



Ephemerera

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal de Ouro Preto - v. 9, n. 18, 2025
ISSN: 2596-0229

Prelúdio à Ismael Ivo - 22-07-23 ©Pablo Bernardo

Poéticas Negras e Periféricas no Contexto da América Latina

Performatividades, Dramaturgias
e Pedagogias Contracoloniais – *Parte II*



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, Anderson Feliciano da Silva e Soraya Martins

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 Prelúdio à Ismael Ivo - 22-07-23 ©Pablo Bernardo

Tradutores e revisores em línguas estrangeiras

Aline Machado Gonçalves

Ana Carolina Brazão

Celso Rimoli

Carolina Vanso

Juliano Lima

Leonardo Maciel

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

07

Nota editorial: *outras mãos virão...*

Éden Peretta

Aline Machado Gonