, hooks (2017) nos convida a pensar a linguagem sob a perspectiva dos processos de colonização estadunidenses, pelos quais os povos escravizados foram obrigados a adotar a língua do colonizador em detrimento de sua língua materna. A imposição de uma língua, em determinado ponto da história, é apropriada por pessoas africanas escravizadas e utilizada como “ponto de encontro”, por ser o elemento comum que possibilitou a comunicação com outros povos também escravizados. A partir daí, a população negra não somente se apropria da língua que outrora foi utilizada como instrumento de dominação, como a subverte, transformando o inglês tradicional em uma linguagem preenchida por elementos das culturas negras (dialetos, palavras, modos de falar e expressar próprios de suas culturas originais). Os desdobramentos dessa subversão da linguagem podem ser encontrados nas diversas manifestações culturais orais nos movimentos da afrodíspora, como no caso do *rap*. Aqui, no contexto da escola e do sarau, a palavra ousa ser encarada assim como nos apresenta bell hooks (2017) e Nêgo Bispo (Santos, 2023), ou seja, como um elemento ambivalente, que tanto pode ser impositivo e colonizador, como pode ser transgressor e transformador.

Da mesma maneira, Lélia Gonzalez (1984) nos convida a pensar a cultura brasileira a partir da herança compartilhada através da educação da mãe preta – o ensino da linguagem, o “pretuguês”. A língua, elemento central de transmissão de valores, de aprendizagem e de aquisição de toda uma cultura, é o primeiro elo que a mãe transmite aos filhos (sejam saídos de seu útero, sejam de criação, isto é, filhos de colonos brancos). O português, língua imposta pelo colonizador, ganha novos sentidos e significantes quando é transmitido pela mãe, que carrega culturas e ancestralidades outras que se misturam ao português do colono, criando algo novo, carregado de simbolismos da cultura negra – o pretuguês (Gonzalez, 1984).

Ana Lúcia Souza (2009, p. 37) também apresenta as possibilidades de subversão da linguagem ao demonstrar como a deslegitimação da palavra oral africana e o confronto com a língua europeia desencadearam processos de rupturas, confrontos e regulações para o uso da palavra oral e escrita, fazendo com que essa palavra seguisse sendo proferida, ainda que na clandestinidade. As rupturas, os confrontos, as regulações e as associados à junção e trocas entre culturas diversas são fatores que propiciam o surgimento do *hip-hop* e do *rap*.

Nesse movimento, e por reconhecer seu papel educador, Ana Lúcia Souza (2009, p. 37) evidencia o movimento do *hip-hop* como uma agência de letramento. É nesse contexto que a autora



aciona o conceito de “letramentos de reexistência”, na medida em que demonstra que a cultura de povos escravizados e marginalizados segue existindo, apesar das transformações, e que precisa seguir resistindo por intermédio da “reinvenção do uso social da linguagem”, como no caso das manifestações do *hip-hop* (Souza, 2009, p. 31-32).

Os exemplos de subversão da palavra demonstram como a oralidade, ainda que continuamente atacada pelo colonizador, ou, em sua atualização, pela cultura hegemônica, segue “reexistindo” em roupagens diversas que são fruto, também, dos processos de miscigenação de trocas culturais entre povos diversos. É nesse contexto que localizamos as palavras-poesias dos jovens interlocutores da pesquisa. Jovens que, apesar dos contextos por vezes desencorajadores, insistem em proferir suas palavras marginais no mundo.

Por que o povo da favela fala gíria? Preenchem a língua portuguesa com palavras potentes que o próprio colonizador não entende. Enchem a língua como quem enche uma linguiça. E, assim, falam português na frente do inimigo sem que ele entenda. A favela adestrou a língua, a enfeitiçou. Temos que enfeitiçar a língua (Santos, 2023, p. 4).

Assim como nos demonstra bell hooks (2017), Ana Lúcia Souza (2009) e Nêgo Bispo (Santos, 2009), culturas como o *rap* e a poesia marginal nos oferecem elementos para compreender as diferentes possibilidades dos usos da palavra – essa palavra que corre na boca das juventudes negras e periféricas, a palavra como expressão, a palavra como produção, a palavra que conduz inscrição e legitimação de si no mundo. Afinal de contas, “enquanto a violência dos opressores faz dos oprimidos homens proibidos de ser, a resposta destes à violência daqueles, se encontra infundida do anseio de busca do direito de ser” (Freire, 1987, p. 25).

Nesse movimento de busca pelo direito de ser, os jovens poetas estabelecem uma relação positiva do ambiente do sarau com a descoberta de si e com a afirmação da própria identidade:

Tipo assim, eu acredito que o sarau é uma parada que faz você mostrar aquilo que você sabe fazer. [...] E é isso que eu entendi do sarau! [...] Você nasceu para fazer alguma coisa e eu acredito que o sarau é uma forma de mostrar o que você sabe fazer. [...] Eu vejo que no sarau a gente tem o objetivo de trazer aquilo que está escondido. Tem coisa dentro de nós que a gente nem conhece, tá ligado? (Vitin, entrevista individual, 13 mar. 2024).

A escola sabe [que eu sou poeta]. Antes de eu me apresentar no sarau, ninguém sabia, mas agora, quando eu vou na escola, toda vez que eu passo na porta da sala, o pessoal já pergunta se é o sarau, isso eu acho muito legal. É uma identidade que fica. [...] Eu acho muito legal isso, o pessoal descobre que você é poeta, gosta dos seus textos, tem vez que as pessoas sentam do seu lado só para você falar alguma coisa pra pessoa, rola direto. [...] Eu acho muito legal isso, sabe? A pessoa reconhecer você por isso, acho muito bom (Arthur, entrevista individual, 14 mar. 2024).

Numa guerra em que a linguagem é alvo de disputas, a palavra se constitui como verbo imperativo – indica autoridade, produz transformações, submete outrem à obediência de ordens proferidas, seja por intermédio dos discursos dominantes, seja pelas normatizações, seja pelas



regulações ao modo de se dizer a palavra. Uma palavra de ordem que, quando desconsidera a diversidade das possibilidades humanas, coloniza, adestra e silencia. Mas a ordem dada, não necessariamente implica em ordem cumprida. A recusa em dizer a palavra colonizadora, da forma com que ela é exigida, é uma forma de resistir diante da imposição. Utilizamos diferentes denominações para discorrer sobre o exercício da desobediência: “reinventar a linguagem” (Souza, 2009), “enfeitiçar a língua” (Santos, 2023), “pretuguês” (Gonzalez, 1984), “letramentos de reexistência” (Souza, 2009), poesia marginal e suas palavras-juvenis armadas.

Nesse ponto, localizamos o ato discursivo como metáfora da própria existência. Paulo Freire (1987) afirmou e reafirmou a necessidade de as pessoas dizerem suas próprias palavras, acreditando que esse ato tem o potencial de modificar o mundo: “a existência, porque humana, não pode ser muda, silenciosa, nem tampouco pode nutrir-se de falsas palavras, mas de palavras verdadeiras, com que os homens [e mulheres] transformam o mundo. Existir, humanamente, é pronunciar o mundo, é modificá-lo” (Freire, 1987, p. 44-45).

É preciso falar, para poder existir. E é preciso que a palavra proferida seja ouvida, para que a existência seja devidamente considerada. A produção da própria palavra, seja ela escrita ou oral, remete ao movimento de busca e afirmação de si. As experiências dos jovens interlocutores evidenciam essa busca através da enunciação de suas palavras-poesias no sarau marginal/escolar.

Além do “start” de você perder aquele medo de recitar e de apresentar o que você quer, igual o Arthur falou, você perde a vergonha de tudo... Você começa a ser mais tranquilo para falar, fazer, se expressar. Você se torna uma poesia, tipo, no seu dia a dia, porque aí você não sente mais medo do que os outros vão pensar ou o que eles vão achar. Você faz o que você quer, aí a partir desse momento que você entende que a vida, a sua felicidade depende de você. [...] É autoconfiança... (Marquin, grupo de discussão, 14 dez. 2023).

Então, eu chego no Sarau, eu coloco meu texto pra fora, eu coloco o meu sentimento pra fora, é como se fosse uma parte de mim falada. E aí quando as pessoas estão ali, eu tô compartilhando segredos meus com ela, é como se a gente dividisse o peso da palavra, um com o outro. Então quando tá no sarau, você se sente mais livre [...] (Anna, entrevista individual, 07 mar. 2024).

Conceição Evaristo (2020, p. 35) afirma que escreve numa tentativa de “se inserir no mundo com as nossas histórias, com as nossas vidas, que o mundo desconsidera. [...] Um mundo que busco apreender, para que eu possa, nele, me autoinscrever, mas, com a justa compreensão de que a letra não é só minha”. Audre Lorde (2019, p. 45) anuncia que, “para mulheres, então, [...] é uma necessidade vital de nossa existência. Ela forma a qualidade da luz dentro da qual predizemos nossas esperanças e sonhos em direção à sobrevivência e à mudança, primeiro feita em linguagem, depois em ideia, então em ação mais tocável”. Glória Anzaldúa (2000), ao se questionar por que escreve, declara:

Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre



alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever (Anzaldúa, 2000. p. 232).

Escrever, portanto, é se inscrever. Dizer é se afirmar. E ter a oportunidade de ser ouvido é ser reconhecido. Se a realidade histórica na qual se está inserida produz mecanismos de desterritorialização e invisibilização, a força das palavras reside na insistência em se fazer ser ouvida. Assim, jovens poetas negros e periféricos que andam armados com suas palavras-poesias, estão tecendo um movimento de “reterritorialização de si”, fazendo uma analogia à discussão de desterritorialização proposta por Nêgo Bispo (Santos, 2023). É uma estratégia de autodefesa para que a palavra-autêntica não se perca no emaranhado de palavras-cópias, tão comuns no cotidiano escolar. Dizer a própria palavra (Freire, 1987) é fazer com que suas histórias sejam ecoadas, por mais que o mundo tente silenciá-las.

3 Considerações Finais

Neste artigo, observamos como a palavra, num mundo marcado pelas disputas de narrativas e de histórias que se constroem a partir de um jogo de forças entre a imposição de discursos hegemônicos e a resistência das narrativas contra-hegemônicas, vai muito além da mera junção de letras e sílabas. A palavra, quando compreendida em toda sua complexidade, atinge o lugar de fio condutor de processos que moldam a organização de pessoas no mundo, mantendo uma afinidade com as estruturas de poder que sustentam sociedades diversas.

Partindo desta análise, compreendemos a importância de nos aproximarmos das narrativas que ousam ir na lógica contrária da imposição histórica de discursos hegemônicos, pois estas nos ensinam, cotidianamente, como podemos manter a autenticidade e afirmar as existências que as lógicas hegemônicas insistem por invisibilizar. As formas como essas narrativas se difundem e se manifestam são tão diversas como a própria diversidade da condição humana. Nesse sentido, concluímos que a poesia marginal entoada em alto e bom som por juventudes negras e periféricas é mais uma dessas práticas, que apontam para possibilidades de existência nos ambientes mais hostis e limitadores.

Num cenário em que jovens negros e periféricos têm suas experiências escolares inferiorizadas e/ou estigmatizadas (Gomes, 2002), assim como acontece nas demais experiências vivenciadas fora dos muros das escolas, a produção das palavras-poéticas juvenis têm o potencial de irromper silêncios impostos por gerações, num movimento que parte primeiro de uma afirmação individual de si e se expande para o externo, para o coletivo, para o mundo, e se conecta, neste movimento, com outras palavras-poéticas, tecendo uma forte liga que se impõe contra a normatização das palavras-autênticas.



Enxergamos também, na manifestação de uma cultura juvenil negra e periférica na escola (o sarau de poesias marginais), uma prática que produz “letramentos de reexistência”, conforme nos aponta Ana Lúcia Souza (2009), por conseguir confrontar práticas estigmatizantes direcionadas à cultura destes grupos sociais, reafirmando seus discursos em sua autenticidade e capacidade crítica.

A partir dessas conclusões, consideramos que a produção da palavra-poética de jovens estudantes negros e/ou periféricos produz efeitos significativos em suas vidas, que vão além de aprendizados relacionados à escrita, leitura e oralidade, sejam no sarau de poesias marginal ou nas escolas. Os efeitos se ampliam à produção de sentidos de vida e de afirmação de si assim como se configuram como prática social ao possibilitarem a inscrição desses jovens na sociedade, a partir de suas palavras poéticas - sociedade essa a serviço das lógicas discursivas hegemônicas que regulam a palavra de pessoas marginalizadas no Brasil e no mundo.



Referências

- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Estudos feministas*, Florianópolis, n. 8, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>. Acesso em: 14 out. 2025.
- CERQUEIRA, Daniel; BUENO, Samira (coord.). *Atlas da violência 2024*. Brasília: Ipea/FBSP, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ipea.gov.br/entities/publication/6554d2f4-fd60-411a-ac4c-997f39034914>. Acesso em: 14 out. 2025.
- EVARISTO, Conceição. A Escrivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. *Escrivência: a escrita de nós - reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Ilustrações Goya Lopes. 1. ed., Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- FELIX, Camila. *Atlas dos Saraus da RMBH*. Belo Horizonte: Crivo Editorial, 2018.
- FOCAULT, Michel. *A ordem do Discurso*: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- FREIRE, Paulo. *A pedagogia do oprimido*. 17a. ed. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1987.
- GOMES, Nilma Lino. Educação e identidade negra. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 9, 2002, p. 38–47. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17912>. Acesso em: 14 out. 2025.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, São Paulo, 1984, p. 223-244. Disponível em: <https://patriciamagno.com.br/wp-content/uploads/2021/04/GONZAL1.pdf>. Acesso em: 14 out. 2025.
- hooks, bell. A língua: Ensinando novos mundos/novas palavras. In: hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2017. 283p.
- IBGE - Diretoria de Pesquisas, Coordenação de Pesquisas por Amostra de Domicílio. *PNAD - Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua*. Rio de Janeiro: Educação 2023 / IBGE, Coordenação de Pesquisas por Amostra de Domicílios, 2023. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2102068>. Acesso em: 14 out. 2025.
- LORDE, Audre. Poesia não é um luxo. In: LORDE, Audre. *Irmã outsider: ensaios e conferências*. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- OLIVEIRA, Lucas Amaral. Sociogênese possível dos saraus: uma história de rupturas na cultura brasileira. *Revista Sociedade e Cultura*, Goiânia, 2020, v. 23. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/62830>. Acesso em: 14 out. 2025.
- QUIJANO, Aníbal. Notas sobre el concepto de marginalidad social. *CEPAL: Estudios e Investigaciones*, Santiago, [196-?] . Disponível em: <https://hdl.handle.net/11362/33553>. Acesso em: 14 out. 2025.
- RAMALHO, Bárbara Bruna Moreira. *A escola dos que (não) são: concepções e práticas de uma educação (anti)colonial*. 2019. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/32782>. Acesso em: 14 out. 2025.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. Semear as palavras. In: SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu; Piseagrama, 2023.



SEPÚLVEDA, Lucas Oliveira. *A PALAVRA É SUA! Os Jovens e os Saraus Marginais em Belo Horizonte*. Dissertação (Mestrado em educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/BUOS-AQQK7A>. Acesso em: 14 out. 2025.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de Reexistência: culturas e identidades no movimento hip-hop*. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/769115>. Acesso em: 14 out. 2025.



Biografia acadêmica

Natana Coelho - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG)
Psicóloga pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Mestre em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
E-mail: psicologia.natana@gmail.com.

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

O artigo é fruto de uma pesquisa de mestrado aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

O artigo é originado da dissertação: COELHO, Natana Ester Silva. “A POESIA É UM VERTER QUE MOVE O CAMINHAR”: experiências de jovens estudantes com a poesia marginal no sarau e na escola. 2024. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação: Conhecimento e Inclusão Social, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/items/8d1307e9-dd13-49f6-896e-865b31d8bb28>. Acesso em: 06 out. 2025.

Direitos autorais

Natana Coelho

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

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

Editores responsáveis

Altemar Di Monteiro
Anderson Feliciano

Histórico de avaliação

Data de submissão: 09 jul. 2025

Data de aprovação: 04 set. 2025



**ENCHANTING THE LANGUAGE:
marginal poetry as a weapon against erasure and invisibility**

ENCANTANDO A LÍNGUA:
a poesia marginal como arma ante o apagamento e a invisibilidade

Natana Coelho

 <https://orcid.org/0009-0005-9416-4288>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8295

**Enchanting the language:
marginal poetry as a weapon against erasure and invisibility**

Abstract: This article investigates the experience of young black and/ or peripheral with the word-poetry, analyzing their possibilities as an instrument of reexistence in a historical context of erasure and invisibilization. The text is the result of a master's research carried out in 2023 whose initial objectives sought to understand about the involvement of these youth with poetry at the interface with the manifestation of the word in school life. Its character is qualitative and it was held in a sarau of marginal poetry that takes place in a public high school. Used as methodologies: participant observation, discussion group and individual narrative interviews. The interlocutors of the research were 5 high school students who are also poets. The results indicate that the word-poetry is experienced symbolically by young people as a "weapon" to face social problems such as racism, inequality and erasure. The production of words-poetry, in this sense materialize as a possibility of life production, in contrast with the production of death imposed by society to several socially vulnerable groups from a dispute of narratives and power. It is concluded that the marginal poetry, sung by black and peripheral youth, is a practice that points to possibilities of existence in hostile environments. She produces "reexistence literacies" (Souza, 2009), confronting stigmas and reaffirming authentic discourses. The production of the poetic word is configured as a social practice that allows the registration of these young people in society, affirming their identities and resisting hegemonic discursive logics.

Keywords: marginal poetry; reexistence literacies; youth cultures.

**Encantando a língua:
a poesia marginal como arma ante o apagamento e a invisibilidade**

Resumo: Este artigo investiga a experiência de jovens negros e/ou periféricos com a palavra-poesia, analisando suas possibilidades como instrumento de reexistência num contexto histórico de apagamento e invisibilização. O texto é fruto de uma pesquisa de mestrado realizada em 2023 cujos objetivos iniciais buscaram compreender o envolvimento dessas juventudes com a poesia em interface com a manifestação da palavra no cotidiano escolar. Seu caráter é qualitativo e ela foi realizada em um sarau de poesias marginais que acontece em uma escola pública do Ensino Médio. Utilizou enquanto metodologias: a observação participante, a realização de grupo de discussão e entrevistas narrativas individuais. Os interlocutores da pesquisa foram cinco estudantes do ensino médio que também são poetas. Os resultados indicam que a palavra-poesia é vivenciada simbolicamente pelos jovens como uma "arma" de enfrentamento a problemas sociais como o racismo, a desigualdade e o apagamento. A produção das palavras-poesias, nesse sentido, se materializam como possibilidade de produção de vida, em contraste com a produção da morte imposta pela sociedade a diversos grupos vulneráveis a partir de uma disputa de narrativas e poder. Conclui-se que a poesia marginal, entoada por juventudes negras e periféricas, é uma prática que aponta para possibilidades de existências em



ambientes hostis. Ela produz “letramentos de reexistência” (Souza, 2009), confrontando estigmas e reafirmando discursos autênticos. A produção da palavra-poética se configura como uma prática social que permite a inscrição desses jovens na sociedade, afirmando suas identidades e resistindo às lógicas discursivas hegemônicas.

Palavras-chave: poesia marginal; letramentos de reexistência; culturas juvenis.



1 Introduction

This work is the result of a study on the word. The word and its adventures, its power games, its cunning and persuasion. The living word; the one that dwells in people's mouths, especially among black and peripheral youth. A word heard in the streets, in the alleys, in the favelas, on the buses, in the schools, and in bedrooms behind closed, silent doors in the dark. A word that lives within, in intimacy, in the depths of the soul, in the ferment of emotions, and a word that lives without, in conversations, debates, speeches, and rallies. Words that emerge, not always as words, and may require more than words to be spoken. The living word, advocate for our desires, fears, anxieties, and thoughts. As well as for our lies, omissions, and pretenses. A word that takes form through thoughts, gestures, bodies, voices, and even in silence. We shall not remain silent; instead, let us exchange a few words.

Here, the word is understood as a manifestation of expression, encompassing writing, reading, and orality, situated within the realm of discourse and communication. The word as a mediating element in human relations, both at the social and collective spheres and at the intimate and subjective level. The word, therefore, was the central theme discussed and analyzed in the master's research (completed in 2024), which unfolded into several reflections, including this article. However, the focus here is not on just any words. At first, this research sought to understand the engagement of peripheral youth—residents of peripheral areas and neighborhoods on the outskirts of urban centers—with writing and poetic performance (spoken poetry) in relation to the manifestation of the word, whether spoken or written, in their everyday practices and schooling activities. In this sense, we employ the term word-poetry and / or poetic word to discuss the narratives of the young poets who participated in the study. The purpose of this designation is to situate the youths' narratives and accounts within the dimension of discourse, emphasizing that such discourse is mediated by the condition of "being a poet" experienced by these young individuals.

The research and theoretical studies that inform this discussion (Gomes, 2002; Ramalho, 2019; Souza, 2009) indicate that word, creation, and expression through speech and writing are crucial elements in the constitution of the self and the relationship that young people establish with the world. This premise called for a reflection on the factors that influence and enable such manifestations, therefore, we turned to two of the environments in which their development is particularly privileged: the school and the *sarau* of marginal poetry¹. Moreover, the same profile of young people who are, for the most part, protagonists in *saraus* of marginal poetry also appear in alarming rates of inequality in school census data.

Of the total number of young people who dropped out of or never attended high school, 71.6% are black (*pretos* or *pardos*) and 27.4% are white (IBGE, 2023, p. 10). The same study

¹ The *saraus* of marginal poetry and the condition of "marginal poets" will be discussed in the next subsection.



shows that among black youth aged 18 to 24 who managed to complete high school by 2023, only 16.4% were attending higher education, while 29.5% of white youth were already enrolled in undergraduate programs (IBGE, 2023, p. 9).

Data from the School Census (IBGE, 2023) and the theoretical discussions employed here point to an experience of marginality that is central to the analyses presented in this article: the experience of marginal poetry and the school experience from a place that is commonly marginalized, the place of black youth. All these considerations led to the selection of the research site, a sarau of marginal poetry—the Sarau da Firmina—held at the State School Professora Maria Firmina dos Reis², located in a peripheral neighborhood of a city in Minas Gerais. Both the school and the poetry sarau share a student profile marked by daily experiences that intersect with marginality. They are, for the most part, black students living in peripheral and /or working-class neighborhoods.

We speak of a condition of marginality in the sense of a peripheral experience, one that is not central, that stands or is placed at the edges, at the margins, estranged. Aníbal Quijano ([n.d.]) defines social marginality as a historically produced social condition imposed by the unequal social, economic, and political structures that prevail within the capitalist system and sustain coloniality. From this perspective, marginalized people are an inherent part of the system, yet they occupy subordinate positions within it and are therefore subjected to greater social vulnerability.

This condition is a central analytical category in this article, as it leads us to the main objective guiding the analyses presented throughout: to reflect on the experience of black and / or peripheral youth through word-poetry and its possibilities for becoming a tool of re-existence and social literacy in a historical and social context marked by erasure and invisibilization. In this sense, the school is an agency of both literacy and erasure, as discussed later on.

From this context, five high school students were invited to participate as interlocutors in the study. They are also marginal poets, exploring the word from different perspectives within the school environment, whether in classrooms or in poetry saraus: Anna, Arthur, Marquin, Vitin, and Mathias. They are all residents of peripheral and / or working-class neighborhoods; also, three of them—Arthur, Marquin, and Vitin—are black, and two—Mathias and Anna—are white. At the time of the study, their ages ranged from 16 to 19. Here, they are referred to by their real names. Besides reflecting the youths' own preference, the choice to use their real names is grounded in the recognition and valuing of authorship in their artistic work, given their narratives will be presented and analyzed throughout this article.

Regarding the selection of the youth interlocutors, the initial expectation was that most would be black, since, as Nilma Gomes (2002) demonstrates, the educational trajectories and

2 Pseudonym. The school's original name honored a male teacher. To replace it and preserve the school's identity, it was renamed after a woman who played a key role in the education of black and poor people in Brazil: Maria Firmina was a teacher—the first Black woman to work as a teacher in Maranhão—a novelist and abolitionist, the daughter of an enslaved and later freed woman, and founder of one of the first public coeducational schools, that is, one that served both boys and girls, located in her home state (Maranhão, Brazil) before slavery was officially abolished in the country.



school experiences of black youth reveal important particularities and are linked to the structuring of a society that carries the legacies of colonization and enslavement in its history as the model of a colonial economic system (Ramalho, 2019).

Field research took place over the course of one year, from April 2023 to March 2024. It was qualitative in nature, and the methodological instruments included participant observation in the school's poetry sarau, a discussion group with young poets and students, and individual narrative interviews with a biographical focus. Additionally, notes from the field diary were used as analytical material and will be presented later in this article, together with excerpts from accounts drawn from the discussion group and individual interviews, as they offer important observational insights for building the reflections developed throughout the text.

It is also important to emphasize that, in addition to speaking as a black woman researcher, I also speak as a marginal poet. Therefore, the research setting was an environment close to my own lived experience. I emphasize this point as it directly relates to the objectives of this article, which seeks to discuss the processes of visibility and invisibility surrounding the narratives of those who stand at the margins of hegemonic discourses and who, for that reason, may have their voices disregarded or silenced in favor of the dominant discourse. The commitment to situated writing is not born of whim or intellectual vanity. It is a commitment to the entire chain of knowledge production and, by extension, to the discourses that circulate through scientific research. This commitment is sustained by the belief that questioning the colonial logic of knowledge production, and bringing to light other ways of speaking, theorizing, and creating science, is an act of democratizing scientific knowledge itself and shaking the foundations of the hegemonic power to speak.

This work, therefore, seeks to approach the word that moves through the mouths of young people, especially peripheral poets and public high school students from a municipality in Minas Gerais. Young people who were able to find themselves through words, who engaged with the word in an environment where it is usually most present—the school—and who, in this process, were able to give it new meanings and significance, one of them being the act of making poetry. The study sought to examine this process through which the young participants encountered the poetic word. We speak of an encounter because we can assume that these young people, from a very early age, were already familiar with words. Yet it was within the school that they were able to experience it in a way that is not always accessible to all students. The written poetic word that dared to be spoken, proclaimed, recited, or even performed. The main element of analysis in this text is the production of the word; therefore, the youths' narratives will be examined here as reflective narratives intertwined with those of theoretical authors who study the relationship between youth and schooling.

Next subsection introduces the movement of marginal poetry known as Sarau Marginal, a contemporary artistic manifestation that holds an important place in the analyses developed in this article. Sarau Marginal is a space where young people have been gathering together and fostering



an environment where their artistic creations can be manifested, works that were often kept unseen amid the pages of their poetry notebooks.

By expressing their poetic words, many young people who had long moved through paths of invisibility found in the sarau a possible space for existence and recognition. This theme of invisibility versus recognition will be discussed further in Section 2 of this article, which explores the possibilities of affirmation and acknowledgment of one's identity and existence within a social context that persistently silences black and peripheral youth.

1.2 Saraus of Marginal Poetry

The Sarau of marginal poetry is a gathering of people with the purpose of sharing their diverse artistic expressions. Given its origins, it is mainly associated with the artistic language of poetry, but has gradually evolved and is no longer confined to that form. Today, saraus also feature musical performances, singing, dance, theater, circus arts, and even exhibitions.

In nineteenth-century Brazil, the word sarau was used to describe the social gatherings—or soirées—held in aristocratic salons, a tradition introduced by the Portuguese court and slowly reshaped within Brazilian society. Participation in these events was limited to members of the elite, who showcased their poetry and the classical music of the period. Prominent artists attended the saraus, which were greatly appreciated by the elite (Oliveira, 2020).

Around the 2000s, poetry saraus seemed to reemerge, yet this time they were led by a public and situated in a context markedly different from their original form. They encompassed a wide diversity of participants, now spearheaded by black and / or peripheral youth. Youth groups, movements, and collectives claimed their place in reality by setting their own rules and creating spaces that reflected the genuine expression of who they were and what they recognized as their own.

The aristocratic saraus were redefined by poets from peripheral areas—initially in São Paulo, with Sarau Cooperifa—which is now known as Sarau Marginal: a space for the dissemination of poetry and artistic productions by poets and artists who had long been excluded from the dominant circuits of artistic production, circulation, and consumption; hence, marginal, that is, those who remain at the margins of such spaces (Sepúlveda, 2017). Through this movement of appropriation, the young people who revitalized this new form of poetry sarau subverted its original proposal—once elitist and exclusive—transforming it into a public and open space where artists who, until then, had been marginalized, could give voice to their poetic word.

The use of the word marginal as a condition linked to being a poet represents an act of affirming an identity that is frequently stigmatized in the ways black and peripheral youth relate to



the world. Marginal poet Vitin illustrates how the concept of marginal can take on new meanings, not only for the poet who embodies it but also in the face of prejudiced perceptions:

I think the word... the expression 'marginal poetry,' is wild, 'cause, like, we're right in the middle of this thing, right? And, like, with all these messed up people, we're doing something here that's really dope! And until someone realizes we're doing something good, they still call us 'fuck-ups,' like we're caught up in shady stuff instead of doing anything that matters. And, like, when I started expressing my poetry up there, in front of everyone, when I started leading the sarau and throwing myself into it, I saw that even other people's views of me changed (Vitin, individual interview, March 13, 2024).

In this process, a racist and prejudiced stigma (the "fuck-ups") is confronted by the image of the young poet and his skill with words, a transformation that replaces stigma with prestige and recognition in the school environment: "I kinda became someone quite influential." (Vitin, individual interview, March 13, 2024). 2024).

The sarau's emerge as spaces where youth expression—through word, voice, and performance—is not only recognized but also becomes a starting point for other forms of collective creation, whether artistic or social, such as the development of youth identities or a critical awareness of lived reality (Sepúlveda, 2017). Young people's participation in sarau's involves an exercise of creation and expression. The shaping of this space reveals an environment where youth express their sense of self through the spoken, performed, read, and sung word. It is a process of creation that takes place both during the performance and throughout the organization and execution of the sarau.

In a social context where black individuals are often encouraged—either explicitly or implicitly—to conceal or soften traits and elements of their racial identities, we understand that "being one's authentic self," embracing your identity and authenticity, may feel as an act of resistance and affirmation in the face of a colonial logic that continuously attempts to impose itself. In his account, Vitin reflects on how embracing the poetry sarau's with his body, his lyrics, and his voice allowed him to revisit and, at times, reformulate the perception he once had of himself, especially when compared with the way other people saw him:

Like, what really changed a lot—like, a lot—was mainly because when I first came here [to the sarau], I used to hide my true self, you know? [...] I used to care a lot about other people's opinions, you know? But then when I came here [the sarau] and started writing, you could see me through my lyrics. Then things started coming up, like, 'how can you write about this if you lived something else?', you know? So what changed when I started coming here, man, is that I started being 100% myself, see? (Vitin, discussion group, December 14, 2023, emphasis added)

When, in the act of its enunciation, the poetic word confronts the young person with their own subjectivity, it opens a path toward deeper self-knowledge. In the case of the young poets in the poetry sarau, the exercise of writing precedes that of performance. After confronting themselves,



they find in the sarau a space to confront the audience as they present themselves through their poetic word. When the audience receives them with openness, this act of self-exposure can be understood as positively reinforced, in contrast to the experiences of discrimination presented earlier.

In her analysis, Nilma Gomes (2002, p. 39) argues that black identity in Brazil is formed through social, cultural, and historical processes and through relational encounters—with and through the gaze of the other, for, as she writes, “a gaze that, when confronted with that of the other, turns back upon itself, for only the other calls our own identity into question.” The gaze of the other urges Vitin to turn his gaze inward, encouraging him to be “100% himself”: “The sarau has brought to surface someone who was already inside me—it allowed me to show people something that was inside me!” (Vitin, individual interview, March 13 2024).

The sarau movement has grown significantly in the capital and throughout the state of Minas Gerais. Camila Félix (2017) mapped the saraus active in Belo Horizonte and its metropolitan area up to 2016, identifying twenty-six such spaces, all organized and led by young people.

It is important to emphasize that the marginal poetry sarau movement reemerged across urban peripheries, led by black, mixed-race, and peripheral youth—a defining feature for understanding their modes of operation, thematic concerns, relationships, effects, and all that they represent. Since their revival, the saraus of marginal poetry have remained under the leadership of this social group, even as they have expanded, multiplying their spaces of performance and increasing the diversity of those involved—participants as well as spectators.

2. Bringing Magic into the Language: The Word as a Weapon³

Whenever we speak, babbling,
And write with poor spelling,
Whenever we sing off-key,
And dance out of rhythm,
When we paint by smudging,
And draw askew,
We're not making mistakes,
We've just not been subjugated.
(Leiros, *apud* Santos, 2023)

People are unique, with distinct personalities, histories, and life trajectories. In this sense, the possibilities for human experience are infinite. Amid this sea of infinitudes, what captures our gaze are the things that repeat themselves. Even when repetition takes on different forms—since no two experiences, however similar, are ever the same—the similarities between experiences are compelling elements that unite and draw people closer.

³ The title alludes to a quote by Nêgo Bispo, who says, “We must bring magic into the language” (Santos, 2023, p. 4).



In the course of fieldwork, one particular repetition drew our attention, especially since this element had already come up in several previous experiences related to poetry and rap. During multiple instances of listening to the poetic words voiced by the young poets, it became possible to notice a recurring association of poetry with a universe of signifiers related to weapons, ammunition, shooting, and attack. The poetic word that is cocked and ready. What is this word defending itself against? What dangers does it face, if the poetic word is shot as it leaves the mouths of so many marginal poets? What are its targets, and where is it aiming? In listening to the poetic words voiced by the young poets of the Sarau da Firmina, a number of hypotheses emerged, which will be analyzed in the course of this section.

At a sarau held in May 2023, the young poet Arthur evoked the idea of the armed poetic word, prompting the first notes and reflections on this theme to be recorded in the field diary:

Arthur opens his performance by explaining that his poem addresses the case of racism experienced by soccer player Vini Jr. He urges the audience to recognize that racism must not be visible only when directed at public figures. Some excerpts include: “You won’t take offense unless it’s on TV, when it finally starts to make sense.” “Here’s some ghetto representation to you.” *“A shot through the verse, instead of a black body.”* Marginal poets often speak of the word as a weapon, a means of facing the many social struggles and injustices that surround them, including racism and inequality. In this movement, they draw an association between the weapon “that can create, stands in defense of life” and the weapon that takes lives, mostly those of black, indigenous, and peripheral people (Field diary, May 29, 2023, emphasis added).

A young black man of indigenous descent, Arthur writes his poetry on racism through the lens of the experiences lived by soccer player Vini Jr. In this context, poetry emerges as an element that produces life, in opposition to another element that ends the lives of black people: “A shot through the verse, instead of a black body.”

On another occasion, Mathias also armed himself with his words: “Cursed be these peoples, this era, cursed be this rotten government that keeps slavery alive. I wield my pen as a weapon, and I’m never short of ammo” (Mathias, field diary, September 5, 2023). In a country that enslaves even beyond abolition, Mathias declares that his word—embodied through his pen—is the weapon that gives him strength to confront the forms of enslavement that persist.

In one of his poems, Vitin states that he was: “Armed to his teeth with hip-hop” (Vitin, field diary, June 26, 2023). Ana Lúcia Souza (2009, pp. 21–23) observes that, since its arrival in Brazil, the *hip-hop* movement has carried a contestatory force in its artistic manifestations—born from the concrete realities of artists who denounce the injustices they live, the violence that traverses their bodies, and the invisibilities to which they are subjected. From this perspective, to “arm oneself with hip-hop” may represent a condition of enunciation for critique, denunciation, and transformation—that *rap*, as the linguistic expression of *hip-hop*, enables not only Vitin but also the diverse youth involved in the movement.



If these young people—most of them black and residents of working-class and peripheral neighborhoods—experience forms of violence that are denounced in their poetry, we understand that the word that denounces has countless reasons to arm themselves in a movement that rises in search of self-defense. In this landscape of concrete violence and violated rights, the poetic word shatters the limits of metaphor to take shape in the substance of reality itself. In this light, poetry is no longer “fired” metaphorically but turns its aim against the very processes of violence, emerging—tangibly now—as a force for the making of life, rather than the making of death:

Back there [where Mathias lived], I had two paths before me: to pull the trigger of the pen, or the trigger of the gun. Thank God I only ever held a gun after I turned fifteen—and even then, it was at a shooting range. It was a crazy experience, but that’s it, basically that: I traded a gun for poetry. (Mathias, discussion group, December 14 2023).

“In the periphery, poetry becomes a way for young people to escape their reality, because life there means constantly running... So it’s like this: you’ve got a gun in your hand, and you have to choose whether to fire bullets or words.” [...] So, given the choice between a knife and a pen, I believe a young person could choose the pen if that option is available and the sarau finds its way to them and they gain access to it. It might be their salvation. Later on, they could even make something of themselves.” (Anna, individual interview, March 7, 2024).

Today I chose to be a dealer—and my trade is information. (Vitin, field diary, May 29, 2023).

As Anna observed, for Vitin, Mathias, and many other potential black and peripheral youth, engagement with poetry has become a means of reflection and self-awareness, enabling them to confront the realities that shape their lives. This invites us to think that, while the lure of paths such as drug trafficking still exists—and will persist—poetry has somehow crossed that line, producing meanings, bonds, and relations that may have allowed these young people to see themselves, and their condition as black and peripheral youth in the world, with a critical eye. And if such paths expose young people to greater risks of violence and death, the encounter with other paths—those that create meaning and nurture belonging and recognition—could improve the chances of giving symbolic form to their realities, beyond what is (supposedly) already given.

Could poetic word truly be that powerful? What makes it resonate so deeply on all individual, subjective, collective, and social levels? Through one of his verses, young poet Marquin declares: “uniforms are scared of what we have to say.” (Marquin, field diary, September 5, 2023). What is it about the verses within these young people’s poetic words that instills fear even in the uniformed men who are supposed to stand for the maintenance of security?

Reflecting on the attempts to censor the Sarau da Firmina within the school, Vitin stated: “If someone’s talking bad about it, it means you’re doing something big, man, you get me?” [...] Seems like the bigger it gets, the more people there are against it.” (Vitin, individual interview, March 13, 2024). In a reflection that resonates with Vitin’s perception Foucault (2014, p. 10), observes that: “The prohibitions which strike discourse reveal its link with



desire and power. Discourse is not simply that which translates struggles or systems of domination, but that for which and by which one struggles, the power which one seeks to seize.”

At this point, we understand the word—within the dimension of discourse—as an instrument of power. It is also worth emphasizing: the poetic word is also discourse. Within the Brazilian context, however, we must situate it historically in order to trace possible answers to the questions raised throughout this section. What makes the word something to be feared by those in uniform? Why so many attempts to control, censor, or silence it?

Ana Lúcia Souza (2009, p. 36), citing Barros (2005), depicts the historical context of slavery in Brazil, when enslaved black people were prohibited from attending school and thus from learning to read and write, based on the allegation that “spreading instruction among the enslaved class” would heighten the risk of rebellion and “disobedience” among black populations. In his analysis of discourse, Foucault (2014, pp. 47–48) acknowledges this possibilities by identifying a “fear of discourse”, since utterances could spark events that unsettle continuity and disturb the established order.

From its very inception, the Sarau da Firmina too became the target of censorship and attempts at suppression by the school’s director at the time (2016). In the field diary, I noted a passage from a conversation with João Paiva, the teacher who first conceived the Sarau:

João reported having frequent, daily conflicts with the school’s director at the time. He was strongly against the Sarau, and it was, in João’s words, literally, a struggle to make it happen. The director was removed from his position after the teachers organized during the election process to vote him out, as he had been difficult to work with in several other ways. When I brought up the case of censored poems reported by a student, João shared that the former director had also censored his own poem, “Devagar, escola⁴.” We discussed the absurdity and irony of censoring what might be the most necessary poem within the school environment. João shared that he is frequently invited to recite it in educational spaces, seminars, and lectures. And yet, it was censored at the very school where he teaches (Field diary, September 5, 2023).

The central question is: who is it that fears discourse? Why would a poem reflecting on the contemporary challenges of public education be censored by school leadership? It seems clear that fear of free expression lies with those who hold power through domination and the enforcement of hegemonic thinking, or those who perpetuate such discourses.

While black populations were prohibited from attending school during slavery, once admission became possible, they faced not only obstacles to remaining in the system (Souza, 2009) but also a model of schooling that endeavored, at all costs, to standardize and discipline them according to the molds of European culture, that is, their colonizer’s culture. In other words, as school

⁴ This well-known poem by João Paiva was one of the works that consolidated his reputation as an international poet and a major voice within the marginal poetry movement. It explores the theme of schooling through the lens of a teacher and former student who reflects on the institution’s transformations over time and the effects these changes have had on education and student learning.



education was conceived within a modern/colonial pattern of society, it has been structured around the subordinate representation of the ‘others’—category that encompasses the poor populations it continues to serve today.” (Ramalho, 2019, pp. 123–124) Vitin speaks about the stigmas associated with him at school and recognizes that the image produced through prejudice does not necessarily correspond to who one truly is or one’s lived reality:

“Why is it that the student in the back is always the one criminalized? Why is the student in the back always regarded as the worst? Sometimes I’m that student in the back, and maybe I don’t focus as much as the one in front, but my conversation, my thinking, is much better than theirs.” [...] Because it’s not about how I behave in class; it’s about the potential I have inside me!” (Vitin, individual interview, March 13, 2024).

The imposition of a hegemonic (European) culture enforced through various means, including formal education, has unfolded in the making of a country where racism, elitism, and meritocracy serve as founding pillars and strategies of domination. Black, indigenous, and poor people who do not fit, or even approximate, the so-called ideal standards—those fashioned in the image and likeness of the colonizer—have their existences, cultures, customs, and identities subjected to a perpetual subjection to the Other, in ways that render them inferior.

“Domination is a practice of conditioning,” said Nêgo Bispo (Santos, 2023). He recounts that he came to understand domination when he started working with cattle.

“That’s how I learned that taming and to colonization are one and the same. Both the trainer and the colonizer start by deterritorializing the being to be subjugated—shattering its identity, severing it from its cosmology, estranging it from what is sacred, imposing new ways of living, and assigning it a new name.” The act of denominating functions as an attempt to erase one memory in order and replace it with another (Santos, 2023, p. 2).

The strategies of domination and taming used in colonial processes operate through the imposition of one culture at the expense of another—a process of denominating, as Nêgo Bispo described it (Santos, 2023). If colonial education is among the strategies employed in Brazil, we observe the imposition of a literate culture grounded in the formal language of the colonizing nations. This represents a normalization of the word of indigenous, enslaved, and colonized peoples, whose ancestral cultures are characterized by orality (Souza, 2009). At the same time, “it was in this context (from the late nineteenth to the early twentieth century) that education and school writing became central, reaffirming their social and historical function of conferring prestige and authority on those who could make use of them” (Kleiman & Rojo apud Souza, 2009, p. 35).

Thus, the language imposed on enslaved and colonized populations—besides requiring specific rituals in the act of its communication (Foucault, 2014)—also associates its use with social prestige, value, and legitimacy. Enslaved populations and their descendants have been forced to learn a language and culture estranged from their own in order to be socially recognized (Souza, 2009). In seeking this learning through the framework of schooling (Ramalho, 2019), they



encounter barriers and, in the process, endure a perverse logic of “the annihilation of the Other.” Within this logic, conformity is demanded, access is denied, and punishment follows—through discriminatory acts—for those who fail to “be like them, speak like them.” Reflecting on the logic of the annihilation of the Other, whose key strategy relies on the suppression or normalization of identities within schooling, Vitin remarked:

“The problem is that we link so much of what school is to something that distorts who we truly are, and that’s not the way it should be!” [...] “The thing is that, in school, we end up just going through the motions and forgetting who we are. We fall into a pattern— like, when someone goes up front to present, I feel like I have to be just like them. [...] It’s this model we build in our heads, but that’s not how it should be. [...] That’s something we really need to reflect on: why should I have to pretend I’m not myself just to deliver a presentation? We must keep our identity! And that’s what we learn at the sarau! (Vitin, individual interview, March 13, 2024).

In an environment driven by standardization, educational spaces that affirm and legitimize individual identities are crucial to resisting the homogenizing logic of schooling. Spaces like Sarau da Firmina enable youth singularities to blossom, each unfolding in its own time.

Thus, we recognize the central role that language, discourse, and communication—and the ways in which discourses are produced and disseminated—play in social and historical relations, as they are subjected to the logics of power, authority, and domination. From this perspective, we come even closer to the meanings attributed to the word as a weapon, as we speak of a landscape of enduring and historic struggles in which black, indigenous, and peripheral people remain the main targets.

After observing the strategies of conditioning and denominating imposed by the colonizer, Nêgo Bispo (2023)—a Black quilombola from Northeastern Brazil, whose wisdom emerges from his relationship with the land, the community, and orality—stated:

Having mastered the practice of taming, I soon realized that, to confront colonial society, there are times when “we must turn the enemy’s weapons into defense,” as one of my great masters of defense used to say. To transform the art of denominating into an art of resistance, we decided to use denominations as well. [...] From there, we began to name gestures and voices as a way of challenging colonialism. This is what we call ‘war of names’: the act of confronting colonial words to strip them of their power (Santos, 2023, p. 3).

There it is —the word as weapon, also named by the young poets. In this ‘war of names’ (Santos, 2023), words become weapons, and contradiction, confrontation, refusal, and reinvention manifest as strategies of resistance. How, then, can the colonizing word be confronted? Through the subversion of language itself.

In a related context, hooks (2017) urges us to think of language through the experience of U.S. colonization, in which enslaved peoples were compelled to adopt the colonizer’s language, abandoning their mother tongues. Over time, this imposed language was reappropriated by enslaved



Africans and became a sort of “common ground,” the shared medium that allowed communication among peoples of different origins who had also been enslaved. In doing so, the black population not only claimed the language that had once functioned as an instrument of domination but subverted it, transforming standard English into a form of expression enriched by black cultural elements—dialects, vocabularies, and distinct modes of speaking and self-expression. The ramifications of this linguistic subversion appear in a range of oral cultural manifestations within Afro-diasporic movements, such as *rap*. Within the settings of the school and the *sarau*, the word takes on the ambivalence described by bell hooks (2017) and Nêgo Bispo (Santos, 2023): it can function as an instrument of imposition and colonization, but also as a force of transgression and transformation.

Likewise, Lélia Gonzalez (1984) calls for a reflection on Brazilian culture in light of the legacy passed down through the education of the black mother—the teaching of language, of ‘pretuguês’ (the transformed Portuguese spoken by the black people). Language, as the core medium through which values, learning, and an entire culture are transmitted, is the first bond a mother provides her children, whether born of her womb or raised by her nurturing, and that also applies to the children of white colonizers. The language imposed by the colonizer, Portuguese acquires new meanings when spoken through the voice of the mother, who carries other cultures and ancestries within her that mingle with the colonizer’s tongue, giving birth to something new, imbued with the symbols and resonances of black culture: *pretuguês* (Gonzalez, 1984).

Ana Lúcia Souza (2009, p. 37) also unveils the subversive possibilities of language, showing how the delegitimization of African orality and its confrontation with European language gave rise to ruptures, conflicts, and regulations around the use of spoken and written word, allowing this word to persist, even if in clandestine form. The ruptures, confrontations, and regulations arising from intercultural exchanges and fusions fostered the emergence of *hip-hop* and *rap*.

Within this movement, recognizing its educative power, Souza (2009, p. 37) identifies the *hip-hop* movement as a site of literacy. Within this context, she articulates the concept of “reexistence literacies,” showing that the culture of enslaved and marginalized peoples endures, despite historical transformation, and must carry on resisting through the “reinvention of the social uses of language,” as exemplified in *hip-hop* manifestations (Souza, 2009, pp. 31–32).

The examples of linguistic subversion demonstrate that orality, although persistently undermined by colonial, and later hegemonic forces, continues to “reexist” in varied forms that emerge from the hybridization and cultural exchanges among different peoples. Within this framework, we situate the poetic words of the young interlocutors in this research —young people who, despite adverse contexts, persist in voicing their marginal words to the world.

Why do people from the *favelas* speak in slang? Infusing Portuguese with powerful words the colonizer cannot grasp. They stuff the language as one stuffs a sausage. And so, they speak Portuguese in front of the enemy without being understood. The favela has mastered the language, making it magical. We must bringing magic into the language (Santos, 2023, p. 4).



As demonstrated by bell hooks (2017), Ana Lúcia Souza (2009), and Nêgo Bispo (Santos, 2009), cultural expressions such as rap and marginal poetry provide valuable insights into the multiple ways the word can be used—the word that lives in the speech of Black and peripheral youth, the word as expression, as creation, as an act of self-inscription and self-legitimation in the world. Indeed, “while the violence of the oppressors turns the oppressed into beings forbidden to be, their response to that violence is imbued with the yearning to claim the right to be” (Freire, 1987, p. 25).

It is in this quest for the right to be that young poets forge a positive relationship between the sarau and the self-discovery—and affirmation—of the self:

“I guess the sarau is a space where you can show what you’re capable of. [...] That’s what I’ve got about it. [...] Everyone is born with a call, and I think the sarau gives us a way to figure out what we can do. [...] I see the sarau as a space to bring out what’s hidden. —there are things inside us we don’t even know yet, you feel me?” (Vitin, individual interview, March 13, 2024).

“The school community knows [that I’m a poet]. “Before I performed at the sarau, no one knew who I was. Now, every time I walk through school and pass by a classroom, people ask if there’s going to be a sarau—and I think that’s dope. It becomes part of who you are, something that sticks. [...] It’s really cool when people find out you’re a poet, when they dig your writing. They will even sit with you just to hear you speak—happens all the time. [...] It’s some serious shit, you know? Being recognized for that—it’s awesome.” (Arthur, individual interview, March 14, 2024).

In a battlefield where language is the object of contention, the word rises as the force of an imperative, it asserts authority, effects transformation, and compels others to obedience, whether through dominant discourses, normalization, or the regulation of speech. A word of command that, when blind to the multiplicity of human ways of being, colonizes, disciplines, and silences. Yet a command issued is not always a command fulfilled. The refusal to speak the colonizer’s word as dictated is, in itself, to enact resistance against its power. Many expressions have been used to describe this exercise of disobedience: “reinventing language” (Souza, 2009), “bringing magic into the language” (Santos, 2023), *pretuguês* (Gonzalez, 1984), “reexistence literacies” (Souza, 2009), and marginal poetry with its armed youthful words.

In this sense, the act of speaking becomes a metaphor for existence itself. Paulo Freire (1987) both declared and reaffirmed the urgency for people to speak their own words, trusting in the transformative power that such an act holds over the world. “Existence, because it is human, cannot be silent, nor can it be nourished by false words, but only by true words, with which men [and women] transform the world. To exist, humanly, is to name the world, to change it.” (Freire, 1987, pp. 44–45)

To speak is a prerequisite for existence. Moreover, the spoken word must be heard for existence to be duly recognized. The production of one’s own word, whether expressed in writing or orally, reflects a process of seeking and affirming the self. The experiences of the young interlocutors



make this process evident through the articulation of their poetic-words within school and marginal sarau.

“Like Arthur said, besides that first spark, when you lose the fear of reciting or presenting what you want, you also end up losing the shame, too. You grow more at ease speaking, acting, expressing yourself. Like, you become poetry in your everyday life, ‘cause you stop giving a crap about people’s opinions. You do what you want—and from that moment on, you understand that life, your happiness... they depend on you. [...] It’s about self-confidence...” (Marquin, discussion group, December 14, 2023).

When I walk into the sarau, I let my words out, I let my feelings out—it’s like speaking a piece of myself. And when people are there, listening, it’s like I’m sharing my secrets with them, like we’re carrying the weight of the word together. At the sarau, you feel free [...]” (Anna, individual interview, March 7, 2024).

Conceição Evaristo (2020, p. 35) says that her work is an effort “to situate ourselves in the world through our stories and our lives, which the world so often disregards. [...] A world I strive to grasp, so that I may inscribe myself within it, while fully understanding that the written word does not belong to me alone.” Audre Lorde (2019, p. 45) reminds us that “for women, then, [...] it is a vital necessity of our own existence. It shapes the very light through which we cast our hopes and dreams—toward survival, toward change—first made into language, then into idea, then into tangible action.” Asking herself why she writes, Gloria Anzaldúa (2000) answers:

I write to record what others erase when I speak, to rewrite the stories wrongly told about me, about you. To grow closer to myself and to you. To find myself, preserve myself, build myself, claim autonomy. To undo the myths that I’m a mad prophet or a poor soul in distress. To remind myself that I matter and what I have to say is no bullshit. To prove that I can, and that I will, write—despite every warning not to. I will write the unspeakable, no matter the censor’s gasp or the audience’s outrage. Finally, I write because I’m afraid to write, but I’m even more afraid of not to.” (Anzaldúa, 2000, p. 232).

Writing, therefore, is an act of self-inscription.. Speaking is an act of self-affirmation. And being heard is being acknowledged. When the historical context in which one is embedded gives rise to mechanisms of deterritorialization and invisibilization, the strength of words resides in their persistent demand to being heard. Thus, young black and peripheral poets who carry their poetic-words as weapons engage in a process of “reterritorialization of the self,” in analogy to Nêgo Bispo’s notion of deterritorialization (Santos, 2023). It is a strategy of self-defense, ensuring that the authentic word is not lost amid the tangle of copy-words so common in everyday school life. To speak one’s own word (Freire, 1987) is to make one’s stories resonate, even when the world attempts to silence them.



3 Final Considerations

This article examined how the word, in a world marked by struggles over narratives and histories built within a tug-of-war between the imposition of hegemonic discourses and the resistance of counter-hegemonic ones, goes far beyond the mere combination of letters and syllables. When apprehended in its full complexity, the word emerges as the connective thread of processes that shape the organization of human life in the world, maintaining an intrinsic relation to the power structures that sustain different societies.

From this analysis, we understand the importance of engaging with narratives that dare to defy the historical logic of hegemonic discourse, since these narratives continually teach us how to preserve authenticity and affirm existences that hegemonic systems seek to erase. The forms through which these narratives are disseminated and manifested are as diverse as the human condition itself. In this light, marginal poetry—voiced proudly and powerfully by black and peripheral youth—constitutes one such practice, signaling possibilities for existence even in the most hostile and restrictive spaces.

Within a context in which the educational trajectories of black and peripheral youth are frequently diminished or stigmatized (Gomes, 2002)—as are many of their experiences outside the school setting—the creation of poetic-words by these young people carries the potential to disrupt generational silences, a process which begins as an individual affirmation of the self and expands outward toward the collective and the world, interweaving with other poetic-words to build a powerful alliance against the normalization of authentic expression.

In the expression of black and peripheral youth culture within schools—embodied in the *saraus* of marginal poetry—we see a living practice of what Ana Lúcia Souza (2009) calls “literacies of reexistence.” It confronts the stigmatizing views cast upon these cultural expressions, reaffirming their discourses in their authenticity and critical strength.

From these reflections, we conclude that the poetic-word produced by black and peripheral youth carries profound effects on their lives which reach beyond the boundaries of reading, writing, and speaking, whether in the *saraus* of marginal poetry or within the school walls. The effects further encompass the production of meaning and self-affirmation, constituting a social practice that allows these young people to inscribe themselves within a society structured by hegemonic discursive logics which continue to regulate and constrain the speech of marginalized populations both in Brazil and globally.



References

- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Estudos feministas*, Florianópolis, n. 8, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>. Acesso em: 14 out. 2025.
- CERQUEIRA, Daniel; BUENO, Samira (coord.). *Atlas da violência 2024*. Brasília: Ipea/FBSP, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ipea.gov.br/entities/publication/6554d2f4-fd60-411a-ac4c-997f39034914>. Acesso em: 14 out. 2025.
- EVARISTO, Conceição. A Escrivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. *Escrivência: a escrita de nós - reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Ilustrações Goya Lopes. 1. ed., Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- FELIX, Camila. *Atlas dos Saraus da RMBH*. Belo Horizonte: Crivo Editorial, 2018.
- FOCAULT, Michel. *A ordem do Discurso*: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- FREIRE, Paulo. *A pedagogia do oprimido*. 17a. ed. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1987.
- GOMES, Nilma Lino. Educação e identidade negra. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 9, 2002, p. 38–47. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17912>. Acesso em: 14 out. 2025.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, São Paulo, 1984, p. 223–244. Disponível em: <https://patriciamagno.com.br/wp-content/uploads/2021/04/GONZAL1.pdf>. Acesso em: 14 out. 2025.
- hooks, bell. A língua: Ensinando novos mundos/novas palavras. In: hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2017. 283p.
- IBGE - Diretoria de Pesquisas, Coordenação de Pesquisas por Amostra de Domicílio. *PNAD - Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua*. Rio de Janeiro: Educação 2023 / IBGE, Coordenação de Pesquisas por Amostra de Domicílios, 2023. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2102068>. Acesso em: 14 out. 2025.
- LORDE, Audre. Poesia não é um luxo. In: LORDE, Audre. *Irmã outsider: ensaios e conferências*. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- OLIVEIRA, Lucas Amaral. Sociogênese possível dos saraus: uma história de rupturas na cultura brasileira. *Revista Sociedade e Cultura*, Goiânia, 2020, v. 23. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/62830>. Acesso em: 14 out. 2025.
- QUIJANO, Aníbal. Notas sobre el concepto de marginalidad social. *CEPAL: Estudios e Investigaciones*, Santiago, [196-?] . Disponível em: <https://hdl.handle.net/11362/33553>. Acesso em: 14 out. 2025.
- RAMALHO, Bárbara Bruna Moreira. *A escola dos que (não) são: concepções e práticas de uma educação (anti)colonial*. 2019. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/32782>. Acesso em: 14 out. 2025.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. Semear as palavras. In: SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu; Piseagrama, 2023.
- SEPÚLVEDA, Lucas Oliveira. *A PALAVRA É SUA! Os Jovens e os Saraus Marginais em Belo*



Horizonte. Dissertação (Mestrado em educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/BUOS-AQQK7A>. Acesso em: 14 out. 2025.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de Reexistência*: culturas e identidades no movimento hip-hop. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/769115>. Acesso em: 14 out. 2025.



Academic Biography

Natana Coelho - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG)

Has a degree in psychology at Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Master's degree at the Programa de Pós-graduação em Educação at the Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil.

E-mail: psicologia.natana@gmail.com.

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

The article is the result of master's research approved by the Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) of the Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

This article derives from the master thesis: COELHO, Natana Ester Silva. "A POESIA É UM VERTER QUE MOVE O CAMINHAR": experiências de jovens estudantes com a poesia marginal no sarau e na escola. 2024. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação: Conhecimento e Inclusão Social, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/items/8d1307e9-dd13-49f6-896e-865b31d8bb28> . Acesso em: 06 out. 2025.

Copyright

Natana Coelho

Copyright of the translation

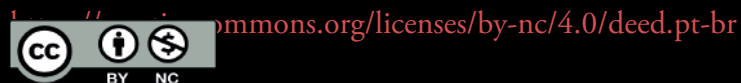
Marília Dominicci and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Not applicable

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0



Evaluation Method

Double-Blind Peer Review

Editors

Altemar Di Monteiro

Anderson Feliciano

Peer Review History

Submission date: 09 July 2025

Peer Review History

Submission date: 09 July 2025

Approval date: 04 September 2025



**EDUCAÇÃO NA RÍTMICA ANCESTRAL:
saberes da experiência negra na música afrocarnavalesca em Belo Horizonte**

EDUCATION IN ANCESTRAL RHYTHMS:
Black experiential knowledge in Afro-Carnaval music in Belo Horizonte

Marcone Loiola dos Santos

 <https://orcid.org/0000-0001-8835-2104>

Natalino Neves da Silva

 <https://orcid.org/0000-0002-1746-8713>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8130

**Educação na rítmica ancestral:
saberes da experiência negra na música afrocarnavalesca em Belo Horizonte**

Resumo: Este artigo objetiva evidenciar os saberes e as socioafetividades que constituíram a criatividade presente na música afrocarnavalesca do bloco afro Angola Janga, no Carnaval de Belo Horizonte (BH), destacando o ritmo como um dos elementos da Educação Popular Negra mobilizada pela festa. De natureza qualitativa e de cunho etnográfico, a observação participante nos ensaios do bloco e as entrevistas narrativas com duas pessoas integrantes da agremiação foram as fontes dos perceptos e dos acontecimentos analisados. Compreendeu-se que a atmosfera musical percussiva, articulada através da intersubjetividade e das mitopoesias dos orixás, detinha a potencialidade de instigar imaginários político-culturais enquanto uma prática de recriação dos saberes ancestrais africanos e afro-brasileiros, plasmados em sons, danças, performances, sensibilidades e outros saberes. Desse modo, a presente pesquisa contribui com os conhecimentos referentes à implementação da Lei nº 10.639/03 ao destacar um processo educativo que ocorria desde as corporeidades e experiências negras em movimentos de emancipação.

Palavras-chave: Afrodíaspóra; Educação Popular Negra; Lei 10.639/03; Movimento Negro Educador.

**Education in ancestral rhythms:
Black experiential knowledge in Afro-Carnaval music in Belo Horizonte**

Abstract: This article aims to highlight the knowledge and socio-affectivities that constitute the creativity present in the Afro-Carnaval music of the Bloco Afro Angola Janga, during the Belo Horizonte (BH) Carnaval. It highlights rhythm as a key element of Black Popular Education mobilized by the celebration. Qualitative and ethnographic in nature, the analysis is based on percepts and events gathered through participant observation during the *bloco's* rehearsals and narrative interviews with two associate members. It was understood that the percussive musical atmosphere, articulated through intersubjectivity and the mythopoetics of the *orixás*, holds the potential to instigate political-cultural imaginaries as a practice of recreating ancestral African and Afro-Brazilian knowledges, expressed in sounds, dances, performances, sensibilities, and other forms of learning. Thus, this research contributes to the implementation of Law No. 10,639/03 by highlighting an educational process rooted in Black corporealities and experiences within emancipatory movements.

Keywords: Afro-diaspora; Black Popular Education; Law 10.639/03; Black Educator Movement.



1 Conhecimentos a toques de atabaques

Mateus Aleluia¹ (2019) diz que antes do verbo, veio a música. A Terra, antes mesmo do surgimento da espécie humana, já era e ainda é uma grande sinfonia. O marulho das águas, os assovios dos ventos, as explosões vulcânicas, o farfalhar das folhas, o crepitar das chamas, dentre outros tantos movimentos, compõem os sons primordiais do planeta. Por isso, segundo ele, a música é inerente à vida e ao ser humano. Nesse sentido, pensando junto com Muniz Sodré (1998), a partir do baluarte cultural nagô, entendo² que a música – ao lado das danças, mitopoesias³, objetos, gestos, cores, vozes, afetos, palavras – são encarregados de acionar processos de interação entre as pessoas e entre o mundo visível (o aiê) e o invisível (o orum). Entrar no ritmo (daí a importância dos instrumentos de percussão), portanto, é um meio de afirmação da vida, sem deixar de nela reinscrever simbolicamente a morte. Diante dessa cosmologia, indaga-se: é possível vislumbrarmos a vivência do Carnaval⁴, com seus variados registros rítmicos afro-brasileiros, como algo que é mobilizado pelos saberes das experiências negras⁵ e como produtor de práticas de educação emancipatória? O pressuposto defendido neste artigo é de que sim.

A defesa desse pressuposto se dá a partir do aprendizado oriundo do envolvimento com o bloco afro Angola Janga, que há 10 anos emergiu no mais recente cenário do Carnaval belo-horizontino a partir da valorização e do reconhecimento das histórias e culturas africanas e afro-brasileiras, com a maior parte desta trajetória marcada por objetivos e ações explícitos de combate ao racismo, pautados na afirmação dos direitos vinculados à cultura, à memória, à cidadania, à espiritualidade e à educação das pessoas negras residentes em BH ou na região metropolitana. Para tanto, o bloco (re)criou diversos saberes e práticas, diretamente vinculados ao Carnaval ou que extrapolaram o âmbito da festa, na construção da sua postura enquanto uma expressão do Movimento Negro. Contudo, as compreensões aqui apresentadas brotam mesmo é da profusão da

1 Mateus Aleluia é músico, cantor, compositor e pesquisador afro-brasileiro, nascido em 1943, na cidade de Cachoeira, Recôncavo da Bahia. Remanescente do grupo musical Os Tincoãs, Aleluia através das suas vocalidades poéticas e rítmicas, expressa em sua obra as heranças cultural, musical, linguística e filosófica dos povos africanos reelaboradas no Brasil.

2 Cabe ressaltar que a escolha do uso da escrita do texto na primeira pessoa do singular assume um lugar significativo neste estudo, explicitando uma pesquisa implicada, em que o próprio corpo negro do pesquisador perfez-se como artifício para compreender e discorrer sobre o corpo sociocultural do Angola Janga.

3 A maioria das culturas africanas integra suas sabedorias na forma de mitos. Eduardo Oliveira (2021) nos diz que isso é assim, talvez, porque os mitos não fragmentem as esferas do viver. Não separam religião de política, ética de trabalho, conhecimento de ação. Talvez, também, porque o mito contém o poder do segredo e do encantamento, mescla ética e estética em narrativas carregadas de memórias, valores e ensinamentos. Diante disso, escolhi a palavra mitopoesia, assim como utilizada por Abdias Nascimento (2019), justamente para enfatizar o caráter complexo e belo dessas sabenças.

4 Nesta pesquisa, a palavra Carnaval é escrita com “C” maiúsculo justamente porque, no enfoque aqui empregado, a festa é considerada um sujeito coletivo produtor de transformações políticas pelo viés da cultura, fruindo modos educativos criativos e emancipatórios, com a medular participação das inteligências e corporeidades negras nesse processo.

5 Entende-se por “negras” pessoas autodeclaradas como pretas e pardas conforme dados utilizados pelo censo aplicado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). E mais, a partir da maneira que o movimento social negro brasileiro ressignificou e positivou a categoria “raça” do ponto de vista político, histórico, social e cultural.



agência criativa afrocarnavalesca presente na prática da regência e da aprendizagem musical inerentes à bateria do bloco, responsáveis por constituir a atmosfera rítmica, percussiva e performática que envolvia multidões em ensaios e cortejos.

Tal abordagem articula as ações do Angola Janga como meio de diversificar as compreensões acerca do Carnaval de BH, ainda muito restritas às reivindicações do direito à cidade. Afinal, a trajetória do bloco afro em questão não somente demarcou o combate ao racismo estrutural e estruturante da urbanidade de BH⁶, mas também redimensionou e reelaborou a presença negra através de fundamentos culturais afrodiáspóricos, na criação de variadas linguagens artísticas, penetrando em espaços intersticiais, propiciando o desdobramento, a permanência e a reinvenção das matrizes simbólicas e das corporeidades negras na capital das Minas, como modos educativos políticos plasmados em poéticas festivas.

A compreensão do Carnaval como uma festa crítica e contribuinte com o combate ao racismo está relacionada, entre outras coisas, com a Lei nº 10.639/03 (atualizada pela Lei nº 11.645/08) e suas Diretrizes. Ela alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN 9.394/96) e prevê a obrigatoriedade do ensino sobre História e Cultura Afro-brasileira, Africana e dos Povos Indígenas nas ofertas das educações básica e superior nos estabelecimentos de ensino públicos e particulares (Brasil, 2003). Tal alteração desafia a repensar a elaboração de práticas educativas escolares e não escolares a partir de outras e novas matrizes epistemológicas formativas e tratar a Educação das Relações Étnico-Raciais (ERER) conforme propõe o Parecer nº 03/04 da Resolução nº 1/04, do Conselho Nacional de Educação e a Câmara da Educação Básica (CNE/CEB), que institui as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o ensino da História e Cultura Afro-Brasileira e Africana (DCNERER), que teve como relatora a professora doutora Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (Brasil, 2004).

Atento a isso, este artigo objetiva evidenciar, então, a criatividade afrocarnavalesca como produtora de saberes e práticas no bojo de novas/outras matrizes epistemológicas, em especial no que concerne a linguagem rítmica dos tambores. Ou seja, os ritmos percussivos tocados e performatizados pela bateria do bloco, constituídos pelo envolvimento da musicalidade negra com as mitopoesias dos orixás e as subjetividades das pessoas integrantes, mediatizados pelo saber da experiência da regência. Elaborada no cotidiano de convivência dos ensaios, nos quais os processos de criação artística e relacionais se manifestavam com mais força devido à frequência semanal com que aconteciam, essa linguagem articulava saberes e fazeres que elegeram a musicalidade afro-brasileira, com raízes nas religiosidades de matrizes africanas, como um dos mais pujantes elementos educativos presentes na trama relacional do Angola Janga.

6 Sobre as indagações, tensionamentos e outras criações político-culturais que emergem da relação do cortejo do bloco afro Angola Janga com a urbanidade planejada de BH, ver: DOS SANTOS, Marcone Loiola; DA SILVA, Natalino Neves. A festa nas frestas de um país em ruínas: Reivindicação da memória e celebração da vida a partir do carnaval afro-mineiro. *Revista Contexto & Educação*, [S. l.], v. 39, n. 121, p. e14694, 2024. DOI: 10.21527/2179-1309.2024.121.14694. Disponível em: <https://www.revistas.unijui.edu.br/index.php/contextoeducacao/article/view/14694>. Acesso em: 17 out. 2025.



Este texto é parte de uma pesquisa de mestrado intitulada “Poéticas das Corporeidades Negras: criatividades educativas que tramam o (com)viver do bloco afro Angola Janga”, realizada e defendida por mim, Marcone Loiola dos Santos, na Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais. Com abordagem qualitativa, a etnopesquisa crítica (Macedo, 2004; Macedo; Sá, 2018) foi a base metodológica do fazer acadêmico de cunho etnográfico. As minhas memórias⁷, enquanto uma pessoa ritmista que, durante quatro anos, integrou a bateria e outras atividades da agremiação, articuladas com a observação participante no cotidiano dos ensaios e no cortejo do Carnaval, no biênio 2022-2023, juntamente com a análise de conteúdo de entrevistas narrativas realizadas com outras cinco engajadas pessoas integrantes do bloco, foram as fontes de compreensão da complexa e dinâmica realidade do coletivo.

Devido ao recorte estabelecido neste artigo, elegi as narrativas de duas pessoas entrevistadas tendo em vista ocuparem funções diretamente relacionadas à bateria do bloco. Os nomes fictícios dados foram de Dara (mulher cisgênero, lésbica, autodeclarada negra, candomblecista e regente geral da bateria) e Osenga (homem cisgênero, bissexual, autodeclarado negro, ecumênico, um dos vocalistas do bloco e produtor da bateria).

2 Sonografias poéticas na cinesia do ritmo

Tomar contato com o Angola Janga era perceber, logo nas primeiras impressões, que o bloco garantia espaços de destaque exclusivamente para pessoas que se autodeclararam como negras. Logo, seus segmentos de formação, compostos em bateria, chamada pelos integrantes de Compacta e Demolidora; corpo de baile, chamado de Corpo de Dendê; grupo de vocalistas e todos os cargos de gerência eram destinados apenas para pessoas negras (pretas e pardas).

Contudo, o elemento afro do bloco - entendido nessa pesquisa como um feixe de táticas inventivas de festa, sendo construtoras, mantenedoras e revitalizantes de identidades comunitárias -, não era constituído apenas por uma presença majoritariamente negra, mas, principalmente, pelas relações socioafetivas que produziam, reinventavam, traduziam em diversas linguagens artísticas e socializavam elementos das culturas africanas e afro-brasileiras imbuídos na criatividade e vivência do Carnaval. Destarte, era o elemento afro que operava na constante reconstituição dos seres, dos saberes, dos fazeres e dos afetos em oposição às precarizações das vidas e das subjetividades produzidas violentamente pelo racismo brasileiro. Nesse contexto, a regência e o ritmo eram, em

7 Marcone integrou o referido bloco entre os anos de 2019 e 2024. Neste período, se envolveu em diferentes atividades, tanto com aquelas que eram diretamente relacionadas ao Carnaval (ensaios, eventos, cortejos), quanto com aquelas que aconteciam para além da festa, como o grupo de estudos Conversas Pretas, por exemplo. Este grupo aconteceu através de encontros *online* que foram organizados e coordenados pelo pesquisador em questão durante todo o ano de 2021 junto com o Angola Janga. Nessas ocasiões foram debatidos diversos temas relacionados às relações étnico-raciais, além da promoção e manutenção dos contatos entre integrantes do bloco durante o isolamento social ocasionado pela pandemia de Covid-19.



conjunto, alguns desses registros que compunham a linguagem artística do Angola Janga, com potencial educativo emancipatório constituído e constituinte do cotidiano e das corporeidades negras em seus devires. E é no embalo desta toada que o presente texto se envolve e se faz.

Ritmistas a postos, o batuque vai começar! Para adentrar o cotidiano do Angola Janga, retomo o ensaio do dia 17 de julho de 2022: o primeiro após o isolamento e distanciamento social causado pela pandemia de Covid-19. Logo no início, a regente Dara apanhou o microfone e fez sua fala de boas-vindas, de comemoração e de apontamentos de algumas mudanças no bloco. Emocionada, também expôs o seu enorme desejo de estar ali naquele momento e provocou todo o grupo com um discurso potente sobre afetos, amor e resistência. Pediu para que cada pessoa ali presente olhasse nos olhos uma da outra e dissesse o quanto cada existência é valiosa. Nesse momento, me vi refletido em alguns olhos despejados em lágrimas. Uma mulher chorou copiosamente assim que, olhando profundamente em sua retina, destaquei a importância da sua vida. Mesmo sem a ter visto antes, ela se abrigou nos meus abraços e ali ficou chorando por alguns minutos. Logo, outro integrante também somou ao nosso abraço de alento, dizendo: “que bom que voltamos!”. Foi forte, bonito e delicado. Naquele instante, me despertou a sensibilidade do quanto a retomada dos ensaios para o Carnaval detinha uma profunda importância subjetiva para cada indivíduo. Ficou ainda mais evidente para mim o quanto a pandemia foi duramente cruel com as pessoas negras e que estar nos ensaios, depois de tantos desafios e de mortes físicas e simbólicas, era muito potente e significativo em tantas instâncias. Era, de algum modo, um espaço-tempo de segurança e acolhimento. Atinei para o quanto os momentos dos ensaios, promotores de encontros e arte, são fundamentais para o bem-estar de muitas daquelas pessoas, que estavam aliviadas e alegres com a retomada da rotina carnavalesca.

Após essa valorização coletiva das existências, Dara lançou a pergunta e comentário: “O que vocês fizeram nesses dois anos para estarem vivos aqui e agora, para garantir estarem aqui nesse momento? Vocês me cobraram diversas vezes sobre quando voltaríamos. Cara, vocês nunca saíram! A gente nunca saiu daqui, galera!”. Afirmando esse pertencimento de cada pessoa ao Angola Janga, Dara anunciou que os processos do bloco na construção do Carnaval 2023 seriam regidos, mais do que nunca, por amor, afeto e política. Afinal, estávamos em pleno ano eleitoral, em um contexto político violento e extremamente apreensivo para os setores progressistas da sociedade. Nisso, a regente destacou a importância da comunicação, do diálogo entre as pessoas integrantes entre si e também na vida além do bloco: “Para falar de amor, temos que falar de comunicação”. Logo em seguida, Dara pergunta: “E quem é que comunica?” No mesmo instante, várias vozes responderam: “EXU! Laroyê, Exu!”. A musicista conclama a entrega da comunicação do amor no bloco, entre as pessoas negras, nas mãos de Exu, assim como é no espiralar dos tempos.

Dinâmicas de interações e de discursos, como os exemplos aqui descritos, eram frequentes na rotina de ensaios do Angola Janga, em especial no início de cada ciclo carnavalesco. Funcionavam como estímulos dos contatos entre as pessoas presentes e transformavam os ensaios em espaços-tempos mais próximos da vida de cada integrante. Nessa toada, as técnicas artísticas ganhavam



densidade e subjetividade ao se mesclarem em posturas de reconhecimento e de valorização étnico-racial entre as pessoas negras.

A composição rítmica do Angola Janga era complexa. Dara, com os dedos, mãos, braços e expressões faciais, nos regia com os códigos para o samba reggae, samba afro, pagodão, galope, afoxé, funk, reggae, etc. Além desses, os toques dos orixás também compunham as sonoridades do bloco. Assim eram notórios, para quem conhece a linguagem dos tambores, o Agueré para Oxóssi, o Ilú para Iansã, o Bravum para Oxumarê, o Ijexá para Oxum, dentre outros. Desde que passei a fazer parte do Angola Janga, sempre me chamou atenção a comunicação corpórea entre a regente e as pessoas ritmistas, que se traduzia em sons. Ao apresentar os códigos com o corpo, Dara estabelecia uma linguagem com as várias outras corporeidades que formavam a bateria. Estas respondiam aos códigos com outros movimentos corpóreos que, na relação com os instrumentos, constituíam as músicas que embalavam os ensaios e cortejos. Corpo, instrumento e som se imbricavam na percussão, tornavam-se ritmo. E era justamente essa musicalidade que invocava as corporeidades dançantes do corpo de baile e da multidão de pessoas foliãs nas ruas ou do público que acompanhava os ensaios semanalmente. Ou seja, o corpo era e é a força motriz viva, criativa e dinâmica do Carnaval, seja ele individual e/ou coletivo.

A regência pela via dos gestos não é exclusividade do Angola Janga. Em todos os blocos do Carnaval de BH que possuem bateria, há também uma ou mais pessoas regentes que comandam o avanço rítmico do cortejo. Entretanto, cada pessoa regente cria seus próprios códigos de comunicação, diversificando as formas e os conteúdos das regências entre os blocos. O diferencial do Angola Janga, nesse aspecto, era retomar o fundamento afrodiaspórico dos ritmos que, muitas vezes, em outros blocos, são desassociados da inteligência negra e tidos como invenção aleatória das agremiações.

Participando dessa rítmica cotidiana, em minhas observações feitas a partir do trabalho de campo nos ensaios, com frequência me saltou à atenção a arte de transmitir com que Dara regia as pessoas ritmistas à sua frente. Junto com as demais interações e discursos que convocavam as subjetividades a se envolverem de modo íntimo com as criações artísticas afrocarnavalescas, muitos foram os momentos que a percussionista fazia do aprendizado rítmico um meio para socializar determinados saberes e filosofias afro-brasileiras e africanas. Antes de começarmos a tocar o Agueré, por exemplo, Dara despertava a bateria a partir da mitopoesia de Oxóssi. Okê Okê Arô⁸!

O orixá das cores azul e verde, no pensamento nagô, é aquele que domina a nobre arte da caça. É o caboclo das florestas, que abre os caminhos pela mata cerrada com seu ofá (arco e flecha) sempre em punho. Conhecido pela astúcia, paciência, cuidado e atenção com aquilo que mira para nunca perder a flecha lançada, Oxóssi defende a si próprio, mas também cuida da comunidade com fartura e abundância. Sabendo disso, num dado momento, Dara provocou cada pessoa da bateria a mentalizar um sonho muito desejado, mas que estava difícil de ser realizado, algo que estava na

8 Saudação nagô ao orixá Oxóssi.



dimensão daquilo que pensávamos ser impossível. Dizia para tocarmos o Agueré com a intensidade dos nossos sonhos, como se, nós mesmas, fôssemos as pessoas caçadoras das matas, abrindo os caminhos para as realizações e para a abundância em nossas vidas. Nisso, despertando o ritmo em conexão com as subjetividades, o Agueré começava a ser tocado com uma intensidade avassaladora, que me arrepiava sempre que recordo, pois a energia da caça, da busca, tomava a atmosfera do instante.

Constantemente nos ensaios, Dara destacava para a bateria a importância da dança no ato de tocar percussão. O movimento do corpo estimula a criação de intimidade entre pessoa e instrumento e é o fundamento, segundo ela, do balanço rítmico que contagia e agita os corpos, muito além de uma mera repetição mecânica de gestos que, na interação com os instrumentos, gera um som desnutrido de energia e de intencionalidade. Nisso, foi possível observar que algumas pessoas, no decorrer dos ensaios, criavam as suas próprias relações com os diferentes instrumentos, com movimentos corpóreos variados. Afinal, os corpos são singulares e as dimensões e formas de cada instrumento também ditam como esse será posto no bailado. Contudo, no Agueré, um movimento específico de corpo era repetido por todas as pessoas ritmistas e pelo corpo de baile. Ao olhar para os meus pés e para os outros muitos pares de pés ao meu redor, observei a constância de um movimento pendular, para frente e para trás. Nas mãos das pessoas bailarinas, além do dançar dos pés, também era possível notar os dedos indicadores das mãos estendidos como flechas, num movimento pendular e circular, que acompanhava o vai e vem e a rotação dos corpos. Todos esses gestos em conjunto remetem à filosofia de Oxóssi: aquele que, para garantir a caça, dá dois passos para trás antes de seguir em frente e que ensina que toda flecha é puxada para trás antes de ser lançada adiante. No movimento dos corpos e no ritmar da percussão, então, havia saberes sobre vontade, paciência, cautela, esperança e resistência nas trajetórias não lineares e inconstantes da vida. As corporeidades negras, portanto, riscavam no tempo e no espaço sonografias poéticas na cinesia do ritmo.

Com um estilo de regência que estimula as pessoas ritmistas a movimentarem-se em corpo e sonho no ato de tocar, o Angola Janga, como expressão da cultura negra, a meu ver, elegia o som como fundamental em sua atuação, explicitando uma prática que se ancorava nos ritos das religiosidades de matrizes africanas. Nesses ritos, o ato de produzir o som instiga a condução de axé, ou seja, “o poder ou força de realização que possibilita o dinamismo da existência” (Sodré, 1998, p. 20).

Sodré (1998) esmiúça, por exemplo, como as instituições religiosas jêje-nagôs são guardiãs e transmissoras desse poder do som, que exige comunicação direta, o contato interpessoal para sua transmissão. O som resulta de um processo de presentificação do corpo que, dinamicamente, busca o contato com outro corpo para acionar o axé.

Como todo ritmo já é uma síntese (de tempos), o ritmo negro é uma síntese de sínteses (sonoras), que atesta a integração do elemento humano na temporalidade mítica. Todo som que o indivíduo humano emite reafirma a sua condição de ser singular, todo ritmo a que ele adere leva-o a reviver um saber coletivo



sobre o tempo, onde não há lugar para a angústia, pois o que advém é a alegria transbordante da atividade, do movimento induzido (Sodré, 1998, p. 21).

Ao fazer das mitopoesias dos orixás vias para aprendizagens e envolvimento com os ritmos, a regência lançava mão de saberes advindos da memória mitológica, constituída como sujeito coletivo de pensamento (Sodré, 2017). Nesse sentido, a memória não se circunscreve em um corpo doutrinário articulado, em nenhuma exposição dogmática e de raciocínios formais, mas em um repertório cultural e de símbolos cosmológicos que se transmitem de forma iniciática nos terreiros e, no âmbito da sociedade global, expande-se nas interpretações escritas e livrescas (Sodré, 2017). Já no âmbito do bloco afro, tal repertório se desdobrava em algumas práticas cotidianas e artísticas carnavalescas, como era o caso da regência e da bateria.

Diante disso, a meu ver, as pessoas integrantes do Angola Janga tinham a oportunidade de se aproximarem daquilo que compreendo ser um dos mais pujantes elementos educativos que compunham a trama relacional e cotidiana do coletivo e que detinha a capacidade de fortalecer o pertencimento étnico-racial das pessoas negras no bloco. Em sua narrativa, Osenga destaca tal importância educativa da vivência rítmica no Angola Janga para sua vida:

E ali eu comecei aprender muito a noção de ritmo. E acho que meu pertencimento com o Angola Janga começou daí. A partir das relações que eu fui tendo no sentido de aprender, mas não só. No sentido de me apropriar de algo que foi... Não é essa a melhor palavra, mas que foi roubado, que foi arrancado, que foi apropriado da nossa cultura por outras vozes. Comecei a refletir sobre o que eu conhecia de axé, sobre o que eu conhecia de samba. Qual era a minha ideia sobre essas musicalidades? Sobre a cultura? Sobre as religiões de matriz africana? Qual era a minha visão sobre pessoas negras também? Tem tudo isso. Eu estava num espaço que não era embranquecido. Pelo menos a proposta não era essa.

Foi por meio desse aprendizado de musicalidade, ritmo, estética que eu comecei a pertencer e me reconhecer enquanto uma pessoa negra, de fato, pertencendo a algum lugar. E aí as discussões sobre racismo começaram a pipocar na minha cabeça, a partir dessa convivência com outras pessoas negras de diversos lugares da cidade. [...]

Então ampliou minha visão sobre o mundo, sobre a cultura, especialmente sobre a música, sobre o que eu valorizo. Impactou muito nos espaços em que eu estou e que eu quero estar. Então, tipo assim... Eu amo samba atualmente, coisa que na minha infância eu repudiava. Minha família adorava e eu ficava assim: “Não, não posso ser essa ralé aqui não, gente! Pelo amor de Deus!” E hoje, tipo assim, o que é ralé? Enfim... Comecei a questionar tudo isso, sabe? Eu acho que comecei a questionar os poderes impostos assim, por meio do que eu aprendi e por meio da convivência que eu tive no Angola Janga com essas pessoas tão diversas assim (Osenga, entrevista realizada em 2023).

À vista disso, compreendo que o envolvimento com a musicalidade negra associada às mitopoesias dos orixás, embebido de uma convivência coletiva, detinha o poder de alçar os indivíduos às cosmopercepções afrodiaspóricas - a partir dos vínculos subjetivos estabelecidos com os ritmos que remetiam aos saberes e práticas negro-africanos e afro-brasileiros, desvinculando-os das perspectivas racistas que os aprisionam no campo da barbárie, da “ralé”; que os demonizam



através da lógica eurocristã colonialista, que ainda predomina na sociedade brasileira e em muitas escolarizações; e que desmantelam as memórias e os sentidos imbuídos nesses sons, ao torná-los banais produtos do mercado fonográfico hegemônico, muitas vezes associados às pessoas e às oligarquias artísticas brancas não comprometidas com o antirracismo.

3 O saber da experiência negra imbuído na regência

Ora, vivenciar a bateria com uma regência carregada com tamanho potencial educativo como essa, me despertou a curiosidade de compreender como tal prática se desenvolveu até então. Logo, durante a entrevista, aproveitei e pedi a Dara para detalhar o seu estilo de reger, que se consubstanciava em tamanha energia e mobilização de saberes que convocam as pessoas ritmistas não só a tocarem com excelência, mas a se verem na própria ação percussiva, imbuídas pela mitopoesia negro-africana reelaborada no Brasil. É aí que ela conta um tanto da sua trajetória anterior ao Angola Janga que deságua e entrelaça-se na sua atuação no bloco:

Eu já tinha uma grande experiência de música quando eu vou para o Angola Janga. Eu comecei tocando com oito anos de idade, na escola de samba da cidade da minha mãe. Meu pai me deu o meu primeiro instrumento, foi um tamborim e depois um violão que eu logo larguei de lado. Meu negócio era percussão mesmo. [...]

Então essa identificação com o Angola e com a infância, vem de um lugar que era permitido eu tocar, começa por aí. Tocava o que eu toco e tocava o que eu gosto, que era meus conhecimentos de Candomblé e os meus conhecimentos musicais. O meu pai me deu um vinil que era dele. É o primeiro vinil que eu ganho do meu pai. São dois. Na verdade, ele me deu dois no mesmo dia. Um é da Banda Reflexus e o outro do Michael Jackson... É a minha primeira referência de presente. Meus pais escutam muito música boa. Então, esse fluxo vai acontecer, esse link vai acontecer quando eu estou me reconhecendo gente, porque eu entro para o Angola Janga com 30 anos mais ou menos, né? 30 e poucos anos... Vinda de um Carnaval que não era nada do Angola Janga. Eu venho do Carnaval de Nova Lima, começo lá com oito anos e toco até os 17/18. A minha família era toda de Umbanda, então sou de Umbanda desde criança. Da Umbanda, vou fazer santo no Candomblé. [...] Eu sou de santo tem 22 anos. Eu fiz santo nova. [...] E aí é quando eu largo o Carnaval e vou vivenciar o Candomblé muito intensamente... E o Angola Janga vem nesse meio assim, onde eu conseguia cultuar minha religião sem tá religiosamente praticando. Eu conseguia tocar, era permitido tocar, porque no Candomblé mulher não toca. Então eu podia tocar um timbal, eu podia tocar uma conga, então tem esse lugar que o Carnaval traz, mas que o Angola traz para os nossos corpos pretos, para o meu corpo preto, que é a permissão, que é negada socialmente. Então vem daí, é isso que linka. Permissão... talvez tivesse um outro termo melhor para dizer... Mas é permitido estar vivo. É permitido estar fazendo. É permitido estar sendo... O Angola Janga junta tudo isso assim. O Angola junta. Está permitido viver. Agora está permitido ser. O Angola Janga vem nesse lugar assim (Dara, entrevista realizada em 2023).

Com conhecimentos musicais e rituais inscritos no corpo, talhados por uma trajetória coletiva, a percussionista chega ao Angola Janga como ritmista e vai alçando posições, no conviver



das relações, até chegar ao posto de regente geral. Segundo ela, a circularidade de experiências dentro do bloco, através da permissão de ser-sendo enquanto mulher negra candomblecista, também foi fundamental na sua formação enquanto mestre de bateria:

E aí eu vou construindo a minha parte musical junto com as pessoas, que é o mais interessante, até eu me tornar regente. [...] Tinha uma coisa que era minha: gostar de ouvir as pessoas. Então, quando eu estava lá dentro da bateria e eu era só da bateria, não estava compondo nenhum outro lugar, eu era só ritmista... Ouvindo as pessoas, conversando com elas, entendendo que tinha dia que alguém estava menstruada, tinha dia que tinha tido términos, assim... Eu fui aprendendo a reger entendendo que se eu compartilhasse de outras vivências, que o Angola Janga tinha me trazido, eu conseguiria reger melhor. Não sei se você vai lembrar, não sei se você estava nesse ensaio... Teve uma vez que a gente foi tocar para Oxóssi, e a gente fez a música e não sei o que... E eu falei: “Gente, espera aí! Para. Está ótimo agora, está lindo! Mas vamos levar essa música para outro lugar. Você vai pensar numas coisas que você quer resolver na sua vida. Você vai falar para Oxóssi caçar para você aí...” Eu aprendi isso dentro do Angola Janga. Eu aprendi isso das minhas vivências, da minha vida, mas eu sabia que eu precisava trazer vida para aquela regência. Quando a gente deixa de ser só bloco, o Marcone, que é pesquisador, tá tocando, mas ele tá tocando com outro olhar. E eu preciso aprender a me comunicar. O que o Angola Janga me ensinou foi a comunicar. E assim, isso eu falo: Exu é muito presente no Angola Janga, tanto que é um dos padrinhos. São Exu, Oxóssi e Oxum. E pode parecer óbvio, mas o Angola me ensinou a comunicar. A comunicar o que eu queria, a comunicar o que eu queria ouvir, a comunicar como ouvir as pessoas. Porque até a forma com que você pergunta (você é um pesquisador e sabe disso), vai fazer com que a resposta que se queira ou precise chegue assim. Então eu não sei se eu estou respondendo, se está fazendo sentido, mas eu vou aprendendo, eu vou sendo educada nessa educação negra. Essa educação ancestral, do ouvir. E por mais que eu já soubesse, porque no Candomblé tudo é muito oral. Você tem pouca escrita, você aprende as coisas com pouca escrita, é tudo muito oral... O Angola Janga me ensinou isso ainda mais assim. Acho que é isso (Dara, entrevista realizada em 2023).

Ao dizer “Eu aprendi isso dentro do Angola Janga”, “Eu aprendi isso das minhas vivências, da minha vida”, Dara demonstra que o seu estilo de regência advém de uma conexão significativa de acontecimentos, de experiências, no devir de um corpo que transita e toca no Carnaval mineiro desde a infância, que é ritualizado no Candomblé e que no fazer e refazer-se junto com o bloco afro em questão, (re)cria e socializa conhecimentos e práticas afrodiaspóricos. Nesse sentido, a forma como as oficinas de percussão eram conduzidas nos ensaios do Angola Janga advém de um saber da experiência que acontece na relação entre o conhecimento e a vida humana de uma pessoa que foi e é educada pelo que ela própria denomina de “educação negra, ancestral, do ouvir”.

A noção de saber da experiência, aqui nesta pesquisa, é articulada segundo Jorge Larossa Bondía (2002), que propõe pensar a educação a partir do par experiência/sentido. Nessa perspectiva, há uma transgressão dos limites da ciência moderna cartesiana que transformou experiência em experimento metodológico genérico e replicável. A experiência, então, deixou de ser aquilo que nos acontece e o modo com lhe atribuímos, ou não, um sentido e assumiu o signo de como o mundo revela sua face inteligível, a série de regularidades com as quais podemos acessar a verdade do que são as coisas e, a partir disso, dominá-las. Dessa forma, conformou-se uma situação paradoxal:



ao passo que se acumula artefatos técnicos e conhecimentos que se pretendem objetivos, visando à promoção de acordos, consenso ou homogeneidade entre as pessoas - pois instituem verdades externas ao existir humano -, também instaura uma enorme escassez de conhecimentos que atuam na vida humana, nela se inserindo e transformando-a.

O saber da experiência também contesta a temporalidade da modernidade, ávida pela sucessão cada vez mais rápida dos acontecimentos, no consumo frenético de informações, impedindo a experiência e a formação de memória, “já que cada acontecimento é imediatamente substituído por outro que igualmente nos excita por um momento, mas sem deixar qualquer vestígio” (Bondía, 2002, p. 23). Emergem disso humanidades modernas, ansiosas por estímulos, de vivências pontuais, em que tudo as atravessam, tudo as excitam, tudo as agitam, tudo as chocam, mas nada lhes acontece, nada lhes tocam. A vida humana nesse sentido se fez, então, desnutrida de experiências e o conhecimento moderno já não é mais o saber ativo que alimenta a existência humana, “mas algo que flutua no ar, estéril e desligado dessa vida em que já não pode encarnar-se” (Bondía, 2002, p.28).

A experiência que produz saber, por outro lado, requer deixar o acontecimento ganhar o corpo de modo singular, carece do parar para pensar, para olhar, para escutar, para sentir, demorar-se nos detalhes, suspender o automatismo da ação, falar sobre o que nos acontece, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, dar-se tempo e espaço.

Se a experiência é o que nos acontece e se o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, trata-se de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular; ou, de um modo ainda mais explícito, trata-se de um saber que revela ao homem concreto e singular, entendido individual ou coletivamente, o sentido ou o sem-sentido de sua própria existência, de sua própria finitude. Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal (Bondía, 2002, p. 27).

Nessa toada, a lógica da experiência produz diferença, heterogeneidade e pluralidade. O compartilhar dessa experiência reverbera em dialogias que funcionam heterologicamente, abertas ao desconhecido, à incerteza (Bondía, 2002).

O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. Não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo) (Bondía, 2002, p.27).

A partir disso, compreendo que o modo com que Dara conduzia sua regência no Angola Janga, a ética presente no desempenhar da prática, era pautado na comunicação que, segundo ela, foi aprendida no interior da convivência, das relações presentes na agremiação. No viver e no conviver, junto à diversidade de pessoas negras que era intrínseca ao bloco, houve, por parte



da percussionista, o esforço por tentar considerar as múltiplas relações e vivências presentes no empreendimento de produção e no compartilhamento do conhecimento musical. Desse modo, Dara mirou caminhos na construção de formas de regência não maniqueístas e fez com que as pessoas ritmistas fossem instigadas a falarem e a escreverem em múltiplas linguagens circuladas nas diferenças, seja no tocar, no dançar ou na troca de olhares que valorizavam as existências, desde os desejos e perspectivas que brotam das trajetórias singulares que estavam ali presentes. Assim, a regência tomou o sentido e a intenção antes quistos pela regente: ganhou vida! Pois não acontecia somente a partir das experiências e conhecimentos da mestra de percussão, mas expandia-se ao acreditar na confluência das subjetividades das pessoas integrantes, o que pôde tornar a bateria uma prospecção de anseios e criatividadees negras em relação.

É uma positividade ética que imanta o aprendizado musical com outros valores, apostando numa dialogicidade que remete ao alcance dos sonhos e utopias enquanto se toca. Portanto, convocava-nos a ressignificar o nosso presente através dos conhecimentos e filosofias afro-brasileiras e africanas presentes nas mitopoesias. Sendo assim, a ética que regimentava a regência no Angola Janga advém de um processo educativo vivenciado por Dara desde a infância e que encontrou continuidade nas relações intersubjetivas presentes no bloco. Sensibilizada por essas aprendizagens coletivas, comprometeu-se com a dignidade existencial das pessoas negras ao expandir experiências possíveis pela comunicação englobada pelos ritmos negros com suas verves mitopoéticas.

Dessa maneira, a regência se desnuda, para mim, enquanto um saber da experiência que resguarda as dimensões particulares, finitas, subjetivas, relativas, contingentes e pessoais de Dara, mas que ao ser tecido e socializado junto à comunidade negra, também detém a força da intersubjetividade que recria, questiona, atualiza e incorpora esse saber de diferentes maneiras, na composição de vários outros saberes, experiências e práticas. Com efeito, esses saberes também se tornam arraigados por certa infinitude na dimensão comunitária, pois estão em movimento, inacabamento, atualização, tensionamento e dialogia na restituição de memória, na luta pelo combate ao apagamento das presenças e criações negras no Brasil. Ganham, portanto, caráter político e histórico.

Nesse caso, o que estou querendo explicitar é que esse saber da experiência não advém de uma corporeidade avulsa e isolada, mas orientava a prática de uma pessoa que foi educada pela comunidade negra, pautada na vivência da raça, em que a produção de sentido e não sentido operava em torno das culturas e das religiosidades negras. Nesse contexto, o Angola Janga aparece como o espaço-tempo no qual esse saber era sistematizado e socializado na regência, culminando na composição da festa junto com os demais saberes. Ou seja, trata-se de um saber que é muito diferente do conhecimento científico, mas em nenhuma circunstância pode ser considerado menos saber ou “saber residual” (Gomes, 2017). Segundo Nilma Lino Gomes (2017), esses são os saberes produzidos pela comunidade negra e sistematizados pelo Movimento Negro Brasileiro:

Trata-se de uma forma de conhecer o mundo, da produção de uma racionalidade marcada pela vivência da raça numa sociedade racializada desde o início de sua



conformação social. Significa a intervenção social, cultural e política de forma intencional e direcionada dos negros e negras ao longo da história, na vida em sociedade, nos processos de produção e reprodução da existência. Ou seja, não se trata de ações intuitivas, mas de criação, recriação, produção e potência. A vivência da raça faz parte dos processos regulatórios de transgressão, libertação e emancipação vividos pelos africanos e seus descendentes (Gomes, 2017, p. 67).

A meu ver, tal forma de conhecer e de produzir potência só pode emergir das corporeidades que se movimentam nas encruzilhadas, na constante criação do novo, no jogo que se esquia aos modos coloniais e enrijecidos de sentir-fazer-pensar. Mesmo em meio à tensa trama social urbana belo-horizontina, à precarização do trabalho artístico das pessoas que produzem o Carnaval da cidade e aos conflitos que se acirram com as forças de homogeneização da folia perpetradas com o apoio do Estado, as encruzilhadas apontam múltiplas possibilidades nas zonas fronteiriças. Não por acaso, Dara destacou Exu enquanto o princípio explicativo atrelado ao poder da comunicação. Para explicitar mais sobre o orixá, Eduardo Oliveira (2021) nos diz:

Exu é a síntese da sabedoria produzida pela experiência africana. A experiência de base cultural africana é uma experiência do corpo – por isso Exu é o dono do corpo! Tal experiência segue a ética tradicional – por isso Exu está sempre ao lado de Ifá, o guardião do sistema ético africano. Exu é a condensação desta experiência sapiencial por isso pode comunicar os elementos fundamentais dessa vivência civilizatória – daí Exu ser o orixá da comunicação, aquele que liga e interliga todos os elementos e todos os mundos (Oliveira, 2021, p.158).

É a partir dessa ontoepistemologia que podemos compreender, minimamente, o porquê de Exu ser o princípio que fundamenta uma teoria da vida, concebendo-a enquanto pulsão de fatura e diversidade nas suas múltiplas reinvenções na diáspora (Rufino, 2019). Assim, analiso que uma regência imantada pelo princípio de Exu, junto com outras práticas, como as construções processuais estético-corpóreas, corpo-gestuais e vocais, investem na produção de diferentes discursos, alargando o poder de comunicação e produção de sentidos entre a comunidade negra sensibilizada pelo bloco afro.

4 A Educação Popular Negra plasmada em festa

Diante do que foi exposto, compreendo que a musicalidade afro-brasileira (re)criada no Angola Janga acontecia enquanto prática social e política de sentido de constituição do próprio cotidiano. Ao reelaborar outras formas de dizer/reger/dançar/cantar/tocar/relacionar/embelezar, as corporeidades negras, em coletivo, lançavam mão de conhecimentos que pluriversalizavam o mundo. Assim sendo, creio que os modos de construção da festa que eram agenciados na agremiação transgrediram as estruturas coloniais do sentir-fazer-pensar, enunciando, valorizando e credibilizando existências, saberes e práticas historicamente subalternizados.

A partir do exposto, a composição rítmica e performática do bloco, portanto, compunha



o feixe de poéticas afrocarnavalescas mediatizadas pelos referenciais oriundos das religiosidades de matrizes africanas. Ou seja, na feitura e vivência da festa, os valores do sagrado afro-brasileiro extrapolaram os espaços circunscritos aos cultos e tornaram-se fundamentos culturais, sociais, éticos, estéticos e educativos da agremiação. A educação agenciada pelas práticas afrocarnavalescas, nesse sentido, nos requer aprender a ler a poética para se entender a política e a estética (Simas; Rufino, 2018; Rufino, 2019) e nos convoca a embrenhar nos processos educativos como formas de sociabilidades (Simas; Rufino 2018). É preciso degustar o Carnaval de corpo inteiro para compreendê-lo. Fazer do corpo o amuleto vivo da festa, que irradia a alegria de produzir beleza em risos, experiências e sons compartilhados.

Tal modo educativo, mobilizado a partir de experiências políticas, sociais, espirituais, culturais e ancestrais negras, é compreendido nesta pesquisa como uma expressão de Educação Popular Negra (Silva, 2020). Afinal, os saberes afrodiaspóricos e populares se realizaram através da atmosfera rítmica da festa, no veio de práticas sociais adquiridas desde as experiências socioafetivas que se enraizaram na cotidianidade das relações tecidas na vida comunitária do bloco.

Dessa forma, o que emerge da potencialidade educativa do Angola Janga são a concretização da cultura e da educação que acontecem na integração entre razão, emoção e sensação, no consistente acionamento das instâncias do sagrado e do profano, por meio de ações sociais protagonizadas, sobretudo, por sujeitos políticos negros e negras (Silva, 2020). Sendo assim, a partir do engajamento de parte das pessoas integrantes, o bloco afro contribuía para evidenciar saberes e práticas de libertação e emancipatórios preciosos, principalmente em um contexto histórico-social marcado por políticas de garantia da cidadania da população negra, de justiça sociorracial e cognitiva desde o reconhecimento e valorização da cultura afro-brasileira e africana (Silva, 2020) em BH.

Com essa postura, interpreto que o Angola Janga encarou uma das barreiras que impedem o avanço da efetivação da Lei nº 10.639/03 nas escolas: o racismo frente às religiosidades de matrizes africanas (Conceição, 2016). Analiso, pois, que uma das maiores fontes de transgressão presente na Educação Popular Negra mobilizada no cotidiano do coletivo residia no tratamento emancipatório, belo, positivado e valorado destas religiosidades, o qual possuía potencial de educar para as relações étnico-raciais com base na cultura negra, entendendo os valores presentes nas religiosidades negras enquanto formadores e transformadores de corporeidades e das subjetividades que as imantam. O Carnaval, assim, pode promover outras reflexões e motivar a construção da cultura daquela pessoa que o vive, influenciando no processo de valoração a partir da vivência, da imersão no processo experiencial. A relação com a cultura e com os elementos das religiosidades negras, dessa maneira, desloca os sentidos e os conceitos da mera percepção à distância para a ressignificação (inter)subjetiva com o próprio corpo.

5 Considerações finais



Diante do exposto, compreendo que as criatividades afrocarnavalescas no Brasil, de modo geral, e em BH, em específico, explicitam que a EREER se apresenta muito além de uma discussão teórica e de uma mera aplicação burocrática de um ato normativo legal sem as necessárias interfaces entre cultura/educação/território, assim como preconiza as DCNERER (Brasil, 2004). A EREER é, sobretudo, uma área epistemológica e política que aponta para outros devires ontológicos que, de variadas formas, transgridem a imposição etnocêntrica euro-norte-americana. Portanto, abriga conflitos e tensões ao propor erradicar o racismo e a colonialidade do ser, do saber e do poder. Sendo assim, as suas concepções político-educativas e culturais emergem como campo de possibilidades de reelaboração subjetiva e corpórea ao ampliar as experiências de ser humano através de sociabilidades decodificadas pelas artes, pelas lutas e pela coexistência que (re)cria afetos, feitos, saberes e folias.

À vista disso, o caráter educativo oriundo da rítmica ancestral afrocanarvalesca encontra-se, inclusive, respaldado no Art. 04º da Resolução nº 1/04, do CNE/CEB, que incentiva os sistemas e as instituições de ensino a “estabelecer canais de comunicação com o Movimento Negro, grupos culturais negros, instituições formadoras de professores, núcleos de estudos e pesquisas, como os Núcleos de Estudos Afro-brasileiros, com a finalidade de buscar subsídios e trocar experiências para planos institucionais, planos pedagógicos e projetos de ensino” (Brasil, 2004, p. 2). Entendo, então, que o processo de reeducação por parte da instituição escolar, visando ao tratamento e ao acolhimento positivado das diversidades, requer um estreitamento das relações entre as dimensões educativas escolarizadas e não escolarizadas. Levando em consideração os resultados apresentados, talvez esse seja um dos profícuos caminhos em direção à construção de uma educação que verdadeiramente contribua com a percepção afirmativa das pessoas negras sobre si mesmas, sobre seus coletivos e culturas. Que seja capaz de considerar os processos educativos antirracistas que acontecem no cotidiano, na convivência social, em relações intersubjetivas e em manifestações culturais que emergem da experiência social e popular nos múltiplos territórios que compõem o país.

Sendo assim, o presente estudo, ao conferir relevância às lutas pela educação enquanto direito social e humano a partir da concepção de Educação Popular Negra, reflete sobre os saberes oriundos da experiência negra na música afrocarnavalesca de BH como constituinte da ampliação dos referenciais epistemológicos formativos antirracistas. Dito de outro modo, as análises aqui empreendidas destacam que outras linguagens são mobilizadas no empreendimento da radicalidade ontoepistêmica e sociopolítica que diz respeito ao processo de implementação da Lei nº 10.639/03 (atualizada pela Lei nº 11.645/08). Linguagens que emergem e irradiam-se desde as corporeidades e experiências negras na assunção dos seus fundamentos éticos, estéticos, políticos, poéticos, culturais, territoriais, espirituais, rítmicos, socioafetivos e educacionais.

Atento a isso, compreendo que os saberes, as experiências, os afetos e os aprendizados tecidos e mobilizados pelas rítmicas poéticas afrocarnavalescas, no bojo da vivência relacional com o bloco afro Angola Janga, constituíram uma expressão de Educação Popular Negra com capacidade de compor uma atmosfera musical percussiva diversa. Além disso, com capacidade de instigar imaginários político-culturais enquanto uma prática de observação, apreensão e tradução



dos saberes ancestrais africanos e afro-brasileiros, não como repetição mimética, mas como uma forma de atualizá-los em sons, danças, performances, sensibilidades e outros saberes. Portanto, o acontecimento educativo aqui compreendido, como parte do elemento afro da agremiação, era um ativo alquímico, constituidor de corporeidades negras afrodiaspóricas forjadas na folia, na capital das Minas.

A educação, nesse sentido, não acontecia como um momento *a priori* ou *a posteriori* ao Carnaval, com os seus ensaios criativos e relacionais. Pelo contrário, era o fenômeno mesmo da festa, com seu cotidiano e sociabilidades, que instaurava a própria experiência educativa emancipatória ao se perfazer de modo circular e simultâneo de produção, revisão e socialização de conhecimentos, constituinte e constituído pelas corporeidades negras em relações intersubjetivas, nos momentos de concepção, artesanaria e (com)vivência no Carnaval.

Compreendo, então, que, a partir da festa afrocarnavalesca, emergem, dentre um amplo espectro de elementos, processos educativos com face emancipatória, divergente e restituidora ao destacar a agência da população negra que cria e mobiliza fazeres e saberes desde seus baluartes culturais e históricos, se opondo aos modos de educação hegemônicos impostos pelo Estado que excluem e deformam as trajetórias afro-brasileiras e indígenas. Mais ainda, a Educação Popular Negra faz isso sem negar a importância dos espaços institucionais de educação. Pelo contrário, convida a educação escolar a reeducar-se, a inovar seus projetos político-pedagógicos, a afirmar o direito à educação como um processo ontológico e partícipe do direito à vida. Diante disso, vislumbro a festa como uma convocação à criação e à reconstrução de mundos, ritmados pelo conhecimento ancestral.



Referências

- BONDÍA, Jorge Larossa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, v. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/>. Acesso em: 20 jun. 2024.
- BRASIL. Lei 10.639, de 09 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”. Diário Oficial da União, 2003. Disponível em: <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=10639&ano=2003&data=09/01/2003&ato=431MTTq10dRpWTbf4>. Acesso em: 02 jul. 2025.
- BRASIL. Parecer CNE/CP 003/2004. Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 10 mar. 2004. Disponível em: https://normativasconselhos.mec.gov.br/normativa/view/CNE_003.pdf?query=etnico%20racial. Acesso em: 02 jul. 2025.
- BRASIL. Resolução CNE/CP 001/2004. Institui Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 17 jun. 2004. Disponível em: <https://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/res012004.pdf>. Acesso em: 09 set. 2025.
- CONCEIÇÃO, Joanice Santos. Quando o assunto é sobre religiões de matriz africana: Lei 10.639/2003. *Revista da FAEBA: Educação e Contemporaneidade*, v. 25, n. 45, p. 113-126, 2016. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?pid=S0104-70432016000100113&script=sci_abstract. Acesso em: 01 jul. 2025.
- GOMES, Nilma Lino. *O Movimento Negro Educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. Vozes: Petrópolis, RJ, 2017.
- MACEDO, Roberto Sidnei. *A etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação*. 1 ed. EDUFBA: Salvador, 2004.
- MACEDO, R.S.; SÁ, S.M.M. A etnografia crítica como aprendizagem e criação de saberes e a etnopesquisa implicada: entretecimentos. *Currículo Sem Fronteiras*, v. 18, n. 1, p. 324-336, 2018.
- MATEUS ALELUIA É UM MILAGRE. Trip Tv. 22 mar. 2019. 01 vídeo (9:37 min). Disponível em: <https://youtu.be/lq9RagVaocA?si=DF1ztXoRNrXVsB5h>. Acesso em: 20 jun. 2025.
- NASCIMENTO, Abdias. *O Quilombismo: Documentos de uma Militância PanAfricanista*. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.
- OLIVEIRA, Eduardo. *Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da Educação Brasileira*. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2021.
- RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- SANTOS. M. S.; SILVA, N.N. A festa nas frestas de um país em ruínas: Reivindicação da memória e celebração da vida a partir do carnaval afro-mineiro. *Revista Contexto & Educação*, v. 39, n. 121, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.21527/2179-1309.2024.121.14694>. Acesso em: 08 set. 2025.
- SILVA, Natalino Neves. Educação Popular Negra: breves notas de um conceito. *Educação em Perspectiva*, Viçosa, v. 11, p. 1-15, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufv.br/educacaoemperspectiva/article/view/8488/6422>. Acesso em: 25 jun. 2025.



SILVA, Natalino Neves. Educação Popular Negra: uma agenda de pesquisa para a EJA. In: SILVA, W.G.; OLIVEIRA, H. S. *Educação Decolonial e Pedagogia Freiriana: desafios de uma educação emancipatória em um cenário político conservador*. Belo Horizonte: Sararé, 2021.

SIMAS, L.A.; RUFINO, L. *Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2017.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad X, 1998.



Biografia acadêmica

Marcone Loiola dos Santos - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Mestre em Educação das Relações Étnico-raciais, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: marconesantos.gerais@gmail.com

Natalino Neves da Silva - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Professor Adjunto da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: natalgerais@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

O artigo é originado da dissertação: SANTOS, Marcone Loiola dos. Poéticas das Corporeidades Negras: criatividades educativas que tramam o (com)viver do bloco afro Angola Janga. Dissertação (Mestrado em Educação: Conhecimento e Inclusão Social) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/80298>. Acesso em: 06 out. 2025.

Direitos autorais

Marcone Loiola dos Santos e Natalino Neves da Silva

Contribuição de autoria (CRediT)

Marcone Loiola dos Santos: administração de projeto, conceituação, curadoria de dados, análise formal, investigação, metodologia, validação, visualização e escrita – rascunho original.

Natalino Neves da Silva: administração de projeto, metodologia, conceituação, supervisão e 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

Editores responsáveis

Altemar Di Monteiro

Anderson Feliciano

Histórico de avaliação

Data de submissão: 14 jul. 2025

Data de aprovação: 04 set. 2025



EDUCATION IN ANCESTRAL RHYTHMS: Black experiential knowledge in Afro-Carnaval music in Belo Horizonte

EDUCAÇÃO NA RÍTMICA ANCESTRAL:
saberes da experiência negra na música afrocarnavalesca em Belo Horizonte

Marcone Loiola dos Santos

 <https://orcid.org/0000-0001-8835-2104>

Natalino Neves da Silva

 <https://orcid.org/0000-0002-1746-8713>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8310

Education in ancestral rhythms:

Black experiential knowledge in Afro-Carnaval music in Belo Horizonte

Abstract: This article aims to highlight the knowledge and socio-affectivities that constitute the creativity present in the Afro-Carnaval music of the Bloco Afro Angola Janga, during the Belo Horizonte (BH) Carnaval. It highlights rhythm as a key element of Black Popular Education mobilized by the celebration. Qualitative and ethnographic in nature, the analysis is based on percepts and events gathered through participant observation during the *bloco's* rehearsals and narrative interviews with two associate members. It was understood that the percussive musical atmosphere, articulated through intersubjectivity and the mythopoetics of the *orixás*, holds the potential to instigate political-cultural imaginaries as a practice of recreating ancestral African and Afro-Brazilian knowledges, expressed in sounds, dances, performances, sensibilities, and other forms of learning. Thus, this research contributes to the implementation of Law No. 10,639/03 by highlighting an educational process rooted in Black corporealities and experiences within emancipatory movements.

Keywords: Afro-diaspora; Black Popular Education; Law 10.639/03; Black Educator Movement.

Educação na rítmica ancestral:

saberes da experiência negra na música afrocarnavalesca em Belo Horizonte

Resumo: Este artigo objetiva evidenciar os saberes e as socioafetividades que constituíram a criatividade presente na música afrocarnavalesca do bloco afro Angola Janga, no Carnaval de Belo Horizonte (BH), destacando o ritmo como um dos elementos da Educação Popular Negra mobilizada pela festa. De natureza qualitativa e de cunho etnográfico, a observação participante nos ensaios do bloco e as entrevistas narrativas com duas pessoas integrantes da agremiação foram as fontes dos perceptos e dos acontecimentos analisados. Compreendeu-se que a atmosfera musical percussiva, articulada através da intersubjetividade e das mitopoesias dos *orixás*, detinha a potencialidade de instigar imaginários político-culturais enquanto uma prática de recriação dos saberes ancestrais africanos e afro-brasileiros, plasmados em sons, danças, performances, sensibilidades e outros saberes. Desse modo, a presente pesquisa contribui com os conhecimentos referentes à implementação da Lei nº 10.639/03 ao destacar um processo educativo que ocorria desde as corporeidades e experiências negras em movimentos de emancipação.

Palavras-chave: Afrodiáspora; Educação Popular Negra; Lei 10.639/03; Movimento Negro Educador.



1 Knowledges to beats of atabaques

Mateus Aleluia¹ (2019) asserts that before the verb, there was music. Even before the emergence of the human species, the Earth already was and still is a great symphony. The murmuring of waters, the whistling of winds, volcanic explosions, the rustling of leaves, the crackling of flames, among many other movements, compose the primordial sounds of the planet. Hence, he claims, music is inherent to life and to the human being. In this sense, considering the Nagô cultural stronghold alongside Muniz Sodré (1998), I understand² that music – as with dances, mythopoetics³, objects, gestures, colors, voices, affections, and words – is tasked with activating interaction processes among people and between the visible world (*aiê*) and the invisible world (*orum*). Thus, entering the rhythm (hence the importance of percussion instruments) is a means of affirming life while symbolically reinscribing death within it. Given this cosmology, the question arises: Is it possible to envision the experience of the Carnaval⁴, with its varied Afro-Brazilian rhythmic registers, as being mobilized by the knowledges of Black experiences⁵ and as a producer of emancipatory education practices? The premise defended in this article is that the answer is yes.

The defense of this premise stems from the learning acquired through involvement with the Bloco Afro Angola Janga, which emerged ten years ago in the most recent scene of the Carnaval of the Brazilian city of (BH). It did so by valuing and recognizing African and Afro-Brazilian histories and cultures, with the majority of this trajectory marked by explicit aims and actions to combat racism, based on affirming the rights related to culture, memory, citizenship, spirituality, and the education of Black people residing in BH or the metropolitan region. To this end, the Bloco (re) created various knowledges and practices, directly linked to the Carnaval or went beyond the scope of it, constructing its stance as an expression of the Black Movement. However, the understandings

1 Mateus Aleluia is an Afro-Brazilian musician, singer, composer, and researcher, born in 1943 in the city of Cachoeira, in the Recôncavo region of the Brazilian state of Bahia. Aleluia is a remaining member of the musical group Os Tingoãs, and through his poetic and rhythmic vocalities, he expresses in his work the cultural, musical, linguistic, and philosophical heritage of African peoples re-elaborated in Brazil.

2 It is worth noting that the choice to write this text in the first person singular holds significant meaning in this study, as it explicates an implicated form of research, in which the researcher's own Black body became an instrument for understanding and reflecting on the sociocultural body of Angola Janga.

3 Most African cultures integrate their wisdom in the form of myths. Eduardo Oliveira (2021) tells us that this may be because myths do not fragment the spheres of living—they do not separate religion from politics, ethics from work, or knowledge from action. Perhaps also because myth contains the power of secrecy and enchantment, merging ethics and aesthetics in narratives imbued with memory, values, and teachings. In light of this, I chose the word mythopoesis, as used by Abdias Nascimento (2019), to emphasize the complex and beautiful nature of these forms of ancestral knowledge.

4 In this research, the word Carnaval is written with a capital “C” because, in the approach adopted here, the festivity is considered a collective subject that produces political transformations through culture, enacting creative and emancipatory educational forms, with the central participation of Black intellectuals and corporealities in this process.

5 The term “Black” refers to people who self-identify as *pretas* (Black) or *pardas* (Brown) according to the data used by the Brazilian Institute of Geography and Statistics (IBGE). Moreover, this understanding follows the way in which the Brazilian Black social movement has re-signified and affirmed the category of “race” from political, historical, social, and cultural perspectives.



presented here truly stem from the profusion of the Afro-Carnaval creative agency present in the musical conducting and learning inherent to the Bloco's drum section, which is responsible for creating the rhythmic, percussive, and performative atmosphere involving multitudes in rehearsals and processions.

This approach articulates Angola Janga's actions as a means of diversifying the understandings of BH's Carnaval, which are still highly restricted to claims of the right to the city. After all, the trajectory of this Bloco Afro not only marked the combat against the structural and structuring racism of BH's urbanity⁶, but also resized and re-elaborated the Black presence through Afro-Diasporic cultural foundations, in the creation of varied artistic languages. It penetrated interstitial spaces, promoting the unfolding, permanence, and reinvention of symbolic matrices and Black corporealities in BH, as political educational modes shaped by festive poetics.

The understanding of Carnaval as a critical festivity contributing to the combat against racism is related, among other things, to Law No. 10,639/03 (updated by Law No. 11,645/08 and its Guidelines). It amended the National Education Guidelines and Framework Law (Law No. 9,394/96), and mandates the compulsory teaching of Afro-Brazilian, African, and Indigenous Peoples' History and Culture in basic and higher education offered by public and private educational establishments (Brasil, 2003). This change challenges a rethinking of the elaboration of school and non-school educational practices based on new and different formative epistemological matrices, and addresses the Education of Ethnic-Racial Relations (ERER) as proposed by Opinion No. 03-04 of Resolution No. 1-04 of the National Education Council and the Chamber of Basic Education (CNE/CEB), which institutes the National Curricular Guidelines for the Education of Ethnic-Racial Relations and for the teaching of Afro-Brazilian and African History and Culture (DCNERER), of which Professor Dr. Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva was the rapporteur (Brasil, 2004).

Mindful of this, this article aims to highlight the Afro-Carnaval creativity as a producer of knowledges and practices within new/other epistemological matrices, especially concerning the rhythmic language of the drums. The percussive rhythms played and performed by the Bloco's drum section, constituted by the involvement of Black musicality with the mythopoetics of the *orixás* and the subjectivities of the members, mediated by the knowledge of the musical conducting experience. It was developed in the daily conviviality of rehearsals, in which processes of artistic and relational creation manifested most strongly due to their weekly frequency. This language articulated knowledges and doings that elected Afro-Brazilian musicality, with roots in African-matrix religious traditions, as one of the most vibrant educational elements present in the relational fabric of Angola Janga.

6 For inquiries, tensions, and other political-cultural creations that emerge from the relationship between the Bloco Afro Angola Janga's parade and the planned urbanity of Belo Horizonte, see: DOS SANTOS, Marcone Loiola; DA SILVA, Natalino Neves. "A festa nas frestas de um país em ruínas: Reivindicação da memória e celebração da vida a partir do carnaval afro-mineiro." *Revista Contexto & Educação*, [S.l.], v. 39, n. 121, p. e14694, 2024. DOI: 10.21527/2179-1309.2024.121.14694. Available at: <https://www.revistas.unijui.edu.br/index.php/contextoeducacao/article/view/14694>. Accessed on October 17, 2025.



This text is part of a Master's research titled "*Poéticas das Corporeidades Negras: criatividades educativas que tramam o (com)viver do bloco afro Angola Janga*" defended by me, Marcone Loiola dos Santos, at the Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais.. The methodological foundation was qualitative, grounded in critical ethno-research (Macedo, 2004; Macedo & Sá, 2018) as the ethnographic framework. My memories⁷ as a percussionist who participated in the drum section and other activities of the association for four years were interwoven with participant observation in the daily routine of rehearsals and the Carnival processions of 2022 and 2023. Content analysis of narrative interviews conducted with five other engaged members of the Bloco served as a basis for understanding the collective's complex and dynamic reality.

Due to the specific focus established in this article, I selected the narratives of two interviewees who occupied roles directly related to the Bloco's drum section. The fictitious names given were Dara (cisgender woman, lesbian, self-declared Black, Candomblecista [candomblé practitioner], and general drum master) and Osenga (cisgender man, bisexual, self-declared Black, ecumenical, one of the Bloco's vocalists, and drum section producer).

2 Poetic sonographies in the kinesis of rhythm

Coming into contact with the Angola Janga meant realizing, right from the first impressions that the Bloco Afro guaranteed spaces of prominence exclusively for people who self-declared as Black. Thus, its formation segments, composed of the drum section – called Compacta e Demolidora by members – the dance troupe, named Corpo de Dendê, the vocal group, and all management positions, were designated only for Black people (Black and Brown).

Nevertheless, the Bloco's "Afro element" – understood in this research as a bundle of inventive festive tactics, constructors, maintainers, and revitalizers of communal identities – was not constituted only by a predominantly Black presence. There were, mainly, socio-affective relations that produced, reinvented, and translated into diverse artistic languages, socializing elements of African and Afro-Brazilian cultures imbued in the creativity and lived experience of the Carnaval. Therefore, it was the Afro element operating in the constant reconstitution of beings, knowledges, doings, and affects in opposition to the precarization of lives and subjectivities violently produced by Brazilian racism. In this context, the musical conducting and the rhythm were, together, some of the registers that composed the artistic language of the Angola Janga, with an emancipatory educational potential constituted by and constituting the daily lives and

⁷ Marcone was a member of the Bloco between 2019 and 2024. During this period, he participated in various activities, both those directly related to Carnaval (rehearsals, events, processions) and those that extended beyond the festivity, such as the study group Conversas Pretas ("Black Conversations"). This group was organized and coordinated by the researcher throughout 2021 in collaboration with Angola Janga through online meetings. These gatherings addressed various topics related to ethno-racial relations, while also promoting and maintaining contact among the Bloco members during the social isolation period caused by the Covid-19 pandemic.



Black corporealities in their becoming. It is in the sway of this tune that this text involves and realizes itself.

Rhythmists ready, the *batuque* is about to begin! To enter the daily life of Angola Janga, I recall the rehearsal on July 17, 2022: the first after the isolation and social distancing caused by the Covid-19 pandemic. Right at the beginning, the drum master Dara picked up the microphone and gave her welcome speech, expressing celebration and pointing out some changes in the *bloco*. Emotional, she also expressed her immense desire to be there at that moment and provoked the whole group with a powerful discourse on affections, love, and resistance. She asked that every person present there look into each other's eyes and say how valuable is each existence. At that moment, I saw myself reflected in some eyes shedding tears. One woman cried profusely as I, looking deeply into her retina, highlighted the importance of her life. Even without having seen her before, she took refuge in my embraces and stayed there crying for a few minutes. Soon, another member also joined our embrace of solace, saying, "How good it is to be back!" It was powerful, beautiful, and delicate. At that instant, the sensitivity of how much the resumption of the rehearsals for the Carnaval held profound subjective importance for each individual awakened in me. It became even more evident to me how cruelly the pandemic affected Black people and that being in the rehearsals, after so many challenges and physical and symbolic deaths was very powerful and significant on so many levels. It was, in some way, a space-time of safety and refuge. I realized how fundamental the moments of the rehearsals – promoters of gatherings and art – are for the well-being of many of those people, who were relieved and happy with the resumption of the Carnaval routine.

After this collective valorization of existences, Dara posed the question and comment: "What did you do during these two years to be alive here and now, to ensure you are here at this moment? You demanded of me several times when we would return. Well, you never left! We never left this place, everyone!" Affirming this belonging of each person to Angola Janga, Dara announced that the bloc's processes in constructing the 2023 Carnaval would be governed, more than ever, by love, affection, and politics. After all, we were in a full election year, in a violent and extremely apprehensive political context for the progressive sectors of society. In this, the drum master emphasized the importance of communication, of dialogue among the participating people, also in life beyond the Bloco: "To speak of love, we have to speak of communication." Immediately afterward, Dara asked: "And who is it that communicates?" At the same instant, several voices answered "EXU! Laroyê, Exu!" The musician calls for the delivery of the communication of love within the bloc, among Black people, into the hands of Exu, as it is in the spiraling of times.

Dynamics of interactions and discourses, such as the examples described here, were frequent in the routine of Angola Janga's rehearsals, especially at the beginning of each Carnaval cycle. They functioned as stimuli for contact among the people present and transformed the rehearsals into space-times closer to the life of each member. In this tune, artistic techniques gained density and subjectivity by blending into attitudes of ethnic-racial recognition and valorization among Black people.



The rhythmic composition of the Angola Janga was complex. Dara, with her fingers, hands, arms, and facial expressions, conducted us with the codes for *samba reggae*, *samba afro*, *pagodão*, *galope*, *afoxé*, funk, reggae, etc. Besides these, the *orixás*' rhythms also composed the bloc's sonorities. Thus, the Agueré for Oxóssi, the Ilú for Iansã, the Bravum for Oxumarê, the Ijexá for Oxum, among others, were noticeable to those familiar with the language of the drums. Since I became part of Angola Janga, the corporeal communication between the drum master and the rhythmists, which translated into sounds, has always caught my attention. By presenting the codes with her body, Dara established a language with the many other corporealities that formed the drum section. They responded to the codes with other corporeal movements that, in relation to the instruments, constituted the music that animated the rehearsals and processions. Body, instrument, and sound intertwined in the percussion, becoming rhythm. It was precisely this musicality that invoked the dancing corporealities of the dance troupe and the multitude of revelers in the streets or the audience that followed the rehearsals weekly. Thus, the body was and is the living, creative, and dynamic driving force of the Carnaval, be it individual and/or collective.

Conducting through gestures is not exclusive to Angola Janga. In all BH Carnaval *blocos* with a drum section, usually one or more drum masters guide the rhythmic flow of processions. However, drum masters develop their own communication, diversifying both form and content among *blocos*. What distinguishes Angola Janga, in this regard, is its effort to reclaim the Afro-diasporic foundations of rhythms that, in other *blocos*, are often detached from Black knowledge and treated as mere spontaneous inventions of the associations.

Participating in this daily rhythm, in my observations made from fieldwork in the rehearsals, the art of transmission with which Dara conducted the rhythmists in front of her frequently jumped out at me. Along with the other interactions and discourses that summoned subjectivities to engage intimately with the Afro-Carnaval artistic creations, there were moments when the percussionist made rhythmic learning a way of socializing certain knowledges and Afro-Brazilian and African philosophies. Before we started playing the Agueré, for example, Dara awakened the drum section through the mythopoetics of Oxóssi. Okê Okê Arô⁸!

The *orixá* of blue and green colors, in Nagô thought, is the one who dominates the noble art of the hunt. He is the caboclo of the forests, who opens paths through the dense woods with his *ofá* (bow and arrow) always in hand. Known for his shrewdness, patience, care, and attention with what he aims for, so as never to lose the launched arrow, Oxóssi defends himself but also cares for the community with plenty and abundance. Knowing this, at one point, Dara provoked each person in the drum section to visualize mentally a much-desired dream that was difficult to achieve, something that was in the dimension of what we thought to be impossible. She told us to play the Agueré with the intensity of our dreams, as if we ourselves were the hunters of the woods, opening the paths for achievements and for abundance in our lives. Thereby, awakening the rhythm

8 A Nagô salutation to orixá Oxóssi.



in connection with subjectivities, the Agueré began to be played with an overwhelming intensity, which still gives me goosebumps whenever I recall it, because the energy of the hunt, of the search, took over the atmosphere of the moment.

Constantly in the rehearsals, Dara emphasized to the drum section the importance of dance in the act of playing percussion. The movement of the body stimulates the creation of intimacy between person and instrument and, according to her, is the foundation of the rhythmic swing that is contagious and excites bodies, far beyond the mere mechanical repetition of gestures that, in interaction with the instruments, generates a sound malnourished of energy and intentionality. In this, it was possible to observe that some people, throughout the rehearsals, created their own relations with the different instruments, with varied corporeal movements. After all, bodies are unique, and the sizes and shapes of each instrument dictate how it will be placed in the dance. However, in the Agueré, all the rhythmists and the dance troupe repeated a specific body movement. Looking at my feet and the many other pairs of feet around me, I observed the constancy of a pendulum movement, backward and forward. In the hands of the dancers, besides the dancing of the feet, it was also possible to notice the index fingers of the hands extended like arrows, in a pendulum and circular movement, which followed the back and forth and the rotation of the bodies. All these gestures together refer to the philosophy of Oxóssi: the one who, to guarantee the hunt, takes two steps back before moving forward and who teaches that every arrow is pulled back before being launched ahead. So, in the movement of bodies and the rhythm of the percussion there were knowledges about will, patience, caution, hope, and resistance in the non-linear and inconstant trajectories of life. Black corporealities, therefore, inscribed poetic sonographies in the kinesis of rhythm in time and space.

As I see it, Angola Janga's conducting style, encourage rhythmists to move and dream with their bodies through while playing, embodying an expression of Black culture, placing sound at the core of its performance. This approach reveals a practice rooted in the rites of Afro-Brazilian religions, in which the act of producing sound channels the flow of *axé* – “the power or force of realization that enables the dynamism of existence” (Sodré, 1998, p. 20).

Sodré (1998) details, for example, how the Jeje-Nagô religious institutions are the guardians and transmitters of this power of sound, which requires direct communication and interpersonal contact for its transmission. Sound results from a process of the body's self-presentification that dynamically seeks contact with another body to activate *axé*.

As every rhythm is already a synthesis (of times), Black rhythm is a synthesis of syntheses (of sounds), which attests to the integration of the human element into mythical temporality. Every sound that the human individual emits reaffirms their condition as a singular being; every rhythm they adhere to leads them to relive a collective knowledge about time, where there is no place for anguish, as what ensues is the overflowing joy of activity, of induced movement (Sodré, 1998, p. 21)



By transforming the *orixás*' mythopoetics into pathways for learning and engagement with rhythm, the conducting style drew on knowledges rooted in mythological memory, understood as a collective subject of thought (Sodré, 2017). In this sense, memory is not confined to a doctrinal system, dogmatic exposition, or formal reasoning, but rather expressed through a cultural repertoire and cosmological symbols transmitted through initiation in the *terreiros* and, within the broader sphere of global society, expanded through written and literary interpretations (Sodré, 2017). Within the Bloco Afro, however, this repertoire unfolded into everyday and artistic Carnaval practices, as seen in the conducting and the drum section.

In light of this, in my view, the members of the Angola Janga had the opportunity to approach what I understand to be one of the most powerful educational elements that composed the collective's relational and daily framework, which held the capacity to strengthen the ethnic-racial belonging of Black people in the Bloco. In their narrative, Osenga highlighted such educational importance of the rhythmic experience in Angola Janga for their life:

And there I began to learn a lot about the notion of rhythm. And I think my belonging to Angola Janga started there. From the relationships I had in the sense of learning, but not only that. In the sense of appropriating something that was... That's not the best word, but something that was stolen, that was ripped out, that was appropriated from our culture by other voices. I started to reflect on what I knew about *axé* and *samba*. What was my idea about these musicalities? About culture? About African-matrix religions? What was my view on Black people too? All of this is involved. I was in a space that was not whitened. At least that was not the proposal.

It was through this learning of musicality, rhythm, and aesthetics that I began to belong and recognize myself as a Black person, actually belonging somewhere. And then the discussions about racism started popping up in my head, starting from this conviviality with other Black people from diverse places in the city. [...]

So it broadened my view on the world, on culture, especially on music, on what I value. It heavily impacted the spaces I am in and want to be in. So, like... I love samba nowadays, something I repudiated in my childhood. My family adored it, and I was like: "I can't be this rabble here, people! For God's sake!" And today I think, what is rabble? Anyway... I started to question all of this, you know? I think I started to question the imposed powers this way, through what I learned and through the conviviality I had in Angola Janga with these diverse people (Osenga, interview conducted in 2023).

In view of this, I understand that the involvement with Black musicality associated with the *orixás*' mythopoetics, steeped in a collective conviviality, held the power to raise individuals to Afro-diasporic cosmoperceptions. This occurred by establishing subjective bonds with rhythms that referred to Black-African and Afro-Brazilian knowledges and practices, disconnecting them from the racist perspectives that imprison them in the field of barbarity, of the "rabble"; which demonize them through the Euro-Christian colonialist logic. This logic still predominates in Brazilian society and in many educational settings, dismantling memories and meanings imbued in these sounds, turning them into trivial products of the hegemonic phonographic market, often associated with white individuals and artistic oligarchies not committed to anti-racism.



3 The knowledge of the black experience imbued in the conducting

Now, experiencing the drum section with a conducting style loaded with such educational potential as this one awakened my curiosity to understand how such a practice developed until then. During the interview, I asked Dara to detail her conducting style, which was embodied by such energy and mobilization of knowledges that summon the rhythmists not only to play with excellence, but to see themselves in the percussive action itself, imbued by the Black-African mythopoetics re-elaborated in Brazil. Then she shared a bit of her trajectory prior to Angola Janga that flows into and intertwines with her work in the Bloco:

I already had a great deal of musical experience when I joined Angola Janga. I started playing at eight years old, at my mother's city samba school. My father gave me my first instrument; it was a *tamborim* and then a guitar, which I soon cast aside. My thing was percussion, really. [...]

So, this identification with Angola Janga and with childhood comes from a place where I was allowed to play, that's where it starts. I played what I play and I played what I like, which were my Candomblé and my musical knowledges. My father gave me a vinyl record that was his. It was the first vinyl record he ever gave me. Actually, he gave me two on the same day. One by Banda Reflexus and the other by Michael Jackson... It's my first reference of a gift. My parents listen to a lot of good music. So, this flow, this link happened when I recognized myself as a person, for I entered Angola Janga when I was around 30 years old, right? 30 something years old... Coming from a Carnaval that was nothing like Angola Janga. I come from the Nova Lima Carnaval, I started in that town at eight and I played until I was 17 or 18. My family was all Umbanda, so I have been Umbanda since I was a child. From Umbanda, I became initiated in Candomblé. [...] It's been 22 years. I was initiated young. [...] Then I gave up Carnaval and went to experience Candomblé, very intensely... And Angola Janga comes in the middle of all this, where I could cultivate my religion without religiously practicing. I could play, it was permitted to play, because in Candomblé women don't play. So I could play a timbal, I could play a conga, there is this place that Carnaval brings. But what Angola Janga brings to our Black bodies, to my Black body is permission, something socially denied. So it comes from there, that's it, it links. Permission... maybe there's a better term to say... But it is permitted to be alive. It is permitted to be doing and being... Angola Janga brings all this together like that. Angola brings it together. It is permitted to live. Now it is permitted to be. Angola Janga comes from this place (Dara, interview conducted in 2023).

Possessing musical and ritual knowledges inscribed in the body, shaped by a collective trajectory, the percussionist arrived at Angola Janga as a rhythmic member, gradually ascending through conviviality and relationships, eventually reaching the position of general master. According to her, the circularity of experiences within the Bloco Afro, through the permission of becoming, as a Black Candomblé woman, was also fundamental to her development as a drum master:

Then I built my musical part together with the people, which is the most interesting part, until I became the drum master. [...] There was one thing that was mine: liking to listen to people. So, when I was inside the drum section and I was just a part of the ensemble, not occupying any other place, I was only a rhythmist... Listening to people, talking to them, understanding that there were



days when someone was menstruating, there were days when there had been breakups, like that... I learned to conduct by understanding that, if I shared other lived experiences that Angola Janga had brought me, I could conduct better. I don't know if you remember, I don't know if you were at that rehearsal... There was a time when we were going to play for Oxóssi, and we did the music and all that... And I said: "Folks, wait! Stop. It's great now, it's beautiful! But let's take this music to another place. You are going to think about things that you want to resolve in your life. You are going to tell Oxóssi to hunt for you there..." I learned that inside Angola Janga. I learned that from my lived experiences, from my life, but I knew I needed to bring life to that conducting. When we stop being just a *bloco*, Marcone, who is a researcher, is playing, but he is playing with another perspective. And I need to learn to communicate. What Angola Janga taught me was to communicate. And so, I say this: Exu is very present in Angola Janga, so much so that he is one of the godparents. They are Exu, Oxóssi, and Oxum. And it might seem obvious, but Angola taught me to communicate. To communicate what I wanted, to communicate what I wanted to hear, how to listen to people. Because even the way you ask (you are a researcher and you know it), will make the answer that is wanted or needed arrive like that. So I don't know if I am answering, if it is making sense, but I am learning, I am being educated in this Black education. This ancestral education of listening. Despite I already knew that, as in Candomblé everything is so oral. You have little writing, you learn things with little writing, everything is oral... Angola Janga taught me that this is even more so. I think that's it (Dara, interview conducted in 2023).

By saying, "I learned that inside Angola Janga", "I learned that from my lived experiences, from my life", Dara showed that her conducting style comes from a significant connection of events, of experiences. It is the becoming of a body that moves and plays in the Carnaval of Minas Gerais since childhood that is ritualized in *Candomblé* and that in the doing and remaking of itself together with the Bloco Afro at issue, (re) creates and socializes Afro-diasporic knowledges and practices. Thus, the way the percussion workshops were conducted in Angola Janga's rehearsals stems from a knowledge of experience that occurs in the relationship between knowledge and the human life of a person who was and is educated by what she herself calls "Black, ancestral education, of listening".

The notion of the knowledge of experience in this research is articulated according to Jorge Larossa Bondía (2002), who proposes thinking about education based on the pair experience/meaning. From this perspective, there is a transgression of the limits of Cartesian modern science transforming experience into a generic and replicable methodological experiment. Experience, then, ceased to be that which happens to us and the way we attribute or do not attribute meaning to it, and took on the sign of how the world reveals its intelligible face, the series of regularities with which we can access the truth of what things are and, based on that, dominate them. In this way, a paradoxical situation was formed: at the same time that technical artifacts and knowledges that are intended to be objective are accumulated, aiming to promote agreements, consensus, or homogeneity among people, since they institute truths external to human existence. It also establishes an enormous scarcity of knowledges that operate in human life, inserting themselves into it and transforming it.



The knowledge of experience also contests the temporality of modernity, eager for the increasingly rapid succession of events, in the frantic consumption of information, preventing experience and the formation of memory, “since each event is immediately substituted by another that equally excites us for a moment, but without leaving any trace” (Bondía, 2002, p. 23). Modern humanities emerge from this, anxious for stimuli from specific lived experiences, where everything crosses them, excites them, agitates them, shocks them, but nothing happens to them, nothing touches them. Human life in this sense became, then, malnourished of experiences and modern knowledge is no longer the active knowledge that feeds human existence, “but something that floats in the air, sterile and disconnected from this life in which it can no longer be incarnated” (Bondía, 2002, p. 28).

Experience that produces knowledge, on the other hand, requires allowing the event to gain the body in a singular way; it demands stopping to think, to look, to listen, to feel, dwelling on the details, suspending the automatism of action, talking about what happens to us, listening to others, cultivating the art of encounter, giving oneself time and space.

If experience is what happens to us and if the knowledge of experience has to do with the elaboration of the meaning or meaninglessness of what happens to us, it is a finite knowledge, linked to the existence of an individual or a particular human community. Or else, in an even more explicit way, it is a knowledge that reveals to the concrete and singular human being, understood individually or collectively, the meaning or meaninglessness of their own existence, of their own finitude. Therefore, the knowledge of experience is a particular, subjective, relative, contingent, personal knowledge (Bondía, 2002, p. 27).

In this tune, the logic of experience produces difference, heterogeneity, and plurality. The sharing of this experience reverberates in pieces of dialogic that function heterologically, open to the unknown, to uncertainty (Bondía, 2002)

The event is common, but the experience is everyone’s own, singular and in some way unable to repeat. The knowledge of experience is one that cannot be separated from the concrete individual in whom it is incarnated. It is not, like scientific knowledge, outside of us, but only makes sense in the way it shapes a personality, a character, a sensibility. Or, ultimately, a singular human way of being in the world, which is in turn an ethics (a way of self-conducting) and an aesthetics (a style) (Bondía, 2002, p. 27).

From this, I understood that the way Dara led her conducting role in Angola Janga, the ethics present in performing the practice, was based on communication which, according to her, was learned through the experience of conviviality and the relationships present in the association. In living and interacting with the diversity of black people intrinsic to the Bloco Afro, the percussionist made an effort to try to consider the multiple relationships and experiences present in the endeavor of producing and sharing musical knowledges. Hence, Dara sought paths in constructing non-Manichaean forms of conducting and stimulated the rhythmic individuals to speak and write in multiple languages circulated within the differences. This happened in playing,



dancing, or exchanging glances that valued existences, stemming from desires and perspectives that bloom from the singular trajectories present there. Thus, the conducting took on the meaning and intention previously desired by the drum master: it gained life! For it did not happen only based on the experiences and knowledges of the drum master, but expanded by believing in the confluence of the subjectivities of the members, which allowed the drum section to become a prospecting of black longings and creativities in relationship.

There was an ethical positivity magnetizing musical learning with other values, betting on a dialogical approach that relates to the achievement of dreams and utopias while playing. Therefore, it summoned us to re-signify our present through Afro-Brazilian and African knowledges and philosophies present in mythopoetics. Hence, the ethics that governed the conducting in Angola Janga stems from an educational process experienced by Dara since childhood and which found continuity in the intersubjective relationships present in the Bloco Afro. Sensitized by these collective learnings, she committed to the existential dignity of black people by expanding possible experiences through communication encompassed by black rhythms with their mythopoetic verves.

In this manner, the conducting practice is unveiled, for me, as a knowledge of experience that preserves Dara's particular, finite, subjective, relative, contingent, and personal dimensions. However, when woven and socialized within the black community, it also holds the strength of intersubjectivity that recreates, questions, updates, and incorporates this knowledge in different ways, in the composition of several other knowledges, experiences, and practices. Indeed, these knowledges also become rooted by a certain infinitude in the communal dimension, as they are in movement, unfinishedness, updating, tensioning, and dialogicality in the restitution of memory, in the fight against the erasure of black presences and creations in Brazil. They gain, therefore, a political and historical character.

In this case, what I am trying to clarify is that this knowledge of experience did not derive from an isolated and detached corporeality, but oriented the practice of an individual who was educated by the black community, grounded in the experience of race, where the production of meaning and non-meaning operated around black cultures and religious expressions. In this context, Angola Janga appears as a space-time where this knowledge was systematized and socialized in the conducting practice, culminating in the composition of the celebration along with other knowledges. In other words, it is a form of knowledge that differs greatly from scientific knowledge, yet under no circumstances can it be regarded as lesser or as "residual knowledge" (Gomes, 2017). According to Nilma Lino Gomes (2017), these are the knowledges produced within Black communities and systematized by the Brazilian Black Movement:

It is a way of knowing the world, of producing a rationality marked by the experience of race in a society racialized since the beginning of its social conformation. It means the intentional and directed social, cultural, and political intervention of black men and women throughout history, in life in society, in the processes of production and reproduction of existence. That is, these are not intuitive



actions, but creation, recreation, production, and potency. The experience of race is part of the regulatory processes of transgression, liberation, and emancipation experienced by Africans and their descendants (Gomes, 2017, p. 67).

In my view, such a way of knowing and producing potency can only emerge from corporealities that move in the crossroads, in the constant creation of the new, in the game evading colonial and rigid ways of feeling-doing-thinking. Even amidst the tense urban social fabric of BH, the precariousness of the artistic work of the people who produce the city's Carnaval and the conflicts that intensify with the forces of homogenization of the revelry perpetuated with state support, the crossroads point to multiple possibilities in the border zones. Not by chance, Dara highlighted Exu as an explanatory principle tied to the power of communication. To elaborate more on the *orixá*, Eduardo Oliveira (2021) states:

Exu is the synthesis of the wisdom produced by the African experience. The African cultural-based experience is an experience of the body – which is why Exu is the owner of the body! Such experience follows traditional ethics – which is why Exu is always beside Ifá, the guardian of the African ethical system. Exu is the condensation of this sapiential experience. This is why he communicates the fundamental elements of this civilizational experience. Thus, Exu is the *orixá* of communication, connecting and interconnecting all elements and all worlds (Oliveira, 2021, p. 158).

It is from this onto-epistemology that we can minimally comprehend why Exu is the principle that grounds a theory of life, conceiving it as a pulse of abundance and diversity in its multiple reinventions in the diaspora (Rufino, 2019). Thus, I analyze that a conducting practice imbued with the Exu principle, along with other practices, such as the processual aesthetic-corporeal, body-gestural, and vocal constructions, invests in the production of different discourses, expanding the power of communication and the production of meanings among the black community sensitized by the Bloco Afro.

4 Black Popular Education shaped in celebration

Given the above, I understand that the Afro-Brazilian musicality (re)created in Angola Janga as a social and political practice that constituted everyday life itself. By reworking other ways of saying/conducting/dancing/singing/playing/relating/beautifying, Black corporealities, collectively, drew on knowledges that pluralized the world. Thus, I believe that the modes of creating the celebration enacted within the group transgressed the colonial structures of feeling-doing-thinking, enunciating, valuing, and legitimizing existences, knowledges, and practices historically subordinated.

From this perspective, the rhythmic and performative composition of the Bloco formed a bundle of Afro-Carnaval poetics mediated by references drawn from African-based religious



traditions. In other words, in the making and living of the celebration, the values of Afro-Brazilian sacredness transcended the spaces circumscribed by worship and became cultural, social, ethical, aesthetic, and educational foundations of the group. This education, shaped by these Afro-Carnaval practices, requires us to learn to read the poetics in order to understand the politics and aesthetics (Simas & Rufino, 2018; Rufino, 2019), calling us to engage in educational processes as ways of sociability (Simas & Rufino, 2018). Carnaval must be savored with the whole body to be comprehended – making the body the living amulet of it, radiating the joy of creating beauty through shared laughter, experiences and sounds.

This educational mode, mobilized through Black political, social, spiritual, cultural, and ancestral experiences, is understood in this research as an expression of Black Popular Education (Silva, 2020). After all, Afro-diasporic and popular knowledges were realized through the rhythmic atmosphere of the celebration, within the flow of social practices rooted in everyday socio-affective experiences woven into the communal life of the Bloco.

Thus, what emerges from the educational potential of Angola Janga is the concretization of culture and education occurring through the integration of reason, emotion, and sensation – through the consistent activation of both the sacred and the profane – via social actions led primarily by Black political subjects (Silva, 2020). Thus, through the engagement of its members, the Bloco Afro contributed to making visible precious liberatory and emancipatory knowledges and practices, especially in a historical and social context marked by policies aimed at guaranteeing Black citizenship and socio-racial and cognitive justice through the recognition and appreciation of Afro-Brazilian and African culture (Silva, 2020) in BH.

Within this stance, I interpret that Angola Janga confronted one of the barriers that hinder the implementation of Law No. 10,639/03 in schools: racism toward African-based religious traditions (Conceição, 2016). I thus analyze that one of the greatest sources of transgression present in the Black Popular Education mobilized in the group's daily life resided in the emancipatory, affirmative, and valued treatment of these religious traditions. They carried the potential to educate for ethno-racial relations grounded in Black culture, understanding the values present in Black religiosities as formative and transformative of corporealities and subjectivities animating them. Carnaval, therefore, can foster new reflections and inspire the construction of one's own cultural identity through lived experience and immersion in the experiential process. Hence the relationship with culture and elements of Black religiosities, in this way, shifts meanings and concepts from mere distant perception to (inter)subjective re-signification through the body itself.

5 Final considerations

In light of the above, I understand that Afro-Carnaval creativities in Brazil in general, and in Belo Horizonte in particular, reveal that ERER extends far beyond a theoretical discussion or the



mere bureaucratic enforcement of a legal norm. After all, as emphasized in the DCNERER (Brazil, 2004), there are essential intersections among culture, education, and territory. ERER is, above all, an epistemological and political field that points toward other ontological becomings that, in multiple ways, transgress Euro-North American ethnocentric impositions. It therefore encompasses conflicts and tensions as it seeks to eradicate racism and the colonality of the being, knowing, and power. Its political, educational, and cultural conceptions arise as a field of possibilities for subjective and corporeal re-elaboration, broadening human experience through sociabilities decoded by art, struggle, and coexistence that (re)create affections, deeds, knowledges, and revelries.

In this regard, the educational nature emerging from Afro-Carnaval ancestral rhythmicity is even supported by Article 4 of Resolution No. 1/04 of the CNE/CEB, which encourages educational systems and institutions to “establish channels of communication with the Black Movement, Black cultural groups, teacher training institutions, research and study centers, such as the Centers for Afro-Brazilian Studies. The aim is to seek contributions and exchanging experiences for institutional and pedagogical plans as well as teaching projects” (Brazil, 2004, p. 2). I understand that the process of reeducation on the part of schools – toward the positive treatment and embrace of diversities – requires a closer relationship between formal and non-formal educational dimensions. The results presented here point to one of the fruitful paths toward constructing an education that truly contributes to the affirmative self-perception of Black people, their collectives, and their cultures. An education capable of recognizing antiracist educational processes taking place in everyday life, social interactions, intersubjective relations, and cultural expressions arising from social and popular experience across the multiple territories that compose Brazil.

Thus, by emphasizing the struggle for education as a social and human right from the perspective of Black Popular Education, this study reflects on the knowledges derived from Black experience in the Afro-Carnaval music of BH as constitutive of the expansion of formative, antiracist epistemological frameworks. In other words, the analyses undertaken here highlight that other languages are mobilized in the pursuit of the onto-epistemic and sociopolitical radicality involved in implementing Law No. 10.639/03 (updated by Law No. 11.645/08). These languages emerge and radiate from Black corporealities and experiences as they affirm their ethical, aesthetic, political, poetic, cultural, territorial, spiritual, rhythmic, socio-affective, and educational foundations.

Bearing this in mind, I understand that the knowledges, experiences, affections, and learnings woven and mobilized by Afro-Carnaval rhythmic poetics – within the relational experience of the Bloco Afro Angola Janga – constituted an expression of Black Popular Education capable of composing a diverse percussive musical atmosphere. Moreover, it fostered political and cultural imaginaries as a practice of observing, apprehending, and translating African and Afro-Brazilian ancestral knowledge – not as mere mimetic repetition, but as a way of renewing them through sounds, dances, performances, sensibilities, and other knowledges. Therefore, the educational event understood here, as part of the Bloco’s Afro element, functioned as an alchemical force, forming Afro-diasporic Black corporealities forged in revelry in Belo Horizonte.



Thus, education did not occur as a moment prior or subsequent to Carnaval with its creative and relational rehearsals. On the contrary, it was the very phenomenon of the festivity – its daily life and sociability – setting the emancipatory educational experience. It occurred through a circular and simultaneous process of producing, revising, and socializing knowledges, both constituting and constituted by Black corporealities in intersubjective relations within moments of conception, craftsmanship, and (co)existence within Carnaval.

I understand that, from Afro-Carnaval celebration in its broad array of elements, emerge emancipatory, divergent, and restorative educational processes. This happens by emphasizing the agency of the Black population agency creating and mobilizing practices and knowledges grounded in its cultural and historical foundations, opposing the hegemonic modes of education imposed by the State that exclude and distort Afro-Brazilian and Indigenous trajectories. Furthermore, the Black Popular Education does this without denying the importance of institutional educational spaces. On the contrary, it invites formal education to reeducate itself – to innovate its political-pedagogical projects, affirming the right to education as an ontological process that partakes in the right to life. In this regard, I envision the celebration as a call to the creation and reconstruction of worlds rhythmically shaped by ancestral knowledge.



References

- BONDÍA, Jorge Larossa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, v. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/>. Acesso em: 20 jun. 2024.
- BRASIL. Lei 10.639, de 09 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”. Diário Oficial da União, 2003. Disponível em: <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=10639&ano=2003&data=09/01/2003&ato=431MTTq10dRpWTbf4>. Acesso em: 02 jul. 2025.
- BRASIL. Parecer CNE/CP 003/2004. Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 10 mar. 2004. Disponível em: https://normativasconselhos.mec.gov.br/normativa/view/CNE_003.pdf?query=etnico%20racial. Acesso em: 02 jul. 2025.
- BRASIL. Resolução CNE/CP 001/2004. Institui Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 17 jun. 2004. Disponível em: <https://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/res012004.pdf>. Acesso em: 09 set. 2025.
- CONCEIÇÃO, Joanice Santos. Quando o assunto é sobre religiões de matriz africana: Lei 10.639/2003. *Revista da FAEBA: Educação e Contemporaneidade*, v. 25, n. 45, p. 113-126, 2016. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?pid=S0104-70432016000100113&script=sciabstract>. Acesso em: 01 jul. 2025.
- GOMES, Nilma Lino. *O Movimento Negro Educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. Vozes: Petrópolis, RJ, 2017.
- MACEDO, Roberto Sidnei. *A etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação*. 1 ed. EDUFBA: Salvador, 2004.
- MACEDO, R.S.; SÁ, S.M.M. A etnografia crítica como aprendizagem e criação de saberes e a etnopesquisa implicada: entretecimentos. *Currículo Sem Fronteiras*, v. 18, n. 1, p. 324-336, 2018.
- MATEUS ALELUIA É UM MILAGRE. Trip Tv. 22 mar. 2019. 01 vídeo (9:37 min). Disponível em: <https://youtu.be/lq9RagVaocA?si=DF1ztXoRNrXVsB5h>. Acesso em: 20 jun. 2025.
- NASCIMENTO, Abdias. *O Quilombismo: Documentos de uma Militância PanAfricanista*. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.
- OLIVEIRA, Eduardo. *Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da Educação Brasileira*. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2021.
- RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- SANTOS. M. S.; SILVA, N.N. A festa nas frestas de um país em ruínas: Reivindicação da memória e celebração da vida a partir do carnaval afro-mineiro. *Revista Contexto & Educação*, v. 39, n. 121, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.21527/2179-1309.2024.121.14694>. Acesso em: 08 set. 2025.
- SILVA, Natalino Neves. Educação Popular Negra: breves notas de um conceito. *Educação em Perspectiva*, Viçosa, v. 11, p. 1-15, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufv.br/educacaoemperspectiva/article/view/8488/6422>. Acesso em: 25 jun. 2025.



SILVA, Natalino Neves. Educação Popular Negra: uma agenda de pesquisa para a EJA. In: SILVA, W.G.; OLIVEIRA, H. S. *Educação Decolonial e Pedagogia Freiriana: desafios de uma educação emancipatória em um cenário político conservador*. Belo Horizonte: Sararé, 2021.

SIMAS, L.A.; RUFINO, L. *Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2017.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad X, 1998.



Academic Biography

Marcone Loiola dos Santos - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Master's degree in Educação das Relações Étnico-raciais, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil.

E-mail: marconesantos.gerais@gmail.com

Natalino Neves da Silva - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Associate Professor at the Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil.

E-mail: natalgerais@gmail.com

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

This article derives from the master thesis: SANTOS, Marcone Loiola dos. Poéticas das Corporeidades Negras: criatividades educativas que tramam o (com)viver do bloco afro Angola Janga. Mestre (Mestrado em Educação: Conhecimento e Inclusão Social) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/80298>. Acesso em: 06 out. 2025.

Copyright

Marcone Loiola dos Santos and Natalino Neves da Silva

Copyright of the translation

Celso Rimoli and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Marcone Loiola dos Santos: project administration, conceptualization, data curation, formal analysis, investigation, methodology, validation, visualization, and writing – original draft.

Natalino Neves da Silva: project administration, methodology, conceptualization, supervision, and writing – review and editing.

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Evaluation Method**

Single-Blind Peer Review

Editors

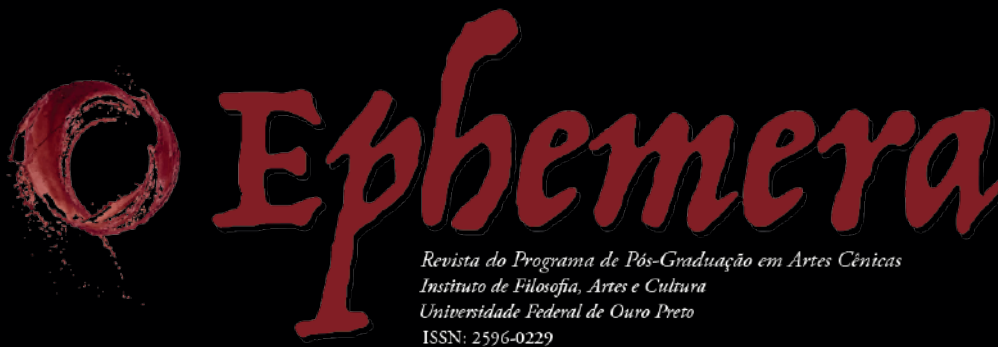
Altemar Di Monteiro

Anderson Feliciano

Peer Review History

Submission date: 14 July 2025

Approval date: 04 September 2025



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>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8154

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 afrodiaspóricos, 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 ancorei 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 repertório 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 gíngas, 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 negrorreferenciadas, 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 pluriépistêmias 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 branquidão. 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 compartimentalizar 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) compreende 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 mínimos 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 diaspórica... 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 nº 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 Teatro, 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



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

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

Gustavo Melo Cerqueira

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

Altemar Gomes Monteiro

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

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8368

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.

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.



1 Introduction

At an early afternoon in Tiradentes prior to preparing for a talk about Black Theaters at the Tiradentes em Cena Festival 2025, Altemar Di Monteiro, professor of the undergraduate theater course at Universidade Federal de Minas Gerais, proposed an interview with Gustavo Melo Cerqueira, babalorixá and theater professor at Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. This interview grew from “Jogo Negro no Mundo,” to be published by Di Monteiro in 2026. Based on the research to write this book in process, Di Monteiro has been conducting some interviews, including the following one with Melo Cerqueira, which seeks to discuss aesthetics, politics, and pedagogy based on the relations between improvisation and Black diaspora knowledge. By proposing the idea of “Black game in the world,” Altemar Di Monteiro has investigated how *quintal*, *axé*, *reinado*, *batalha*, *ginga*, and other practices can become curricular principles, disobeying the white-centric frames of theatrical improvisation. In this conversation, the two Black professors bet on thinking about the challenges of a moving theatrical training that addressees Blackness themes and ways of doing. Altemar Di Monteiro and Gustavo Melo Cerqueira show some of the various crossings and challenges of thinking-doing *with* and *based on* Black knowledge in university. The interview was conducted on May 23, 2025. It lasted one hour and a half in its original format, which produced 35 pages of transcription. This edited version sought synthesis.

2 Interview

Altemar Di Monteiro (ADM): Hello, Gustavo! I have been working on this book since I finished my PhD in 2021. Writing is enjoyable. I take the greatest pleasure and excitement from writing. When we write, we see the image of thought, which is really cool, but it is always a very lonely process. Before publishing it, I have sent my book to some people, who agreed to this interlocution, to see if I am not going too crazy. Chime in and ask some questions because, otherwise we go mad, right? This process includes two people who, for me, are fundamental to exchange ideas about some concepts: you and Babá Everton de Iemonjá. I am interested in knowing how you elaborate your thoughts based on the terreiro experience. The proposal here is this exchange, to talk about what I am thinking, about this notion of Black game in the world. In a way, what I am trying to write has a desire that is, in addition to aesthetic, political. Since the 1970s, the way in which theatrical improvisation has been thought of as a curriculum has almost always followed a European and/or reference. We almost never think of theatrical improvisation based on the knowledge of Brazil, based on the various Black-Brazilian crossroads. Therefore, I have been very curious about this subject. Even when we try to think about improvisation from Brazil, the references almost all revolve around the interculturality debate. So, I am interested in thinking about the *Black game in the world* not from the outside but from the peripheral knowledge itself, from terreiro, from



quintal, from axé communities. In a way, what I am trying to articulate is that the very notion of improvisation can be thought of as a Black knowledge. In this articulation, I have walked together with reinos, congados, funk, rap battles, ballroom. Various scenic, peripheral, and terreiro cultural practices have mobilized me to think about this idea of Black game in the world. I want to talk to you about this.

Gustavo Melo Cerqueira (GMC): Just so I do not lose your point on improvisation. It can also articulate discussions with axé. There is a guy named George Lewis (2002). He discusses the American context but I think that some of his ideas are interesting and pertinent to other Afrodiasporic contexts. He wrote an article on improvised music or improvisation in music after the 1950s that distinguishes two perspectives: a perspective he calls Eurological and another he calls Afrological. He does not go so far as to propose what you are doing — that is, claiming improvisation as Black knowledge — but he understands that there is an Afrological way of improvising that has characteristics that distinguish it from that way he names Eurological. Perhaps this is an important consideration to make, that is, less the idea that improvisation is Black knowledge but rather that Black epistemologies give rise to their own modes of improvisation. Speaking from my own words based on my understanding of Lewis's article, relating it to my experience in axé and extrapolating the dimension of music to include the body and dance, I think that improvisation in an Afrological perspective is perhaps much more anchored in a previously developed repertoire than the improvised music in a Eurological perspective. The existence of such previous repertoire is not always what is taught and disseminated. This repertoire often lies in how much we learn and apprehend from our lived experience. It is always important for us to talk a little about this relationship between the drum and the body, especially the body in a trance state but not only that. Considering this is important because, when we talk about axé, especially in the context of terreiros, we should remember that many cultural expressions and productions take place in that context, such as, for example, samba de roda, in which we also see this complementary relationship of the drum that improvises based on a certain vocabulary or repertoire and the body that dances and improvises whether in a trance or not. But even when we see the way orixás dance, we usually realize that the older orixás are the ones who improvise as they have had existed for longer in the body of the child; that is when you start to see some improvisation. You do not see it as much before that. Prior to that, it is time to create the repertoire, the vocabulary in that body. When you are older, you improvise, you create, you produce something new based on that repertoire, which can even become part of the repertoire at a later date. You see that body gaining structure, gaining repertoire, gaining harmony. Then comes the time to improvise. One improvises based on the examples that have been constituted in that body. It is not spontaneity. Improvisation is built on the basis of a performative and historical accumulation.



ADM: Given my thoughts on the matter, I cannot agree with you on spontaneity. In fact, I critically undertake this discussion all the time. I dig and dig and look for other positions. I also trust in the construction of the repertoire. In fact, I do not even use *repertoire*, I prefer *reference*. I formally distinguish between repertoire and reference. I articulate repertoire as in the order of accumulation; whereas reference describes everything that is transformed in a relational way from a set of things that affect us, cast us, and are put into play with the world. It has to do with memory, with what jumps out from this knowledge of the body. Although a conceptual philosophical distinction, I believe it makes a difference. In the end, both demand a relationship with a body that only interacts with the world because it knows something even if that something is not fully conscious. Then, when you talk about orixás, when we think about the knowledge of the elders, it is a body that carries a lot of memory. From there, in fact, one has a game to play with a very large collection of references. So, in a way, I articulate it like that too. I find that thinking about the training of students in the university (whose cultural repertoire is nourished by the archive of whiteness) and reviewing references has an immense aesthetic and political force. I like to think that we are inside the university creating in a pedagogical process another archive of memories for these students, another reference so they can improvise based on Black-referenced, Black-diasporic, Indigenous, and other knowledge. However, there is an issue that sometimes disturbs my sleep. Whiteness — especially the one that accesses the spaces of power in the university, in culture, in the arts — has always had access to all kinds of repertoire. It collects it. They travel the world, read all the books, enjoy the possibility of filling suitcases and stocking up on knowledge, whereas many Black communities have not even accessed this possibility of transit (when they do that, it is almost always by force of violence). Understanding that we are now increasingly leaving the theme to assert ourselves as a form, as a methodology, as a construction of thought, as Black intelligence, I have been asking myself to what extent we will be able to move forward. My quest is to try to look at what this knowledge actually does within the university. For example, I get really uneasy in my classes. I have 22-student classes, of whom only four or five are Black at most. A thought sometimes haunts me: to whom is this knowledge actually becoming reference in the university? What do you think about this?

GMC: I have had, for example, just to mention this racial demographic, a considerable number of Black students. Generally, I have about 25%, if at all, of white students. You are talking about Black-referenced knowledge, not necessarily about axé, right?

ADM: Exactly. Now I am talking more broadly.

GMC: Well, I have had a series of crises. I will try to separate them into three layers. One layer has to do with people's academic training. What is this I am calling academic training? For me,



it includes a super pragmatic thing that is related to the job market. Another thing is thinking about Black-referenced content. Another layer includes reflections on what Black-referenced methodologies would be. These three layers are closely related, especially the last two, but for now I want to treat them as distinct from each other. The issue of training, which is one of the first things that caught my attention, includes a component I have been teaching: Theater, Culture, and Society. I have been working with concepts that I think are super important for people who are entering Theater courses, such as theatricality, performativity, State, society, community, culture, identity, and cultural policies. I work on all these concepts and ideas but the axis of the component, what enables me to deal with all these themes, are Black theaters or Black theatricalities in Brazil. Talking about Black theatricalities gives us the opportunity to address all the themes or contents I have mentioned based on a necessary dialogue with Black-referenced pedagogical materials, even if not exclusively. It is an exercise and a demonstration of the possibility of transversalizing what we could call Black-referenced pedagogies without having to confine such pedagogies to a single curricular component. Therefore, I am working on more traditional content to train people to teach theater but I do this in dialogue with other themes and content that are also very important, which are Black theatricalities. This makes everything much more complex and richer. It is also important to say that it is not only a matter of bringing Black-referenced content to the course, but also of thinking about the development of methodologies that are based on such a repertoire, vocabulary, or even the technology that has been developed, for example, in *candomblé terreiros*. I have experienced what I call a spiral pedagogical approach. I call this the spiral methodology because I point out the contents and return to them in a variety of ways throughout the semester. Each time I return to them, I give them a different degree of depth. This is certainly inspired by what Leda Maria Martins (2021) calls spiraling time, based on Bantu cultures and the studies of Bunseki Fu Kiau (2001), but the first person who really woke this in me was the late Makota Valdina Pinto¹. Based on the memory of a conversation I had with Makota Valdina with Cia dos Comum², I began to perceive the spirality of time in my life, especially in the context of *candomblé*. It is precisely in some aspects of the pedagogy in *terreiros* that I anchor myself to propose what I am provisionally calling the spiral pedagogical approach or spiral methodology. To bring a practical example and respecting the ethical limits of secrecy, there is something very recurrent in my tradition in *candomblé* in which we never tell an elder that we know how to do something. We often avoid showing great self-confidence when an elder assigns us a task. This obviously depends on the moment but if we realize that some temporal elasticity offers us the possibility to take advantage of that task to learn a little more about it, the myths that underlie it, and the past experiences that justify our own way of performing that task, we do not open our mouths to say that we know how to do it. Sometimes we show some insecurity

1 Valdina de Oliveira Pinto (1943-2019) was Makota in the Tanuri Junsara *candomblé terreiro* from the Angola nation. She was an educator, activist, writer, and one of the main voices in the fight for education and against religious racism.

2 A Black theater group founded in 2001 in Rio de Janeiro at the initiative of actor Hilton Cobra. Cia dos Comum develops shows, workshops, and instances to discuss and propose public policies to develop and disseminate Black theatrical poetics.



on purpose so that the elder who assigned us the task can spend time with us and teach us again. By doing this, we are opening the possibility that, by re-teaching us, that elder will tell us more stories, bring us more details, teach us more songs, correct procedures, teach some foundation since they may now realize that we are ready to learn it. This happens if they ask us to make a portion of acarajé, prepare a bath, organize the materials for an ebó, and several other things. We never miss the opportunity to be able to absorb any kind of knowledge and contact with these elders because every time they revisit the doing, they present us with more depth. We are always in this possibility; every time I do it again, repeat that behavior, repeat that ritual, that way of doing it of an elder, I will always be able to refine what I am doing, deepen what I am doing and the layers of understanding and application of what I am doing. Axé has many secrets. Sometimes we do not teach things in axé not for a matter of secrecy, it is just that we need the circumstance. There are things that will not make sense to you if I were to teach you before you had lived the experience in our traditional axé thinking. This is the European thought, in which you teach in advance, which gives people as much knowledge as possible so that they go into the world knowing how to “deal with the world” based on those principles, a way of perceiving, a way of understanding, based on a prescription of how to react, how to act, how to intervene, and the expected result. I think a lot about ways to develop learning in the classroom regardless of whether the content is Black-referenced. I think there are Black ways of teaching and learning, and my interest is to develop ways to bring those ways into the classroom. I do not need to take a chant to class, I do not need to bring a percussion instrument to class. I am thinking about ways of teaching that are familiar to me today and are part of my body because of the way I have been educated in axé. Now, I am also very concerned that precisely these methodologies do not lose sight of the colonial skills people must master. In my opinion, this does not prevent the development of skills some people sometimes consider colonial or colonized, such as academic writing. I think that the person who enters the university must master it and other skills for their instrumentality for some modes of research and the pragmatic aspect of meeting the demands of the labor market. These people will go through several selection processes that will require the mastery of an academic organization of thought. So, this cannot be left aside. I encourage this in all the components I teach: the production of works that intertwine students’ lived experiences and research interests with classroom contents, expressed in academic modes, that is, in a linear, progressive, and allegedly evolutionary temporality. It seems contradictory to what I am calling the spiral pedagogical approach and maybe it is, but we are embracing the contradiction and walking forward. Because I am very concerned about the training of students, especially Black ones. I have the impression that some professors have been condescending toward Black quota students. It seems that sometimes a posture is taken of not demanding too much from a given profile of students when these students show some deficiencies, so to speak, regarding formal education. I think this is dangerous because students end up not being as prepared as they should. I think it is a form of belittling those students’ capacity, which can decisively affect their possibilities of social ascension. I know this is very complex but we have to think carefully about it. An effect I find somewhat perverse is that many people reach the end of the course to offer a mini-biography as their



undergraduate thesis instead of working from their lived experience and positionality — concepts that I began to work with my students so they could understand their implication on their subject, taking care so themselves do not constitute their only theme. I get the feeling that, when we give up talking about things in the world and remain in the biography, on the path, we offer ourselves as an object, we give ourselves as research material. Obviously, this is not always the case. There are works that bring the path as a way of thinking very critically about the world. But again, I think we need to think about this quite carefully. For me, crossroads is a place of encounter, a place of possibilities, everything is crossed there. I am working with Abdias do Nascimento, Evani Tavares, Leda Maria Martins, Alexandra Dumas, and Renata Lima. I am bringing all these guys but I am also bringing Michel Foucault, Marilena Chauí, Josette Feral, Erika Fischer-Lichte, among others without the slightest problem. I bring Augusto Boal too; I make these crosses. The other day we were discussing body based on Tadashi Endo because of the Butoh story. So, I promote various crossings within my positions because I understand that that is what our Black cultural identity brings us. I am not willing to give up our permeability because I want those of us who are going through the university to leave it with a lot of skill and freedom to think and act.

ADM: I am super happy for you saying that because it also has a lot to do with the issues that I think about, that I am discussing, including in the Negrras research group³. One of the things I have been thinking about is precisely this: we have been talking a lot about how we need to be careful with this thing of Black people being attached only to Black referenced content. Then, when a public tender comes out, there are 25 Black people fighting for a vacancy. There are three or four more open competitions for theater direction, theory of this and that, and many of us end up not being prepared to take these competitions because we focus on a certain discursivity, sometimes losing sight of a series of other forms of knowledge that also must be, and is, connected. This question reminded me of the perversity of this process because I also work with seminars, written texts, and all these things. I remember the day when a decolonial and deconstructed student came to me really upset, saying that I am controversial and that it makes no sense for me to work with oral knowledge, discuss a lot of things, and demand a final written paper. I was like: Dude, what do you mean? People think that Black knowledge is not knowledge of writing.

GMC: Then you challenge them and the person is surprised, like, shocked. It is as if it committed some violent act by demanding that they write something.

3 The Negrras Research Group, linked to the School of Fine Arts at Universidade Federal de Minas Gerais and led by Prof. Altemar Di Monteiro, configures a space to study, create, criticize, and exchange knowledge focused on Black performativities and pedagogies. They carry out poetic and pedagogical actions under Black references, following processes of creation, assembly, and disassembly of shows and promoting debates, workshops, conversation circles, and seminars dedicated to studies on Black theaters in Brazil.



ADM: Improvisation itself is a constant game. I think that it is important that leave university knowing who Spolin was, who Boal was, even who Keith Johnstone was. I do not like sports theater very much but I still teach improvisation matches. People also need to know other references in my component. I have not given up on that. I spend several days discussing and playing with *ginga*, one of the concepts I use to think about games, while, in parallel, I am scoring, reflecting, and experimenting with other games. I have the feeling, Gustavo, that we must work much harder... I place this knowledge in the crossroads so people can build their own research processes. The difference is that my non-Black colleagues do not seem to care, it seems that they will forever continue with their whitened references. We, in addition to bringing other content, always keep this knowledge tangential with several others. So, it seems that it is one service above the other. It is more work all the time.

GMC: A discussion I want to have with the guys is this. We may even have one or two components centered on these discussions but they must permeate everyone. Generally, the Black reference that permeates several components is bell hooks (2017).

ADM: And there is the issue of the place of speech of Black teachers. Some colleagues and students are told to talk to me: "Altemar is the one who knows about this subject." Sometimes I wish I had the freedom to research Japanese philosophy as well, for example.

GMC: Right. We are pressured into this place, into this circumstance. Then we get into a situation in which we get called to all sorts of boards with Black students and all sorts of Black students want us to guide their undergraduate theses. The numbers do not add up. It is one of the things I really want to talk about: getting white professors to work on Black-referenced contents.

ADM: It is very comfortable to say, "I have no space for my voice." Come on... that is just lack of study! I have tensioned this in some way as well in my book "Jogo Negro no Mundo." The philosophical framework with which I am working is Glissant's "Poetics of Relation," which, in the way I work it, is a very important conceptual key to thinking about this dimension of the diaspora, of Negrodiasporic thought, which is always poetically relational and woven. That is why we are trying to relate Black knowledge with other forms of knowledge. Also, I have observed that, based on concepts such as interculturality, multiculturalism, even decoloniality, the word crossroads seems to be showing some wear. Although I have an extremely spellbound understanding of the term (also articulating a political position), I see the way in which the term has been used almost as a conciliatory device. It is at the crossroads that I reconcile this knowledge to finally say: "look how multicultural we are," "look how intercultural we are," "look how everything fits here." I would like



to know how you have thought about this because the crossroads, in the terms I am articulating, is a place where good and evil coexist, a process that is not always cute. I am very afraid of the pacifying way some of these concepts have been positioned in the face of the dimension of pluriepistemics we are articulating. I really like how Françoise Vergès' (2023) neoliberal anti-racism and pacifying multiculturalism, a movement of co-optation of our practices and discourses so that everything remains exactly the same under the discourse of inclusion. I wanted to hear a little about what you think about this, about how your practices have or have not mobilized the crossroads.

GMC: Yeah, I have been talking about the crossroads in some of those terms sometimes. To be quite honest, I have not noticed this conciliatory attempt regarding the crossroads issue. I, speaking of crossroads, have done so in the sense of us trying to make things converge. I have seen many people talking about the crossroads as if it were an entrenched place. I have not seen people bringing much of a perspective of greater openness, to be quite honest. It seems that that entrenched place is the place of the discovery of Black knowledge. I, to be very honest, have a huge pet peeve with the way these terms are becoming dominant, you know? Every time I see someone use crossroads, I say "but why are you using crossroads? What is the crossroads? Where? From where? Whose? Who developed this dialogue?" I am pretty nitpicky about this. Material has been written about it. In Brazil, we have Leda Maria Martins (1997), who proposed the crossroads as a conceptual operator and, more recently, Luiz Rufino (2019). There is also M. Jacqui Alexander (2006), who has a book called "Pedagogies of Crossing: Meditations on Feminism, Sexual Politics, Memory, and the Sacred," in which the author brings the crossroads to address existential and political issues from the Caribbean. However, many people use it without having read about the subject, without having been willing to dialogue with it in any depth. The same happens with lifewriting, you know? Some might say: "ah, I am lifewriting." I ask: "but what is lifewriting again? What are you doing? You say you are doing it, but what is lifewriting? Is Black autoethnography lifewriting? What is lifewriting?" Let us start playing so we can understand what we are talking about, right? With place of speech and orality too the same happens; the person might say "I am going to apply orality as a method," to which I will say, "show me."

ADM: About this crossroads thing, within what I am working on in improvisation, it mainly refers to the place to which I take people to discuss street theater. Then, thinking about the street knowledge, the knowledge of this urban public space, I always observe how the crossroads begins to be — and this is not a metaphor — disputed. To be disputed by hegemonic thinking in the sense of the privatization of the public space, and how there are already several powers prowling and surrounding the crossroads in its most vivid sense, from the street. I also see this when talking about street theaters since they have almost never racialized the debate. It has always been based on the logic of class debate and of people who have not gone through processes of racialization and went to the streets wanting to save the world, especially in the context of the democratic opening



of Brazil. How has this discourse of public space returned based on the concept of crossroads? This question has intrigued me both to think about street theater and the concept of crossroads. I think that the 1980s-1990s helped us to grow a lot in these debates about cultural democracy, but these were almost always surrounded by the same theoretical framework of whiteness. So, it seems to me that the debate about the street continues to be crossed by the same episteme; it does not reveal itself, in fact, as pluriepistemic. It turns out that the crossroads, in this moment we are living, seems to be in the same field of dispute. But, let us go back, then, to the axé knowledge. Gustavo, how do you think specifically about this insertion of this content in the university? What else have you been thinking about it?

GMC: We always run a very big risk of compartmentalizing knowledge and the way we are going to work them too much, you know? I honestly am not one to work on knowledge of axé in the classroom unless it is in a punctual and pertinent way regarding something that has come up in the classroom. Even so, I always prefer to address the historical, cultural, and political perspectives regarding axé. My way of learning about some things from terreiro was not the packaged way of academia and I do not think we have to try to package it now to fit the temporality and format of academia. But it is always a dilemma. I am not absolutely convinced of that. It is like the dilemma of whether we should write down and publish our worldperception or whether we should stick to the traditional oral way of sharing knowledge. I am in favor of writing as long as we have a qualified debate within a territory or field of knowledge. The ethical limits for this are always very complicated for me. I was once talking to Leda Maria Martins and she mentioned the ethics of secrecy, but this also varies a lot. What I consider secret is not the same as what other priests will understand as what must be kept in the sphere of secrecy. In a way, I think that I seek to recognize the limits of secrecy to the extent of preserving the identity of my community, which involves our normative, affective, technological, cognitive, and ability dimensions, as Edmund W. Gordon (1997) proposed regarding cultural identity. In this way, the knowledge of axé, as much as it dialogues between different communities, continues to be familiar knowledge. It is not intended to be universal, so I do not understand that they can be imported as contents for any and all situations since the way it develops itself is also part of this knowledge.

ADM: It is just like the phrase: “it is like this in African cultures.” I ask: “Why? What are you talking about? When? Where?”

GMC: Even if you contextualize it the best you can, the way people are going to take that and maybe apply it or reference it ends up almost universalizing or trying to universalize it. There is a mechanism, for me, that is very violent. The other thing is to know exactly what we want. I say this based on a provocation a student of mine. She said, “look, what do we want from this Black



knowledge? Why do we want it nicely arranged to fit the course syllabus so we can talk about it in the classroom? Why do not we go out there and get involved with the Black culture that we are into with the manifestation that we are into and effectively live these cultures?” That is it! We cannot keep pouring this knowledge in the form of four or five course syllabuses so that everything is absorbed in the most bourgeois way possible. Some students and professors are still invested in translating knowledge into content to fit the logic of the university. I have been a little bit against this. For me, what influences the thing of knowing axé is less the content and more these methodological issues we were talking about. I still do not know how to do that. I was saying, even in candomblé I think that sometimes, because of the accelerated temporality that we have to deal with out, it is difficult to adequately work on a deeper understanding of our worldperception. I have ached for us being able to do this in a nice way even inside terreiros, let alone in the classroom. Another point that I consider important is that we can approach terreiro knowledge while respecting its identity rather than investing in the idea that we are an antinomy of modernity or an antinomy of European thought. Nowadays I have a certain difficulty thinking this way. For a while the most comfortable way to think, for me, was precisely this. Today I am much more focused on identifying our characteristics and investing in them, promoting dialogues of different orders with different cultures than trying to position myself as an antonym. This was the mechanism Europeans used toward African and several other peoples of the world to constitute an alleged European subjectivity. We do not need to believe in this invention. It is important to be aware that we were placed as an antonym, but we do not need to experience our knowledge based on this positionality. I do not believe that African cultures are exactly this antonym, although they have some aspects and elements that have been positioned in this way. It ends up becoming a little like that, we have to relate to it, to what they say about us, but what we really are maybe not necessarily that, you know? To be very honest, for me this debate of the Black lived experience and what we do with it has been much more interesting than necessarily bringing the knowledge of axé to the university, you know? I prefer to discuss these political issues and involve discuss axé in this dynamic. What in Black theatre refers to candomblé? Who is talking about it? Who does not discuss it? Why is this important? How do we also show ourselves as historical subjects beyond slavery? Thinking that our cults have roots that predate the issue of slavery also aims to demonstrate historical subjectivity. For me, this is the most interesting thing to bring into the university context, also removing a little this fantasy that we are the opposite of this world in which we live, you know? This fantasy that the knowledge of axé brings the opposite of this world in which we live. I think it brings another bias, it brings a difference, it brings another temporality, it brings other things. For me, the knowledge of axé that is important to take to the classroom lies within this historical and political perspective. We can take some of this antagonism, of this antinomy toward conventional knowledge. That is somewhere along the lines of what I think. What do you think?



ADM: Look, one of the terms I am using in the book is *axé*. My big question in general terms is that there is no way to teach *axé*. I really like Luiz Rufino, who distinguishes an *axé education* from an *education as axé*. Based on him, I think about an education as *axé* in the sense of thinking about a knowledge that is built in the relationship, in the day to day, in the daily life, in practice; a construction that can strengthen our vital force rather than knowledge that removes, breaks, and cuts such force. This means positioning a knowledge that grows based on this epistemological relationship of the crossroads, of exchange, of the order of a spiraling now. This process is not always one of conciliation, it also emerges from the conflict. Although I have a lot of doubts about the very use of the term *axé*, I have largely trusted Vanda Machado, Luiz Rufino, Onisajé (who has been extremely important), and Sandra Petit⁴, who has also been very important for me in this process. In the end, just like when I talk about *agô*, I looked for other words that would well circumvent what I am trying to say about another type of presence in the theater, a presence-memory. None of them managed that. I always returned to the beauty of everything that has been said for centuries in *terreiro* cultures. In any case, how can I describe a game, for example, in which I am working on a practice that is related to the feet, to the terrain, to the ground, to the belly, and to the hands and say that this is guaranteeing vital force? There is no way. This is very contingent. All the time I am talking about a bet, and that is the big challenge too because everything becomes kind of a product, right? Here lies the challenge of trying to narrate something that is extremely inconspicuous. I think that there is a political disposition to plot another type of pedagogy, another type of relational practice, betting on the relationship with cohabiting bodies. The work I am doing is highly practical, typical of the game itself. The book is an attempt to describe this work, but I find it a challenge. Still, in the book I am also more interested in thinking about thought, playing with the fundamentals, than describing step by step some “very new” way of improvising. Hence the question: What do you do with this type of knowledge (and what does this knowledge do) when you go to university? At the same time, how can we avoid falling into the discourse as that from one of my students: “Oh, you do not need to write. Black knowledge belongs to orality,” etc. This is the paradox, the great controversy. All I announce is always of the order of life. Thinking of an education as *axé* is to work with people, a practice that goes beyond the limits of theater. It is not about representing knowledge. It is about us being here, doing something together, getting involved with the present time permeated by memory, with what is up to us, with the energies and strengths we have now, but it also involves a very deep commitment because the chance of it turning into anything is very easy. One must be on the lookout.

⁴ In general terms, Vanda Machado (2013) understands education based on the centrality of the body and the principles of care, autonomy, and shared creation, as in *terreiro* communities, in which only the whole body serves as guidance. Luiz Rufino (2019) proposes a pedagogy of the crossroads in which *axé* operates as a conceptual and poetic power to invent other paths and ways of life that deactivate what he calls the “colonial *marafunda*.” Onisajé (2023), by articulating theater and ritual, proposes a theater-*ebô*, a ritualized theater following the ethical principles of *axé*. Sandra Petit’s (2015) *pretagogia* understands pedagogical practice as a transformative gesture that can intervene and change attitudes based on Black knowledge and corporeality.



GMC: Talking about time and temporality, something that brings us very unique challenges regarding the classroom is precisely in the short time you will have with those students. This has a great impact on what you plan, including methods and content related to terreiro knowledge. One thing is the time I may take caring for a person who starts in my terreiro. Sometimes, even before it emerges, a relationship begins that presupposes a time of life sometimes beyond the time of existence in the Aiyê. This relationship often awakes learning that takes many years to consolidate itself. Obviously, this is a conflict that also affects many non-Black teachers in theater: how far can we go with some provocations? What time will students have to digest what was proposed? What is the limit of mobilization of student's emotions? I say this because we have to take responsibility for how we return students to the environment outside the classroom.

ADM: Yes, especially in current times, the youth seem quite fractured due to pandemic experience, right?

GMC: This is also a very delicate matter. I think that the time and space we have to work with the students point to the limits of what we can do regarding the knowledge of axé. I tell that to all of them. Some people say: "how do you manage to reconcile you being a priest and a teacher?" I answer: "I am a priest all the time." For me, the fact that I am a professor at the university lies within my priestly mission to take care of people. Something I work with people, including conceptually, is the very idea of teach-in-g Vanda Machado (2013) proposes; bringing the person to their path, to their fate but never in an immutable sense, as a possibility of constructing a history that does not despise the history previously trodden by that person. For me, it is very important to make people embrace their self-confidence in their relationship with academia, their confidence of the knowledge they bring with them, their confidence that their lived experience is valid. The perspective they have of the world (not only of themselves but of the world) is valid and feasible. Sometimes I want to show people that "their experience, their way of seeing the world, what they think about a world, is academically viable. Let us go work on it!" Man, it is a daunting challenge. People seem as if they are in a cave, you know, with a thousand roots around their bodies from which they cannot escape. In short, there are a number of things that demonstrate, at times, a difficult compatibility in the relationship between terreiro knowledge and the classroom in the academic context. There is a mobilization of the sensitive that finds a place of compatibility in the case of theater teaching, but always focusing on the lived experience of each person and how this experience connects with social and political issues. Mobilizing the sensitive by proposing this connection is something that is not new — playwrights such as Augusto Boal (2009) have already proposed this — but I think it is important for us to discover how to do this with stimuli that are perhaps more akin to the Black experience in the African diaspora in a transnational sense. It is nothing too complicated, I think, it is nothing too elaborate. I work a lot with a certain offer of possibilities within the curricular components, you know? It enables each student to choose where they want to go, which



contents are more suited to the research they want to develop. Because something that was very important in my own experience and education of axé was this almost existentialist aspect (to make a parallel with European philosophies) because I think this is related to Frantz Fanon, who flirted with existentialism, phenomenology, and Marxism to talk about colonialism and racism. It is about our responsibility for the way we build our lives. I learned a lot about this in axé. I was not raised in an axé that mystifies the entirety of life. It is one thing to realize the dimension of the sacred in everything we do and in things as they happen but our responsibility for our path or for our way of walking our path is fundamental. The responsibility to make decisions and choices is fundamental, as is taking responsibility for the consequences. Sometimes I even talk to some of those for whom I care and who sometimes have great doubts, telling them: “no, my daughter, it is not you asking what you should or should not do, it is you listening a little about the trends and making your choice. based on the choice you make, we will see what we have to do within strict ethical limits so the path is the best possible.” You cannot give up the responsibility you have over your own life. When I work with students, I often also offer a panel, topics, content, and, as they choose their assignment for the end of the semester, they choose aspects of their experience, some issues they want to talk about and to what they will relate. If some people want to relate it to the discussion of Law 10.639/03, cool. If some people want to relate it to the discussion about intersectionality, cool. If some people will discuss evaluation in theater and arts, cool. Not everyone will discuss everything we study in class because it is important that each student discusses what is most relevant to what they want to study and has the greatest reference, pertinence, and reverberation with the experience they have in life, you know? For me, all of this is axé education. For me, all of this is also part of my priesthood of making people – to use a very common expression – empower themselves to make things happen in a way that is nice for them. There is some minimal content I think people need to master but the most important thing is to make people develop their own choices within that which can meet the paths they already bring and the paths they want to take.

ADM: Gustavo, it is curious that you talk about this because ebó is also the word I use in the terms I am elaborating. It has to do with the ethics of choice. I am talking about ebó as a space of composition of the world, and for each choice there is a different result. The work with materialities, with discursiveness, with performativities belongs to this order, and how choice mobilizes... I like Vanda Machado because she talks about how to put teaching in fate and about ebó as this poetics of a choice and how it generates compositions. The work we do in art as a work that is not only of the order of the aesthetic event; it always produces and promotes a world. In this choice of what I put together with the materials, the textures, and what I am elaborating I produce a world, a path. I think this is somewhat in line with what I am thinking. However, given the hour, I would really like to hear you speak so we can end this interview. For you, given everything we talked about: what would be the Black game in the world?



GMC: I am thinking about images. Precisely images of breaks. These images of bodies are also paths. I think that the Black game in the world, for me, has something that is perhaps that term of impermanence, of this game that has this aspect of traffic, movement, and a certain instability. I think that is one of the components that, for me, is close to what you are talking about as improvisation. Agatha Oliveira (2020) also works a lot, in fact, on this topic of instability. I always encourage people to perceive a notion of balance that, in fact, comes from the way we will perceive our succession of imbalances. This succession of imbalances and the way in which this succession of imbalances takes place in time and space is what can give us, over time, some notion of how harmonious or how balanced we are. This is largely due to our Black lived experience in which we need to bend so as not to break.

ADM: And to stay alive, right?

GMC: Otherwise, we will die. Otherwise, we will break. Otherwise, we will be captured. Otherwise, we will be traceable. This body cannot be like that. I think that our diasporic experience... In this aspect, I really like Paul Gilroy's (2001) proposal, in the sense that we think of the African diaspora as routes or, I would say, flow. I think that our experience... You are a guy with that experience too, right? You leave one place, go to another, transition from one thing to the other. I am like that too. Our bodies must move all the time. People like that... "for us to be able to move, we need to admit that we sometimes need to cause imbalances." Engaging with imbalance, right? A walk, what is it? A succession of imbalances, right? You lose your balance and put your foot forward so you do not fall, but you need to lose your balance again if you want to take the next step. This instability, this crisis, must be accepted in the most complete way possible. For me, the Black game in the world is related to the way we deal, how we incorporate — in the very sense of *embodiment* to ensure instability, imbalance, and crises in the body. We poetically make this a fundamental part of our life and growth strategy.



References

- 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 nº 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.



Academic Biography

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

Altemar Gomes Monteiro - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Professor of Teatro at the Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil.
E-mail: altemargm@yahoo.com.br

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

No declared research context

Copyright

Gustavo Melo Cerqueira and Altemar Gomes Monteiro

Copyright of the translation

Juliano Lima and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

JGustavo Melo Cerqueira: writing – review & editing

Altemar Gomes Monteiro: writing – review & editing

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>.



Evaluation Method

Single-Blind Peer Review

Editors

Altemar Di Monteiro
Anderson Feliciano

Peer Review History

Submission date: 15 July 2025

Approval date: 10 November 2025



CONEXÕES PARCIAIS ENTRE RITUAL E PERFORMANCE EM *BORI: OFERENDA À CABEÇA*

PARTIAL CONNECTIONS BETWEEN RITUAL AND PERFORMANCE IN
BORI: OFERENDA À CABEÇA

Bianca Andrade Tinoco

 <https://orcid.org/0000-0002-3650-1363>

Daniela Felix Martins

 <https://orcid.org/0000-0003-3514-8497>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8139

Conexões parciais entre ritual e performance em *Bori: Oferenda à cabeça*

Resumo: O artigo analisa os atravessamentos entre o artístico e o religioso nas artes visuais, tendo como objeto a performance *Bori: Oferenda à cabeça* (2008), de Ayrson Heráclito. Busca-se compreender de que modo a obra mobiliza e ressignifica elementos do candomblé – em especial o ritual de oferecimento de alimentos ao *ori* (cabeça espiritual) – no campo da arte contemporânea, instaurando fricções entre arte e religião. Para desenvolver a análise, foram examinados documentações da obra elaboradas pela Pinacoteca de São Paulo, o catálogo da exposição em que a performance foi apresentada e entrevistas concedidas pelo artista. Esses elementos foram articulados a uma abordagem teórico-conceitual sustentada pelo referencial das “conexões parciais”, de Marilyn Strathern. Na ação performática, enquanto *alabês* cantam e tocam cânticos relacionados aos *orixás*, um performer compõe coroas de alimentos crus e cozidos sobre as cabeças de 12 artistas deitados em esteiras, que personificam filhos de diferentes divindades. O estudo enfatiza as sutilezas das etapas de preparação, ativação e desmobilização da performance, nas quais se evidencia a complexidade simbólica da transposição do ritual para o âmbito artístico. Argumenta-se que esse processo constrói um intrincado jogo de analogias que, ao mesmo tempo em que reitera a dimensão estética da obra, permite compreendê-la como um espaço de mediação entre ritualidade e criação artística. Assim, a performance de Heráclito evidencia a potência da arte contemporânea em tensionar fronteiras disciplinares, ao mesmo tempo em que valoriza saberes e práticas oriundos da ancestralidade afro-brasileira, contribuindo para ampliar os debates sobre memória, ritual e representação no sistema das artes.

Palavras-chave: performance; arte afro-brasileira; candomblé; musealização da arte; Ayrson Heráclito.

Partial connections between ritual and performance in *Bori: Oferenda à cabeça*

Abstract: This article analyzes intersections between the artistic and the religious in visual arts, focusing on Ayrson Heráclito's performance *Bori: Oferenda à cabeça* (2008). It seeks to understand how the work mobilizes and reinterprets elements of Candomblé—especially the ritual of offering food to the *ori* (spiritual head)—in the field of contemporary art, creating friction between art and religion. To develop the analysis, documentation of the work prepared by the Pinacoteca de São Paulo, the catalog of the exhibition in which the performance was presented, and interviews given by the artist were examined, articulated with a theoretical-conceptual approach based on Marilyn Strathern's reference of “partial connections.” In the performance, while *alabês* sing and play songs related to *orixás*, a performer composes crowns of raw and cooked foods on the heads of 12 artists lying on mats, who personify the children of different deities. The study emphasizes the subtleties of the preparation, activation, and demobilization of the performance, which highlight the symbolic complexity of transposing the ritual into the artistic realm. It argues that this process constructs an intricate game of analogies that, while reiterating the aesthetic dimension of the work, allows it



to be understood as a space of mediation between rituality and artistic creation. Thus, Heráclito's performance highlights the power of contemporary art to stretch disciplinary boundaries, while valuing knowledge and practices derived from Afro-Brazilian ancestry, contributing to broadening debates on memory, ritual, and representation in the arts.

Keywords: performance; Afro-Brazilian art; candomblé; musealization of art; Ayrson Heráclito.



1 Introdução

O toque dos atabaques, as vozes saudando os orixás em cânticos, a cor branca nas vestes das pessoas destacadas pela iluminação do espaço, o cheiro do dendê e de alimentos recém-cozidos – tudo isso dentro de um museu de arte. A apreensão frente ao choque de estatutos, a relativização de regras institucionais e até uma leve suspensão da realidade são algumas das reações percebidas na experiência da performance *Bori: Oferenda à cabeça* (2008), de autoria do artista, curador e professor universitário¹ Ayrson Heráclito. Ogã no candomblé, em um terreiro da nação Jeje Mahi no subúrbio de Salvador/BA, Heráclito se propõe a apresentar uma leitura poética do bori, um dos rituais de iniciação na religião de matriz africana – na qual são cultuados orixás, inquices ou voduns, divindades que representam a força e o poder da natureza.

A performance ocorre geralmente à noite, em um ambiente quase às escuras, com iluminação que direciona a atenção dos presentes para uma área central na qual se desencadeia a ação artística. Durante duas horas e meia, em média, o performador que conduz a ação (função desempenhada por Heráclito nas ativações realizadas até a escrita deste artigo) constrói ornamentações com alimentos religiosos à volta das cabeças de 12 intérpretes contratados. Esses intérpretes se deitam, um de cada vez, sobre esteiras à vista do público e recebem, sobre e ao redor de suas cabeças, arranjos de alimentos crus e cozidos associados a cada um dos 12 orixás homenageados. No momento em que é composta a ornamentação dedicada a um orixá, ele é celebrado por meio de cânticos específicos executados por um grupo de alabês, músicos sacros incumbidos de tocar e zelar pelos instrumentos percussivos sagrados do candomblé.

A palavra “bori”, no idioma iorubá², vem da fusão da palavra “bó”, que significa oferenda, e “ori”, que quer dizer cabeça, referindo-se, portanto, ao ato de dar de comer à cabeça (Rabelo, 2013; Moreira, 2022). No candomblé, a cabeça é o local no corpo humano onde residem a essência espiritual e a consciência do indivíduo. O ritual do bori consiste em oferecer alimentos sagrados para a divindade que reside em cada ser, uma força conectada entre o orixá que rege a pessoa e o poder da criação Olódumarè (eu sou aquele que é).

A performance *Bori* se enquadra no que Ayrson Heráclito nomeia como “performance-ebó”, categoria composta por “[...] trabalhos que estão diretamente associados às ressignificações das práticas ritualísticas do candomblé” (Ferreira; Sant’Anna, 2013, p. 2.350). Ela agrega elementos emblemáticos da trajetória de Heráclito, cuja carreira de quatro décadas é dedicada, entre outros pontos, à investigação de perspectivas de cura para violências decorrentes da escravidão de africanos e seus descendentes. As obras do artista, em linguagens como instalação, performance, fotografia e vídeo, frequentemente dialogam com referências do candomblé visando a evocar a resistência da

1 Heráclito é Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e professor do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

2 Sobre a escrita das palavras advindas do iorubá neste artigo: o texto redigido pelas autoras segue a norma do português. Quando as palavras estão dentro de citações, são apresentadas conforme o texto de referência.



cultura afro-brasileira e suas conexões entre a África e a diáspora na América. Materiais como o dendê, o charque, o açúcar, o esperma e o sangue são mobilizados com a intenção de problematizar reverberações da dimensão colonial e do racismo impregnados na cultura brasileira. Conforme declarou em entrevista (Tessitore, 2018), Heráclito se considera “[...] uma espécie de tradutor desse universo do sagrado. Tradutor no sentido de alguém que aproxima as pessoas de um outro universo, tornando aquilo público para os não iniciados”.

Propomos neste artigo uma análise das associações entre a performance *Bori* e o ritual religioso que a inspira³. A relação entre o ritual e a ação artística acarreta uma série de pontos de atenção para a fruição e para a preservação do trabalho. A tensão introduzida desde a concepção de *Bori* recebeu mais uma camada de complexidade em 2020, quando a obra foi adquirida pelo Programa de Patronos da Pinacoteca do Estado de São Paulo e passou a fazer parte da coleção do museu. Desde a compra da performance, a Pinacoteca possui a prerrogativa de ativá-la enquanto ação artística, mesmo sem a presença do artista, contanto que siga um protocolo com especificações para a execução da obra⁴.

A pertinência deste estudo reside na atualidade de suas preocupações, em especial diante dos debates contemporâneos sobre a musealização da performance e seus desafios de preservação, documentação e transmissão. Ao analisar *Bori: Oferenda à cabeça*, operamos a análise de um gesto artístico, interrogando as condições de preservação e reinscrição institucional de práticas que, por sua natureza efêmera, ritualizada e corporal, resistem às lógicas convencionais de conservação museal.

2 Breve descrição de *Bori*, a performance

A performance *Bori: Oferenda à cabeça* foi ativada pela primeira vez por Ayrson Heráclito em 2008, em frente ao Teatro Castro Alves, em Salvador, Bahia. Desde então contou com ao menos duas apresentações antes de ser adquirida pela Pinacoteca em 2020: a ativação na Manifestação Internacional de Performance (MIP2), em 2009; e a no festival IC13, Dança, realizado pela Universidade Federal da Bahia em 2019. Após a aquisição, a performance foi apresentada em 2021 no Museu de Arte do Rio, no Rio de Janeiro, e em 2022 na Pinacoteca, ambas as ativações ocorridas durante a temporada da exposição *Yorùbáiano*. O trabalho derivou para a fotoperformance em 2011, com uma série de 12 imagens, presente em configuração completa nas coleções de diferentes

3 Embora a presente investigação dialogue pontualmente com conceitos desenvolvidos no âmbito dos *Performance Studies* e reconheça a relevância da interlocução entre artes cênicas e antropologia nesse campo, seu recorte analítico está situado nas artes visuais, privilegiando o debate acerca da musealização da performance. Nesse sentido, ainda que aspectos relacionados à linguagem da performance e à epistemologia negrorreferenciada constituam dimensões fundamentais da obra de Ayrson Heráclito, o foco deste artigo é examinar os desafios de sua inscrição, documentação e preservação no sistema das artes visuais.

4 As implicações da aquisição da performance *Bori* pela Pinacoteca de São Paulo, assim como os questionamentos relativos à trajetória da obra após sua entrada no acervo da instituição, não serão esmiuçados neste artigo para que não se perca o foco proposto. Esses pontos serão tema de outro artigo em processo de elaboração pelas autoras.



museus (Museu de Arte do Rio, Art Institute of Chicago) e, em imagens avulsas, em acervos institucionais e de colecionadores particulares. Em 2023, a partir da ativação na Pinacoteca no ano anterior, a obra ganhou uma variação audiovisual com o curta-metragem “Irawo Bori: oferenda para a cabeça cósmica” (16’), dirigido por Lula Buarque de Hollanda.

Durante a performance *Bori*, o condutor (performador principal, atribuição assumida por Heráclito em todas as ativações até 2025) lidera a montagem pública de mandalas de alimentos em torno das cabeças de 12 intérpretes, que representam os filhos de divindades do candomblé. As comidas são oferecidas a uma cabeça por vez e, aos poucos, cada um dos intérpretes se deita em esteiras dispostas no chão, em uma organização semelhante a um caracol.

O condutor, os 12 intérpretes e os alabês vestem roupas de algodão branco, devendo as mulheres vestir a saia amarrada sobre o busto, com detalhes de fitas de seda e acabamento em bordado inglês branco na barra. Os homens devem usar calça de algodão branco ajustada na cintura com cordão de algodão. Todos performam descalços.

Além das 12 esteiras, a composição espacial inclui 12 almofadas brancas, microfones e caixas de som. Três bancos devem ser posicionados em uma extremidade do local para acomodar os intérpretes. Os quatro a seis alabês, com seus respectivos instrumentos musicais, devem ocupar um espaço com boa condição acústica. São dispostos ainda 25 cestos de palha com os alimentos sagrados a serem montados pelo condutor. A performance é iniciada com os intérpretes sentados nos bancos de madeira, dispostos na ordem de entrada no ambiente da performance. Os alabês tocam então uma música introdutória, chamada de “Ramunha”, seguida por um cântico a Exu⁵. Após o término da música, o condutor inicia as montagens das cabeças e as músicas a serem entoadas seguem a ordem da montagem das cabeças de cada uma das divindades, seguindo a ordem classificatória dos orixás no xirê⁶.

Para a montagem da cabeça de cada divindade, são necessários alimentos com preparos específicos, elaborados conforme os preceitos do candomblé e por pessoa iniciada⁷. A primeira cabeça a ser montada é a de Ogum, seguida daquelas de Oxossi, Omolú/Obaluaê, Xangô, Ossanha, Oxumaré, Kitembo/Tempo/Iroko (única divindade Bantu na performance), Oxum, Iansã, Iemanjá, Nanã e Oxalá. Os alimentos devem ser posicionados na cabeça dos intérpretes “montando uma composição expressiva” (Portas Vilaseca Galeria, [2020], p. 4). Essas construções visuais, assumidas pelo próprio Heráclito (Borí, 2022, 2’19) como escultóricas, requerem grandes quantidades das

5 Não é feita nenhuma cabeça para Exu, mas um compromisso do condutor é a oferenda, pelo menos seis horas antes da etapa pública de ativação da performance, dos padês (comidas sagradas compostas de farinha de mandioca, mel e óleo de dendê, entre outros) para as “divindades da rua” (Pinacoteca de São Paulo – Núcleo de Acervo Museológico, [2022?], p. 4) – definidas na descrição publicada no *Google Arts and Culture* como Exu e Pombogira (Pinacoteca de São Paulo, [2022-1?]).

6 O xirê é a roda em que os adeptos dançam e cantam para os orixás, que nessa ocasião se manifestam no plano material. Ritual muito comum em períodos de festividade na vida do terreiro. Para mais informações, recomendamos consultar (Silva, 2012).

7 Nas montagens realizadas até 2025, a preparação dos alimentos ficou a cargo de Joceval Santos.



comidas sagradas: a cabeça do Ogun, por exemplo, demanda 30 quilos de inhames crus; a de Oxóssi, 10 a 15 quilos de milho vermelho cozido; e a de Xangô, 20 a 24 quilos de quiabo cru. Para a cabeça de Yansã, o memorial descritivo entregue pelo artista à Pinacoteca prevê 500 acarajés. Nenhum dos alimentos é comido pela boca dos 12 intérpretes nem é oferecido aos participantes⁸ posicionados ao redor do ambiente da performance⁹.

Com as 12 cabeças compostas de suas respectivas comidas e cânticos litúrgicos (Imagem 1), os alabês tocam a música de encerramento e os performers permanecem por alguns instantes deitados para apreciação dos participantes. As pessoas na audiência recebem somente nesse momento a permissão para circular entre as esteiras, fotografar e filmar, com cuidado para que seja respeitada a harmonia criada pela performance. Por fim, o condutor da performance ajuda cada performer a se levantar, desfazendo as construções das cabeças, e a ação é concluída.

Imagem 1- Ayrson Heráclito. *Bori: Oferenda à cabeça* (2008). Performance.
Ativação realizada na Pinacoteca de São Paulo, agosto 2020



Fonte: Ayrson Heráclito, 2020

8 De acordo com o “Guia para Preservação de Obras de Arte da Performance em Museus Públicos Brasileiros” (Silva, Tinoco *et al.*, 2025, p. 122-123), participante é o “[t]ermo mencionado por Hélio Oiticica nos textos de seu Programa Ambiental. Define um deslocamento da posição de espectador para uma postura mais ativa frente à obra de arte, na qual a pessoa não apenas observa, mas participa da ação artística, aberta para a possibilidade de um novo comportamento perceptivo”.

9 Uma ativação de *Bori* prevê ainda providências posteriores à performance, relacionadas aos alimentos que sobram da ação. É necessário reservar um cesto com um pouco de cada um dos alimentos utilizados para ser despachado pelo condutor em um local como parque, floresta, rio, mar ou lago. Os alimentos que não foram cozidos podem ser doados para instituições, assim como alguns dos alimentos cozidos. Recomenda-se que essa distribuição seja organizada com antecedência para evitar desperdício dos alimentos. Após a ativação de 2022, os alimentos sagrados foram doados ao espaço cultural e social Teatro de Contêiner Mungunzá para distribuição de sopas à população em situação de vulnerabilidade social. Os grãos utilizados na performance foram doados para Dona Carmem, Birico/Teatro do Container, e para a casa de santo Ile Axé Kalamu Funfun (Pinacoteca de São Paulo – Núcleo de Acervo Museológico, [2022?], p. 2).

3 Observações sobre o ritual do bori no candomblé

O ritual do bori (Barretti Filho, 2010; Rabelo, 2013, Monteiro) é tradicional das religiões de matriz africana no Brasil, em especial o candomblé. “Dar um bori”, como os iniciados costumam nomear, “[...] consiste em assentar, sacralizar, reverenciar e ofertar o òrìsà *Ori*, portanto, cultuar e louvar *Ori* e assim estabelecer o elo entre a cabeça (*orí*) do neófito que está no àiyé e a cabeça do seu duplo (*Enikeji*) que está no òrun, ou seja, criar a harmonia e equilíbrio necessários à vida [...]” (Barretti Filho, 2010, p. 1-2).

Durante a cerimônia, se dá de comer ao ori de uma determinada pessoa por meio da oferta de alimentos sagrados preparados para essa finalidade. O objetivo é promover uma comunhão entre três elementos: a cabeça material da pessoa contemplada, o orixá que rege sua cabeça espiritual (seu ori, que não se confunde com o orixá de cabeça da pessoa neófito) e o poder da criação Olódùmarè.

O ori é uma entidade sagrada no candomblé, cultuada como ponto central da individualidade. De acordo com Barretti Filho (2010), cada pessoa possui um ori próprio, escolhido por ela antes de seu nascimento terreno. Leke Adeofe (2004) sustenta que a presença do ori é o que caracteriza um ser como humano na cultura iorubá, ao constituí-lo com uma identidade estável e a capacidade de determinar o próprio destino. Adeofe (2004) afirma ainda que a continuidade de intenções, crenças e memórias por meio do ori está diretamente relacionada ao propósito de concluir projetos para a autorrealização da pessoa: “O ori fornece o suporte metafísico necessário para nossa existência social; ele ajuda a formar nossas crenças, caráteres, e projetos sociais realmente nossos. Com ori, nossa existência social exemplifica um processo de auto-realização” (Adeofe, 2004, p. 13).

O ritual do bori é um momento de recolhimento, sendo conduzido por um sacerdote ou sacerdotisa (babalorixá ou ialorixá) que invoca proteção e pede por saúde física, mental e espiritual para a pessoa contemplada, com orações e cânticos relacionados ao orixá que rege a cabeça daquela pessoa. Costuma ser precedido por banhos de ervas e outros procedimentos de purificação. Os preparativos incluem a compra e a preparação, segundo preceitos religiosos, de alimentos, bebidas, ervas e outros itens. “No bori, comer aciona diferentes níveis de relação, fazendo continuamente deslizar as posições de sujeito e objeto, eu e outro, dentro e fora” (Rabelo, 2013, p. 92).

Os alimentos na cerimônia são aqueles demandados pelo ori em consulta realizada pelo/a sacerdote nos búzios, como parte dos preparativos para o ritual: “[...] a comida não é apenas o veículo de pedidos humanos, é portadora de axé, da energia vital que precisa ser acumulada e renovada para assegurar a vida do terreiro e dos diversos seres que se fazem presentes no terreiro, incluindo os orixás” (Rabelo, 2013, p. 93). Entre os elementos ofertados ao ori, está o obi, ou noz de cola, considerado sagrado no candomblé. Alguns animais são sacrificados (“sacralizados”) durante a cerimônia: entre eles, podem estar a galinha d’Angola, o pombo, o frango, o peixe e o igbin (caramujo africano, relacionado a Oxalá), além de outros exigidos pelo ori. Os alimentos são



ofertados ao orixá ori por meio de vasilhas, chamadas no candomblé de *igbá-orí*, que representam o duplo do *òrun* (mundo espiritual) no *àiyé* (mundo material).

Os assentos a serem confeccionados no *Bori*, são o *igbá-orí* e o *kòlòbó*. Separados, o *igbá-orí* é um receptáculo com tampa que representa seu *orí-òde òrun* e o *kòlòbó* ou *ìborí*, são semelhantes, porém bem menor que o outro, e representa seu *orí-inú òrun*. O conjunto *igbá-orí / kòlòbó* representa o seu *orí-òrun* e, o conjunto *orí-òde àiyé / orí-inú àiyé* o seu *orí-àiyé*, esses conjuntos (onde, obviamente, se incluem as coexistências espirituais) compõem o *òrìsà Orí*, a ser ofertado no ritual do *Bori*, tanto no neófito e como nas vasilhas representativas, assim, corroborando e comungando a coexistência do homem (Barretti Filho, 2010, p. 3-4).

De acordo com a cartilha redigida por Marcelo dos Santos Monteiro¹⁰ ([s.d.], p. 25), a pessoa cuja cabeça recebe a oferenda é a única sentada durante a cerimônia, em uma esteira de palha, ladeada pelos alimentos que serão oferecidos – os demais presentes, vestidos de branco, permanecem de pé. Conforme descreve Daniela Calvo (2020, p. 2)¹¹, são realizadas oferendas “[...] ao *orí* da pessoa, aos *òrìxà*, aos antepassados e a outros seres espirituais (de acordo com as indicações do oráculo). Todos compartilham as carnes dos animais que foram sacralizados e cozinhado”. Monteiro (p. 29) orienta ainda: “Após o sacrifício, oferece-se tudo o que estiver na ‘mesa’ a cabeça, a boca, ao Ebo e aos presentes. Lembrando que a cabeça só come o que a boca comer”.

O ato de compartilhar a mesma comida acompanha vários momentos, seja no ingresso e na saída da pessoa do terreiro, seja em todo o ritual: as pessoas ali presentes comem um pouco daquilo que é oferecido ao *orí* da pessoa e as carnes dos animais sacralizados e oferecidos aos *òrìxà*. O compartilhamento da comida é um valor fundamental nos terreiros, faz parte dos cuidados com a saúde, reforça e cria relações entre pessoas, antepassados e seres espirituais (Calvo, 2020, p. 4).

Depois desse momento, a pessoa contemplada pelo ritual segue para o descanso tendo à volta de sua cabeça um pouco de todos os elementos que foram oferecidos a seu *ori*, sustentados por um pano branco. Na manhã seguinte, o sacerdote a levanta para realizar a consulta oracular e os procedimentos finais. A pessoa toma então um banho ritualístico, preparado pelo sacerdote no dia anterior, e segue para o café da manhã antes de voltar para casa. (Calvo, 2020).

O ritual do bori “[f]ortalece o ori e, assim, firma a cabeça do indivíduo, trazendo o equilíbrio necessário para a sua saúde e, quando for o caso, para que receba seu orixá (antecede assim o processo de iniciação)” (Rabelo, 2013, p. 90). Para a pessoa praticante do candomblé, alimentar o ori por meio da oferta de um bori fortifica sua energia vital e favorece uma sintonia mais profunda com o/a orixá de cabeça e sua orientação espiritual. Entre os efeitos esperados, estão a saúde, o autocontrole, a prosperidade, com a redução na frequência e na intensidade de sentimentos como a ansiedade, o medo e a tristeza.

10 Marcelo dos Santos Monteiro é *Omọ-awo Ifa-Funké* (Sacerdote Supremo) do *Ilé Àṣe Idasilẹ̀ Ọ̀dẹ̀* (Casa de Àṣe: liberdade do caçador), na cidade do Rio de Janeiro.

11 Calvo (2020) relata ter acompanhado o ritual do bori, com duração de um dia, no *Àṣe Idasilẹ̀ Ọ̀dẹ̀* de Bábá Marcelo dos Santos Monteiro *Oloye Ọ̀dẹ̀arofa Omọ-awo Ifa-Funké*, terreiro de nação ketu, localizado no Rio de Janeiro/RJ.



O bori pode ser realizado periodicamente para assegurar a integração espiritual entre a pessoa e seu ori ou fazer parte de um rito preparatório antes de iniciações mais profundas na religiosidade: “[...] somente depois do Borí é que outras divindades poderão ser cultuadas ou assentadas, e se for o caso, gerar transe no então, já “boriado”, pois, sua cabeça, já foi assentada e está sendo cultuada, portanto, apta para dar sequência a outras iniciações [...]” (Barretti Filho, 2010, p. 3-4).

4 Conexões parciais entre ritual e performance

A pesquisa sobre o processo de musealização da performance *Bori*, em que nos baseamos para a confecção deste artigo, incluiu análise da documentação disponível, entrevistas com profissionais da instituição, participação durante a ativação do trabalho na Pinacoteca, em 2022, e conversas com o artista, além de levantamento bibliográfico sobre o candomblé e sobre a obra. Nessa tentativa de inventariar os diferentes atravessamentos da obra, somos mobilizados a conceber um modelo de relação no qual os eventos – ritual e performance/religioso e artístico – se conectam e se desconectam, sem estabelecerem totalidades coerentes ou a redutibilidade de um evento ao outro. A performance *Bori* não é nem propriamente uma encenação mimética do ritual – visto as modificações e transformações de elementos fundamentais do rito: a ausência de matança, as alterações no preparo e oferta dos alimentos – nem é “desprovida de axé”. Identificamos composições entre elementos sem que se anulem suas diferenças, seja numa composição entre a performance e o ritual do bori, seja entre o bori e outros momentos da vida do candomblé, como veremos adiante.

Em entrevistas e outras oportunidades de discussão sobre a performance *Bori*, Ayrson Heráclito frequentemente atesta que a ação artística não se configura como um ritual do candomblé realizado dentro do museu. O artista (Borí, 2022) argumenta que foi necessário construir um “regime de visibilidade” para que pudesse respeitar o que pode ou não ser revelado fora do ambiente litúrgico do candomblé.

Porque candomblé é uma religião como qualquer outra, que os seus segredos são sagrados, então não podem ser devassados por um antropólogo que chute a porta e que revele segredos de quarto de santo, não é esse meu objetivo. E a performance *Bori* é o exercício disso: como falar dos elementos da natureza, como falar das divindades através das suas comidas (Borí, 2022, 3’49”).

Entre as diferenças entre o ritual religioso e a leitura artística proposta na performance *Bori*, Marcello Moreira (2022) explicita o caráter sacrificial da oferta de comida aos deuses. Conforme já visto, o ritual no terreiro de candomblé inclui a imolação de aves.

Nessa cerimônia [...], são sacrificados em benefício do ori (cabeça) dois bichos de pena, uma galinha-d’angola e um pombo, e o sentido desse sacrifício se expressa em uma das cantigas cantadas durante a cerimônia: “A cabeça trará coisa boa”. No bori, a cabeça recebe o *ejé* dos animais de pena sacrificados em benefício dela, ao tempo em que na mesa do bori são arriadas frente ao neófito e por conseguinte frente à cabeça as partes dos animais imolados devidamente preparadas na



cozinha de santo segundo receitas rituais. Se há um componente comum ao bori e à cerimônia de dar comida aos Deuses, é justamente essa duplicidade de oferendas que se destinam à cabeça e às divindades: de um lado, o *ejé*, e, de outro, as comidas secas; estas últimas se designam assim porque obviamente se opõem ao derramamento de sangue sacrificial, estando o sacrifício no domínio do cru, enquanto a oferta de comidas secas naquele do cozido, que lhe é complementar (Moreira, 2022, p. 92-93).

Diferenciam-se no bori, portanto, as comidas de origem animal, ofertadas cruas, e as de origem vegetal (chamadas comidas “secas” no candomblé nagô), que são cozidas. Nesse sentido, Moreira (2022, p. 93-94) identifica na performance *Bori* duas mudanças em relação ao ritual religioso. A primeira é que não há sacrifício de animais durante a ativação: “[...] não há, aparentemente, *ejé* no bori de Ayrson Heráclito, o que o tornaria do ponto de vista da prática religiosa jeje e nagô totalmente atípico, e, por conseguinte, inócuo” (Moreira, 2022, p. 93). A segunda alteração é que a comida de origem vegetal é, em geral, oferecida crua¹². Essa inversão, argumenta Moreira, traz de volta para a ação a referência ao sacrifício que caracteriza o bori:

O que Ayrson Heráclito promove com essa aparente reversão do cozido ao cru? Por que dar à cabeça do filho de um Deus, sem o devido preparo, o que é ofertado normalmente ao Deus depois de devidamente cozido? [...] no bori de Ayrson Heráclito o alimento cru, dado à cabeça, justamente por ser cru, é metáfora do que é por excelência ofertado à cabeça dos Deuses quando das grandes cerimônias do candomblé jeje e nagô: o inhame cru, na performance de Ayrson Heráclito, é o conjunto dos bichos cujo *ejé* se dá a Ogum; o quiabo é metáfora do sacrifício em agrado a Xangô. O cru é metáfora do cru (Moreira, 2022, p. 93-94).

A preparação para a performance torna ainda mais inquietantes as relações estabelecidas entre a ação artística e o ritual. No dossiê elaborado entre o artista e a Pinacoteca (Portas Vilaseca Galeria, [2022]), as instruções para a seleção e a contratação de performadores estabelece que o condutor deve passar por um resguardo, um conjunto de prescrições comportamentais e alimentares que devem ser seguidas por um determinado período (Rabelo, 2014), como preparação física e espiritual para a performance. As orientações podem ser adaptadas à tradição do terreiro ao qual pertence o condutor. Contudo, o artista faz algumas recomendações:

Recomenda-se que os preparos sejam de uma semana que antecede a realização do rito, com banhos de descarrego e amaci, evitando está *[sic]* em lugares como cemitérios e lixões; abstinência alcoólica e uso de quaisquer substâncias psicotrópicas e alteradores de consciência; abster do ato sexual e evitar situações conturbadas (Portas Vilaseca Galeria, [2022], p. 20).

Os resguardos no candomblé são recomendados em momentos de feitura (iniciação) ou em outras obrigações religiosas. Nesses períodos, busca-se fortalecer o vínculo com o orixá e garantir tanto o repouso necessário após os trabalhos realizados, quanto a limpeza e purificação espiritual

12 “Há, contudo, no bori de Ayrson Heráclito, alimentos que são entregues à cabeça tendo passado por um certo cozimento, conquanto este não implique o preparo ritual do prato feito a partir de ingredientes cozidos, porque, no caso, estes não são integrados a outros que perfazem a receita ritual” (Moreira, 2022, p. 94).



para se iniciar obrigações (Rabelo, 2014). Assim, o condutor da performance deve se preparar sob os mesmos preceitos de quando se prepara para dar uma obrigação no candomblé.

Ao voltarmos nossa atenção para outra materialidade fundamental da obra, a música, somos também instados a percorrer outros atravessamentos que se mantêm em todas as ativações da performance. Em outra passagem do dossiê (Portas Vilaseca Galeria, [2022], p. 19), encontramos as seguintes orientações para a seleção dos músicos: “Os Alabés (músicos sacros), ogãs que tem como principal responsabilidade assumir os atabaques (Rum, Rumpi e Lé), assim como o Gan/Agogo Xequerê entre outros instrumentos sagrados, obrigatoriamente devem ser neófitos do candomblé”.

Durante a execução da performance, a presença da música é uma constante. Como já mencionado, cada toque para um orixá, à exceção de Exu, é acompanhado pela montagem de uma coroa com o alimento do orixá que está sendo homenageado. Contudo, os toques e os cantos dos alabês seguem um repertório distinto do bori, que em geral não envolve atabaques. No ritual, os cantos são próprios do Bori, seguidos por cantos para Iemanjá e Oxalá, sendo servidas comidas para todos os orixás, com exceção de Exu, e são marcados por um período de maior recolhimento no ritmo das dinâmicas de vida no candomblé (Rabelo, 2014, 2020).

Durante a performance, o repertório das músicas é apresentado segundo a ordem presente no xirê: Exu, Ogum, Oxossi, Omolú/Obaluaê, Xangô, Ossanha, Oxumaré, Kitembo/Tempo/Iroko, Oxum, Iansã, Iemanjá, Nanã e Oxalá, com os toques dos atabaques para cada orixá. O Xirê é “a roda dos adeptos que cantam e dançam para chamar os orixás no começo das festas” (Rabelo, 2014, p. 172). No xirê, são performadas as danças ritualísticas de cada orixá: “[...] ao toque dos atabaques (Rum, Rumpi e Lé) se estabelece a ligação entre o Orum (morada dos Orixás) e o Ayê (a Terra)” (Silva, 2012). O xirê pode ocorrer em festividades de cunho mais privado, nas quais apenas os membros do terreiro são convidados para participar da roda/dança, ou de cunho mais público nas quais não membros (e não iniciados) são convidados a participarem da festa, e os iniciados não membros da casa podem, inclusive, dançar na roda (Amaral; Silva, 2004; Silva, 2012; Rabelo, 2013; 2014; 2020).

Assim, o xirê se caracterizaria por uma maior extroversão da vida no terreiro:

Um dos rituais mais conhecidos e estudados do candomblé são as festas públicas, chamadas de xirê. A beleza deste ritual realmente salta aos olhos (e aos ouvidos), pois é através da música tocada e cantada pelos ogãs (homens com funções específicas dentro do culto, sendo uma delas a de cantar e tocar os atabaques) que os orixás se manifestam em seus “filhos de santo” e vêm à terra para dançar e distribuir a sua força vital (o axé) (Brito, 2018, p. 2).

O bori, por sua vez, é caracterizado por um ritmo de maior recolhimento nas dinâmicas do candomblé: “o *bori* não é um rito público: apenas podem estar presentes, além dos noviços, aqueles que já deram *bori* e, em geral, só comparecem os membros do terreiro” (Rabelo, 2011, p. 17). Heráclito constrói vínculos, portanto, não apenas entre a performance e um momento ritual, mas entre os ritmos da vida do candomblé (privado/público, recolhimento/extroversão). Embora



os atabaques e os cantos na performance remontem à festa, momento em que temos o xirê, não há dança dos orixás durante a ação artística. Por outro lado, a performance coloca em evidência corpos que mobilizam uma ação artística apresentada a participantes desconhecidos, a imensa maioria deles alheia às práticas e aos conhecimentos do candomblé. Além disso, ao se instalar em um ambiente museal, sob o paradigma da arte contemporânea (Heinich, 2017), a performance corre o sério risco de ter sua potência esvaziada ao ser interpretada pelo público sob o prisma do entretenimento (Silva; Oliveira, 2022).

Diante das complexas relações entre o artístico e o religioso na performance *Bori*, relações estas que não permitem conclusões simples relativas ao mimetismo ou à referência direta, nos deparamos com um impasse próximo ao examinado pela antropóloga Marilyn Strathern (2004) sobre o exercício da escrita antropológica e do método comparativo. Strathern reconhece que o esforço dos antropólogos em descrever culturas estrangeiras a partir de conceitos ocidentais – confiando que descrições pudessem fornecer o “retrato” objetivo da realidade social observada – frequentemente resultava reducionista, tanto pela multiplicidade de olhares e abordagens dos pesquisadores envolvidos (escamoteada pelo paradigma moderno) quanto pela impossibilidade de tradução considerando o incomensurável de cosmogonias inteiras. Como alternativa, a antropóloga sugere o estabelecimento do que ela chama de “conexões parciais”.

Nessa direção, Strathern recorre à noção de ciborgue expressa no “Manifesto Ciborgue” (1985) de Donna Haraway, para propor construções de sentido a partir de elementos que, embora compostos de diferentes modos, com diferentes procedências, podem ser compreendidos como análogos em determinados aspectos. Strathern introduz o conceito de ciborgue como figura que não é nem totalmente máquina nem totalmente humana, e que, portanto, escapa a formas tradicionais de totalização. Um híbrido cuja identidade não pode ser reduzida a nenhum dos lados, mas que mantém uma relação entre ambos sem fixar uma medida comum. Constrói-se assim uma relação não de comparação, mas de compatibilidade entre díspares, instável, que não permite a substituição ou a sobreposição de um elemento pelo outro. Pensar nesses termos envolve um permanente senso de desproporção entre variáveis e escalas a serem consideradas.

Outra situação apresentada por Strathern (2004) a fim de esmiuçar o conceito de conexões parciais são as sociedades das Highlands. Segundo a autora, elas se conectam parcialmente, não de forma completa, e essas conexões não implicam totalidade à medida que uma sociedade “eclipsa” outra (passa por processos de substituição e transformação). Assim, sustenta a antropóloga, perde-se a comparabilidade completa, porém permanece uma compatibilidade parcial:

Nesse caso, poderíamos imaginar os povos das Highlands em um processo constante de vida social de autossustituição, eclipsando ou transformando um tipo de mundo em outro, por meio de (uma série de) eventos históricos – a comparabilidade é perdida nesse eclipse, mas um tipo de compatibilidade permanece. A analogia continua sendo possível (Strathern, 2004, p. 54, tradução nossa)¹³.

13 “If so, we could envisage Highlands peoples as in a constant process of social life of self-substitution, eclipsing or



Nesses casos, e em outros também apresentados pela antropóloga (a exemplo da relação entre a antropologia e o feminismo), temos contato com um pensamento em que o que está em jogo não é a construção de sínteses, mas o cultivo de relações que mantêm a diferença. A analogia, portanto, não é um instrumento de equivalência, mas de deslocamento e abertura para novas conexões conceituais. Conexões que colocam em relação entidades heterogêneas, sem exigir que elas sejam totalmente compatíveis. Assim, conexões parciais são conexões que, simultaneamente, “cortam” uma relação que diferencia, ao mesmo tempo em que vincula.

Strathern (2004), portanto, convida-nos a pensar modelos de relação nos quais possamos comparar elementos culturais, sociais ou conceituais sem cair na redução desses elementos a uma totalidade que anule suas diferenças. Parece-nos que de modo semelhante, ao acompanharmos o processo de musealização de *Bori*, encontramos constantemente uma prática composicional em que se fabricam relações a partir de “conexões parciais” entre o religioso e o artístico.

Na performance, paradoxalmente, é pela cultivação de uma incomensurabilidade entre os eventos (ação artística e ritual, bori e xirê) que se abre um campo de relações – relações que são parciais, porque não visam a unificar, sintetizar ou mimetizar, mas justamente buscam manter o jogo entre os diferentes. E nessa “política da diferença” desenhada pelos atravessamentos da composição da performance *Bori*, percebemos, de certo modo, uma condensação de uma série de intervenções, práticas, momentos e ritmos (privado/público, recolhimento/extroversão, silêncio/atabaques etc.) próprios da vida do candomblé, sem, no entanto, elaborar uma encenação mimética das práticas religiosas.

5 Considerações Finais

A performance *Bori: Oferenda à cabeça*, de Ayrson Heráclito, fricciona a relação entre fruição artística e contemplação devocional ao transportar para a esfera artística procedimentos inspirados no ritual do bori, um dos mais emblemáticos do candomblé, mantido ao longo de séculos pelas vítimas e descendentes da diáspora colonial. Fagner Fernandes (2023) salienta a relevância do trabalho enquanto oriki visual, capaz de transmitir conhecimentos ancestrais a novas gerações e de colocar-se como celebração da resistência:

A performance de Heráclito não é apenas a transferência ritualística baseada em práticas do Candomblé, o que ele promove é ato político. Uma reivindicação de lugares e imaginários, dentro e fora das galerias de arte ocidentais. [...] Sua intenção também trouxe a cura, um espelho diante de nós, refletindo todo nosso potencial, pois fomos escravizados, demonizados, sangrados, calados, plagiados e mortos. Mesmo com todo poder colonial nos esmagando até hoje, fracassaram. (Fernandes, 2023, p. 103).

turning one kind of world into another, through (a series of) historical events – comparability is lost in that eclipse, but a kind of compatibility remains. Analogy remains possible” (Strathern, 2004, p. 54).



O compromisso de Heráclito com procedimentos para a realização de *Bori* que se mantêm vinculados aos preceitos do candomblé, desde a fase de preparação, demonstra em uma dupla chave o que Diana Taylor (2023, p. 54) salienta acerca da existência da performance¹⁴ como uma epistemologia, uma forma de compreender que “[...] propicia um modo de transmitir conhecimento por meio do corpo”. Essa premissa se confirma, ressalta Taylor (2023, p. 56), mesmo em performances “[...] decifráveis para um pequeno grupo de subiniciados e invisíveis ou opacas para todos os demais”.

Habitar o espaço entre a ação artística e os interditos do candomblé, por meio da composição de elementos rituais da esfera íntima (*bori*) e do âmbito público (*xirê*) e de seus ritmos (recolhimento e extroversão), parece-nos ter sido a estratégia elaborada por Heráclito para colocar em circulação uma performance que resvala em vários momentos no sagrado, mas com um (suposto) controle de acesso. Ao articular conexões parciais entre a arte contemporânea e a liturgia religiosa, e, dentro do candomblé, entre momentos abertos ou bloqueados para os não iniciados, *Bori* opera uma espécie de “sincretismo artístico”, em que símbolos, práticas e conhecimentos de matriz africana encontram um meio de sobrevivência em imagens de outra ordem - não mais os santos católicos, mas os ambientes expositivos e, mais adiante, os acervos de museus públicos.

É justamente nos encaixes que não se dão ao vislumbre em sua completude, nos quais qualquer explicação que procure esgotá-los soa insuficiente, que a provocação artística em *Bori* continua pertinente, intensificada pela herança de sobrevivência e orgulho afrodescendente que a obra carrega. Ao subverter detalhes do ritual religioso, Heráclito logra simultaneamente se manter fiel ao segredo devocional e ao caráter heterodoxo da arte contemporânea, estabelecendo ao mesmo tempo uma abertura e um limite para que não iniciados no candomblé vivenciem esteticamente uma experiência ancestral, solene e mágica.

14 Vale ressaltar que o termo, na abordagem de Taylor (*Performance studies*), é mais amplo que o enquadramento adotado neste artigo, no qual assumimos o enfoque na arte da performance. Sob as especificações de Taylor, tanto o ritual do *bori* como a obra artística *Bori* de Ayrson Heráclito podem ser lidos como performances, em diferentes contextos: “as performances operam como atos vitais de transferência, transmitindo o saber social, a memória e o senso de identidade por meio de ações repetidas” (Taylor, 2023, p. 42).



Agradecimentos

Agradecemos ao artista Ayrson Heráclito pelas informações fornecidas ao longo da redação deste artigo; à Pinacoteca de São Paulo, em especial às profissionais do Núcleo de Acervo Museológico, por permitir o acesso à ficha de catalogação e ao memorial da performance *Bori*; ao CNPq, pelo financiamento do projeto “Protocolos de musealização de ações performáticas em museus públicos de arte” no âmbito da Chamada CNPq/MCTI/FNDCT 18/2021 Faixa A – Grupos Emergentes, edital Universal (2021-2025); e ao Grupo de Pesquisa Musealização da Arte: Poéticas em Narrativas (UFBA/UnB), por conduzir o referido projeto, do qual a investigação sobre a performance *Bori* constituiu importante insumo.



Referências

- ADEOFFE, Leke. Identidade pessoal na metafísica africana. Tradução para uso didático de Benilson Souza Nunes. ADEOFFE, Leke. Personal Identity in African Metaphysics. In: BROWN, Lee (ed.). *African Philosophy. New and Traditional Perspectives*. New York: Oxford UP, 2004, p. 69-86. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/leke_adeoffe_-_identidade_pessoal_na_metaf%C3%ADsica_africana.pdf. Acesso em: 10 jul. 2025.
- BARRETTI FILHO, Aulo. Oferenda ao Orí, Borí, um rito de comunhão. *Aulo Barreti Filho*, [S. l.], out. 2010. Disponível em: https://aulobarretti.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/10/oferenda-ao-ori_-bori_-um-rito-de-comunhao_site.pdf. Acesso em: 4 jul. 2025.
- BRITO, Érico de Souza. O axé do som e o som do axé: multiplicidades sonoras em um terreiro de candomblé da nação ketu. *Ponto Urbe*, São Paulo, Brasil, v. 23, p. 1–9, 2018. DOI: [10.4000/pontourbe.5716](https://doi.org/10.4000/pontourbe.5716). Disponível em: <https://revistas.usp.br/pontourbe/article/view/218641>. Acesso em: 12 jul. 2025.
- CALVO, Daniela. Rituais terapêuticos no candomblé: a produção da experiência do sagrado. In: 32a Reunião Brasileira de Antropologia, 2020, online. Anais [...], 2020, p. 1-9.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BORÍ – Ayrson Heráclito. [S. l.]: Espiral, 6 jul. 2022. 1 vídeo (4'53" min). Disponível em: <https://vimeo.com/727478971>. Acesso em: 8 jul. 2025.
- FERNANDES, Fagner dos Santos. Fernandes, F. dos S. (2023). Arte-Axé: A poesia decolonial dos Orikis Visuais. *Revista VIRUS*, n. 1, v. 27, p. 92-104, 2023. Disponível em: <https://revistas.usp.br/virus/article/view/228421>. Acesso em: 30 jun. 2025.
- FERREIRA, Ayrson Heráclito Novato. SANT'ANNA, Tiago dos Santos de. Axés e pertencimentos: marchetaria entre mitologias contemporâneas afro-brasileiras e performance-arte. In: MEDEIROS, Afonso, HAMOY, Idanise (org.) Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Belém: ANPAP/PPGARTES/ ICA/UFPA, 2013, p. 2337-2351. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2013/simposios/03/Ayrson%20Heracito%20Novato%20Ferreira%20e%20Tiago%20dos%20Santos%20de%20Sant_Ana.pdf. Acesso em: 14 jul. 2025.
- FERREIRA, Luiz Carlos. CAMARGO, Denise. Narrativas Corpo Ritualizadas: Arte e Poder na Performance de Ayrson Heráclito. In: 25º Encontro da ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadoras/es em Artes Plásticas. Porto Alegre. Anais [...]. Porto Alegre, 2016, p. 3123-3134. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s7/luiz_ferreira-denise_camargo%20.pdf. Acesso em: 1 ago. 2023.
- HEINICH, Nathalie. *El paradigma del arte contemporáneo: Estructuras de una revolución artística*. Traducción de Agustin Temes y Étienne Barr. Madrid: Casimiro Libros, 2017.
- HERÁCLITO, Ayrson. Bori performance-art: oferenda à cabeça. *Ayrson Heráclito Art*, [S. l.], set. 2009. Disponível em: <http://ayrsonheraclitoart.blogspot.com/2009/09/bori-performance-art-oferenda-cabeca.html>. Acesso em: 1 ago. 2023.
- MONTEIRO, Marcelo. *Ori e Bori: Curso teórico e prático de ori*. Rio de Janeiro: CETRAB – Centro de Tradições Afro-Brasileiras, [s.d.].
- MOREIRA, Marcello. Bori: A arte de dar comida aos Deuses. In: HERÁCLITO, Ayrson. *Yorúbáiano* [Catálogo da exposição]. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2022, p. 88-101.
- PINACOTECA DE SÃO PAULO. Bori, 2008-22. Performance de Ayrson Heráclito. Pinacoteca de São Paulo, 11 ago. 2022. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/atividades/performance/bori-2008-22-performance-de-ayrson-heraclito/>. Acesso em: 8 jul. 2025.



PINACOTECA DE SÃO PAULO. Bori, de Ayrson Heráclito – Aperformance. *Google Arts and Culture*, [2022-1?]. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/6wVhxaJpATQKkg?hl=pt-BR>. Acesso em: 8 jul. 2025.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. Bori, de Ayrson Heráclito – O processo. *Google Arts and Culture*, [2022-2?]. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/lwVR9j9MQkdk8g?hl=pt-BR>. Acesso em: 8 jul. 2025.

PINACOTECA DE SÃO PAULO – NÚCLEO DE ACERVO MUSEOLÓGICO. Ficha de Catalogação – Acervo PINA11180: Bori – oferenda à cabeça. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, [2022?].

PORTAS VILASECA GALERIA. Memorial da Performance Bori – Ayrson Heráclito. Guia de Montagem e Execução. Rio de Janeiro: Portas Vilaseca Galeria, [2020?].

PORTAS VILASECA GALERIA. Yorubáiano – Ayrson Heráclito. Material de divulgação preparado para a exposição no Museu de Arte do Rio, em 2021. Disponível em: <https://www.portasvilaseca.com.br/wp/wp-content/uploads/2021/08/PORT-YORU%CC%80BA%CC%81IANO-AYRSON-HERA%CC%81CLITO-PORTAS-VILASECA-GALERIA-2021.pdf>. Acesso em: 1 ago. 2023.

RABELO, Miriam Cristina Marcilio. Estudar a religião a partir do corpo: algumas questões teórico-metodológicas. *Caderno CRH*, v. 24, n. 61, p. 15–28, jan. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-49792011000100002>. Acesso em: 11 jul. 2025.

RABELO, Miriam Cristina Marcilio. *Enredos, feitura e modos de cuidado: dimensões da vida e da convivência no candomblé*. Salvador: EDUFBA, 2014.

RABELO, Miriam Cristina Marcilio. Os percursos da comida no candomblé de Salvador. Papeles de trabajo: *La revista electrónica del IDAES*, [S. l.], v. 7, n. 11, 2013, p. 86-108. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7428553>. Acesso em: 1 jul. 2025.

SILVA, Anna Paula da; OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. “O pipoqueiro da festa”: programas de performance em museus. *Revista da FUNDARTE*, [S. l.], v. 49, n. 49, 2022. DOI: 10.19179/rd. v49i49.904. Disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/904>. Acesso em: 14 jul. 2025.

SILVA, Anna Paula da; TINOCO, Bianca Andrade; CÔRTEZ, Fernanda Werneck; SALES CAETANO, Juliana Pereira; PADILHA, Renata Cardozo; MARTINS, Daniela Felix; SEHN, Magali Melleu; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de. *Guia para preservação de obras de arte da performance em museus públicos brasileiros*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2025.

SILVA, Mary Anne Vieira da. Xirê – a festa do candomblé e a formação dos “entre-lugares”. *Revista Habitus* – Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, Goiânia, Brasil, v. 8, n. 1, p. 99–117, 2012. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/view/2172>. Acesso em: 11 jul. 2025.

STRATHERN, Marilyn. *Partial Connections*. Oxford: Altamira Press, 2004.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Diana Taylor. Tradução de Margarida Goldszajn. São Paulo: Perspectiva, 2023.

TESSITORE, Mariana. Ayrson Heráclito, um artista exorcista. *Arte!Brasileiros*, [S. l.], 27 de junho de 2018. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/sub-home2/ayrson-heraclito-um-artista-exorcista/>. Acesso em: 28 jul. 2023.



Biografia acadêmica

Bianca Andrade Tinoco - Universidade de Brasília (UnB)

Professora voluntária da Universidade de Brasília, no Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes, Brasília, Distrito Federal, Brasil.

E-mail: biancatinoco@gmail.com

Daniela Felix Martins - Universidade de Brasília (UnB)

Professora Adjunta do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais / Departamento de Sociologia, Brasília, Distrito Federal, Brasil.

E-mail: daniela.felix@unb.br

Financiamento

CNPq

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

A pesquisa para o artigo foi conduzida no âmbito do Grupo de Pesquisa Musealização da Arte: Poéticas em Narrativas, sob o projeto “Protocolos de musealização de ações performáticas em museus públicos de arte”, Chamada CNPq/MCTI/FNDCT 18/2021 Faixa A – Grupos Emergentes, edital Universal.

Direitos autorais

Bianca Andrade Tinoco e Daniela Felix Martins

Contribuição de autoria (CRediT)

Bianca Andrade Tinoco e Daniela Felix Martins: conceituação, investigação, metodologia, visualização, escrita – rascunho original, 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 Duplo Cego

Editores responsáveis

Altemar Di Monteiro

Anderson Feliciano

Histórico de avaliação

Data de submissão: 15 jul. 2025

Data de aprovação: 06 out. 2025



**PARTIAL CONNECTIONS BETWEEN RITUAL
AND PERFORMANCE IN *BORI: OFERENDA À CABEÇA***

CONEXÕES PARCIAIS ENTRE RITUAL E PERFORMANCE EM
BORI: OFERENDA À CABEÇA

Bianca Andrade Tinoco

 <https://orcid.org/0000-0002-3650-1363>

Daniela Felix Martins

 <https://orcid.org/0000-0003-3514-8497>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8311

Partial connections between ritual and performance in Bori: *Oferenda à cabeça*

Abstract: This article analyzes intersections between the artistic and the religious in visual arts, focusing on Ayrson Heráclito's performance *Bori: Oferenda à cabeça* (2008). It seeks to understand how the work mobilizes and reinterprets elements of Candomblé—especially the ritual of offering food to the *orí* (spiritual head)—in the field of contemporary art, creating friction between art and religion. To develop the analysis, documentation of the work prepared by the Pinacoteca de São Paulo, the catalog of the exhibition in which the performance was presented, and interviews given by the artist were examined, articulated with a theoretical-conceptual approach based on Marilyn Strathern's reference of “partial connections.” In the performance, while *alabês* sing and play songs related to *orixás*, a performer composes crowns of raw and cooked foods on the heads of 12 artists lying on mats, who personify the children of different deities. The study emphasizes the subtleties of the preparation, activation, and demobilization of the performance, which highlight the symbolic complexity of transposing the ritual into the artistic realm. It argues that this process constructs an intricate game of analogies that, while reiterating the aesthetic dimension of the work, allows it to be understood as a space of mediation between rituality and artistic creation. Thus, Heráclito's performance highlights the power of contemporary art to stretch disciplinary boundaries, while valuing knowledge and practices derived from Afro-Brazilian ancestry, contributing to broadening debates on memory, ritual, and representation in the arts.

Keywords: performance; Afro-Brazilian art; candomblé; musealization of art; Ayrson Heráclito.

Conexões parciais entre ritual e performance em Bori: *Oferenda à cabeça*

Resumo: O artigo analisa os atravessamentos entre o artístico e o religioso nas artes visuais, tendo como objeto a performance *Bori: Oferenda à cabeça* (2008), de Ayrson Heráclito. Busca-se compreender de que modo a obra mobiliza e ressignifica elementos do candomblé – em especial o ritual de oferecimento de alimentos ao *ori* (cabeça espiritual) – no campo da arte contemporânea, instaurando fricções entre arte e religião. Para desenvolver a análise, foram examinados documentações da obra elaboradas pela Pinacoteca de São Paulo, o catálogo da exposição em que a performance foi apresentada e entrevistas concedidas pelo artista. Esses elementos foram articulados a uma abordagem teórico-conceitual sustentada pelo referencial das “conexões parciais”, de Marilyn Strathern. Na ação performática, enquanto *alabês* cantam e tocam cânticos relacionados aos *orixás*, um performer compõe coroas de alimentos crus e cozidos sobre as cabeças de 12 artistas deitados em esteiras, que personificam filhos de diferentes divindades. O estudo enfatiza as sutilezas das etapas de preparação, ativação e desmobilização da performance, nas quais se evidencia a complexidade simbólica da transposição do ritual para o âmbito artístico. Argumenta-se que esse processo constrói um intrincado jogo de analogias que, ao mesmo tempo em que reitera a dimensão estética da obra, permite compreendê-la como um espaço de mediação entre ritualidade e criação artística. Assim, a performance de Heráclito evidencia a potência da arte contemporânea em tensionar fronteiras



disciplinares, ao mesmo tempo em que valoriza saberes e práticas oriundos da ancestralidade afro-brasileira, contribuindo para ampliar os debates sobre memória, ritual e representação no sistema das artes.

Palavras-chave: performance; arte afro-brasileira; candomblé; musealização da arte; Ayrson Heráclito.



1 Introduction

The beating of the *atabaques*, the voices greeting the *orixás* in song, the white garments glowing under the light, the scent of palm oil and freshly cooked food—all within an art museum. The unease caused by the clash of contexts, the questioning of institutional norms, and even a subtle suspension of reality are among responses elicited by the performance *Bori: Oferenda à cabeça* (2008), created by artist, curator, and university professor¹ Ayrson Heráclito. An *ogã* in Candomblé, at a Jeje Mahi nation *terreiro* in the suburbs of Salvador, Bahia State, Heráclito sets out to present a poetic interpretation of *bori*, one of the initiation rituals in the African-Brazilian religion that venerates *orixás*, *inquices*, or *voduns*, deities embodying the force and power of nature.

The performance usually takes place at night, in a dimly lit space where the lighting draws the audience's attention to a central area where the artistic action unfolds. Over the course of roughly two and a half hours, the performer leading the action (played by Heráclito in all activations up to the writing of this article) creates ornamental compositions with religious foods around the heads of 12 hired performers. One by one, these performers lie down on mats in view of the audience and receive, over and around their heads, arrangements of raw and cooked foods associated with each of the 12 *orixás* honored. As each ornamentation dedicated to an *orixá* is completed, the deity is celebrated by specific chants performed by a group of *alabês*—sacred musicians responsible for playing and caring for the sacred percussion instruments of Candomblé.

The word “*bori*,” in the Yoruba language², derives from the fusion of “*bô*” (offering) and “*ori*” (head), thus referring to the act of “feeding the head” (Rabelo, 2013; Moreira, 2022). In Candomblé, the head is considered the place in the human body in which one's spiritual essence and consciousness reside. The *bori* ritual consists of offering sacred foods to the deity residing in each person, a force that connects the individual's ruling *orixá* to the creative power of Olódùmarè (“I am that which is”).

The performance *Bori* fits into what Ayrson Heráclito calls “performance-*ebó*,” a category that encompasses “[...] works directly associated with the re-signification of Candomblé's ritual practices” (Ferreira; Sant'Anna, 2013, p. 2,350). It incorporates emblematic elements of Heráclito's trajectory, whose four-decade-long career has been devoted, among other pursuits, to exploring forms of healing for violence stemming from the enslavement of Africans and their descendants. His works—spanning installation, performance, photography, and video—often dialogue with Candomblé references to evoke the resilience of Afro-Brazilian culture and its connections between

1 Heráclito holds a PhD in Communication and Semiotics from the Pontifical Catholic University of São Paulo and is a professor at the Center for Arts, Humanities and Letters at the Federal University of Recôncavo da Bahia (UFRB).

2 Regarding the spelling of Yoruba-derived words in this article: the text written by the authors follows Portuguese orthographic conventions. When these words appear within quotations, they are reproduced according to the original source.



Africa and the diaspora in the Americas. Materials such as palm oil, dried meat, sugar, semen, and blood are employed with the intention of questioning the lingering effects of colonialism and racism embedded in Brazilian culture. As Heráclito stated in an interview (Tessitore, 2018), he seems himself as “[...] a kind of translator of this sacred universe. A translator in the sense of someone who brings people closer to another world, making it accessible for those who are not initiated.”

In this article, we propose an analysis of associations between *Bori* and the religious ritual that inspires it³. The relationship between ritual and artistic action brings forth a series of considerations regarding both the experience and preservation of the work. The tension inherent since the conception of *Bori* gained an additional layer of complexity in 2020, when the piece was acquired by the Patrons Program of Pinacoteca do Estado de São Paulo and became part of the museum's collection.

The relevance of this study lies in the timeliness of its concerns, especially in light of contemporary debates on the musealization of performance and its challenges of preservation, documentation, and transmission. In analyzing *Bori: Oferenda à cabeça*, we analyze an artistic gesture, questioning the conditions of preservation and institutional reintegration of practices that, by their ephemeral, ritualized, and embodied nature, resist conventional logics of museum conservation.

2 Brief description of *Bori*, the performance

Bori: Oferenda à cabeça was first activated by Ayrson Heráclito in 2008, in front of the Castro Alves Theater in Salvador, Bahia State. Since then, it has been presented at least twice before being acquired by the Pinacoteca in 2020: during the activation during the International Performance Manifestation (MIP2) in 2009, and at the IC13 Dance Festival organized by the Federal University of Bahia in 2019. After its acquisition, the performance was presented in 2021 at the Museu de Arte do Rio, in Rio de Janeiro, and in 2022 at the Pinacoteca, both activations taking place during the *Yorùbáiano* exhibition season. The work evolved into a photo-performance in 2011, with a series of 12 images—present in full configuration in the collections of different museums (such as Museu de Arte do Rio and the Art Institute of Chicago) and as individual prints in institutional and private collections. In 2023, following the activation at Pinacoteca the previous year, the piece gained an audiovisual variation with

³ Although this investigation occasionally engages with concepts developed within the field of Performance Studies and recognizes the importance of dialogue between the performing arts and anthropology in this area, its analytical focus is situated within visual arts, privileging the discussion on the musealization of performance. Thus, while aspects related to performance language and Black-referenced epistemology are fundamental dimensions of Ayrson Heráclito's work, this article focuses on examining challenges involved in its registration, documentation, and preservation within the visual arts system.



the short film “*Irawo Bori: oferenda para a cabeça cósmica*” (16’), directed by Lula Buarque de Hollanda.

During *Bori*, the conductor (main performer, a role assumed by Heráclito in all activations up to 2025) leads the public assembly of food mandalas around the heads of 12 performers, who represent the children of Candomblé deities. The offerings are made to one head at a time and, gradually, each performer lies down on mats arranged on the floor in a spiral-like formation.

The conductor, the 12 interpreters, and the *alabês* wear white cotton garments. The women’s attire consists of a skirt tied above the bust, adorned with silk ribbons and finished with white English embroidery at the hem. The men must wear white cotton pants fastened at the waist with a cotton drawstring. All performers are barefoot.

In addition to the 12 mats, the spatial composition includes 12 white cushions, microphones, and speakers. Three benches are placed at one end of the space to accommodate the performers. The four to six *alabês*, along with their respective musical instruments, should occupy an area with good acoustic conditions. Twenty-five straw baskets containing the sacred foods to be arranged by the conductor are also set out. The performance begins with the interpreters seated on wooden benches, arranged in the order in which they will enter the performance space. The *alabês* then play an introductory song called “*Ramunha*,” followed by a chant dedicated to Exu⁴. After music ends, the conductor begins arranging the head offerings, and the subsequent songs correspond to the order in which the heads of each deity are prepared, following the classificatory sequence of the *orixás* in the *xirê*⁵.

For the preparation of each deity’s head, specific foods are required, prepared according to Candomblé precepts and by an initiated practitioner⁶. The first head to be assembled is that of Ogun, followed by those of Oxossi, Omolú/Obaluaê, Xangô, Ossanha, Oxumaré, Kitembo/Tempo/Iroko (the only Bantu deity in the performance), Oxum, Iansã, Iemanjá, Nanã, and Oxalá. The foods must be placed on the interpreters’ heads so as to “create an expressive composition” (Portas Vilaseca Galeria, [2020], p. 4). These visual constructions—described by Heráclito himself as sculptural (Borí, 2022, 2’19)—require large quantities of sacred foods: Ogun’s head, for instance, requires 30 kilograms of raw yams; Oxóssi’s, 10 to 15 kilograms of cooked red corn; and Xangô’s, 20 to 24 kilograms of raw okra. For Yansã’s head, the descriptive report submitted by the artist to the Pinacoteca foresees 500 *acarajés*. None of the foods are

4 No head offering is made for Exu; however, one of the conductor’s commitments is to prepare the *padês*—sacred foods composed of cassava flour, honey, palm oil, among others—at least six hours before the public activation of the performance. These offerings are dedicated to the “street deities” (Pinacoteca de São Paulo – Núcleo de Acervo Museológico, [2022?], p. 4), defined in the description published on Google Arts and Culture as Exu and Pombogira (Pinacoteca de São Paulo, [2022-1?]).

5 *Xirê* is the circular dance in which devotees dance and sing for the *orixás*, who, on this occasion, manifest in the material realm. The ritual is very common during festive periods in the life of the *terreiro*. For further information, see Silva (2012).

6 In the activations held up to 2025, the preparation of the foods was carried out by Joceval Santos.



consumed by the 12 performers, nor are they offered to participants⁷ gathered around the performance space⁸.

With the 12 heads composed of their respective foods and liturgical chants (Figure 1), the *alabês* play the closing song while the interpreters remain lying down for a few moments, enabling the participants to contemplate the scene. Only at this point are audience members allowed to move among the mats, take photographs, and record videos—carefully, so as to preserve the harmony established by the performance. Finally, the conductor assists each performer in rising, dismantling the head compositions, thus bringing the action to a close.

Figure 1 - Ayrson Heráclito. *Bori: Oferenda à cabeça* (2008). Performance Activation held at Pinacoteca de São Paulo, August 2020.



Source: Ayrson Heráclito, 2020

7 According to the Guide for the Preservation of Performance Works of Art in Brazilian Public Museums (Silva, Tinoco *et al.*, 2025, p. 122-123), *participador* (participant) is a “[t]erm mentioned by Hélio Oiticica in the texts of his Environmental Program. It defines a shift from the position of spectator to a more active active stance toward the artwork, in which the person not only observes but also participates in the artistic action, remaining open to the possibility of a new perceptual behavior.”

8 An activation of *Bori* also requires post-performance measures regarding leftover foods. A basket containing a small portion of each food used must be set aside to be dispatched by the conductor in a location such as a park, forest, river, sea, or lake. Uncooked foods may be donated to institutions, as well as some of the cooked items. It is recommended that this distribution be organized in advance to prevent food waste. After the 2022 activation, the sacred foods were donated to the cultural and social space Teatro de Contêiner Mungunzá for the distribution of soups to individuals in situations of social vulnerability. The grains used in the performance were donated to Dona Carmem, Birico/Teatro de Contêiner, and to the Candomblé house Ile Axé Kalamu Funfun (Pinacoteca de São Paulo – Núcleo de Acervo Museológico, [2022?], p. 2).

3 Observations on the *bori* ritual in Candomblé

The *bori* ritual (Barretti Filho, 2010; Rabelo, 2013; Monteiro) is a traditional practice within African-Brazilian religions, particularly Candomblé. “To perform a *bori*,” as initiates commonly say, “[...] consists in establishing, consecrating, venerating, and offering to the òrìsà Orí—in other words, to worship and praise Orí, thus creating a link between the head (*orí*) of the neophyte who dwells in the àiyé and the head of their double (*Enikeji*) who resides in the òrun, thereby creating the harmony and balance necessary for life [...]” (Barretti Filho, 2010, p. 1-2).

During the ceremony, one feeds a person’s *orí* by offering sacred foods prepared specifically for this purpose. The goal is to establish a communion among three elements: the material head of the person receiving the ritual, the *orixá* that governs their spiritual head (their *orí*, which is not to be confused with the person’s ruling *orixá*), and the creating power of Olódùmarè.

Orí is a sacred entity in Candomblé, worshipped as the central point of individuality. According to Barretti Filho (2010), each person has their own *orí*, chosen before their earthly birth. Leke Adeofe (2004) argues that the presence of *orí* is what defines a being as human in Yoruba culture, endowing the individual with a stable identity and the ability to determine their own destiny. Adeofe (2004) also states that the continuity of intentions, beliefs, and memories via *orí* is directly connected to the purpose of fulfilling projects aimed at self-realization: “*Orí* provides the metaphysical support necessary for our social existence; it helps shape our beliefs, characters, and social projects that are truly our own. With *orí*, our social existence exemplifies a process of self-realization” (Adeofe, 2004, p. 13).

The *bori* ritual is a moment of retreat, conducted by a priest or priestess (*babalorixá* or *ialorixá*) who invokes protection and asks for physical, mental, and spiritual health for the person being honored, with prayers and chants related to the *orixá* who governs that person’s head. It is usually preceded by herbal baths and other purification procedures. Preparations include the purchase and preparation of foods, beverages, herbs, and other items according to religious precepts. “In *bori*, eating triggers different levels of relationship, continuously shifting the positions of subject and object, self and other, inside and outside” (Rabelo, 2013, p. 92).

The foods used in the ceremony are those prescribed by the *orí* by means of a consultation with the priest or priestess using cowrie shells, as part of the ritual preparations: “[...] food is not merely the vehicle for human requests; it carries *axé*, the vital energy that must be accumulated and renewed to ensure the life of the *terreiro* and of the various beings present within it, including the *orixás*” (Rabelo, 2013, p. 93). Among the elements offered to the *orí* is the *obi*, or kola nut, considered sacred in Candomblé. Some animals are sacrificed (“sacralized”) during the ceremony, which may include guinea fowl, pigeons, chickens, fish, and *igbin* (African snail, associated with *Oxalá*), as well as others required by the *orí*. Foods are offered to *orí* in vessels called *igbá-orí* in Candomblé, which represent the double from the òrun (spiritual realm) in the àiyé (material realm).



The seats prepared in *Borí* are the *igbá-orí* and the *kòlòbó*. Separately, *igbá-orí* is a lidded vessel representing the *orí-òde òrun*, while the *kòlòbó* or *ìborí* is similar but much smaller, representing the *orí-inú òrun*. The pair *igbá-orí* / *kòlòbó* represents the *orí-òrun*, while the pair *orí-òde àiyé* / *orí-inú àiyé* represents *orí-àiyé*. These sets (including, of course, spiritual coexisting elements) compose the *òrìsà Orí*, which is offered in the *Borí* ritual, both in the neophyte and in the representative vessels, thus corroborating and communing with human coexistence (Barretti Filho, 2010, p. 3-4).

According to the guide written by Marcelo dos Santos Monteiro⁹ ([n.d.], p. 25), the person whose head receives the offering is the only one seated during the ceremony, on a straw mat, surrounded by the foods to be offered. The other participants, dressed in white, remain standing. As described by Daniela Calvo (2020, p. 2)¹⁰, offerings are made “[...] to the person’s *orí*, to the *òrìsà*, to ancestors, and to other spiritual beings (according to the indications of the oracle). All share in the meat of animals that were sacralized and cooked.” Monteiro (p. 29) further instructs: “After the sacrifice, everything on the ‘table’ is offered to the head, the mouth, the *Ebò*, and the participants. Remember that the head only eats what the mouth eats.”

The act of sharing the same food accompanies several moments, both upon the person’s arrival and departure from the *terreiro* and throughout the ritual itself: those present eat a portion of what is offered to the person’s *orí* and the meats of animals consecrated and offered to the *òrìsà*. Sharing food is a fundamental value within *terreiros*; it is part of health care, and it reinforces and creates bonds among people, ancestors, and spiritual beings (Calvo, 2020, p. 4).

After this moment, the person who received the ritual goes to rest, with a bit of each element offered to their *orí* placed around their head, supported by a white cloth. The following morning, the priest or priestess lifts the person to conduct the oracular consultation and final procedures. The person then takes a ritual bath, prepared by the priest or priestess the previous day, and proceeds to have breakfast before returning home. (Calvo, 2020).

The *bori* ritual “[s]trengthens the *orí* and, in doing so, steadies the individual’s head, bringing the balance necessary for their health and, when applicable, preparing them to receive their *orixá* (thus preceding the initiation process)” (Rabelo, 2013, p. 90). For practitioners of Candomblé, nourishing the *orí* using the *bori* offering strengthens their vital energy and fosters a deeper harmony with their *orixá* of head and spiritual guidance. Among the expected outcomes are health, self-control, and prosperity, along with a decrease in the frequency and intensity of feelings such as anxiety, fear, and sadness.

The *bori* may be performed periodically to ensure spiritual integration between a person and their *orí*, or it may serve as a preparatory rite before deeper initiations within the religion: “[...] only after the *Borí* can other deities be worshipped or established, and, if applicable, produce trance in

9 Marcelo dos Santos Monteiro is *Omọ-Áwo Ifafunké* (Supreme Priest) of *Ilé Àṣe Idasilẹ̀ Qdẹ̀* (Casa de Àṣe: liberdade do caçador), in the city of Rio de Janeiro.

10 Calvo (2020) reports having attended the *bori* ritual, which lasted one day, at the *Àṣe Idasilẹ̀ Qdẹ̀* of *Bàbá Marcelo dos Santos Monteiro Oloye Qdẹarofa Omọ-awo Ifa-Funké*, a Keto-nation *terreiro* located in the city of Rio de Janeiro.



the now ‘*boriado*’ individual, since their head has already been consecrated and is being worshipped, therefore ready to proceed to other initiations [...]” (Barretti Filho, 2010, p. 3-4).

4 Partial connections between ritual and performance

Research on the musealization process of the performance *Bori*, which forms the basis of this article, included an analysis of the available documentation, interviews with professionals from the institution, participation during the activation of the work at the Pinacoteca in 2022, conversations with the artist, and a bibliographic survey on Candomblé and on the artwork itself. In attempting to inventory different intersections within the work, we are prompted to conceive a relational model in which the events—ritual and performance, religious and artistic—interconnect and disconnect, without establishing coherent totalities or reducing one event to the other. The performance *Bori* is neither a mimetic enactment of the ritual—given the modifications and transformations of fundamental ritual elements, such as the absence of animal sacrifice and alterations in the preparation and offering of food—nor is it “devoid of *axé*.” We identify compositions among elements without their differences being nullified, whether in the interplay between the performance and the *bori* ritual or between the *bori* and other moments in the life of Candomblé, as will be further discussed.

In interviews and other occasions discussing the performance *Bori*, Ayrson Heráclito frequently asserts that the artistic action does not constitute a Candomblé ritual performed within the museum. The artist (Borí, 2022) argues it was necessary to construct a “regime of visibility” to respect what can or cannot be revealed outside the liturgical environment of Candomblé.

Because Candomblé is a religion like any other, whose secrets are sacred, they cannot be exposed by an anthropologist who kicks down the door and reveals secrets of the *santo’s* room; that is not my goal. And the performance *Bori* is an exercise in precisely that: how to speak of elements of nature, how to speak of divinities by means of their food (Borí, 2022, 3’49”).

Among differences between the religious ritual and the artistic interpretation proposed in the performance *Bori*, Marcello Moreira (2022) highlights the sacrificial nature of the food offerings to the deities. As previously noted, the ritual in the Candomblé *terreiro* includes the immolation of birds.

In this ceremony [...], two feathered animals, a guinea fowl and a pigeon, are sacrificed for the benefit of the *orí* (head), and the meaning of this sacrifice is expressed in one of the songs sung during the ritual: “The head will bring good things.” In the *bori*, the head receives the *ejé* of the sacrificed feathered animals offered on its behalf, while on the *bori* table are placed before the neophyte, and consequently before the head, parts of the sacrificed animals duly prepared in the *terreiro* kitchen according to ritual recipes. If there is a common component between the *bori* and the ceremony of feeding the Gods, it is precisely this duality of offerings destined for the head and the deities: on one side, the *ejé*, and on the other, dry foods. The latter are called so because they obviously contrast with the



shedding of sacrificial blood, with sacrifice belonging to the realm of the raw, while the offering of dry foods belong to that of the cooked, which complements it (Moreira, 2022, p. 92-93).

Thus, in the *bori*, a distinction is made between foods of animal origin, which are offered raw, and those of plant origin (called “dry foods” in the Nagô Candomblé tradition), which are cooked. In this sense, Moreira (2022, p. 93-94) identifies two changes in the performance *Bori* regarding the religious ritual. The first is that there is no animal sacrifice during the activation: “[...] there is, apparently, no *ejé* in Ayrson Heráclito’s *bori*, which would make it, from the perspective of Jeje and Nagô religious practice, completely atypical and, therefore, ineffective” (Moreira, 2022, p. 93). The second change is that food of plant origin is generally offered raw¹¹. This inversion, Moreira argues, brings back into the action the reference to the sacrifice that characterizes the *bori*:

What does Ayrson Heráclito achieve with this apparent reversal from cooked to raw? Why give to the head of the child of a God, without proper preparation, what is normally offered to the God only after being cooked? [...] In Ayrson Heráclito’s *bori*, the raw food, given to the head precisely for being raw, becomes a metaphor for what is par excellence offered to the heads of the Gods during the great ceremonies of Jeje and Nagô Candomblé: the raw yam, in Ayrson Heráclito’s performance, stands for animals whose *ejé* is given to Ogum; the okra is a metaphor for the sacrifice made in honor of Xangô. The raw is a metaphor for the raw (Moreira, 2022, p. 93-94).

The preparation for the performance makes the relationships between artistic action and ritual even more striking. In the dossier prepared between the artist and the Pinacoteca (Portas Vilaseca Galeria, [2022]), the instructions for selecting and hiring performers specify that the conductor must undergo a *resguardo*, a set of behavioral and dietary prescriptions to be followed for a defined period (Rabelo, 2014), serving as both physical and spiritual preparation for the performance. The guidelines can be adapted to the tradition of the *terreiro* to which the conductor belongs. However, the artist makes some recommendations:

It is recommended that preparations take place during the week preceding the ritual, including cleansing and *amaci* baths, avoiding places such as cemeteries and dumps; abstaining from alcohol and any psychoactive and consciousness-altering substances; refraining from sexual activity and avoiding stressful situations (Portas Vilaseca Galeria, [2022], p. 20).

The spiritual safeguard periods in candomblé are recommended during moments of *feitura* (initiation) or other religious obligations. During these periods, the goal is to strengthen the bond with the *orixá* and ensure both the necessary rest after performed tasks and spiritual cleansing and purification before undertaking obligations (Rabelo, 2014). Accordingly, the performance conductor must prepare under the same precepts as when preparing to fulfill an obligation in

11 “There are, however, in Ayrson Heráclito’s *bori*, foods that are given to the head after undergoing a certain degree of cooking, although this does not imply the ritual preparation of the dish made from cooked ingredients, since, in this case, they are not integrated with others that would complete the ritual recipe” (Moreira, 2022, p. 94).



Candomblé.

Turning our attention to another fundamental material aspect of the work, music, we are also prompted to examine other intersections that persist across all activations of the performance. In another section of the dossier (Portas Vilaseca Galeria, [2022], p. 19), we find the following guidelines for selecting musicians: “The *Alabés* (sacred musicians), *ogãs* whose main responsibility is to play the *atabaques* (Rum, Rumpi, and Lé), as well as the *Gan/Agogo*, *Xequerê*, and other sacred instruments, must be neophytes of Candomblé.”

During the performance, the presence of music is constant. As aforementioned, each drum pattern for an *orixá*, with the exception of Exu, is accompanied by the creation of a crown using the food of the *orixá* being honored. However, the drumming and chants of the *alabês* follow a repertoire distinct from the *bori*, which generally does not involve *atabaques*. In the ritual, the chants are specific to *Bori*, followed by songs for Iemanjá and Oxalá, with food offered to all *orixás* except Exu, and are characterized by a period of greater introspection in rhythm with the dynamics of life in Candomblé (Rabelo, 2014, 2020).

During the performance, the musical repertoire is presented according to the order of the *xirê*: Exu, Ogum, Oxossi, Omolú/Obaluaê, Xangô, Ossanha, Oxumaré, Kitembo/Tempo/Iroko, Oxum, Iansã, Iemanjá, Nanã, and Oxalá, with *atabaque* rhythms for each *orixá*. The *xirê* is “the circle of practitioners who sing and dance to call the *orixás* at the beginning of the festivals” (Rabelo, 2014, p. 172). In the *xirê*, the ritual dances of each *orixá* are performed: “[...] to the rhythms of the *atabaques* (Rum, Rumpi, and Lé), a connection is established between the Orum (the dwelling of the *Orixás*) and the Ayê (the Earth)” (Silva, 2012). The *xirê* can take place in more private festivities, in which only members of the *terreiro* are invited to participate in the circle/dance, or in more public events, in which non-members (and non-initiates) are invited to join the celebration, and initiated non-members of the house may even dance in the circle (Amaral; Silva, 2004; Silva, 2012; Rabelo, 2013; 2014; 2020).

Thus, the *xirê* is characterized by greater extroversion of life in the *terreiro*:

One of the best-known and most studied rituals of Candomblé is the public festival, called *xirê*. The beauty of this ritual truly stands out (both visually and aurally), as it is through the music played and sung by the *ogãs* (men with specific functions within the cult, including singing and playing the *atabaques*) that the *orixás* manifest in their “children of the saint” and come to earth to dance and distribute their vital force (*axé*) (Brito, 2018, p. 2).

The *bori*, in turn, is characterized by a more introspective rhythm within the dynamics of Candomblé: “the *bori* is not a public ritual: only those who have already given a *bori*, in addition to the novices, may be present, and generally only members of the *terreiro* attend” (Rabelo, 2011, p. 17). Heraclitus thus establishes connections not only between the performance and a ritual moment, but also between the rhythms of Candomblé life (private/public, introspection/extroversion). Although the *atabaques* and chants in the performance evoke the festival—the moment of the



xirê—there *orixás* do not dance during the artistic action. Conversely, the performance highlights bodies engaged in an artistic action presented to participants who are mostly unfamiliar with Candomblé practices and knowledge. Moreover, when staged in a museum under the paradigm of contemporary art (Heinich, 2017), the performance faces a serious risk of having its power diminished if interpreted by the audience through the lens of entertainment (Silva; Oliveira, 2022).

Faced with the complex relationships between the artistic and the religious in the performance *Bori*—relationships that do not enable simple conclusions regarding mimicry or direct reference—we encounter a dilemma similar to that examined by anthropologist Marilyn Strathern (2004) on the practice of anthropological writing and the comparative method. Strathern notes that anthropologists’ effort to describe foreign cultures using Western concepts—relying on the belief that such descriptions could provide an objective “portrait” of the observed social reality—often proved reductive, both due to the multiplicity of perspectives and approaches among researchers (obscured by the modern paradigm) and the impossibility of translation when considering the immeasurability of entire cosmogonies. As an alternative, the anthropologist suggests establishing what she calls “partial connections.”

In this regard, Strathern draws on the notion of the cyborg expressed in Donna Haraway’s “Cyborg Manifesto” (1985) to propose meaning-making based on elements that, although composed in different ways and from different origins, can be understood as analogous in certain aspects. Strathern introduces the concept of the cyborg as a figure that is neither fully machine nor fully human, and therefore escapes traditional forms of totalization. It is a hybrid whose identity cannot be reduced to either side, yet maintains a relationship between both without establishing a common measure. This constructs a relationship not of comparison, but of compatibility between disparate elements—an unstable connection that does not enable the substitution or overlapping of one element by the other. Thinking in these terms involves a continuous awareness of disproportion among variables and scales under consideration.

Another situation presented by Strathern (2004) to further elaborate the concept of partial connections is that of Highland societies. According to the author, these societies are partially connected, not completely, and such connections do not imply totality, insofar as one society does not “eclipse” another (undergoing processes of replacement and transformation). Thus, the anthropologist argues, full comparability is lost, yet a partial compatibility remains:

If so, we could envisage Highlands peoples as in a constant process of social life of self-substitution, eclipsing or turning one kind of world into another, through (a series of) historical events—comparability is lost in that eclipse, but a kind of compatibility remains. Analogy remains possible (Strathern, 2004, p. 54)¹².

In these cases, and in others also discussed by the anthropologist (such as the relationship

12 “If so, we could envisage Highlands peoples as in a constant process of social life of self-substitution, eclipsing or turning one kind of world into another, through (a series of) historical events – comparability is lost in that eclipse, but a kind of compatibility remains. Analogy remains possible” (Strathern, 2004, p. 54).



between anthropology and feminism), we encounter a thought in which the goal is not to construct syntheses, but to cultivate relationships that preserve difference. Analogy, therefore, is not an instrument of equivalence, but of displacement and openness to new conceptual connections—connections that relate heterogeneous entities without demanding their complete compatibility. Thus, partial connections are connections that simultaneously “cut” a relationship that differentiates, while at the same time linking.

Strathern (2004), therefore, invites us to consider models of relation in which we can compare cultural, social, or conceptual elements without reducing them to a totality that erases their differences. Similarly, in observing the musealization process of *Bori*, we constantly encounter a compositional practice that generates relationships via “partial connections” between the religious and the artistic.

In the performance, paradoxically, it is by means of the cultivation of an immeasurability between events (artistic action and ritual, *bori* and *xirê*) that a field of relations emerges—relations that are partial, because they do not aim to unify, synthesize, or mimic, but rather to preserve the interplay between differences. In this “politics of difference” shaped by the interweaving elements of *Bori*, we perceive, in a way, a condensation of several interventions, practices, moments, and rhythms (private/public, introspection/extroversion, silence/*atabaque*, etc.) inherent to the life of Candomblé, without, however, producing a mimetic enactment of the religious practices.

5 Final considerations

Bori: Oferenda à cabeça, by Ayrson Heráclito, frictionally engages the relationship between artistic enjoyment and devotional contemplation by transporting into the artistic sphere procedures inspired by the *bori* ritual, one of the most emblematic of Candomblé, preserved over centuries by victims and descendants of the colonial diaspora. Fagner Fernandes (2023) highlights the relevance of the work as a visual *oriki*, capable of transmitting ancestral knowledge to new generations and positioning itself as a celebration of resistance:

Heráclito’s performance is not merely a ritualistic transfer based on Candomblé practices; what he enacts is a political act. A claim to spaces and imaginaries, both inside and outside Western art galleries. [...] His intention also brought healing, a mirror before us, reflecting all our potential, for we were enslaved, demonized, bled, silenced, plagiarized, and killed. Even with all colonial power crushing us to this day, they have failed. (Fernandes, 2023, p. 103).

Heráclito’s commitment to procedures for performing *Bori* that remain linked to the precepts of Candomblé, from the preparatory phase onward, demonstrates in a dual sense what



Diana Taylor (2023, p. 54) emphasizes about the existence of performance¹³ as an epistemology, a way of understanding that “[...] provides a means to transmit knowledge through the body.” This premise is confirmed, Taylor (2023, p. 56) notes, even in performances “[...] decipherable by a small group of subinitiates and invisible or opaque to everyone else.”

Inhabiting the space between artistic action and the prohibitions of Candomblé, with the composition of ritual elements from the intimate sphere (*bori*) and the public realm (*xirê*) and their rhythms (reclusion and extroversion), seems to have been Heráclito’s strategy to circulate a performance that touches on the sacred at various moments, yet with (supposed) controlled access. By articulating partial connections between contemporary art and religious liturgy, and within Candomblé itself, between moments open or closed to non-initiates, *Bori* operates a kind of “artistic syncretism,” in which symbols, practices, and African-derived knowledge find a means of survival in images of a different order—not Catholic saints, but exhibition spaces and, subsequently, collections of public museums.

It is precisely in the gaps that cannot be fully perceived, in which any explanation attempting to exhaust them falls short, that the artistic provocation in *Bori* remains pertinent, intensified by the legacy of survival and Afro-descendant pride that the work carries. By subverting details of the religious ritual, Heráclito simultaneously manages to remain faithful to the devotional secrecy and to the heterodox character of contemporary art, establishing both an openness and a boundary that allow non-initiates in Candomblé to aesthetically experience an ancestral, solemn, and magical encounter.

Acknowledgements

We thank the artist Ayrson Heráclito for the information provided throughout the writing of this article; to the Pinacoteca de São Paulo, especially the professionals of the Museological Collection Unit, for granting access to the cataloguing record and the memorial of *Bori*; to CNPq, for funding the project “Musealization protocols for performative actions in public art museums” within the scope of CNPq/MCTI/FNDCT Call 18/2021, Faixa A – Emerging Groups, Universal notice (2021-2025); and to the Art Musealization Research Group: Poetics in Narratives (UFBA/UnB), for leading the aforementioned project, of which the investigation into the performance *Bori* constituted an important contribution.

13 It is worth noting that the term, in Taylor’s approach (Performance Studies), is broader than the framework adopted in this article, in which we focus on performance art. Under Taylor’s specifications, both the *bori* ritual and Ayrson Heráclito’s artistic work *Bori* can be read as performances in different contexts: “performances operate as vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory, and a sense of identity with repeated actions” (Taylor, 2023, p. 42).



References

- ADEOFE, Leke. Identidade pessoal na metafísica africana. Tradução para uso didático de Benilson Souza Nunes. ADEOFE, Leke. Personal Identity in African Metaphysics. In: BROWN, Lee (ed.). *African Philosophy. New and Traditional Perspectives*. New York: Oxford UP, 2004, p. 69-86. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/leke_adeofe_-_identidade_pessoal_na_metaf%C3%ADsica_africana.pdf. Acesso em: 10 jul. 2025.
- BARRETTI FILHO, Aulo. Oferenda ao Orí, Borí, um rito de comunhão. *Aulo Barreti Filho*, [S. l.], out. 2010. Disponível em: https://aulobarretti.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/10/oferenda-ao-ori-bori-um-rito-de-comunhao_site.pdf. Acesso em: 4 jul. 2025.
- BRITO, Érico de Souza. O axé do som e o som do axé: multiplicidades sonoras em um terreiro de candomblé da nação ketu. *Ponto Urbe*, São Paulo, Brasil, v. 23, p. 1-9, 2018. DOI: [10.4000/pontourbe.5716](https://doi.org/10.4000/pontourbe.5716). Disponível em: <https://revistas.usp.br/pontourbe/article/view/218641>. Acesso em: 12 jul. 2025.
- CALVO, Daniela. Rituais terapêuticos no candomblé: a produção da experiência do sagrado. In: 32a Reunião Brasileira de Antropologia, 2020, online. Anais [...], 2020, p. 1-9.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BORÍ – Ayrson Heráclito. [S. l.]: Espiral, 6 jul. 2022. 1 vídeo (4'53"min). Disponível em: <https://vimeo.com/727478971>. Acesso em: 8 jul. 2025.
- FERNANDES, Fagner dos Santos. Fernandes, F. dos S. (2023). Arte-Axé: A poesia decolonial dos Oríkis Visuais. *Revista V!RUS*, n. 1, v. 27, p. 92-104, 2023. Disponível em: <https://revistas.usp.br/virus/article/view/228421>. Acesso em: 30 jun. 2025.
- FERREIRA, Ayrson Heráclito Novato. SANT'ANNA, Tiago dos Santos de. Axés e pertencimentos: marchetaria entre mitologias contemporâneas afro-brasileiras e performance-arte. In: MEDEIROS, Afonso, HAMOY, Idanise (org.) Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Belém: ANPAP/PPGARTES/ ICA/UFPA, 2013, p. 2337-2351. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2013/simposios/03/Ayrson%20Heraclito%20Novato%20Ferreira%20e%20Tiago%20dos%20Santos%20de%20Sant_Ana.pdf. Acesso em: 14 jul. 2025.
- FERREIRA, Luiz Carlos. CAMARGO, Denise. Narrativas Corpo Ritualizadas: Arte e Poder na Performance de Ayrson Heráclito. In: 25º Encontro da ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadoras/es em Artes Plásticas. Porto Alegre. Anais [...]. Porto Alegre, 2016, p. 3123-3134. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s7/luiz_ferreira-denise_camargo%20.pdf. Acesso em: 1 ago. 2023.
- HEINICH, Nathalie. *El paradigma del arte contemporáneo: Estructuras de una revolución artística*. Traducción de Agustín Temes y Étienne Barr. Madrid: Casimiro Libros, 2017.
- HERÁCLITO, Ayrson. Bori performance-art: oferenda à cabeça. *Ayrson Heráclito Art*, [S. l.], set. 2009. Disponível em: <http://ayrsonheraclitoart.blogspot.com/2009/09/bori-performance-art-oferenda-cabeca.html>. Acesso em: 1 ago. 2023.
- MONTEIRO, Marcelo. *Ori e Bori: Curso teórico e prático de ori*. Rio de Janeiro: CETRAB – Centro de Tradições Afro-Brasileiras, [s.d.].
- MOREIRA, Marcello. Bori: A arte de dar comida aos Deuses. In: HERÁCLITO, Ayrson. *Yorubáiano* [Catálogo da exposição]. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2022, p. 88-101.
- PINACOTECA DE SÃO PAULO. Bori, 2008-22. Performance de Ayrson Heráclito. Pinacoteca de São Paulo, 11 ago. 2022. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/atividades/performance/bori-2008-22-performance-de-ayrson-heraclito/>. Acesso em: 8 jul. 2025.



PINACOTECA DE SÃO PAULO. Bori, de Ayrson Heráclito – Aperformance. *Google Arts and Culture*, [2022-1?]. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/6wVhxaJpATQKkg?hl=pt-BR>. Acesso em: 8 jul. 2025.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. Bori, de Ayrson Heráclito – O processo. *Google Arts and Culture*, [2022-2?]. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/lwVR9j9MQkdk8g?hl=pt-BR>. Acesso em: 8 jul. 2025.

PINACOTECA DE SÃO PAULO – NÚCLEO DE ACERVO MUSEOLÓGICO. Ficha de Catalogação – Acervo PINA11180: Bori – oferenda à cabeça. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, [2022?].

PORTAS VILASECA GALERIA. Memorial da Performance Bori – Ayrson Heráclito. Guia de Montagem e Execução. Rio de Janeiro: Portas Vilaseca Galeria, [2020?].

PORTAS VILASECA GALERIA. Yorubáiano – Ayrson Heráclito. Material de divulgação preparado para a exposição no Museu de Arte do Rio, em 2021. Disponível em: <https://www.portasvilaseca.com.br/wp/wp-content/uploads/2021/08/PORT-YORU%CC%80BA%CC%81IANO-AYRSON-HERA%CC%81CLITO-PORTAS-VILASECA-GALERIA-2021.pdf>. Acesso em: 1 ago. 2023.

RABELO, Miriam Cristina Marcilio. Estudar a religião a partir do corpo: algumas questões teórico-metodológicas. *Caderno CRH*, v. 24, n. 61, p. 15–28, jan. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-49792011000100002>. Acesso em: 11 jul. 2025.

RABELO, Miriam Cristina Marcilio. *Enredos, feitura e modos de cuidado: dimensões da vida e da convivência no candomblé*. Salvador: EDUFBA, 2014.

RABELO, Miriam Cristina Marcilio. Os percursos da comida no candomblé de Salvador. Papeles de trabajo: *La revista electrónica del IDAES*, [S. l.], v. 7, n. 11, 2013, p. 86-108. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7428553>. Acesso em: 1 jul. 2025.

SILVA, Anna Paula da; OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. “O pipoqueiro da festa”: programas de performance em museus. *Revista da FUNDARTE*, [S. l.], v. 49, n. 49, 2022. DOI: 10.19179/rd.f.v49i49.904. Disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/904>. Acesso em: 14 jul. 2025.

SILVA, Anna Paula da; TINOCO, Bianca Andrade; CÔRTEZ, Fernanda Werneck; SALES CAETANO, Juliana Pereira; PADILHA, Renata Cardozo; MARTINS, Daniela Felix; SEHN, Magali Melleu; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de. *Guia para preservação de obras de arte da performance em museus públicos brasileiros*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2025.

SILVA, Mary Anne Vieira da. Xirê – a festa do candomblé e a formação dos “entre-lugares”. *Revista Habitus* – Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, Goiânia, Brasil, v. 8, n. 1, p. 99–117, 2012. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/view/2172>. Acesso em: 11 jul. 2025.

STRATHERN, Marilyn. *Partial Connections*. Oxford: Altamira Press, 2004.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Diana Taylor. Tradução de Margarida Goldszajn. São Paulo: Perspectiva, 2023.

TESSITORE, Mariana. Ayrson Heráclito, um artista exorcista. *Arte!Brasileiros*, [S. l.], 27 de junho de 2018. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/sub-home2/ayrson-heraclito-um-artista-exorcista/>. Acesso em: 28 jul. 2023.



Academic Biography

Bianca Andrade Tinoco - Universidade de Brasília (UnB)

Volunteer professor at the Universidade de Brasília, in the Departamento de Artes Visuais at the Instituto de Artes, Brasília, Federal District, Brazil.

E-mail: biancatinoco@gmail.com

Daniela Felix Martins - Universidade de Brasília (UnB)

Adjunct Professor, Department of Sociology, Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Sociologia, Brasília, Federal District, Brazil.

E-mail: daniela.felix@unb.br

Funding

CNPq

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

The research was conducted within the framework of the Art Musealization Research Group: Poéticas em Narrativas, under the project “Protocolos de musealização de ações performáticas em museus públicos de arte”, Chamada CNPq/MCTI/FNDCT 18/2021 Faixa A – Grupos Emergentes, edital Universal.

Copyright

Ana Carolina Brazão and Leonardo Maciel

Copyright of the translation

Ana Carolina Brazão and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Bianca Andrade Tinoco and Daniela Felix Martins: conceptualization, investigation, methodology, visualization, writing – original draft, revision, and editing

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>.

**Evaluation Method**

Double-blind peer review

Editors

Altemar Di Monteiro

Anderson Feliciano

Peer Review History

Submission date: 15 July 2025

Approval date: 06 October 2025



**CABARÉ DA RRRRRRAÇA, BANDO DE TEATRO OLODUM:
uma poética do encruzilhamento (Exu)**

RRRRRAÇA CABARET, OLODUM THEATER GROUP:
poetics of the crossroads (Exu)

Gildete Paulo Rocha

 <https://orcid.org/0000-0003-3565-7523>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8149

***Cabaré da Rrrrrraça, Bando de Teatro Olodum:*
uma poética do encruzilhamento (Exu)**

Resumo: O presente texto, parte de um estudo maior, apresenta reflexões sobre o processo criativo do espetáculo *Cabaré da Rrrrrraça* (1997), do Bando de Teatro Olodum – SSA e a construção do mecanismo do riso (humor, ironia, cômico) como mecanismo de enfrentamento ao racismo. Tem como abordagem crítico-metodológica a crítica de processo de criação (Salles) e como alicerce: depoimentos de participantes (1997), o pensamento Decolonial (Quijano), Teoria da afrocentricidade (Asante), Teatro negro (Bakary Traoré) e Cosmovisão africana (Eduardo Oliveira). As reflexões desencadeadas culminam com a asserção: o riso/antirracista é construído via encruzilhamento (Exu) reificado nos corpos dos atuentes – corpo-riso-corporeidade-negra. É a partir do riso operador e disseminador do racismo que também se transgride esse regime, por meio de ações negrorreferenciadas. Pois, ao se materializar na corporeidade dos atuentes, enquanto espaço-tempo de encruzilhamento, o riso racista e o riso antirracista coexistem viabilizando o embate, a intervenção, a insurgência e sua ressignificação, o que este estudo tem denominado de riso decolonial.

Palavras-chave: *Cabaré da Rrrrrraça*; processo criativo; encruzilhamento (Exu); riso decolonial.

***Rrrrrraça Cabaret, Olodum Theater Group:*
poetics of the crossroads (Exu)**

Abstract: This text, part of a larger study, offers reflections on the creative process of the show *Rrrrrraça Cabaret* (1997) by Olodum Theater Group — SSA, and the construction on the mechanism of laughter (humor, irony, and comedy) as a mechanism to face racism. Its critical-methodological approach is based on the critique of the creative process (Salles), and its foundation includes participant testimonies (1997), decolonial thought (Quijano), Afrocentricity theory (Asante), Black theater (Bakary Traoré), and African worldview (Eduardo Oliveira). Its reflections culminate in the assertion that anti-racist laughter is constructed via crossroads (Exu) that are reified in actors' bodies — body-laughter-Black corporeality — and that, via laughter, which operates and disseminates racism, that this regime is also transgressed following Black-referenced actions, for, by materializing itself in the corporeality of the actors as a space-time of intersection, racist and anti-racist laughter coexist, enabling clash, intervention, insurgency, and its resignification — which this study has called decolonial laughter.

Keywords: *Cabaré da Rrrrrraça*; creative process; crossroads (Exu); decolonial laughter.



1 Introdução

Se o racismo no humor, lugar comum em nosso contexto sociocultural e histórico, é tema impreterível a ser pautado, um ponto pertinente no que diz respeito ao combate ao racismo estrutural está no fato de que esse enfrentamento urge pensar o antirracismo pelo recurso do humor como forma de resistência, de arma política ao promover uma re-visão do olhar sobre a questão. O que implica pensar a noção de lugar de fala, pois, se é notório que o lugar social não prescreve uma consciência discursiva sobre esse lugar em contrapartida, o *locus* ao qual estamos socialmente inseridos nos faz ter experiências outras e assim perspectivas específicas que enriquecem lutas por equidade social ao trazer diferentes perspectivas sobre a pauta social do racismo estrutural.

Contudo, sabemos que no discurso e na prática colonial, o corpo colonizado foi visto como destituído de subjetividade, voz e alma (hooks, 1995). Logo, considerando tal fato histórico, é imprescindível a consciência política, pois o *locus* de enunciação é sinalizado pela nossa localização geopolítica, bem como pelas hierarquias sociohistoricamente estabelecidas em suas intersecções (classe, gênero, etnia, entre muitas outras) às quais o corpo está exposto, sendo vital uma consciência política desse corpo/corporeidade negra diaspórica para promoção de práticas de intervenção, de ativismo.

Assim, é a partir de minha corporeidade negra que adoto o ato de escrever como ato político – escrita como forma de resiliência e soltura – e sou impulsionada a me apropriar de meu lugar de mulher negra com experiências cotidianas com o racismo. Sobre isto, recorro à Fanon, no seguinte trecho:

Um pesquisador pode adotar duas atitudes diante de seu tema. Na primeira, ele se contenta em descrever – à maneira de um anatomista que se surpreende quando, ao descrever a tíbia, alguém lhe pergunta o número de depressões anti-peroneais que ele possui. É que, nas suas pesquisas, os anatomistas nunca tratam de si próprios, mas dos outros; no início dos nossos estudos médicos, após algumas sessões nauseabundas de dissecação, pedimos a um calejado para nos dizer como evitar o mal-estar. Ele respondeu simplesmente: “meu caro, faça como se você estivesse dissecando um gato, e tudo irá bem” [...]. Na segunda atitude, após ter descrito a realidade, o pesquisador se propõe a modificá-la. Aliás, em princípio, a intenção de descrever parece implicar uma preocupação em busca de alguma solução (Fanon, 2020 p. 145).

Mediante o exposto, é pertinente assinalar que os corpos negros aqui estão para a concepção de corporeidades negro-brasileiras, isto é, dentro de uma ótica holística – conceito criado pelo africano Jan Christiaan Smuts, na obra “Holismo e Evolução”, de 1926. Termo derivado do grego “holo” e que pode ser entendido como completo, inteiro, salienta, a interligação entre fenômenos, valorizando sua totalidade. É também relevante para a presente reflexão o entendimento de Teatro Negro, assim partindo do pressuposto de que o Teatro Negro é plural e de que o conceito de Teatro Negro se renova e se reinventa junto com a sociedade – olhar adotado como medida de cautela à armadilha da sedução conceitual que não leve em consideração a mobilidade. Assim, é aqui adotada



a ideia de Teatro Negro – enquanto Bando de Teatro Olodum – como aquele que tem como eixo primordial o encruzilhamento estético-político-ideológico-racial e o humor crítico via corporeidade negra em cena.

É pertinente também salientar as noções de afrocentricidade assim como as de colonialismo, colonialidade e decolonial por serem base para as reflexões aqui desencadeadas. No tocante a estas em uma brevíssima explanação, pontuamos com base em Quijano (2005) que o colonialismo está para o período específico histórico-social da colonização e que a colonialidade diz respeito ao vínculo entre o presente e o passado, pois, após o colonialismo ela se propaga como mantenedora da lógica das relações coloniais entre saberes e modos de vida, ou seja, como colonização das mentes, corpos e estruturas sociais e culturais. Visto que a colonialidade tem como sustentáculo a raça/racialização e o eurocentrismo, o decolonial diz sobre a ação/prática de enfrentamento à subalternização e à opressão da colonização/colonialidade. No que diz respeito à ideia de afrocentricidade, em conformidade com Asante (2003; 2016), traz como pressuposto a restituição dos povos africanos e negrosdiaspóricos como protagonistas de suas narrativas, experiências, saberes (conhecimentos). Como senhores de suas culturas e histórias e assim promotores de ações transformadoras e ressignificadoras. O que implica ir de encontro a epistemologias e estruturas opressoras, concebidas como universais.

Considerando o cenário acima brevemente desenhado, as ponderações desencadeadas sobre a construção do mecanismo do riso (humor, cômico, ironia) como mecanismo de enfrentamento ao racismo gerado no processo criativo do espetáculo *Cabará da Rrrrraça* (1997), do Bando de Teatro Olodum, tiveram, conjuntamente como recursos norteadores, a citar: os rastros do processo criativo via imersão nos depoimentos¹ de seus criadores. Imersão em um tatear de leitura sob o ângulo do encruzilhamento (Exu) – filosofia e *modus operandi*, metáfora de trânsitos enquanto ferramenta negrorreferenciada em um movimento espiralado – no intento de percorrer as redes de criação em busca de explicações. Sendo entendido enquanto espaço-tempo de conflitos, confluências, divergências, convergências, embates, intervenções e insurgências. Saliento também seu caráter inventivo, heterogêneo, de emergência de vozes múltiplas, de interações nem sempre amistosas, negociações e desvios. E o “como” está para o uso da metodologia da “crítica de processo de criação” da professora e pesquisadora Salles.

A base dessa metodologia é a relação de um índice com o outro e vice-versa, isto é, o “estabelecimento de relações”. Desse modo, as teorias emanam dos nexos estando, assim, “a teoria implícita na prática artística” (Salles, 2017, p. 11). Se destacam também, dentre outros, como traços dos processos criativos as ideias de movimento, a complexidade, a não linearidade bem como a imprecisão de delineamento preciso de começo e/ou fim. Não ter em consideração a relevância de tais traços, nas palavras da autora, configuraria “[...] uma visão simplificadora de gesto criador, mostra um percurso que tem sua origem em um insight arrebatador, que se concretiza ao longo do processo criativo. Um caminho de caos inicial para a ordem que a obra oferece” (Salles, 2011, p. 29).

¹As entrevistas ocorreram via *zoom*, entre novembro de 2021 a junho de 2023.



Portanto, o foco do estudo de processo criativo está para o movimento criador, “[...] quando o estudo dos documentos consegue ultrapassar a mera descrição de uma estrutura imobilizada, [...]” (Salles, 2011, p. 30). Mediante este viés, o olhar do estudioso de criações em processo deve ter em mente que é no entre do movimento de uma parte para a outra que deve residir seu foco de atenção, implicando uma noção de tempo contínuo que “nos leva à estética do inacabado” (Salles, p. 29). O estudioso de processo de criação, segundo a referida pesquisadora, deve estar atento para não realizar a leitura solitária de “cada índice” sob a pena de perder “seu poder heurístico” e consequente prejuízo no tocante às revelações sobre criações em processo.

O espetáculo *Cabaré da Rrrrrraça* teve sua estréia datada de oito de agosto de 1997 e sua última apresentação em 2017². Ele foi o resultado de um processo de criação em grupo via improvisação e estruturado por esquetes com narrativas de experiências vivenciadas pelas atrizes/atores negros e/ou seus pares, sendo os personagens: 08 mulheres, 06 homens e 01 travesti. O elenco primeiro do espetáculo foi composto por Agnaldo Buiú (Brogojô), Auristela Sá (Flávia Karine), Cássia Valle (Marilda Refly), Cristóvão da Silva (Patrocinado), Fernando Araújo (Nego John), Geremias Mendes (Seu Gereba), Jorge Washington (Taíde), Lázaro Machado (Edmilson/Edileuza), Lázaro Ramos (Wensley de Jesus), Leno Sacramento (Abará), Merry Batista (Doutora Janaína), Nildes Vieira (m. C. Patrícia), Rejane maia (Rose Marie), Tânia Toko (Dandara) e Valdinéia Soriano (Jaqueline) e outros atores que participam ou participaram do Bando e fizeram substituições. As letras são de Jarbas Bittencourt e as canções de Paulinho do Reco, do Ilê Ayê.

É considerado um dos mais populares espetáculos do Coletivo, com apresentações fora do Brasil, em solo africano, a convite do Ministério da Cultura de Angola, em comemoração a Semana do Teatro. Já em 2003, participou do evento Arte da África-Teatro no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro e, em São Paulo, da Mostra Latino-Americano de Teatro de Grupo, realizada pela Cooperativa Paulista de Teatro, com a realização de um *workshop* sobre o seu método de trabalho, trocando experiências estéticas com grupos de outros países, como Venezuela, Colômbia, Argentina e Chile, e de outros estados brasileiros, como Sergipe, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, entre outros. O bando encerrou a turnê no evento intitulado “25 Dias de Ativismo” em Vitória, Espírito Santo, com *Cabaré da Rrrrrraça*, em 2006, para citar alguns eventos.

Pode-se inferir que a construção do texto dramático bem como o espetacular foi gerado mediante improvisação – jogos teatrais, em consonância com a fala do diretor ao defender o posicionamento de que, “[...] se existe um método, o meu é de ouvir”. E, ao justificá-lo ao afirmar que, “tudo parte de ouvir e tentar responder ou tentar perguntar de volta. *Cabaré da Rrrrrraça* é o exagero disso porque ele foi feito a partir de pergunta, mas eu trabalho muito a partir disso: perguntas e respostas (Meirelles, 2021)³”. Diante do exposto, foi adotada, neste estudo, a perspectiva concepcional de improvisação de Chacra (2020, p. 40), no qual ela elege a “expressão binômina –

2 Com nova temporada em cartaz, entre 17 de maio a 19 de junho do ano de 2024, a qual faz parte do projeto intitulado *O Projeto Cabaré 25+25* em fazendo alusão aos seus 25 anos de estreia.

3 Em entrevista concedida à autora via *Zoom*, em 2021.



improvisação teatral – por ser mais ampla e abrangente, onde o termo ‘teatral’ passa a ser qualidade da improvisação [...]. O que distitui a obrigatoriedade de ‘traçar a linha bifurcada entre forma e improviso’. E, por sua vez conclui que a “expressão binômica – improvisação teatral – é na verdade, a fusão destas duas palavras para um significado único” (Chacra, 2020, p. 41).

O nosso mote inicial foi o questionamento, ou, ainda o estabelecimento do jogo do “perguntar/responder”: “Você é negro? O que é ser negro?”, na pessoa do, na época, diretor Marcio Meirelles. As respostas a esse questionamento são organizadas em blocos temáticos. Assim, temos temas como miscigenação, racismo na publicidade, nos meios de comunicação e no mercado de trabalho, estereótipo do negro-sexual-sensual-genital, intolerância religiosa, negro *versus* consumo e identidades. A abordagem discursiva das supracitadas temáticas é marcada pela presença de um humor peculiar a esse Coletivo. Foi um momento de transição artística, de produção, e de amadurecimento enquanto grupo. E essas percepções e desejos foram aos poucos tomando a forma do espetáculo cuja estreia ocorreu em 08 de agosto de 1997 no espaço Cabaré dos Novos do teatro Vila Velha, Salvador, com 15 pretos de olhos azuis (lentes de contato) e perucas *black power* em cena, discutindo uma diversidade de temas dentro de uma heterogeneidade discursiva em torno do ser negro.

2 A construção do riso antirracista sob a égide da ideia de encruzilhamento (Exu)

“Nós somos o começo, o meio e o começo.
Nossas trajetórias nos movem, nossa ancestralidade nos guia”
(Nêgo Bispo, 2019)⁴

A propósito, registro que a adoção da nomenclatura encruzilhamento ocorreu por considerar a ideia de ação, de movimento, que ela imprime esteticamente e filosoficamente. Foi pensada a partir do diálogo entre a concepção de encruzilhada proposta por Martins, em “Afrografias da memória”, de 1997. Contudo, vale a ressalva de que o presente estudo contempla a ideia de encruzilhamento também em seu viés religioso dentro da proposta epistemológica desencadeada no presente estudo, em consonância à cosmovisão dos povos negros africanos.

A epígrafe acima permite pensar a questão da cosmovisão africana/ancestralidade, bem como sua ressignificação/atualização no solo brasileiro, no tocante à sua pertinência nesta reflexão. A ancestralidade é definida, nas palavras de Martins, como “modo estruturante da cosmo percepção negro-africana, dispersa pelas suas inúmeras e diversas culturas” (Martins, 2021, p. 58). Vale ressaltar que, como assegura Oliveira:

⁴ Antonio Bispo dos Santos, líder quilombola, filósofo, professor, poeta, escritor e ativista político. Atuou em movimentos sociais e escreveu livros e artigos sobre a história e luta do povo negro. Faleceu em 03 de dezembro de 2023.



A ancestralidade, por sua vez, não é a afirmação do eu heroico, narcisista: na ancestralidade o que conta é a história de um povo, o arsenal simbólico adquirido por este durante o percurso do tempo. Quem conta a história do eu é sua tradição. A história do eu está vinculada à história de seus ancestrais. O eu faz parte de um todo e é importante justamente na medida em que compõe esse todo, e não o contrário. É por isso que podemos dizer que sem ancestralidade não há identidade. A identidade é encontrada na tradição e não no olhar narcisista (Oliveira, 2006, p. 120).

O estudioso ressalta o caráter integrativo e coletivo próprio dessa percepção de mundo, ainda que seja uma construção cultural e, por isso, sofra modificações no decorrer da história. O autor reafirma a relevância disso ao pontuar que a “cosmovisão africana encontra no princípio da ancestralidade sua concatenação interna e a força externa, manifesta na tradição dos afrodescendentes” (Oliveira, 2006, p. 121)”. Contudo, a cosmovisão negro-africana ao privilegiar o tempo passado não o fossiliza, ele é dinâmico, em um movimento espiralado possibilitando a constante atualização da memória ancestral. De forma que a memória coletiva se faz presente nos corpos dos descendentes negros africanos em diáspora, isto é, ela está corporificada. E, por isso, não existe disjunção entre as dimensões espiritual, física e material. Ante o exposto, reafirmo que esses corpos negros aqui estão sendo concebidos tendo como base a concepção de corporeidades negro-brasileiras, isto é, compreendendo os sujeitos atuantes em sua dimensão sócio-histórico-social, emocional-afetivo, mental-espiritual-corporal, por meio de suas vivências experienciadas, as quais constituem a base para seu processo de criação artística.

Mais um, dentre outros, pontos valiosos para as reflexões desencadeadas é pontuar o teor político assim como social e cultural da adoção da noção de cosmovisão africana em solo brasileiro, quer em 1997 (estreia do espetáculo) quer nos dias atuais, uma vez que atravessada das experiências de escravização e discriminação racial, logo configura também uma ação política. Uma cosmovisão de mundo forjada em África permeada do sagrado e aqui ressignificada, assim como o foi em outros espaços geográficos para os quais os negros africanos foram forçosamente levados na diáspora. O sagrado tem como fonte a ancestralidade sendo essa preservada e atualizada ritualisticamente por meio do culto aos ancestrais – sendo um ritual coletivo. Nas palavras de Oliveira (2006, p. 52), “o passado é privilegiado, pois esse [é] o tempo dos antepassados. [...]. O tempo africano, tal como o universo africano está prenhe de ancestralidade. A mesma ancestralidade que permeia todos os seres do planeta (universo africano) habita o tempo mitológico e atual”. Entretanto, na atualidade, os atores são os descendentes, portando, a atualização deve ser respaldada na memória dos ancestrais, com base em sua sabedoria. A fala abaixo transcrita do, na época, diretor Marcio Meirelles, denota um perceber – já na audição de formação do grupo, em 1990 - de que aqueles corpos negros assumiram, organicamente, o lugar de sujeitos de suas experiências vivenciadas e/ou de seus pares suscitando um ponto de vista negrodiaspórico que nesta reflexão é concebida sob o viés da ancestralidade:

No começo foi exatamente com isso, o desnudamento de minha história. [...]. Quando a gente fez a primeira audição foram quase cem pessoas [...] A gente



selecionou trinta. [...] tinham uma forma de representar o mundo, as emoções, as relações peculiares, porque não eram pautadas no teatro eurocêntrico ou estadunidense. Os formatos, os métodos de construção dos personagens psicológicos, etc. vinham de outros lugares, vinham exatamente da raça, exatamente de uma vida periférica (Meirelles, 2021).

Conforme Bakary Traoré (1972), na obra “The black african Theatre and its social functions”⁵, o teatro dos povos africanos em sua origem exerceu relevante função social no sentido de congregar os indivíduos, promovendo intensa coesão social e se tornando reflexo de costumes, hábitos e condutas. Um teatro de base oral improvisado, fortemente ligado à vida cotidiana de sua comunidade e a seus antepassados (culto aos ancestrais). Também é marcado por um viés cômico para debater questões sociais de natureza educativa, podendo conviver tranquilamente a tragédia e a comédia, o humano e o divino, a vida e a morte, bem como o entrelaçamento de discurso, música, movimento e dança.

O processo criativo do fenômeno em questão tem como eixo a improvisação que acolhe as marcas de espontaneidade e ritualidade tendo como elemento catalisador na interação entre o contexto macro e micro o jogo de “pergunta/resposta”. A espontaneidade das improvisações no processo gerativo tem um fundo pré-pensado, planejado, a pesquisa *in loco* realizada pelos atuentes. Contudo, também uma outra parcela advinda da sabedoria ancestral, da memória ancestral, presentificada e atualizada via corporeidade negra dos atuentes. Para tanto, o mecanismo da “pergunta” – recurso usado pelo diretor – funda o ponto nevralgico enquanto instância instauradora de questionamentos, ressignificações, atualizações ao promover as interações, interrelações com os contextos macro e micro, provocando: a autorreflexão crítica em cada um dos integrantes assim como reflexões críticas entre eles, isto é, entre cada um deles e o diretor, entre o diretor e cada um deles e com o todo, do diretor consigo mesmo, com cada um deles e com o todo – em função dele também participar do jogo. O caráter experimental e consequentemente a improvisação abrem abre espaço para a emersão e a imersão de vivências, conflitos e tensões resultantes da escravidão e da discriminação histórico-sócio-cultural vivenciadas e experienciadas pelos envolvidos no processo –, pois diz respeito tanto a uma problemática concernente ao passado quanto ao presente. Visto que, como pontua Kilomba (2019, p. 29), “o racismo cotidiano incorpora uma cronologia que é atemporal” e também as experiências vivenciadas no processo criativo propriamente dito.

O que leva a conceber, mediante o acima exposto, o espetáculo *Cabaré da Rrrrrraça* como resultado de um jogo de “pergunta/resposta” (exercício teatral marcado por um ouvir/perguntar/ouvir em um movimento) das pesquisas *in loco* e um experimentar vivências e experimentação (ato de conhecer por meio da experiência, tentativa e erro). Bem como faculta o entendimento de a “pergunta” usada pelo diretor ser lida como um agir decolonial (ainda que se considere o fato de ter ocorrido inconscientemente) ao considerar que a pergunta “você é negro?”, “o que é ser negro?” traz, implicitamente, a noção do tripé colonialidade/raça/racismo. Ou seja, traz latente

5 O Teatro Negro africano e suas funções sociais.



uma ideia de lugar de dominação/colonialidade no qual se há relação de poder, há necessariamente a possibilidade de agenciamento e resistência. Além disso, a pergunta feita pelo na época diretor, ao instaurar/suscitar resposta(s), constata-se que essas foram dadas por olhares oposicionais (dos atuantes) bem como por uma prática afrocentrada em razão dos atuantes falarem por si, isto é, o foco ser suas corporeidades propiciando o jorrar de uma memória ancestral afrodiaspórica assim como a atualização desta.

Quase sincronicamente, tem-se o jogo representacional no qual o “eu representativo” de cada um dos atuantes, ou seja, os atuantes com as máscaras de seus personagens, também respondem em um movimento de autorreflexão crítica aos questionamentos supracitados e exercitam o escutar, por parte de cada um dos integrantes do processo, considerando-se que a pergunta é feita aos atores e aos seus personagens. É interessante sublinhar que o então diretor é um não negro e que historicamente, isso ocorreu entre os anos de 1996 e 1997. Portanto, as respostas para as perguntas feitas pelo diretor estão no passado dos atuantes, na herança ancestral, são presentificadas e atualizadas por meio de suas corporeidades, bem como pelo riso que permeia todo processo gerativo. Isto é, juntamente com a pergunta se tem o riso, o recurso estético do riso instaurando o contraponto, a intervenção na encruza com a perspectiva afrocentrada promovendo o encruzilhamento mor do riso racista *versus* o riso antirracista.

Pois, esse espaço-tempo (encruzilhamento) é marcado pelo riso da colonialidade do poder e pelo local de emersão do riso que o confronta. Este, por estar sob o viés do encruzilhamento, está vinculado ao riso do racismo. Contudo, sob o ângulo das corporeidades negras, logo, a partir de experiências e/ou cosmovisões desses sujeitos, cujo compromisso político está para ações contra-hegemônicas, ao mesmo tempo em que configura a atuação cênica um caráter ritualístico abrindo caminhos outros. Assim, o riso antirracista está para a dimensão da cultura expressando outros modos de fazer, pensar e estar, pois está centrado na cosmovisão africana e instaurado por meio da corporeidade negra diaspórica brasileira.

No raciocínio apresentado neste texto, está latente, dentre outras, a ideia de que no sistema do mundo colonial, corpos negros estão situados a partir da experiência da diferença opositiva e excludente. E, a partir deste lugar, produzem ações e conhecimentos. Entretanto, vale realçar que, para que haja tal postura, se faz necessário que os sujeitos sejam minimamente éticos e politicamente conscientes.

3 Considerações finais

A reflexão aqui desencadeada ao repor questões pertinentes para os campos analisados, das Artes Cênicas bem como das Ciências Humanas e Sociais, e simultaneamente ao trazer a temática do antirracismo sob o viés do recurso do riso apresenta outro ângulo de reflexão/investigação não se restringindo apenas à questão teórica/acadêmica e contribuindo para o estudo sobre o antirracismo



no contexto social brasileiro. Além disso, possibilita trazer para à reflexão a provocação ao se atrelar o riso ao racismo como sendo possível só na estrutura, pois o humor racista, isto é, o humor como veículo de reiteração do racismo, lugar comum em nosso contexto sociocultural e histórico, inevitavelmente gera o cerceamento de práticas ressignificantes, pois está para um sentido único.

Possibilita também trazer para à reflexão a provocação de que ao se conceber a junção riso e racismo como sendo possível só na acepção: humor racista, isto é, o humor como veículo de reiteração e dissiminação do racismo, lugar comum em nosso contexto sociocultural e histórico, inevitavelmente gera o cerceamento de práticas que promovam sua ressignificação, pois o imobiliza em um sentido único.

O riso no processo criativo do texto dramático e espetacular foi concebido dentro da cosmogonia negrodiaspórica, essa reinterpretada/atualizada no Brasil sob o signo de Exu, o que demanda estar situar-se a partir de um lugar de fala não eurocêntrico, em outras palavras, feito por artistas negra(o)s. Visto que tal encruzilhamento se materializa no corpo dos atuentes, ao estar em um encruzilhamento, no ato de encruzilhamento, o riso racista e o riso antirracista simbolicamente se chocam, pois o segundo carrega a ameaça da subversividade, estando aí sua potência. Ao que a seguinte fala de Oliveira (1972) vem corroborar: “Exu nunca devolve algo do mesmo jeito que engoliu”. Assim, o espetáculo é concebido como Poética do encruzilhamento que se materializa no corpo dos seus atuentes, ou melhor, no espaço-tempo-corpo-riso-corporeidade negra. E tendo o riso como produto final do fazer cômico, humorístico e irônico, é numa ação desse encruzilhamento (perspectiva exusíaca, ou seja, Exu enquanto sabedoria ancestral) que tais corpos incorporam uma atuação cênica e ritualística.

Os corpos negros incorporam em cena um encruzilhamento em uma atuação cênica e ritualista – reificando o enfrentamento à colonialidade do corpo, sendo esta ser e saber introjetados à corporeidade negra pelas representações ideológicas colonizadoras em seus atravessamentos e camadas. O riso racista e o riso antirracista ao coexistirem na ideia de encruzilhamento – como pares dicotômicos não excludentes – viabilizam o embate/intervenção/fissuras e a abertura para caminhos outros. Logo, é a partir do riso operador e disseminador do racismo que também se transgride esse regime: riso/colonialismo estando para violência *versus* riso/antirracista/decolonial igual a resiliência, resistência e transgressão, sendo estas operadas via corporeidades negras. Dessa maneira, tem-se a presença do riso racista colonial e a sua ressignificação via intervenção/enfrentamento/insurgência – o que venho denominando de “riso decolonial”.



Referências

ASANTE, Molefi Kete. *Afrocentricidade: a teoria da mudança social*. Tradução de Ana Monteiro Ferreira. Philadelphia Editora Afrocentricity, 2003.

ASANTE, Molefi Kete. *Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental: introdução a uma Ideia*. Tradução de Renato Nogueira, Marcelo J. D. Moraes e Aline Carmo. *Ensaaios Filosóficos*, [s. l.], v. XIV, dez. 2016. Disponível em: <https://www.ensaaiosfilosoficos.com.br/#edicoes> . Acesso em: 08 out. 2025.

CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2020.
FRANTZ, Fanon. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2020.

hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

OLIVEIRA, Eduardo David de. *Cosmovisão Africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2006.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.) *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 227-278.

SALLES, Almeida Cecília. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2011.

SALLES, Almeida Cecília. *Processos de criação em grupo: diálogos*. São Paulo: Estações das Cores, 2021.

SMUTS, J. C. *Holism and evolution*. New York: The Gestalt Journal Press, 1996.

SANTOS, Antônio Bispo dos (Nêgo Bispo). As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético. In: OLIVA, Anderson Ribeiro; CHAVES, Marjorie Nogueira; FILICE, Renísia Cristina Garcia; NASCIMENTO, Wanderson Flor do. *Tecendo redes antirracistas: Áfricas, Brasis, Portugal*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

TRAORÉ, Bakary. *The black african Theatre and its sociais functions*. Translated and with a preface by Dapo Adelugba. Nigéria: Ibadan University Press, 1972.



Biografia acadêmica

Gildete Paulo Rocha - Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Professora efetiva da Universidade do Estado da Bahia, Eunápolis, Bahia, Brasil.

E-mail: gildetepaulo73@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

O artigo é originado da tese: ROCHA, G. P. Cabaré da Rrrrrraça: processo criação de recursos estéticos na abordagem do racismo/antirracismo. Gildete Paulo Rocha – 2024. Tese (doutorado – Artes da Cena/Teatro). Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Direitos autorais

Gildete Paulo Rocha

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

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

Editores responsáveis

Altemar Di Monteiro

Anderson Feliciano

Histórico de avaliação

Data de submissão: 15 jul. 2025

Data de aprovação: 04 set. 2025



**RRRRRAÇA CABARET, OLODUM THEATER GROUP:
poetics of the crossroads (Exu)**

CABARÉ DA RRRRRRAÇA, BANDO DE TEATRO OLODUM:
uma poética do encruzilhamento (Exu)

Gildete Paulo Rocha

 <https://orcid.org/0000-0003-3565-7523>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8330

***Rrrrraça Cabaret, Olodum Theater Group:
poetics of the crossroads (Exu)***

Abstract: This text, part of a larger study, offers reflections on the creative process of the show *Rrrrraça Cabaret* (1997) by Olodum Theater Group — SSA, and the construction on the mechanism of laughter (humor, irony, and comedy) as a mechanism to face racism. Its critical-methodological approach is based on the critique of the creative process (Salles), and its foundation includes participant testimonies (1997), decolonial thought (Quijano), Afrocentricity theory (Asante), Black theater (Bakary Traoré), and African worldview (Eduardo Oliveira). Its reflections culminate in the assertion that anti-racist laughter is constructed via crossroads (Exu) that are reified in actors' bodies — body-laughter-Black corporeality — and that, via laughter, which operates and disseminates racism, that this regime is also transgressed following Black-referenced actions, for, by materializing itself in the corporeality of the actors as a space-time of intersection, racist and anti-racist laughter coexist, enabling clash, intervention, insurgency, and its resignification — which this study has called decolonial laughter.

Keywords: *Cabaré da Rrrrraça*; creative process; crossroads (Exu); decolonial laughter.

***Cabaré da Rrrrraça, Bando de Teatro Olodum:
uma poética do encruzilhamento (Exu)***

Resumo: O presente texto, parte de um estudo maior, apresenta reflexões sobre o processo criativo do espetáculo *Cabaré da Rrrrraça* (1997), do Bando de Teatro Olodum — SSA e a construção do mecanismo do riso (humor, ironia, cômico) como mecanismo de enfrentamento ao racismo. Tem como abordagem crítico-metodológica a crítica de processo de criação (Salles) e como alicerce: depoimentos de participantes (1997), o pensamento Decolonial (Quijano), Teoria da afrocentricidade (Asante), Teatro negro (Bakary Traoré) e Cosmovisão africana (Eduardo Oliveira). As reflexões desencadeadas culminam com a asserção: o riso/antirracista é construído via encruzilhamento (Exu) reificado nos corpos dos atuentes — corpo-riso-corporeidade-negra. É a partir do riso operador e disseminador do racismo que também se transgride esse regime, por meio de ações negrorreferenciadas. Pois, ao se materializar na corporeidade dos atuentes, enquanto espaço-tempo de encruzilhamento, o riso racista e o riso antirracista coexistem viabilizando o embate, a intervenção, a insurgência e sua resignificação, o que este estudo tem denominado de riso decolonial.

Palavras-chave: *Cabaré da Rrrrraça*; processo criativo; encruzilhamento(Exu); riso decolonial.



1 Introduction

If racism in humor, a common place in our sociocultural and historical context, is an unavoidable theme to be addressed, a pertinent point regarding the fight against structural racism concerns the fact that this confrontation urgently needs to reflect on the use of anti-racist humor as a form of resistance, a political weapon, by revising the perspective on the issue. This implies reflecting on the notion of speaking place because, although one's social position fails to prescribe a discursive consciousness about said position, the *locus* in which we are socially inserted lend us other experiences and thus specific perspectives that enrich struggles for social equity by bringing different viewpoints on the social agenda of structural racism.

However, we know that the colonial speech and practice saw the colonized body as devoid of subjectivity, voice, and soul (hooks, 1995). Considering this historical fact, political awareness is imperative because the enunciation *locus* is signaled by our geopolitical location and by the socio-historically established hierarchies at its intersections (class, gender, ethnicity, among many others) to which the body is exposed, making a political awareness of this diasporic Black body/corporeality vital for promoting intervention and activist practices.

Thus, it is from my Black corporeality that I adopt writing as a political act—writing as a form of resilience and release—and am driven to appropriate my place as a Black woman who daily experiences racism. On this, I borrow Fanon's words in the following excerpt:

An investigator can choose between two attitudes toward his subject. First, he can be satisfied only to describe—in the manner of those anatomists who are all surprised when, when describing the tibia, they are asked how many fibular depressions they have. That is because in their researches there is never a question of themselves but of others; in the beginning of my medical studies, after several nauseating sessions in the dissection room, I asked an older colleague how I could prevent such reactions. He simply advised: “My friend, pretend you're dissecting a cat, and everything will be all right” [...]. Second, once he has described reality, the investigator can make up his mind to change it. In principle, however, the decision to describe seems to imply a critical need to go farther toward some solution (Fanon, 2020 p. 145).

Likewise, we point out that Black bodies constitute Black-Brazilian embodiments within a holistic perspective—a concept coined by African Jan Christiaan Smuts in his 1926 book, “Holism and Evolution.” Derived from the Greek word “holo,” the term can be understood as complete, whole, and emphasizes the interconnection between phenomena, valuing their totality. Black Theater is also relevant to this discussion, always taking the term as a plural concept that renews and reinvents itself along with society—an understanding adopted as a precautionary measure against the trappings of conceptual seduction, which disregards mobility. Hence our adoption of Black Theater—embodied in the Olodum Theater Group—as one that has as its primary axis the aesthetic-political-ideological-racial crossroads and critical humor via Black corporeality on stage.



We also highlight the notions of Afrocentricity, colonialism, coloniality, and decoloniality as they ground the reflections in this research. Briefly, based on Quijano (2005), colonialism describes the specific historical-social period of colonization, whereas coloniality refers to the link between the present and the past, which has survived colonialism as a supporter of the logic of colonial relationships between knowledge and ways of life, that is, as colonization of minds, bodies, and social and cultural structures. Since coloniality is underpinned by race/racialization and Eurocentrism, decoloniality refers to the action/practice of confronting subalternization and the oppression of colonization/coloniality. As for Afrocentricity, according to Asante (2003; 2016), it presupposes the restitution of African and Black diasporic peoples as protagonists of their narratives, experiences, and knowledge as masters of their cultures and histories and thus promoters of transformative and resignifying actions. This implies confronting oppressive epistemologies and structures that are conceived as universal.

Considering this briefly outlined scenario, the reflections on the construction of laughter (humor, comedy, irony) as a mechanism to confront racism in the creative process of the show *Rrrrraça Cabaré* (1997) by the Olodum Theater Group had as guiding resources traces of the creative process via immersion in the testimonies¹ of its creators; an immersion in a reading exploration based on the perspective of the crossroads (Exu)—philosophy and *modus operandi*, a metaphor of transits as a Black-referenced spiral-moving tool—in an attempt to navigate across networks of creation in search of explanations; a space-time of conflicts, confluences, divergences, convergences, clashes, interventions, and insurgencies. I would also highlight its inventive, heterogeneous nature, its multiple emergent voices, clashes, negotiations, and deviations. As for the “how,” we use the “critique of the creative process” developed by professor and researcher Salles.

Its basis lies on the relationship of one index to another and vice versa, that is, on the “establishment of relations.” As such, theories emanate from connections, thus being a “theory implicit in artistic practice” (Salles, 2017, p. 11). Other notable features of creative processes include the ideas of movement, complexity, non-linearity, and the imprecision of precisely delineating a beginning and/or end. In her words, disregarding the relevance of such traits would constitute “[...] a simplistic view of the creative act, showing a path that has its origin in a sudden insight, which takes shape throughout the creative process. A path from initial chaos to the order that the work offers” (Salles, 2011, p. 29).

Thus, investigations about the creative process focus on the creative movement “[...] in which the study of documents manages to go beyond the mere description of an immobilized structure [...]” (Salles, 2011, p. 30). Through this lens, scholars studying creations in progress must bear in mind that their attention should lie in the movement from one part to another, implying a notion of continuous time that “leads us to the aesthetics of the unfinished” (Salles, p. 29). According to Salles, scholars studying the creative process must be careful not to read each index in

¹ The interviews took place via *Zoom* from November 2021 to June 2023.



isolation lest they lose their heuristic power and consequently fail to gain insights into creations in progress.

The show *Rrrrraça Cabaret* premiered on August 8, 1997, and held its last performance in 2017². It resulted from a group creative process involving improvisation and a structure around sketches based on narratives of experiences lived by Black actors and actresses and/or their peers. The characters included eight women, six men, and one *travesti*. Its original cast consisted of Agnaldo Buiú (Brogojô), Auristela Sá (Flávia Karine), Cássia Valle (Marilda Refly), Cristóvão da Silva (Patrocinado), Fernando Araújo (Nego John), Geremias Mendes (Seu Gereba), Jorge Washington (Taíde), Lázaro Machado (Edmilson/Edileuza), Lázaro Ramos (Wensley de Jesus), Leno Sacramento (Abará), Merry Batista (Dr. Janaína), Nildes Vieira (m. C. Patrícia), Rejane Maia (Rose Marie), Tânia Toko (Dandara), Valdinéia Soriano (Jaqueline), and other actors who participate or have participated in the group and served as substitutes. Jarbas Bittencourt wrote the lyrics and Paulinho do Reco, from Ilê Ayê, the songs of the show.

It is considered one of the Collective's most popular shows, with performances outside Brazil on African soil at the invitation of the Angolan Ministry of Culture in celebration of Theater Week. In 2003, they were featured in the Arte da África-Teatro (Art of Africa-Theater) event at the Banco do Brasil Cultural Center in Rio de Janeiro and in the Latin American Theater Group Exhibition in São Paulo, held by Cooperativa Paulista de Teatro, conducting a workshop on their working method and exchanging aesthetic experiences with groups from other countries (such as Venezuela, Colombia, Argentina, and Chile) and other Brazilian states (such as Sergipe, Minas Gerais, and Rio Grande do Sul, etc.), ending their tour at the event "25 Days of Activism," held in Vitória, Espírito Santo, with *Rrrrraça Cabaret* in 2006, to name a few events.

We can infer that the dramatic and stage texts were created by improvisation—theatrical games in line with the director's statement that "[...] if there is a method, mine is to listen," justifying it by stating that "it all starts from listening and trying to answer or trying to ask back. *Rrrrraça Cabaret* exaggerates this because it emerged from a question, but I usually work from this: questions and answers (Meirelles, 2021)³." In this perspective, this study adopted Chacra's (2020, p. 40) conceptual perspective on improvisation, which chooses the "binomial expression—theatrical improvisation—for it is broader and more comprehensive, in which the term 'theatrical' becomes a quality of improvisation [...]. This eliminates the obligation to 'draw a line between form and improvisation,'" concluding that the "two-word expression—theatrical improvisation—is, in fact, the fusion of these two words into a single meaning" (Chacra, 2020, p. 41).

Our initial motto was questioning, or rather, establishing the game of "asking/answering:" "Are you Black? What does it mean to be Black?" in the person of Marcio Meirelles, the director of the show at the time. All answers to this question were organized into thematic blocks, including

2 With a new season running from May 17 to June 19, 2024, which is part of the *O Projeto Cabaré 25+25* (The Cabaret 25+25 Project), alluding to its 25th anniversary.

3 In an interview with the author via *Zoom* in 2021.



ones such as miscegenation; racism in advertising, in the media, and in the labor market; the stereotype of the Black-sexual-sensual-genital; religious intolerance; Black *versus* consumption, and identities. The Collective's discursive approach to these themes shows their peculiar humor. This constituted a moment of artistic transition, production, and maturing as a group. These perceptions and desires gradually took shape in the form of a show that premiered on August 8, 1997, at Cabaré dos Novos in the Vila Velha theater in Salvador, in which 15 Black men wearing blue contact lenses and afro wigs on stage discussed a variety of topics within a discursive heterogeneity around being Black.

2 The construction of anti-racist laughter under the aegis of the idea of crossroads (Exu)

“We are the beginning, the middle, and the beginning.
Our trajectories move us; our ancestry guides us”
(Nêgo Bispo, 2019)⁴

This study adopted the nomenclature “crossroads” as it considers the idea of action and movement it aesthetically and philosophically imprints, thinking it based on the dialogue between the concept of crossroads in Martin's 1997 “Afrografias da memória.” However, this study also considers the idea of crossroads in its religious bias within its epistemological proposal, in line with the worldview of Black African peoples.

The epigraph above enables us to think about the pertinence of the African worldview/ancestry and its resignification/update on Brazilian soil in this reflection. Martins' words define ancestry as “a structuring mode of the Black-African cosmoperception, dispersed across its numerous and diverse cultures” (Martins, 2021, p. 58). Moreover, Oliveira states that

Ancestry, in turn, is not the affirmation of the heroic, narcissistic self: in ancestry, what counts is the history of a people, the symbolic arsenal acquired by it during the course of time. Who tells the story of the self is one's tradition. The history of the self is linked to the history of one's ancestors. The self is part of a whole and is important precisely to the extent that it makes up this whole and not the other way around. That is why we can say that without ancestry there is no identity. Identity is found in tradition and not in the narcissistic gaze (Oliveira, 2006, p. 120).

The scholar emphasizes the integrative and collective character of this perception of the world (although it is a cultural construction and thus subject to changes throughout history). The author reaffirms such relevance by pointing out that the “African worldview finds its internal concatenation and external force in the principle of ancestry, manifested in the tradition of Afro-

⁴ Antonio Bispo dos Santos, quilombola leader, philosopher, teacher, poet, writer, and political activist. He worked in social movements and wrote books and articles about the history and struggle of Black people. He died on December 3, 2023.



descendants” (Oliveira, 2006, p. 121)”. However, the Black-African worldview shows a dynamic spiral movement that constantly updates ancestral memory by privileging past time rather than fossilize it. Thus, collective memory is present in the bodies of Black African descendants in diaspora, that is, it is embodied, producing no disjunction between the spiritual, physical, and material dimensions. Thus, I reaffirm that this study conceives these Black bodies based on the conception of Black-Brazilian corporeities, that is, understanding subjects acting in their socio-historical-social, emotional-affective, and mental-spiritual-bodily dimension via their experiences (which constitute the basis for their artistic creation process).

Another, among others, valuable point for these reflections involves pointing out the political, social, and cultural content of the adoption of the notion of African worldview on Brazilian soil, whether in 1997 (the premiere of the show) or in the present day since it includes the experiences of enslavement and racial discrimination, also configuring a political action; a worldview forged in Africa permeated with the sacred and re-signified, just as in other geographical spaces to which Black Africans were forcibly taken in the diaspora. The sacred has ancestry as its source, which is preserved and ritualistically updated by the worship of ancestors — a collective ritual. In the words of Oliveira (2006, p. 52), “the past is privileged because this [is] the time of the ancestors. [...]. African time, as the African universe, is pregnant with ancestry. The same ancestry that permeates all beings on the planet (African universe) inhabits the mythological and current time.” However, nowadays, the actors are the descendants, so the update must be supported by the memory of the ancestors based on their wisdom. The speech by director Marcio Meirelles below denotes a realization, at the time—already in the group’s formation audition in 1990—that those Black bodies organically took the place of the subjects of their lived experiences and/or that of their peers, raising a Black-diasporic point of view this reflection conceives under the bias of ancestry:

In the beginning it was exactly with that, the unveiling of my history. [...]. When we did the first audition there were almost a hundred people [...] We selected thirty. [...] They had a way of representing the world, emotions, peculiar relationships because they were not based on Eurocentric or American theater. The formats, the methods of construction of the psychological characters, etc. came from other places; they came exactly from race, exactly from a peripheral life (Meirelles, 2021).

According to Bakary Traoré (1972), in “The Black African Theatre and its social functions”, the theater of the African peoples in its origin played an important social role in bringing individuals together, promoting intense social cohesion and becoming a reflection of customs, habits, and conducts. This improvised oral-based theater, strongly linked to the daily life of his community and his ancestors (ancestor worship) also shows a comic bias to debate educational social issues, peacefully coexisting with tragedy, comedy, the human, the divine, life, death, and the intertwining of discourse, music, movement, and dance.

The creative process of the studied phenomenon has as its axis the improvisation that welcomes the marks of spontaneity and rituality, having the “question/answer” game as a catalyst



in the interaction between the macro and the micro. The spontaneity of the improvisations in the generative process has a pre-thought and pre-planned background: actors' *in loco* research. However, another portion arises from ancestral wisdom: ancestral memory, presentified and updated via actors' Black corporeality. To this end, the mechanism of the "question"—a resource used by the director—founds its neuralgic point as an instance that establishes questions, resignifications, and updates by promoting interactions and interrelations with the macro, the micro, and a provocation: a critical self-reflection in each member and critical reflections between them, that is, between each of them and the director; between the director, each of them, and the whole; and the director with himself, each of them, and the whole (since he also participates in the game). Such experimental character and the subsequent improvisation open a space for the emergence and the immersion of experiences, conflicts, and tensions due to enslavement and historical and sociocultural discrimination those involved in the process experienced (as it concerns a past and present problem). Since, as Kilomba points out (2019, p. 29), "everyday racism incorporates a timeless chronology" and due to the experiences lived in the creative process.

The above conceives *Rrrrraça Cabaret* as a result of a "question/answer" game (a theatrical exercise marked by listening/asking/listening in a movement) of *in loco* research, experiences, and experimentation (the act of knowing by experience, trial, and error). It also reads the director's "question" as a decolonial act (even if one considers its unconscious occurrence) by noting that the question "are you Black?" "what does it mean to be Black?" implicitly brings the notion of the tripod coloniality/race/racism. In other words, it brings a latent idea of a place of domination/coloniality that includes a power relationship and requires the possibility of agency and resistance. The question the director asked at the time established answers that were given by actors' oppositional views and elicited an Afrocentric practice as the actors speak for themselves, that is, the focus lies on their corporeities giving rise to an Afrodiasporic ancestral memory and its actualization.

Almost synchronically there emerges the representational game in which the "representative self" of each actor (that is, those who work with the masks of their characters) responds in a movement of critical self-reflection to those questions and exercises listening in the process since the question is asked to the actors and their characters. It is interesting to underline that the then director is a non-Black and that the studied event occurred from 1996 to 1997. Thus, the answers to the director's questions lie in performers' past, in their ancestral heritage, which their embodiment and the laughter that permeates the generative process bring to resent and update it. In other words, the questions beget laughter, the aesthetic resource of laughter establishes a counterpoint, an intervention at the crossroads with the Afrocentric perspective, promoting the ultimate clash between racist and anti-racist laughter.

This space-time (crossroads) includes the laughter from the coloniality of power and the place from which emerges the laughter that confronts it. Under the aegis of the crossroads, this place is linked to the racist laughter. However, the perspective of Black corporeality gives the theatrical performance a ritualistic character, opening paths based on the experiences



and/or worldviews of these subjects, whose political commitment is to counter-hegemonic actions. Thus, anti-racist laughter refers to culture expressing other ways of doing, thinking, and being centered on the African worldview and established by the Brazilian diasporic Black embodiment.

Such reasoning evinces, among other things, the idea that the colonial world system situates Black bodies based on the experience of oppositional and exclusionary difference, from which position they produce actions and knowledge. However, the existence of such attitude requires a minimal ethical and political awareness from individuals.

3 Final considerations

The reflection triggered by reposing pertinent questions to the analyzed fields (the Performing Arts and the Human and Social Sciences) and by bringing anti-racism under the lens of laughter as a resource configures another angle of reflection/investigation (beyond the theoretical/academic issue) and contributes to anti-racism studies in Brazil. It also enables us this provocation: conceiving laughter and racism in combination is possible only in the sense of racist humor. In other words, conceiving humor as a vehicle to reiterate and disseminate racism (commonplace in our sociocultural and historical context) inevitably curtail practices that promote its reinterpretation by immobilizing humor into a single meaning.

Laughter in the creative process of dramatic and stage texts was conceived within the Black Diaspora cosmogony, reinterpreted/updated in Brazil under the aegis of Exu, which requires situating oneself from a non-Eurocentric speaking place; in other words, made by Black artists. Since this crossroads materializes in the actors' bodies standing at a crossroads in the act of crossing, racist and anti-racist laughter symbolically clash for the latter carries the threat of subversiveness in which its power lies. The following statement by Oliveira (1972) corroborates this: "Exu never returns something in the same way he swallowed it." Thus, the show is conceived as the Poetics of the Crossroads that materializes in the bodies of its performers, or rather, in the space-time-body-laughter-Black embodiment with laughter as the end-result of comic, humorous, and ironic performance; these bodies embody a theatrical and ritualistic performance at this crossroads (an Exu-esque perspective, that is, Exu as ancestral wisdom).

Black bodies embody a crossroads on stage in a theatrical and ritualistic performance—reifying the confrontation with the colonality of the body, a being and knowledge introjected into Black embodiment by colonizing ideological representations in their intersections and layers. Racist and anti-racist laughter coexist in the idea of crossroads as non-exclusive dichotomous pairs, enabling conflicts, interventions, fissures and opening new paths. Thus, the laughter that operates and disseminates racism also transgresses this regime: laughter/colonialism denoting violence *versus* laughter/anti-racist/decolonial implying resilience, resistance, and transgression operated via Black



embodiments, reinterpreting Colonial racist laughter by intervention/confrontation/insurgency—what I have called “decolonial laughter.”



References

- ASANTE, Molefi Kete. *Afrocentricidade: a teoria da mudança social*. Tradução de Ana Monteiro Ferreira. Philadelphia Editora Afrocentricity, 2003.
- ASANTE, Molefi Kete. *Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental*: introdução a uma Ideia. Tradução de Renato Nogueira, Marcelo J. D. Moraes e Aline Carmo. *Ensaio Filosóficos*, [s. l.], v. XIV, dez. 2016. Disponível em: <https://www.ensaiosfilosoficos.com.br/#edicoes>. Acesso em: 08 out. 2025.
- CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- FRANTZ, Fanon. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2020.
- hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.
- OLIVEIRA, Eduardo David de. *Cosmovisão Africana no Brasil*: elementos para uma filosofia afrodescendente. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2006.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.) *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 227-278.
- SALLES, Almeida Cecília. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2011.
- SALLES, Almeida Cecília. *Processos de criação em grupo: diálogos*. São Paulo: Estações das Cores, 2021.
- SMUTS, J. C. *Holism and evolution*. New York: The Gestalt Journal Press, 1996.
- SANTOS, Antônio Bispo dos (Nêgo Bispo). As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético. In: OLIVA, Anderson Ribeiro; CHAVES, Marjorie Nogueira; FILICE, Renísia Cristina Garcia; NASCIMENTO, Wanderson Flor do. *Tecendo redes antirracistas: Áfricas, Brasis, Portugal*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- TRAORÉ, Bakary. *The black african Theatre and its sociais functions*. Translated and with a preface by Dapo Adelugba. Nigéria: Ibadan University Press, 1972.



Academic Biography

Gildete Paulo Rocha - Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Professor at the Universidade Estadual da Bahia, Eunápolis, Bahia, Brazil.

E-mail: gildetepaulo73@gmail.com

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

Article derived from the thesis: ROCHA, G. P. Cabaret da Rrrrraça: processo criação de recursos estéticas na abordagem do racism/antirracismo. Gildete Paulo Rocha — 2024. Thesis (PhD — Performing Arts/Theater). Graduate Program in Arts, School of Fine Arts, Federal University of Minas Gerais.

Copyright

Gildete Paulo Rocha

Copyright of the translation

Juliano Lima and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Not applicable

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0

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

**Evaluation Method**

Single-Blind Peer Review

Editors

Altemar Di Monteiro

Anderson Feliciano

Peer Review History

Submission date: 15 July 2025

Approval date 04 September 2025



(IM)POSSÍVEL MEMÓRIA:
história pessoal e coletiva em processo de criação dramaturgica

(IM)POSSIBLE MEMORY:
personal and collective history in the dramaturgical creative process

Júnia Pereira

 <https://orcid.org/0000-0002-0007-3889>

Marcos Antônio Alexandre

 <https://orcid.org/0000-0002-6441-307X>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.7829

(im)possível memória:

história pessoal e coletiva em processo de criação dramática

Resumo: O presente artigo trata do processo de criação dramática do espetáculo *(im)possível memória*. É apresentado o processo de construção do material textual, com ênfase na gênese do material, nos dispositivos e procedimentos de criação utilizados. Além disso, o trabalho reflete acerca das relações entre história, memória e dramática, dialogando com o conceito de historiografia de artista.

Palavras-chave: dramática; processo criativo; história; memória; historiografia de artista.

(im)possible memory:

personal and collective history in the dramaturgical creative process

Abstract: This article addresses the dramaturgical creation process of the show *(im)possible memory*. The process of building the textual material is presented, with emphasis on the genesis of the material and on the devices and creation procedures adopted. Furthermore, the work reflects on the interrelations between history, memory and dramaturgy, dialoguing with the concept of artist historiography.

Keywords: dramaturgy; creative process; history; memory; artist historiography.



1 Introdução

Neste trabalho, iremos apresentar e discutir o processo de criação dramática do espetáculo solo *(im)possível memória*¹. A dramaturgia foi construída por uma artista que exerceu, simultaneamente, as funções de dramaturga, atriz e pesquisadora, e o projeto de criação partiu de uma inquietação sua acerca da escassez de informações relativas à origem de sua família. Tratamos aqui de dramaturgia, sobretudo, como texto escrito para a representação teatral. Contudo, o contexto específico dessa produção, no qual a mesma artista trabalha simultaneamente como dramaturga e atriz, caracteriza um procedimento comum na contemporaneidade, no qual as fronteiras entre criação dramática e criação cênica são indefinidas. Dessa maneira, a dramaturgia acaba incorporando, em sua gênese, ações e elementos visuais e sonoros que são focos da investigação atoral, tornando-se mais do que um texto dramático no sentido estrito, já que incorpora e registra informações que são parte do conceito de texto espetacular (Pavis, 1999). Portanto, é a partir dessa complexidade que se dará nosso relato e nossa análise.

A curiosidade em relação à história familiar, à cultura e à origem dos antepassados é algo comum à maioria das pessoas em algum momento da vida, porém, nem todas as pessoas que buscam essas respostas, em nosso país, conseguem encontrar muitas informações, devido a um processo social de apagamento, referente às culturas negra e indígena presentes na constituição social brasileira. Conforme Abdias Nascimento (1978), o “branqueamento da raça” foi uma estratégia de genocídio adotada pelo Estado brasileiro como política pública desde o final do século XIX², apostando na miscigenação e na política imigratória pós-abolicionista (que incentivava a vinda de imigrantes brancos) como formas de diluição e apagamento da população de origem africana em território brasileiro, sob a máscara da “democracia racial”. Nesse processo, a história de famílias mestiças e interracialis foram narradas conforme a ideologia do branqueamento, segundo a qual o fenótipo com passabilidade branca era considerado vantajoso para o indivíduo, ao contrário de sua origem negra e indígena. Ao mesmo tempo, essa diferente atribuição de valores era invisibilizada. Para Nascimento, o mito da democracia racial engendra a seguinte lógica:

a assunção de que as pessoas de origem índia[sic] ou africana preferem ser rotuladas de brancas e a simultânea presunção de que a benevolência da estrutura social em lhes concedendo o privilégio do status de “branco” constitui prova da ausência de preconceito ou discriminação racial! (Nascimento, 1978, p.76).

1 O trabalho foi desenvolvido durante uma residência pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (FALE/UFGM), tendo sido realizadas três apresentações em 2024, no formato de ensaio aberto: dia 03 de novembro no Teatro 171 (Belo Horizonte/MG), dia 10 de novembro no Teatro Dom Silvério (Congonhas/MG), e dia 18 de novembro no Núcleo de Artes Cênicas da UFGD (Dourados/MS). Ver: ENSAIO aberto memória (im) possível. Produção de Júnia Pereira. [S. l.: s. n.], 2024. 1 vídeo (84min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4ADNYOp1tVI>. Acesso em: 14 nov. 2025.

2 Inclusive com a queima dos arquivos relacionados à escravidão, em 13 de maio de 1891 (Nascimento, 1978).



Possivelmente, pelo resultado de todo esse processo, ocorre que, na família da artista, como em muitas famílias brasileiras, as histórias de origem são escassas e os registros e documentos também, havendo uma ruptura nas narrativas de origem e na memória oral e escrita da árvore genealógica da família, ruptura que coincide justamente com o período pós-abolição. O projeto artístico visou construir uma dramaturgia que, mesmo partindo de uma questão pessoal e até biográfica, provocasse um debate público, levantando as questões do direito à memória de família e do direito à narrativa de origem, perdidos, para muitas pessoas, durante o processo de formação do Estado brasileiro.

A estrutura dramaturgica do espetáculo é composta de um prólogo, duas cenas e um epílogo. No prólogo, a artista se apresenta ao público por meio de uma música e assim introduz a primeira cena. Ela está vestida com um figurino que a caracteriza como uma investigadora, conectada ao universo imagético da antropologia e da arqueologia. Nesta primeira cena, o espetáculo lança mão de recursos do teatro documentário, em especial do gênero palestra/performance. Com a ajuda de um retroprojetor, a atriz compartilha com o público um pouco de sua pesquisa, ilustrada por documentos como fotografias e dados históricos, e de suas descobertas acerca de sua história familiar, bem como das lacunas e das opacidades que ainda permanecem nessa história. A cena termina dando a conhecer a descoberta da existência de Tata – assim chamada, pois não se sabe seu nome – uma mulher escravizada das Minas do século XIX e que teria sido tataravó da artista. Na cena seguinte, a atriz/dramaturga veste o figurino de Tata, composto por uma roupa típica de mulheres escravizadas do século XIX, e busca instalar sua presença cênica e ficcional, como se a personagem fosse chamada ao teatro para contar sua história, que, apesar de contada/ficcionalizada, também permanece cheia de lacunas. A construção da personagem Tata inaugura a ficção e a atriz, então, passa da palestra/performance para a representação teatral. Na segunda cena, a atriz inventa e performa a personagem que seria o elo de ligação com sua origem africana. O que não pode ser acessado pelo registro histórico é sentido e corporificado por meio da presença e da performance teatral. Realiza-se um trânsito de afetos, compartilhados com o público, buscando acessar e acionar memórias coletivizadas da plateia presente. O espetáculo termina num epílogo no qual a atriz se despe do figurino de Tata e reflete acerca de sua própria busca.

Com o intuito de discutirmos sobre os lugares e alcances da memória na arte, e em diálogo com os conceitos de história e memória, descrevemos e comentamos elementos e procedimentos surgidos no processo de criação dramaturgica e que foram determinantes para a sua composição final.

2 Desenvolvimento

Em primeiro lugar, parece-nos importante refletir um pouco sobre a dramaturgia que é tecida a partir das memórias pessoais e coletivas da artista que é uma das autoras deste trabalho,



que, por sua vez, vão ao encontro das afetividades, identidades, histórias de vida e subjetividades de diversas outras pessoas que, de alguma maneira, compartilham, a partir de lacunas, lapsos, rastros, suas memórias, principalmente, se levamos em consideração, como já mencionamos, a população indígena e negra que integra as distintas regiões brasileiras. Dividiremos nosso relato e nossas reflexões em quatro partes, que correspondem às quatro partes nas quais a dramaturgia se divide: Prólogo, Cena 01, Cena 02 e Epílogo.

2.1 A música, o sonho

Nga zèyi
Makutèlanga ndozi
Mu diambu dia kânda diâku
Um diambu dia nsi âku
Ndozi
Ndozi
Ndozi ye ndozi
(Bunseki Fu-Kiau, 2024)³

No dia 02 de setembro de 2023, muito antes de iniciar, de fato, o processo de pesquisa e criação que daria origem ao espetáculo *(im)possível memória*, a artista acordou com a memória de um sonho e mandou uma mensagem a uma amiga, dizendo-lhe ter sonhado estar com ela, num teatro, ensaiando. E, nesse ensaio, cantava uma música. Por meio dessa mensagem, a memória da música sonhada foi registrada, cuja letra transcrevemos abaixo:

Perdido, perdido
Nada no mundo perdido
Nada perdido no mundo perdido
Perdido
Perdido, perdido
Nada perdido no mundo
Nada perdido no mundo perdido
Nada perdido (Pereira, 2023).

Essa música se tornou o primeiro material textual a compor a dramaturgia do espetáculo, cujo processo de escrita somente foi iniciado em junho de 2024. Esse fato associa a gênese do processo criativo ao sonho, atividade involuntária que, já de início, perturba nossa noção tradicional de autoria. Os versos da dramaturga, que se repetem, nos movimentam e nos impulsionam para pensar nos códigos que condicionam e recompõem as nossas memórias, que são compostas de fragmentos que vamos buscando reconfigurar ao longo de nossas existências, por meio do convívio com nossos familiares, amigos e pessoas que cruzam os nossos caminhos, muitas vezes, passando a preencher alguns vestígios do que fora perdido.

3 Você entende?/O que os sonhos lhe dizem/Sobre a sua comunidade/Sobre o seu país/Sonhos/Sonhos/Sonhos e sonhos (Fu-Kiau, 2024, tradução de Tiganá Santana).



Como composição cuidadosamente construída por um/a artista, a nossa noção de autoria dramaturgica, muitas vezes, pressupõe o controle e a escolha proposital de cada elemento. Por outro lado, práticas de escrita que se abrem para processos intuitivos, valorizam os acasos e os elementos que surgem a partir do imponderável. No caso dessa canção, produzida de forma inconsciente, chama a atenção a ambiguidade e a ambivalência que se estabelece entre as expressões “perdido” e “nada perdido”, que intercaladamente negam e afirmam a perda de algo no mundo e a perda de um mundo, que, em si, é composto de perdas. Para o filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau (2024), um sonho (ndozi), na cosmologia Bantu-Kongo, é uma mensagem com a qual se pode aprender “sobre as pessoas e sua saúde, sobre a sociedade e suas organizações, sobre ciência, sobre o passado, o presente e o futuro da humanidade e do mundo” (Fu-Kiau, 2024, p. 148). Sem adentrar, aqui, nos diferentes significados que o sonho pode ter em diferentes culturas e na psicanálise, nos interessa sobretudo o caráter imprevisto de sua aparição e a ausência de controle racional sobre o conteúdo advindo da experiência onírica. Para Fayga Ostrower, os acasos não somente marcam a criação artística, como também não são exatamente acontecimentos aleatórios, na medida em que dependem da percepção do/a artista para que possam ganhar importância em sua vida e obra:

Quando notamos um acaso significativo – e pode ser um evento em si insignificante – ele é “reconhecido” de imediato. Este ato de reconhecimento se dá de modo direto e com uma certeza absoluta, sem hesitação, e sem etapas intermediárias de reflexão ou dedução intelectual, estabelecendo-se naquele momento uma correspondência, uma espécie de consonância com algo dentro de nós. [...] Nunca se trata, então, de acontecimentos aleatórios, no sentido de não estarem relacionados com a pessoa que os percebeu. Antes, pelo contrário, devemos entender que, embora jamais os acasos possam ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma, eles acontecem às pessoas porque de certo modo já eram esperados (Ostrower, 1995, p. 3-4).

De fato, naquela manhã de 02 de setembro, em que a artista acordou com a memória da canção sonhada, durante todo o dia não deixou de cantarolar essa música, pois a reconheceu como não apenas um sonho, mas como parte de uma nova criação teatral que já se anunciava em sua vida. Poucos meses depois, o projeto do espetáculo começou a ganhar forma, bem como o projeto de pesquisa do qual é parte. Aproximadamente um ano depois, a canção se tornou parte do prólogo do espetáculo, que se inicia com a entrada da artista em cena, entoando essa canção e esticando um fio, a partir do qual irá traçar a linha do tempo de sua pesquisa, conforme se pode ver na imagem abaixo:



Imagem 1 – Registro do Prólogo do espetáculo.



Fonte: Acervo pessoal, foto de Nicole Pavarina, 2024.

2.2 Pesquisa histórica e documentos em cena

é a memória, no momento do reconhecimento do objeto esquecido, que testemunha a existência do esquecimento (Paul Ricœur).

Uma coisa que me parece muito simples é o fato de que, para saber quem somos, devemos saber o nome de nossas mães. E, ainda assim, nós não sabemos. Ou, quando sabemos, sabemos apenas os nomes, mas não conhecemos suas vidas (Alice Walker).

Uma vez elaborado o projeto de pesquisa e criação, foi dada uma pausa na escrita dramaturgica, pois desejava-se que a mesma pudesse, primeiro, se alimentar da pesquisa histórica. Para Maurice Halbwachs (1990), a história se difere da memória coletiva:

A história, sem dúvida, é a compilação dos fatos que ocuparam o maior espaço na memória dos homens. Mas lidos em livros, ensinados e aprendidos nas escolas, os acontecimentos passados são escolhidos, aproximados e classificados conforme as necessidades ou regras que não se impunham aos círculos de homens que deles guardaram por muito tempo a lembrança viva (Halbwachs, 1990, p. 80).

Falta, portanto, à história, a relação pessoal e viva com os fatos, o vínculo afetivo e identitário que se forma junto com a memória pessoal e vincula essa à memória coletiva. É por isso que o projeto de pesquisa e escrita dramaturgica foi intitulado *(im)possível memória*: uma vez que a memória dos antepassados da artista não foi preservada, o ponto de vista dos mesmos acerca dos acontecimentos históricos é impossível de ser resgatado totalmente, bem como o tecido de memória pessoal e coletiva que se entremeava aos fios que ficaram conservados na história.

Por outro lado, os parênteses, grafados no título, que separam o prefixo “im” da palavra impossível, trazem como possibilidade de sentido a ideia de uma “possível memória”, ou seja, uma possibilidade de memória, uma memória imaginada como uma hipótese, uma memória (re)



inventada, pois lembremos que a memória também é criada. Por sua vez, também está contido na expressão “possível memória” o sentido de uma memória reconstituída – e, nesse caso, em grande parte ficcionalizada, mas uma memória composta, na realidade concreta, a partir da contingência de nossas possibilidades, do que temos à mão: uma memória possível. E, na ausência de convívio e de transmissão oral, restam, ao alcance de nossas mãos, os dados que foram preservados no registro histórico.

Inicialmente, voltamo-nos para a sociedade mineira dos séculos XVIII e XIX, em busca de compreender o seu processo de constituição social. De acordo com Marcus Vinícius Fonseca (2009), em Minas Gerais houve um processo de povoamento singular devido principalmente à combinação de dois fatores: a passagem, no século XIX, de uma economia baseada quase que exclusivamente na mineração para uma economia diversificada e a ampliação do número de pessoas escravizadas a partir de sua reprodução no interior do próprio cativeiro. Destaca-se, também, uma grande quantidade de ex-escravizados, que conquistavam a liberdade por diferentes vias:

O processo de composição da população de Minas Gerais se deu através de uma intensa mobilidade dos africanos e seus descendentes. Deste modo, quando adentramos ao século XIX essa população se constituía como um grupo majoritário, presente nos mais diferentes segmentos da sociedade (Fonseca, 2009, p. 204).

Ao confrontar fontes demográficas de 1776 a 1821, Roberta Giannubilo Stumpf (2017) também constata que, durante todo esse período, a população de origem africana constituía o grupo social majoritário. Além disso, a pesquisadora também aponta, entre o final do século XVIII e o início do século XIX, um crescimento do número da população negra livre:

apesar de apresentar o maior contingente em termos absolutos de cativos da América portuguesa, a sociedade mineira estava longe de ser majoritariamente escrava, sobretudo porque a quantidade de homens/mulheres livres continuava a aumentar paulatinamente, com destaque para a contribuição das alforrias para isto (Stumpf, 2017, p. 540).

Outro dado que cresceu no período entre 1776 e 1821, de acordo com Stumpf (2017), foi o número de mestiços, identificados, nas fontes demográficas, como pardos/as ou mulatos/as. Já Fonseca (2009), que analisou listas nominativas da região central da província de Minas, da década de 1830, problematiza os diferentes termos utilizados para denominar o que ele considera população negra livre: pretos, pardos, crioulos e cabras. Para o pesquisador, tais termos não podem ser lidos somente como classificações raciais. Enquanto o termo preto era, comumente, intercambiado por africano, o termo crioulo designa descendentes de africanos já nascidos no Brasil, não indicando necessariamente um processo de mestiçagem. Já os termos pardo e cabra indicam um processo de miscigenação, mas, para Fonseca (2009), indicam também um posicionamento social: o termo cabra, de mais difícil apreensão, parece conotar um aspecto de maior distância do processo civilizatório, ao contrário do termo pardo, que demonstra uma maior assimilação da cultura branca, inclusive pelo processo de educação escolar:



A multiplicidade de termos que eram dirigidos aos negros pode guardar um significado importante para a experiência social dos membros deste grupo, principalmente em relação àqueles que em um período em que imperava a escravidão e o preconceito conseguiram estabelecer contato com espaços escolares. Em relação a estes, chama a atenção o predomínio dos pardos e isso precisa ser problematizado. A presença dos chamados pardos na escola não pode ser reduzida à miscigenação, pois pode ser que se trate de uma forma de registrar a relação com um processo civilizatório que os aproximava dos brancos, que eram tidos como o grupo que se encontrava no topo da hierarquia racial estabelecida durante o século XIX (Fonseca, 2009, p. 218).

Temos, então, nas Minas Gerais do século XIX, uma população “de cor” em sua maioria – 74,05% em 1821, segundo Stumpf (2017) – formada por pessoas escravizadas (o maior continente da América Portuguesa, no período) e livres, identificadas na terminologia da época como pretas, crioulas, cabras e pardas, sendo possível que a presença de população indígena esteja contida nessa contabilização.

Diante desses dados, a artista voltou-se novamente para sua história familiar. O que chama a atenção, em sua árvore genealógica, é que a memória da família materna alcança, em fotografias e narrativas orais, até o final do século XIX, havendo ali uma ruptura com o passado: o bisavô, antepassado mais antigo do qual se tem informações, teria nascido por volta de 1890 e residia, ao menos, quando adulto, em Boa Morte, atual distrito de Belo Vale, Minas Gerais. Não há informações sobre sua origem e, sobre sua constituição racial, a informação é que seria “moreno”, sendo a única fotografia preservada um documento insuficiente para determinar a cor de sua pele. De acordo com uma lista nominativa da população de Boa Morte em 1831, a população negra (pretos, pardos, crioulos e cabras) representava mais de noventa por cento da população. Assim, a partir dos dados históricos pesquisados, é possível imaginar que a origem da família da artista esteja relacionada à população “de cor”, sendo possível que as políticas públicas de embranquecimento da população a partir do final do século XIX tenham contribuído para o apagamento dessa memória.

Em contrapartida, a título de corroborar nossa hipótese de estudo de que as árvores genealógicas da população negra são, quase sempre, incompletas, o autor que assina a coautoria deste trabalho também buscou fazer o mesmo exercício de recomposição de sua árvore genealógica, mas só conseguiu chegar aos nomes dos avós paternos. Por meio de conversas com sua irmã mais velha, que atualmente conta com 84 anos idade, e com os demais irmãos (uma família de treze irmãos, dos quais, hoje, apenas sete estão vivos), se sabe muito pouco dos avós, cujos nomes se encontram na certidão de nascimento - Marcos Jerônimo dos Santos e Rita Joaquina de Castro (avós paternos) e Antônio Emílio de Souza e Margarida Paula (maternos). Ainda, segundo as informações da memória fragmentada da irmã mais velha, o avô paterno não gostava muito de trabalhar (a família guarda a sua carteira de trabalho sem nenhum apontamento profissional) e tinha um bordão que repetia muito para sua esposa: “Ôh, Ritinha, hoje não vai dar dia!”, o que é motivo de risos entre os familiares. Esse traço de incompletude e rasura identitárias, como já mencionamos, é muito comum nas famílias de negros e negras no Brasil.



Retomando o processo de criação dramaturgica, a artista começava então a tentar imaginar diferentes personagens entre essa população “de cor” de Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX, que pudessem, num passado hipotético, terem sido seus antepassados. Novamente, foi um acaso que guiou a criação dramaturgica para uma maior delimitação de tempo e espaço. Embora a informação de que seu bisavô residiu em Boa Morte já fosse conhecida desde o início da pesquisa, foi a partir de uma conversa com sua mãe, que mencionou novamente o lugarejo, que a artista foi pesquisar maiores informações sobre o lugar, constatando que o mesmo foi reconhecido como território quilombola em 2005, pela Fundação Palmares.

No site do Arquivo Público Mineiro, encontramos microfilmes de uma lista nominativa dos habitantes do distrito de Boa Morte, no ano de 1831. O relatório, assinado pelo juiz de paz Romualdo José Monteiro de Barros, então proprietário da Fazenda da Boa Esperança e que viria a se tornar, em 1854, Barão de Paraopeba, dá conta de 108 fogos e 1132 habitantes, sendo 622 livres e 510 cativos. Dessa população de 510 cativos, o maior contingente vinculado a uma única propriedade é o contingente da Fazenda Boa Esperança, que registra 215 pessoas escravizadas, entre pretas, pardas, crioulas e cabras. De acordo com a prefeitura do município de Belo Vale:

O povoado de Boa Morte, criado no início do século 18, servia como um ponto de passagem para os viajantes que circulavam entre as localidades situadas dos dois lados da Serra da Moeda. A partir da promulgação da Lei Áurea, de 1888, Joaquim Vitor Góes de Lara Resende, então proprietário da Fazenda Boa Esperança, doou as terras hoje conhecidas como Passo da Fonte para a Capela de Nossa Senhora da Boa Morte, com o intuito dos ex-escravizados terem um local para morar e continuarem próximos a sua propriedade, onde permaneceram trabalhando. Assim, durante muito tempo, Boa Morte foi povoada pelos libertos e seus descendentes (Belo Vale Prefeitura, 2020, p. 89).

A artista, ao saber que o local de residência de seu bisavô no final do século XIX e início do século XX foi reconhecido como território quilombola, associou essa informação imediatamente à possibilidade de a origem da família estar relacionada ao contingente de escravizados da região, notadamente da Fazenda Boa Esperança. No entanto, na memória da família da artista não havia nenhum indício da vinculação do bisavô com escravizados ou ex-escravizados. Foi então que, novamente, a artista foi conversar com sua mãe e, apesar de essa conversa já ter ocorrido outras vezes, desta vez sua mãe se lembrou que seu bisavô lhe disse uma vez ter tido uma avó escravizada, a qual seria tataravó da artista.

Toda essa investigação acerca da história familiar e social deu origem a uma cena do roteiro dramaturgico, na qual a artista narra, ao público, sua tentativa de construção de uma árvore genealógica do ramo materno, os limites encontrados nessa tentativa e a pesquisa histórica e familiar que desembocou na descoberta de uma tataravó escravizada. Tal narração, que tem caráter de metalinguagem, por fazer da performance uma explicação da origem da própria performance, utiliza também elementos que aproximam o formato cênico do conceito de palestra-performance, que, para Daniele Ávila Small, “materializa a confluência entre ação e mediação, pensamento crítico e criatividade; uma linguagem que convida ao pensamento poético, à imaginação crítica” (Small,



2019, p. 214). Nessa perspectiva, a cena dramaturgica, por um lado, expõe o caráter teatral, e, portanto, ficcional, afetivo e subjetivo da construção do conhecimento. Para Marco Catalão:

a palestra-performance também desvela a percepção contemporânea de que, assim como a arte, o conhecimento (tanto dentro quanto fora das universidades) não é um conjunto de objetos neutros transmitido de forma transparente de uma geração a outra, mas depende fundamentalmente dos modos de exposição utilizados por seus praticantes (cientistas, professores, mas também jornalistas e diversas outras pessoas envolvidas no processo de construção e retificação do conhecimento) (Catalão, 2017, p. 11).

Por outro lado, e de acordo com Júlia Guimarães (2024), em formatos como a palestra-performance, que operam na relação entre performance e historiografia, o que está em foco é um modo de conhecer específico que é favorecido pelas artes da cena. No caso de *(im)possível memória*, a dramaturgia concorre não apenas para desnaturalizar a construção do conhecimento histórico tradicional, mas para favorecer um modo específico de historiografar.

Com um figurino que remete à caracterização de uma exploradora/cientista e utilizando um retroprojetor, a artista projeta imagens de sua família, imagens de fontes históricas pesquisadas e imagens do distrito de Boa Morte, território quilombola em Belo Vale, Minas Gerais. Como suporte para a projeção, ao invés de uma tela simples, a artista utiliza uma vestimenta produzida a partir de referências históricas da caracterização de mulheres escravizadas do século XIX. Tal veste, na cena seguinte, será utilizada como figurino. Assim, a projeção lança imagens de documentos reais (fotografias e fontes históricas) sobre um suporte ficcional (figurino) construído a partir de fontes também documentais, deste modo, mesclando documentos originais a documentos reconstituídos pela criação e imaginação, tal como ocorre em toda a proposta cênica.

Imagem 2 – Registro da Cena 01 do espetáculo



Fonte: Acervo pessoal, foto de Nicole Pavarina, 2024.

Imagem 3 – Registro da Cena 01 do espetáculo



Fonte: Acervo pessoal, foto de Nicole Pavarina, 2024.

O uso do retroprojetor traz um caráter analógico para a exposição das imagens, remetendo ao mesmo tempo à precariedade dos registros históricos e à sua materialidade, que necessita do corpo da artista para ser projetado, em cada gesto cênico de colocar e tirar as transparências. Para Guimarães:

É justamente ao ressaltar o conhecimento como fenômeno prático, ligado a uma ação construída no espaço e no tempo, produzido por pessoas com seus corpos e afetos, que o teatro se mostra como espaço privilegiado para dialogar criticamente com diferentes campos do saber (Guimarães, 2024, p. 15).

Nesse diálogo entre arte cênica, memória e história, busca-se vincular a história familiar da artista à história de Minas Gerais e do Brasil. Isso porque quando estudamos o tema da escravidão e da constituição social brasileira na escola, fazemos isso de forma desvinculada de nossa própria origem e história, que tem aspectos de subjetividade, mas não deixa de ser, sobretudo, coletiva. Essa cisão entre história pessoal e coletiva em nossa educação escolar faz com que, muitas vezes, não nos reconheçamos como parte da história do racismo no Brasil. Cria-se uma ilusão de que existe uma história da escravidão e do racismo que é brasileira, mas que não se passou em nossas famílias, mas com outras pessoas que já morreram e que não conhecemos. No entanto, esse desconhecimento, ou seja, as lacunas em nossa própria memória familiar e social podem estar, justamente, vinculadas ao racismo estrutural. Assim, ao perguntar sobre a memória perdida de seus familiares em períodos anteriores ao final do século XIX, a artista indaga também acerca da posição de seus familiares no mundo escravocrata, de modo que essa pergunta ecoe também entre o público.

Para Small, o conceito de historiografia de artista não define um gênero de teatro, mas “um modo de operar sobre as narrativas historiográficas no teatro contemporâneo” (Small, 2019, p. 275). Dentre os elementos sistematizados pela pesquisadora como constituintes desse modo de fazer teatro, destacamos alguns que mais se fazem presentes na dramaturgia de *(im)possível memória*: 1) a relação autorreflexiva, ou seja, a exposição cênica de meios e processos da pesquisa. Isso se dá em cena quando a artista se utiliza do retroprojetor para projetar e discutir imagens e documentos que fizeram parte do processo de investigação que deu origem ao espetáculo; 2) a ética do presente, que diz respeito a assumir e marcar o lugar de fala do discurso. Isso está presente na própria origem do espetáculo, que parte de uma questão referente à família da artista, lembrando que esse aspecto do individual a partir da relação familiar assume – ou pode assumir – um caráter coletivo na recepção do espectador ao colocar em fricção suas histórias pessoais e subjetividades; 3) o trânsito de afeto, que significa agir sobre a política do afeto. A artista pretende fazer isso ao criar afetividade em relação a uma personagem (sua tataravó) que não existia na memória e no imaginário pessoal e social. Ela traz uma personagem histórica totalmente esquecida e “apagada” para a cena, criando para ela imagens, memórias e, sobretudo, afetividades; 4) a arte como epistemologia: a artista utiliza o trabalho teatral como modo de conhecer e acessar a memória perdida de sua família, a qual faz parte de um conjunto maior de memórias perdidas, que dizem respeito ao estado de Minas Gerais e ao Brasil; 5) os corpos historiadores, que dizem respeito à prática corporalizada do espetáculo: isso está presente na origem do trabalho, pois a artista atua simultaneamente como pesquisadora, atriz e dramaturga, não havendo, portanto, separação entre sua pesquisa, sua dramaturgia e sua prática corporal em cena; e 6) a esfera pública, diz respeito à forma como o trabalho propõe uma relação com o público, promovendo a abertura de canais de escuta e um convite ao convívio. Esse é um elemento importante no projeto dramático, que objetiva trazer à cena a questão da memória perdida não como uma questão somente autobiográfica da artista, mas sobretudo como um debate público e social acerca de memórias perdidas no processo de formação do estado brasileiro, marcado pelo racismo estrutural.

2.3 Tata – a memória como ficção

a memória, a gente considera como o não saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituiem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção (Lélia Gonzalez).

Na inspiração do pensamento de Lélia Gonzalez, a construção dramática da segunda cena do espetáculo busca estruturar, como ficção, uma memória não escrita dessa tataravó escravizada da artista, nascida possivelmente em uma das senzalas da Fazenda Boa Esperança, município de Belo Vale, Minas Gerais, em meados do século XIX. O intento de representar essa personagem parece contraditório, uma vez que o espetáculo trata, sobretudo, da impossibilidade de acesso a quaisquer imagens, documentos e informações sobre sua vida. Essa aparente contradição, no entanto, encontra no corpo da artista e nas escritas cênica e literária sua via de superação. A expressão artística se torna



aqui não somente uma forma de historiografar, mas também uma forma de se rebelar contra um passado coletivo de violência e apagamento. Por meio da arte cênica e de uma dramaturgia que se faz pelo corpo, essa personagem é trazida do esquecimento e se faz presente, comunicando-se diretamente com o público – ainda que cenicamente e por alguns minutos.

A Cena 02, ou Cena de Tata, começa com a artista se vestindo com as vestes da personagem, vestes características de uma mulher escravizada do século XIX, como se pode ver na imagem abaixo:

Imagem 4 – Registro da Cena 02 do espetáculo



Fonte: Acervo pessoal, foto de Nicole Pavarina, 2024

Em resumo, a expectativa em relação à cena era que a personagem viesse a satisfazer a curiosidade da artista em sua pesquisa, respondendo, de alguma forma, às indagações sobre sua vida, sua história e sua origem. Durante o processo de escrita do monólogo dessa personagem, a primeira questão que surgiu foi: inventar ou não inventar? Por um lado, a invenção, inevitável na ausência de dados, traz tanto a força da desobediência ao silêncio quanto a possibilidade de instauração de novos imaginários. Por outro lado, após toda a exposição de uma busca por informações realizada na Cena 01, a simples invenção poderia se tornar, cenicamente, uma solução fácil, além do fato de que já havia sido estabelecido um pacto com o espectador, que poderia se sentir enganado em relação às premissas iniciais do espetáculo. A solução encontrada foi a utilização de uma narrativa que traz diversas possibilidades, deixando todas em aberto como se pode ver no trecho a seguir:

Tata: Minha mãe... minha mãe pode ter sido Luiza, Beatriz ou Efigênia, uma daquelas crianças nascidas na senzala da Fazenda Boa Esperança em 1830. Minha mãe, ela pode ter sido uma filha natural, filha de uma escravizada, com um sinhozinho, uma filha que o pai nunca reconheceu, que não deu a ela nem a alforria... [...] ela pode ter aprendido a fiar no algodão, os panos de Minas. Ou então, cuidava da cozinha na casa grande, fazendo bolo, doce, merenda, todas

essas coisas gostosas... Mas também pode ser que minha mãe não foi de dentro, ela pode ter trabalhado na roça, plantando milho, feijão, arroz. Apesar de minha mãe também poder ter sido violentada, como minha avó, pode ser que eu tenha um pai, talvez africano, talvez indígena. Meu pai... pode ser que ele trabalhou na mineração, ou na roça, ou no engenho fazendo cachaça e rapadura. Talvez, tivesse um ofício de ferreiro ou sapateiro, ou fizesse selas para cavalos. Talvez fosse músico. Pode ser que meu pai tenha ficado perto de mim em minha infância, ou pode ser que ele tenha ido embora, vendido. Ou foi morto num castigo, numa tentativa de fuga. Talvez nem o conheci, pode ser que ele tenha sido alguém com quem minha mãe se encontrou apenas uma vez, numa festa, talvez no jubileu do senhor Bom Jesus, em Congonhas. (cantarola): “Bom Jesus, ao partirmos saudosos, deste encontro dizemos adeus. Mas levamos conosco, raiosos, A certeza das bênçãos de Deus...” E então eu: a tata da Júnia. Então eu vim ao mundo (Pereira, 2024, p. 5).

Por meio do uso constante das expressões “talvez” e “pode ser”, o discurso da personagem Tata propõe a conservação da ambivalência entre a memória possível e a memória impossível, e assim a dramaturgia inventa e, ao mesmo tempo, não inventa as informações, optando por permanecer no limiar entre a ficção e a história. Por outro lado, a dramaturgia da cena pretende construir a presença de Tata de forma crível em sua caracterização, expressão corporal e vocal. Acerca da caracterização, é possível verificar nas imagens abaixo a sua intenção realista:

Imagem 5 – Registro da Cena 02 do espetáculo



Fonte: Acervo pessoal, foto de Nicole Pavarina, 2024

Imagem 6 – Registro da Cena 02 do espetáculo



Fonte: Acervo pessoal, foto de Nicole Pavarina, 2024

Assim, enquanto as palavras e a sua racionalidade permanecem, de forma prudente, no campo da especulação, a fisicalidade da artista em cena busca trazer ao público a veracidade da presença de Tata. A fusão dessas duas camadas traz complexidade à proposta cênica e dramática, proporcionando uma multiplicidade de leituras e de sentidos que reforçam o jogo com a memória, entre o possível e o impossível.

A presença da ficção em fricção com dados históricos não é algo novo no âmbito do teatro documentário. Em *Há mais futuro que passado – um documentário de ficção*, de Clarisse Zarvos, Daniele Avila Small e Mariana Barcelos, isso se dá, inclusive, pela inserção de uma personagem ficcional (Ana) em meio a personagens históricas (artistas visuais do século XX). Nesse caso, a personagem é apresentada ao público como se histórica fosse e somente ao final do espetáculo é revelada a sua condição ficcional. Ana, ao contrário das artistas históricas, não é branca, nem rica. Para Daniele Small:

A criação da personagem Ana, a ilusão romântica e envolvente da sua história de vida e a revelação da sua condição fictícia constituem um recurso dramático importante nesse sentido [da crítica historiográfica]. Antes de mais nada, isso se dá porque mostra como as condições sociais dos artistas são fatores determinantes para que suas obras sejam consideradas dignas de entrar para a história da arte. Depois, porque ao fazer o público ter curiosidade por uma personagem e em seguida mostrar que o acesso às suas obras é inviável é um modo de chamar atenção para uma falta – a falta que faz, para nós, no presente, a arte que não foi historiografada (Small, 2019, p. 269).

Já em *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* (2013), espetáculo do grupo mexicano *Lagartijas Tiradas al Sol*, o amálgama entre ficção e documentário não é revelado ao público, nem mesmo após o espetáculo. De acordo com Júlia Guimarães:

em *Derretiré con un cerillo...*, a macro-história do PRI surge intercalada à micro-história familiar da personagem Natalia Valdez. Mãe solteira, professora e sindicalista, supostamente desaparecida desde abril de 2000, Natalia é apresentada na dramaturgia como a autora do livro *La Revolución Institucional*, que conta a história do PRI e teria servido de base para a pesquisa histórica do espetáculo. Após o fim da apresentação, o elenco improvisa, no próprio teatro, um espaço para a venda do livro. O convite feito relaciona-se ao estímulo para que os espectadores sigam em diálogo, agora por conta própria, com a pesquisa historiográfica apresentada na obra. O que, contudo, em momento algum é revelado à plateia é que tanto a biografia de Natalia Valdez Tejada quanto seu suposto livro são construções ficcionais inseridas na dramaturgia documental de *Derretiré...* Embora leve a assinatura de Natália em sua capa, o livro *La Revolución Institucional* foi escrito, na verdade, pelos integrantes do *Lagartijas Tiradas al Sol*. Nas entrelinhas dessa escolha, de complexas implicações éticas, estaria presente uma aposta na ficção e no teatro como espaços férteis para inventar a realidade de modo a melhor compreendê-la (Guimarães, 2024, p. 11-12).

Em nosso trabalho, optamos por manter explícito, no discurso verbal e durante todo o espetáculo, o caráter ficcional do monólogo de Tata, utilizando, para isso, além do já mencionado uso das expressões “talvez” e “pode ser”, o recurso da metalinguagem. É a própria personagem que se dirige ao público, no início de sua cena, para revelar a origem de suas palavras:

Tata: Essas palavras que uso não são minhas palavras. As minhas palavras mesmo, o vento levou... para sempre. As palavras que uso agora, são da Júnia, minha tataranetinha... são as que ela imaginou para mim... não é como eu falaria, mas é como posso falar, hoje (Pereira, 2024, p. 5).

Embora as estratégias de inserção da ficção no texto dramático documental e de compartilhamento dessa inserção com o público sejam distintas nos três trabalhos citados, existe, na presença do discurso ficcional junto ao documental, a intenção comum de desestabilizar o discurso historiográfico oficial, que se pretende isento de ficção, mas que também faz uso de seus recursos – muitas vezes, de forma invisível. Nesse sentido, o nosso trabalho se relaciona aos outros citados, compondo uma certa tendência do teatro contemporâneo.

2.4 Desvestir-se, desmontar-se, o que fica e o que volta.

No tempo o corpo bailarina
(Leda Maria Martins)

A dramaturgia do espetáculo se encerra com um Epílogo, no qual a artista se desveste da personagem Tata, retornando a uma caracterização próxima à das cenas iniciais. Enquanto realiza a



ação de desvestir-se e desmontar-se, a atriz fala sobre Tata. Abaixo, a transcrição do trecho final de sua fala:

Talvez Tata não imaginasse que eu sentiria falta de saber a sua história. E parece óbvio que essa não fosse uma preocupação sua, ao tentar imaginar como pode ter sido a sua vida. E quando chego perto de imaginar a sua vida, me parece incrível que somente cento e cinquenta anos depois eu esteja aqui falando de Tata no teatro. Ainda que seja impossível falar de Tata (canta novamente a canção inicial: Perdido, perdido...) (Pereira, 2024, p. 6).

O texto acima traz os temas da ausência de Tata e da ausência de suas palavras. Ao mesmo tempo, enquanto a artista fala esse texto, seu corpo está transformado pela performance: sua pele está suada, os cabelos desarrumados pelo uso do turbante, seu figurino inicial está descaracterizado, pois ela, antes, tirou o colete e os sapatos para se vestir de Tata, conforme se pode ver na imagem abaixo:

Imagem 7 – Registro do Epílogo do espetáculo



Fonte: Acervo pessoal, foto de Nicole Pavarina, 2024.

A performance de Tata transformou o corpo da artista de forma visível, deixando marcas de sua presença. Essas marcas reafirmam a presença de Tata que se faz por meio do espetáculo. Ao mesmo tempo, essas marcas modificam a leitura do corpo da própria artista, evidenciando a presença de Tata em sua existência de tataraneta. Além disso, ao se despir do figurino de Tata, a artista o estende novamente no cabide e depois se posta ao seu lado, como se abraçasse a figura da personagem, representada pelo seu figurino. O trabalho termina da forma como começou: com a artista cantando a canção sonhada, matriz da obra teatral. Essa semelhança do começo com o final marca uma estrutura de tempo circular, que em si se contrapõe à concepção linear do tempo histórico. Nessa repetição, podemos ver uma reiteração do passado e da memória, uma revolta contra o esquecimento e contra a linearidade da noção de progresso.

3 Considerações Finais

Nossa pesquisa teve como objetivo principal investigar os procedimentos de criação dramaturgica utilizados nesse processo criativo, assim como os resultados dramaturgicos e cênicos alcançados. Nesse sentido, é importante destacar que se tratou de um processo de criação dramaturgica no qual a produção textual esteve inseparável da performance cênica. Ao observar tudo o que foi feito, precisamos considerar a especificidade de uma escrita que se faz com o corpo. De acordo com Daniele Small: “a cozinha da escrita historiográfica no teatro contemporâneo que encena historiografias de artista não é apenas o espaço cênico, mas principalmente os corpos dos atores e atrizes, que são corpos historiadores” (Small, 2019, p.217) Dessa forma, quando dissemos que a escrita se faz com o corpo, não se trata apenas de considerar que o processo de escrita se deu em meio a experimentações na sala de ensaio, mas também de entender que tal escrita está vinculada ao corpo da artista, às suas histórias e memórias, de tal forma que não faria sentido a representação dessa dramaturgia por outra atriz. Em nossa perspectiva analítica, nosso trabalho é forjado a partir de uma historiografia que é individual/pessoal, mas que está, ao mesmo tempo, conectada com o fazer artístico/dramaturgico da artista e pesquisadora que assume uma das vozes que se inscreveram neste texto. No campo das artes da cena, nosso exercício de fabulação e de escrita dramaturgica está completamente implicado em uma mirada crítica que pensa a arte como uma possibilidade de colocar em foco as instâncias do pessoal para promover reflexões que nos permitam (re)ler o factual em sua interrelação com o ficcional e com as memórias coletivas que nos atravessam socialmente como artistas e pesquisadores.

Leda Maria Martins também nos fala sobre o conhecimento artístico e filosófico que é construído pelo corpo e, mais, sobre como esse conhecimento é iluminado, nas culturas africanas, pelo conceito de ancestralidade:

A ancestralidade, em muitas culturas, é um conceito fundador, espargido e imbuído em todas as práticas sociais, exprimindo uma apreensão do sujeito e do cosmos, em todos os seus âmbitos, desde as relações familiares mais íntimas até as práticas e expressões sociais e comunitárias mais amplas e mais diversificadas. De que modos, então, essa sofisticada vivência da ancestralidade e a presença imanente do ancestral na vida cotidiana dos sujeitos também inscrevem uma singular compreensão e experiência da temporalidade como uma *sophia*? (Martins, 2023, p. 23).

Ao dialogar com o conceito de ancestralidade, é possível perceber que o espetáculo, estruturado em duas cenas, traz dois tipos de documentos para a cena. Na cena um, predominam os documentos da epistemologia eurocêntrica: fotos, arquivos, dados, informações, cronologias. Já a cena dois traz o corpo da atriz como o principal documento: é ele o testemunho da existência da personagem Tata, e é por ele que uma outra memória será evocada: uma memória tecida por gestos, ritmos e ruídos do corpo, nos quais pulsa a presença da ancestralidade. No amálgama entre essas duas epistemologias é que se constrói a dramaturgia de *(im)possível memória*, como historiografia de artista.



Buscamos apresentar e discutir neste trabalho a forma pela qual o fazer dramático se constituiu nesse espetáculo, a partir de uma lacuna na história familiar da artista e de sua busca pessoal por reconstituir essa memória. Contudo, um dos elementos importantes que constituem o conceito de historiografia de artista, conforme defendido por Small (2019), é justamente a instauração do debate público, ou seja, o objetivo do projeto dramático não era a realização de um teatro confessional, mas sim a problematização do tema na esfera pública, de maneira a instaurar uma reflexão sobre os apagamentos produzidos em nossa história social por meio das políticas públicas do final do século XIX e início do século XX, que visaram ao branqueamento da população e ao apagamento das identidades africanas e indígenas no interior da sociedade brasileira.



Referências

- PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO VALE. *Um passeio pelo patrimônio cultural de Belo Vale*. 1a ed. Belo Vale: Belo Vale Prefeitura, 2020. Disponível em: <https://belovale.mg.gov.br/noticia/29468/Livro%20%20Belo%20Vale%20digital> . Acesso em: 11 nov. 2025.
- CATALÃO, Marco. Uma genealogia para a palestra-performance. *Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 4-14, 2017. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101282017004> . Acesso em: 11 nov. 2025.
- FONSECA, Marcus Vinícius. Apontamentos para uma problematização das formas de classificação racial dos negros no século XIX. *Revista de Educação Pública*, Cuiabá, v. 18, n. 36, p. 201-219, jan./abr. 2009. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/educacaopublica/article/view/531> . Acesso em: 11 nov. 2025.
- FU-KIAU, Bunseki. *O livro africano sem título: Cosmologia dos Bantu-Kongo*. Tradução de Tiganá Santana. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, São Paulo, 1984, p. 223-244.
- GUIMARÃES, Julia. Performar historiografia: conhecimentos enquadrados pela linguagem cênica. *Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 51, jul. 2024. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/25574> . Acesso em: 11 nov. 2025.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent León Schaffter. São Paulo: Vértice; Revista dos Tribunais Ltda, 1990.
- OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. 8. ed. Rio de Janeiro: Campus-Elsevier, 1995.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.
- MINAS GERAIS, Arquivo Público Mineiro. Mapas de População - Relação nominal de habitantes; número de fogos, qualidade (cor da pele), condição (livre ou cativo), idade, estado civil e ocupação. Boa Morte, Filial de Congonhas do Campo, Termo de Ouro Preto, 1831. MP-CX.01-DOC.05. Microfilme: MP rolo 01 – flash 01; papel. Disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/mapas_populacao/brtacervo.php?cid=65. Acesso em: 21 ago. 2024.
- NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro – processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- Ricoeur, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François (et al.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- SMALL, Daniele Avila. *Historiografias de artista* - Escritas da história no teatro documentário contemporâneo. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- STUMPF, Roberta Giannubilo. Minas contada em números – A capitania de Minas Gerais e as fontes demográficas (1776-1821). *Revista Brasileira de Estudos de População*, Belo Horizonte, v. 34, n. 3, p. 529-548, set./dez. 2017. Disponível em: <https://rebep.emnuvens.com.br/revista/article/view/1003> . Acesso em: 11 nov. 2025.



WALKER, Alice. *Em busca dos jardins de nossas mães*: prosa mulherista. Tradução de Stephanie Borges. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

ZARVOS, Clarisse; SMALL, Daniele Avila; BARCELOS, Mariana. *Há mais futuro que passado*: um documentário de ficção. *There's more future than past: a docufiction play*. Belo Horizonte: Javali, 2018.



Biografia acadêmica

Junia Pereira - Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)

Professora Adjunta do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, Mato Grosso do Sul, Brasil.

E-mail: juniapereira@ufgd.edu.br

Marcos Antônio Alexandre - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Professor Titular da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: marcosxandre@yahoo.com

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

Junia Pereira e Marcos Antônio Alexandre

Contribuição de autoria (CRediT)

Junia Pereira: conceituação, investigação, desenvolvimento de metodologia, administração do projeto, escrita, revisão e edição.

Marcos Antônio Alexandre: conceituação, investigação, desenvolvimento de metodologia, administração do projeto, escrita, revisão, edição e supervisão.

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 Duplo Cego

Editor responsável

Altemar Di Monteiro

Anderson Feliciano

Histórico de avaliação

Data de submissão: 06 fev. 2025

Data de aprovação: 04 set. 2025



Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

(IM)POSSIBLE MEMORY:
personal and collective history in the dramaturgical creative process

(IM)POSSÍVEL MEMÓRIA:
história pessoal e coletiva em processo de criação dramática

Júnia Pereira

 <https://orcid.org/0000-0002-0007-3889>

Marcos Antônio Alexandre

 <https://orcid.org/0000-0002-6441-307X>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8365

(im)possible memory:

personal and collective history in the dramaturgical creative process

Abstract: This article addresses the dramaturgical creation process of the show *(im)possible memory*. The process of building the textual material is presented, with emphasis on the genesis of the material and on the devices and creation procedures adopted. Furthermore, the work reflects on the interrelations between history, memory and dramaturgy, dialoguing with the concept of artist historiography.

Keywords: dramaturgy; creative process; history; memory; artist historiography.

(im)possível memória:

história pessoal e coletiva em processo de criação dramática

Resumo: O presente artigo trata do processo de criação dramática do espetáculo *(im)possível memória*. É apresentado o processo de construção do material textual, com ênfase na gênese do material, nos dispositivos e procedimentos de criação utilizados. Além disso, o trabalho reflete acerca das relações entre história, memória e dramaturgia, dialogando com o conceito de historiografia de artista.

Palavras-chave: dramaturgia; processo criativo; história; memória; historiografia de artista.



1 Introduction

In this work, we will present and discuss the dramaturgical creation process of the solo show *(im)possible memory*¹. The dramaturgy was built by an artist who simultaneously played the roles of playwright, actress and researcher, and the creative project was based on her concern about the lack of information on the origin of her family. Here, we address dramaturgy, above all, as written text for theatrical representation. However, the specific context of this production, in which the same artist works simultaneously as a playwright and actress, characterizes a common procedure in contemporary times, with undefined boundaries between dramaturgical creation and scenic creation. Thus, as a result dramaturgy incorporates, in its genesis, actions and visual and sound elements that are the focus of *actorial* research, becoming more than a strictly dramaturgical text, since it incorporates and presents information that is part of the concept of spectacular text (Pavis, 1999). Therefore, our account and our analysis will be founded on this complexity.

Curiosity about family history, the culture and origin of ancestors is something common to most people at some point in life; however, in our country, not all people who seek these answers can find much information, due to a social process of erasure referring to black and indigenous cultures present in the Brazilian social constitution. According to Abdias Nascimento (1978), the “whitening of the race” was a genocidal strategy adopted by the Brazilian State as a public policy from the late 19th century², relying on the post-abolition miscegenation and immigration policy (which incentivized white immigration) as forms of dilution and erasure of the African-origin population in Brazilian territory, under the veneer of “racial democracy.” In this process, the histories of mestizo and interracial families were narrated according to the whitening ideology, according to which the white-passing phenotype was considered advantageous for individuals, unlike their black and indigenous origin. At the same time, this different attribution of values was made invisible. According to Nascimento, the myth of racial democracy engenders the following logic:

the assumption that people of Indian[sic] or African origin prefer to be labeled white and the simultaneous presumption that the benevolence of the social structure in granting them the privilege of “white” status constitutes proof of the absence of racial prejudice or discrimination! (Nascimento, 1978, p. 76, free translation).

Possibly, due to this whole process, in the artist’s family, as in many Brazilian families, origin histories, records and documents are scarce, with a rupture in origin narratives and oral and written

¹This work was developed during a postdoctoral residency in the Graduate Program in Letters: Literary Studies (FALE/UFGM), and three presentations were held in 2024, in the format of open rehearsal: November 3 at Teatro 171 (Belo Horizonte/MG), November 10 at Teatro Dom Silvério (Congonhas/MG), and November 18 at the UFGD Center for Performing Arts of (Dourados/MS). See: ENSAIO aberto memória (im)possível. Produced by Júnia Pereira. [S. l.: s. n.], 2024. 1 video (84min). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=4ADNYOp1tVI>. Accessed: Nov 14, 2025.

² Including the burning of archives related to slavery, on May 13, 1891 (Nascimento, 1978).



memories of the family tree – a rupture that coincides precisely with the post-abolition period. The artistic project was aimed at building a dramaturgy that, even being based on a personal and even biographical matter, evoked a public debate, raising the issues of the right to family memory and the right to origin narrative, lost, for many people, during the process of formation of the Brazilian State.

The dramaturgical structure of the show is composed of a prologue, two scenes and an epilogue. In the prologue, the artist introduces herself to the audience by means of a song and thus introduces the first scene. She dons a costume that characterizes her as a researcher, connected to the imaginary universe of anthropology and archaeology. In this first scene, the show employs resources from documentary theater, especially the lecture/performance genre. Using an overhead projector, the actress shares with the audience some of her research, illustrated with documents such as photographs and historical data, and her findings about her family history, in addition to the gaps and opacities that still remain in that history. The scene ends by showing the discovery of the existence of Tata – thus called because her name is not known –, an enslaved woman from the 19th century Minas Gerais who would have been the artist's great-great-grandmother. In the next scene, the playwright/actress dons Tata's costume, composed of a typical outfit of 19th century enslaved women, and seeks to install her scenic and fictional presence, as if the character were summoned to the stage to tell her story, which, although told/fictionalized, also remains full of gaps. The construction of the Tata character introduces fiction and the actress then proceeds from lecture/performance to theatrical representation. In the second scene, the actress invents and performs the character that would be the link with her African origin. That which cannot be accessed through historical records is felt and embodied through theatrical presence and performance. There is a transit of affections, shared with the audience, seeking to access and trigger their collectivized memories. The show ends in an epilogue in which the actress divests herself of Tata's costume and reflects on her own quest.

In order to discuss the places and scope of memory in art, and in dialogue with the concepts of history and memory, we describe and comment elements and procedures that arose in the dramaturgical creation process and that were determinant for its final composition.

2 Development

Firstly, a brief reflection on the dramaturgy woven from the personal and collective memories of the artist who is one of the authors of this work seems important to us; such memories, in turn, are consistent with the affectivities, identities, life stories and subjectivities of several other people who, somehow, share – through gaps, lapses, traces – their memories, especially if we take into consideration, as mentioned, the indigenous and black population in the different Brazilian regions. We will divide our account and our reflections into four parts,



which correspond to the four parts into which the dramaturgical show is divided: Prologue, Scene 1, Scene 2 and Epilogue.

2.1 The song, the dream

Nga zèyi
Makutèlanga ndozi
Mu diambu dia kânda diâku
Um diambu dia nsi âku
Ndozi
Ndozi
Ndozi ye ndozi
(Bunseki Fu-Kiau, 2024)³

On September 2, 2023, long before initiating, in fact, the research and creation process that would give rise to the *(im)possible memory* show, the artist awakened with the memory of a dream and sent a message to a friend, telling her that she had dreamed of being with her, in a theater, rehearsing. And, in that rehearsal, she sang a song. This message recorded the memory of the dreamed song, whose lyrics we transcribe below:

Lost, lost
Nothing in the lost world
Nothing lost in the lost world
Lost
Lost, lost
Nothing lost in the world
Nothing lost in the lost world
Nothing lost (Pereira, 2023).

This song became the first textual material for the dramaturgical composition of the show, whose writing process only began in June 2024. This fact associates the genesis of the creative process with the dream; an involuntary activity that, from the outset, disturbs our traditional notion of authorship. The playwright's verses, which are repeated, move us and lead us to think about the codes that condition and recompose our memories, which are composed of fragments that we seek to reconfigure throughout our existences, through interaction with our family, friends and people who cross our paths, often filling in some traces of what was lost.

As a composition that is carefully built by an artist, our notion of dramaturgical authorship often presupposes the control and purposeful choice of each element. On the other hand, writing practices that embrace intuitive processes value the haphazard and the elements that arise from the imponderable. In the case of this song, produced unconsciously, we note the ambiguity and

3 Do you understand?/What dreams tell you/About your community/About your country/Dreams/Dreams/Dreams and dreams (Fu-Kiau, 2024, translation to Portuguese by Tiganá Santana, free translation to English).

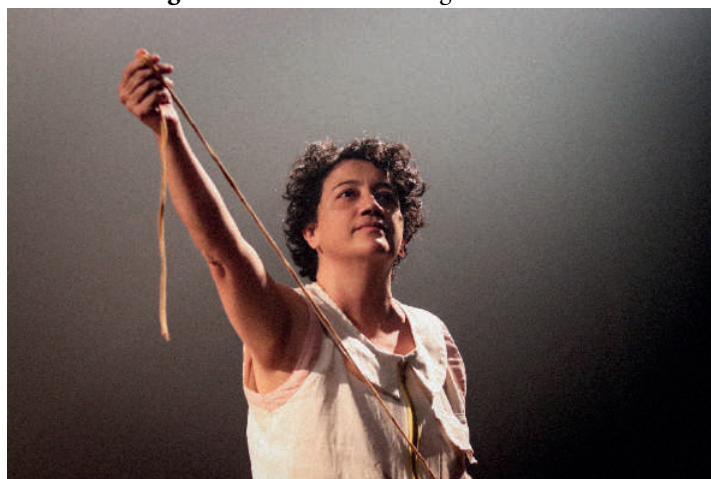


ambivalence established between the expressions “lost” and “nothing lost,” which interchangeably deny and affirm the loss of something in the world and the loss of a world, which, in itself, is composed of losses. According to Congolese philosopher Bunseki Fu-Kiau (2024), a dream (*ndozi*), in Bantu-Kongo cosmology, is a message with which one can learn “about people and their health, about society and its organizations, about science, about the past, present and future of humanity and the world” (Fu-Kiau, 2024, p. 148, free translation). Without addressing here the different meanings that a dream can have in different cultures and in psychoanalysis, we are mainly interested in the unforeseen nature of its appearance and the absence of rational control over the content arising from the oneiric experience. According to Fayga Ostrower, the haphazard not only marks artistic creation, but is also not exactly random events, as they depend on the artist’s perception so they can gain importance in their life and work:

When we notice a significant chance occurrence – and it can be an event in itself insignificant –, it is “recognized” immediately. This recognition is direct and with absolute certainty, without hesitation, and without intermediate stages of reflection or intellectual deduction, establishing at that moment a correspondence, a kind of consonance with something inside us. [...] It is never, then, random events, in the sense of being unrelated to the person who perceived them. Rather, on the contrary, we should understand that, although flukes can never be planned, programmed or controlled in any way, they happen to people because in a way they were already expected (Ostrower, 1995, p. 3-4, free translation).

In fact, on that September 2 morning, when the artist awakened with the memory of the dreamed song, throughout the day she did not stop humming that song, as she recognized it as not only a dream, but as part of a new theatrical creation that already announced itself in her life. A few months later, the show project began to take shape, as well as the research project of which it is part. Approximately one year later, the song was included in the prologue of the show, which begins with the artist going on stage, singing that song and stretching a thread, with which she traces the timeline of her research, as shown in the image below:

Image 1 – Record of the Prologue of the show



Source: Personal collection, photo by Nicole Pavarina, 2024



2.2 Historical research and documents on stage

it is the memory, at the moment of recognition of the forgotten object, that testifies to the existence of forgetting (Paul Ricœur, free translation).

How simple a thing it seems to me that to know ourselves as we are, we must know our mothers names. And, yet, we do not know. Or, when we know, we know only the names, but we do not know their lives (Alice Walker, free translation).

Once the research and creation project had been prepared, the dramaturgical writing was paused, as the desire was that it could, first, feed on historical research. According to Maurice Halbwachs (1990), history differs from collective memory:

History, no doubt, is the compilation of facts that have occupied major space in the memory of man. However, by being read in books, taught and learned in schools, past events are chosen, approximated and classified according to the needs or rules that were not imposed on the circles of men who for a long time kept their living memory (Halbwachs, 1990, p. 80, free translation).

Therefore, history lacks the personal and living relation with the facts, the affective and identity bond that is formed together with personal memory and associates it to collective memory. That is why the dramaturgical research and writing project was entitled *(im)possible memory*: since the memory of the artist's ancestors was not preserved, their point of view about historical events cannot be fully recovered, as well as the fabric of personal and collective memory that intertwined with the threads that were preserved in history.

On the other hand, the parentheses, in the title, which separate the prefix “im” in the word impossible, afford as a possible meaning the idea of a “possible memory,” that is, a possibility of memory, a memory imagined as a hypothesis, a (re)invented memory, as it should be noted that memory is also created. In turn, the expression “possible memory” also contains the meaning of a reconstituted memory – and, in this case, largely fictionalized, but a memory composed, in concrete reality, of the contingency of our possibilities, of what we have at hand: a possible memory. And, in the absence of interaction and oral transmission, we are left, at hand, with the data preserved in historical records.

Initially, we focused on the 18th century and 19th century Minas Gerais societies, seeking to understand their social constitution process. According to Marcus Vinícius Fonseca (2009), Minas Gerais saw a unique settlement process due mainly to the combination of two factors: the transition, in the 19th century, from an economy based almost exclusively on mining to a diversified economy and the increased number of enslaved people through reproduction in captivity. Also noted is a large number of former slaves, who obtained freedom in different ways:

The Minas Gerais population was composed through an intense mobility of Africans and their descendants. Thus, in the early 19th century, this population constituted a majority group, present in the most different segments of society (Fonseca, 2009, p. 204, free translation).



By referring to demographic sources from 1776 to 1821, Roberta Giannubilo Stumpf (2017) also found that, throughout this period, the African-origin population constituted the majority social group. In addition, the researcher also notes that, between the late 18th century and the early 19th century, there was a growth in the free black population:

despite having the largest contingent in absolute numbers of captives in Portuguese America, Minas Gerais society was far from consisting mostly of slaves, mainly because the number of free men/women continued to increase gradually, particularly because of the contribution of enfranchisement (Stumpf, 2017, p. 540, free translation).

Another aspect that saw a growth in the period between 1776 and 1821, according to Stumpf (2017), was the number of mestizos, identified, in demographic sources, as browns or mulattos. Fonseca (2009), who analyzed nominative lists of the central region of the province of Minas, of the 1830s, problematizes the different terms used to denominate what he considers a free black population: blacks, browns, creoles and *cabras* [goats]. According to the researcher, such terms cannot be read only as racial classifications. While the term black was commonly interchanged for African, the term creole designates descendants of Africans already born in Brazil, not necessarily indicating a process of miscegenation. In turn, the terms brown and *cabra* indicate a process of miscegenation; however, according to Fonseca (2009), they also indicate a social positioning: the term *cabra*, which is more difficult to apprehend, seems to connote an aspect of greater distance from the civilizing process, contrarily to the term brown, which demonstrates a greater assimilation of white culture, including through the process of school education:

The multiplicity of terms that were used to address blacks can have an important meaning for the social experience of the members of this group, especially in relation to those who, in a period when slavery and prejudice prevailed, managed to establish contact with school spaces. As for them, the predominance of browns is notable, which needs to be problematized. The presence of the so-called browns in school cannot be reduced to miscegenation, as it may be a means of recording the relationship with a civilizing process that brought them closer to whites, who were considered as the group that was at the top of the racial hierarchy established during the 19th century (Fonseca, 2009, p. 218, free translation).

We have, then, in the 19th-century Minas Gerais, a population “of color” in its majority – 74.05% in 1821, according to Stumpf (2017) –, composed of enslaved people (the largest contingent in Portuguese America, in the period) and free people, identified in the terminology of the time as blacks, creoles, *cabras* and browns, with this estimation possibly including an indigenous population.

Given these data, the artist once again considered her family history. Notably, in her family tree, the memory of the maternal family reaches, in photographs and oral narratives, the late 19th century, having then a rupture with the past: the great-grandfather, the oldest ancestor of whom there is information, would have been born around 1890 and resided, at least as an adult, in Boa Morte – currently, district of Belo Vale, Minas Gerais. There is no information about his origin and,



about his racial constitution, the information is that he would have been “brown,” with the only preserved photograph being an insufficient document to determine his skin color. According to a nominative list of the Boa Morte population in 1831, the black population (blacks, browns, creoles and *cabras*) represented more than 90% of the population. Thus, based on researched historical data, it is possible to imagine that the origin of the artist’s family is related to the population “of color,” and it is possible that the population whitening public policies from the late 19th century contributed to the erasure of this memory.

On the other hand, in order to corroborate our study hypothesis that the family trees of the black population are, almost always, incomplete, the co-author of this work also sought to conduct the same exercise of recomposition of his family tree, but only managed to reach the names of the paternal grandparents. Through conversations with his older sister, who is currently 84 years old, and with the other siblings (a family of thirteen siblings, of whom, today, only seven are alive), very little is known about the grandparents, whose names are on the birth certificate – Marcos Jerônimo dos Santos and Rita Joaquina de Castro (paternal grandparents) and Antônio Emílio de Souza and Margarida Paula (maternal grandparents). Moreover, according to the fragmented memory of the older sister, the paternal grandfather did not quite like to work (the family keeps his employment record book without any professional notes) and had a catchphrase that he would often repeat to his wife: “Oh, Ritinha, today it can’t be a [working] day!” – which is a reason for laughter among family members. This identity incompleteness and erasure characteristic, as mentioned, is very common in black families in Brazil.

Resuming the dramaturgical creation process, the artist then began to try to imagine different characters among this population “of color” of the 18th and 19th centuries Minas Gerais, who might, in a hypothetical past, have been her ancestors. Again, it was a fluke that guided the dramaturgical creation to a greater delimitation of time and space. Although the information that her great-grandfather resided in Boa Morte was already known since the beginning of the research, it was because of a conversation with her mother, who mentioned the place again, that the artist decided to search for more information about the place, finding that it was recognized as *Quilombola* territory in 2005 by the Palmares Foundation.

On the Minas Gerais Public Archive website we found microfilms of a nominative list of the Boa Morte district inhabitants in 1831. The report, signed by commissioner of the peace Romualdo José Monteiro de Barros, then owner of the Fazenda da Boa Esperança farm and who would become, in 1854, Baron of Paraopeba, accounts for 108 dwellings and 1,132 inhabitants, being 622 free persons and 510 captive persons. Of this population of 510 captives, the largest contingent associated with a single property is the contingent of the Fazenda Boa Esperança farm, with records of 215 enslaved persons, including blacks, browns, creoles and *cabras*. According to the municipal government of Belo Vale:

The village called Boa Morte (Good Death in Portuguese), established in the early 18th century, served as a crossing point for travelers who moved between



the localities on both sides of the Serra da Moeda mountain ridge. After the promulgation of the Golden Law (abolition law), in 1888, Joaquim Vitor Góes de Lara Resende, then owner of the Fazenda Boa Esperança farm, donated the lands now known as Passo da Fonte to the Chapel of Our Lady of Good Death, so the former slaves would have a place to live and continue near their property, where they remained working. Thus, for a long time, Boa Morte was populated by the freedmen and their descendants (Belo Vale Prefeitura, 2020, p. 89).

The artist, upon learning that the place of residence of her great-grandfather in the late 19th and early 20th centuries was recognized as *Quilombola* territory, immediately associated this information with the possibility that the family origin was related to the contingent of enslaved people in the region, notably from Fazenda Boa Esperança. However, the memory of the artist's family had no evidence of the great-grandfather's connection with enslaved or former enslaved people. It was then that, again, the artist went to talk to her mother and, although this conversation had already occurred other times, this time her mother remembered that her great-grandfather once told her that he had an enslaved grandmother, who would be the artist's great-great-grandmother.

All this research about the family and social history gave rise to a scene of the dramaturgical script, in which the artist narrates, to the audience, her attempt to build a family tree of the maternal branch, the limits found in this attempt and the historical and family research that led to the discovery of an enslaved great-great-grandmother. Such narration, which has a metalanguage character – for making the performance an explanation of the origin of the very performance –, also uses elements that bring the scenic format closer to the concept of lecture-performance, which, according to Daniele Ávila Small, “materializes the confluence between action and mediation, critical thinking and creativity; a language that invites to poetic thinking, to critical imagination” (Small, 2019, p. 214, free translation). From this perspective, the dramaturgical performance, on the one hand, exposes the theatrical character, and, therefore, fictional, affective and subjective character of the construction of knowledge. According to Marco Catalão:

the lecture-performance also unveils the contemporary perception that, like art, knowledge (both inside and outside universities) is not a set of neutral objects transparently transmitted from one generation to another, but fundamentally depends on the modes of exposition adopted by its practitioners (scientists, teachers, but also journalists and several other people involved in the knowledge construction and rectification process) (Catalão, 2017, p. 11, free translation).

On the other hand, and according to Júlia Guimarães (2024), in formats such as lecture-performance, which operate in the relation between performance and historiography, what is in focus is a specific mode of knowing that is favored by the performing arts. In the case of *(im)possible memory*, dramaturgy contributes not only to denaturalize the construction of traditional historical knowledge, but to favor a specific mode of conducting historiography.

Donning a costume that refers to the characterization of an explorer/scientist and using an overhead projector, the artist projects images of her family, of researched historical sources and of the Boa Morte district, a *Quilombola* territory in Belo Vale, Minas Gerais, Brazil. As a support



for the projection, instead of a simple screen, the artist uses a garment produced on the basis of historical references of the characterization of 19th-century enslaved women. This garment, in the following scene, will be used as a costume. Thus, the projection throws images of real documents (photographs and historical sources) on a fictional support (costume) built from sources that are also documentary, thus merging original documents with documents reconstituted by creation and imagination, as occurs throughout the scenic proposal.

Image 2 – Record of Scene 1 of the show



Source: Personal collection, photo by Nicole Pavarina, 2024.

Image 3 – Record of Scene 1 of the show



Source: Personal collection, photo by Nicole Pavarina, 2024.

The use of the overhead projector provides an analog character to the presentation of the images, referring at the same time to the precariousness of the historical records and their materiality, which needs the artist's body to be projected, in each scenic gesture of putting on and taking off the transparencies. According to Guimarães:

It is precisely by emphasizing knowledge as a practical phenomenon, associated with an action built in space and time, produced by people with their bodies and affections, that theater proves a favorable space for critically dialoguing with different fields of knowledge (Guimarães, 2024, p. 15, free translation).

In this dialogue between performing art, memory and history, we seek to link the artist's family history to the history of Minas Gerais and Brazil. That is because the study of slavery and the social constitution of Brazil at school is disconnected from our own origin and history, which has aspects of subjectivity, but is, above all, collective. This split between personal and collective history in our school education implies that we often do not recognize ourselves as part of the history of racism in Brazil. It is created an illusion that there is a history of slavery and racism that is Brazilian, but that did not happen in our families, but with other people who have died and that we do not know. However, this unawareness – that is, the gaps in our own family and social memory – may be precisely associated with structural racism. Thus, when asking about the lost memory of her family members in periods prior to the late 19th century, the artist also inquires about the position of her family members in the slave-holding world, so this question also echoes among the audience.

According to Small, the concept of artist historiography does not define a theatrical genre, but “a mode of operating on historiographic narratives in contemporary theater” (Small, 2019, p. 275, free translation). The elements systematized by the researcher as constituents of this mode of doing theater notably include some that are most present in the dramaturgy of *(im)possible memory*: 1) the self-reflective relation, that is, the scenic exposition of research means and processes. This occurs on stage when the artist uses the overhead projector to project and discuss images and documents that were part of the research process that gave rise to the show; 2) the ethics of the present, which concerns assuming and marking the place of speech of the discourse. This is present in the very origin of the show, which is based on an issue related to the artist's family, noting that this aspect of the individual through the family relationship assumes – or can assume – a collective character in the reception of the spectator by establishing a relation to their personal stories and subjectivities; 3) the transit of affection, which means acting on the politics of affection. The artist intends to do this by creating affection in relation to a character (her great-great-grandmother) who did not exist in personal and social memory and imagination. She brings a totally forgotten and “erased” historical character to the stage, creating for her images, memories and, above all, affectivities; 4) art as epistemology: the artist uses theatrical work as a means of knowing and accessing the lost memory of her family, which is part of a larger set of lost memories, which concern the state of Minas Gerais and Brazil; 5) the historical bodies, which concern the corporeal practice of the spectacle: this is present at the origin of the work, since the artist acts simultaneously



as a researcher, playwright and actress, and therefore there is no separation between her research, her dramaturgy and her bodily practice on stage; and 6) the public sphere, which concerns how the work proposes a relationship with the audience, promoting the opening of listening channels and an invitation to interaction. This is an important element in the dramaturgical project, which aims to bring to the stage the issue of lost memory not only as an autobiographical issue of the artist, but above all as a public and social debate about memories lost in the process of formation of the Brazilian State, marked by structural racism.

2.3 Tata – memory as fiction

we consider memory as the non-knowledge that knows, this place of inscriptions that restore a history that was not written, the place of the emergence of truth, of this truth that is structured as fiction (Lélia Gonzalez, free translation).

Inspired by the thought of Lélia Gonzalez, the dramaturgical construction of the second scene of the show seeks to structure, as fiction, an unwritten memory of the artist's enslaved great-great-grandmother, possibly born in one of the slave quarters of Fazenda Boa Esperança, municipality of Belo Vale, Minas Gerais, in the mid-nineteenth century. The attempt to represent this character seems contradictory, since the show deals, above all, with the impossibility of access to any images, documents and information about her life. This apparent contradiction, however, finds in the artist's body and in the scenic and literary writings its way of being overcome. Artistic expression becomes here not only a form of historiography, but also a way of rebelling against a collective past of violence and erasure. Through dramaturgy and performing art done by the body, this character is brought from oblivion and is present, communicating directly with the audience – even if scenically and for a few minutes.

Scene 2, or Tata's Scene, begins with the artist dressing in the clothes of the character, clothes characteristic of a 19th century enslaved woman, as can be seen in the image below:



Image 4 – Record of Scene 2 of the show



Source: Personal collection, photo by Nicole Pavarina, 2024

In short, the expectation in relation to the scene was that the character would satisfy the artist's curiosity in her research, answering, in some way, the questions about her life, her history and her origin. During the process of writing this character's monologue, the first question that arose was: to invent or not to invent? On the one hand, invention, inevitable in the absence of data, brings both the force of disobedience to silence and the possibility of establishing new imaginaries. On the other hand, after all the exposition of a search for information carried out in Scene 1, the simple invention could become, scenically, an easy solution, in addition to the fact that a pact had already been established with the spectators, who could feel deceived in relation to the initial premises of the show. The solution found was the use of a narrative that provides several possibilities, leaving all of them open as shown in the following excerpt:

Tata: My mother... my mother may have been Luiza, Beatriz or Efigênia, one of those children born in the slave quarters of Fazenda Boa Esperança in 1830. My mother, she may have been a natural daughter, the daughter of an enslaved woman, with a little lord, a daughter that her father never recognized, who did not even give her manumission... [...] she may have learned to spin cotton, the Minas cloths. Or else, she took care of the kitchen in the big house, making cake, candy, lunch, all these tasty things... But it may also be that my mother was not from inside, she may have worked in the fields, planting corn, beans, rice. Although my mother may also have been raped, like my grandmother, it may be that I have a father, perhaps African, perhaps indigenous. My father... it could be that he worked in mining, or in the fields, or in the mill making cachaça (spirit) and rapadura (solid unrefined cane sugar). Perhaps he had a blacksmith's or shoemaker's trade, or made saddles for horses. Maybe he was a musician. It could be that my father stayed close to me in my childhood, or it could be that he left, sold. Or he was killed in punishment, in an attempt to escape. Maybe I didn't even know him, maybe he was someone my mother met only once, at

a celebration, maybe at the jubilee of Mr. Good Jesus, in Congonhas. (hums): “Good Jesus, as we leave this meeting missing you we say goodbye. But we carry with us, radiantly, The assurance of God’s blessings...” And then I: Junia’s tata. Then I came into the world (Pereira, 2024, p. 5, free translation).

Through the constant use of the expressions “maybe” and “may be,” the Tata character’s discourse proposes the conservation of ambivalence between possible memory and impossible memory, and thus dramaturgy invents and, at the same time, does not invent information, choosing to remain on the threshold between fiction and history. On the other hand, the dramaturgy of the scene intends to build Tata’s presence in a credible manner in her characterization, body and vocal expression. About the characterization, it is possible to see in the images below its realistic intention:

Image 5 – Record of Scene 2 of the show



Source: Personal collection, photo by Nicole Pavarina, 2024.

Image 6 – Record of Scene 2 of the show



Source: Personal collection, photo by Nicole Pavarina, 2024

Thus, while the words and their rationality remain prudently in the field of speculation, the artist's physicality on stage seeks to convey to the audience the veracity of Tata's presence. The fusion of these two layers affords complexity to the dramaturgical and scenic proposal, providing a multiplicity of readings and meanings that reinforce the game with memory, between the possible and the impossible.

The presence of fiction in relation with historical data is not something new in the context of documentary theater. In *Há mais futuro que passado – um documentário de ficção* [There is more future than past – a fiction documentary], by Clarisse Zarvos, Daniele Avila Small and Mariana Barcelos, this is due to the inclusion of a fictional character (Ana) among historical characters (20th century visual artists). In this case, the character is presented to the audience as if she were historical and only at the end of the show is her fictional condition revealed. Ana, unlike the historical artists, is neither white nor rich. According to Daniele Small:

The creation of the character Ana, the romantic and engaging illusion of her life story and the revelation of her fictional condition constitute an important dramaturgical resource in this sense [of historiographical criticism]. First of all, that is because it shows how the social conditions of artists are determining factors for their works to be considered worthy of making into art history. Then, because by making the audience curious about a character and then showing that access to their works is unfeasible, it is a way of drawing attention to a lack – the lack, for us, at present, of art that has not been historiographed (Small, 2019, p. 269, free translation).

In *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* (2013), a show by the Mexican group *Lagartijas Tiradas al Sol*, the amalgam between fiction and documentary is not revealed to the public, even after the show. According to Júlia Guimarães:

in *Derretiré con un cerillo...*, the macro-history of the PRI appears interspersed with the family micro-history of the character Natalia Valdez. A single mother, teacher and trade unionist, supposedly missing since April 2000, Natalia is presented in the show as the author of the book *La Revolución Institucional*, which tells the story of the PRI and would have served as the basis for the historical research of the show. After the end of the presentation, the cast improvises, in the theater itself, a space for the sale of the book. The invitation is related to the encouragement for spectators to continue in dialogue, now on their own, with the historiographic research presented in the work. What, however, is never revealed to the audience is that both Natalia Valdez Tejeda's biography and her supposed book are fictional constructions inserted in the documentary dramaturgy of *Derretiré...* Although it has Natalia's signature on its cover, the book *La Revolución Institucional* was actually written by the members of *Lagartijas Tiradas al Sol*. Between the lines of this choice, with complex ethical implications, there would be a reliance on fiction and theater as fertile spaces to invent reality in order to better understand it (Guimarães, 2024, p. 11-12, free translation).

In our work, we chose to keep explicit, in verbal discourse and throughout the show, the fictional character of Tata's monologue, using, in addition to the aforementioned use of the expressions "maybe" and "may be," the resource of metalanguage. It is the character herself who addresses the audience, at the beginning of her scene, to reveal the origin of her words:

Tata: Those words I use are not my words. My words really, the wind took... forever. The words I use now are from Júnia, my great-great-granddaughter... they are the ones she imagined for me... it is not how I would speak, but it is how I can speak, today (Pereira, 2024, p. 5, free translation).

Although the strategies of inserting fiction in the documentary dramaturgical text and sharing this insertion with the public are different in the three works mentioned, there is, in the presence of fictional discourse alongside the documentary discourse, the common intention to destabilize the official historiographic discourse, which is intended to be free of fiction, but which also makes use of its resources – often invisibly. In this sense, our work is related to the others mentioned, as part of a certain trend of contemporary theater.

2.4 Disrobing, dropping the character, what stays and what returns.

In time the ballerina body
(Leda Maria Martins)

The dramaturgy of the show ends with an Epilogue, in which the artist drops the character Tata, returning to a characterization close to that of the initial scenes. While disrobing and dropping the character, the actress talks about Tata. Below is the transcript of the excerpt of her final speech:



Maybe Tata didn't imagine I'd miss knowing her story. And it seems obvious that this was not a concern of hers, as we try to imagine what her life might have been like. And when I get close to imagining her life, it seems incredible to me that only a hundred and fifty years later I'm here talking about Tata in the theater. Although it is impossible to talk about Tata (sings again the opening song: Lost, lost...) (Pereira, 2024, p. 6, free translation).

The above text addresses the themes of Tata's absence and the absence of her words. At the same time, as the artist delivers this text, her body is transformed by the performance: her skin is sweaty, her hair is messed up by wearing the turban, her initial costume is uncharacterized, because she previously took off her vest and shoes to dress as Tata, as shown in the image below:

Image 7 – Record of the Epilogue of the show



Source: Personal collection, photo by Nicole Pavarina, 2024

Performing Tata visibly transformed the artist's body, leaving traces of her presence. These marks reaffirm the presence of Tata that is achieved through the show. At the same time, these marks modify the reading of the artist's own body, evidencing the presence of Tata in her existence as a great-great-granddaughter. In addition, when disrobing Tata's costume, the artist extends it again on the hanger and then stands next to it, as if embracing the figure of the character, represented by her costume. The work ends the way it began: with the artist singing the dreamed song, the matrix of the theatrical work. This similarity of the beginning to the end marks a circular time structure, which in itself is opposed to the linear conception of historical time. In this repetition, we can see a reiteration of the past and memory, a revolt against forgetting and against the linearity of the notion of progress.

3 Final considerations

Our research aimed to investigate the dramaturgical creation procedures adopted in this creative process, as well as the dramaturgical and scenic results achieved. In this sense, it is important to note that it was a dramaturgical creation process in which textual production was inseparable from scenic performance. When observing everything that was carried out, we need to consider the specificity of a writing that is done with the body. According to Daniele Small: “the kitchen of historiographic writing in contemporary theater that stages artist historiographies is not only the scenic space, but mainly the bodies of actors and actresses, which are historian bodies” (Small, 2019, p. 217, free translation). Thus, when we say that writing is done with the body, it is not only a matter of considering that the writing process took place amid experiments in the rehearsal room, but also of understanding that such writing is linked to the artist’s body, to their stories and memories, in such a way that this dramaturgical work being represented by another actress would not make sense. From our analytical perspective, our work is forged from a historiography that is individual/personal, but that is, at the same time, connected with the artistic/dramaturgical work of the artist and researcher who assumes one of the voices that were inscribed in this text. In the field of performing arts, our exercise of fabulation and dramaturgical writing is completely implicated in a critical view that thinks of art as a possibility to focus on the instances of the personal sphere to promote reflections that enable us to (re)read the factual in its interrelation with the fictional and with the collective memories that affect us socially as artists and researchers.

Leda Maria Martins also tells us about the artistic and philosophical knowledge that is built by the body and, moreover, about how this knowledge is illuminated, in African cultures, by the concept of ancestry:

Ancestry, in many cultures, is a founding concept, spread and imbued in all social practices, expressing an apprehension of the subject and the cosmos, in all their spheres, from the most intimate family relationships to the broadest and most diverse social and communal practices and expressions. In what ways, then, does this sophisticated experience of ancestry and the immanent presence of the ancestor in the subjects’ daily lives also inscribe a singular understanding and experience of temporality as a sophya? (Martins, 2023, p. 23, free translation).

By dialoguing with the concept of ancestry, it is possible to perceive that the show, structured into two scenes, brings two types of documents to the stage. In scene one, documents of Eurocentric epistemology predominate: photos, files, data, information, chronologies. Scene two, on the other hand, brings the actress’s body as the main document: it is the testimony of the existence of the character Tata, and it is through it that another memory will be evoked: a memory woven by gestures, rhythms and noises of the body, in which the ancestor’s presence pulsates. In the amalgam between these two epistemologies, the dramaturgy of *(im)possible memory* is built, as an artist historiography.



In this work, we seek to present and discuss how the dramaturgical work was constituted in this show, based on a gap in the artist's family history and her personal quest to reconstitute this memory. However, one of the important constituent elements of the artist historiography concept – as argued by Small (2019) – is precisely the fostering of public debate, that is, the goal of the dramaturgical project was not presenting a confessional show, but problematizing the issue in the public sphere, to foster reflection on the erasures produced in our social history through the late 19th century and early 20th century public policies, which aimed at whitening the population and erasing the African and indigenous identities within Brazilian society.



References

- PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO VALE. *Um passeio pelo patrimônio cultural de Belo Vale*. 1a ed. Belo Vale: Belo Vale Prefeitura, 2020. Disponível em: <https://belovale.mg.gov.br/noticia/29468/Livro%20%20Belo%20Vale%20digital> . Acesso em: 11 nov. 2025.
- CATALÃO, Marco. Uma genealogia para a palestra-performance. *Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 4-14, 2017. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101282017004> . Acesso em: 11 nov. 2025.
- FONSECA, Marcus Vinícius. Apontamentos para uma problematização das formas de classificação racial dos negros no século XIX. *Revista de Educação Pública*, Cuiabá, v. 18, n. 36, p. 201-219, jan./abr. 2009. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/educacaopublica/article/view/531> . Acesso em: 11 nov. 2025.
- FU-KIAU, Bunseki. *O livro africano sem título: Cosmologia dos Bantu-Kongo*. Tradução de Tiganá Santana. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, São Paulo, 1984, p. 223-244.
- GUIMARÃES, Julia. Performar historiografia: conhecimentos enquadrados pela linguagem cênica. *Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 51, jul. 2024. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/25574> . Acesso em: 11 nov. 2025.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent León Schaffter. São Paulo: Vértice; Revista dos Tribunais Ltda, 1990.
- OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. 8. ed. Rio de Janeiro: Campus-Elsevier, 1995.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.
- MINAS GERAIS, Arquivo Público Mineiro. Mapas de População - Relação nominal de habitantes; número de fogos, qualidade (cor da pele), condição (livre ou cativo), idade, estado civil e ocupação. Boa Morte, Filial de Congonhas do Campo, Termo de Ouro Preto, 1831. MP-CX.01-DOC.05. Microfilme: MP rolo 01 – flash 01; papel. Disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/mapas_populacao/brtacervo.php?cid=65. Acesso em: 21 ago. 2024.
- NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro – processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- Ricoeur, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François (et al.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- SMALL, Daniele Avila. *Historiografias de artista* - Escritas da história no teatro documentário contemporâneo. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- STUMPF, Roberta Giannubilo. Minas contada em números – A capitania de Minas Gerais e as fontes demográficas (1776-1821). *Revista Brasileira de Estudos de População*, Belo Horizonte, v. 34, n. 3, p. 529-548, set./dez. 2017. Disponível em: <https://rebep.emnuvens.com.br/revista/article/view/1003> . Acesso em: 11 nov. 2025.



WALKER, Alice. *Em busca dos jardins de nossas mães*: prosa mulherista. Tradução de Stephanie Borges. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

ZARVOS, Clarisse; SMALL, Daniele Avila; BARCELOS, Mariana. *Há mais futuro que passado*: um documentário de ficção. *There's more future than past*: a docufiction play. Belo Horizonte: Javali, 2018.



Academic Biography

Junia Pereira - Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)

Adjunct professor of Artes Cênicas at the Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, Mato Grosso do Sul, Brazil.

E-mail: juniapereira@ufgd.edu.br

Marcos Antônio Alexandre - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Professor at the Faculdade de Letras at the Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil.

E-mail: marcosxandre@yahoo.com

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

Not declared

Copyright

Junia Pereira and Marcos Antônio Alexandre

Copyright of the translation

Roberto Candido and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Junia Pereira: conceptualization, investigation, methodology, project administration, writing – original draft, review & editing.

Marcos Antônio Alexandre: conceptualization, investigation, methodology, project administration, writing – original draft, review & editing, and supervision.

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>.

**Evaluation Method**

Double Blind Review

Editors

Altemar Di Monteiro

Anderson Feliciano

Peer Review History

Submission date: 06 February 2025

Approval date: 04 September 2025



AMAZONÁFRICAS:
engajamento, criouliização e semovência literárias em Amílcar Cabral e
Bruno de Menezes

AMAZONAFRICAS:
literary engagement, creolization, and self-movement in Amílcar Cabral and Bruno de Menezes

José Guilherme dos Santos Fernandes

 <https://orcid.org/0000-0001-9946-4961>

Sylvia Maria Trusen

 <https://orcid.org/0000-0003-4248-929X>

Rayane Tamborini Martins

 <https://orcid.org/0009-0005-1080-172X>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8133

Amazonáfricas:

engajamento, criouliização e semovência literárias em Amílcar Cabral e Bruno de Menezes

Resumo: Este artigo investiga o engajamento, a criouliização e a semovência literárias nas poéticas de Amílcar Cabral e Bruno de Menezes, cujas trajetórias se inscrevem nas lutas de descolonização em Cabo Verde e no Brasil. Parte-se de uma análise comparativa, com base em referenciais relacionados ao contexto do estudo, para compreender como as obras desses autores expressam resistência à hegemonia cultural imposta pela colonialidade do poder. A metodologia fundamenta-se na leitura crítica e interpretativa das produções literárias e associada ao contexto histórico de formação das subjetividades colonizadas. Observa-se que, mesmo separados por contextos espaciais e temporais distintos, os dois poetas constroem uma poética de enfrentamento às estruturas coloniais, ressignificando a língua do colonizador a partir de elementos culturais e populares, de ressonâncias territoriais e de meios tocados pela luta decolonial, seja na periferia urbana da Amazônia paraense, ou nas tórridas paragens insulares caboverdianas. Conclui-se que a literatura engajada de Cabral e Menezes opera como práxis estética e política, promovendo a reterritorialização simbólica das identidades subalternizadas e o devir de uma poética diversa, afirmada na criação e reinvenção contínua da experiência histórica dos povos desterrados.

Palavras-chave: colonialismo; subalternidade; criouliização; semovência literária; engajamento.

AmazonAfricas:

literary engagement, creolization, and self-movement in Amílcar Cabral and Bruno de Menezes

Abstract: This article investigates literary engagement, creolization, and self-movement in the poetics of Amílcar Cabral and Bruno de Menezes, whose trajectories are inscribed in the decolonization struggles in Cape Verde and Brazil. It begins with a comparative analysis, based on references related to the context of the study, to understand how the works of these authors express resistance to the cultural hegemony imposed by the colonality of power. The methodology is grounded in a critical and interpretative reading of their literary productions, linked to the historical context in which colonized subjectivities were formed. It is observed that, despite being separated by distinct spatial and temporal contexts, both poets construct a poetics of confrontation with colonial structures, redefining the language of the colonizer by means of cultural and popular elements, territorial resonances, and environments touched by the decolonial struggle, whether in the urban periphery of the Amazon in Pará or in the torrid island landscapes of Cape Verde. It is concluded that Cabral and Menezes' engaged literature operates as aesthetic and political praxis, promoting the symbolic reterritorialization of subalternized identities and the emergence of a diverse poetics, affirmed in the continuous creation and reinvention of the historical experience of exiled peoples.

Keywords: colonialism; subalternity; creolization; literary self-movement; engagement.



1 Introdução

O colonialismo é um processo de internacionalização da exploração econômica, quando nações dominantes estabelecem tanto o controle e a apropriação dos meios de produção quanto a hegemonização de instituições e do patrimônio cultural em nações dominadas, a fim de que a colônia seja dependente econômica e politicamente da metrópole e forneça esta matéria-prima a baixo custo, gerando alto lucro para o dominante assim como a subalternização dos dominados.

Brasil e Cabo Verde, países foco deste estudo, passaram por este processo como nações dominadas pelo poder metropolitano de Portugal, sendo que o primeiro país obteve sua independência política em 1822 e Cabo Verde somente em 1975. A descolonização dos dois países, mesmo que haja distância temporal de um século e meio, apresenta muitas convergências, seja pelas articulações necessárias ao feito ou pelo continuísmo colonialista pós-independência, que gerou a colonialidade. Isto quer dizer que, a despeito da possível independência política, conservou-se, nos novos países, uma hegemonia cultural, com a influência e manutenção do *status quo* dos colonizadores, e suas ideias e valores de classe dominante, no aspecto de imposição de cânones artísticos, culturais e sociais, através de elites nativas que, respeitosamente, mantiveram coalizão de alianças com a metrópole, renunciando à possibilidade de construção do sentido de nação e identidades autóctones.

Esta operação, de ordem política e social, gerou a dependência de ordem artística e cultural, com a instalação de “colonialidades de poder”, que implica domínio da opinião pública voltado para a consideração de que os valores estrangeiros e colonizadores são os melhores a serem seguidos pelas sociedades locais, por serem inquestionáveis, verdadeiros e corretos. Certamente, este pensamento decorre em razão de que nossas sociedades nativas sofrem alienação e, com isso, o legado epistemológico do eurocentrismo é considerado como o único caminho possível para compreender-se o mundo autóctone, evitando que possamos compreendê-lo desde as epistemes que lhes são próprias.

Este dispositivo, que gera o sistema mundo moderno/colonial, legitima o continuísmo do processo colonizador, não mais no sentido estrito da colonização, em que se destroem as economias autossuficientes com imposição de mercados e mercadorias, separação de modos de produção, expropriação de terras dos nativos e escravização da força de trabalho (Bottomore, 1988). Agora, na pós-colonização, o que sustenta a dependência é a colonialidade do poder, geradora de colonialidades dos saberes, como observamos a seguir:

A espoliação colonial é legitimada por um imaginário que estabelece diferenças incomensuráveis entre o colonizador e o colonizado. As noções de “raça” e de “cultura” operam aqui como um dispositivo taxonômico que gera identidades opostas. O colonizado aparece assim como o “outro da razão”, o que justifica o exercício de um poder disciplinar por parte do colonizador (Castro-Gómez, 2005, p. 83).



No caso brasileiro, essa espoliação está presente desde a nascente literatura nacional, por haver unicamente o registro de textos de exploradores e viajantes europeus que atestaram, em suas línguas originais, o que eram os indígenas, seus territórios e riquezas a serem exploradas. Não à toa, classificamos estes relatos inaugurais como viagens possessórias, quando o colonizador justificava seu direito “legítimo” em uma terra supostamente nula de povos, reforçando-se o direito romano do “*jus possidendi*”, com a “tomada e posse da terra que acreditavam ter achado, ou descoberto, o que foi legitimado pelos seus relatos” (Guerini; Torres; Fernandes, 2021, p. 12).

Por si só, o que intitulamos literatura brasileira, possivelmente inaugurada no século XVI com a invasão portuguesa em territórios ameríndios – esta, uma visão clássica do surgimento da literatura no Brasil –, foi um ato de alienação primeira, posto que, desde então, raça e cultura, no caso, cultura de povos originários, sofreram espoliação em nome de uma “cultura superior” e etnocêntrica. E nunca teremos outra versão do que foi o encontro entre europeus e povos originários das Américas, pelo menos em versão escrita e desde a voz do nativo, mas unicamente textos produzidos pelo colonizador, textos estes disciplinadores e imputadores da racionalidade judaico-cristã e militarizada dos povos europeus, impostos posteriormente a uma elite nativista.

O caso caboverdiano poderia até ser diferente uma vez que até a chegada dos lusitanos às praias do arquipélago não havia população nativa. No entanto, não quer dizer que, ao largo do tempo e com a crescente implementação do processo colonizador, não haja uma população migrante que sofreu uma “nativização” e consequente construção de identidade, ou identidades, locais. Basta destacar o conceito de criouliização, em Glissant (2005), para termos a dimensão de que, mesmo sofrendo as penas e as dores da violenta escravização, os povos vindos ao Cabo Verde, primeiramente em trânsito para as colônias americanas e ainda para a Europa, estabeleceram-se nas terras insulares e construíram uma cultura própria a partir da multiplicidade de falares e de fazeres oriundos de seus territórios continentais.

Partindo de Deleuze e Guattari – e seus conceitos de raiz única e raiz rizoma –, o pensador antilhano Édouard Glissant propõe que as culturas que sofreram o processo de migração forçada, em particular os africanos impactados pelo comércio de escravizados no oceano Atlântico, são consideradas como compósitas, porque nos porões do navio negreiro desapareceram as línguas africanas dos desterrados/as, pois “nunca se colocavam juntas no navio negreiro, nem nas plantações, pessoas que falavam a mesma língua” (Glissant, 2005, p. 19). No entanto, a par de todo esse sofrimento e infelicidade, os/as desterrados/as realizaram um processo de reterritorialização, recompondo, “através de rastros/resíduos, uma língua e manifestações artísticas, que poderíamos dizer válidas para todos” (Glissant, 2005, p. 19).

Em chave de leitura próxima àquela que depreendemos em Édouard Glissant (1997), situa-se também o pensamento do antilhano Franz Fanon (2020), autor fundamental para compreender os entrelaçamentos entre poética e política no contexto colonial e pós-colonial. Nascido em 1925, em Fort-de-France, Martinica, e falecido prematuramente em 1961, Fanon construiu uma obra que constitui resistência lúcida à subalternização do colonizado, ou, em uma de suas formulações



marcantes, à imposição de “vestir a libré que lhe impingiu o branco” (Fanon, 2020, p. 48). Sua reflexão é igualmente importante para a leitura das poéticas de Amílcar Cabral e Bruno de Menezes, não apenas pelas singularidades de suas estéticas, mas porque uma e outra iluminam-se mutuamente diante das condições de colonização vividas nas nações de origem desses poetas.

Diferentemente de “Introdução a uma poética da diversidade” (Glissant, 2005), no qual a noção de relação ocupa lugar central, a obra “Pele negra, máscaras brancas” (Fanon, 2020) mobiliza a psicanálise lacaniana em aberta crítica à “Psicologia da colonização” (Mannoni, 2024). Ao afastar-se das lentes freudianas, Fanon concentra-se nos efeitos perversos do passado colonial escravagista na constituição das subjetividades dos povos afetados. Nesta direção, não apenas examina as dinâmicas identificatórias que alienam o colonizado, mas também as enfrenta, buscando arrancar pela raiz seus efeitos mais nocivos. É assim que, ao comentar os versos de Aimé Césaire (1978), faz ressoar a dor lancinante inscrita na pele negra.

[...] Ele [Césaire] me lembra de que minha negritude é apenas um tempo fraco. Em verdade, em verdade vos digo, meus ombros escorregaram da estrutura do mundo, meus pés deixaram de sentir a carícia do chão. Sem passado negro e sem um futuro negro, foi-me impossibilitado existir a minha negraria. Sem que me tivesse tornado branco, já não era mais propriamente negro, eu era um condenado (Fanon, 2020, p. 151).

Todavia, sua vasta formação intelectual acrescida à sensibilidade alerta aos contornos dos mundos brancos e negros permitem-lhe observar que tais processos não ocorrem no vácuo, mas resultam do campo da cultura e da linguagem, desse campo do Outro, tal como o designou Lacan (Quinet, 2012). Seus efeitos, anota, atingem os sujeitos nas diversas esferas, avisado que está da “dimensão *para-outrem* do homem de cor, tendo em mente que falar é existir absolutamente para o outro” (Fanon, 2020, p. 31, grifo do autor). Arguto e atento à injunção do Outro colonizador, compreende igualmente a desposseção dos povos caribenhos, africanos ou latino-americanos, expropriados pelos processos expansivos da maquinaria do capital ocidental moderno, radicados, sobretudo, no continente europeu e na América do Norte.

Cumpre, porém, recordar a época da publicação de sua obra, uma vez que não constitui fenômeno isolado. Efetivamente, ela faz parte do conjunto dos estudos pós-coloniais, surgidos nos anos cinquenta do século XX, para os quais a categoria da alteridade, enquanto noção relacional entre pares antagônicos (Abbagnano, 2007), ganhou proeminência nas investigações ocidentais (Spielmann, 2000). Por conseguinte, o pensamento de Fanon, ancorado na percepção da alteridade como aspecto formador das relações humanas como seres falantes que somos – “falar é apossar da morfologia de uma outra língua, mas é acima de tudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização” (Fanon, 2020, p. 31) – não se restringirá de modo algum à política identitária – como tampouco os versos de Amílcar Cabral ou os de Bruno de Menezes.

Ao contrário, sua prosa é relacional, calcada na compreensão da alteridade constitutiva do humano. Tal aspecto evidencia-se particularmente na reflexão que tece acerca do estudo lacaniano



sobre o estádio do espelho, ao anotar, em nota de rodapé, que o “verdadeiro Outrem do branco é e continua sendo o negro. E vice-versa” (Fanon, 2020, p. 174-175). Sendo seu pensamento fortemente ancorado na alteridade, portanto, não fortuitamente, concluirá em termos que poderíamos ler nos versos de Amílcar Cabral: “[...] recuso como todo o meu ser essa amputação. Sinto em mim uma alma tão vasta quanto o mundo, uma alma realmente profunda como o mais profundo dos rios, meu peito tem um poder de expansão infinito” (Fanon, 2020, p. 153). Com efeito, as duas poéticas aqui cotejadas, provindas de Cabo Verde e Brasil, oriundas, pois, do tráfico e da colonização, experimentam e rebelam-se contra a aparente alienação, impetrada pelo colonizador e seus atavismos culturais.

Por outro lado, houve a construção de línguas e culturas crioulizadas, isto é, quando elementos heterogêneos, postos em contato, criam a imprevisibilidade proporcional à distância que os separa originalmente. E desde a turbulência primeira, do contato intercultural violento, chegam à consciência de que produzem nova cultura e nova arte, em processo perpétuo de reinvenções, tão próprio do fazer poético e de uma mirada inclusiva acerca do mundo: este seria o grande ato de insubordinação dos/as desterrados/as e que gerou, de certo modo, a poética dos autores que serão aqui apresentados em comparativismo e semovências.

As poéticas desses autores – Cabral e Menezes – revelam um afastamento do território fixo, evidenciando um movimento entre línguas, culturas e temporalidades. A semovência dos objetos literários – ação daquilo que “se move” por si, afastando-se de determinado lugar – mostra-se, assim, envolvida por aspectos ideológicos, permeada por crenças, tradições, princípios e mitos (Fernandes, 2024), compreendendo uma perspectiva estética e política que tensiona os campos e traz novos sentidos à literatura decolonial, por trazer em seu bojo uma contracolonialidade, visto que a resistência se dá por semelhança entre obras oriundas de processos coloniais e que questionam as colonialidades de saberes.

É nesse contexto que se torna possível refletir sobre os modos de como o fazer literário se mostra enquanto ação de resistência e reterritorialização. Não exatamente uma reterritorialização espacial e física, mas dadas as mesmas condições sociais e históricas da produção literária há uma aproximação estética e ética, quando aspectos de linguagem e conformação de enredo e protagonismos tornam-se próximos enquanto produção, posto que os autores trazem para o escopo de suas obras “experiências” acerca de suas culturas e enfrentamentos interculturais. Essa aproximação não se dá exatamente por haver contatos imediatos entre autores e obras, mas por existir “condições histórico-sociais de produção de textos, em contextos semelhantes, que originam narrativas semelhantes, mesmo que não haja aproximação imediata e intercâmbio entre grupos sociais comparados” (Fernandes, 2024, p. 21).



2 Engajamento: dois poetas, a mesma militância

O engajamento artístico e literário relaciona-se à participação social de um/a autor/a na defesa de uma causa sociocultural, ética, política ou religiosa, seja por meio de suas obras – em suas escolhas temáticas e de linguagem – seja pela atuação direta em movimentos sociais, políticos e artísticos, com a denúncia e a proposição de mudanças. A denominada literatura engajada não se restringe, portanto, ao século XVIII, quando se consolidou uma nova ética da liberdade de expressão; já no século XVI encontramos, em autores como Montaigne e Rabelais, denúncias veladas contra a intolerância e a tortura.

Importa destacar, contudo, que a própria burguesia, classe social em ascensão nesse período, também produziu formas de militância literária e cultural em defesa de seus valores, muitos dos quais permanecem hegemônicos até hoje. Em todo caso, admitimos aqui o engajamento da poética dos autores referidos, sem, no entanto, perder de vista a atenção à construção da linguagem; caso contrário, tais produções se reduziriam a meros panfletos, destituídos do tônus criativo que lhes confere força libertária.

Segundo Perrone-Moisés, referindo-se a Sartre, “desvendamento e apelo são ações indiretas, diferentes das ações diretas de um panfleto, de um libelo e de uma ordem” (2023, p. 371), em uma obra de autor engajado, pois se perde o sentido de criação da obra literária o escritor estaria fazendo “literatura militante, que repetiria as palavras de ordem de um partido” (Perrone-Moisés, 2023, p. 371). Desvendamento e apelo são o que realizam Cabral e Menezes, a nosso ver, pois suas poéticas não perderam o tino de serem artísticas mesmo quando são um meio para denunciar (o apelo), pois a finalidade última do texto poético deve ser libertar (o desvelamento), assim seguindo a visão de Marx, em suas “Teses sobre Feuerbach”, ao dizer que “o poeta se degrada quando a poesia se torna para ele um meio” (Marx-Engels, 1986, p. 32). Cremos que ambos são engrandecedores e não degradadores da poesia telúrica.

Assim é que tendo a militância pela vida das gentes subalternizadas comum aos dois poetas, Amílcar Cabral e Bruno de Menezes, separados por quase meio século de ocorrência e alguns milhares de quilômetros nas margens atlânticas - em África e na Amazônia -, escreveram e inscreveram uma poética similar e, ao mesmo tempo, marcada por nuances próprias de cada território.

Amílcar Cabral nasceu em 1924, em Bafatá, Guiné-Bissau. Aos oito anos mudou-se para Cabo Verde, onde viveu a infância e a adolescência. Em 1945 partiu para Lisboa, Portugal, a fim de estudar agronomia no Instituto Superior de Agronomia. Além da formação técnica, envolveu-se com grupos políticos de estudantes africanos, iniciando seu ideário revolucionário pela independência das colônias africanas e pelo fim do colonialismo português. Em 1952 retornou à Guiné-Bissau para atuar como técnico agrícola e, em contato com a dura realidade colonial, fundou em 1959, ao lado de companheiros, o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC). Sua militância se desdobrou no campo político e no campo de batalha, contribuindo decisivamente para



a independência dos dois países, ainda que ele não a tenha testemunhado, pois foi assassinado em 1973. Paralelamente, Cabral também se destacou como pensador e literato, produzindo reflexões de caráter filosófico e literário.

Bruno de Menezes, por sua vez, nasceu Bento Menezes Costa em 1893, em Belém do Pará, na Amazônia, adotando ao longo da vida o pseudônimo com que se tornou reconhecido. Aos onze anos iniciou-se como aprendiz de gráfico, chegando a mestre tipógrafo, e aos vinte começou a lecionar alfabetização na Federação das Classes Trabalhadoras do Pará. Essa experiência, somada à de operário, marcou o tom de sua militância contra as injustiças sociais, refletida em sua produção como poeta, romancista e ensaísta. Dedicou-se à cultura popular e ao folclore amazônico, abordando temas ligados às classes subalternas. Participou de diversas agremiações literárias, entre elas a Academia do Peixe Frito, sempre empenhado no reconhecimento de uma poética centrada na vida das periferias urbanas e na defesa dos trabalhadores do campo e da cidade, em especial por meio do cooperativismo. Também produziu estudos etnográficos sobre festas populares de Belém. Faleceu em Manaus, em 1963, vítima de um infarto.

Começemos pelo que os aproxima nesta poética da militância: a compreensão de que o fazer poético está calcado na realidade e na experiência do humano em seu cotidiano. Cabral assim anuncia sua Poesia:

A minha poesia sou eu

... Não, Poesia:
Não te escondas nas grutas de meu ser,
não fujas à Vida.
Quebra as grades invisíveis da minha prisão,
abre de par em par as portas do meu ser
— sai...
Sai para a luta (a vida é luta)
os homens lá fora chamam por ti,
e tu, Poesia és também um Homem.
Ama as Poesias de todo o Mundo,
— ama os Homens
Solta teus poemas para todas as raças,
para todas as coisas.
Confunde-te comigo...
Vai, Poesia:
Toma os meus braços para abraçares o Mundo,
dá-me os teus braços para que abrace a Vida.
A minha Poesia sou eu.
(Cabral, 1946).

Cabral instiga em sua poética a ancoragem dos temas literários no mundo circundante ao Poeta, em frontal insurgência contra os modelos clássicos de uma arte ensimesmada e metapoética – “Não te escondas nas grutas de meu ser, não fujas à Vida” – porque fazer poesia é estar e fazer a Vida desde as lutas e libertações, como condição inviolável do ser humano: “Sai para a luta (a vida é luta)



/ os homens lá fora chamam por ti, / e tu, Poesia és também um Homem”. Esta visão é condição para a modernidade literária, nascida do questionamento do cânone e da ruptura da tradição, visto a modernidade ser “o transitório, o fugaz, o contingente, a metade da arte, cuja metade restante é eterna e imutável” (Baudelaire, 1991, p. 109).

Em Bruno de Menezes também há a preocupação, desde cedo, de firmar sua poética como o transitório e imutável, quando, oriundo inicialmente de uma estética mais eurocentrada, por seus primeiros poemas serem de teor simbolista, não nega que a poesia deva ser originalidade e novidade. Ainda em 1920 publica o poema “Arte Nova” e prenuncia o que acontecerá em seu mais notório livro, “Batuque” (1931), antecipando a consideração do movimento modernista brasileiro de 1922, quando prediz que a “arte original” deva ter a insatisfação da Musa e as ânsias do ineditismo, concluindo: “Gloriosa um’Arte que os ideais renovam! / - Razão da causa por que eu me requinto / Na extravagância de uma imagem nova!”.

E esta imagem nova em Menezes será desvelada no livro já citado, “Batuque”, que apresentará a criação da poética afroamazônida, em sonoridades verbo-percussivas, sinestesias olfato-visuais, jogo de corpos e sedução, palavras do sagrado mítico-religioso. Menezes alcança o sentido mais visceral da modernidade, mediante a criouliização em sua obra, subvertendo a língua e a literatura do colonizador, pois se houve algum benefício nessa relação foi o de havermos mantido a língua (o “eterno”), mas subvertendo-a (o “fugaz”). E nesse aspecto Perrone-Moisés corrobora, dizendo que “os ex-colonizados usam agora as línguas europeias para comunicar suas reivindicações a audiências mais vastas do que as de suas línguas originais, inúmeras e minoritárias” (2023, p. 379).

O apelo de literatura engajada existe na medida em que, incorporando temas imediatos das lutas e do cotidiano humano, tanto Menezes quanto Cabral compartilham, de certo modo, o que o último trata no ensaio “Apontamentos sobre a poesia caboverdiana”, publicado, em 1952, no Cabo Verde - Boletim de Propaganda e Informação. Ao comparar os poetas antes e depois do movimento da Revista Claridade, Cabral aponta que os poetas oriundos, em grande parte, de formação no Seminário de São Nicolau, em Portugal, produziram versos de influência clássica, com respeito à métrica e à rima, bem ao gosto “duma vida onde podem desfrutar de posições de relevo, ignoram ou esquecem as realidades que os cercam” (Cabral, 1952, p. 6).

Diversa é a postura da nova poesia caboverdiana proveniente do movimento claridoso, em que “é a claridade que surge, dando forma às coisas reais, apontando o mar, as rochas escavadas, o povo a debater-se nas crises, a luta do caboverdiano ‘anônimo’, enfim, a terra e o Povo do Cabo Verde” (Cabral, 1952, p. 7). Sem sombra de dúvidas é exatamente esse cenário e essa gente anônima que é retratada em Bruno de Menezes, somente em outro contexto, o amazônico. Vejamos o poema abaixo:



Toiá Verequete

A voz de Ambrosina em “estado de santo” virou masculina.
O corpo tomou jeitão de homem mesmo.
Pediu um charuto dos puro Bahia depois acendeu soprando a fumaça.
Seus olhos brilharam.
Aí o “terreiro” num gira girando entrou na tirada cantada do “ponto”.
Era a “obrigação” de Mãe Ambrosina falando quimbundo na língua da Mina.
“Toiá Verequê!”
“Toiá Verequê!”
(Menezes, 1931)

As duas primeiras estrofes e mais o refrão indicam que o poema apresenta o início de um ritual de Umbanda, religião de matriz afrodescendente brasileira, hibridizada com práticas religiosas indígenas e do catolicismo popular. Para Fares, o poema apresenta “a chegada do santo - a incorporação; a tirada do ponto e o início da dança; o pedido da bênção a São Benedito, a louvação aos guias e o término dos trabalhos” (2012, p. 135). Além de ser um tema do cotidiano de pessoas “comuns” ainda traz a visão de religiosidade de grupos socialmente marginalizados no Brasil, visto que pejorativamente são considerados macumbas (sentido de práticas religiosas demonizadas pelo colonizador, por ser de origem preta e em desconformidade com os preceitos judaico-cristãos). Mas Menezes neste poema, assim como em todos os demais do livro “Batuque”, vem ao encontro dos princípios claros apontados por Cabral e (re) afirma o sentido de negritude, antecipando-o como parte do movimento de reação de escritores afrodescendentes que só vem à luz em 1935.

Ao apresentar uma mulher que in-corpora o papel de homem e, mais ainda, de uma entidade mítico-religiosa, “Toiá Verequete”, podemos afirmar que Menezes se liga diretamente a “todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental ‘branco’ reuniu sob o nome de negros” (Munanga, 2009, p. 20). Ainda nesta linha de pensamento não é demais afirmar que Menezes é precursor do conceito quando, através de Ambrosina, faz uma convocação e intui a solidariedade para que todos os herdeiros dessa condição (povo colonizado) se “engajem no combate para reabilitar os valores de suas civilizações destruídas e de suas culturas negadas” (Munanga, 2009, p. 10). Aqui pode-se ratificar este ponto de vista ao lermos outro poema do livro “Batuque”, que dá-lhe título, a seguir:

Batuque

— “Nêga qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!
— Nêga qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!”
Rufa o batuque na cadência alucinante
— do jongo do samba na onda que banza.
Desnalgamentos bamboleios sapateios, cirandeios,
cabindas cantando lundus das cubatas.
Patichouli cipó-catinga priprioca,
baunilha pau-rosa orisa jasmin.
Gaforinhas riscadas abertas ao meio,
crioulas mulatas gente pixaim...



— “Nêga qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!
— Nêga qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!”
Sudorancias bunduns mesclam-se intoxicantes
no fartum dos suarentos corpos lisos lustrosos.
Ventres empinam-se no arrojo da umbigada,
as palmas batem o compasso da toada.
— “Eu tava na minha roça
maribondo me mordeu!...”
Ó princesa Izabel! Patrocínio! Nabuco!
Visconde do Rio Branco!
Euzébio de Queiroz!
E o batuque batendo e a cantiga cantando
lembram na noite morna a tragédia da raça!
Mãe Preta deu sangue branco a muito “Sinhô moço”...
— “Maribondo no meu corpo!
— Maribondo Sinhá!”
Roupas de renda a lua lava no terreiro,
um cheiro forte de resinas mandingueiras
vem da floresta e entra nos corpos em requiebro.
— “Nêga qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!
— Maribondo num dêxa
— Nêga trabalhá!...”
E rola e ronda e ginga e tomba e funga e samba,
a onda que afunda na cadência sensual.
O batuque rebate rufando banzeiros,
as carnes retremem na dança carnal!...
— “Maribondo no meu corpo!
— Maribondo Sinhá!”
— É por cima é por baxo!
— E por todo lugá!
(Menezes, 1931).

Para Fares, este poema é

uma sinestesia. As imagens interpenetram-se nos planos sensoriais, fundem-se em sensações visuais (plásticas ou cênicas), sonoras (do ritmo e da cadência da música), olfativas (o cheiro das ervas e do corpo) e resultam em raros efeitos expressivos. A intensidade com que se passam cenas, cenários, sons, ora acelerados, ora ralentados, são mostrados através das metáforas, das aliterações, das gradações e da pontuação (Fares, 2012, p. 129).

No tratamento da linguagem fica nítido que, mais do que um tema próximo das populações periféricas de Belém do Pará, ou seja, a dança do lundu nos subúrbios da cidade, a arte renovada de Menezes se importa com a inclusão do Outro também, através daquilo que mais marca uma identidade, ou seja, suas palavras e expressões, trazendo para a literatura criouliizada uma nova poética. O que nos faz lembrar Cabral, quando diz que a resistência cultural de um povo é a garantia para que a cultura colonizadora não vingue plenamente, porque “enquanto existir uma parte desse povo que possa ter uma vida cultural, o domínio estrangeiro não poderá estar seguro da sua perpetuação” (1995, p. 2).



E na amplitude da conformação cultural, Menezes fez além da produção literária, quando se lançou à etnografia de manifestações populares da cultura paraense, publicando dois ensaios que tratam de uma festa popular - o boi bumbá - e de uma devoção religiosa - o culto a São Benedito da Praia. No primeiro caso, no livro “Boi Bumbá - Auto Popular” (1958), apresenta-nos às toadas, à indumentária, ao espaço da manifestação e às transformações desse folguedo tão característico do norte do Brasil. De outro modo, no livro “São Benedito da Praia” (1959), apresenta-nos à devoção profana a Santo Benedito, pelos feirantes da antológica Feira do Ver-o-Peso, em Belém do Pará, destacando o ambiente, a organização do festejo, o levantamento do mastro e os milagres do santo preto. Como podemos observar, para além do literato-artista subjaz o pensador-pesquisador, que está de acordo com o que Cabral defende quanto à necessidade de o povo dominado retomar o processo de desenvolvimento de suas forças produtivas mediante sua libertação com protagonismo histórico:

A libertação nacional de um povo é a reconquista da personalidade histórica desse povo, é o seu regresso à história, pela destruição da dominação imperialista a que esteve sujeito [...], é essa liberdade, e só ela, que garante a normalização do processo histórico dum povo (Cabral, 1980, p. 33-34).

Entendo por forças produtivas os agentes que implicam a materialização da vida, inclusive de ordem da retomada do conhecimento popular, como seu folclore e as práticas e manifestações da cultura popular, o que realiza Menezes em seus estudos e ensaios (“seria o intelectual orgânico gramsciano?”), vindo ao encontro da libertação da nação como apregoa Cabral: digo nação em seu sentido adjetivo e não substantivo, enquanto uma qualidade que confere coletividade e solidariedade entre sujeitos de um mesmo grupo social, reinserindo-se a história dos subalternos na história da humanidade, numa autêntica “história a contrapelo”, para lembrar Walter Benjamin. Partindo destas certezas e reflexão, como não ficarmos boquiabertos com tantas aproximações entre os autores, mesmo a despeito de serem de tempos diferentes e estarem em espaços geográficos tão distantes continentalmente? Seria a semovência? É o que veremos a seguir.

3 Semovências: duas poéticas, a mesma práxis

Em estudo anterior – “Negritude e criouliização” em Bruno de Menezes (2010) – Fernandes (2010) insistiu que houvessem correspondências entre produções aparentemente distantes e incomunicáveis desde que as condições históricas e sociais dessa produção estejam atreladas a tensões entre atores que afirmem um sistema de dominação de diferenças incomensuráveis. Assim é que para compreender esse cenário histórico e social de produção artística e cultural seja importante nossa compreensão de que:

existem correspondências entre intelectuais condicionados pelas mesmas realidades, a despeito de não terem uma imediata relação e influência. É o que intitulo semovência, porque é como se essa produção intelectual e artística,



enquanto coisa animada, se movesse por si própria, afastando-se de sua origem e intercambiando, em diálogo e comparativismo, com outras produções similares (Fernandes, 2010, p. 224).

Em nosso entendimento, este é o caso de Amílcar Cabral, em Cabo Verde, e de Bruno de Menezes, na Amazônia brasileira. Utilizar o conceito de semovência literária e/ou cultural, é imprescindível para que tenhamos a dimensão do processo colonizador que estruturou, mediante as imposições da colonialidade, sociedades que se perpetuam como dependentes dos padrões e visões do Velho Mundo. Mas como um lusco-fusco, aquilo que seria a normalidade para o dominador tornou-se o trunfo do dominado, que se utilizou dessa condição de subalternidade para subverter a norma, em nosso caso literária e cultural, pois a semovência tornou-se o fantasma do colonizador na medida em que é a replicação, nos vários espaços dantes dominados, da resistência e da luta pela libertação nacional.

E é um fantasma porque assombra nos escaninhos das práticas diárias do fazer e saber das sociedades, mesmo que os dominados não tenham a consciência de suas aproximações de resistência: olhando as semelhanças, o dominador fica sempre atordoado com a iminência do encontro entre seus subalternizados, posto que o que é semelhante, nas condições de violência e nas formas de resistência, pode ser o motivo para a grande revolução. O que torna semelhantes os dominados é que as condições de repressão são tão parecidas que as práxis de resistência têm confluências e esta práxis é marcada pela relação entre cultura e movimento revolucionário, lembrando Cabral que este:

deve estabelecer com precisão os objetivos a atingir para que o povo, que representa e dirige, reconquiste o direito a ter sua própria história e a dispor livremente de suas forças de produção com vistas ao desenvolvimento ulterior de uma cultura mais rica, profunda, nacional, científica e universal (Cabral, 1974, p. 3).

Tanto Cabral quanto Menezes dispõem do repertório de uma poética advinda das classes populares, de ressonâncias territoriais e de meios tocados pela luta decolonial, seja na periferia urbana da Amazônia paraense, ou nas tórridas paragens insulares caboverdianas, filhas herdeiras do “ingente” continente africano, como “dez caravelas em busca do Infinito” (“Poemas Naus sem rumo”). Nestas representações de paisagens, tão distantes e tão próximas, reside o caráter de na reconquista dos povos colonizados estes reconhecerem sua própria história, o que gera, consequentemente, uma cultura mais rica e mais crítica, presente nas poéticas dos dois autores aqui estudados.

O Infinito, do devir criativo de poéticas inclusivas de práxis e estéticas até então excluídas pela colonialidade do poder, e a Diversidade, de convivência de grupos culturais distintos e heterogêneos, parecem ser os dois avatares para a transformação de povos pós-colonizados em realidades de reconhecimento de suas peculiaridades de culturas compostas. Caberia mesmo dizer-se uma Poética da Diversidade, como sugere Glissant, uma vez que essa poética é fruto da interpenetração cultural e literária de grupos distintos postos em contato, primeiro nos navios negreiros e depois em nações forjadas pela Conferência de Berlim.



Contrariamente a estes cercamentos de países forjados e sem nações que o imperialismo galgou, a Diversidade prima pelo que Cabral apregoou, nas palavras de Barros-Varela, “a convivência mútua, saudável e frutuosa das várias formas de organização política e social existente no interior das fronteiras estatais” (2017, p. 73). E mais: Cabral, para o autor, apela para o “Estado multinacional” como superação para casos de possível fragilidade, falhanço ou colapso por parte de Estados nacionais emergentes em África.

Porque seja em Cabo Verde, ou na Amazônia, nossas nações podem até estar solitárias, mas a busca pelo Infinito é muito mais que vagar sem rumo, é sim a possibilidade de construir uma nova sociedade, uma nova poética, que não tem o parâmetro no eurocentrismo, mas na Diversidade do Devir.

- Onde ides naus da Fome,
da Morna,
do Sonho,
e da Desgraça? ...
- Onde ides? ...
Sem rumo e sem ter fito,
Sozinhas,
dispersas,
emersas,
nós vamos,
sonhando,
sofrendo,
em busca do Infinito! ...
(Cabral, 1983).



Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. 5a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BARROS-VARELA, Odair. *Crítica da razão estatal*. Praia: Pedro Cardoso Livraria, 2017.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: CHIAMPI, Irleamar (coord.). *Fundadores na modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.
- BOTTOMORE, Tom (ed.). *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- CABRAL, Amílcar. *A arma da teoria*. Rio de Janeiro: Coderci, 1980.
- CABRAL, Amílcar. Apontamentos sobre a poesia caboverdiana. *Cabo Verde - Boletim de Propaganda e Informação*, Lisboa, n. 28, p. 5-8, jan., 1952.
- CABRAL, Amílcar. *Emergência da poesia em Amílcar Cabral* [recolhidos e organizados por Osvaldo Osório]. Coleção Dragoeiro. Praia: Edição Grafedito, 1983.
- CABRAL, Amílcar. *A arma da teoria - Unidade e Luta* [Organizado por Mário de Andrade]. Praia, Cabo Verde: Fundação Amílcar Cabral, 2013.
- CABRAL, Amílcar. [Texto cultural de Amílcar Cabral, N.º 1 do PAIGC] O papel da Cultura na luta pela independência. *Archeevo*, CFOLP - Coleção de Folhetos Políticos, Actividade política nas ex-colónias portuguesas, Santo António, Portugal, 1974. Disponível em: <https://arquivo-abm.madeira.gov.pt/descriptions/1335255>. Acesso em: 28 out. 2025.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas*. Colección Sur Sur, CLACSO: Buenos Aires, 2005.
- FANON, Franz. *Pele Negra, máscaras brancas*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu, 2020.
- FARES, Josebel Akel. Bruno de Menezes e o rufar dos tambores. *Boitatá - Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL*, Londrina, v. 13, p. 126-137, jan-jul, 2012.
- FERNANDES, José Guilherme dos Santos. Negritude e criouliização em Bruno de Menezes. *Novos Cadernos NAEA*, v. 13, n. 2, p. 219-233, dez. 2010.
- FERNANDES, José Guilherme dos Santos. Semovências literárias e culturais: estudo comparativo entre Bruno de Menezes e Mia Couto. In: NUNES, Paulo Jorge Martins; CHAGAS JÚNIOR, Edgar Monteiro; OLIVEIRA, Elaine Ferreira de (org.). *Um peixe sobre o ombro esquerdo de São Benedito*. Belém: Unama, 2024.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GUERINI, Andrea; TORRES, Marie-Hélène; FERNANDES, José Guilherme dos Santos. Traduzindo a Amazônia; os novos argonautas e suas viagens possessórias, exploratórias e utópicas ao Grão-Pará del Maraón. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 41, n. esp. 1, p. 08-17, jan/jul, 2021.
- MANNONI, Octave. *Psicologia da colonização*. São Paulo: Perspectiva, 2024.
- MARX-ENGELS. *Sobre literatura e arte*. São Paulo: Global Editora, 1986.



MENEZES, Bruno de. *Batuque*. Belém: Sagrada Família, 2005.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leila. Literatura engajada. *Criação e Crítica*, n. 35, v. 1, p. 370-383, jan-jul 2023.

QUINET, Antonio. *Os outros em Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SPIELMANN, Ellen. Alteridade desde Sartre até Bhabha: um surf para a história do conceito. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 1, n. 5, p. 19-28, 2000.



Biografia acadêmica

José Guilherme dos Santos Fernandes - Universidade Federal do Pará (UFPA)
Professor Titular da Universidade Federal do Pará, atuando na Faculdade de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Antrópicos na Amazônia (PPGEAA/UFPA), Castanhal, Pará, Brasil.
E-mail: guilherme.profufpa@gmail.com

Sylvia Maria Trusen - Universidade Federal do Pará (UFPA)
Professora Associada da Universidade Federal do Pará e do Programa de Pós-Graduação Estudos Antrópicos da Amazônia (PPGEAA/UFPA), Castanhal, Pará, Brasil.
E-mail: sylviatrusen63@gmail.com

Rayane Tamborini Martins - Universidade Federal do Pará (UFPA)
Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Antrópicos Amazônia na Universidade Federal do Pará (PPGEAA/UFPA), Castanhal, Pará, Brasil.
E-mail: rayanemartinsufpa@gmail.com

Financiamento

CAPES/CNPq

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

José Guilherme dos Santos Fernandes, Sylvia Maria Trusen e Rayane Tamborini Martins

Contribuição de autoria (CRediT)

José Guilherme dos Santos Fernandes: Conceituação, Metodologia, Escrita – rascunho original.
Sylvia Maria Trusen: Escrita – rascunho original.

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 Duplo Cego

Editor responsável

Altemar Di Monteiro
Anderson Feliciano

Histórico de avaliação

Data de submissão: 14 jul.2025

Data de aprovação: 23 out. 2025



**AMAZONAFRICAS:
literary engagement, creolization, and self-movement in Amílcar Cabral and
Bruno de Menezes**

AMAZONÁFRICAS:
engajamento, criouliização e semovência literárias em Amílcar Cabral e Bruno de Menezes

José Guilherme dos Santos Fernandes

 <https://orcid.org/0000-0001-9946-4961>

Sylvia Maria Trusen

 <https://orcid.org/0000-0003-4248-929X>

Rayane Tamborini Martins

 <https://orcid.org/0009-0005-1080-172X>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8351

AmazonAfricas:

literary engagement, creolization, and self-movement in Amílcar Cabral and Bruno de Menezes

Abstract: This article investigates literary engagement, creolization, and self-movement in the poetics of Amílcar Cabral and Bruno de Menezes, whose trajectories are inscribed in the decolonization struggles in Cape Verde and Brazil. It begins with a comparative analysis, based on references related to the context of the study, to understand how the works of these authors express resistance to the cultural hegemony imposed by the coloniality of power. The methodology is grounded in a critical and interpretative reading of their literary productions, linked to the historical context in which colonized subjectivities were formed. It is observed that, despite being separated by distinct spatial and temporal contexts, both poets construct a poetics of confrontation with colonial structures, redefining the language of the colonizer by means of cultural and popular elements, territorial resonances, and environments touched by the decolonial struggle, whether in the urban periphery of the Amazon in Pará or in the torrid island landscapes of Cape Verde. It is concluded that Cabral and Menezes' engaged literature operates as aesthetic and political praxis, promoting the symbolic reterritorialization of subalternized identities and the emergence of a diverse poetics, affirmed in the continuous creation and reinvention of the historical experience of exiled peoples.

Keywords: colonialism; subalternity; creolization; literary self-movement; engagement.

Amazonáfricas:

engajamento, criouliização e semovência literárias em Amílcar Cabral e Bruno de Menezes

Resumo: Este artigo investiga o engajamento, a criouliização e a semovência literárias nas poéticas de Amílcar Cabral e Bruno de Menezes, cujas trajetórias se inscrevem nas lutas de descolonização em Cabo Verde e no Brasil. Parte-se de uma análise comparativa, com base em referenciais relacionados ao contexto do estudo, para compreender como as obras desses autores expressam resistência à hegemonia cultural imposta pela colonialidade do poder. A metodologia fundamenta-se na leitura crítica e interpretativa das produções literárias e associada ao contexto histórico de formação das subjetividades colonizadas. Observa-se que, mesmo separados por contextos espaciais e temporais distintos, os dois poetas constroem uma poética de enfrentamento às estruturas coloniais, ressignificando a língua do colonizador a partir de elementos culturais e populares, de ressonâncias territoriais e de meios tocados pela luta decolonial, seja na periferia urbana da Amazônia paraense, ou nas tórridas paragens insulares caboverdianas. Conclui-se que a literatura engajada de Cabral e Menezes opera como práxis estética e política, promovendo a reterritorialização simbólica das identidades subalternizadas e o devir de uma poética diversa, afirmada na criação e reinvenção contínua da experiência histórica dos povos desterrados.

Palavras-chave: colonialismo; subalternidade; criouliização; semovência literária; engajamento.



1 Introduction

Colonialism is a process of internationalizing economic exploitation, in which dominant nations establish both control and appropriation of means of production, as well as the hegemony of institutions and cultural heritage in dominated nations. The purpose is to render the colony economically and politically dependent on the metropolis, ensuring it provides raw materials at low cost, thereby generating high profit for the dominant power and the subalternization of colonized peoples.

Brazil and Cape Verde, the focus countries of this study, underwent this process as nations dominated by Portugal's metropolitan power. The former achieved political independence in 1822, while Cape Verde did so only in 1975. Despite a century-and-a-half gap between their independence movements, the decolonization of both nations reveals many convergences, whether in the strategies that made independence possible or in the post-independence colonial continuity that produced what is known as coloniality. This means that, despite formal political independence, a cultural hegemony persisted in the newly formed nations, marked by the influence and maintenance of the colonizers' status quo and their dominant-class values and ideals. Such hegemony manifested in the imposition of artistic, cultural, and social canons by means of native elites who, in deference to the metropolis, maintained coalition alliances and thereby renounced the possibility of constructing a sense of nationhood and autochthonous identities.

This political and social process produced a corresponding artistic and cultural dependency, marked by the establishment of "colonialities of power." This concept entails the domination of public opinion, shaping the belief that foreign and colonial values are the superior ones to be followed by local societies, as they are regarded as unquestionable, true, and correct. Undoubtedly, such reasoning arises from the alienation experienced by our native societies, by which the epistemological legacy of Eurocentrism is considered the only possible path to understand the autochthonous world, preventing us from interpreting it from its own epistemes.

This mechanism, which gives rise to the modern/colonial world-system, legitimizes the continuity of the colonizing process—no longer in the strict sense of colonization, in which self-sufficient economies are destroyed with the imposition of markets and commodities, the separation of modes of production, the expropriation of native lands, and the enslavement of labor force (Bottomore, 1988). Now, in the post-colonial period, what sustains dependency is the coloniality of power, which generates colonialities of knowledge:

Colonial exploitation is legitimized by an imaginary that establishes immeasurable differences between the colonizer and the colonized. Notions of "race" and "culture" operate here as a taxonomic device that produces opposing identities. The colonized thus appears as the "other of reason," which justifies the exercise of disciplinary power by the colonizer (Castro-Gómez, 2005, p. 83).



In the Brazilian case, this exploitation has been present since the emergence of national literature, as the only existing records were those produced by European explorers and travelers who, in their own languages, documented what the Indigenous peoples were, along with their territories and riches to be exploited. It is no coincidence that these early accounts are classified as possessory voyages, in which the colonizer justified his “legitimate” right over a land supposedly devoid of peoples—reinforcing the Roman law of *jus possidendi*, by the “seizure and possession of the land they believed they had found or discovered, which was legitimized by their own accounts” (Guerini; Torres; Fernandes, 2021, p. 12).

What we call Brazilian literature—possibly inaugurated in the 16th century with the Portuguese invasion of Amerindian territories, according to the classical view of the origins of literature in Brazil—was, in itself, an initial act of alienation. From that moment on, both race and culture—in this case, the culture of Indigenous peoples—were subjected to exploitation in the name of a supposedly “superior” and ethnocentric culture. We will never have another version of what the encounter between Europeans and Indigenous peoples of the Americas truly was; at least not in written form and not from the native’s own voice. What remains are texts produced solely by the colonizer: disciplinary writings that imposed the Judeo-Christian and militarized rationality of Europeans, later imposed on a nativist elite.

The Cape Verdean case could, at first glance, appear different, since by the time the Portuguese arrived on the shores of the archipelago, there was no native population. However, this does not mean that, over time and with the gradual advancement of the colonization process, a migrant population did not undergo a process of “nativization” and the consequent construction of local identity or identities. Glissant’s (2005) concept of creolization illustrates this dynamic: despite the suffering and pain caused by violent enslavement, the peoples brought to Cape Verde, initially in transit to the American colonies and even to Europe, eventually settled on the islands and developed a distinctive culture, born from the multiplicity of languages and practices originating from their continental homelands.

Based on Deleuze and Guattari, along with their concepts of single root and rhizome root, the Antillean thinker Édouard Glissant proposes that cultures shaped by forced migration, particularly those of Africans affected by the transatlantic slave trade, are composite in nature. In the holds of the slave ships, the African languages of the displaced peoples disappeared, since “those who spoke the same language were never placed together on the slave ship, nor on the plantations” (Glissant, 2005, p. 19). Yet, despite all this suffering and misfortune, the displaced peoples conducted a process of reterritorialization, reconstructing “through traces and remnants language and artistic manifestations that we might say were valid for all” (Glissant, 2005, p. 19).

In a line of thought closely related to that of Édouard Glissant (1997), we also find the work of the Antillean thinker Franz Fanon (2020), a key author to understand the intertwining of poetics and politics within the colonial and postcolonial contexts. Born in 1925 in Fort-de-France, Martinique, and passing away prematurely in 1961, Fanon developed a body of work that



stands as a lucid form of resistance against the subordination of the colonized; or, in one of his striking formulations, against the imposition of “wearing the livery forced upon him by the white man” (Fanon, 2020, p. 48). His reflections are equally important for interpreting the poetics of Amílcar Cabral and Bruno de Menezes, not only because of the singularities of their aesthetics but also because each illuminates the other when read against the backdrop of colonial conditions experienced in their respective nations of origin.

Unlike “Introduction to a Poetics of Diversity” (Glissant, 2005), in which the notion of relation occupies a central place, “Black Skin, White Masks” (Fanon, 2020) draws upon Lacanian psychoanalysis in an open criticism of “The Psychology of Colonization” (Mannoni, 2024). By moving away from Freudian frameworks, Fanon focuses on the perverse effects of the colonial and slaveholding past on the formation of the subjectivities of affected peoples. In this sense, he not only examines the identification dynamics that alienate the colonized but also confronts them directly, seeking to uproot their most harmful consequences. Thus, in commenting on the verses of Aimé Césaire (1978), Fanon makes resound the searing pain inscribed in Black skin.

[...] He [Césaire] reminds me that my Blackness is but a weak moment. Truly, I tell you, my shoulders have slipped from the framework of the world, my feet no longer feel the caress of the earth. Without a Black past and without a Black future, it became impossible for me to exist in my Black being. Without having become white, I was no longer properly Black, I was a condemned man (Fanon, 2020, p. 151).

Nevertheless, his broad intellectual background, combined with a keen sensitivity to the contours of both white and Black worlds, make it possible for him to recognize that such processes do not occur in a vacuum. Rather, they emerge from the realm of culture and language—from the field of the Other, as designated by Lacan (Quinet, 2012). Fanon notes that their effects reach subjects across multiple spheres, being aware of the “*for-others* dimension of the man of color, bearing in mind that to speak is to exist absolutely for the other” (Fanon, 2020, p. 31, emphasis added). Perceptive and alert to the injunction of the colonizing Other, he also understands the dispossession experienced by Caribbean, African, and Latin American peoples, expropriated by the expansive processes of modern Western capitalist machinery, rooted above all in Europe and North America.

It is important, however, to recall the historical moment in which his work was published, as it did not emerge in isolation. In fact, it forms part of the broader body of postcolonial studies that arose in the 1950s, within which the category of otherness, understood as a relational notion between antagonistic pairs (Abbagnano, 2007), gained prominence in Western scholarship (Spielmann, 2000). Consequently, Fanon’s thought—anchored in the perception of otherness as a formative aspect of human relations, given that we are speaking beings—“to speak means to take on the morphology of another language, but above all to assume a culture, to bear the weight of a civilization” (Fanon, 2020, p. 31) is by no means limited to identity politics, nor are the verses of Amílcar Cabral or Bruno de Menezes.



On the contrary, Fanon's prose is relational, grounded in an understanding of otherness as constitutive of the human condition. This aspect is particularly evident in his engagement with Lacan's study of the mirror stage, in which he notes in a footnote that "the true Other of the white man is and remains the Black man. And vice versa" (Fanon, 2020, p. 174-175). Since his thought is profoundly anchored in alterity, it is not by chance that he concludes in terms we might also find echoed in the verses of Amílcar Cabral: "[...] I refuse this amputation with all my being. I feel within me a soul as vast as the world, a soul as truly deep as the deepest of rivers; my chest possesses an infinite power of expansion" (Fanon, 2020, p. 153). Indeed, the two poetics compared here—emerging from Cape Verde and Brazil, and thus from the histories of enslavement and colonization—both experience and rebel against the apparent alienation imposed by the colonizer and his cultural atavisms.

Conversely, there was the creation of creolized languages and cultures; that is, when heterogeneous elements brought into contact generate unpredictability proportional to the distance that originally separated them. From the very outset, in the turbulence of violent intercultural encounters, they became aware they were producing new culture and new art, in a perpetual process of reinvention. This is characteristic of poetic creation and of an inclusive perspective of the world. It represents the great act of insubordination of the displaced peoples which, in turn, gave rise, in a sense, to the poetics of the authors examined here in terms of comparison and self-movement.

The poetics of Cabral and Menezes reveal a detachment from a fixed territory, highlighting a movement across languages, cultures, and temporalities. The self-movement of literary objects—the action of that which "moves" on its own, distancing itself from a given place—is thus entwined with ideological dimensions, permeated by beliefs, traditions, principles, and myths (Fernandes, 2024). It encompasses both an aesthetic and a political perspective that stretches boundaries and brings new meanings to decolonial literature, carrying with it a counter-coloniality, insofar as resistance is due to affinities among works originating from colonial processes that challenge colonialities of knowledge.

In this context, it becomes possible to reflect on how literary creation functions as an act of resistance and reterritorialization. Not reterritorialization in a spatial or physical sense, but given the same social and historical conditions of literary production, an aesthetic and ethical proximity emerges, as aspects of language, narrative structure, and protagonism converge. The authors bring into the scope of their works "experiences" of their cultures and intercultural encounters. This proximity does not arise from direct contact between authors or texts, but from the existence of "historical and social conditions of text production, in similar contexts, which give rise to similar narratives, even if there is no immediate contact or exchange between the compared social groups" (Fernandes, 2024, p. 21).



2 Engagement: two poets, the same commitment

Artistic and literary engagement refers to an author's social participation in defense of a sociocultural, ethical, political, or religious cause—either by means of their works, in thematic and language choices, or by direct involvement in social, political, and artistic movements, with acts of denunciation and proposals for change. Hence, so-called engaged literature is not limited to the 18th century, when a new ethic of freedom of expression was consolidated. As early as the 16th century, authors such as Montaigne and Rabelais included veiled critiques against intolerance and torture.

It is important to note, however, that the bourgeoisie itself, a social class on the rise during this period, also produced forms of literary and cultural activism in defense of its values, many of which remain hegemonic today. In any case, we recognize here the engagement present in the poetics of the aforementioned authors, without losing sight of attention to the construction of language; otherwise, such works would be reduced to mere pamphlets, devoid of the creative force that grants them their liberatory power.

According to Perrone-Moisés, referring to Sartre, “unveiling and appeal are indirect actions, different from direct actions of a pamphlet, a libel, or a command” (2023, p. 371) in a work by an engaged author. If the creative purpose of the literary work is lost, the writer would be producing “militant literature, merely repeating slogans of a party” (Perrone-Moisés, 2023, p. 371). In our view, it is precisely “unveiling” and “appeal” that Cabral and Menezes carry out, as their poetics retain their artistic integrity even when serving as a means to denounce (the appeal), since the ultimate aim of poetic texts should be to liberate (the unveiling). This aligns with Marx's view in his “Theses on Feuerbach,” in which he says that “the poet is degraded when poetry becomes a means for him” (Marx-Engels, 1986, p. 32). We believe that both authors ennoble rather than degrade telic poetry.

Thus, with a shared commitment of to the lives of subordinated peoples, Amílcar Cabral and Bruno de Menezes—separated by nearly half a century and by several thousand kilometers along the Atlantic margins, in Africa and the Amazon—produced and inscribed a poetics that is both similar and, at the same time, marked by nuances unique to each territory.

Amílcar Cabral was born in 1924, in Bafatá, Guinea-Bissau. At the age of eight, he moved to Cape Verde, where he spent his childhood and adolescence. In 1945, he left for Lisbon, Portugal, to study agronomy at the Instituto Superior de Agronomia. Beyond his technical training, he became involved with political groups of African students, initiating his revolutionary ideals for the independence of African colonies and the end of Portuguese colonialism. In 1952, he returned to Guinea-Bissau to work as an agricultural technician and, confronted with the harsh colonial reality, founded the African Party for the Independence of Guinea and Cape Verde (PAIGC) in 1959 alongside fellow activists. His militancy unfolded both in the political arena and on the battlefield, decisively contributing to the independence of both countries, although he did not live to witness



it, as he was assassinated in 1973. Alongside his political work, Cabral also stood out as a thinker and writer, producing reflections of a philosophical and literary nature.

Bruno de Menezes, in turn, was born Bento Menezes Costa in 1893, in Belém do Pará, in the Amazon region. Over the course of his life, he adopted the pseudonym by which he became known for. At the age of 11, he began working as a printer's apprentice, eventually becoming a master typographer, and by 20, he was teaching literacy at the Federation of Workers' Union of Pará. This experience, combined with his background as a laborer, set the tone of his militancy against social injustice, reflected in his work as a poet, novelist, and essayist. He dedicated himself to popular culture and Amazonian folklore, addressing themes related to subaltern classes. Menezes participated in several literary associations, including the *Academia do Peixe Frito*, always committed to fostering a poetics centered on the lives of urban peripheries and the defense of rural and urban workers, especially via cooperativism. He also produced ethnographic studies on popular festivals in Belém. He passed away in Manaus in 1963, victim of a heart attack.

Let us begin with what brings them together within this poetics of militancy: the understanding that poetic creation is grounded in reality and in the lived experience of humanity in its everyday life. Cabral thus announces his Poetry:

My poetry is me

... No, Poetry:
Do not hide yourself away in the grottoes of my being,
espouse life.
Break the invisible bars of my prison,
open gates of my being through and through
— and leave...
In the struggle (life is struggle)
men outside call you,
and you, Poetry, you are a Man too.
Love the Poems of the whole World,
— love Men
Deliver the poems for all races,
for all things.
Whelm yourself with me...
Leave, Poetry:
Take my arms to bind the World,
give me your arms to bind Life.
My Poetry is me.
(Cabral, 1946).

In his poetics, Cabral urges the anchoring of literary themes in the poet's surrounding world, in direct insurgence against classical models of a self-absorbed and self-referential art—"Do not hide yourself away in the grottoes of my being, espouse life"—because to write poetry is to be and make Life from struggle and liberation, as an inviolable condition of human existence: "In the struggle (life is struggle) / men outside call you, / and you, Poetry, you are a Man too." This vision is essential to literary modernity, born from the questioning of the canon and the rupture with



tradition, since modernity is “the transitory, the fleeting, the contingent, one half of art, whose other half is eternal and immutable” (Baudelaire, 1991, p. 109).

In Bruno de Menezes there is also an early concern with establishing his poetics as both transitory and immutable. Although his initial work stemmed from a more Eurocentric aesthetic, as his earliest poems borne a Symbolist tone, he never denied that poetry must embody originality and innovation. As early as 1920, he published the poem “*New Art*,” foreshadowing what would later emerge in his most notorious book, “*Batuque*” (1931). In it, he anticipated key ideas of the 1922 Brazilian Modernist movement, proclaiming that “original art” must carry the restlessness of the Muse and the yearning for novelty, concluding: “Glorious the Art whose ideals renew! / — The reason why I refine myself / In the extravagance of a new image!”.

This “new image” in Menezes is revealed in his aforementioned book “*Batuque*,” which inaugurates the creation of Afro-Amazonian poetics, woven from verbal-percussive sonorities, olfactory-visual synesthesia, the play of bodies and seduction, and the words of the mythical-religious sacred. Menezes reaches the most visceral sense of modernity by means of creolization in his work, subverting the language and literature of the colonizer. If there was any benefit in this relationship, it was that we retained the language (the “eternal”) while subverting it (the “fleeting”). In this regard, Perrone-Moisés corroborates this perspective, noting that “the formerly colonized now use European languages to communicate their claims to audiences far broader than those of their original, numerous, and minority languages” (2023, p. 379).

The appeal of engaged literature emerges insofar as, by incorporating immediate themes of human struggle and daily life, both Menezes and Cabral share, in some measure, what the latter discusses in his essay “Notes on Cape Verdean poetry,” published in 1952 in *Cabo Verde – Boletim de Propaganda e Informação*. When comparing poets from before and after the *Revista Claridade* movement, Cabral points out that many earlier poets—most of them educated at the Seminary of São Nicolau, in Portugal—produced verses marked by classical influence, with strict adherence to meter and rhyme, typical “of a life in which, able to enjoy positions of prominence, they ignore or forget the realities surrounding them” (Cabral, 1952, p. 6).

The stance of the new Cape Verdean poetry that emerged from the *Claridoso* movement is different, in which “it is the clarity that emerges, giving form to real things, pointing to the sea, the bare rocks, the people struggling in crises, the fight of the ‘anonymous’ Cape Verdean; in short, the land and the People of Cape Verde” (Cabral, 1952, p. 7). Undoubtedly, it is precisely this landscape and these anonymous people that Bruno de Menezes also portrays—only in another context, the Amazonian one. Let us look at the poem:

Toiá Verequete

Ambrosina’s voice in a “state of saint” turned masculine.
Her body took on the shape of a man.
She asked for a pure Bahia cigar then lit it blowing the smoke.



Her eyes gleamed.
Then the “*terreiro*” in a spinning dance joined the sung rhythm of the “*ponto*.”
It was the “obligation” of Mother Ambrosina speaking Kimbundu in the Mina tongue.
“Toiá Verequê!”
“Toiá Verequê!”
(Menezes, 1931)

The first two stanzas, along with the refrain, indicate that the poem depicts the beginning of an Umbanda ritual, a Brazilian religion of African descent, hybridized with Indigenous practices and popular Catholicism. According to Fares, the poem presents “the arrival of the saint—the incorporation; the taking of the *ponto* and the beginning of the dance; the request for the Saint Benedict’s blessing, the praise of the spiritual guides, and the closing of the works” (2012, p. 135). Beyond portraying a scene from the everyday life of “ordinary” people, the poem also brings forth the spirituality of socially marginalized groups in Brazil—rituals often pejoratively referred to as *macumba*, a term historically used to demonize Black religious practices that diverged from Judeo-Christian norms. Yet, in this poem, as in all others from “*Batuque*,” Menezes aligns with principles identified by Cabral and reaffirms the meaning of Blackness, anticipating it as part of the broader movement of Afro-descendant writers’ resistance that would only emerge publicly in 1935.

By presenting a woman who embodies the role of a man—and, even more so, that of a mythical-religious entity, Toiá Verequete—we may affirm that Menezes directly aligns himself with “all human groups that the gaze of the Western ‘white’ world has gathered under the name of Black individuals” (Munanga, 2009, p. 20). In this same line of thought, it is not excessive to say that Menezes anticipates the very concept of Blackness when, using the figure of Ambrosina, he summons and intuitively solidarity among all those who inherit this condition (colonized people) so they may “engage in the struggle to rehabilitate values of their destroyed civilizations and their denied cultures” (Munanga, 2009, p. 10). We can ratify this perspective by reading another poem from “*Batuque*,” which gives it its title:

Batuque

— “*Nêga*, what’s with you?
— Maribondo Sinhá!
— “*Nêga*, what’s with you?
— Maribondo Sinhá!”
The drumbeat rolls in maddening rhythm
— from *jongo* to *samba*, in the swaying wave.
Swaying hips, stamping feet, circling turns,
Cabindas chanting *lundus* from their *cubatas*.
Patichouli, *cipó-catinga*, *priprioca*,
vanilla, *pau-rosa*, *orisa*, jasmine.
Curled hair parted,
creoles, mulattas, people of *pixaim*...
— “*Nêga*, what’s with you?
— Maribondo Sinhá!
— “*Nêga*, what’s with you?



— Maribondo Sinhá!”
 Sweat and scent mingle intoxicating
 in the musk of sleek and glistening bodies.
 Bellies rise bold in the thrust of the *umbigada*,
 hands clap the pulse of the chant.
 — “I was in my garden
 the hornet bit me!...”
 Oh Princess Izabel! Patrocínio! Nabuco!
 Viscount of Rio Branco!
 Euzébio de Queiroz!
 And the drum still beats and the song still sings
 recalling in the warm night the tragedy of the race!
 Mãe Preta gave white blood to many a “young master”...
 — “Maribondo on my body!”
 — Maribondo Sinhá!”
 Lace garments washed by moonlight in the yard,
 a strong scent of *mandinga* resins
 comes from the forest and enters writhing bodies.
 — “Nêga, what’s with you?”
 — Maribondo Sinhá!”
 — Maribondo won’t let
 — Nêga work!...”
 And it rolls and reels and swings and falls and breathes and sambas,
 the wave that sinks in sensual rhythm.
 The drumbeat strikes back echoing *banzeiros*,
 flesh quivers in the carnal dance!...
 — “Maribondo on my body!”
 — Maribondo Sinhá!”
 — From above, from below!
 — From everywhere!
 (Menezes, 1931).

According to Fares, this poem is

a synesthesia. The images interpenetrate across sensorial planes, fusing into visual (plastic or scenic), sound (from the rhythm and musical cadence), and olfactory sensations (the scent of herbs and of the body), producing rare expressive effects. The intensity with which scenes, settings, and sounds unfold, at times accelerated, at times slowed, is revealed by metaphors, alliterations, gradations, and punctuation (Fares, 2012, p. 129).

In his treatment of language, it becomes clear that, more than addressing a theme close to the peripheral populations of Belém do Pará—that is, the *lundu* dance in the suburbs of the city—Menezes’ renewed art is concerned with including the Other as well, through that which most strongly marks identity: one’s words and expressions. Thus, he brings a new poetics to creolized literature. This recalls Cabral’s assertion that a people’s cultural resistance ensures that the colonizing culture cannot fully prevail, for “as long as there exists a part of that people capable of sustaining a cultural life, foreign domination can never be assured of its perpetuation” (1995, p. 2).

Within the broad scope of cultural expression, Menezes went beyond literary production when he turned to the ethnography of popular manifestations of Pará culture, publishing two essays



that explore a folk festival—the *boi bumbá*—and a religious devotion—the cult of *São Benedito da Praia*. In the first, in the book “*Boi Bumbá – Auto Popular*” (1958), he introduces the chants, costumes, performance spaces, and transformations of this festivity so characteristic of northern Brazil. In the second, “*São Benedito da Praia*” (1959), he portrays the profane devotion to Saint Benedict by the vendors of the legendary *Ver-o-Peso* market in Belém do Pará, highlighting the atmosphere, the organization of the celebration, the raising of the mast, and the miracles of the Black saint. As we can observe, in addition to the literary artist lies the thinker-researcher, aligned with what Cabral advocates regarding the need for oppressed people to reclaim the development of their productive forces by means of liberation and historical protagonism:

The national liberation of a people is the reconquest of that people’s historical personality, their return to history via the destruction of imperialist domination to which they were subjected to [...], it is this freedom, and only this, that ensures the normalization of a people’s historical process (Cabral, 1980, p. 33-34).

I understand “productive forces” as agents that make life materialize, including the reclaiming of popular knowledge, such as folklore and manifestations of popular culture—precisely what Menezes achieves in his studies and essays (“would he be the Gramscian organic intellectual?”)—thus converging with Cabral’s vision of national liberation. Here, I use “nation” in its adjectival, not substantive sense, as a quality that confers collectivity and solidarity among members of the same social group, reinserting the history of subalterns into the history of humanity—an authentic “history against the grain,” to recall Walter Benjamin. Based on these certainties and reflections, how can we not be astonished by so many affinities between these authors, even though they lived in different times and on geographically distant continents? Could it be self-movement? That is what we shall see next.

3 Self-movements: two poetics, the same praxis

In an earlier study—“Negritude and creolization in Bruno de Menezes” (2010)—Fernandes (2010) insisted that correspondences can exist between apparently distant and incommunicable productions as long as the historical and social conditions of their creation are linked to tensions among actors who assert a system of domination rooted in incommensurable differences. Thus, to understand this historical and social context of artistic and cultural production, it is crucial to recognize that

there are correspondences among intellectuals conditioned by the same realities, despite the absence of immediate relationships or direct influence. This is what I call self-movement, for it is as if such intellectual and artistic production, as an animated entity, moved by itself, distancing from its origin and engaging, via dialogue and comparativism, with other similar productions (Fernandes, 2010, p. 224).



In our understanding, this is the case of Amílcar Cabral, in Cape Verde, and Bruno de Menezes, in the Brazilian Amazon. Employing the concept of literary and/or cultural self-movement is essential to grasp the dimension of the colonial process that, with impositions of coloniality, structured societies that remain dependent on standards and worldviews of the Old World. Yet, like a *chiaroscuro*, what once appeared as normality for the dominator became the subaltern's strength, for it is precisely from that condition of subalternity that the norm, both literary and cultural, is subverted. Self-movement, in this sense, becomes the colonizer's haunting presence, as it replicates across once-dominated spaces the very forces of resistance and the struggle for national liberation.

And it is a ghost precisely because it haunts the hidden corners of everyday practices of doing and knowing within societies, even when the dominated are not fully conscious of their shared forms of resistance. When the oppressor perceives these resemblances, they are inevitably unsettled by the looming possibility of an encounter among their subalternized subjects; for what is similar, under conditions of violence and in modes of resistance, may well become the seed of a great revolution. What makes the dominated similar is that the mechanisms of repression are so analogous that their practices of resistance converge—and these practices are marked by the relationship between culture and revolutionary movement. As Cabral reminds us, the revolution

must establish with precision the objectives to be achieved so that the people it represents and leads may regain the right to have their own history and to freely dispose of their productive forces, aiming toward the further development of a richer, deeper, national, scientific, and universal culture (Cabral, 1974, p. 3).

Both Cabral and Menezes draw from the repertoire of poetics rooted in popular classes, echoing territorial resonances and environments marked by the decolonial struggle—whether in the urban peripheries of the Amazonian Pará or in the scorching island landscapes of Cape Verde, heirs to the “vast” African continent, like “ten caravels in search of the Infinite” (“*Poemas Naus sem rumo*”). Within these representations of landscapes, so distant yet so near, lies the essence of the reconquest by colonized peoples: the act of recognizing their own history. This, in turn, gives rise to a richer and more critical culture, which is present in the poetics of both authors.

The Infinite—born from the creative becoming of inclusive poetics of praxis and aesthetics once excluded by the coloniality of power—and Diversity—stemming from the coexistence of distinct and heterogeneous cultural groups—seem to be the two avatars guiding the transformation of post-colonized peoples into realities that recognize their composite cultural peculiarities. One could even speak of Poetics of Diversity, as Glissant suggests, since this poetics emerges from the cultural and literary interpenetration of distinct groups brought into contact, first in slave ships and later in nations forged by the Berlin Conference.

Contrary to these enclosures of forged countries without true nations—those constructed by imperialist ambition—Diversity embodies what Cabral proclaimed, in the words of Barros-Varela, “the mutual, healthy, and fruitful coexistence of various forms of political and social organization existing within state borders” (2017, p. 73). Moreover, according to the author, Cabral calls for a



“multinational state” as a means to overcome the possible fragility, failure, or collapse of emerging national states in Africa.

For whether in Cape Verde or in the Amazon, our nations may indeed stand in solitude, yet the quest for the Infinite is far more than wandering aimlessly, it is the possibility of building a new society, a new poetics, one not measured by Eurocentrism, but by the Diversity of Becoming.

— Where are you going, ships Hunger,
of Morna,
of Dream,
and of Misfortune? ...
— Where are you going? ...
Aimless and without a goal,
Alone,
scattered,
adrift,
we go on,
dreaming,
suffering,
in search of the Infinite! ...
(Cabral, 1983).



References

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. 5a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BARROS-VARELA, Odair. *Crítica da razão estatal*. Praia: Pedro Cardoso Livraria, 2017.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: CHIAMPI, Irleamar (coord.). *Fundadores na modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.
- BOTTOMORE, Tom (ed.). *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- CABRAL, Amílcar. *A arma da teoria*. Rio de Janeiro: Coderci, 1980.
- CABRAL, Amílcar. Apontamentos sobre a poesia caboverdiana. *Cabo Verde - Boletim de Propaganda e Informação*, Lisboa, n. 28, p. 5-8, jan., 1952.
- CABRAL, Amílcar. *Emergência da poesia em Amílcar Cabral* [recolhidos e organizados por Osvaldo Osório]. Coleção Dragoeiro. Praia: Edição Grafedito, 1983.
- CABRAL, Amílcar. *A arma da teoria - Unidade e Luta* [Organizado por Mário de Andrade]. Praia, Cabo Verde: Fundação Amílcar Cabral, 2013.
- CABRAL, Amílcar. [Texto cultural de Amílcar Cabral, N.º 1 do PAIGC] O papel da Cultura na luta pela independência. *Archeevo*, CFOLP - Coleção de Folhetos Políticos, Actividade política nas ex-colónias portuguesas, Santo António, Portugal, 1974. Disponível em: <https://arquivo-abm.madeira.gov.pt/descriptions/1335255>. Acesso em: 28 out. 2025.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas*. Colección Sur Sur, CLACSO: Buenos Aires, 2005.
- FANON, Franz. *Pele Negra, máscaras brancas*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu, 2020.
- FARES, Josebel Akel. Bruno de Menezes e o rufar dos tambores. *Boitatá - Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL*, Londrina, v. 13, p. 126-137, jan-jul, 2012.
- FERNANDES, José Guilherme dos Santos. Negritude e criouliização em Bruno de Menezes. *Novos Cadernos NAEA*, v. 13, n. 2, p. 219-233, dez. 2010.
- FERNANDES, José Guilherme dos Santos. Semovências literárias e culturais: estudo comparativo entre Bruno de Menezes e Mia Couto. In: NUNES, Paulo Jorge Martins; CHAGAS JÚNIOR, Edgar Monteiro; OLIVEIRA, Elaine Ferreira de (org.). *Um peixe sobre o ombro esquerdo de São Benedito*. Belém: Unama, 2024.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GUERINI, Andrea; TORRES, Marie-Hélène; FERNANDES, José Guilherme dos Santos. Traduzindo a Amazônia; os novos argonautas e suas viagens possessórias, exploratórias e utópicas ao Grão-Pará del Maraón. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 41, n. esp. 1, p. 08-17, jan/jul, 2021.
- MANNONI, Octave. *Psicologia da colonização*. São Paulo: Perspectiva, 2024.
- MARX-ENGELS. *Sobre literatura e arte*. São Paulo: Global Editora, 1986.



MENEZES, Bruno de. *Batuque*. Belém: Sagrada Família, 2005.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leila. Literatura engajada. *Criação e Crítica*, n. 35, v. 1, p. 370-383, jan-jul 2023.

QUINET, Antonio. *Os outros em Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SPIELMANN, Ellen. Alteridade desde Sartre até Bhabha: um surf para a história do conceito. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 1, n. 5, p. 19-28, 2000.



Academic Biography

José Guilherme dos Santos Fernandes - Universidade Federal do Pará (UFPA)
Professor at the Universidade Federal do Pará, teaching at the Faculdade de Letras and the Programa de Pós-Graduação em Estudos Antrópicos na Amazônia (PPGEAA/UFPA), Castanhal, Pará, Brazil.

E-mail: guilherme.profufpa@gmail.com

Sylvia Maria Trusen - Universidade Federal do Pará (UFPA)

Associate Professor at the Universidade Federal do Pará and the Programa de Pós-Graduação Estudos Antrópicos da Amazônia (PPGEAA/UFPA), Castanhal, Pará, Brazil.

E-mail: sylviatrusen63@gmail.com

Rayane Tamborini Martins - Universidade Federal do Pará (UFPA)

Master's student in the Pós-Graduação em Estudos Antrópicos Amazônia at the Universidade Federal do Pará (PPGEAA/UFPA), Castanhal, Pará, Brazil.

E-mail: rayanemartinsufpa@gmail.com

Funding

CAPES/CNPq

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

Not declared

Copyright

José Guilherme dos Santos Fernandes, Sylvia Maria Trusen, and Rayane Tamborini Martins

Copyright of the translation

Ana Carolina Brazão and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

José Guilherme dos Santos Fernandes: Conceptualization, Methodology, Writing – original draft.

Sylvia Maria Trusen: Writing - original draft: Rayane Tamborini Martins: Writing - review and editing:

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>.



Evaluation Method

Double Blind Review

Editors

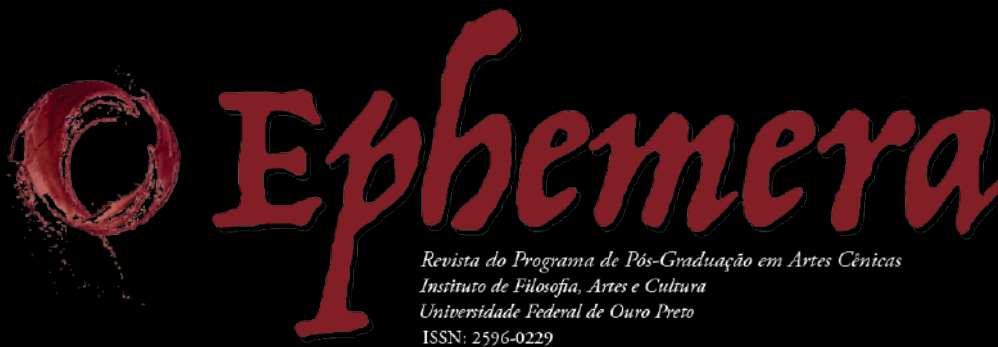
Altemar Di Monteiro

Anderson Feliciano

Peer Review History

Submission date: 14 July 2025.

Approval date: 23 October 2025.



ESCUITA PROFUNDA
uma técnica de sentidos para habitar a escuridão

DEEP LISTENING
a sensory technique to inhabit the darkness

Luciane da Silva

 <https://orcid.org/0000-0002-1723-719X>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8198

**Escuta profunda -
uma técnica de sentidos para habitar a escuridão**

Resumo: A Escuta Profunda pode ser compreendida como um campo de encontros entre diferenças que, ao se entrelaçarem, constroem formas de relação baseadas na atenção, na sensibilidade e na escuta como práticas éticas. Essa abordagem convida à disponibilidade para ser transformado pelo espaço, pelo contexto - que é também cultura - e por toda a paisagem sensorial que atravessa o corpo. Nesse sentido, a escuta torna-se um gesto encarnado de reflexão sobre nossos modos de existência, abrindo caminhos para uma crítica ativa às formas hegemônicas de percepção, ancoradas na centralidade do olhar, nas certezas e na racionalidade cartesiana. Este artigo apresenta a Escuta Profunda em sua potência como prática educativa para o corpo que dança, enquanto também articula conceitos e saberes afrodiaspóricos que nos ajudam a compreender a imaginação como uma força de transformação. Desenvolvida originalmente em seu conteúdo sensorial pela musicista Pauline Oliveros e posteriormente aprofundada e recriada para o corpo que dança nos processos da Anikaya Dance Theater, a Escuta Profunda se expande aqui como ferramenta de criação e resistência, sustentando premissas para a interdependência e a escuta radical.

Palavras-chave: escuta profunda; dança; afrodiaspora; escuridão; imaginação.

**Deep listening -
a sensory technique to inhabit the darkness**

Abstract: Deep Listening can be understood as a field of encounters between differences that build forms of relationship based on attention, sensitivity, and listening as ethical practices when intertwined. This approach invites openness to being transformed by space, by context — which is also culture — and by the entire sensory landscape that traverses the body. In this sense, listening becomes an embodied gesture of reflection on our modes of existence, opening paths for an active critique of hegemonic forms of perception, anchored in the centrality of the gaze, in certainties, and in Cartesian rationality. This article shows Deep Listening in its potential as an educational practice for the dancing body, while also articulating Afro-diasporic concepts and knowledge that help us understand imagination as a force for transformation. Originally developed in its sensory content by musician Pauline Oliveros and later deepened and recreated for the dancing body in the processes of Anikaya Dance Theater, Deep Listening expands here as a tool for creation and resistance, sustaining premises for interdependence and radical listening.

Keywords: deep listening; dance; afrodiaspora; darkness; imagination.



1 Introdução

Ela atravessa o espaço em silêncio e se coloca no centro da sala. Logo atrás, outra pessoa se aproxima caminhando vagarosamente e assume seu lugar na retaguarda: não como sombra, mas como extensão sensível. Suas mãos tocam o corpo à frente com precisão delicada - uma repousa sobre as escápulas, essas asas adormecidas que habitam as costas; a outra se ancora na lateral da lombar, onde o corpo estabelece equilíbrio e propulsão. É então que a dança começa - evidente movimento rumo ao desconhecido.

Esta descrição, registrada durante um dos exercícios da metodologia, intitulada Escuta Profunda (EP), anuncia os principais fundamentos que orientam a proposta investigativa deste artigo: abordar uma metodologia para a dança que integra dimensões de organização motora, sensibilidade, pertencimento coletivo – todos orientados de modo contra-hegemônico. Os gestos descritos - toque lento sobre as escápulas e lombar, o fechamento dos olhos e o início de uma dança - sintetizam essa prática corporal que descentraliza algumas lógicas do universo das técnicas de dança frequentemente centradas no controle, na hierarquia e na previsibilidade. Propõe-se uma abordagem que valoriza a presença, a confiança mútua e a abertura para o imprevisível, tensionando os paradigmas que subjazem as noções de dança calcadas no individualismo e na virtuosidade pessoal.

2 O encontro com a Escuta Profunda

A prática da EP começa na experiência com a Anikaya Dance Theater¹, companhia sediada em Boston, EUA, da qual fui integrante entre os anos de 2017 e 2023 e com a qual sigo colaborando pontualmente como artista convidada. Trata-se de uma metodologia utilizada pela Companhia como dinâmica para agenciar atenção, presença e convivência tanto no treinamento diário do grupo quanto nas diversas interações que ocorrem nos *workshops* ao redor do mundo difundidos pela Companhia.

Tenho mobilizado a prática da escuta profunda nos contextos de ensino de dança no Brasil em diálogo com conceitos e perspectivas oriundos da afrodíspora e das epistemologias africanas, de modo a ampliar seus sentidos e também potencializar seu alcance político-poético. Ao ser entrelaçada a modos de existência e saberes marcados pela circularidade do tempo, pela vida comunitária e

¹ É uma companhia de dança teatro cuja prática artística entrelaça performance, engajamento comunitário e investigação crítica dos movimentos ligados ao autoconhecimento e à interdependência humana. Por meio de criações cênicas interdisciplinares, o grupo desenvolve uma abordagem que articula corpo, cultura e comunidade, difundindo performances que atravessam fronteiras geográficas ao mesmo tempo em que aprofunda reflexões sobre coexistência, escuta e transformação coletiva. O grupo, composto por 9 artistas da dança de 9 diferentes países - Egito, Indonésia, Benin, Turquia, Taiwan, África do Sul/ Índia, Palestina, Brasil e Estados Unidos, tem como elemento mobilizador a convivência na diferença. A companhia já se apresentou e desenvolveu trabalhos na Índia, África do sul, Ruanda, Botswana, Moçambique, Brasil e em diversos estados dos EUA.



pela centralidade do corpo como veículo de memória e escuta, a EP se adensa como a prática contra-hegemônica que é por natureza. Essa aproximação revela afinidades estruturais entre a escuta como forma de atenção radical e as formas de vida que historicamente produziram resistências e conhecimento a partir de outros modos de sentir, perceber e estar no mundo.

O conceito primevo de *Deep Listening*, aqui traduzido como Escuta Profunda, tem origem nas práticas da compositora e instrumentista Pauline Oliveros (1932- 2026), pioneira da música eletrônica experimental, que ao longo da vida dedicou-se a pesquisar as diversas facetas do som em termos físicos, musicais e enquanto experiência coletiva, chamando a atenção para a necessidade de entender a diferença entre ouvir e escutar. Sua proposição artística no campo da música² é atravessada por um desejo de construir práticas que operem como resistência às violências simbólicas do mundo, favorecendo processos de aceitação e respeito mútuo.

3 Sentidos do toque

O toque das mãos nas escápulas e região lombar desperta diversas camadas de percepção, combinando aspectos biomecânicos e afetivos. Trata-se de uma experiência que contempla tanto a escuta sensível quanto a ativação precisa de estruturas anatômicas. Esses toques orientam o movimento e também estimulam uma consciência corporal profunda, permitindo ao corpo se reorganizar a partir da relação com o outro e com o espaço.

Ao tocar a escápula, a comunicação se estabelece com trapézio, rombóide e elevador das escápulas - músculos que regulam o movimento dos ombros e as amplitudes dos gestos. A mão que toca a lombar sente a musculatura paravertebral, o quadrado lombar e os oblíquos que juntos ativam o centro de equilíbrio e de sustentação. A região da escápula tocada sutilmente serve como orientação da parte superior do tronco, sugerindo direção.

Já as mãos sobre a lateral lombar, próxima à crista ilíaca e quadrado lombar, acessam estruturas diretamente ligadas ao centro de gravidade e à organização do eixo corporal. A escápula oferece direção à lombar com base e confiança. Juntas, essas duas mãos criam um arco de condução energética que atravessa a coluna vertebral como uma onda contínua ou uma serpente da vida, lembrando o conceito da coreógrafa Germaine Acogny (1980). O toque não deve empurrar, nem puxar, mas propor e acompanhar.

² Pauline Oliveros propõe o conceito e alguns exercícios relacionados com a percepção do som, práticas de simultaneidade, antecedência e resposta. Esses elementos foram otimizados e levados para o campo das práticas corporais pela Anikaya Dance Theater adicionando toda uma dimensão tátil e motora que constitui uma parte importante da Escuta Profunda como metodologia para a dança.



Com os olhos fechados, a pessoa guiada ativa sentidos proprioceptivos sentindo sua posição no espaço, o contato com o solo e as oscilações do centro de massa. O corpo, que responde a menores e maiores variações de direção e ritmo, cultiva um estado de presença ampliado sendo acionado para uma espécie de guinada ativa. Ele deve entregar-se sem perder a autonomia, confiar sem se perder e sem deixar de sentir.

Quem está à frente conduz com o corpo inteiro, porém atento à transmissão de energia desde o centro (da terra e do corpo) para as extremidades. Quanto a pessoa de trás segue com os olhos fechados, desativando a visão e acendendo todos os outros sentidos - tato, propriocepção, olfato, sentindo a respiração do outro, ela não apenas segue, mas se rende, se afina. Assim, guiar e ser guiado não denota submissão. Cria-se um campo onde toque, linguagem, condução e partilha são fundamentos.

4 Técnica de sentidos

Ao abordar a EP em minhas aulas de técnica de dança sugiro elasticidade ao próprio conceito de técnica. Nesta abordagem, a técnica não se configura como um modelo fixo a ser seguido, mas uma ferramenta relacional que possibilita o trânsito entre os estados de presença, escuta e criação. O corpo, nesse contexto, é ciente de si e poroso ao seu entorno, disposto às forças que o atravessa e às histórias que o constituem.

A dança assim se inscreve no terreno do imprevisível, expressando aquilo que cada corpo carrega em suas anatomias históricas - marcadas pelo tempo, pela memória e pela vivência. Sem contar tudo o que pode vir a ser. Assim, a técnica não segue necessariamente uma estrutura linear de começo, meio e fim ao mesmo tempo que não se concretiza em um sistema, afastando-se da lógica racionalista moderna que busca ordenar e sobretudo controlar o movimento.

Sob essa perspectiva, é possível ressignificar a ideia de técnica a partir das danças dos “condenados da terra” - populações oprimidas pelos sistemas coloniais, alvos de desumanização e desmerecimentos sistemáticos e que são ao mesmo tempo sujeitos históricos e formadores de novos mundos (Fanon, 2022). Essas danças, historicamente desqualificadas por epistemologias coloniais como desprovidas de técnica, revelam, em suas formas de existir e resistir, saberes técnicos complexos. Assim, a técnica se entrelaça a uma escuta ética de si e do mundo, uma escuta que conecta a pessoa à coletividade e à memória, desestabilizando paradigmas hegemônicos de corpo, saber e criação.



5 Des-hierarquizar funções entre quem dança e quem presencia

Na prática da EP propõe-se uma ruptura consciente com as hierarquias convencionais entre quem dança e quem observa. Todos os participantes transitam entre diferentes posições: ora assumem o papel de dançarina (o), conduzindo à frente, ora ocupam o lugar de audiência, posicionando-se atrás e tocando com as mãos regiões do corpo como as escápulas e a lombar. A figura de quem dança, nesse contexto, não se associa à ideia de intérprete virtuoso ou centralizador, mas é reconhecida como uma mediadora sensível - alguém que se compromete com a integridade da experiência e com a clareza da mensagem que se manifesta no meio do gesto, do espaço e da temporalidade da ação performativa. Ao mesmo tempo, a audiência é convocada a participar dessa escuta compartilhada em que o sentido da dança se constrói exatamente no entre corpos, tempos e percepções.

A prática convoca a pessoa que dança a engajar-se eticamente na escuta e na transmissão coletiva, sendo esta um fluxo compartilhado, sustentado pela escuta do corpo. Vista como um modo de treinamento, a EP pode ser um modo privilegiado de consciência profunda sobre si, mas sempre em diálogo com o coletivo. A pessoa que lidera a dança assume uma responsabilidade na condução da experiência - que deve ser horizontal e responsiva ao conjunto. Assim, des-hierarquizar funções torna-se uma prática de reorganização das relações e dos anseios.

6 Fechar os olhos e habitar a escuridão

A EP pode ser entendida como um conjunto de encontros e relações para despertar nossos recursos. Prevê igualmente que nos deixemos transformar pelo espaço e pelo contexto (que é também cultura). É preciso perceber nosso corpo e toda paisagem sensorial que o atravessa. A EP possibilita, na esfera macro, refletir sobre nossos modos de existência e nesse aspecto sugiro a premissa do “habitar a escuridão”, profundamente engajada com as epistemologias afro-atlânticas, como crítica à perspectiva única da visão, marca forte das sociedades ditas ocidentais, calcadas nas verdades do olhar, nas certezas daquilo que se vive e o que revela - a lógica cartesiana do mundo.

Habitar a escuridão implica doar uma forma de percepção do mundo orientada pela opacidade, uma espécie de direito que cada cultura tem de preservar sua complexidade sem a necessidade de se fazer entender nos termos dos outro, conforme propõe Édouard Glissant (2021), e pela aceitação da incerteza como parte constitutiva da experiência. Trata-se de uma postura que se distancia da busca por total transparência e controle racional, valorizando, em contrapartida, o mistério, o indizível e o segredo. Habitar a escuridão, portanto, é acolher o que não se revela plenamente, abrindo-se à complexidade, à ambiguidade e à pluralidade de existências que não se inscrevem na linear certeza.



Faço aqui um breve exercício de digressão histórico-comunitário. Em 2015, estive em Oakland, Califórnia, para uma temporada de orientação artística com a coreógrafa Amara Tabor-Smith. Durante esse período, tive a oportunidade de conviver, nos ensaios e nas experiências cotidianas, com uma comunidade de mulheres negras engajadas em práticas artísticas, redes de cuidado e processos de cura. O lema “abraçar a escuridão” era repetido com certa frequência nas reuniões nas quais participei, tornando-se um imperativo ético e estético que tinha como apelo construir solidariedade e ajuda mútua, incentivar formas estéticas que explorassem resistência e liberação, ao mesmo tempo que propunha a busca por espaços de cura e transformação. Ali evidenciava-se de forma vivencial que o gesto de voltar-se para dentro, de perceber a si e à ancestralidade, constitui um ato radicalmente contra-hegemônico e um caminho para ativar a imaginação - esse dispositivo de mudança -, especialmente em um mundo moldado por lógicas que associam a escuridão ao vazio, à ignorância e à uma espécie de magia primitiva. Ao quebrar com tal lógica, que no limite marginaliza o invisível, o que não se explica, e abraçar a escuridão, revela-se como caminho forte para o reencantamento e a ativação da imaginação como força transformadora.

7 Tempo e ritmo interno

Na EP há uma demanda por recuperar os ritmos que dão sentido e estão em conexão com o tempo vivenciado. Essa premissa nos remete à proposta do *Ritmo como eterno organizador*, da coreógrafa peruana Victoria Santa Cruz. Para a pensadora, o ritmo é um princípio que estrutura e dá sentido à vida. Não trata-se apenas de uma forma, mas uma espécie de força ontológica que organiza e integra a convivência. Na EP, esse ritmo provém do interior e se expande para o coletivo.

Não trata-se de uma escuta corporal guiada, mas uma escuta mobilizada pelo anseio coletivo. Respirar e mover junto exige que percebamos tempo e espaço como um *continuum*, sem final ou começo. Talvez a própria lógica do tempo espiralar, uma temporalidade flexível, que rompe com lógicas lineares e progressivas (Martins, 2021).

O toque implica em uma partilha de mundos, criando tempo e espaços singulares. Ele pode gerar ternuras e tensões, afinal alcançar a fluência não é um destino certo. Às vezes lidamos com a paralisação, a confusão ou o desentendimento. Compreender a outra pessoa e sua dança, com toda complexidade que isso infira. Assim, a EP é também um exercício para lidar com as contradições das coisas e das pessoas. O toque, fortemente relacional e político, não admite neutralidade - tocar é também assumir responsabilidades.

8 Perspectivas Bantu-kongo - reciprocidade e campo vibracional



A energia que dá base à presença e aos estados de atenção em práticas corporais coletivas extrapolam as dimensões físicas do movimento. Ela é alimentada por forças sutis que emergem dos corpos de cada participante. Costumeiramente chamamos isso de fluxos de energia e estes criam campos relacionais que se transparecem nas frequências, afetos e escutas.

Ao estudarmos as perspectivas cosmológicas Bantu-kongo, especialmente na obra de Bunseki Fu-kial (1934-2013), traduzida e interpretada por Tiganá Santana (2024) entendemos a relação como trocas invisíveis e baseadas na reciprocidade energética - um princípio segundo o qual tudo o que é emitido retorna e tudo o que é sentido também é enviado – sentir, emitir e receber ondas e vibrações.

Diversas obras da antropologia dedicaram-se a compreender a reciprocidade como um princípio estruturante das relações sociais (Mauss, 2003; Lei-Strauss, 1949; Sahlins, 1972). Esse princípio abrange a circulação de energias, presenças e memórias, operando como práticas de organização do espaço e da convivência. Tais trocas produzem vínculos e configuram formas de habitar o mundo marcadas pela relação, interdependência e cuidado mútuo.

9 Considerações finais

A Escuta profunda, ao convocar uma presença ampliada que envolve corpo, memória, tempo espiralar e alteridades, afirma-se como uma metodologia que ultrapassa os limites da técnica aplicada à dança. Ela se inscreve como prática ética e política de cuidado, de produção de sentido e de reorganização sensível do mundo. Ao reconhecer que a organização de cada corpo é atravessada por processos coletivos e dinâmicos, essa abordagem propõe um deslocamento radical dos paradigmas hegemônicos que priorizam a razão cartesiana, a perspectiva do sentido do olhar e da individualidade. Associada a perspectivas oriundas das espitemologias afrodiaspóricas, a Escuta Profunda valoriza saberes encarnados, relacionais e ancestrais, apontando caminhos para a criação de mundos possíveis para todos. Assim, ela se apresenta não apenas como metodologia artística, mas como prática para o bem viver.



Anikaya Dance Theater – Espetáculo *Conference of the Birds*

Imagem 1 – Cena de *Conference of the Birds* – Inside the Mystery



Fonte: Arquivos da Companhia Anikaya Dance Theater, 2023

Imagem 2 – Cena de *Conference of the Birds* – Inside the Mystery



Fonte: Arquivos da Companhia Anikaya Dance Theater, 2023



Imagem 3 – Cena de exercício durante workshop *Migrations*



Fonte: Arquivos da Companhia Anikaya Dance Theater, 2023

Referências

- ACOGNY, Germaine. *Danse africaine*. Dakar: Les Nouvelles Editions africaines, 1980.
- FU-KIAU, Kimbwandende kia Bunseki. *African cosmology of the bantu-kongo: principles of life and living*. 2 ed. Nova Iorque: Athelia Henrietta Press, 2001.
- FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. *O livro africano sem título: cosmologia dos Bantu- Kongo*. Tradução e nota à edição brasileira de Tiganá Santana. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.
- GAMARRA, Victoria Santa Cruz. *Ritmo: el eterno organizador*. Seminário afroperuano de artes Y letras: Lima, 2004.
- GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação*. Tradução de Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. ed. rev. São Paulo: Vozes, 2012.
- MARTINS, LEDA MARIA. Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo tela. Belo horizonte. Cobogó, 2021.
- MAUSS, Marcel. A dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. São Paulo: Edições 34, 2003.
- OLIVEROS, Pauline. *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, Universe. New York, 2005.
- SAHLINS, Marshal. *Economia da idade da Pedra*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SILVA, Luciane Ramos. Elas conjuram: Amara tabor Smith em uma casa cheia de mulheres negras, *Omenelick2Ato*, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.omenelick2ato.com/fotografia-e-cinema/elas-conjuram> . Acesso em: 08 out. 2025.



Biografia acadêmica

Luciane da Silva - Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

Pós-graduação em Artes da Cena, Instituto de Artes (IA), Unicamp, Campinas, São Paulo, Brasil.

E-mail: luciane2@unicamp.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

Luciane da Silva

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

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**

Autora Convidada

Editores responsáveis

Altemar Di Monteiro

Anderson Feliciano

Histórico de avaliação

Data de submissão: 16 ago. 2025

Data de aprovação: 16 ago. 2025



DEEP LISTENING
a sensory technique to inhabit the darkness

ESCUTA PROFUNDA
uma técnica de sentidos para habitar a escuridão

Luciane da Silva

 <https://orcid.org/0000-0002-1723-719X>

**Deep listening -
a sensory technique to inhabit the darkness**

Abstract: Deep Listening can be understood as a field of encounters between differences that build forms of relationship based on attention, sensitivity, and listening as ethical practices when intertwined. This approach invites openness to being transformed by space, by context — which is also culture — and by the entire sensory landscape that traverses the body. In this sense, listening becomes an embodied gesture of reflection on our modes of existence, opening paths for an active critique of hegemonic forms of perception, anchored in the centrality of the gaze, in certainties, and in Cartesian rationality. This article shows Deep Listening in its potential as an educational practice for the dancing body, while also articulating Afro-diasporic concepts and knowledge that help us understand imagination as a force for transformation. Originally developed in its sensory content by musician Pauline Oliveros and later deepened and recreated for the dancing body in the processes of Anikaya Dance Theater, Deep Listening expands here as a tool for creation and resistance, sustaining premises for interdependence and radical listening.

Keywords: deep listening; dance; afrodiaspora; darkness; imagination.

**Escuta profunda -
uma técnica de sentidos para habitar a escuridão**

Resumo: A Escuta Profunda pode ser compreendida como um campo de encontros entre diferenças que, ao se entrelaçarem, constroem formas de relação baseadas na atenção, na sensibilidade e na escuta como práticas éticas. Essa abordagem convida à disponibilidade para ser transformado pelo espaço, pelo contexto - que é também cultura - e por toda a paisagem sensorial que atravessa o corpo. Nesse sentido, a escuta torna-se um gesto encarnado de reflexão sobre nossos modos de existência, abrindo caminhos para uma crítica ativa às formas hegemônicas de percepção, ancoradas na centralidade do olhar, nas certezas e na racionalidade cartesiana. Este artigo apresenta a Escuta Profunda em sua potência como prática educativa para o corpo que dança, enquanto também articula conceitos e saberes afrodiaspóricos que nos ajudam a compreender a imaginação como uma força de transformação. Desenvolvida originalmente em seu conteúdo sensorial pela musicista Pauline Oliveros e posteriormente aprofundada e recriada para o corpo que dança nos processos da Anikaya Dance Theater, a Escuta Profunda se expande aqui como ferramenta de criação e resistência, sustentando premissas para a interdependência e a escuta radical.

Palavras-chave: escuta profunda; dança; afrodiaspora; escuridão; imaginação.



1 Introduction

She crosses the space in silence and places herself in the center of the room. Right behind her, another person walks slowly and takes their place in the rear: not as a shadow, but as a sensible extension. Their hands touch the body in front of them with delicate precision – one rests on the shoulder blades, those sleeping wings that inhabit the back; the other is anchored to the side of the lumbar, where the body establishes balance and propulsion. And that is when the dance begins – evident movement towards the unknown.

This description, recorded during one of the exercises of the methodology, entitled Deep Listening (DL), announces the main foundations that guide the investigative proposal of this article: to approach a methodology for dance that integrates dimensions of motor organization, sensitivity, collective belonging – all oriented in a counter-hegemonic way. The gestures described – slow touch on the scapulae and lumbar, the closing of the eyes, and the beginning of a dance – synthesize this bodily practice that decentralizes some logics of the universe of dance techniques often centered on control, hierarchy, and predictability. An approach that values presence, mutual trust, and openness to the unpredictable is proposed, tensioning the paradigms that underlie the notions of dance based on individualism and personal virtuosity.

2 The encounter with Deep Listening

DL practice begins in the experience with Anikaya Dance Theater¹, a company based in Boston, USA, of which I was a member between 2017 and 2023 and with which I still collaborate occasionally as a guest artist. This is a methodology used by the Company as a dynamic to manage attention, presence, and coexistence both in the daily training of the group and in the various interactions in the workshops disseminated by the Company around the world.

I have mobilized deep listening in the contexts of dance teaching in Brazil in dialogue with concepts and perspectives from the Afrodiaspora and African epistemologies to broaden their meanings and also enhance their political-poetic reach. By being intertwined with modes of existence and knowledge marked by the circularity of time, community life and the centrality of the body as a vehicle for memory and listening, DL intensifies as the counter-hegemonic practice that it is by nature. This approximation reveals structural affinities between listening as a way of radical

¹ This is a dance theater company whose artistic practice intertwines performance, community engagement, and critical investigation of movements linked to self-knowledge and human interdependence. Via interdisciplinary scenic creations, the group develops an approach that articulates body, culture, and community, disseminating performances that cross geographical boundaries while deepening reflections on coexistence, listening, and collective transformation. The group, which is composed of nine dance artists from nine different countries – Egypt, Indonesia, Benin, Turkey, Taiwan, South Africa/India, Palestine, Brazil, and the United States – has the coexistence in difference as a mobilizing element. The company has already performed and developed works in India, South Africa, Rwanda, Botswana, Mozambique, Brazil, and in several states in the USA.



attention and the ways of life that have historically produced resistance and knowledge from other ways of feeling, perceiving, and being in the world.

The primal concept of Deep Listening has its origins in the practices of composer and instrumentalist Pauline Oliveros (1932-2026), a pioneer of experimental electronic music, who dedicated herself to researching the various facets of sound in physical and musical terms and as a collective experience, drawing attention to the need to understand the difference between hearing and listening. Her artistic proposition in the Music² field is crossed by a desire to build practices that operate as resistance to the symbolic violence of the world, favoring processes of acceptance and mutual respect.

3 Touch Directions

The touch of the hands on the scapula and lower back region awakens several layers of perception, combining biomechanical and affective aspects. This is an experience that includes both sensitive listening and the precise activation of anatomical structures. These touches guide movement and also stimulate deep body awareness, enabling the body to reorganize itself based on the relationship with the other and with space.

When touching the scapula, communication is established with the trapezius, rhomboid, and levator scapulae – muscles that regulate the movement of the shoulders and the amplitudes of gestures. The hand that touches the lower back feels the paravertebral muscles, the quadratus lumborum, and the obliques that together activate the center of balance and support. The subtly touched region of the scapula serves as an orientation of the upper torso, suggesting direction.

The hands on the lumbar side, close to the iliac crest and quadratus lumborum, access structures directly linked to the center of gravity and the organization of the body axis. The scapula offers direction to the lumbar with base and confidence. Together, these two hands create an energetic conduction arc that crosses the spine as a continuous wave or serpent of life, recalling the concept of choreographer Germaine Acogny (1980). Touch should not push, nor pull, but propose and accompany.

With the eyes closed, the guided person activates proprioceptive senses by sensing their position in space, the contact with the ground and the oscillations of the center of mass. The body, which responds to smaller and larger variations in direction and rhythm, cultivates an amplified

2 Pauline Oliveros proposes the concept and some exercises related to the perception of sound, simultaneity practices, anticipation, and response. These elements have been optimized and taken to the field of body practices by Anikaya Dance Theater, adding a whole tactile and motor dimension that constitutes an important part of Deep Listening as a methodology for dance.



state of presence by being triggered into a kind of active yaw. The body must surrender without losing autonomy, trust without losing itself and without ceasing to feel.

The one in front leads with the whole body, but attentive to the transmission of energy from the center (of the earth and the body) to the extremities. When the person behind follows with their eyes closed, deactivating their vision and lighting up all the other senses – touch, proprioception, smell, feeling the other's breath, they not only follow, but surrender, tune in. Thus, guiding and being guided does not denote submission. A field in which touch, language, conduction and sharing are foundations in created.

4 Technique of senses

When addressing DL in my dance technique classes, I suggest elasticity to the very concept of technique. In this approach, the technique is not configured as a fixed model to be followed, but a relational tool that enables the transit between the states of presence, listening, and creation. In this context, the body is aware of itself and porous to its surroundings, disposed to the forces that cross it and to the stories that constitute it.

Dance is thus inscribed in the terrain of the unpredictable, expressing what each body carries in its historical anatomies – marked by time, memory, and experience. Not to mention everything that can become. Thus, technique does not necessarily follow a linear structure of beginning, middle, and end at the same time that it does not materialize in a system, moving away from the modern rationalist logic that seeks to order and above all control movement.

From this perspective, it is possible to re-signify the idea of technique based on the dances of the “outcasts of the earth” – populations oppressed by colonial systems, targets of dehumanization and systematic demerits, and who are at the same time historical subjects and shapers of new worlds (Fanon, 2022). These dances, historically disqualified by colonial epistemologies as devoid of technique, reveal complex technical knowledge in their ways of existing and resisting. Thus, the technique is intertwined with an ethical listening to oneself and the world, a listening that connects the person to the collectivity and memory, destabilizing hegemonic paradigms of body, knowledge, and creation.

5 De-hierarchizing functions between those who dance and those who witness

In DL, it is proposed a conscious break with the conventional hierarchies between those who dance and those who observe. All participants move between different positions: sometimes they assume the role of dancer, leading in front, sometimes they occupy the audience seat, positioning



themselves behind and touching with their hands regions of the body such as the scapulae and lumbar. In this context, the figure of the dancer is not associated with the idea of a virtuous or centralizing interpreter, but is recognized as a sensitive mediator – someone committed to the integrity of the experience and to the clarity of the message manifested in the midst of the gesture, space, and temporality of the performative action. Simultaneously, the audience is invited to participate in this shared listening in which the meaning of dance is constructed exactly in between bodies, times, and perceptions.

The practice calls on the person who dances to engage ethically in listening and collective transmission, which is a shared flow, sustained by listening to the body. Seen as a mode of training, DL can be a privileged way of deep awareness of oneself, but always in dialogue with the collective. The person leading the dance takes responsibility for conducting the experience – which should be horizontal and responsive to the whole. Thus, de-hierarchizing functions becomes a practice of reorganizing relationships and desires.

6 Close your eyes and inhabit the darkness

DL can be understood as a set of encounters and relationships to awaken our resources. This also foresees that we allow ourselves to be transformed by space and context (which is also culture). It is necessary to perceive our body and all the sensory landscape that crosses it. DL makes it possible, in the macro sphere, to reflect on our modes of existence and in this aspect I suggest the premise of “inhabiting darkness”, deeply engaged with Afro-Atlantic epistemologies, as a critique of the single perspective of vision, a strong mark of so-called Western societies, based on the truths of the gaze, on the certainties of what is lived and what it reveals – the Cartesian logic of the world.

Inhabiting darkness implies giving a form of perception of the world guided by opacity, a kind of right that each culture has to preserve its complexity without the need to make itself understood in the terms of the others, as proposed by Édouard Glissant (2021), and by the acceptance of uncertainty as a constitutive part of experience. It is a posture that distances itself from the search for total transparency and rational control, valuing, nevertheless, the mystery, the unspeakable, and the secret. Therefore, to inhabit darkness is to welcome what is not fully revealed, opening oneself to complexity, ambiguity, and the plurality of existences that are not inscribed in linear certainty.

I make here a brief exercise of historical-community digression. In 2015, I was in Oakland, California, for a season of artistic orientation with the choreographer Amara Tabor-Smith. During this period, I had the opportunity to live, during rehearsals and everyday experiences, with a community of Black women engaged in artistic practices, care networks, and healing processes. The motto “embrace the darkness” was repeated with some frequency in the meetings in which I participated, becoming an ethical and aesthetic imperative that had the appeal of building solidarity



and mutual aid, encouraging aesthetic ways that explored resistance and liberation, while proposing the search for spaces of healing and transformation. There it was experientially evident that the gesture of turning inwards, of perceiving oneself and one's ancestry, constitutes a radically counter-hegemonic act and a way to activate the imagination – this device of change –, especially in a world shaped by logics that associate darkness with emptiness, ignorance, and a kind of primitive magic. By breaking with such logic, which at the limit marginalizes the invisible, which cannot be explained, and embracing darkness, it reveals itself as a strong path to re-enchantment and the activation of imagination as a transforming force.

7 Internal time and rhythm

In DL there is a demand to recover the rhythms that give meaning and are in connection with the time experienced. This premise brings us to the proposal of the *Rhythm as eternal organizer*, by the Peruvian choreographer Victoria Santa Cruz. For her, rhythm is a principle that structures and gives meaning to life, it is not just a form, but a kind of ontological force that organizes and integrates coexistence. In DL, this rhythm comes from the interior and expands to the collective.

This is not a guided body listening, but a listening mobilized by the collective yearning. Breathing and moving together requires us to perceive time and space as one *continuum*, without end or beginning. Perhaps the very logic of spiraling time, a flexible temporality, which breaks with linear and progressive logics (Martins, 2021).

Touch implies a sharing of worlds, creating unique time and spaces. This can generate tenderness and tensions, after all, achieving fluency is not a certain destination. Sometimes we deal with paralysis, confusion, or disagreement. Understanding the other person and their dance, with all the complexity that this infers. Thus, DL is also an exercise in dealing with the contradictions of things and people. Touch, strongly relational and political, does not admit neutrality – touching is also taking responsibility.

8 Bantu-kongo Perspectives – Reciprocity and Vibrational Field

The energy that underlies presence and states of attention in collective bodily practices goes beyond the physical dimensions of movement. It is fueled by subtle forces that emerge from the bodies of each participant. We usually call these as energy flows and they create relational fields that are reflected in frequencies, affections, and listening.

When studying Bantu-Kongo cosmological perspectives, especially in the work of Bunseki Fu-kial (1934-2013), translated and interpreted by Tiganá Santana (2024), we understand the



relationship as invisible exchanges based on energetic reciprocity – a principle according to which everything that is emitted returns and everything that is felt is also sent – feeling, emitting, and receiving waves and vibrations.

Several works of anthropology have been dedicated to understanding reciprocity as a structuring principle of social relations (Mauss, 2003; Strauss Law, 1949; Sahlins, 1972). This principle encompasses the circulation of energies, presences, and memories, operating as practices of organization of space and coexistence. Such exchanges produce bonds and configure ways of inhabiting the world marked by relationship, interdependence, and mutual care.

9 Final considerations

By summoning an expanded presence that involves body, memory, spiral time, and alterities, Deep Listening asserts itself as a methodology that goes beyond the limits of the technique applied to dance. This is inscribed as an ethical and political practice of care, of the production of meaning and of the sensitive reorganization of the world. By recognizing that the organization of each body is crossed by collective and dynamic processes, this approach proposes a radical shift from the hegemonic paradigms that prioritize Cartesian reason, the perspective of the sense of the gaze and individuality. Associated with perspectives from Afrodiasporic epistemologies, Deep Listening values embodied, relational, and ancestral knowledge, pointing out ways to create possible worlds for all. Thus, it shows itself not only as an artistic methodology, but as a practice for good living.



Anikaya Dance Theater – Show

Image 1 – Scene from *Conference of the Birds* – Inside the Mystery



Source: Anikaya Dance Theater Company Archives, 2023

Image 2 – Scene from *Conference of the Birds* – Inside the Mystery



Source: Anikaya Dance Theater Company Archives, 2023



Image 3 – Exercise scene during workshop *Migrations*



Source: Anikaya Dance Theater Company Archives, 2023

References

- ACOGNY, Germaine. *Danse africaine*. Dakar: Les Nouvelles Editions africaines, 1980.
- FU-KIAU, Kimbwandende kia Bunseki. *African cosmology of the bantu-kongo: principles of life and living*. 2 ed. Nova Iorque: Athelia Henrietta Press, 2001.
- FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. *O livro africano sem título: cosmologia dos Bantu- Kongo*. Tradução e nota à edição brasileira de Tiganá Santana. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.
- GAMARRA, Victoria Santa Cruz. *Ritmo: el eterno organizador*. Seminário afroperuano de artes Y letras: Lima, 2004.
- GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação*. Tradução de Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. ed. rev. São Paulo: Vozes, 2012.
- MARTINS, LEDA MARIA. Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo tela. Belo horizonte. Cobogó, 2021.
- MAUSS, Marcel. A dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. São Paulo: Edições 34, 2003.
- OLIVEROS, Pauline. *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, Universe. New York, 2005.
- SAHLINS, Marshal. *Economia da idade da Pedra*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SILVA, Luciane Ramos. Elas conjuram: Amara tabor Smith em uma casa cheia de mulheres negras, *Omenelick2Ato*, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.omenelick2ato.com/fotografia-e-cinema/elas-conjuram>. Acesso em: 08 out. 2025.



Academic Biography

Luciane da Silva - Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

Graduate degree in Artes da Cena, Instituto de Artes (IA), Unicamp, Campinas, São Paulo, Brazil.

E-mail: luciane2@unicamp.br

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

Not declared

Copyright

Luciane da Silva

Copyright of the translation

Andressa Macedo and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Not applicable

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>.

**Evaluation Method**

Invited Author

Editors

Altemar Di Monteiro

Anderson Feliciano

Peer Review History

Submission date: 16 August 2025

Approval date: 16 August 2025



TERRITORIOS DE EFUSIÓN:
Festival kurüche en wallmapu

TERRITORIES OF EFFUSION:
Kurüche Festival in Wallmapu

María Moreno Rayman

Territorios de efusión:

Festival kurüche en wallmapu

Resumen: Este texto se presenta como una memoria procesada corporalmente, sentida en la necesidad de favorecer la relación intercuerpxs históricamente racializados, emergiendo así una efusión de corporalidades multiversas, activamente enunciantes y creativo-expresivas que convoca el Festival de artes escénicas mapuche y afrodescendientes llamado “Kurüche” que lleva tres versiones en La Araucanía, sur de Chile, territorio ancestral mapuche convocando a la visibilización, multi expresión y reflexión en torno a la negritud, lo mapuche y lo Kurüche como existencia mapuche-afro que encuentra en esta instancia un lugar de manifestación; Constituyendo un espacio de efusión significativo y precedente en torno a estas corporalidades y sus potencialidades escénicas y políticas.

Palabras-clave: racialización; Kurüche; autorrepresentación; corporalidades; afrodescendiente; Mapuche.

Territorios de efusión:

Festival kurüche en wallmapu

Abstract: This text is shown as a bodily processed memory, felt in the need to promote the relationship between historically racialized bodies, thus giving rise to an effusion of multiverse, actively enunciative, and creatively expressive corporealities that convene the Mapuche and Afro-descendant performing arts festival called “Kurüche,” which has been held three times in La Araucanía, in southern Chile, which is the ancestral territory of the Mapuche people. This calls for visibility, multi-expression, and reflection on blackness, the Mapuche, and the Kurüche as a Mapuche-Afro existence that finds a place of manifestation in this instance, constituting a space of significant and precedent-setting effusion around these corporealities and their scenic and political potentialities.

Keywords: racialization; Kurüche; self-representation; corporealities; Afro-descendant; Mapuche.



Me llamo María Moreno Rayman pero soy más conocida como Neyen, me gusta más ese renombrarme, soy hija de Angelina Rayman Aillañir y Rosalino Moreno Catrilaf, vivo en el lof de Chukauko, Wallmapu territorio mapuche en resistencia por más de 500 años, comparto reflexiones y sentires escritos en mi rol de artista mapuche y agente cultural en el festival Kurüche¹ los últimos dos años ha sido el de pensar el festival en su dimensión artística y cultural-social compartiendo una memoria escrita y narrada.

Mientras escribía este texto reviví muchas situaciones de violencias que mi cuerpo ha subsistido y aunque hoy lo proceso desde otro lugar y con otra conciencia sigue siendo fuerte, entonces pienso que insistir en la forma de cómo nos relacionamos con otrxs cuerpos se debe abordar y comprender desde el cuidado, ya no desde esa curiosidad invasiva y confianzuda que muchos hemos vivido, como que nuestra apariencia determine la manera en cómo nos traten, nunca un cuerpo gordo, trans, negro o indigenizado ha escapado a comentarios de no aceptación y abusos de confianza, al menos desde mi experiencia suele seguir habiendo un contacto morboso que muchas veces nos sigue cosificando, ahondar en el origen del dolor me reencuentra y me hace sentir/habitar mi territorio corporal y exteriorizar su potestad, agradezco hoy poder narrarme desde mi experiencia corporal, encarnando lo que pareciera ser intrascendente o irrisorio para quien no lo vive, pero que en esta oportunidad de repensar lo corpóreo y la racialización permiten resignificar nuestras vidas, en mi caso es estar aquí escribiendo y creando desde ese lugar y desde esa trayectoria.

Es demasiado importante ver la herida colonial de negación para hacerse cargo, lo más común es no verla y ocultarla, es lo más efectivo de la colonización, camuflarse en la aparente integración y normalización del dolor o autorrechazo, creo que siempre es el cuerpo el que habla por sí mismo, reclama su propio lugar, reclama su existencia/presencia; entonces nos debela eso que no sabemos procesar de otra manera, que solo se habita desde el lenguaje corporal, de sus memorias y liberaciones, es por esto que potenciar la relación intercuerpxs es tan vital y urgente, emergiendo así una efusión de corporalidades multiversas, activamente enunciantes y creativo-expresivas que convoca el Festival de artes escénicas mapuche y afrodecendientes llamado “Kurüche” que lleva tres versiones en Wallmapu² nuestro territorio ancestral donde mi corporalidad así como la de mis ancestxrs han vivido racismo y discriminación además de despojo territorial y cultural pero a pesar de eso continua en una inquebrantable resistencia.

La racialización es como una costra que se impregna y estorba, a veces el mínimo roce hace supurar, entonces caminar envuelto en esas costras puede ser más letárgico, encontrar una salida; como desprendimiento como quiebre que deviene en autodefinición, la relación misma como camino para pensar la pluralidad y su circulación social inherente.

Un aspecto revelador de este encuentro ha sido comprobar como la co-creación y co-

1 El festival Kurüche lleva tres versiones en wallmapu, constituyendo una instancia importante de exposición tanto para las artes escénicas mapuche y afrodecendientes de Abya Yala, ya que ha convocado artistas de Chile, Brasil, Colombia entre otros.

2 Territorio ancestral mapuche que demanda su autodeterminación política y territorial al estado de Chile.



gestión pueden llegar a encender sutilmente un territorio biocultural y social como éste, dándose en una instancia en que muchas personas, algunas conocidas y otras tremendamente desconocidas accedemos a estrechar ciertas distancias para compartir un modo de experiencia vital y trabajo artístico-expresivo, que por lo demás es profundamente íntimo y personal, así como de insistentes y porfiadas búsquedas por generar un lenguaje tanto corporal, poético, estético y político, canalizando una pulsión propia de habitar y abrirse al encuentro, permitírnos ese paraje de implosión que es finalmente el lenguaje artístico como esfera que interviene pero también se imbuje en el proceso mismo, es lo que principalmente me deja, una percepción que es a la vez gratificante y conmovedora.

Variadas confluencias-experiencias en interacción que en los “quilombos afectivos”³ suelen resultar intensamente vertiginosos, porque en efecto, movilizan mucha energía, mucha voluntad dispersa que se distribuye alrededor de toda la instancia, donde lo que está aconteciendo involucra una concurrencia socioterritorial a ratos evasiva y compleja, entonces todo el acontecer de esos días llega a ser estrepitoso pero terminó constituyendo un intersticio de tiempo abrazador e integrador.

Recuerdo especialmente las reiteradas instancias en que se solicita a los públicos subir al escenario y rodearlo, proceso interactivo en circularidad que es simbólicamente un gesto de acercamiento y de igualdad pero también de cercanía con quien comparte su proceso, ciertamente el lenguaje corpoexpresivo supera muchas distancias o diferencias en la proximidad acogedora y partícipe de toda esa situación, me vi mirando desde afuera pero también queriendo ser parte de estas circularidades y proximidades que bordeaban la corporalidad en escena y la estrechaban desde lo compenetrado y más íntimo, así como diluyendo muchas distancias para acercarlas y volverlas comunes.

Siempre inunda una expectación e incertidumbre que son necesarias para cualquier festival pero que en su transcurrir van soltando emociones y disipando separaciones que luego son mucho más próximos y cómplices, la apertura la da la palabra, la definición de lo que convocaba el festival, que significa kurüche tanto como presencia y/o ausencia. Generar una reflexión y acercamiento geopolítico del nombrar y reconocer se hace imperativo en este momento para abrir espacios de reflexibilidad e interacción, una discursividad urgente en un territorio mapuche en tensión pero que busca también un reconocimiento que lo posibilite, una necesaria y respetuosa escucha.

Observamos una redefinición y reapropiación del espacio escénico en el traslado de los públicos hacia diferentes lugares del centro cultural lo que ciertamente permite una movilidad y deriva que saca a las audiencias de la inmovilidad condicionada, para hacerse parte también de las obras, imbuirse de ellas en la escena y escenografía, es demasiado necesario generar esas rupturas que generan distancias y demarcaciones, para abrir también el movimiento intercuerpes y su desplazamiento como energía partícipe de la acción y momento mismo. Ciertamente las diferencias idiomáticas o culturales se superan y se accede a un momento común que solo se comprende

3 Así se llamó la tercera versión del festival Kurüche en enero del 2025 en Temuntuko, (Temuco) wallmapu bajo la Curaduría de Anderson Feliciano, artista y performer de Brasil.



estando ahí, haciéndose parte.

Lo que ocurre con la dimensión de tiempo es súper interesante también, ratos silentes, imprecisos, de inacción y espera, de incierto, de reiteración, generan una tensión perceptual muy desafiante, a veces incómoda que descoloca la racionalidad pauteada, o el mismo control y noción del tiempo, eso es muy desestabilizador de la normalidad, lo que sin duda aporta a reinventar territorios otros, al desmantelamiento de lo cuantificable como única posibilidad o realidad.

Antes del festival recibí un sueño, en mi camino el *pewma* es un proceso de conocimiento donde ocurren mandatos o correcciones, entonces no se pueden desconocer, contar con la tremenda presencia de la papay Elisa Avendaño⁴ fue claramente un develamiento muy significativo así como mi sueño me mostró antes, ella nos recalca la urgencia de volver a comunicarnos con las aves, de escuchar el viento y sentir la tierra y el cielo en nosotros, no separados, realmente ese momento fue el que más agradezco porque es también lo que más hace falta, en tiempos como estos y en instancias como los festivales donde puedan surcar la palabra antigua con las expresiones contemporáneas en un cause acompañado y simultaneo.

Por lo mismo reitero nuestras sabidurías relacionales como puentes con otros estados, como el sueño y su esfera de aprendizaje, o sea significando una experiencia cognitiva. Ocurre que el desconocimiento de nuestras expresiones y concepciones de mundo no han tenido cabida en la racionalidad euro- antropocéntrica occidental pero hoy las validamos como lugares que si existen y exigen su propio lugar y validación. Estas son precisamente las oportunidades de poder desenvolver y a la vez llevarlas a cabo sin restricciones ni negaciones, desde nuestras experiencias geolocalizadas en la relación sociocultural extensiva.

Como primeras naciones que habitan el mundo, también nuestras expresiones han caminado y derivado en lugares y tiempos insospechados hasta hoy, el flujo de nuestros cuerpos y presencias ha ido también con nuestra polisemia de significaciones y manifestaciones, nuestras sonoridades, colores, expresiones infinitas de alegría y dolor a la vez, de valentía y determinación por sobre cualquier cosa, también entretejida a la búsqueda de nuestras herencias, enredadas a las memorias y sentires, envolviendo y superando las demarcaciones culturales u ontológicas, entonces me pregunto en esta trayectoria milenaria que hoy es tomada y apropiada por un sistema históricamente extractivista y expropiatorio, por un pensamiento que pretende tasar y vender todo lo que encuentra a su paso sin el más mínimo resquemor o consideración; nuestros cuerpos-existencias no se eximen de esta lógicas expropiatorias, entonces aquí la autorrepresentación se vuelve un lugar emancipador que reivindica una posibilidad de re existencia, de hacerlo efectivo para finalmente subvertir esos lugares de confusión y negación.

El cuerpo es un lugar de conocimiento, no en el sentido logo céntrico meramente sino desde la acción y desplazamiento sensible y vital, activación de la emotividad y memoria, lugar de problematización que desprende a la experiencia como motor de subjetivación y subversión, es

⁴ Ulkantufe, cantora tradicional mapuche, premio nacional de música el año 2024 en Chile.



también un lugar de desencuentro, un lugar de escape, un espacio de autonomía, así me interesa manifestarlo.

Para quienes fuimos espectadores sensibles de esta instancia podremos decir que asistimos a una amplia polisemia sensorial, perceptual y de múltiples contenidos que necesariamente exigían una apertura, un choque con la pasividad común de ser audiencias o meros receptores de un espectáculo. Considero que en prácticamente todas las performances se involucró una relación que nos interpelaba a procesar el gesto, el movimiento, la escucha, la sensorialidad, emotividad, subjetividad desde los cuerpos y su potencialidad hacia otros. En la interacción intercuerpxs sobresalen nuevos diálogos, miradas, encuentros, circularidad de experiencias desenmarcadas del cotidiano alienado, eso en sí mismo es un choque, sobre todo en una región muy racista, muy clasista y prejuiciosa.

Ultimas reflexiones

Poder llegar a procesar y corposentir la diferencia en relación, digerirla, absorberla es uno de los tantos efectos que podrían emplazar estas instancias, generar encuentros en que increpemos nuestras diferencias como punto de choque que a la vez son implosivos de la intersubjetividad, radicalizando la diferencia como efecto contextual que requiere un procesamiento, una simbiosis multisensorial inminente para el encuentro o desencuentro intercuerpes.

Las contranarrativas y contravisualidades sostienen también un contradeseo, una contrapoética, una búsqueda contra el régimen de representación instituido y una necesidad de autonomía al modelo hegemónico. Lo paradójal es que también surgen o se llevan a cabo fundamentalmente dentro de instancias o espacios académicos, en círculos sociales específicos donde muchas veces solo quienes “comprenden” estos lenguajes y ciertas audiencias específicas tienen la posibilidad de acceder y reflexionar, por lo mismo abrir estas posibilidades de interrelación y experiencias requiere romper con ese tipo de zonas liminales, que también pueden llegar a ser excluyentes si no se abren las discusiones y pensamientos a todas las esferas sociales, un festival si bien apela a la masividad y convocatorias amplias también tiene un efecto de intervenir social y culturalmente un territorio, la visualidad y discursividad a las que apela necesariamente son una injerencia que rompe con la seudonormalidad excluyente y apática. En general se expande el efecto a las calles y a las conversaciones de un territorio bastante negacionista de su propio racismo, interpelando y contraviniendo la monocultura aspiracionista de la blanquitud que tanto evidenciamos las existencias racializadas en nuestro propio wallmapu.

Lo que me deja esta instancia es la necesidad de apertura a comprender la infinitud de modos, sentires y expresiones de coexistencia, que son, que están, que deben estar y ampliar nuestras vitalidades transversalmente, enriqueciendo toda la existencia en el mundo, para eso es necesario tener una disposición sincera y aperturar la voluntad del encuentro como parte esencial de



convivencia común en el mundo, hoy más que nunca en que la crisis civilizatoria capitalista agudiza la diferencia como problemática y conflicto. Lo cierto es que tanto las sociedades como las personas siempre han tenido en la búsqueda y movilidad una nueva posibilidad de existencia que sobreviene a sus propias necesidades y deseos.

Reconocer la totalidad en su amplitud infinita, más allá de cuerpos, más allá de los velos y sesgos prejuiciantes, como existencias que buscan liberarse y descubrirse, en su desplazamiento agencial redefinen y remueven también otras vidas, esas trayectorias de la relación inter social, interterritorial e intercultural fertiliza la necesidad de convivencia compartida y corposentida, como ha sido siempre y como se necesita reconocer hoy, el reconocer al otre es un imperativo inherente.



Biografía académica

María Moreno Rayman

Zamife zomo, tejedora de fibra vegetales, artista visual e investigadora mapuche independiente, zapatera-costurera y gestora intercultural del lof de chukawko, territorio mapuche wenteche. Ha trabajado como tallerista de artes textiles mapuche y artes visuales. Como investigadora ha publicado “Pegeluwam mapuche zomo ñi az: corpovisibilidad y presencias estético-simbólicas en la mujer mapuche” el 2021 y “pu zamife: tejedoras de fibra vegetal” el 2024 ambos con editorial Mallolafken, además de publicaciones digitales sobre corporalidad mapuche, cuerpo territorio, estéticas de resistencia y Rutran platería mapuche. Indaga en el lenguaje audiovisual como herramienta de difusión, investigación y creación artística anticolonial, antirracista y contra hegemónica.

E-mail: neyenka@gmail.com

Financiación

No se aplica

Aprobación del Comité de Ética

No se aplica

Conflicto de intereses

No se ha declarado ningún conflicto de intereses

Contexto de la pesquisa

No se aplica

Derechos de autor

María Moreno Rayman

Contribución de autoría (CRediT)

Não se aplica

Licencia

Este es un artículo distribuido en Acceso Abierto bajo los términos de Creative Commons Atribución 4.0 Internacional <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Método de Evaluación**

Autora Convidada

Editores responsable

Altemar Di Monteiro

Anderson Feliciano

Historia de revisión por pares

Fecha de envío: 04 agosto 2025

Fecha de aprobación: 04 agosto 2025



**TERRITORIES OF EFFUSION:
Kurüche Festival in Wallmapu**

TERRITORIOS DE EFUSIÓN:
Festival kurüche en wallmapu

María Moreno Rayman

Territories of effusion:

Kurüche Festival in Wallmapu

Abstract: This text is shown as a bodily processed memory, felt in the need to promote the relationship between historically racialized bodies, thus giving rise to an effusion of multiverse, actively enunciative, and creatively expressive corporealities that convene the Mapuche and Afro-descendant performing arts festival called “Kurüche,” which has been held three times in La Araucanía, in southern Chile, which is the ancestral territory of the Mapuche people. This calls for visibility, multi-expression, and reflection on blackness, the Mapuche, and the Kurüche as a Mapuche-Afro existence that finds a place of manifestation in this instance, constituting a space of significant and precedent-setting effusion around these corporealities and their scenic and political potentialities.

Keywords: racialization; Kurüche; self-representation; corporealities; Afro-descendant; Mapuche.

Territorios de efusión:

Festival kurüche en wallmapu

Resumen: Este texto se presenta como una memoria procesada corporalmente, sentida en la necesidad de favorecer la relación intercuerpxs históricamente racializados, emergiendo así una efusión de corporalidades multiversas, activamente enunciantes y creativo-expresivas que convoca el Festival de artes escénicas mapuche y afrodescendientes llamado “Kurüche” que lleva tres versiones en La Araucanía, sur de Chile, territorio ancestral mapuche convocando a la visibilización, multi expresión y reflexión en torno a la negritud, lo mapuche y lo Kurüche como existencia mapuche-afro que encuentra en esta instancia un lugar de manifestación; Constituyendo un espacio de efusión significativo y precedente en torno a estas corporalidades y sus potencialidades escénicas y políticas.

Palabras-clave: racialización; Kurüche; autorrepresentación; corporalidades; afrodescendiente; Mapuche.



My name is María Moreno Rayman but I am known as Neyen, I like more renaming myself, I am the daughter of Angelina Rayman Aillañir and Rosalino Moreno Catrilaf, I live in the Lof Chukawko, Wallmapu, which is a Mapuche territory in resistance for more than 500 years, I share reflections and feelings written in my role as a Mapuche artist and cultural agent at the Kurüche festival¹. The last two years have been to think about the festival in its artistic and cultural-social dimension, sharing a written and narrated memory.

While writing this text I relived many situations of violence that my body has subsisted and, although now I process it from another place and with another consciousness, it is still strong, then I think that insisting on the way we relate to other bodies must be approached and understood from care, no longer from that invasive and trusting curiosity that many of us have experienced, as our appearance determines the way we are treated, a fat, trans, black, or indigenized body has never escaped comments of non-acceptance and abuses of trust, at least from my experience, usually there is still a morbid contact that often continues to objectify us, delving into the origin of pain rediscovers me and makes me feel/inhabit my bodily territory and externalize its power, I am grateful to be able to narrate myself from my bodily experience, embodying what seems to be inconsequential or derisory for those who do not live it, but that in this opportunity to rethink the corporeal and racialization enables us to resignify our lives, in my case it is to be here writing and creating from that place and from that trajectory.

It is really important to see the colonial wound of denial to take charge, the most common thing is not to see it and hide it, which is the most effective thing about colonization, to camouflage oneself in the apparent integration and normalization of pain or self-rejection, I believe that it is always the body that speaks for itself, claims its own place, claims its existence/presence; then it owes us that which we do not know how to process in any other way, which is only inhabited from body language, from its memories and liberations, this is why enhancing the relationship between bodies is so vital and urgent, thus emerging an outpouring of multiverse, actively enunciating, and creative-expressive corporalities that convenes the Festival of Mapuche and Afro-descendant performing arts called “Kurüche” that has been held in Wallmapu² for three versions our ancestral territory where my corporeality, as well as that of my ancestors, have experienced racism, discrimination, territorial, and cultural dispossession, but despite that it continues in an unwavering resistance.

Racialization is like a scab that permeates and hinders, sometimes the slightest touch makes it ooze, so walking wrapped in those scabs can be more lethargic, finding a way out; as detachment as a break that becomes self-definition, the relationship itself to think about plurality and its inherent social circulation.

1 The Kurüche festival has three versions in Wallmapu, constituting an important instance of exhibition for both the Mapuche and Afro-descendant performing arts of Abya Yala, since it has summoned artists from Chile, Brazil, Colombia, among others.

2 Mapuche ancestral territory that demands its political and territorial self-determination from the state of Chile.



A revealing aspect of this meeting has been to see how co-creation and co-management can subtly ignite a biocultural and social territory such as this, taking place in an instance in which many people, some known and others tremendously unknown, agree to narrow certain distances to share a type of vital experience and artistic-expressive work, which is otherwise deeply intimate and personal, as well as insistent and stubborn searches to generate a language that is both bodily, poetic, aesthetic, and political, channeling a drive of its own to inhabit itself and open itself to the encounter, to allow us that place of implosion that is finally the artistic language as a sphere that intervenes but is also imbued in the process itself, is what mainly gives me a perception that is both gratifying and moving.

Varied confluences-experiences in interaction that tend to be intensely dizzying in the “affective quilombos”³, because in effect, they mobilize a lot of energy, a lot of dispersed will that is distributed around the entire instance, where what is happening involves a socio-territorial concurrence that is at times evasive and complex, so all the events of those days become noisy but ended up constituting an interstice of embracing and integrating time.

I especially remember the repeated instances in which the audience is asked to go on stage and surround it, an interactive process in a circle that is symbolically a gesture of rapprochement and equality but also of closeness with those who share their process, certainly the body-expressive language overcomes many distances or differences in the welcoming and engaging proximity of that whole situation, I saw myself looking from the outside but also wanting to be part of these circularities and proximities that bordered the corporeality on stage and narrowed it from the interpenetrated and most intimate, as well as diluting many distances to bring them closer and make them common.

It always floods an expectation and uncertainty that are necessary for any festival but that in its passage release emotions and dissipate separations that are later much closer and complicit, the opening is given by the word, the definition of what the festival summoned, which means kurüche as much as presence and/or absence. Generating a reflection and geopolitical approach to naming and recognizing is imperative to open spaces for reflexivity and interaction, which is an urgent discursivity in a Mapuche territory in tension but that also seeks recognition that makes it possible a necessary and respectful listening.

We observe a redefinition and reappropriation of the scenic space in the transfer of the audiences to different places of the cultural center, which certainly enables a mobility and drift that takes the audiences out of the conditioned immobility, to also become part of the works, to imbue themselves with them in the stage and scenography, it is too necessary to generate those ruptures that generate distances and demarcations, to also open the movement between bodies and their displacement as an energy participating in the action and moment itself. Certainly, linguistic or

3 This was the name of the third version of the Kurüche festival in January 2025 in Temuntuko, (Temuco) Wallmapu under the curatorship of Anderson Feliciano, artist and performer from Brazil.



cultural differences are overcome and a common moment is accessed that can only be understood by being there, by becoming part of it.

What happens with the dimension of time is also super interesting, silent, imprecise moments, of inaction and waiting, uncertainty, and reiteration, generate a very challenging, sometimes uncomfortable, perceptual tension that displaces the patterned rationality, or the very control and notion of time, that is very destabilizing of normality, which undoubtedly contributes to reinventing other territories, to the dismantling of what can be quantified as the only possibility or reality.

Before the festival I had a dream, on my way *pewma* is a process of knowledge in which mandates or corrections occur, so they cannot be ignored, to count on the tremendous presence of the papay Elisa Avendaño⁴ was clearly a very significant unveiling as my dream showed me before, she emphasizes the urgency of communicating with the birds again, of listening to the wind and feeling the earth and the sky in us, not separated, that moment was the one I am most grateful for because it is also what is most needed in times like these and in instances such as festivals, in which they can cross the ancient word with contemporary expressions in an accompanied and simultaneous cause.

For the same reason, I reiterate our relational wisdom as bridges with other states, such as sleep and its learning sphere, that is, signifying a cognitive experience. The ignorance of our expressions and conceptions of the world has had no place in Western Euro-anthropocentric rationality, but today we validate them as places that do exist and demand their own place and validation. These are precisely the opportunities to be able to develop and at the same time carry them out without restrictions or denials, from our geolocated experiences in the extensive sociocultural relationship.

As the first nations that inhabit the world, our expressions have also walked and derived in places and times unsuspected until today, the flow of our bodies and presences has also gone with our polysemy of meanings and manifestations, our sounds, colors, infinite expressions of joy and pain at the same time, of courage, and determination above all else, also interwoven in the search for our heritages, entangled in memories and feelings, enveloping and overcoming cultural or ontological demarcations, then I wonder in this millenary trajectory that today is taken and appropriated by a historically extractivist and expropriatory system, by a thought that seeks to value and sell everything in its path without the slightest resentment or consideration; Our bodies-existences are not exempt from these expropriatory logics, so here self-representation becomes an emancipatory place that claims a possibility of re-existence, of making it effective to finally subvert those places of confusion and negation.

The body is a place of knowledge, not merely in the logo-centric sense but from the action and sensitive and vital displacement, activation of emotionality and memory, a place of

⁴ Ulkantufe, cantora tradicional mapuche, premio nacional de música el año 2024 en Chile.



problematization that detaches experience as an engine of subjectivation and subversion, it is also a place of disagreement and escape, a space of autonomy, that is how I am interested in expressing it.

For those of us who were sensitive spectators of this instance, we can say that we witnessed a broad polysemy that is sensory, perceptual, and of multiple contents that demanded an openness, a clash with the common passivity of being audiences or mere receivers of a show. I believe that in practically all the performances a relationship was involved that challenged us to process gesture, movement, listening, sensoriality, emotionality, subjectivity from the bodies and their potentiality towards others. In the interaction between bodies, new dialogues, looks, and encounters, circularity of experiences unframed from the alienated daily life stand out, which is a shock, especially in a very racist, classist, and prejudiced region.

Final considerations

Being able to process and embody difference in relation, digest it, absorb it is one of the many effects that these instances could place, generate encounters in which we rebuke our differences as a point of shock that at the same time are implosive of intersubjectivity, radicalizing difference as a contextual effect that requires processing, an imminent multisensory symbiosis for the encounter or disagreement between bodies.

Counternarratives and countervisualities also sustain a counter-desire, a counter-poetics, a search against the instituted regime of representation and a need for autonomy from the hegemonic model. The paradox is that they also arise or are conducted fundamentally within academic instances or spaces, in specific social circles, in which often only those who “understand” these languages, and certain specific audiences can of access and reflect, for the same reason opening these possibilities of interrelation and experiences requires breaking with these types of liminal zones, which can also become exclusive if discussions and thoughts are not opened to all social spheres, a festival, although it appeals to massiveness and broad convocations, also has the effect of intervening socially and culturally in a territory, the visibility and discursivity to which it necessarily appeals are an interference that breaks with the exclusionary and apathetic pseudo-normality. In general, the effect expands to the streets and conversations of a territory that is quite denial of its own racism, questioning and contravening the aspirational monoculture of whiteness that we racialized existences in our own Wallmapu show so much.

This instance leaves me with the need for openness to understand the infinity of types, feelings, and expressions of coexistence, which are and which must be and expand our vitalities transversally, enriching all existence in the world, for that it is necessary to have a sincere disposition and open the will to encounter as an essential part of common coexistence in the world. Nowadays, more than ever, when the capitalist civilizational crisis sharpens difference as a problem and conflict.



The truth is that both societies and individuals have always had, in search and mobility, a new possibility of existence that supervenes their own needs and desires.

Recognizing totality in its infinite amplitude, beyond bodies, beyond veils, and prejudiced biases, as existences that seek to free and discover themselves, in their agency displacement, they also redefine and remove other lives, those trajectories of the intersocial, interterritorial, and intercultural relationship fertilize the need for shared and corporeal coexistence, as it has always been and as it needs to be recognized. Recognizing the other is an inherent imperative.



Academic Biography

María Moreno Rayman

Zamife zomo, weaver of vegetable fibers, visual artist and independent Mapuche researcher, shoemaker-seamstress, and intercultural manager of the Lof Chukawko, Mapuche Wentche territory. She has worked as a workshop leader in Mapuche textile arts and visual arts. As a researcher, she has published “Pegeluwam mapuche zomo ñi az: corpovisibilidad y presencias estético-simbólicas en la mujer mapuche” in 2021 and “pu zamife: tejedoras de fibra vegetal” in 2024, both with Mallolafken editorial, as well as digital publications on Mapuche corporality, body territory, aesthetics of resistance, and Rutran Mapuche silverware. She investigates audiovisual language as a tool for dissemination, research, and artistic creation that is anti-colonial, anti-racist, and counterhegemonic.

E-mail: neyenka@gmail.com

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

No declared research context

Copyright

María Moreno Rayman

Copyright of the translation

Andressa Macedo and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Not applicable

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0

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

**Evaluation Method**

Invited author

Editors

Altemar Di Monteiro

Anderson Feliciano

Peer Review History

Submission date: 04 August 2025

Approval date: 04 August 2025



**MOVIMENTOS DE VÊNUS:
Fartura, Fascinação e Feitiço (Conjunto 2018-2025)**

MOVEMENTS OF VENUS:
Abundance, Fascination, and Spell (Ensemble 2018-2025)

Valdimere Pereira de Souza

 <https://orcid.org/0009-0006-0792-9818>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8191

Movimentos de Vênus:

Fartura, Fascinação e Feitiço (Conjunto 2018-2025)

Resumo: Que ações e exercícios imaginativos são necessários para ampliar as possibilidades de vida e de negociação à medida que avançamos e projetamos o futuro? Como perpetuar histórias violentas e limitar futuros potenciais? Se já não basta expor o escândalo, pois uma série pode gerar um conjunto de descrições diferentes deste arquivo? É com estas perguntas em mente que pretendo criar uma obra que se pareça com um álbum de fotografia ou uma relíquia, um local capaz de armazenar e proteger itens valiosos e preciosos de valor imenso. Ao mesmo tempo que essas memórias armazenadas podem ser transformadas em vida e existência. Imagens de ensaios sobrepostas reconfiguradas pretendem ultrapassar as camadas de violação e revelam uma comunidade capaz de amar, de ser amada, de celebrar e de ser feliz.

Palavras-chave: memória; fotografia; arquivo; história afro-brasileira.

Movements of Venus:

Abundance, Fascination, and Spell (Ensemble 2018-2025)

Abstract: What are the necessary actions and imaginative exercises to expand the possibilities of life and negotiation as we move forward and project the future? How can we perpetuate violent histories and limit potential futures? If exposing the scandal is not enough, how can a series generate a set of different descriptions of this archive? I intend to create, with these questions in mind, a work that resembles a photo album or a relic, a place capable of storing and protecting valuable and precious items of immense value. While these stored memories can be transformed into life and existence, reconfigured images of essays aim to transcend the layers of violation and reveal a community capable of loving, being loved, celebrating, and being happy.

Keywords: memory; photography; archive; afro-Brazilian history.



Imagem 1 - Estudos para Movimentos de Vênus Fartura, fascinação e feitiço - Conjunto 1 (2025)



Fonte: Val Souza - Movimentos de Vênus Fartura, fascinação e feitiço 2018-2025



Imagem 2 - Estudos para Movimentos de Vênus Fartura, fascinação e feitiço - Conjunto 2 (2018)



Fonte: Val Souza - Movimentos de Vênus Fartura, fascinação e feitiço 2018-2025



Imagem 3 - Estudos para Movimentos de Vênus Fartura, fascinação e feitiço Conjunto 3 (2025)



Fonte: Val Souza - Movimentos de Vênus Fartura, fascinação e feitiço 2018-2025



Imagem 4 - Estudos para Movimentos de Vênus Fartura, fascinação e feitiço Conjunto 4 (2021)



Fonte: Val Souza - Movimentos de Vênus Fartura, fascinação e feitiço 2018-2025



Biografia acadêmica

Valdimere Pereira de Souza - Universidade Estadual Paulista (Unesp)

Doutoranda do programa de pós-graduação em artes visuais da Universidade Júlio de Mesquita Unesp, instituto de artes linha poéticas e processos criativos.

E-mail: valpsouza@gmail.com

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

Valdimere Pereira de Souza

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

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**

Autor convidado

Editores responsáveis

Altemar Di Monteiro

Anderson Feliciano

Histórico de avaliação

Data de submissão: 07 ago. 2025

Data de aprovação: 07 ago. 2025ago, 2025



**MOVEMENTS OF VENUS:
Abundance, Fascination, and Spell (Ensemble 2018-2025)**

MOVIMENTOS DE VÊNUS:
Fartura, Fascinação e Feitiço (Conjunto 2018-2025)

Valdimere Pereira de Souza

 <https://orcid.org/0009-0006-0792-9818>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8317

Movements of Venus:

Abundance, Fascination, and Spell (Ensemble 2018-2025)

Abstract: What are the necessary actions and imaginative exercises to expand the possibilities of life and negotiation as we move forward and project the future? How can we perpetuate violent histories and limit potential futures? If exposing the scandal is not enough, how can a series generate a set of different descriptions of this archive? I intend to create, with these questions in mind, a work that resembles a photo album or a relic, a place capable of storing and protecting valuable and precious items of immense value. While these stored memories can be transformed into life and existence, reconfigured images of essays aim to transcend the layers of violation and reveal a community capable of loving, being loved, celebrating, and being happy.

Keywords: memory; photography; archive; afro-Brazilian history.

Movimentos de Vênus:

Fatura, Fascinação e Feitiço (Conjunto 2018-2025)

Resumo: Que ações e exercícios imaginativos são necessários para ampliar as possibilidades de vida e de negociação à medida que avançamos e projetamos o futuro? Como perpetuar histórias violentas e limitar futuros potenciais? Se já não basta expor o escândalo, pois uma série pode gerar um conjunto de descrições diferentes deste arquivo? É com estas perguntas em mente que pretendo criar uma obra que se pareça com um álbum de fotografia ou uma relíquia, um local capaz de armazenar e proteger itens valiosos e preciosos de valor imenso. Ao mesmo tempo que essas memórias armazenadas podem ser transformadas em vida e existência. Imagens de ensaios sobrepostas reconfiguradas pretendem ultrapassar as camadas de violação e revelam uma comunidade capaz de amar, de ser amada, de celebrar e de ser feliz.

Palavras-chave: memória; fotografia; arquivo; história afro-brasileira.



Image 1 - Studies for Movimentos de Vênus Fartura, fascinação e feitiço - Ensemble 1 (2025)



Source: Val Souza - Movimentos de Vênus Fartura, fascinação e feitiço 2018-2025 (2025)



Image 2 - Studies for Movimentos de Vênus Fartura, fascinação e feitiço - Ensemble 2 (2018)



Source: Val Souza - Movimentos de Vênus Fartura, fascinação e feitiço 2018-2025 (2018)



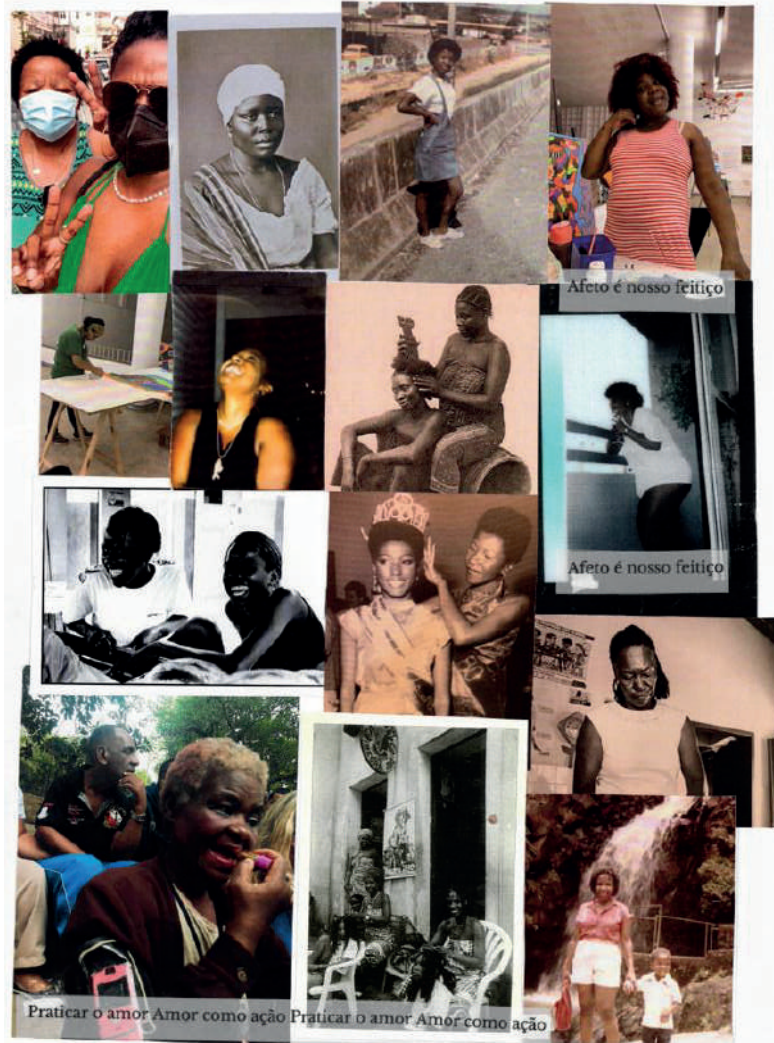
Image 3 - Studies for Movimentos de Vênus Fartura, fascinação e feitiço - Ensemble 3 (2025)



Source: Val Souza - Movimentos de Vênus Fartura, fascinação e feitiço 2018-2025 (2025)



Image 4 - Studies for Movimentos de Vênus Fartura, fascinação e feitiço - Ensemble 4 (2021)



Source: Val Souza - Movimentos de Vênus Fartura, fascinação e feitiço 2018-2025 (2021)



Academic Biography

Valdimere Pereira de Souza - Universidade Estadual Paulista (Unesp)

PhD student in the Pós-Graduação em Artes Visuais at the Universidade Júlio de Mesquita Unesp, Instituto de Artes, São Paulo, São Paulo, Brasil.

E-mail: valpsouza@gmail.com

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

No declared research context

Copyright

Valdimere Pereira de Souza

Copyright of the translation

Andressa Macedo and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Not applicable

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0

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

**Evaluation Method**

Invited Author

Editors

Altemar Di Monteiro

Anderson Feliciano

Peer Review History

Submission date: 07 August 2025

Approval date: 07 August 2025



**PÉS NA ANCESTRALIDADE, OLHOS NO FUTURO:
a relação entre o tempo espiralar e o linear para a protagonista
de “Orgulho” de Ibi Zoboi**

FEET ON THE ANCESTRY, EYES ON THE FUTURE:
the relationship between spiral and linear time for the protagonist of “Pride” by Ibi Zoboi

Lígia Helena Souza

 <https://orcid.org/0000-0002-7880-192X>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8137

Pés na ancestralidade, olhos no futuro:

a relação entre o tempo espiralar e o linear para a protagonista de “Orgulho” de Ibi Zoboi

Resumo: Este artigo pretende relacionar a ideia do tempo espiralar, conforme estabelecido por Leda Maria Martins (2021), com a obra “Orgulho”, de Ibi Zoboi, publicada no Brasil em 2019. A obra literária é uma releitura de “Orgulho e Preconceito”, de Jane Austen, e reconta a história a partir do ponto de vista de Zuri Benítez, uma jovem negra nova-iorquina de origem caribenha. Serão analisadas duas performances do livro, uma cerimônia da Santería e o funeral da personagem que atua como mentora da protagonista. O artigo examina também sua relação com o tempo linear e como essas duas ideias diferentes de tempo influenciam na trajetória de vida e nas escolhas de Zuri. A ideia de decolonialidade, baseada em Nelson Maldonado-Torres (2018), é brevemente discutida a partir da apresentação das performances trazidas no livro e pensa-se, ainda, na importância de se trazer esse tema em um livro voltado para o público adolescente. Por fim, conclui-se que os rituais, além de outras práticas culturais, mantêm a protagonista ligada à sua ancestralidade enquanto trabalha para se inserir no mundo capitalista.

Palavras-chave: tempo espiralar; performance; Santería; literatura.

Feet on the ancestry, eyes on the future:

the relationship between spiral and linear time for the protagonist of “Pride” by Ibi Zoboi

Abstract: This article aims to relate the concept of spiral time, as established by Leda Maria Martins (2021), to the novel “Pride” by Ibi Zoboi, published in Brazil in 2019. The literary work is a retelling of Jane Austen’s “Pride and Prejudice”, narrated from the perspective of Zuri Benítez, a young black New Yorker of Caribbean descent. Two performances in the novel will be analyzed: a ceremony from Santería and the funeral of the character who serves as a mentor to the protagonist. The article also examines the relationship with linear time and how these two differing ideas of time influence Zuri’s life path and choices. The notion of decoloniality, based on the work of Nelson Maldonado-Torres (2018), is briefly discussed from the performances presented in the novel, while also reflecting on the significance of addressing these themes in a book aimed at a young adult audience. Finally, the article concludes that rituals, along with other cultural practices, keep the protagonist connected to her ancestry even as she strives to find her place in a capitalist world.

Keywords: spiral time; performance; Santería; literature.



1 Introdução

“É uma verdade universalmente conhecida que, quando gente rica se muda para aquela parte da cidade que é meio ferrada e esquecida, a primeira coisa que esse pessoal quer fazer é arrumar” (Zoboi, 2019, p.7). Na primeira frase de “Orgulho”, Ibi Zoboi já traz dois aspectos importantes da sua obra: sua relação com “Orgulho e Preconceito”, já que é uma adaptação da obra clássica de Jane Austen, e um dos temas que aborda na sua história, isto é, a gentrificação de Bushwick, no Brooklyn, em Nova York, bairro onde a protagonista, Zuri, vive.

Para entendermos como Zuri lida com as mudanças no seu bairro e em sua própria vida, e como, por fim, as aceita, pretendemos investigar a relação da personagem com o tempo e analisar como se dá o contraste entre essas duas visões temporais: a linear, aquela que comanda as decisões sobre seu futuro, onde vai estudar, se vai precisar deixar o bairro onde cresceu, para onde vai, principalmente como uma jovem de ensino médio estadunidense, moradora da cidade que mais representa o capitalismo do século XXI; e o espiralar, o da ancestralidade de Zuri, uma jovem negra, filha de imigrantes caribenhos, que, aos poucos, mergulha na Santería. A ideia do tempo não linear é milenar e Leda Maria Martins (2021) define este, o da ancestralidade, como espiralar:

Espiralar é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência. [...] o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias do passado, presente e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do copo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem (Martins, 2021, p. 23).

Vemos os movimentos do tempo espiralar em dois momentos chave de “Orgulho”, que incluem performances que estreitam a relação de Zuri com as suas raízes e influenciam na sua vida como um todo, não apenas na sua religiosidade, e mudam sua perspectiva temporal, de forma que, no final, ela ao mesmo tempo abraça as suas raízes e aceita as mudanças inexoráveis que o capitalismo traz para a sua vida. A primeira performance é um ritual de Santería, uma cerimônia de bembé, e a segunda é o funeral da madrina¹, vizinha e amiga da família de Zuri que é a líder da comunidade santera local.

Ao incorporar essas performances e destacar a cultura afro-caribenha em uma obra canônica originalmente publicada na Inglaterra do século XIX, Zoboi constrói uma narrativa decolonial, que reforça a cultura de nações que foram colonizadas por países europeus e que, por séculos, tiveram suas identidades invisibilizadas pelos ideais eurocêntricos, forçosamente implementados.

¹ Mantivemos aqui o nome da madrina como está no livro, em letras minúsculas e sem itálico.



2 As duas performances do tempo espiralar

Na sua obra “Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela”, Leda Maria Martins fala de uma percepção de tempo diferente da linear, que é aquela que seguimos pela “tirania de Chronos”. Esse tempo não-linear é comparado com uma espiral: ele não é meramente circular porque não se repete exatamente como antes; vem com alterações e progressões, ao mesmo tempo em que se mantém na memória e nos rituais que vêm dos ancestrais e passam de geração a geração, mantendo uma ligação direta com o passado. São as cerimônias para os orixás, os funerais, as danças, a culinária, entre outros elementos culturais-ritualísticos que formam “a linguagem constituída pelo corpo em performance, pelo corpo vivo que, em si mesmo, estabelece e apresenta uma noção cósmica, ontológica, teórica e também rotineira da apreensão e da compreensão temporais” (Martins, 2021, p. 22).

Ainda que viva no coração do capitalismo, Zuri experencia essa linguagem nas suas relações familiares e com a sua vizinhança. Ela e as irmãs têm origem haitiana por parte de mãe e dominicana pela família do pai. O Caribe faz parte da vida das jovens, que têm idade entre 13 e 19 anos (a protagonista é a segunda filha, tem 17 anos e cursa o último ano do ensino médio), e a mistura já se mostra nos seus nomes: Janae, Zuri, Marisol, Layla e Kayla trazem latinidade ao mesmo tempo em que incluem letras como K e Y.

A comida preparada pela mãe tem um importante papel e está presente o tempo todo na narrativa: *pastelitos* dominicanos, que aprendeu com a família do marido, acompanhados de *griot*, a paleta suína desfiada típica do Haiti, estão entre os pratos que cozinha nas páginas da obra, além de galinhada, banana frita, *sancochos* e arroz negro. Essa relação com a culinária afro-caribenha é também uma relação com a ancestralidade dessa família, uma performance do tempo espiralar: “cozinhar, cozer, performar é manter relações e elos sagrados com a natureza. Assim também aquele que ou aquela que cozinha transmite no ato de cozinhar uma competência e uma substância que nutre, mas transmite também sua qualidade interior” (Martins, 2021, p. 110).

No ponto em que o livro começa, Bushwick é um bairro povoado por pessoas de classe baixa, entre eles muitos imigrantes que foram a uma das maiores cidades do mundo em busca de uma oportunidade. Zuri descreve prédios antigos, que não passam por uma reforma há anos, muros pichados, criminalidade. Mas este lugar é onde ela cresceu, o que conhece melhor no mundo, ao qual pertence e onde estão suas raízes. Aos poucos, Zuri começa a ver as mudanças em Bushwick: os prédios reformados, casas simples transformadas em mansões e os pixos, contestadores do sistema, sendo substituídos por grafites, que são mais aceitos socialmente e não são mais sinônimo de sujeira, mas passam a decorar os muros e paredes do bairro. Bushwick, onde a autora Ibi Zoboi morou quando saiu do Haiti para os Estados Unidos, ainda criança, realmente passou por um processo de gentrificação nos últimos anos, como outras partes do Brooklyn, e tornou-se ponto turístico devido aos grafites que ocupam paredões do bairro.



Com essas mudanças, o capitalismo se impõe na vida de Zuri. O apartamento onde a família mora é da madrina, importante figura em “Orgulho”, que cobra um valor menor que o de mercado, possibilitando-os, pelo menos até o momento, continuar em Bushwick mesmo com as mudanças trazidas pelos ricos, que vêm com o aumento do custo de vida para os moradores da região.

A madrina é Paola Esperanza Negrón, sacerdotisa de Oxum na Santería. Sempre com vestido e turbante brancos, a mulher de 65 anos tem um importante papel na jornada de Zuri. Inicialmente, a crença da madrina não toca Zuri. “Esses espíritos e coisas invisíveis, como madrina chama, não fazem sentido para mim. Claro que não. Não consigo vê-los. Mas é a sabedoria da madrina que desata os nós apertados da minha vida, então aceito o que ela faz e tento acreditar nos espíritos” (Zoboi, 2019, p. 56), mas ela ainda observa a amiga da família de perto: descreve suas roupas, colares, como anda, fala e age. E é ela a quem Zuri busca quando precisa de conselhos sobre a escola, a faculdade, o bairro, a família e o amor. E o amor tem um papel importante aqui, afinal, esta é uma obra de romance².

Segundo Pamela Regis, a definição mais simples de um livro de romance é: “uma obra de prosa ficcional que conta a história do namoro e noivado de uma ou mais heroínas” (Regis, 2003, p. 19, tradução nossa)³, e Zoboi mantém essa característica da obra original, “Orgulho e Preconceito”. Nota-se a importância do amor também na escolha do orixá da madrina e da própria Zuri: Oxum, orixá do amor. “Ela tem tudo a ver com o amor e com a beleza” (Zoboi, 2019, p. 56), diz Zuri descrevendo a forma como vê a sua vizinha.

Na obra de Austen, publicada pela primeira vez em 1813, o namoro e noivado acontecem ao longo da obra, e encontrar um homem adequado para isso é de extrema importância, já que a família Bennet é formada por cinco jovens solteiras com idade entre 15 e 20 e poucos anos que não têm uma herança ou quem as sustente depois que o pai morrer. Nada é mais importante para a mãe do que casar as filhas, já que isso significa garantir a segurança futura dessas mulheres que, como era esperado para jovens de classe média, não trabalham fora de casa: “se eu puder ao menos ver uma de minhas filhas instalada e feliz em Netherfield – disse a sra. Bennet ao marido – e todas as outras igualmente bem-casadas, nada mais terei a desejar” (Austen, 2011, p. 25).

Mas uma jovem do século XXI não precisa escolher um marido que possa lhe sustentar e a seus filhos, então Zoboi, que escreve um livro para um público adolescente, com histórias e dilemas típicos dessa faixa etária, conta a história do começo de um relacionamento, mais simples e com menos riscos. Aqui, vemos o crescimento de Zuri e o desenvolvimento do seu relacionamento com Darius Darcy, um jovem negro de família rica que se muda para Bushwick, alguém que representa as mudanças que ela não quer que aconteça.

2 *Romance novel* em inglês, que poderia ser traduzido em português como o romance de romance. Para evitar confusões, neste texto utilizamos o termo romance, quando tratarmos de *romance novel*, sempre acompanhado de outra palavra, como livro ou obra. Quando falarmos do romance (gênero literário), será usada apenas a palavra romance.

3 “A romance novel is a work of prose fiction that tells the story of the courtship and betrothal of one or more heroines” (Regis, 2003, p. 19).



O espaço ao redor de Zuri tem papel fundamental nessa história, e Bushwick, com suas ruas e avenidas — Bushwick, Jefferson, Wycoff, Myrtle, Knickerbocker — é como um personagem no livro. O prédio onde vive a família Benítez também é importante e é no seu porão que as cerimônias da Santería acontecem: “para madrina e seus clientes, o porão é casa de Oxum, a orixá do amor e de todas as coisas belas. Para eles, é um lugar de magia, amor e milagres” (Zoboi, 2019, p. 56). O porão é onde Zuri fica mais perto da sua ancestralidade e se contrapõe ao telhado do prédio, local preferido por Zuri e Janae para discutirem sobre o futuro:

Se o porão da madrina é onde os tambores, *los espíritus* e as antigas memórias ancestrais vivem, então o terraço do prédio é onde o vento canta, sonhos e possibilidades flutuam entre as estrelas, onde Janae e eu dividimos segredos e planejamos viajar pelo mundo, tendo como primeira parada o Haiti e a República Dominicana (Zoboi, 2019, p. 27).

A partir dessa ideia, o prédio pode ser comparado a uma árvore: no porão estão suas raízes, é onde Zuri vive o passado e o presente do tempo espiralar nos rituais para Oxum. Lá, ela revive o tempo dos seus antepassados africanos. Já no telhado, estão as novas folhas do tempo linear, onde as antigas caem para nunca mais serem vistas, são substituídas pelas novas e o futuro é o único caminho possível. Quando está no telhado, Zuri precisa decidir o que vai fazer quando terminar o ensino médio e sair de Bushwick. É também de lá que ela vê as temidas mudanças no bairro - as novas casas e os vizinhos ricos.

A primeira performance que pretendemos analisar aqui acontece em uma noite; enquanto espera o sono chegar, Zuri ouve os sons dos tambores vindo do porão e decide sair de casa para participar. Nos andares superiores, a protagonista fala que tem dúvidas sobre *los espíritus*, mas os sons já a fazem mudar de ideia, “hoje é uma das cerimônias bembé para homenagear alguns dos seus filhos de santo. Um orixá vai ser chamado, e torço para que seja Oxum” (Zoboi, 2019, p. 27). Martins destaca o papel dos instrumentos de percussão, como os tambores que chamam Zuri para esta performance, nos rituais como manifestação da linguagem oral.

Os tambores são fazedores de ritmos. Na textura dos seus timbres, brilham as qualidades e complexidades rítmicas. Os ritmos, por sua vez, encantam os sons. “O som, cujo tempo se ordena no ritmo, é elemento fundamental nas culturas africanas”, afirma Sodré. O ritmo é a qualidade mais distintiva das criações verbivocomusicais negras, e se grada, como síntese, na dinâmica do tempo maior, em espirais (Martins, 2022, p. 91).

Depois de ser chamada pelos tambores, Zuri desce as escadas. Ela descreve a recepção que tem dos outros santeros, principalmente os tamboreiros Bobbito, Manny e Wayne, velhos conhecidos de Bushwick que a recebem com sorrisos. Enquanto todos se preparam, ela busca o conselho da madrina sobre a irmã, que sofre pelo término do namoro com um dos novos vizinhos, e acaba sendo convidada para dançar. Já que tem dúvidas enquanto está fora do porão, Zuri não tem as roupas certas, mas a madrina a empresta uma saia longa branca e um lenço amarelo, cor de Oxum: “danço descalça, para estar mais perto do chão, mais perto *de los antepasados*, como ela diz” (Zoboi, 2019, p. 119).



A partir daí, Zuri mergulha no ritual liderado pela madrina:

Estou sorrindo de orelha a orelha agora, porque não tinha notado como amo dançar com os tambores que fazem o meu coração saltar. Seguro a bainha da minha saia rodada com as duas mãos e a movo como uma onda. Com a saia girando e o meu corpo dançando, formo um rio. Os tambores aumentam e diminuem o ritmo, chegando ao auge antes de parar por completo; então, me vejo água estagnada de novo. Como todas as lágrimas que guardo dentro de mim e nunca deixo rolares (Zoboi, 2019, p. 120-121).

A dança performada por Zuri é linguagem oral passada de geração a geração, atravessando oceanos, resistindo às proibições, para trazê-la ao passado quando participa do ritual em Nova York. O seu corpo é o meio dessa mensagem que atravessou gerações, pois, “nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, o corpo é, por excelência, local de ambiente e memória [...] a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica permanentemente” (Martins, 2022, p. 89). A performance é também fala, é linguagem, é a forma de dar continuidade à história, é o que Leda Maria Martins chama de oralitura, a “complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais” (Martins, 2022, p. 41).

A pesquisadora explica o papel importante - de certa forma, o mais importante - que rituais como este de que Zuri participa têm dentro da cultura daqueles que vieram da África, sejam eles afro-brasileiros, afro-caribenhos ou afro-americanos (como os estadunidenses se classificam):

As cerimônias rituais ocupam lugar ímpar e privilegiado na formação das culturas negras, pois, como territórios e ambientes de memória, recriam e transmitem, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, formas e técnicas de criação e de transmissão. São registros e meios de construção identitária, transcrição e resguardo de conhecimentos. Como forma pensamento, os ritos são férteis acervos de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, entre outros, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance (Martins, 2022, p. 47).

Finalizada a dança, Zuri sente o impacto que o ritual teve em si: “Algo novo surge dentro e em volta de mim, como se eu tivesse sido virada do avesso. Na mesma hora, sei que aquilo foi mais que uma dança, e que talvez a madrina tenha razão. Talvez exista algo de real nesses espíritos” (Zoboi, 2019, p. 121). A perspectiva da jovem começa a mudar na medida em que ela sente essa conexão com os antepassados.

A segunda performance da obra, que tem um impacto ainda maior em Zuri, acontece nas últimas páginas do livro: a morte e o funeral da madrina. A amiga, guia espiritual e maior apoio da protagonista fora da família morre em uma noite em que Zuri sai com Darius. Eles estão junto com Layla, a irmã mais nova que, como Lydia em “Orgulho e Preconceito”, precisa ser resgatada para que os personagens principais entendam melhor seus próprios sentimentos. Até aquele momento, Zuri e Darius estavam juntos enquanto Layla se recuperava e têm a principal



conversa sobre o relacionamento deles. É quando se acertam que veem a ambulância chegar no prédio das irmãs, e os ensinamentos da madrina acompanham Zuri mesmo naquele momento: “ela me disse que pensamentos e emoções são vibrações. Eles se movem como uma brisa, e se eu prestasse atenção, sentiria aqueles pensamentos no meu corpo. Então mesmo com o lençol branco cobrindo o corpo e o rosto dela, eu já sei. Sou a primeira a cair de joelhos e começar a chorar” (Zoboi, 2019, p. 243).

Zuri que antes duvidada dos orixás e dos espíritos e, aos poucos, se aproxima da fé dos antepassados, encontra neles o suporte que precisa no luto:

Eu estava no telhado com Darius quando o espírito da madrina deixou o nosso mundo. Nossos corpos estavam juntos e eu fiquei feliz por um momento, mas não sabia que essa tristeza profunda estava me esperando como uma porta aberta. E então acho que talvez tenha sido a madrina, sacerdotisa da deusa do amor Oxum, que tornou isso possível. Que me deu aquele pedacinho de felicidade (Zoboi, 2019, p. 243).

Mais uma vez, é Oxum que Zuri sente próximo de si e que lhe traz um pouco de felicidade no momento em que se sente mais triste. Sua orixá, a orixá do amor, é a que está mais presente na história da personagem, que também é uma história de amor.

Com o mesmo sincretismo visto nas religiões de matriz afrobrasileiras, o funeral da madrina acontece em uma igreja católica, com pessoas de preto, seguindo a tradição católica, e outras de branco, na tradição da Santería. Zuri usa branco, inclusive um turbante que era da madrina: “além disso, embora eu não devesse usá-los porque não foram abençoados por um santero ou uma santera e porque eu não me iniciei, estou usando seus fios de contas coloridos em volta do pescoço. Todos” (Zoboi, 2019, p. 246).

A poucas páginas do fim do livro, a cerimônia de despedida da madrina é o momento em que Zuri abraça publicamente e de vez suas raízes. Martins aponta que as roupas, tanto por seus modelos quanto pelas cores, são uma linguagem, e é usando seu corpo que Zuri demonstra, para si e para os outros, que ela também é parte dessa espiral.

A estética dos adereços aponta para as escrituras no corpo, assim como para o *corpus* cultural que as significa. O corpo-tela é também um tecido policromático, iluminado por cores quentes e cores frias, tons vibrantes intercalados ou sobrepostos a matizes suaves, numa gramática de combinações inusitadas, ora com descontinuidades e assimetrias de tons e de padrões de desenhos, ora geometricamente concebidas e alinhadas. Aqui se incluem a especificidade das roupagens e dos panos brancos como base da espiritualidade, ou a tapeçaria multicolorida, os modelos diversos de saias, saíotes, anáguas, turbantes de vários estilos, brincos, braceletes, rosários e terços, colares, instrumentos amarrados às pernas e aos braços, assim como a decoração dos entornos, o enfeite de capelas, mastros, bandeiras, árvores, altares, nichos, com imensa variedade das paletas, instalações brilhantes e vibrantes, estelares, compondo os designs de uma estética das luminosidades fulgurantes e sui generis. Um corpo que cose e emana aromas. Os sujeitos e as formas artísticas que daí emergem são tecidos de memória, escrevem história (Martins, 2022, p. 107).



Seguindo a teoria de Martins, percebe-se que não é à toa que esse momento tão importante no desenvolvimento da personagem acontece em um funeral, já que é na morte que o ciclo se renova e o movimento contínuo persiste: “se, no plano familiar, a morte significa a perda do indivíduo, no plano coletivo ela traduz o seu enriquecimento” (Martins, 2022, p. 65). A cerimônia de despedida da madrina é um momento de mudança para Zuri, em que ela se torna, definitivamente, santera. “[...] se em parte podem ser considerados como ritos de passagem, de outra se constituem em ritos de permanência, pois deles nascem os ancestrais” (Leite, 1984 *apud* Martins, 2022, p. 65).

“Orgulho e Preconceito” não tem nenhuma morte que traz uma grande transformação. Essa alteração no texto acrescenta uma camada de complexidade em Zuri e marca a sua transformação. Ela perdeu a presença física da madrina, não vai mais poder buscar seu apoio ou seus conselhos, mas agora a mulher é um de seus ancestrais. O funeral, ainda que seja uma despedida, é um momento de renovação, em que a espiral termina um ciclo, o da madrina, e recomeça outro com Zuri. É a mesma espiral, as histórias serão recontadas nos rituais, na culinária (também presente no funeral, já que a família Benítez ficou três dias preparando a comida servida aos convidados), nas roupas, nos colares e nos próximos funerais, que seguirão renovando e recontando essa história oral que resistiu à escravidão e à colonização.

As performances que têm a participação de Zuri (nunca são somente dela, a coletividade do bembé, do funeral e mesmo do cozinhar fazem parte do processo) a aproximam da sua ancestralidade e de suas raízes e tornam a sua relação mais tranquila com o tempo linear, o que não olha para trás e apaga o que passou, aquele “que se expressa pela sucessividade, pela substituição, por uma direção cujo horizonte é o futuro” (Martins, 2022, p. 25). Ela entende que vai perder a casa em Bushwick e que vai precisar ir para a universidade, mas os ancestrais sempre estarão com ela. Essa aceitação não significa que ela vai ficar calada. Zuri entende que o tempo linear apaga o que ficou para trás. Na redação que escreve para a inscrição no processo seletivo da Universidade, Zuri fala das mudanças do bairro, da sua relação com a ancestralidade e em como teme que ela mesma esteja sendo apagada junto com Bushwick:

É como os muitos lençóis gastos que os meus pais carregam desde a infância. São mais velhos que eu e as minhas irmãs, com histórias trançadas em cada ponto e dobra, em cada mancha e rasgo. E, se eu prestar atenção, consigo ouvir os sussurros de quem veio antes de nós. Eles deixaram esses buracos para que os preenchêssemos. [...] [Meu bairro] está sendo limpo e apagado. Polido e modificado. Então, para onde vou em busca das memórias, como se estivessem guardadas em segurança em um baú ou no sótão, como fazem as pessoas na TV que têm tempo e espaço de sobra? O que posso chamar de lar? Onde posso colocar os tijolos que vou usar como plataforma para erguer a cabeça, aumentar a voz e levantar o punho? (Zoboi, 2019, p. 253-254).

Esse novo lugar para montar a sua plataforma é a Universidade Howard. É lá que ela vai poder seguir em frente enquanto ajuda quem fica para trás, para quem é tarde demais ou não tem, como ela, a oportunidade de tentar o avanço que o capitalismo ainda permite. E a sua ancestralidade não pode ser apagada, ela segue no seu corpo, que já sabe essa linguagem, como antes esteve no da



madrina. E ela sente isso como uma brisa na sua nuca: “é [...] como uma presença de algo ou alguém do outro lado desta realidade. E é aí que tenho certeza de que todas as histórias da madrina sobre *los antepasados* são reais. Ela ainda é muito real. Ela é amor. Ela segue comigo. Eu, filha de Oxum” (Zoboi, 2019, p. 254).

3 A importância da narrativa decolonial

Ao recontar “Orgulho e Preconceito” sob uma nova perspectiva, trazendo a cultura e religiosidade do povo negro como protagonista, Zoboi usa a adaptação como um “[...] comentário sobre o texto original. Isso é alcançado ao oferecer um ponto de vista revisado do original, adicionando motivações hipotéticas, ou dando voz aos silenciados e marginalizados” (Sanders, 2006, p. 18-19, tradução nossa)⁴. A releitura ganha ainda mais força quando somamos a essa reflexão o fato de que Austen escrevia de uma Inglaterra imperialista em pleno crescimento, que buscava ganhar territórios e súditos em todo o globo, sem preocupação com o custo de vidas não brancas enquanto lucrava com o tráfico de pessoas escravizadas para a América.

Franco Moretti aponta o início do século XVIII como um período de grandes transformações nacionais, como a industrialização, a melhoria dos meios de comunicação, a unificação do mercado nacional, entre outros fatores, “que literalmente arrasta os seres humanos para fora da dimensão local e os joga numa dimensão muito maior” (Moretti, 2003, p. 27). Adicionamos a isso que, como Terry Eagleton aponta, é também nesse período que o romance se torna aliado da nação e assume o papel de propagador de ideias e valores que unificam o povo, “exatamente como o bardo interligava seu clã ou tribo em uma união simbólica, o romancista moderno herda esse papel, conectando um conjunto de interesses nacionais conflitantes” (Eagleton, 2005, tradução nossa)⁵.

Então, ainda que os romances de Austen estejam limitados a uma área pequena - do nosso ponto de vista, “nem tanto, porém, na virada do século XVIII, quando os lugares no mapa eram separados por um dia, ou mais, de viagem muito desconfortável” (Moretti, 2003, p. 27) - e tratem de acontecimentos pertinentes às comunidades de vilarejos ou grupos em cidades maiores, eles se referem a uma nação. E esses valores propagados por essas obras estavam sendo impostos nas colônias, especialmente aquelas na América e na África, com um alto preço para os povos nativos: apagamento cultural e religioso, genocídio e escravização.

Os rituais que o povo negro carregou nos navios negreiros enquanto vinha para o novo continente, por exemplo, tiveram que ser escondidos enquanto essas pessoas viviam nos países colonizados: lutas transformaram-se em danças; nomes africanos tornaram-se cristãos; os rituais

⁴ “[...] commentary on a sourcetext. This is achieved most often by offering a revised point of view from the ‘original’, adding hypothetical motivation, or voicing the silenced and marginalized” (Sanders, 2006, p. 18-19).

⁵ “Just as the bard had once bound together his clan or tribe into symbolic unity, so the modern novelist now inherits this role, forging a whole out of contending national interests” (Eagleton, 2005).



religiosos tinham que ser feitos em segredo, já que reuniões de escravizados eram proibidas para evitar revoltas. Foi assim em todas as colônias da América, do ponto mais ao norte ao mais ao sul. Como afirma a francesa Elsa Dorlin, “todas essas culturas, entretanto, têm em comum o fato de terem sido constituídas pela colonialidade: criminalizadas, monitoradas, desviadas, disciplinadas, instrumentalizadas e expostas” (Dorlin, 2020, p. 56).

Leda Maria Martins também fala sobre essas proibições e ressalta o papel que a resistência teve para que os rituais e costumes africanos continuassem existindo e cumprissem o papel de manter a memória de um povo: “essas mesmas práticas, por vários processos de restauração e resistência, garantiram a sobrevivência de uma *corpora* de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento” (Martins, 2021, p. 35). A perspectiva do tempo linear busca esse apagamento, mas as performances do tempo espiralar as rememoram em cada aspecto da cultura e dos rituais que vieram para as Américas durante a diáspora africana.

Zoboi parte de um ponto contrário às ideias eurocêtricas que definiram o que é considerado clássico e toma uma posição decolonial ao se utilizar de uma base canônica, especialmente por ser uma britânica que viveu e publicou em um período de imperialismo e escravidão. Ela subverte Austen e dá visibilidade a essas performances de raízes africanas e que, por tanto tempo, foram escondidas. O período da descolonização, que, segundo Nelson Maldonado-Torres (2018), foi o processo de independência das colônias, já passou para os países do continente americano, mas a decolonização ainda é um importante processo que deve ser constante e lembrado.

Independência, todavia, não necessariamente implica descolonização na medida em que há lógicas coloniais e representações que podem continuar existindo depois do clímax específico dos movimentos de libertação e da conquista da independência. Nesse contexto, decolonialidade como um conceito oferece dois lembretes-chave: primeiro, mantém-se a colonização e suas várias dimensões claras no horizonte de luta; segundo, serve como uma constante lembrança de que a lógica e os legados do colonialismo podem continuar existindo mesmo depois do fim da colonização formal e da conquista da independência econômica e política. É por isso que o conceito de decolonialidade desempenha um importante papel em várias formas de trabalho intelectual, ativista e artístico atualmente (Maldonado-Torres, 2018).

Ibi Zoboi faz isso em “Orgulho” quando preenche as lacunas dessa releitura com as culturas africana e caribenha, especialmente com os rituais religiosos, mas também em outros aspectos. Por exemplo, Zuri vive em comunidade matriarcal, que tem a madrina (personagem que sequer existia antes) como uma líder informal. Ela é a proprietária do prédio em que Zuri vive e está à frente das cerimônias realizadas no porão.

Para substituir Lizzie Bennet, Zoboi constrói Zuri, uma jovem que ainda está encontrando seu lugar no mundo; é negra, pobre, mora na periferia, e tem orgulho disso, como demonstra em um dos vários poemas que escreve:

Garotas da periferia que nem eu
nós gritamos a nossa dor



no vento como um megafone
torcendo para que ele carregue
nossos sonhos
aos topos dos arranha-céus
com torres de rádio
transmitindo as nossas gírias,
nossas falas, nossas expressões
nosso rebolado e estalar de dedos
nossa atitude numa rede sem fio
pulando corda e requebrando
no ritmo da nossa própria música, contando
segundos, minutos, horas, dias
até destruir essas paredes invisíveis
com tetos de vidro tão altos
que só conseguimos olhar para cima e nunca tocá-los
com nossas unhas postiças coloridas
torcendo para que talvez
as estrelas desçam em vez disso
e queiram nos tocar também
(Zoboi, 2019, p. 147-148).

Zoboi traz, então, uma personagem que mostra diferentes facetas do que é ser uma mulher negra, santera, filha de imigrantes; os desafios trazidos por ser quem ela é na sociedade em que está inserida e, principalmente, o que ela faz para superá-los.

Chama-nos atenção aqui o fato de ser uma obra que se passa na cidade que mais representa o capitalismo, no país que mais defende esse sistema, com décadas de guerras e valendo-se da vida de milhões de pessoas, especialmente em países pobres, como o Iraque, o Afeganistão e o Vietnã, além de outros em que influenciaram na implementação de governos ditatoriais, como o próprio Brasil. Mas, mesmo desse lugar, a autora adota uma postura feminista (com a sua protagonista que sabe quem é e trabalha para conseguir cada vez mais) e decolonial (quando a jovem tem essa forte ligação com a Santería e com os países de seus pais e avós). Destacamos, então, a relação com a ideia de um feminismo decolonial trazido nessa narrativa por Ibi Zoboi. Segundo María Lugones:

Somente ao perceber gênero e raça como tramados ou fundidos indissolavelmente, podemos realmente ver as mulheres de cor. Isso significa que o termo “mulher”, em si, sem especificação dessa fusão, não tem sentido ou tem um sentido racista, já que a lógica categorial historicamente seleciona somente o grupo dominante – as mulheres burguesas brancas heterossexuais – e, portanto, esconde a brutalização, o abuso, a desumanização que a colonialidade de gênero implica (Lugones, 2020, p. 60).

Ao mesmo tempo em que se aproxima do cânone de Austen, que traz as questões das mulheres brancas de classe média do século XIX, Zoboi insere as demandas de mulheres como ela mesma e como Zuri: imigrantes ou filhas de pessoas que saíram do seu país de origem em busca de uma vida melhor. Podemos ver em Zuri e na sua irmã mais velha, Janae, estudante universitária, essa busca por uma vida melhor, incluindo o poder de escolha de onde morar, já que o capitalismo e a especulação imobiliária tiraram isso da família Benítez. Nessa história, ela traz a brutalização, a expulsão de Zuri e de sua família, além de outros moradores que tiveram que sair de Bushwick antes ou depois.



O tom, no entanto, é de esperança. François Vergès fala das mulheres racializadas que abrem a cidade para dar início ao dia, fazendo a limpeza e garantindo o seu funcionamento, e de outro grupo, que mantêm as casas limpas enquanto os brancos saem de casa para viver a cidade, que funciona graças ao primeiro grupo, “a relação dialética construída entre os corpos eficientes da burguesia neoliberal e os corpos exaustos das mulheres negras ilustra os vínculos entre neoliberalismo, raça, gênero e heteropatriarcado” (Vergès, 2020, p. 19). Zuri pode fugir desse padrão construído por séculos. Nas últimas décadas, mulheres têm mais acesso ao ensino superior e empregos melhores e a jovem trabalha para fazer parte desse grupo. Ao longo do livro, ela trabalha no texto que deve entregar na inscrição da universidade onde quer estudar, a visita e busca informações sobre bolsas de estudo. A instituição que ela escolhe é a Universidade de Howard, o que demonstra que, ao mesmo tempo em que luta para conseguir um lugar melhor nesse mundo capitalista, ela quer manter a conexão com os seus antepassados, já que essa é uma instituição que tradicionalmente recebe estudantes negros.

Devemos, ainda, levar em consideração que o país onde Zuri e Ibi vivem, os Estados Unidos, vive um momento de crescimento da extrema direita e de ideias conservadoras. Essas ideias, majoritariamente cristãs, visam a homogeneizar ideias e eliminar o que é diferente do padrão nacionalista pregado por esses políticos, especialmente negros e pessoas da comunidade LGBTQIAP+, então é necessário que histórias como essa sejam escritas e recontadas, trazendo para o debate público questões ligadas às minorias. Histórias como a de Zuri precisam ser contadas e recontadas para que o resto da sociedade não se esqueça.

4 Considerações finais

Ao mesmo tempo em que Zuri tem os pés firmes na ancestralidade, ela mantém os olhos no futuro, aceitando as mudanças, que vêm independentemente do que fizer. Imediatamente após o funeral vem a primeira: Colin, sobrinho da madrina, herdou o prédio e vai vendê-lo. As ofertas já existiam, mas a antiga proprietária tinha o desejo de manter sua casa e a dos outros moradores. Então, Zuri e sua família precisam deixar Bushwick e ir para outro bairro, mais distante, ainda mais periférico, e que - ainda - não foi afetado pela gentrificação: “se tem gente nova aqui, são negros ou latinos que nem a nossa família. Ninguém está chegando aqui para jogar nada fora” (Zoboi, 2019, p. 265).

Zuri não consegue parar o tempo ou seguir apenas no tempo espiralar quando o tempo linear exige mudanças difíceis, então ela faz o que pode para se manter próxima de suas raízes. Um exemplo, mencionado anteriormente, é onde cursar o ensino superior: ela quer ir para a Universidade de Howard, instituição de Washington D.C. historicamente dedicada à educação de pessoas negras. Darius, seu namorado, é um jovem negro que também pretende ir para Washington e que ainda vive em Bushwick, o que a leva a continuar a passar um tempo onde vivia. É como se Zuri ainda se



cercasse de pessoas que conhecem sua história e a entendem como outras não entenderiam, já que seus ancestrais são os mesmos.

As performances do tempo espiralar são o que mantém Zuri conectada ao que valoriza de verdade em Bushwick. O bairro é só um lugar - a gentrificação é um processo injusto com a população de bairros como esse, que perde seus lares quando a especulação imobiliária aumenta o custo de vida e suas comunidades se dispersam pelas periferias das grandes cidades, mas essa é uma discussão para outro momento -, o que Zuri realmente valoriza são as suas raízes. E ainda que ela precise fazer o que pode para sobreviver no mundo capitalista, dominado pelos valores eurocêtricos, é essa conexão que a mantém feliz.

Ibi Zoboi conta uma história de amor entre dois adolescentes, que conquistam o final feliz porque, ao final do livro, estão juntos. Mas Zuri vai além. Ela encontra a felicidade no equilíbrio entre o tempo espiralar e o linear; ela percebe que tudo à sua volta pode mudar, até ela mesma, enquanto mantém viva a linguagem dos seus antepassados e a sua conexão com eles, como aprendeu com a madrina.



Referências

- AUSTEN, Jane. *Orgulho e Preconceito*. Tradução de Celina Portocarrero. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- DORLIN, Elsa. *Autodefesa: uma filosofia da violência*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu, 2020.
- EAGLETON, Terry. Walter Scott and Jane Austen. In: EAGLETON, Terry. *The english novel: an introduction*. Malden: Brackwell Publishing, 2005. E-book.
- LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 52–83.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. “Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas”. In: BERNARDINO-COSTA, Joze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. E-book.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. São Paulo: Cobogó, 2021.
- MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu: 1800-1900*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- REGIS, Pamela. *A natural history of the romance novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007.
- SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. London: Routledge, 2006.
- VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- ZOBOI, Ibi. *Orgulho*. Tradução de Giu Alonso. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019.



Biografia acadêmica

Lígia Helena Souza - Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet-MG)
Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (Posling) do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet-MG), Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
E-mail: ligiah@gmail.com

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

Lígia Helena Souza

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

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 Duplo Cego

Editores responsáveis

Éden Peretta

Histórico de avaliação

Data de submissão: 15 jul. 2025

Data de aprovação: 04 set. 2025



**A RUA, A FESTA E O TEATRO:
do convívio e do pertencimento como referência e proposição**

THE STREET, THE PARTY AND THE THEATER:
from coexistence and belonging as a reference and proposition

Gracia Navarro

 <https://orcid.org/0000-0001-5620-1731>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8096

**A Rua, a Festa e o Teatro:
do convívio e do pertencimento como referência e proposição**

Resumo: Os números “A Missão” e “Manga Tem Caroço” foram criados em residências artísticas e apresentados no cortejo do bloco BerraVaca (2025). Vinculam-se ao projeto “Da cultura popular e da dramaturgia brasileira” (FAPESP 2023/14668-6) e integram a edição 2025 da pesquisa Teatro e Carnaval, do Grupo Pindorama. A investigação propõe o teatro de rua como prática coletiva e territorial, inspirado na metodologia do circuito junino de São Luís do Maranhão. O artigo articula o conceito de *álacre*, de Muniz Sodré (2002), e a perspectiva de cultura popular como *locus* político de criação, segundo Lélia Gonzalez (2024), para refletir sobre cenas autorais no interior paulista. A pesquisa conflui para a criação do conceito Teatro de Quermesse.

Palavras-chave: teatro de rua; cultura popular; dramaturgia brasileira; Teatro de Quermesse; territorialidade.

**The Street, the Party and the Theater:
from coexistence and belonging as a reference and proposition**

Abstract: The numbers “A Missão” and “Manga Tem Caroço” were created in artistic residencies and presented in the procession of the BerraVaca block (2025). They are linked to the project “Da cultura popular e da dramaturgia brasileira” (FAPESP 2023/14668-6) and are part of the 2025 edition of the research project Teatro e Carnaval, by Grupo Pindorama. The research proposes street theater as a collective and territorial practice, inspired by the methodology of São Luís do Maranhão’s June festival circuit. The article articulates the concept of *álacre*, by Muniz Sodré (2002), and the perspective of popular culture as a political locus of creation, according to Lélia Gonzalez (2024), to reflect on authorial scenes in the interior of São Paulo. The research converges to create the concept of Teatro de Quermesse.

Keywords: street theater; popular culture; Brazilian dramaturgy; Teatro de Quermesse; territoriality.



1 Das ruas, dos becos e das praças como territórios de referência e proposição

O Grupo Pindorama¹ desenvolve, desde fevereiro de 2023, a pesquisa Teatro e Carnaval², que investiga de forma contínua a cena de rua no contexto carnavalesco. Por meio de uma série de residências artísticas, o grupo explora o carnaval como uma escola das artes da presença, um espaço de experimentação cênica no qual a criação se dá em diálogo direto com o público. A proposta se apoia na construção de relações horizontais entre artistas e público, valorizando a força do êxtase coletivo para criar um espaço-tempo de celebração e vivência cênica. Nesse sentido, o grupo trabalha procurando responder à indagação motriz: seria o carnaval uma manifestação teatral em forma de festa?

Os resultados dessas experiências são apresentados no cortejo do bloco carnavalesco BerraVaca³, que desde 1999 percorre as ruas do distrito de Barão Geraldo, em Campinas, São Paulo, Brasil. Em sua edição de 2025, a residência artística resultou nos números: “A Missão” e “Manga tem Caroco”, cuja edição esteve diretamente vinculada à proposta de pesquisa “Da cultura popular e da dramaturgia brasileira: das ruas, dos becos e das praças como territórios de referência e proposição” (FAPESP 2023/14668-6). Esta investigação destaca a elaboração de dramaturgias cênicas de rua, ancoradas no espaço urbano e influenciadas por trajetos culturais vinculados às artes da presença nas expressões da cultura popular brasileira.

O artigo propõe uma análise que se estrutura a partir de três eixos interligados. O primeiro aborda as ruas, os becos e as praças como territórios de referência e proposição, considerando o carnaval enquanto prática coletiva e territorializada inserida nos circuitos culturais. O segundo se volta aos processos de criação dos números artísticos, evidenciando o sentido de pertencimento como um recurso de escrita dramatúrgica de intersecção entre o público, a cidade e a cena, relação que se destacou na edição de 2025 e que se vincula diretamente ao projeto de pesquisa ao qual a residência esteve associada nesse período. O terceiro eixo se debruça sobre as formas de fruição, as técnicas e as estéticas envolvidas na criação dos números “A Missão” e “Manga tem Caroco”, experiências cênicas que convocam memórias, ativam geografias afetivas e articulam múltiplas temporalidades no espaço urbano. Ao entrelaçar o insólito e o cotidiano, o mítico e o histórico, essas criações reafirmam o

1 Grupo Pindorama. Grupo de pesquisa e extensão, sediado no Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. Registrado no diretório de grupos do CNPq desde 2010, quando deu início às suas atividades exercidas continuamente até os dias de hoje. A produção do Pindorama pode ser apreciada no *site* oficial do grupo: <https://www.grupopindorama.com/>. Acesso em: 17 nov. 2025.

2 Teatro e Carnaval. Projeto do Grupo Pindorama, suas três edições podem ser apreciadas no *site* oficial do Grupo Pindorama: <https://www.grupopindorama.com/teatro-carnaval>. Acesso em: 17 nov. 2025.

3 O BerraVaca é um bloco carnavalesco com 26 anos de história, construído pela força de seus fundadores, do grupo que toca e canta coletivamente, e do público espontâneo que, portando seus próprios instrumentos, faz do BerraVaca um bloco de pertencimento. Em seu primeiro ano, 1999, Barão Geraldo ainda não contava com carnaval de rua. Foi quando os fundadores e os primeiros integrantes saíram pelas ruas com fantasias e instrumentos, cantando, sem saber, naquele momento, que algo estava sendo inaugurado. Para saber mais, consulte o *Instagram* do bloco: [@berravaca](https://www.instagram.com/berravaca). Acesso em: 17 nov. 2025.



potencial do teatro de rua como ferramenta crítica e poética para a reinvenção dos territórios e da memória coletiva.

2 Dos circuitos culturais, dos territórios de coletividade e de memória

A edição de 2025 do projeto Teatro e Carnaval dá ênfase especial à criação de dramaturgias cênicas de rua, enraizadas no território urbano e inspiradas por circuitos culturais das artes da presença na cultura popular brasileira. Como principal referência, toma-se a dinâmica que aqui denominamos “circuito cultural”, que se manifesta na trajetória pela Rua São Pantaleão, conectando a Casa das Minas à Capela de São Pedro, em São Luís do Maranhão. Esse trajeto, de aproximadamente 700 metros, é percorrido por milhares de pessoas, brincantes do Bumba-meu-boi, devotos e público em geral, que atravessam o espaço em um cortejo auto-organizado, culminando na “alvorada” na Capela de São Pedro, uma ação coletiva que reúne diversos grupos de Bumba-meu-boi ao final do ciclo junino ludovicense.

A trajetória tem início com os grupos de Bumba-meu-boi se apresentando diante da Casa das Minas – Querebentã de Zomadonu, terreiro de Tambor de Mina fundado ainda no século XIX por mulheres africanas, situado na Rua Pantaleão, 857, tombado pelo Instituto de Patrimônio Histórico (IPHAN). Os grupos se apresentam em sequência durante toda a noite prestando homenagens, pagando promessas, pedindo proteção aos voduns e encantados da casa. Após cada apresentação, seguem em direção à Capela de São Pedro, onde se apresentam no arraial e prestam homenagens ao santo no interior da capela. Milhares de pessoas acompanham a passagem sequenciada dos grupos de Boi e aguardam a alvorada, no dia 29 de junho, prestando homenagens, pagando promessas e encomendando proteções a São Pedro.

Esta trajetória não aparece na programação oficial das festas juninas ludovicenses, mas está na oralidade e se faz na silhueta da cidade, onde a cidade é lugar de prática cultural, refletindo seus cidadãos, compartilhando um legado cultural comum atualizado na festa ciclicamente, pois todo ano tem.

O Bumba-meu-boi representa a principal expressão do ciclo junino no Maranhão, seguindo um enredo tradicional que se inicia com o “guarnicê” e se encerra com o “adeus”. No percurso, destacam-se o desejo de Catirina, o roubo, a morte e a ressurreição do boi, esta última marcada simbolicamente pelo “Urro”. Essa sequência, descrita no Dossiê (2011) de reconhecimento da manifestação, constitui um núcleo narrativo recorrente, ainda que elementos como o auto, por vezes, não são apresentados. A constante atualização das toadas confere ao Bumba-meu-boi um aspecto próximo ao de uma revista popular. A seguir uma citação do Dossiê que evidencia o núcleo comum do Bumba-meu-boi:

A apresentação do grupo segue, frequentemente, uma sequência orientada pelas toadas com as seguintes etapas: o guarnicê ou reunião [...] a saudação, uma



espécie de louvação ao boi, ao dono do espaço de apresentação e à assistência; a encenação do auto; o ‘urrou’, momento em que o boi ressuscita; e a despedida, marcando o final da apresentação. [...] Esse aspecto caracteriza o Bumba-meu-boi como uma revista, na qual são tratados, muitas vezes de forma jocosa, fatos atuais (Nunes, 2011, p. 09).

A manifestação encena uma memória resistente, marcada por uma espiritualidade celebrativa que se expressa de forma teatral, dançada e tocada, uma linguagem cênica forjada na vivência popular, na comunhão dos dias, do patrimônio imaterial comum. Nessa perspectiva, a cultura popular se afirma como um locus político de criação, no qual a coletividade reinscreve suas histórias, afetos e ancestralidades no espaço simbólico. Como analisa Lélia Gonzalez, trata-se de uma reinvenção constante que articula resistência e reintegração cultural:

Os procedimentos dinâmicos da reinterpretação cultural adaptaram o folguedo ao universo simbólico do povo brasileiro, recriando-o a partir de seus diversos componentes culturais. [...] Podemos afirmar ser o Bumba-meu-boi um auto popular afro-luso-americano [...] do boi-bumbá, boi-surubi [...] ao boizinho do Rio Grande do Sul (Gonzalez, 2024, p. 77).

As ações da brincadeira reverberam para além de si mesmas, atravessando o contexto e sendo por ele atravessadas. Nelas, pessoas encarnadas e encantadas - voduns, orixás e brincantes reconstituem, por meio do corpo em dança, canto e música, um tempo imemorial. A festa abre um espaço de comunicação entre o divino e o humano, mediado pelos corpos de iniciados e brincantes, restaurando a trupiada: um estado aldeado de alegria, ou como diz Muniz Sodré (2002), de álaque, um espaço no qual a comunidade, unida pelo ritmo, experimenta um estado de presença próprio das celebrações festivas, cria *álaces*: um tempo-espaço fora do cotidiano, um jogo coletivo. A seguir está a reflexão da perspectiva celebrativa afro diaspórica, dessa sofisticada tecnologia de fruição derivada de um estado de presença criado a partir de tecnologia ancestral, a seguir nas palavras do próprio autor:

Álaque é, por exemplo, o instante em que o indivíduo, abrindo-se sinesteticamente às coisas do mundo - o sol que nasce, a água corrente, o ritmo dos seres - abole o fluxo do tempo cronológico, deixando o seu corpo libertar-se de qualquer gravidade para experimentar a sensação do presente. O real não emerge da temporalidade abstrata criada pelo valor que rege o mundo do trabalho capitalista (guiado pela expectativa de um gozo futuro). O real surge, ao contrário, de um tempo próprio (diferente do cronológico), como na celebração festiva. No aqui e agora do mundo sente-se, por instantes, a presença do real, isto é, da singularidade das coisas (Sodré, 2002, p. 163).

O estudo deste circuito, da Rua São Pantaleão, o qual instaura um tempo-espaço deslocado da rotina e configura um jogo coletivo, evidenciou um forte sentido de pertencimento. Sentido este que emerge como resultado dos elementos reunidos e, simultaneamente, atua como força agregadora entre eles; um eixo que perpassa e é perpassado por toda a experiência. Esse sentido de pertencimento, identificado na vivência do circuito, atua como eixo transversal e como elemento que amalgama os diferentes aspectos da experiência: artístico, religioso, econômico, social, afetivo,



simbólico, identitário, histórico e cultural. Em resumo, poderia ser compreendido como um posicionamento político-estético, manifestado no corpo coletivo por meio de uma dinâmica que, por analogia, pode ser pensada como uma dramaturgia cênica, ou uma coreografia compartilhada na oralidade, simultaneamente ancestral e futurista, ancorada na atualização realizada a cada ano, no tempo da festa.

A perspectiva de recriar este sentido de pertencimento oferece base conceitual e sensível para a elaboração das propostas artísticas. Os números, embora distintos do circuito em si, são inspirados por sua dinâmica: surgem em contextos de emergência, incorporando o trânsito, a fluidez e a espontaneidade próprias do cortejo. Elas se integram ao movimento coletivo, com trajetória previamente conhecida, mas constituída de forma viva e participativa, por meio do deslocamento conjunto e do convívio direto entre público e artistas proponentes. Esse plano orienta a criação dos números artísticos, tendo como lugar de apresentação, análoga à ideia de “circuito cultural”, conforme identificado neste texto, a trajetória de deslocamento do cortejo carnavalesco do Bloco BerraVaca, realizado durante o carnaval 2025, em Campinas, São Paulo, Brasil.

O carnaval é a festa popular mais representativa do Brasil, assim como é a maior festa celebrada na cidade de Campinas, onde está localizada a Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). A festa possui a magnitude de uma grande celebração popular, com a participação de milhares de pessoas, como aponta a avaliação da prefeitura do município: “O Carnaval de Campinas se consolidou como um dos eventos mais importantes da cidade, reunindo 250 mil pessoas ao longo dos dois finais de semana de pré-Carnaval e dos cinco dias de folia oficial” (CARNAVAL, 2025).

Em 2025, o Carnaval de Campinas contou com 55 blocos espalhados por 16 bairros da cidade. O Bloco BerraVaca, espaço de apresentação dos resultados de pesquisa do Grupo Pindorama, ocorre no distrito de Barão Geraldo, onde está localizada a Unicamp. O bloco é considerado o marco inicial do carnaval de rua na região, tendo realizado sua primeira edição ainda no século XX. Desde então, muitos outros blocos surgiram e Barão Geraldo se consolidou como uma referência no carnaval de rua, com música ao vivo, acesso livre do público e grande diversidade de linguagens.

O carnaval de rua, assim, fortalece uma tradição de expressão e fruição artística característica do Brasil, preservando, em sua vasta diversidade de formas, a importância da representação teatral integrada à dança e à música - como se observa nas escolas de samba, nos maracatus, nos carnavais de bonecos, nos blocos afro, nos afoxés, nos frevos e em tantas outras manifestações dessa festa. O carnaval de rua reconstitui um ambiente popular grandioso, uma espécie de festival de variedades, onde se entrelaçam arte, economia, cultura, identidade, resistência e celebração para um público diverso. É nesse contexto que o Grupo Pindorama propõe uma experiência sobre a cena teatral.

Sendo assim, entre 13 de janeiro e 4 de março de 2025, o Laboratório de Dramaturgia e Escritas Performativas Tradicionais Instituto de Artes, da Unicamp⁴, e o Sítio Canto da Areia, em Barão Geraldo, foram espaços de encontro entre artistas e pesquisadores. Juntos, trabalharam na

4 O site do grupo está disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/labdrama/>. Acesso em: 17 nov. 2025.



criação de dramaturgias, na experimentação dos números artísticos, na elaboração dos programas de intervenção no espaço público, além da concepção e confecção de figurinos e objetos cênicos. Todo esse processo culminou na vivência de um teatro que se deseja nas ruas e que está inserido na dimensão cultural da vida em coletividade, na proximidade, no instante da não produtividade. É para esse caldo de fruição, e a partir dele, que os números artísticos foram compartilhados ao mesmo tempo em que ainda eram inventados e experimentados, no bole-bole do cortejo.

3 Entre o público e a cena: do sentido de pertencimento e dos números artísticos

Inspirado por essa lógica territorial e simbólica, o Grupo Pindorama explorou histórias e memórias do distrito de Barão Geraldo, local das apresentações, para criar os números artísticos “A Missão” e “Manga tem Caroço”. Nessas obras, o sentido de pertencimento é tomado como elemento que conecta artistas e público na vivência coletiva e temporária de um estado celebrativo, promovendo a atualização do imaginário sobre o território pela materialidade cênica: extraterrestres, nave espacial (imagem 01), jogadores de futebol (imagem 02), uniforme do time, dinâmica que é epicentro da tecnologia de reunião que qualifica o convívio celebrativo e festivo como lugar dessa cena que se propõe, desse teatro de quermesse.

Esse sentido de pertencimento orienta a criação das dramaturgias que se baseiam em narrativas enraizadas na realidade local. Busca-se, assim, uma experiência estética marcada pela celebração coletiva e pelo fortalecimento do sentimento de comunidade, tornando o pertencimento um traço essencial da fruição artística irradiada pela cena.

Imagem 1 - “A Missão”. Pré-carnaval do BerraVaca, 23 fev. 2025



Fonte: Acervo do Grupo Pindorama, fotografia de Laura Fernandes, 2025



Imagem 2 - “Manga tem Caroço”, pré-carnaval, 23 de fev. de 2025



Fonte: Acervo do Grupo Pindorama, fotografia de Laura Fernandes, 2025

Esses números artísticos são experiências de criação cênica que articulam o conceito de Teatro de Quermesse, noção em desenvolvimento contínuo na pesquisa do Grupo Pindorama. Trata-se de uma abordagem teatral que se constrói na encruzilhada entre corpo, história passada e presente, ativando o espaço urbano como cenário e memória viva, entre o patrimônio arquitetônico e o imaterial. Segundo Grácia Navarro (2023), o Teatro de Quermesse que se faz nas encruzilhadas da cidade conceitual e fisicamente:

O Teatro de Quermesse aqui proposto se faz na encruzilhada de corpo, história passada e história presente, articulando espaço geográfico com cena, patrimônio material da arquitetura da cidade com patrimônio imaterial reverberado nos corpos e corpos em gestual de memória alavancado pelo retorno mítico impulsionado pela memória comum da quermesse, contornada de bandeirinhas, sons e fogo. Fazemos baile, cortejo e números artísticos, literalmente nas encruzilhadas da cidade, dos sentidos, dos tempos, dos corpos e dos Brasis (Navarro, 2023, p. 28).

As sinopses dos dois números apresentados, “A Missão”⁵ e “Manga tem Caroço”⁶, interligam o insólito e o cotidiano, o passado e o presente, por meio de ocorrências emblemáticas de Barão Geraldo. De um lado, ETs capturados pelo exército brasileiro em Varginha que escapam das

5 Ficha técnica de “A Missão”: Coordenação geral: Grácia Navarro. Realização: Grupo de Estudos e Extensão Pindorama – CNPq. Concepção e dramaturgia: Diego Leal, Grácia Navarro e Yenny Agudelo. Atuação: Diego Leal, Grácia Navarro, Yenny Agudelo, com participação especial de Carol Novaes e Tiago Marques. Pesquisa musical: Ysmaille Ferreira. Gravação de áudio: Bruno Torato. Apoio musical: Carol Novaes, Inácio Azevedo e Coro do Bloco Carnavalesco BerraVaca. Apoio técnico: Cristiano Gallep. Figurinos e objetos cênicos: Diego Leal, Grácia Navarro, Marco Laporte e Yenny Agudelo. Design gráfico: Jonas Gimenes Bísaro. Registro fotográfico: Laura Fernandes. Mais informações no site oficial do Grupo Pindorama: <https://www.grupopindorama.com/resid%C3%A2ncia-art%C3%ADstica-2025>. Acesso em: 17 nov. 2025.

6 Ficha técnica de “Manga tem Caroço”: Concepção: Grácia Navarro. Atuação: Diego Leal, Fabiana Victor, Gina Monge, Grácia Navarro, Joyce Dourado, Vênus Ravi e Yenny Agudelo. Pesquisa musical: Inácio Azevedo. Narração do jogo: Luiz Otávio Zago. Apoio musical: Carol Novaes, Cristiano Gallep, Inácio Azevedo e Coro do Bloco Carnavalesco BerraVaca. Apoio técnico: Cristiano Gallep. Mais informações no site oficial do Grupo Pindorama: <https://www.grupopindorama.com/resid%C3%A2ncia-art%C3%ADstica-2025>. Acesso em: 17 nov. 2025.

instalações da Unicamp para cumprir uma missão secreta; de outro, o lendário time de futebol local, conhecido como o “Time do Boi Falô”, revive sua glória dos anos 1960.

A prática cênica do Grupo Pindorama foi apresentada no cortejo do Bloco BerraVaca, com números que ampliam as relações horizontais entre artistas e público, reforçando o sentido de pertencimento à obra poética. As apresentações aconteceram no domingo de pré-carnaval, dia 23 de fevereiro de 2025, e na terça-feira de carnaval, dia 04 de março de 2025, momentos em que o cortejo se transformou simultaneamente em palco e espaço de fruição, explorando a rua e suas múltiplas dramaturgias. A residência culminou na criação dos dois números mencionados, resultado da colaboração entre artistas de contextos diversos: professores, técnicos e estudantes da Unicamp, pesquisadores do Grupo de Pesquisa e Extensão Pindorama (CNPq) e artistas independentes de Campinas.

No carnaval do Bloco BerraVaca, duas cenas aparentemente distintas se entrelaçam na construção de um mesmo território simbólico: Barão Geraldo. De um lado, “A Missão” apresenta uma narrativa ficcional inspirada no famoso caso do ET de Varginha, que teria escapado das instalações da Unicamp e agora vagava pelas ruas do distrito, cumprindo uma missão secreta (Imagens 03, 04, 05, 06). A cena, atravessada por elementos de ficção científica e humor, dialoga com relatos populares que, em tese, afirmam que, em janeiro de 1996, o extraterrestre foi capturado pelo Exército Brasileiro, transferido para Campinas e mantido em um laboratório secreto do Instituto de Química da Unicamp. Ao evocar esse enredo, amplamente difundido por ufólogos, a cena ressignifica o mito e o inscreve no imaginário local, reforçando o pertencimento do ET, e de suas histórias, ao território dramatúrgico de Barão.

Do outro lado, “Manga tem Caroço”, desdobramento da peça *O Boi Falô e Disse!*, resgata memórias do futebol local e reconfigura a identidade coletiva em torno do time do “Boi Falô” (Imagens 07, 08, 09). Ambas as cenas operam como dispositivos de pertencimento. “A Missão” transforma um mito nacional em memória local ao vinculá-lo diretamente ao território: a Unicamp, situada em Barão Geraldo, é apontada como o esconderijo do extraterrestre. Ao situar a narrativa nas ruas por onde passa o cortejo carnavalesco, a encenação aproxima o inusitado do cotidiano, gerando identificação e curiosidade no público. Público grande, segundo conversa informal com a Guarda Municipal, cerca de 10.000 pessoas acompanham o cortejo do bloco, público composto por moradores locais e visitantes de diferentes regiões de Campinas, muitos dos quais mantêm vínculos com a universidade.

A construção visual desse número foi realizada pelos próprios artistas envolvidos na cena, ao longo de seis semanas de trabalho em oficina contínua, que só foi possível no formato de residência e comprometimento intenso com duração no tempo. A prática de toronar e soldar arame para confeccionar a base dos costeiros, típicos dos figurinos carnavalescos, foi aliada à modelagem em espuma PAC para a criação da nave espacial, finalizada com pintura *spray* cromada e iluminação com fita LED alimentada por bateria de lítio. Também foram confeccionados capacetes em espuma decorados com tecidos e papéis, além de figurinos feitos com lamê e materiais customizados em



oficina de costura. Ao final do processo, três ETs e sua nave estavam prontos para desfilar no cortejo, trazendo à avenida uma estética híbrida entre ficção científica e cultura popular de rua.

“Manga tem Caroço” revisita o mito fundacional do distrito, o Boi Falô, conectando-o à história real do time de futebol local, que nos anos 1960 enfrentava chacotas dos adversários ao ser apelidado de “time do Boi Falô”. A cena reconta como esse estigma foi ressignificado em símbolo de força e vitória, cristalizado no grito de guerra: “Manga tem caroço, pastel tem azeitona, o boi falô e disse: Barão campeão da zona!”. O número dramatiza uma partida de futebol que culmina com a consagração do time, acompanhada por narração esportiva gravada e elementos visuais que criam uma atmosfera nostálgica e vibrante. A cena evoca histórias que ainda circulam entre antigos moradores, ao mesmo tempo em que apresenta aos recém-chegados aspectos fundamentais da identidade local.

Ambas as encenações se valem da linguagem do teatro de carnaval, que privilegia intervenções curtas e intensas, para ativar as memórias afetivas, reforçar os laços comunitários e suscitar o reconhecimento coletivo. O uso de mitos, sejam eles interestelares ou profundamente enraizados no solo local, reforça a ideia de que Barão Geraldo, além de ser um bairro universitário, é um território com narrativas próprias, no qual o extraordinário e o cotidiano se confundem na avenida.

Para finalizar, disponibilizamos a seguir a transcrição dos dois áudios que compõem as dramaturgias cênicas, para que o leitor sinta o clima dos números artísticos apresentados:

A Missão: Áudio radiofônico:

Atenção, atenção, ouvintes! Notícia urgente: acaba de chegar a informação de que ETs fugiram de instalações da Unicamp e se encontram soltos em Barão Geraldo. Segundo apuramos, eles seriam os ETs capturados pelo Exército Brasileiro na cidade de Varginha, em 1996, e estavam abrigados no “Pavilhão 18”, laboratório secreto no subsolo do Instituto de Química da Unicamp. Ao que tudo indica, ocorreu uma falha no sistema automatizado de segurança, o que permitiu a fuga de três extraterrestres. Eles estariam se locomovendo pela Avenida Santa Isabel, aproveitando para se disfarçar entre os foliões que curtem o carnaval. Ainda não há confirmação de quais são suas intenções, mas, segundo relato exclusivo de uma testemunha que presenciou a fuga, eles estariam se mobilizando com garrafas de cachaça, vinho e frutas afrodisíacas, adquiridas clandestinamente. Seguiremos com nossa programação musical e, a qualquer momento, traremos novas informações (Áudio, Número Artístico “A Missão”, Carnaval 2025).



Imagem 3 - “A Missão”, terça-feira de carnaval, quatro de mar. de 2025



Fonte: Acervo do Grupo Pindorama, fotografia de Laura Fernandes, 2025

Imagem 4 - “A Missão”, terça-feira de carnaval, quatro de mar. de 2025



Fonte: Acervo do Grupo Pindorama, fotografia de Laura Fernandes, 2025

Imagem 5 - “A Missão”, terça-feira de carnaval, quatro de mar. de 2025



Fonte: Acervo do Grupo Pindorama, fotografia de Laura Fernandes, 2025

Imagem 06- “A Missão”, terça-feira de carnaval, quatro de mar. de 2025



Fonte: Acervo do Grupo Pindorama, fotografia de Laura Fernandes, 2025

Manga tem Caroço: Áudio radiofônico:

O time de Barão Geraldo recupera a bola, o jogo está quente, tudo empatado por aqui: 1 para o time da Rhodia e 1 para os donos da casa, Barão Geraldo.

[...] A bola ainda é de Barão, vai tocando, toque, toque em profundidade, o lance é perigoso! Olha a ponta da área, olha o lateral, passou, virou, cruzamento, de cabeça... é gooooool! É de Barão Geraldo, para decretar a vitória em cima do Clube da Rhodia, em mais um clássico aqui no Campeonato Regional de 1966. Barão Geraldo: 2, Clube da Rhodia: 1, e no finalzinho!

Pelo jeito, não temos mais tempo para nada. O juiz já se aproxima do meio de campo, pega o apito, olha no relógio e apita: é fim de jogo aqui em Barão Geraldo! Em casa é mais gostoso!

Faça a festa, torcida de Barão! Vamos comemorar a vitória sobre o maior adversário de vocês! E para você que ficou ligado até o final do jogo, de corações abertos, a gente te espera no próximo! Muito obrigado! (Durante o áudio, os jogadores se mobilizam como se fosse entrar em jogo) (Áudio, Número Artístico “Manga tem Caroço”, Carnaval 2025).

Imagem 7 - “Manga tem Caroço”, pré-carnaval, 23 de fev. de 2025



Fonte: Acervo do Grupo Pindorama, fotografia de Laura Fernandes, 2025



Imagem 8 - “Manga tem Caroço”, pré-carnaval, 23 de fev. de 2025



Fonte: Acervo do Grupo Pindorama, fotografia de Laura Fernandes, 2025

Imagem 9 - “Manga tem Caroço”, pré-carnaval, 23 de fev. de 2025



Fonte: Acervo do Grupo Pindorama, fotografia de Laura Fernandes, 2025

4 Conclusão

Dessa forma, consolida-se uma prática de teatro autoral na contemporaneidade, inspirada nas artes da presença cultivadas pelas expressões populares brasileiras, saber cênico esse que entrelaça território e subjetividades em jogos de representação que associam o sagrado e o profano. Um acontecimento performativo que articula festa e rito, circuito cultural e celebração cíclica da memória, operando na atualização contínua das tradições. Um Brasil que encena, simultaneamente, a ancestralidade e o futuro, reelaborados na partitura viva das representações.

Desse exercício poético de fabulação e confiança no imaginário coletivo, delineia-se a proposta de um teatro caipira, um teatro de quermesse, concebido e praticado no interior paulista. Como procedimento dramatúrgico transversal, destaca-se a potência do pertencimento e a possibilidade de desenvolver dramaturgias autorais enraizadas nas relações com a cidade, fazendo do teatro um ato de inscrição simbólica na paisagem, um gesto de memória e uma abertura para sonhar futuros, a partir da partilha coletiva da cena no tempo-espço do presente.



A investigação propõe o teatro de rua como prática coletiva e territorial, inspirada na metodologia do ciclo junino de São Luís do Maranhão. Isso ratifica a cultura popular como uma relevante base para refletir sobre o teatro de rua na atualidade também enquanto um espaço político de criação. Espaço em que o coletivo reinscreve suas memórias, emoções e heranças ancestrais no campo simbólico, conforme analisa Lélia Gonzalez ao considerar o Bumba-meu-boi um auto popular afro-luso-americano que, por meio da reinterpretação cultural, foi adaptado ao imaginário brasileiro, e plasticamente, em múltiplas formas, atualiza-se dinamicamente em diferentes regiões do país (Gonzalez, 2024, p. 77).

Inspirados no lugar que o Bumba-meu-boi ocupa como elemento central da festa, entrelaçando todos os componentes da celebração na atualização anual da tradição e funcionando como epicentro do sentimento de identidade coletiva e pertencimento que une festa, comunidade e território, foram concebidos os números artísticos “A Missão” e “Manga tem Caroço”. A partir da seleção de histórias compartilhadas pelos moradores de Barão Geraldo, lugar da festa de carnaval tomada como espaço cênico, procurou-se instaurar o pertencimento como um componente essencial destas dramaturgias de carnaval.

Tomando a festa como lugar da cena, segue-se o desejo de agregar a vivência plena do presente como estado de fruição, tendo o êxtase celebrativo das festas como traço essencial na proposição dos números artísticos. Tem-se, no horizonte, o estado de álares - alegre, ativo, jubiloso - acompanhando a definição de Muniz Sodré, segundo a qual o real se revela no instante em que o indivíduo, em conexão sensorial com o mundo, suspende o tempo cronológico e vivencia plenamente o presente, como ocorre nas celebrações festivas, fora da lógica capitalista orientada pelo futuro (Sodré, 2002, p. 163).

Ambos os números artísticos criados se inscrevem na linguagem de um possível teatro de carnaval, com suas intervenções breves, operando como dispositivos cênicos de ativação de memórias afetivas, fortalecimento de vínculos comunitários e produção de reconhecimento coletivo. A presença de mitos, sejam eles cósmicos ou fundados na cultura local, afirma Barão Geraldo também como um território dramático, no qual o extraordinário e o cotidiano se entrelaçam: na rua, na cena, na invenção compartilhada do agora.

Conclui-se, assim, que esse fazer teatral, ancorado nas práticas populares e nas territorialidades vividas, reafirma a potência do coletivo e da memória como fundamentos de uma criação cênica comprometida com a celebração da vida, a escuta do presente e a invenção de futuros possíveis.



Referências

GONZALES, Lélia. *Festas populares do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2024.

NAVARRO, Grácia Maria. Teatro de Quermesse. *Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 46, p. 1–31, 2023. DOI: 10.5965/1414573101462023e0201. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/22726>. Acesso em: 23 maio 2025.

NUNES, Izaurina Maria de Azevedo (coord.). *Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão: Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil*. São Luís: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2011. Disponível em: <https://www.iphan.gov.br>. Acesso em: 16 jul. 2024.

CARNAVAL de Campinas reúne 250 mil foliões, soma 240 horas de festa e movimenta R\$ 16 milhões, *Campinas.com.br*, Campinas, 5 mar. 2025. Disponível em: <https://campinas.com.br/carnaval-2025/2025/03/carnaval-de-campinas-2025-reune-cerca-de-250-mil-folios-e-movimenta-r-16-milhoes/>. Acesso em: 17 nov. 2025.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.



Biografia acadêmica

Gracia Navarro - Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

Docente no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Artes Cênicas, Campinas, São Paulo, Brasil.

E-mail: gnavarro@unicamp.br

Financiamento

FAPESP

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Gracia Navarro

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

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

Editores responsáveis

Éden Peretta

Histórico de avaliação

Data de submissão: 02 jul. 2025

Data de aprovação: 04 set. 2025



A INFÂNCIA OU A BUSCA DA ATUAÇÃO SOLAR NO TEATRO:
entrevista com Guy Freixe

CHILDHOOD OR THE PURSUIT OF SOLAR ACTING IN THEATRE:
interview with Guy Freixe

Rodrigo Scalari

 <https://orcid.org/0000-0001-6163-1744>

Guy Freixe

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.7923

**A infância ou a busca da atuação solar no teatro:
entrevista com Guy Freixe**

Resumo: Guy Freixe - ator, diretor, pesquisador e professor de teatro - compartilha suas ideias sobre o teatro, com base em sua experiência como estudante na École Jacques Lecoq e como ator no Théâtre du Soleil. A entrevista explora as abordagens de Jacques Copeau, Jacques Lecoq, Philippe Gaulier e Ariane Mnouchkine, destacando a importância do corpo, do movimento e da improvisação em suas concepções da atuação. Freixe ressalta que Lecoq, influenciado pelas intuições de Copeau, favorece uma memória arcaica do corpo, conectada ao mundo exterior, em vez de uma exploração subjetiva do inconsciente do ator. Essa memória do corpo está intimamente ligada à infância, ao mimetismo instintivo da criança que absorve e reverbera seu ambiente. Na esteira dessas reflexões, a noção de Mnouchkine de “entrar na infância” e a ideia de uma infância transgressora na abordagem de Gaulier ao *clown* também são evocadas. Freixe nos leva a concluir que o apelo à infância entre os artistas e educadores mencionados está de alguma forma relacionado à busca de um jogo atoral ligado a elementos lúdicos, à leveza e a um estilo solar de atuação no teatro.

Palavras-chave: pedagogia teatral; infância; Jacques Copeau; Jacques Lecoq; Ariane Mnouchkine; Philippe Gaulier.

**Childhood or the Pursuit of Solar Acting in Theatre:
interview with Guy Freixe**

Abstract: Guy Freixe—actor, director, theatre researcher, and educator—shares his thoughts on theatre, drawing on his experience as a student at the École Jacques Lecoq and as an actor with the Théâtre du Soleil. The interview explores the approaches of Jacques Copeau, Jacques Lecoq, Philippe Gaulier, and Ariane Mnouchkine, highlighting the importance of the body, movement, and improvisation in their conception of acting. Freixe points out that Lecoq, influenced by the intuitions of Copeau, favours an archaic “memory of the body,” connected to the outside world rather than to a subjective exploration of the actor’s unconscious. This bodily memory is closely linked to childhood, to the instinctive mimicry of the child absorbing and reflecting their environment. In the wake of these reflections, Mnouchkine’s notion of “entering childhood” and the idea of a transgressive childhood in Gaulier’s clown’s craft are also discussed. Freixe leads us to conclude that the appeal to childhood among these artists and educators is, in some way, tied to a search for a playful, light-spirited mode of acting—one that aspires to a radiant, sun-infused theatre.

Key words: theatrical pedagogy; childhood; Jacques Copeau; Jacques Lecoq; Ariane Mnouchkine; Philippe Gaulier.



1 Nota introdutória por Rodrigo Scalari

Ação vinculada à minha pesquisa de doutorado sobre a criança como modelo na pedagogia teatral, esta entrevista foi realizada em 27 de junho de 2016, teve duração de 1h30, no Café de l'Industrie, nos arredores da Bastille, em Paris. A entrevista foi editada pelos autores para esta publicação em 2025. As traduções desta entrevista e de trechos de documentos originalmente comunicados em francês foram feitas por mim.

2 Entrevista

Rodrigo Scalari: Quais são suas ocupações atuais no campo do teatro?

Guy Freixe: Sou diretor de uma companhia de teatro, o Théâtre du Frêne, uma companhia subsidiada pelo Ministério da Cultura da França, e codiretor do Théâtre Plateau 31 em Gentilly. Leciono em várias escolas nacionais de teatro. Também leciono História e Estética do Teatro na Universidade de Franche-Comté, em Besançon.

Rodrigo: Como você começou no teatro? Poderia me contar um pouco sobre sua trajetória teatral?

Guy: Para resumir, eu era ator no sul da França. Eu queria me formar como ator, então, em 1979, eu vim para a École Jacques Lecoq para seguir os dois anos de formação, onde Philippe Gaulier foi um dos meus professores. Quando saí da escola, entrei para o Théâtre du Soleil como ator, onde fiquei até 1986. Atuei no ciclo de Shakespeare¹ e em *Sihanouk*². Depois, deixei o Théâtre du Soleil porque queria dirigir espetáculos. Em 1988, fundei minha própria companhia, o Le Théâtre du Frêne, que continuo dirigindo.

Rodrigo: Com base em suas experiências como aluno de Jacques Lecoq e como ator do Théâtre du Soleil você constata que alguns atores são mais talentosos do que outros? E, em caso afirmativo, com base em quais aspectos eles são mais talentosos?

Guy: Assim que decidi deixar o Théâtre du Soleil, fui convidado para ministrar cursos de formação no exterior. Isso me deu a oportunidade de questionar o que eu poderia transmitir com base em minha experiência na École Jacques Lecoq e em minha experiência como ator no Théâtre du Soleil. Desde o primeiro curso que ministrei, procurei uma abordagem específica comum aos meus

1 *Richard II* (1981), *La Nuit des rois* (1982) e *Henry IV* (1984).

2 *L'Histoire terrible, mais inachevée de Norodom Sihanouk, Roi du Cambodge* (1985).



dois mestres. Para responder à sua pergunta, percebi, e continuo percebendo, que na tradição da escola de Lecoq e em Ariane Mnouchkine, existe uma atenção direcionada ao gesto, ao movimento, à improvisação corporal e à imaginação por meio do corpo, mais do que ao texto, e eles às vezes se mostram pouco sensíveis à atuação a partir de um texto. Por que isso acontece? No fundo, há uma linha de atuação definida nessa escola, que se reflete no trabalho de Ariane Mnouchkine, e que está mais interessada na coralidade do que no trabalho individual de um ator diante de um personagem. Agora, quanto ao fato de alguns atores serem mais talentosos do que outros, a resposta é sim. É claro que existem. Mas por quais motivos? Essa é uma questão complexa e pode depender de muitos fatores diferentes. Um ator que não consegue se revelar com um determinado diretor pode muito bem conseguir isso em outro contexto, diante de um olhar diferente. Um determinado olhar sobre um ator pode permitir que ele dê à luz a uma parte de si mesmo que era até então desconhecida para ele.

Rodrigo: Em seu livro “La filiation Copeau-Lecoq-Mnouchkine”³, você propõe o reconhecimento de uma linha francesa de atuação e demonstra os vínculos e as diferenças entre as abordagens de Copeau, Lecoq e Mnouchkine. Em certos sistemas de aprendizagem teatral, a criação é frequentemente reconhecida em outro lugar que não o do corpo cotidiano. Em Stanislavski, verificamos a importância do inconsciente criativo do ator. Em Grotowski, há uma ênfase numa memória quase involuntária do corpo, em um processo de eliminação dos bloqueios do ator para que ele possa redescobrir o que ele chamava de “corpo memória”. Onde o ator precisa se situar para acessar o gesto criador em Copeau, Lecoq e Mnouchkine?

Guy: Agora você está falando sobre memória. Vou tentar responder com uma frase que Lecoq costumava dizer a seus alunos: “O corpo se lembra”. Do que ele se lembra? Ele não dava uma resposta, mas todo o primeiro ano na escola de Lecoq era uma jornada concebida para permitir que alunos de culturas muito diferentes - essa dimensão internacional era muito importante para ele - redescobrissem um fundo poético comum. O que é que nos faz, além de nossas diferenças e particularidades, compartilhar um fundo poético comum? Lecoq gostava de usar uma máscara para encontrar esse fundo poético comum, de modo que o que aparece no palco esteja ligado ao corpo, sem fala, porque a máscara neutra é uma máscara completa, sob a qual não se fala. Estou me referindo à máscara que usamos durante o primeiro ano de ensino da escola, que nos permite viajar mais pela impressão do que pela expressão. Em outras palavras, a ideia é se impregnar do mundo e imprimi-lo em você. Não se trata de partir de si mesmo, como é o caso de Stanislavski e Grotowski, que, ao que me parece, está alinhado com a concepção de atuação de Stanislavski.

Lecoq parte de uma abordagem diferente. De outra intuição. Uma intuição que vem de Copeau, segundo a qual a memória que o ator deve despertar é uma memória do corpo, uma memória arcaica do corpo. Uma memória que não vem do indivíduo, com seu inconsciente, mas

3 A filiação Copeau-Lecoq-Mnouchkine.



que vem do mundo. A primeira coisa é receber o mundo em si mesmo e não ir procurá-lo em sua subjetividade. Em outras palavras, depois de um tempo as coisas se encontram, mas a intuição inicial não é a mesma. Receber o mundo está ligado ao que o antropólogo Marcel Jousse teoriza, ou seja, que somos profundamente constituídos pelo mimetismo. O mimetismo que toda criança tem em relação ao seu pequeno mundo, que está na sua frente, seus pais, os afetos que recebe e experimenta, e o que percebe de seu ambiente, a luminosidade, as vibrações de um determinado lugar, o mar, se estiver perto do mar, as montanhas... Esses são os elementos que estruturam o que está contido na frase “o corpo se lembra”. Para Lecoq, formar um ator significa, antes de tudo, torná-lo sensível ao que seu corpo pode rejeitar⁴ de sua memória do mundo. É por isso que, no primeiro ano, Lecoq propunha um percurso que permitia aos atores não reproduzirem situações interpessoais entre humanos, mas receberem dentro de si os grandes ritmos da natureza - água, ar, os elementos, materiais - tudo o que permite que o corpo se torne o tradutor de impulsos ocultos. Se pensarmos bem, é uma poética que abre uma perspectiva, mas ao mesmo tempo faz do ator um jogador corporal, que joga o mundo por meio do corpo. Esta via de formação do ator, completamente específica, Lecoq a encontrou na medida em que desenvolveu a intuição de Copeau.

Rodrigo: “O corpo se lembra”. É interessante porque poderíamos pensar essa frase como a memória corporal do aprendizado de um ator com Lecoq. Mas, mais perto do que você acabou de dizer, lembro-me de uma passagem do seu livro em que você fala sobre seu trabalho com o vento e como ele o fez lembrar do *tramontane*⁵ da sua infância.

Guy: Como mostrei em meu livro, esses exercícios de identificação já estavam sendo praticados na École du Vieux-Colombier de Copeau. Em outras palavras, há uma continuidade. Acho que o fato de ter se redescoberto a contribuição concreta da máscara permitiu escapar de uma prática subjetiva e realista de atuação. Em primeiro lugar, como não podemos nos expressar por meio de palavras, temos de estar abertos a outras formas de atuação que dão importância à linguagem corporal. Em Copeau, havia exercícios em que, sob a máscara, atores se tornavam o rio, tentavam ser a luz da manhã. Ele percebeu que os atores se moviam de forma diferente se quisessem representar o vento ou a noite. Étienne Decroux, que estudou na École du Vieux-Colombier, admirava todas estas maneiras pelas quais o corpo podia desenvolver uma nova linguagem. A riqueza dessa linguagem possibilitou a escrita de uma forma transposta e estilizada. Mas o que eu queria dizer é que, em essência, quando improvisamos elementos que estão distantes de nós, elementos do

4 Freixe utiliza a palavra *rejouer* em francês, que numa tradução literal significa “rejeitar”. Na pedagogia de Lecoq o termo *rejeu* (rejojo), entre outros, é proveniente da apropriação que o pedagogo faz da terminologia do antropólogo francês Marcel Jousse, aplicada em seus estudos denominados globalmente como Antropologia do Gesto. Para Jousse, o “rejojo” é uma dinâmica humana que consiste na absorção dos elementos do ambiente pelo corpo-mente humano e em sua posterior expressão gestual no mundo, como forma de introjetar e elaborar os estímulos que o mundo exterior oferece ao indivíduo.

5 O *tramontane* é um vento regional que sopra principalmente no sul da França, especialmente na Occitânia.



mundo, o objetivo ainda é pedagogicamente estar atento e nos expressar autenticamente de uma forma que desperte em nós uma memória pessoal ligada aos afetos. É aqui que, efetivamente, o fato de termos improvisado o fogo faz com que percebamos que o fogo está muito ligado ao nosso próprio devaneio do fogo ou à nossa fantasmagoria do fogo. E em algum ponto do processo de trabalhar com o muito distante, percebemos que esse muito distante enriquece o muito próximo, ou o que poderíamos chamar de “mundo interior” do ator. Mas não partimos dele, porque para Lecoq é um risco partir do que é muito subjetivo. Ele não nomeia a zona à qual ele quer chegar. Pedagogicamente, ele parte do distante, do que está longe, mas tem como objetivo fortalecer o centro pessoal do ator. Essa é a pedagogia do desvio. Ele nunca pedia para improvisarmos com base em dados diretamente subjetivos. Ele não dirá “rejogue a raiva de seu pai”, por exemplo. Mas por meio de elementos que estão ligados a muitas outras coisas: “improvisar um vulcão”, “estar em meio a uma tempestade” etc... Então, com essas imagens, ele detecta possibilidades de criar conexões, de criar associações, o que ele chamava de “reverberação”. E é isso que torna sua pedagogia em uma verdadeira “poética do corpo”.

Rodrigo: Todas essas questões lhe pareciam claras enquanto você seguia a formação com Lecoq? Você tinha alguma expectativa em relação a essa formação quando se matriculou na escola?

Guy: Quando fui para esta escola, eu queria me implicar num teatro físico, no qual o corpo vinha em primeiro lugar. Ao mesmo tempo, eu era pouco preparado corporalmente. Então, no primeiro trimestre, como um jovem ator que gostava de interpretar personagens, mergulhei em um campo completamente novo. Me fascinava essa maneira de abordar o teatro, fora do âmbito da dramaturgia, improvisando em áreas tão longínquas, mas ao mesmo tempo isso me afastava do que eu achava que eram minhas aptidões teatrais. Eu estava me deparando com uma ferramenta de expressão, o corpo, com a qual nunca havia aprendido a trabalhar. Portanto, tive que trabalhar muito para entender o que estava acontecendo, pois era necessário adquirir um domínio e uma justeza⁶ do corpo. E, nesse sentido, Lecoq era um professor extraordinário, porque ele queria que o ator tivesse uma justeza em seu movimento. E movimento não significava apenas ser flexível. Uma improvisação tinha de “mover-se bem”, em outras palavras, ter o início do movimento, seu desenvolvimento e seu final. Tinha de ser orgânica. Quando as improvisações que lhe mostrávamos não correspondiam ao que ele estava procurando, ele dizia “está fixo, não se move”. Então, Lecoq percebia a justeza de um movimento. Lá onde o movimento estava bem-posicionado. Um corpo podia ser um pouco rígido, não muito solto, mas ainda assim se mover de maneira justa. Enquanto

6 Freixe utiliza o termo *justesse*, que é uma palavra muito frequente no vocabulário pedagógico de Lecoq. Ainda que seja pouco utilizada em português, optei por traduzir o mais literalmente possível, empregando então a palavra *justeza*. A *justesse* (ou a *justeza*) em Lecoq, tem a ver com as noções de precisão, coerência e organicidade. Não se trata de uma precisão meramente formal, mas sim de uma precisão tanto em termos mecânicos quanto orgânicos de uma ação, de um movimento ou mesmo da atuação. Vinculadas aos sentidos de precisão, organicidade e coerência, as expressões “de forma justa”, “de maneira justa” e “justo” ou “justa” serão empregadas mais adiante nessa tradução no intuito de se evitar uma profusão de termos diferentes que poderia confundir o leitor.



outro aluno, tendo um corpo mais flexível pela prática da dança clássica, por exemplo, podia em cena ter um corpo que “não se movia de forma justa”.

Rodrigo: Como você entende essa justeza?

Guy: Para Lecoq, a justeza estava ligada a dados muito precisos, às leis do movimento. Eu recomendo seu livro “Le Corps Poétique”⁷, onde ele fala sobre as leis do movimento, as leis físicas do movimento. Há quatro dinâmicas principais: empurrar, puxar, ser empurrado e ser puxado. Independentemente das modas estéticas, essas leis permanecem. Ou o corpo empurra ou puxa; ou o corpo é empurrado ou é puxado; há o eixo horizontal do mar e o eixo vertical da montanha, e depois há as diagonais. A tragédia está na verticalidade e os sentimentos melodramáticos nas diagonais. Nosso corpo é estruturado bilateralmente, temos dois braços, duas pernas, etc. O corpo que toma um *élan* não pode trapacear. Se um esportista toma um *élan* para marcar um gol com a cabeça, existe aí uma justeza de um corpo esportivo. Lecoq era um esportista. Sua lógica era a de que o corpo se move da maneira justa porque há apenas uma maneira justa de se mover. Quando você repete um gesto milhares de vezes, seja no atletismo, na natação etc., você vê que é necessária uma justeza do corpo. Se quiser nadar bem, você fará aulas e verá que há uma relação justa entre o corpo e a água, o que significa que se você não nadar de maneira justa você acaba por lutar contra a água. Mas assim que você se move de maneira justa, você está em harmonia com a água.

Rodrigo: Por exemplo, se você se mover como o mar, sob a máscara neutra... O que torna uma pessoa justa e outra não?

Guy: Isso é delicado, pois não é o mar que é justo. O que é justo é a ondulação. Um corpo que ondula de maneira justa pode ser sentido e pode ser visto. Compreendi muito mais tarde que Lecoq havia relacionado duas coisas. Por um lado, o olho do fisioterapeuta que ele era, capaz de dizer a um ator “abaixe o ombro esquerdo, você se sentirá melhor” ou “você está fora de centro, seu quadril está mais para a esquerda do que para a direita”. Ele tinha esse olhar para a justeza do corpo em movimento; era algo sobre o qual ele podia falar com precisão. Por outro lado, ele também falava poeticamente com o aluno ator. Se um ator quisesse encontrar a justeza do ritmo do mar e fizesse um movimento de ondulação todo quebrado, Lecoq o fazia trabalhar tecnicamente a ondulação, de modo que ela passasse pela sua bacia. Portanto, há um trabalho técnico aí. Mas, além disso, há a imaginação. E para o campo da imaginação nunca se deve falar da mesma forma que se fala no âmbito da técnica. A imaginação tem a ver com as sensações. No fundo, por meio da imaginação, e isso sempre esteve vinculado no trabalho de Lecoq, é preciso garantir que a pessoa que está assistindo também possa ver as coisas. Em outras palavras, a imaginação, como Lecoq a concebeu em sua escola, é um imaginário que é feito para ser visto. Você não trabalha com sua

⁷ “O Corpo Poético”. Livro que possui tradução em português revisada, ampliada e publicada recentemente pelas Edições Sesc, de São Paulo. Ver: (Lecoq, 2021).



imaginação em seu próprio canto, sem ninguém observando. É preciso compartilhar. Se você faz com que as pessoas vejam o mar, isso é bom. Lecoq sempre perguntava: “Vocês viram o mar?” Ele estava sempre atento à troca, ao que o público vê. Se o público não vê nada, a imaginação do ator não comunica sua sensação. Não é uma questão de se sentir bem sobre sua relação com o mar, mas de as pessoas ao seu redor verem o mar. É por isso que ele nunca procurou o privado, mas sim o que era trocado na relação. Um movimento do mar que se move de forma justa é um movimento que reconhecemos como sendo do mar. E se alguém estava trabalhando o fogo, esse fogo tinha que arder também para aqueles que o estavam observando. Em outras palavras, o fogo tinha de ser comunicado. E, às vezes, havia atores cujos corpos não estavam tecnicamente no lugar, mas que conseguiam comunicar o imaginário do fogo. Por quais razões? Lecoq não dizia nada. Ele abria outros territórios, continuando a propor uma viagem por materiais, sons, cores, luz, as palavras da poesia... Lecoq costumava dizer aos professores de sua escola: vocês precisam usar dois tipos de discurso, o discurso técnico e o discurso poético. O discurso poético é quando se fala em metáfora, quando se abre o imaginário.

Rodrigo: Quando lemos os escritos de Jacques Lecoq e ouvimos as entrevistas dele, temos a forte impressão de alguém que não é apenas um professor, mas também um grande observador do ator e do mundo, um verdadeiro pesquisador. Em “Le Corps Poétique”, ele diz: “na verdade, eu sempre quis e amei ensinar, mas ensinar acima de tudo para conhecer” (Lecoq, 1997, p. 22) ... Qual é o papel da observação do aluno na abordagem pedagógica da escola de Jacques Lecoq?

Guy: Lecoq era um pesquisador apaixonado, ou seja, ele fazia sua pedagogia evoluir também de acordo com a recepção de suas propostas por seus alunos. Em meu livro, há uma entrevista que realizei com Alain Mollot, um grande professor da escola, que diz o seguinte: “Lecoq tentou perceber as mudanças de uma época, de nosso mundo, para desenvolver seus métodos e exercícios de ensino”⁸. Ele nunca abordava as coisas da mesma maneira, porque queria encontrar um fluxo orgânico para suas aulas. Por exemplo, por um tempo ele parou de praticar a Commedia dell’arte. Em outras palavras, seu ensino evoluía de acordo com o período, de acordo com o que ele sentia. Ao longo de seus quarenta anos, a escola mudou de acordo com o que ele via nos alunos. Mas o que também era muito rico é que, ao mesmo tempo, ele não queria que as coisas mudassem muito rapidamente. Ele desconfiava de modismos. Ele estava procurando uma pedagogia que não estivesse ligada às modas, mas ainda assim se certificava de que estava ligada às principais mudanças da época. Portanto, ele queria identificar o que era uma grande mudança e não apenas uma moda passageira. Ele diferenciava as duas coisas. Ele chamava isso de movimentos profundos e movimentos superficiais.

8 Ver: L’école de la vie. Enseigner à l’École Jacques Lecoq. Entretien avec Alain Mollot. In: Freixe, 2014, pp. 221-232.



Rodrigo: Lecoq também diz que o professor deve sempre redescobrir “a inocência do olhar para não impor o mínimo clichê” (Lecoq, 1997, p. 59). O que essa “inocência do olhar” significa para o professor?

Guy: Jacques Lecoq era muito atento. Por que ele gostava tanto dessa máscara, a máscara neutra? Um pouco por isso. Para ele, a máscara neutra era uma máscara de abertura, que também estava ligada à inocência do olhar. Em meu livro sobre a máscara (Freixe, 2010), mostro que Jacques Lecoq aprendeu muito com Jean Dasté, que foi aluno de Copeau. Há uma foto de uma máscara criada por Jean Dasté, que ele chamou de “o inocente”. Copeau chamou essa máscara de exercício de máscara “nobre”. Dasté a de máscara “selvagem” ou “inocente”. Um olhar inocente, em outras palavras, um olhar que está desperto e curioso sobre a vida. Curiosidade é uma boa palavra para a máscara neutra. Ela precisa ser curiosa sobre o mundo e, ao mesmo tempo, sem julgamentos, que é o que Lecoq chamava de inocência. A curiosidade é a virtude que Lecoq exigia dos alunos que usavam a máscara neutra.

Rodrigo: Sim, mas e quanto aos professores?

Guy: Professores também. Para Lecoq, o pedagogo mantém dentro de si não o conhecimento do que ele quer obter do aluno, mas uma página em branco, como se ele não pudesse saber nada para ser constantemente surpreendido, marcado, em outras palavras, para receber sem julgar o que o aluno pode ser levado a lhe dar. Essa era a diferença fundamental entre os professores de sua escola e o próprio Lecoq, quando eu estava lá. Havia muitos professores que eram influenciados por sua pedagogia, mas que estavam tentando alcançar algo específico. Mas quando Lecoq vinha, ele tinha a mente aberta e você tinha alguém na sua frente que realmente olhava para você, que gostava de estar lá. Ao mesmo tempo, com ele, você não se sentia preso a um programa que ele tinha de aplicar. Sentíamos que ele era livre, curioso e que estava aproveitando o presente. Esse também era o caso de Philippe Gaulier por outras razões. Lecoq era um grande pedagogo. Ele tinha essa abertura para a inocência porque também estava em um terreno de invenção. Foi ele quem inventou sua pedagogia. Depois, quando outros professores a reproduzem, é diferente. De qualquer forma, mesmo quando um professor não inventou a pedagogia na qual trabalha e basicamente tem de se adaptar à pedagogia de outra pessoa, ainda que não haja inocência, eu diria que deve haver pelo menos uma abertura. No caso de Lecoq, a inocência vai ainda mais longe: basicamente significa ser despojado daquilo que lhe sobrecarrega, ou seja, do conhecimento. Lecoq era alguém que desconfiava de qualquer conceitualização aplicada ao teatro. Sim, ele lia muito, tinha muito conhecimento, mas nunca sobrecarregava o que dizia. Ele queria manter aquele olhar *naïf* do inocente. Acho que isso o tornava mais receptivo às propostas dos alunos.

Rodrigo: Você mencionou a inocência em Gaulier...

Guy: Sim, ele tinha isso, mas de uma forma diferente, pela via do *clown*. Acho que é um tipo



diferente de inocência. Gaulier era o único professor na escola de Lecoq que não queria se submeter a regras. Ele adorava dizer, quando trabalhávamos com a máscara neutra: “Não me importo com a máscara neutra... não gosto da máscara neutra... nunca seja neutro”. Ele era transgressivo, como um *clown* deve ser. E, ao fazer isso, ele nos ensinava algo importante - voltaremos a esse assunto mais adiante, a infância, essa abertura para coisas que não dependem de regras preestabelecidas.

Rodrigo: Uma espécie de anarquia?

Guy: “Entrar na infância”, como também demanda Mnouchkine, é poder redescobrir em si a força da crença e a capacidade de se maravilhar.

Rodrigo: Gostaria de lhe perguntar sobre a noção de “corpo mimante” (Lecoq, 1987; 1997; LES DEUX, 1999). É claro que o corpo mimante do qual Lecoq fala vai além da mímica como forma teatral, que talvez encontre sua excelência em Marcel Marceau. Entretanto, em várias passagens, Lecoq associa esse corpo mimante do ator à infância e ao “mimismo da criança”¹⁰ no sentido proposto por Marcel Jousse...

Guy: A primeira intuição vem de Copeau. Copeau, que era um homem de letras, um crítico de teatro, a fim de encontrar as palavras do poeta em um espaço propriamente teatral, chegou a dizer que o problema essencial era o corpo. Ele achava que o grande problema era o do corpo do ator. Assim, ele decidiu que era necessária uma escola para refundar um novo ator. Nessa escola, ele teve a intuição de que não era necessário trabalhar a interpretação, o que Stanislavski vinha fazendo muito bem na Rússia desde o início do século. Mas ele disse que deveríamos trabalhar a improvisação, o que ele chamava de escola de criação. Ele inicia esse projeto de escola não com a Ecole du Vieux Colombier, como se costuma dizer, mas com crianças de dez, treze, quatorze anos¹¹. E o que ele propõe como primeiros exercícios? Ele não quer palavras. Ele usa uma fábula de Jean de La Fontaine, mas não quer que os alunos digam palavras. Ele quer que eles trabalhem com o mimismo, que está intimamente ligado às brincadeiras infantis, porque ele quer se aproximar da observação de seus próprios filhos. É nesse ponto que o contexto da família Copeau é muito importante. Copeau não acredita na educação como era praticada em sua época e deixa seus filhos em casa, em La Ferté, com sua esposa Agnès Copeau, que lhes dá aulas. Seus filhos brincavam muito. Copeau achava que eles aprenderiam muito nesse contexto. É impressionante. Ele não teve medo da evasão escolar e da ideia

9 O termo em francês é “*corps mimeur*”, que poderia ser traduzido por algo como “corpo mímico”, “corpo mimador” ou “corpo mimante”, esta última sendo a forma escolhida aqui. Também essa noção é tomada emprestada por Lecoq a partir da Antropologia do Gesto de Marcel Jousse. “Mimar”, nesse contexto, significa compreender e expressar corporalmente imagens e elementos do mundo exterior.

10 “Mimismo” é um neologismo criado por Marcel Jousse para identificar um processo humano que consiste em absorver em si o mundo circundante e “rejogar” ou expressar corporalmente os estímulos vindos do exterior. Segundo Jousse, tal processo é especialmente reconhecível e intenso durante a infância.

11 Sobre esse trabalho de Jacques Copeau e Suzanne Bing com crianças, ver: (Scalari, 2023^a).



de que a escola é a única coisa que importa. Ele achava que seus filhos aprendem muito por meio da improvisação e da brincadeira. Copeau passou muito tempo observando seus filhos brincarem enquanto pensava em sua escola. Ele concluiu que, basicamente, deveríamos redescobrir a liberdade de seus três filhos, que ele observava porque reconhecia se encontrar ali a própria fonte do teatro. Isso era novo. Stanislavski não teve tais intuições. Aliás, Copeau pediu à filha Marie-Hélène que anotasse suas brincadeiras com o irmão e a irmã mais novos. Aos 14 anos de idade, Marie-Hélène Dasté seria a fonte de inspiração para sua pedagogia. Em outras palavras, sua pedagogia, que mais tarde se tornaria a de Lecoq, veio de uma criança de 14 anos que brincava com o irmão e a irmã. E como essas crianças brincavam? Elas brincavam de imitar o mundo, de imitar as pessoas... A coleção que Jacques Copeau pediu a Marie-Hélène para compilar é composta por todos esses jogos. Isso formaria a base da pedagogia de Copeau¹². Ao mesmo tempo, jogar o vento da manhã e todas essas coisas formariam a base da pedagogia de Lecoq. Obviamente, o que muda em relação ao que você me perguntou é que existe por trás do trabalho de Lecoq a leitura atenta dos escritos de Marcel Jousse. Porque há raízes filosóficas por trás de tudo isso. Lecoq sabia mais do que dizia. Diferentemente de Copeau, 20 anos depois, Lecoq se referiu à fenomenologia do período pós-guerra, por volta de 1945-1946. A fenomenologia era de grande interesse para Lecoq e estava muito presente em seu ensino. Quanto ao que você disse, é importante lembrar que as crianças têm a capacidade de aprender todos os idiomas quando são pequenas. Todos concordam com isso. Mas as pessoas não percebem que o mesmo acontece ao nível dos gestos. Os gestos das crianças são marcados pelo poder do mimismo. Se você falar com uma criança em português brasileiro, inuíte ou árabe, ela terá essa capacidade mimética infinita para sons e significantes. E o mesmo acontece com os gestos. É a mesma coisa em todos os níveis. Seu corpo será marcado por tudo o que ela vê. Ela rejoga isso desde seus primeiros dias, alguns dizem hoje que até mesmo no ventre da mãe. Lecoq e Jousse diziam que desde os primeiros dias, mas hoje sabemos que é antes disso, que somos marcados pelo mundo exterior desde os primeiros sons, desde as primeiras vibrações. É o mundo externo que faz de nós o que somos. Essa é a força do mimismo. Aprendemos brincando. Quando você frequenta a escola de Lecoq e depois tem seus próprios filhos, você diz a si mesmo: sim, agora entendo tudo o que joguei. É possível ver até que ponto um bebê rejoga tudo. Quando ele está em frente ao mar, ele é o mar. Quando ele está em frente à montanha... ele incorpora a montanha.

Rodrigo: Você reconheceu o trabalho de Lecoq em seus filhos, por exemplo?

Guy: É claro. Eu só tenho um filho. Quando se trata dos filhos de outras pessoas, não passamos tempo suficiente observando-os. Mas quando você é sensível a essa pedagogia e tem seu próprio filho em seguida, você diz para si mesmo: “Meu Deus, é verdade!” Você entende como isso é verdade, como é óbvio. É tão óbvio quanto Freud dizendo que uma criança é sexual desde o primeiro dia. Quando você tem seus próprios filhos, diz a si mesmo: “Mas é tão óbvio, como não

12 Sobre a importância dos jogos dos filhos de Copeau para sua pedagogia, ver: (Scalari, 2022).



vimos isso antes?” O mesmo vale para o mimismo. O mimismo é uma das grandes forças da vida. Nossos corpos são marcados desde os primeiros dias pelo que a criança incorpora, não apenas o que vem de seus pais, mas o que vem do além, de seus avós, bisavós e tataravós e também da vida ao seu redor, da Mãe Natureza.

Rodrigo: Na pedagogia de Lecoq, de certa forma, há um reconhecimento da necessidade de retornar à relação física e sensorial com o mundo que tínhamos quando crianças?

Guy: O corpo se lembra, como eu dizia antes. O corpo se lembra! Mesmo se você achar que já perdeu essa conexão. Tudo o que você precisa fazer para se lembrar é colocar uma máscara e não estar mais em uma zona marcada por sua identidade social, para se lembrar. E para se lembrar, você precisa recorrer a uma escuta profunda. Não uma escuta intelectual, mas uma escuta corporal. E, nesse caso, despertamos em nós mesmos um conhecimento primitivo do corpo. E esse conhecimento é justo porque está em sintonia com o mundo. As crianças são justas quando brincam. Elas brincam de forma justa. São poucas as crianças que não brincam bem. Mesmo em campos de refugiados, é impressionante ver como a brincadeira é necessária e urgente para a vida. Assim como o amor é necessário. Sem ele, as crianças não podem se desenvolver. E quando as crianças brincam, brincam de verdade. Em outras palavras, elas desenvolvem a imaginação, veem o invisível, são imaginativas. Essa é a fonte e a base dessa pedagogia.

Rodrigo: E como o mimismo do ator deve ser diferente do mimismo da criança?

Guy: Lecoq descreve essa diferença fazendo uma distinção entre “rejogo” e “jogo”. Ele vê esses exercícios como “rejogo”. Você precisa jogar para encontrar coisas dentro de si mesmo. São exercícios, jogos, identificações. Ainda não é o jogo. Para Lecoq, existe jogo quando o objetivo é colocar em movimento o público. Não se trata tanto de que o ator se coloque em movimento em relação a si mesmo. É o ator que, ao ser observado, apresenta sua máscara ao público para que este possa começar a jogar junto. Para Lecoq, o jogo está ligado à comunicação. Se não houver “jogo”, pode haver “rejogo”, para que o ator possa se reinvestir da memória, para trabalhar sobre si mesmo etc. Mas, para Lecoq, isso não é o mesmo que “jogo”. E em seu ensino ele sempre distingue entre o que é da ordem do rejogo e o que é da ordem do jogo.

Rodrigo: A esse respeito, um dos exercícios emblemáticos da pedagogia de Lecoq é o “Quarto da Infância”, que ele diz ser uma prática de “rejogo”. Ao mesmo tempo, Lecoq (1997) diz que não se trata de relemburar a própria infância. Então, em sua opinião, por que ele se refere à infância e não a outro período da vida, como a adolescência ou a velhice? Qual é o gosto de Lecoq pela infância?



Guy: Lecoq era muito cuidadoso para garantir que houvesse pontos de referência em sua pedagogia. Acho que o quarto da infância era o momento em que ele tentava perceber as qualidades emocionais de seus alunos. Esse exercício ocorria no início do primeiro trimestre. Creio que por meio desses exercícios ele queria perceber a intensidade de cada pessoa. Depois disso, vinha a máscara neutra e, antes de mascarar os alunos, ele queria vê-los jogar com o rosto descoberto... Quando eu estava na escola, no primeiro trimestre, de setembro a dezembro, havia 4 grupos de 35 pessoas. No segundo trimestre, 35 pessoas tinham que ser eliminadas. Acredito que o “Quarto da Infância” era um dos exercícios em que ele identificava qualidades que não conseguiria ver com uma máscara. Qualidades que são da ordem do que um ator pode trazer, sua força emocional, por exemplo. Lembro-me de que, nesses exercícios, ele estava muito atento a elementos aos quais nunca mais voltaria depois. Em outras palavras, a capacidade de estar realmente imerso no que se estava vendo, a ponto de ser capaz de chorar, por exemplo. Eu me lembro de pegar uma boneca que não existia porque tudo era uma mímica e acariciar seu cabelo e assim por diante. Esses eram realmente exercícios que não tinham nada a ver com qualquer outra coisa que faríamos depois. Esse trabalho de improvisação era como um “antiexercício” Mas talvez fosse uma maneira de identificar os atores que eram fortes em sua capacidade de reviver emoções. Era um exercício psicológico. Você tinha que entrar e “ser tocado” por um quarto em que não entrava há 10 ou 15 anos. É realmente um exercício stanislavskiano...

Rodrigo: É interessante o fato de se tratar de um quarto da infância, com todas as relações que as crianças têm com seus brinquedos, esse território um pouco enigmático do brincar, da memória primordial...

Guy: Ainda aqui se trata da questão da memória. Lecoq também era muito interessado na relação com o corpo. Ou seja, tudo o que tinha a ver com a memória de um corpo que era menor: “sentar em uma cadeira pequena”, “pegar um objeto que parecia muito grande e agora é muito pequeno”. Ele estava atento aos detalhes que mostravam que o corpo estava em um cômodo pequeno quando antes parecia tão grande. Coisas desse tipo. Mas não posso dizer mais do que isso.

Rodrigo: Em relação ao bufão, Lecoq afirma que “não há mais criança do que o bufão, nem mais bufão do que as crianças” (Lecoq, 1997, p. 133). Em sua opinião, o que é esse “estado de infância” ao qual ele se refere? Quais são suas características e de que forma esse estado é essencial para a dimensão da bufonaria?

Guy: Bufão é um exercício realizado no segundo ano. Os bufões chegaram à escola de Lecoq em um momento em que ele precisava encontrar um corpo mascarado. Em relação à infância, no trabalho de Lecoq, há uma palavra que eu ainda não usei, uma palavra muito mnouchkiniana: bricolagem. Aqui também preciso falar sobre Mnouchkine. O que Mnouchkine manteve de Lecoq e dessa tradição? Ela manteve a infância no processo de fazer teatro. Ou seja, inventar uma figura,



inventar um corpo, uma barriga grande, pernas grandes. Inventar um corpo que não é o seu corpo. Porque com a máscara neutra trabalhamos com nosso próprio corpo e a máscara é uma forma de nos ligar a outro que não nós mesmos. Mas nessa dimensão do bufão, cada parte do corpo precisa ser mascarada: uma barriga grande, pernas grandes, nádegas grandes, nenhum ombro ou ombros muito grandes. Inventamos uma máscara para cada parte do corpo. Colocamos bolas em nossos cotovelos e aumentamos nossos dedos com palitos. Questionamos o que podemos fazer com nosso corpo. Aqui é onde encontramos a dimensão polimorfa da criança, a metamorfose da criança. Brincar com elementos que nos metamorfoseiam, seja uma caixa de papelão, um chapéu ou qualquer outra coisa. Tornar-se monstruoso. Essa característica está ligada ao carnaval, a toda uma tradição do corpo grotesco. Isso é muito importante no trabalho de Lecoq. E essa dimensão não estava presente no trabalho de Copeau. É uma invenção de Lecoq.

Rodrigo: Lecoq diz que pede aos alunos que joguem situações como “o pátio da escola”, que façam o que as crianças fazem quando batem umas nas outras...

Guy: Há um lado carnavalesco e anarquista no pátio da escola. Tudo é possível. Você passa de uma coisa para outra muito rapidamente. Essa é uma das coisas que Ariane Mnouchkine manteve: esse espírito infantil e também o fato de que ela não se leva muito a sério e não faz teatro “à la Grotowski”. Lecoq não gostava de Grotowski. Nos anos 70, havia uma espécie de moda de um teatro físico em que os alunos podiam se machucar. Lecoq não queria que nenhum de seus alunos se machucasse fisicamente. Quando ele evocava a infância, era para não se levar muito a sério. Ele também detestava o teatro psicologizante associado ao Actors Studio. Ele gostava da distância por meio do humor. Ele gostava de rir. O Mediterrâneo foi muito importante para Lecoq. Ele tinha uma abordagem muito italiana da atuação. Suas referências eram Dario Fo, Marcelo Mastroianni, Anna Magnani, ele gostava de um estilo solar de atuação em que o riso estava presente, mesmo na tragédia. Era a tragédia da Grécia e do sul da Itália, uma tragédia marcada por uma separação muito clara entre luz e sombra. Não é uma tragédia nórdica. Ele não era bergmaniano.

Rodrigo: Em relação ao *clown*, Lecoq afirma que “o trabalho técnico é realizado sobre os gestos proibidos que o ator nunca pôde expressar em sua vida social... certos gestos permanecem no fundo do corpo da criança, sem nunca serem expressos” (Lecoq, 1997, p. 156). Podemos dizer que o trabalho do *clown* abre uma porta para a subjetividade do ator, permitindo que ele se reconecte com sua infância e expresse esses gestos subterrâneos? Lecoq dizia que sua escola propõe uma viagem “de fora para dentro” e depois “de dentro para fora”. Seria o *clown* uma porta aberta para a subjetividade do ator ao final de sua formação na escola?

Guy: Sim, é verdade. O bufão e o *clown*, duas das grandes invenções pedagógicas de Lecoq que deixaram sua marca na pedagogia teatral! Com o *clown*, ele foi muito inovador. Aqui ele inventou algo. É fantástico. A infância, em Gaulier, por exemplo, estava em seu *clown*. O malcriado,



aquele que não pode se expressar, a criança transgressora... Há *clowns* de todos os tipos. Há os mal-humorados, os tinhosos, os endiabrados e até mesmo os *clowns* cujas origens desconhecemos. O *clown* de Gaulier é muito rude, muito anarquista, o que deve vir de uma parte da infância que não aparece mais na idade adulta e que, de repente, reaparece por meio do *clown*. Do ponto de vista psicológico, isso é muito poderoso, porque com o *clown* há tanto a estilização do teatro quanto, ao mesmo tempo, um apelo muito profundo à subjetividade de cada indivíduo, que foi deixada de lado, por assim dizer, no primeiro ano de formação. No final do treinamento, finalmente surge algo que não é semelhante ao fundo poético comum da máscara neutra, mas que é exclusivo de cada indivíduo. É aí que chega a grande viagem da escola: permitir que nossa própria criança secreta possa utilizar o poder da transposição teatral para aparecer. Com uma pitada de cor em seu nariz. Essa é a grande criação de Lecoq. Esse enfoque pedagógico não existia em Copeau. É aí que reside toda a força da pedagogia de Lecoq: levar o aluno por toda essa jornada, em direção a essa zona em que a criança é impulsionada para uma região na qual ela existe teatralmente em total conexão com o público. Porque o *clown* só existe através dos olhos do público. Não se trata de uma criança que é autocentrada. É a força da criança que se manifesta no palco. É aqui que entra em cena a outra grande intuição de Copeau: seu fascínio pelos *clowns* Fratellini. Em outras palavras, um presente de improvisação total, ao improvisar um número de uma maneira diferente a cada noite. Copeau era fascinado pelos *clowns* Fratellini, ia vê-los todas as noites por um período de tempo e pensava “meu Deus! Eles conseguem improvisar de acordo com o riso da plateia, com o riso de tal e tal senhora...”. Em outras palavras, eles realmente tomam cada momento como um momento ao qual reagir. E isso nos leva de volta à grande força da criança. A criança pode jogar o mesmo jogo quantas vezes quiser, mas sempre o jogará de forma diferente. Se isso não acontece, ela não joga bem. Quando você se envolve em seu próprio jogo, inventa personagens e faz com que eles conversem entre si, você está tocando no próprio poder da imaginação. O poder da imaginação do *clown*, ao contrário da criança que brinca na solidão e para si mesma, vem do fato de que o *clown* só existe em relação ao público. O *clown* aparece diante do público. Os exercícios de Lecoq são baseados no nascimento da máscara neutra e no nascimento do *clown*. Em outras palavras, o *clown* entra e qual é a reação do público? O que ele faz com essa disponibilidade? Há uma imagem em que Lecoq diz que o nariz vermelho deve ser como uma rolha que se equilibra sobre o jato de água do público. Você tem que reagir de acordo com o público.

Rodrigo: Como a infância aparece em outros territórios dramáticos da escola, tais como Tragédia, Melodrama ou Commedia dell’arte? Há territórios em que a evocação da infância é mais apropriada do que em outros?

Guy: Há muito a ser dito sobre isso. Porque Mnouchkine, por exemplo, mesmo na tragédia, mantém os grandes princípios da infância. Trabalhamos em *Ricardo II* de Shakespeare como crianças brincando em um terreno baldio, com a mesma despreocupação e liberdade...



Rodrigo: Mas e Lecoq? Ele falava sobre a infância quando vocês estavam explorando a tragédia?

Guy: Não, ele não falava da infância. Não na tragédia. Na *commedia dell'arte*, sim. Mas eu gostaria de terminar por aqui e lhe dizer para fazer uma conexão com Chaplin. Porque Chaplin é o mestre da atuação para Copeau. E para Mnouchkine também. Chaplin é, afinal, a única pessoa cuja atuação virtuosa pode ser comparada aos *lazzis* da *commedia dell'arte*. Então, o que há em Chaplin que é específico da infância? Esse é um ponto interessante a ser explorado... Por meio de Chaplin, você define uma linha de atuação teatral, que é uma linha da leveza. E qual é a ligação entre a leveza e o espírito da infância? Essa é uma questão em aberto¹³...

3 Considerações finais

A entrevista com Guy Freixe evidencia que a infância, longe de ser mera categoria biográfica, opera como motor de invenção nas práticas e pedagogias de Copeau, Lecoq, Mnouchkine e Gaulier. Essa infância reelaborada revela-se no corpo que se lembra, no olhar inocente, na bricolagem bufonesca e na anarquia do *clown*, elementos que confluem para uma cena em que escutar com curiosidade o mundo é a base para a criação do gesto teatral compartilhado. Chaplin emerge nesse horizonte como figura emblemática: ao conjugar rigor técnico e disponibilidade lúdica, sua obra ilumina uma atuação capaz de preservar a força transgressora da infância, sem renunciar à elaboração formal. Assim, a infância oscila entre as condições de metáfora e de modelo, constituindo-se como princípio formador de uma atuação solar no teatro, portadora de invenção e de abertura para si e para o outro.

13 Sobre a inspiração de Copeau na figura de Chaplin, consultar também o artigo de Rodrigo Scalari sobre a criança como modelo na pedagogia do *clown*, ver: (Scalari, 2023b).



Referências

- FREIXE, Guy. *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XXe siècle*. Montpellier: l'Entretemps éd., 2010.
- FREIXE, Guy. *La filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine: une lignée du jeu de l'acteur*. Laverune: Éditions l'Entretemps, 2014.
- LECOQ, Jacques. *Le théâtre du geste: mimes et acteurs*. Paris: Bordas, 1987.
- LECOQ, Jacques. *Le corps poétique: un enseignement de la création théâtrale*. Arles: Actes Sud, 1997.
- LECOQ, Jacques. *The Moving Body: Teaching Creative Theatre*. London: Methuen Drama, 2000.
- LECOQ, Jacques. *The Theatre of Movement and Gesture*. Abingdon/New York: Routledge, 2006.
- LES DEUX voyages de Jacques Lecoq. Produtores: J. Lecoq, J-G Carasso and J-N Roy. Paris: On Line Productions, La Sept ARTE, ANRAT, 1999. 1 DVD (95 min), sound, colour.
- SCALARI, Rodrigo Cardoso. Copeau and Bing's Childhood Laboratories: a group of children, the embryo of the École du Vieux Colombier. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 13, n. 1, 2023a.. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-2660123673vs02> . Acesso em: 23 Mar. 2025
- SCALARI, Rodrigo. The child as a model in clown pedagogy: in Jacques Copeau, Jacques Lecoq and Philippe Gaulier. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 47, jul. 2023b. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573102472023e0104> . Acesso em: 23 Mar. 2025.
- SCALARI, Rodrigo Cardoso. Copeau e os laboratórios da infância: as brincadeiras de seus filhos, ou, melhor dizendo, le tout rond. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 44, Sept. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573102442022e0210> . Acesso em: 23 Mar. 2025.





Biografia acadêmica

Rodrigo Scalari - Université Sorbonne Nouvelle - Paris III

Doutor em Estudos Teatrais pela Université Sorbonne Nouvelle - Paris III, Paris, França.

E-mail: rscalari@gmail.com

Guy Freixe - Université de Franche-Comté (UFC)

Professor Emérito de Teoria e Prática Teatral na Université de Franche-Comté, Besançon, França.

E-mail: guy.freixe@gmail.com

Financiamento

CAPES

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

O artigo é originado da tese: SCALARI, Rodrigo. *L'enfant comme modèle dans la pédagogie théâtrale: dans les approches de Jacques Copeau, Jacques Lecoq et Philippe Gaulier*. 2021. Tese (Doutorado em Teatro e Artes do Espetáculo) - École doctorale 267: Arts & Médias, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, Paris, 2021. Disponível em: <https://theses.hal.science/tel-03564918>. Acesso em: 01/11/2025.

Direitos autorais

Rodrigo Scalari e Guy Freixe

Contribuição de autoria (CRediT)

Rodrigo Scalari: investigação; Guy Freixe: conceituação

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

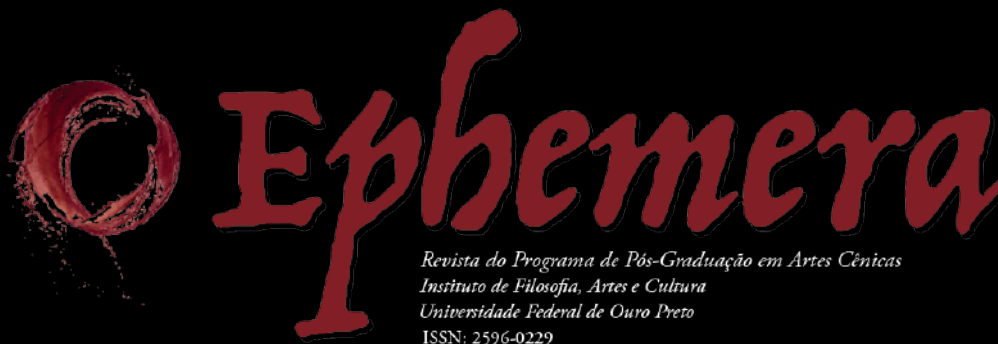
Editor responsável

Éden Peretta

Histórico de avaliação

Data de submissão: 23 mar. 2025

Data de aprovação: 23 set. 2025



**CHILDHOOD OR THE PURSUIT OF SOLAR
ACTING IN THEATRE:
interview with Guy Freixe**

**A INFÂNCIA OU A BUSCA DA ATUAÇÃO SOLAR NO TEATRO:
entrevista com Guy Freixe**

Rodrigo Scalari

 <https://orcid.org/0000-0001-6163-1744>

Guy Freixe

Childhood or the Pursuit of Solar Acting in Theatre: interview with Guy Freixe

Abstract: Guy Freixe—actor, director, theatre researcher, and educator—shares his thoughts on theatre, drawing on his experience as a student at the *École Jacques Lecoq* and as an actor with the Théâtre du Soleil. The interview explores the approaches of Jacques Copeau, Jacques Lecoq, Philippe Gaulier, and Ariane Mnouchkine, highlighting the importance of the body, movement, and improvisation in their conception of acting. Freixe points out that Lecoq, influenced by the intuitions of Copeau, favours an archaic “memory of the body,” connected to the outside world rather than to a subjective exploration of the actor’s unconscious. This bodily memory is closely linked to childhood, to the instinctive mimicry of the child absorbing and reflecting their environment. In the wake of these reflections, Mnouchkine’s notion of “entering childhood” and the idea of a transgressive childhood in Gaulier’s clown’s craft are also discussed. Freixe leads us to conclude that the appeal to childhood among these artists and educators is, in some way, tied to a search for a playful, light-spirited mode of acting—one that aspires to a radiant, sun-infused theatre.

Key words: theatrical pedagogy; childhood; Jacques Copeau; Jacques Lecoq; Ariane Mnouchkine; Philippe Gaulier.

A infância ou a busca da atuação solar no teatro: entrevista com Guy Freixe

Resumo: Guy Freixe - ator, diretor, pesquisador e professor de teatro - compartilha suas ideias sobre o teatro, com base em sua experiência como estudante na École Jacques Lecoq e como ator no Théâtre du Soleil. A entrevista explora as abordagens de Jacques Copeau, Jacques Lecoq, Philippe Gaulier e Ariane Mnouchkine, destacando a importância do corpo, do movimento e da improvisação em suas concepções da atuação. Freixe ressalta que Lecoq, influenciado pelas intuições de Copeau, favorece uma memória arcaica do corpo, conectada ao mundo exterior, em vez de uma exploração subjetiva do inconsciente do ator. Essa memória do corpo está intimamente ligada à infância, ao mimetismo instintivo da criança que absorve e reverbera seu ambiente. Na esteira dessas reflexões, a noção de Mnouchkine de “entrar na infância” e a ideia de uma infância transgressora na abordagem de Gaulier ao *clown* também são evocadas. Freixe nos leva a concluir que o apelo à infância entre os artistas e educadores mencionados está de alguma forma relacionado à busca de um jogo atoral ligado a elementos lúdicos, à leveza e a um estilo solar de atuação no teatro.

Palavras-chave: pedagogia teatral; infância; Jacques Copeau; Jacques Lecoq; Ariane Mnouchkine; Philippe Gaulier.



1 Introductory note by Rodrigo Scalari

As part of my doctoral research on the child as a model in theatre pedagogy, this interview was conducted on 27 June 2016 at Café de l' Industrie, near the Bastille in Paris. Lasting an hour and a half, it was later edited by the authors for clarity and length for this 2025 publication. The translations of this interview and of excerpts from documents originally in French were carried out by me.

2 Interview

Rodrigo Scalari: What are your current occupations in the field of theatre?

Guy Freixe: I am the director of a theatre company, Théâtre du Frêne, which is subsidised by the Ministry of Culture, and I co-direct Théâtre Plateau 31 in Gentilly. I teach at several national drama schools. I am also a professor at the University of Franche-Comté in Besançon, where I teach theatre history and aesthetics.

Rodrigo: How did you get started in theatre? Could you tell me a bit about your theatrical journey?

Guy: To summarise, I worked as an actor in the south of France. Seeking formal training, I enrolled in the two-year programme at the École Jacques Lecoq in 1979, where Philippe Gaulier was one of my teachers. After graduating, I joined the Théâtre du Soleil as an actor and remained there until 1986, performing in the Shakespeare¹ cycle and in *Sihanouk*². I eventually left the Théâtre du Soleil to pursue directing, and in 1988 I founded my own company, Théâtre du Frêne, which I continue to lead today.

Rodrigo: Based on your experiences as a student of Jacques Lecoq and as an actor at the Théâtre du Soleil, do you find that some actors are more talented than others? If so, on what aspects are they more talented?

Guy: As soon as I decided to leave the Théâtre du Soleil, I was invited to give training courses abroad. That gave me the opportunity to question what I could transmit based on my experience at the *École Jacques Lecoq* and my experience as an actor at the Théâtre du Soleil. From the first course I taught, I looked for a specific approach common to my two masters. To answer

1 *Richard II* (1981), *La Nuit des rois* (1982) and *Henry IV* (1984).

2 *L'Histoire terrible, mais inachevée de Norodom Sihanouk, Roi du Cambodge* (1985).



your question, I realised – and I continue to realise – that in the tradition of Lecoq’s school, and in Ariane Mnouchkine’s work, there is attention directed to gesture, to movement, to physical improvisation and to imagination through the body, more than to text, and at times they show little sensitivity to acting from a pre-existing text. Why does that happen? Deep down, there is a line of acting defined in that school which is reflected in Mnouchkine’s work, and which is more interested in choric playing than in the individual work of an actor facing a character. Now, as to whether some actors are more talented than others, the answer is yes. Of course there are. But for what reasons? That is a complex question and can depend on many different factors. An actor who cannot reveal himself with one director may well do so in another context, under a different gaze. A given gaze upon an actor can allow him to bring to birth a part of himself that until then was unknown to him.

Rodrigo: In your book “La filiation Copeau-Lecoq-Mnouchkine”³, you propose the recognition of a French line of acting and demonstrate the links and differences between the approaches of Copeau, Lecoq, and Mnouchkine. In certain theatre learning systems, creation is often recognised in a place other than the everyday body. In Stanislavski, we observe the importance of the actor’s creative unconscious. In Grotowski, there is an emphasis on an almost involuntary memory of the body, in a process of removing the actor’s blocks so that he can rediscover what he called the “body-memory.” Where does the actors need to position themselves to access the creative gesture in Copeau, Lecoq, and Mnouchkine?

Guy: Now you’re talking about memory. I will try to answer with a sentence Lecoq used to say to his students: ‘The body remembers.’ What does it remember? He didn’t give an answer, but the entire first year at Lecoq’s school was a journey designed to allow students from very different cultures – that international dimension was very important to him – to rediscover a common poetic ground. What is it that, beyond our differences and particularities, makes us share a common poetic ground? Lecoq liked to use a mask to find that common poetic ground, so that what appears on stage is connected to the body, without speech, because the neutral mask is a complete mask under which one does not speak. I’m referring to the mask we use during the first year of the school, which allows us to travel more by impression than by expression. In other words, the idea is to become impregnated with the world and imprint it within you. It is not a matter of starting from oneself, as in Stanislavski and Grotowski who, it seems to me, is aligned with Stanislavski’s conception of acting.

Lecoq starts from a different approach, from another intuition—an intuition that comes from Copeau, according to which the memory an actor must awaken is a memory of the body, an archaic memory. This memory does not arise from the individual and his unconscious, but from the world. The first task is to receive the world within oneself, rather than seeking it in one’s subjectivity.

3 The Copeau–Lecoq–Mnouchkine lineage.



Over time, the two may converge, but the initial intuition is distinct. Receiving the world is linked to the theory of anthropologist Marcel Jousse, who proposed that we are profoundly shaped by miming. Every child engages in miming in relation to their small world: the people around them, their parents, the affects they experience, and the environment they perceive—luminosity, the vibrations of a place, the sea (if nearby), the mountains... These elements underpin the meaning of the phrase “the body remembers.” For Lecoq, training an actor primarily means cultivating sensitivity to what the body can replay⁴ from its memory of the world. That is why, in the first year, Lecoq designed a journey that allowed actors not to reproduce interpersonal situations, but to internalise the great rhythms of nature—water, air, the elements, materials—everything that enables the body to become a translator of hidden impulses. Thought carefully, this is a poetics that opens a perspective while making the actor a bodily player, one who enacts the world through the body. This specific pathway of actor training was devised by Lecoq as he developed Copeau’s intuition.

Rodrigo: “The body remembers”. It is interesting because we could think of this phrase as the bodily memory of an actor’s learning with Lecoq. But, closer to what you just said, I remember a passage from your book in which you talk about your work with the wind and how it reminded you of the tramontane⁵ of your childhood.

Guy: As I showed in my book, these identification exercises were already being practised at Copeau’s École du Vieux-Colombier. In other words, there is continuity. I believe that rediscovering the concrete contribution of the mask allowed actors to escape a subjective and realist practice of acting. First, because when we cannot express ourselves through words, we must open ourselves to other forms of acting that emphasise the language of the body. At Copeau’s school, there were exercises in which, under the mask, actors became the river and tried to embody the morning light. He noticed that actors moved differently when they tried to represent the wind or the night. Étienne Decroux, who studied at the École du Vieux-Colombier, admired all the ways in which the body could develop a new language. The richness of this language made it possible to write in a transposed and stylised way. What I mean is that, essentially, when we improvise elements that are far from us—elements of the world—the pedagogical objective remains to stay attentive and to express ourselves authentically in a way that awakens a personal memory linked to affects. It is here that, indeed, having improvised fire makes us realise that fire is closely tied to our own reverie of fire, to our dream-image of it. At a certain point in the process of working with what is far away, we

⁴ Freixe uses the French word *rejouer*, which in a literal translation means “to replay.” In Lecoq’s pedagogy, the term *rejeu* (replay), among others, derives from the teacher’s adoption of the terminology of the French anthropologist Marcel Jousse, applied in his studies collectively known as the Anthropology of Gesture. For Jousse, “replay” is a human dynamic that consists in the absorption of elements from the environment by the human body–mind and in their subsequent gestural expression in the world, as a way of introjecting and working through the stimuli that the external world offers the individual.

⁵ The tramontane is a regional wind that blows mainly in southern France, especially in Occitania.



discover that the “very far away” enriches the “very close” — what we might call the actor’s inner world. But we do not start from that inner world, because for Lecoq it is risky to begin with what is highly subjective. He does not name the zone he wants to reach. Pedagogically, he begins with the distant—what lies far away—but his aim is to strengthen the actor’s personal centre. That is the pedagogy of the detour. He never asked us to improvise from directly subjective material. He would not say, “Replay your father’s anger,” for example. Instead, through elements connected with many other things — “Improvise a volcano,” “Be in the midst of a storm”—he would detect possibilities for creating connections, for making associations, what he called “reverberation.” And that is what makes his pedagogy a true “poetics of the body.”

Rodrigo: Did all these questions seem clear to you while you were following the training with Lecoq? Did you have any expectations regarding this training when you enrolled at the school?

Guy: When I went to that school, I wanted to engage in physical theatre in which the body came first. At the same time, I was not very well prepared physically. So, in the first term, as a young actor who liked to play characters, I plunged into a completely new realm. I was fascinated by that way of approaching theatre outside the realm of dramaturgy, improvising in such distant domains, but at the same time it took me away from what I believed were my theatrical strengths. I was confronted with a tool of expression—the body—with which I had never really learned to work. So, I had to work hard to understand what was happening, because I needed to gain control and rightness⁶ in the body. And in that sense, Lecoq was an extraordinary teacher, because he wanted the actor to have rightness in their movement. And movement did not mean just being supple. An improvisation had to “move well”; in other words, it needed a beginning, a development, and an end. It had to be organic. When the improvisations we showed him did not correspond to what he was seeking, he would say, “It’s fixed; it doesn’t move”. Lecoq perceived the rightness of a movement—the place where the movement is rightly positioned. A body could be a little stiff, not very loose, and yet still move with rightness. Whereas another student, with a more flexible body through classical dance, for instance, could on stage have a body that “did not move rightly”.

Rodrigo: How do you understand this notion of “rightness”?

Guy: For Lecoq, rightness was tied to very precise data, to the laws of movement. I recommend his book “Le Corps Poétique”, where he discusses these physical laws. There are

⁶ Freixe uses the term *justesse*, a word very frequent in Lecoq’s pedagogical vocabulary. In Lecoq, *justesse* relates to notions of precision, coherence, and organicity. It is not merely a formal precision, but precision in both mechanical and organic terms of an action, a movement, or even the acting itself. In line with the senses of precision, organicity, and coherence, the expressions “with rightness,” “in the right way,” and “rightness” will be used later in this translation to avoid a proliferation of different terms that could confuse the reader.



four main dynamics: to push, to pull, to be pushed, and to be pulled. Regardless of aesthetic fashions, these laws remain. Either the body pushes or pulls, or it is pushed or pulled. We have the horizontal axis of the sea, the vertical axis of the mountain, and the diagonal axes. Tragedy lies in verticality, and melodramatic emotions in the diagonals. Our body is bilaterally structured: two arms, two legs, and so on. The body that takes an 'élan' cannot cheat. If a sportsman takes an 'élan' to score with a header, there is a rightness in the athletic body. Lecoq was a sportsman. His logic was that the body moves correctly because there is only one right way to move. When you repeat a gesture thousands of times, whether in athletics, swimming, or other activities, you see that rightness of the body is necessary. If you want to swim well, you will take lessons and see that there is a right relationship between the body and the water, which means that if you don't swim correctly, you end up struggling against the water. But once you move rightly, you are in harmony with the water.

Rodrigo: For example, if you move like the sea, under the neutral mask... What makes one person "right" and another not?

Guy: That is delicate, because it is not the sea itself that is right. What is right is the undulation. A body that undulates rightly can be both felt and seen. I realised much later that Lecoq combined two perspectives. On one hand, there was the eye of the physiotherapist he was, capable of telling an actor, "Lower your left shoulder; you'll feel better" or "You are off-centre; your hip is more to the left than to the right". He had an extraordinary sense for the rightness of the body in motion, something he could describe with precision. On the other hand, he also addressed the actor-student poetically. If an actor sought to find the correct rhythm of the sea but produced a completely broken undulation, Lecoq would guide the actor technically to ensure the undulation flowed through the pelvis. There was thus a strong technical foundation. Beyond technique, however, there was imagination. In the realm of imagination, one must never speak as one does in the realm of technique. Imagination is closely linked to sensations. Deeply, and this was always present in Lecoq's work, one must ensure that the audience can perceive what is imagined. In other words, imagination, as conceived in Lecoq's school, is meant to be visible. One does not work in isolation, developing imagination in a private corner. The audience must see it. If people see the sea, then the work succeeds. Lecoq would always ask, "Did you see the sea?" He was attentive to the exchange between actor and spectator. If the audience sees nothing, the actor's imagination does not communicate; it remains private. The goal is not merely for the actor to feel the experience internally, but for it to be shared. A movement of the sea that moves rightly is a movement we recognise as belonging to the sea. Similarly, if an actor is working with fire, that fire must also burn visibly for the audience. Sometimes, actors whose bodies were not technically perfect still managed to convey the image of fire. Lecoq never fully explained why, but he opened up other territories, continuously proposing a journey through materials, sounds, colours, light, and poetic words. He used to tell his teachers at the school that two kinds of discourse were necessary: technical discourse



and poetic discourse. The poetic discourse occurs when one speaks metaphorically, opening the imagination to be shared and perceived by others.

Rodrigo: When we read Jacques Lecoq's writings and listen to his interviews, we get a strong impression of someone who is not only a teacher but also a great observer of the actor and the world, a true researcher. In "Le Corps Poétique"⁷, he says: "in fact, I have always wanted and loved to teach, but to teach above all in order to know" (Lecoq, 1997, p. 22) ... What is the role of observing the student in the pedagogical approach of Jacques Lecoq's school?

Guy: Lecoq was a passionate researcher; that is, he allowed his pedagogy to evolve according to how his proposals were received by his students. In my book, there is an interview I conducted with Alain Mollot, a distinguished teacher at the school, who says: "Lecoq tried to perceive the changes of an era, of our world, in order to develop his teaching methods and exercises"⁸. He never approached things in the same way, as he sought an organic flow for his classes. For instance, for a time he stopped practising Commedia dell'arte. In other words, his teaching evolved according to the period and what he felt. Over forty years, the school evolved in response to what he observed in his students. Yet, what was also remarkable is that he did not want things to change too quickly. He was wary of fashions. He sought a pedagogy independent of fleeting fashions, while ensuring it remained connected to the major transformations of his era. Therefore, he wanted to distinguish between what constituted a major change and what was merely a passing fad. He called them deep movements and superficial movements.

Rodrigo: Lecoq also says that the teacher must always rediscover "the innocence of the gaze so as not to impose the slightest cliché" (Lecoq, 1997, p. 59). What does this "innocence of the gaze" mean for the teacher?

Guy: Jacques Lecoq was very attentive. Why did he value this mask so much, the neutral mask? That was part of the reason. For him, the neutral mask was a mask of openness, also linked to the innocence of the gaze. In my book on the mask (Freixe, 2010), I demonstrate that Lecoq learned much from Jean Dasté, a former student of Copeau. There is a photo of a mask created by Dasté that he called 'the innocent'. Copeau referred to this practice as an exercise with a 'noble' mask, while Dasté described it as 'wild' or 'innocent'. An innocent gaze – that is, one that is alert and curious about life. Curiosity aptly characterises the neutral mask: it must be open to the world while remaining free of judgment, which Lecoq termed 'innocence'. Curiosity is the virtue Lecoq required of students wearing the neutral mask.

⁷ Book translated in English as "The Moving Body", see: (Lecoq, 2006).

⁸ See: L'école de la vie. Enseigner à l'École Jacques Lecoq. Entretien avec Alain Mollot. In: Freixe, 2014, pp. 221-232.



Rodrigo: Yes, but what about the teachers themselves?

Guy: This also applies to teachers. For Lecoq, the pedagogue keeps within himself not the knowledge of what he wants from the student, but rather a blank page, as if he knew nothing, so as to be constantly surprised – in other words, to receive without judgment whatever the student may offer. That was the fundamental difference between Lecoq and the other teachers at his school during my time there. Many teachers were influenced by his pedagogy but sought to achieve something specific. With Lecoq, however, you never felt constrained by a fixed program; he had an open mind, and you had someone truly attentive before you, enjoying the present moment. The same openness was also evident in Philippe Gaulier, though for different reasons. Lecoq was a great pedagogue because he operated in a space of invention. He created his own teaching methods, whereas other teachers who later reproduced his pedagogy did not. Even when a teacher does not invent the pedagogy he uses and must adapt to someone else's method, I would argue that there must at least be openness, even if innocence is absent. In Lecoq's case, innocence went further: it meant being stripped of burdens, namely prior knowledge. Lecoq was wary of conceptual frameworks imposed on theatre. He read extensively and possessed great erudition, yet he never overloaded his teaching. He sought to maintain the naïve gaze of the innocent, which made him highly receptive to students' proposals.

Rodrigo: You mentioned innocence in Gaulier...

Guy: Yes, he had that too, but expressed differently, through the clown. I think it represents a different kind of innocence. Gaulier was the only teacher at Lecoq's school who did not want to submit to rules. He loved to say, during our work with the neutral mask: "I don't care about the neutral mask... I don't like the neutral mask... never be neutral". He was transgressive, as a clown should be. In doing so, he taught us something important – to which we will return later: childhood, that openness to things not governed by pre-established rules.

Rodrigo: A kind of anarchy?

Guy: 'Entering childhood', as Mnouchkine also demands, is to be able to rediscover within oneself the strength of belief and the capacity to marvel.

Rodrigo: I would like to ask you about the notion of the "miming body"⁹ (Lecoq, 1987; 1997; LES DEUX, 1999). Of course, the miming body Lecoq talks about goes beyond mime as a theatrical form, which perhaps finds its excellence in Marcel Marceau. However, in several passages,

9 The French term is *corps mimeur*, which could be rendered as "mimetic body," "miming body," or "imitative/miming body"; I adopt "miming body" here. This notion is also borrowed by Lecoq from Marcel Jousse's *Anthropology of Gesture*. "To mime," in this context, means to apprehend and physically express images and elements of the external world.



Lecoq associates this miming body of the actor with childhood and with the child's '*mimisme*'¹⁰ in the sense proposed by Marcel Jousse...

Guy: The first intuition comes from Copeau. A man of letters and a theatre critic, he realised that, in order to find the poet's words in a truly theatrical space, the essential problem was the body. He believed the actor's body was the key issue. So, he decided it was necessary to found a school to reinvent the actor. In that school, he argued that the focus should be on improvisation – what he called a “school of creation” – rather than on interpretation, which Stanislavski had already been developing successfully in Russia since the beginning of the century. He began this school project not with the *École du Vieux-Colombier*, as is often claimed, but with children aged ten to fourteen¹¹. Using a fable by Jean de La Fontaine, he instructed the students not to speak; instead, he wanted them to work with miming, which is closely linked to children's play, because he wanted to observe and learn from his own children. This is where the context of the Copeau family becomes important. Copeau did not believe in the schooling practices of his time and kept his children at home in La Ferté with his wife, Agnès Copeau, who taught them herself. The children played constantly, and Copeau believed they learned a great deal in that environment. It is striking: he was not afraid of “truancy” or of questioning the idea that school is the only thing that matters. He believed that his children learned profoundly through improvisation and play. He spent hours observing them as he planned his school. He concluded that theatre should rediscover the freedom he saw in his three children; he recognised in their play the very source of theatre. That was new. Stanislavski did not have such intuitions. Copeau even asked his daughter, Marie-Hélène, to note the games she played with her younger siblings. At fourteen, Marie-Hélène Dasté became a source of inspiration for his pedagogy. In other words, the pedagogy that would later influence Lecoq was born from the play of a fourteen-year-old child with her siblings. And how did these children play? They played at imitating the world, at imitating people. The collection that Jacques Copeau asked Marie-Hélène to compile consists of all those games, which became the foundation of Copeau's pedagogy¹². At the same time, playing the morning wind and other such exercises would later form the basis of Lecoq's pedagogy. What changes in Lecoq's approach, in relation to what you asked, is his attentive reading of Marcel Jousse's writings, which provided a philosophical foundation. Lecoq knew more than he revealed. Unlike Copeau, twenty years later Lecoq drew on post-war phenomenology around 1945–46, which deeply influenced his teaching. As you pointed out, children have the ability to learn any language at an early age – a point on which everyone agrees. What is less often perceived is that the same applies to gestures. Children's gestures are shaped by the power of mimicry. If you speak to a child in Brazilian Portuguese, Inuktitut or Arabic, they

10 “*Mimisme*” is a neologism coined by Marcel Jousse to designate a human process that consists in absorbing the surrounding world and “replaying” or physically expressing stimuli coming from the outside. According to Jousse, this process is especially recognizable and intense during childhood. Here it is translated as “miming”, according with its translation in the book “*The Theatre of Movement and Gesture*”, see: (Lecoq, 2006).

11 On this work by Jacques Copeau and Suzanne Bing with children, see: (Scalari, 2023a).

12 On the importance of Copeau's children's games for his pedagogy, see: (Scalari, 2022).



possess an infinite mimetic capacity for sounds and signifiers. The same holds true for gestures: a child's body is shaped by everything they see, and they replay it from the very first days – some now say even from the mother's womb. Lecoq and Jousse said from the first days, but today we know it begins even earlier: we are marked by the external world from the first sounds and vibrations. It is the external world that makes us who we are. That is the power of miming. We learn by playing. When you attend Lecoq's school and later have children of your own, you realise: yes, now I understand everything I played. You see how profoundly a baby replays the world: when facing the sea, the child becomes the sea; when facing the mountain, the child embodies the mountain.

Rodrigo: Did you recognise Lecoq's work in your own children, for example?

Guy: Of course. I only have one child. With other people's children, we often do not spend enough time observing them. But when you are sensitive to that pedagogy and then have a child of your own, you say to yourself, "My God, it's true!" You realise how true it is and how obvious it seems. It is as obvious as Freud's claim that a child is sexual from day one. When you have your own children, you think, "But it's so obvious—how had we not seen it before?" The same is true of miming. Miming is one of the great forces of life. Our bodies are marked from our first days by what the child embodies—not only what comes from their parents but also what comes from beyond, from grandparents, great-grandparents, and even great-great-grandparents, as well as from the life around them, from Mother Nature.

Rodrigo: In Lecoq's pedagogy, in a way, is there a recognition of the need to return to the physical and sensory relationship with the world that we had as children?

Guy: The body remembers, as I was saying earlier — it remembers, even if you think you have lost that connection. All you need to do to remember is to put on a mask and step out of the zone defined by your social identity. And to remember, you need to engage in deep listening — not an intellectual listening, but a bodily listening. In this way, we awaken within ourselves a primitive knowledge of the body, and that knowledge is right because it is in tune with the world. Children are right when they play; they play with a natural sense of correctness. There are few children who do not play well. Even in refugee camps, it is striking to see how play is necessary and urgent for life, just as love is. When children play, they truly play: they develop imagination, perceive the invisible, and exercise their creativity. That is the source and foundation of this pedagogy.

Rodrigo: And how should the actor's miming be different from the child's miming?

Guy: Lecoq describes this difference by distinguishing between 'replay' and 'play'. He sees certain exercises as replay. One needs to replay in order to discover things within oneself. These are exercises — replays, identifications — but they are not yet play. For Lecoq, play occurs when the



aim is to engage the audience. It is not primarily about the actor moving for himself. The actor, being observed, offers his mask to the audience, allowing them to join in the play. For Lecoq, play is linked to communication. If there is no play, there may still be replay, which allows the actor to reinvest himself in memory, to work on himself, and so on. But for Lecoq, that is not the same as play. In his teaching, he always distinguishes between what is replay and what is play.

Rodrigo: In this regard, one of the emblematic exercises of Lecoq's pedagogy is the "Childhood Bedroom" which he says is a practice of "replay." At the same time, Lecoq (1997) says it is not about remembering one's own childhood. So, in your opinion, why does he refer to childhood and not to another period of life, such as adolescence or old age? What is Lecoq's fascination with childhood?

Guy: Lecoq was very careful to ensure there were points of reference in his pedagogy. I think the "Childhood Bedroom" exercise was when he sought to perceive his students' emotional qualities. This exercise took place at the beginning of the first term. Through it, he wanted to gauge the intensity of each person. After that came the neutral mask, but before masking the students, he wanted to see them play with unmasked faces. When I attended the school, in the first term from September to December, there were four groups of thirty-five students. In the second term, thirty-five students were eliminated. I believe the "Childhood Bedroom" was one of the exercises in which he identified qualities he could not see with a mask — qualities related to what an actor can bring to a performance, such as emotional force. I remember that, during these exercises, he was very attentive to elements he would never revisit later. In other words, the capacity to be fully immersed in what one was experiencing, to the point of being able to cry, for example. I remember picking up a doll that did not exist — because everything was mimed — and stroking its hair, miming care and affection. These were exercises unrelated to anything we would do later. That improvisation work was like an 'anti-exercise,' perhaps a way of identifying actors strong in their capacity to relive emotions. It was a psychological exercise: you had to enter and be emotionally touched by a room you had not visited for ten or fifteen years. It is indeed a Stanislavskian exercise.

Rodrigo: It is interesting that it is a childhood bedroom, with all the relations children have with their toys, that slightly enigmatic territory of play, of primordial memory...

Guy: Again, it is a question of memory. Lecoq was also very interested in the relationship with the body — that is, everything connected to the memory of the body in its smaller, childhood form: 'sitting on a small chair,' 'picking up an object that once seemed very big but now seems very small.' He paid attention to details that revealed how the body experienced a small room that had once seemed enormous. Details like these. Beyond that, I cannot say more.



Rodrigo: Regarding the buffoon, Lecoq states that “There is no more child than the buffoon, nor more buffoon than children” (Lecoq, 1997, p. 133). In your opinion, what is this “state of childhood” to which he refers? What are its characteristics, and how is this state essential for the dimension of buffoonery?

Guy: Bouffon is a second-year exercise. It was introduced at Lecoq’s school at a moment when he sought to explore the masked body. When speaking of childhood, there is a term I have not yet mentioned, very characteristic of Mnouchkine: *bricolage*. Here, it is necessary to mention Mnouchkine as well. What did she retain from Lecoq and that tradition? She retained childhood in the process of creating theatre - inventing a figure and a body, for instance, a big belly or large legs, a body that is not one’s own. With the neutral mask, we work with our own body, connecting to another who is not ourselves. But in the Bouffon dimension, each part of the body needs to be masked: exaggerated or absent shoulders, large buttocks, and so on. We place balls on our elbows and extend our fingers using sticks. We constantly question what we can do with our body. Here, we encounter the polymorphous dimension of the child - the metamorphosis of the child - playing with elements that transform us, whether a cardboard box, a hat, or other objects, becoming monstrous. This aspect is linked to carnival and to a long tradition of the grotesque body. It is central in Lecoq’s work, and it was not present in Copeau’s pedagogy. It is an invention of Lecoq.

Rodrigo: Lecoq says that he asks students to play situations like “the schoolyard”, to do what children do when they hit one another...

Guy: There is a carnivalesque and anarchic side to the schoolyard. Everything seems possible, and one moves from one activity to another very quickly. That is one of the elements Ariane Mnouchkine retained: that childlike spirit and her refusal to take herself too seriously, avoiding theatre ‘à la Grotowski’. Lecoq did not like Grotowski. In the 1970s, there was a trend in physical theatre where students risked injury, but Lecoq ensured that none of his students were physically harmed. When he invoked childhood, it was to encourage not taking oneself too seriously. He also detested the psychologising theatre associated with the Actors Studio, preferring distance through humour. He liked to laugh. The Mediterranean was very important to him, and he had a distinctly Italian approach to acting. His references included Dario Fo, Marcello Mastroianni, and Anna Magnani. He favoured a radiant, sun-infused style of performance, where laughter was present even in tragedy — the tragedy of Greece and southern Italy, marked by a clear separation of light and shadow. It was not a northern tragedy; he was not Bergmanian.

Rodrigo: Regarding the clown, Lecoq states that “the technical work is done on the forbidden gestures that the actor has never been able to express in his social life... certain gestures remain at the bottom of the child’s body without ever being expressed” (Lecoq, 1997, p. 156). Can we say that clown work opens a door to the actor’s subjectivity, allowing them to reconnect



with their childhood and express these subterranean gestures? Lecoq said that his school proposes a journey “from the outside in” and then “from the inside out”. Would clown, at the end of the school’s training, be an open door to the actor’s subjectivity?

Guy: Yes, it’s true. Bouffon and clown – two of Lecoq’s great pedagogical inventions that left a lasting mark on theatre pedagogy. With clown, he was very innovative; here he created something entirely new, and it is fantastic. Childhood, for example in Gaulier, is expressed through his clown: the naughty child, the one who cannot express themselves, the transgressive child. There are clowns of every kind – the grumpy ones, the mangy ones, the devilish ones, and even clowns whose origins we do not know. Gaulier’s clown is very coarse, very anarchic – reflecting a part of childhood that disappears in adulthood and suddenly reappears through the clown. Psychologically, this is very powerful, because with clowning there is both the stylisation of theatre and a deep appeal to each individual’s subjectivity, which was set aside during the first year of training. At the end of the training, something emerges that is unique to each individual, rather than reflecting the common poetic ground of the neutral mask. That is where the school’s great journey culminates: allowing our own secret child to use the power of theatrical transposition to appear, with just a dab of colour on the nose – Lecoq’s great creation. This pedagogical focus did not exist in Copeau. There lies the entire strength of Lecoq’s pedagogy: guiding the student through this journey toward a zone where the child exists theatrically, in total connection with the audience. Because the clown exists only through the audience’s eyes. It is not a child who is self-centred. It is the strength of the child manifested on stage. Another of Copeau’s great intuitions comes into play here: his fascination with the Fratellini clowns. For a period, he would go to see them every night, thinking, “my God! They manage to improvise according to the audience’s laughter, the reaction of this or that person...”. They truly treat each moment as one to respond to. This connects back to the power of the child: a child can play the same game many times, but always differently. If that does not happen, they are not truly playing. When we become involved in our own play, inventing characters and dialogues, we touch the very power of imagination. The clown’s imagination, in contrast to the solitary child, exists only in relation to the audience. Lecoq’s exercises are based on the birth of the neutral mask and the clown: what is the audience’s reaction? How does the performer use that response? Lecoq described the red nose as like a cork balancing on the audience’s stream of water – the performer must react to the audience’s response.

Rodrigo: How does childhood appear in other dramatic territories of the school, such as Tragedy, Melodrama, or Commedia dell’arte? Are there areas in which the evocation of childhood is more appropriate than in others?

Guy: Much can be said about that. Mnouchkine, for example, even in tragedy, maintains the great principles of childhood. We worked on Shakespeare’s *Richard II* like children playing in an empty lot, with the same carefree spirit and freedom...



Rodrigo: But what about Lecoq himself? Did he talk about childhood when you were exploring tragedy?

Guy: No, he did not speak about childhood. Not in tragedy. In the *Commedia dell'arte*, yes. But I would like to finish here and tell you to make a connection with Chaplin. Because Chaplin is the master of acting for Copeau. And for Mnouchkine as well. Chaplin is, after all, the only person whose virtuosic acting can be compared to the *lazzi* of the *Commedia dell'arte*. So, what is it in Chaplin that is specific to childhood? That is an interesting point to explore... Through Chaplin you define a line of theatrical acting that is a line of lightness. And what is the link between lightness and the spirit of childhood? That is an open question¹³...

3 Final considerations

The interview with Guy Freixe demonstrates that childhood, far from being a mere biographical category, operates as a driving force of invention within the practices and pedagogies of Copeau, Lecoq, Mnouchkine, and Gaulier. This reimagined childhood manifests itself in the remembering body, the innocent gaze, buffoonish bricolage, and the clown's anarchy — elements that converge to create a scene in which curious listening to the world forms the basis for shared theatrical gestures. Within this horizon, Chaplin becomes an emblematic figure; by combining technical rigour and playful openness, his work illuminates a mode of acting that retains the subversive power of childhood without compromising formal elaboration. Thus, childhood fluctuates between the conditions of metaphor and model, revealing itself as a formative principle of a solar theatrical performance, generating invention and openness both to oneself and to others.

13 On Copeau's inspiration in the figure of Chaplin, see also Rodrigo Scalari's article on the child as a model in the pedagogy of clowning: (Scalari, 2023b).



References

- FREIXE, Guy. *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XXe siècle*. Montpellier: l'Entretemps éd., 2010.
- FREIXE, Guy. *La filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine: une lignée du jeu de l'acteur*. Lavérune: Éditions l'Entretemps, 2014.
- LECOQ, Jacques. *Le théâtre du geste: mimes et acteurs*. Paris: Bordas, 1987.
- LECOQ, Jacques. *Le corps poétique: un enseignement de la création théâtrale*. Arles: Actes Sud, 1997.
- LECOQ, Jacques. *The Moving Body: Teaching Creative Theatre*. London: Methuen Drama, 2000.
- LECOQ, Jacques. *The Theatre of Movement and Gesture*. Abingdon/New York: Routledge, 2006.
- LES DEUX voyages de Jacques Lecoq. Producers: J. Lecoq, J-G Carasso and J-N Roy. Paris: On Line Productions, La Sept ARTE, ANRAT, 1999. 1 DVD (95 min), sound, colour.
- SCALARI, Rodrigo Cardoso. Copeau and Bing's Childhood Laboratories: a group of children, the embryo of the École du Vieux Colombier. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 13, n. 1, 2023a.. Available at: <https://doi.org/10.1590/2237-2660123673vs02> . Accessed on: 23 Mar. 2025
- SCALARI, Rodrigo. The child as a model in clown pedagogy: in Jacques Copeau, Jacques Lecoq and Philippe Gaulier. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 47, jul. 2023b. Available at: <https://doi.org/10.5965/1414573102472023e0104> . Accessed on: 23 Mar. 2025.
- SCALARI, Rodrigo Cardoso. Copeau e os laboratórios da infância: as brincadeiras de seus filhos, ou, melhor dizendo, le tout rond. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 44, Sept. 2022. Available at: <https://doi.org/10.5965/1414573102442022e0210> . Accessed on: 23 Mar. 2025.



Academic Biography

Rodrigo Scalari - Université Sorbonne Nouvelle

PhD in Performance Studies at Université Sorbonne Nouvelle - Paris III, Paris, France.

Email: rscalari@gmail.com

Guy Freixe - Université de Franche-Comté (UFC)

Professor Emeritus of Theater Theory and Practice at Université de Franche-Comté, Besançon, France.

Email: guy.freixe@gmail.com

Funding

CAPES

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

This article is derived from: SCALARI, Rodrigo. *L'enfant comme modèle dans la pédagogie théâtrale*: dans les approches de Jacques Copeau, Jacques Lecoq et Philippe Gaulier. 2021. Doctoral Thesis (PhD in Theatre and Performance Arts) - École doctorale 267: Arts & Médias, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, Paris, 2021. Available at: <https://theses.hal.science/tel-03564918>. Accessed in: 01/11/2025.

Copyright

Rodrigo Scalari and Guy Freixe

Copyright of the translation

Rodrigo Scalari and Rodrigo Monteiro

Contribution of authorship (CRediT)

Rodrigo Scalari: investigation; Guy Freixe: conceptualization

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



Evaluation Method

Single-Blind Peer Review

Editor

Éden Peretta

Peer Review History

Submission date: 23 Mar. 2025

Approval date: 23 Sept. 2025

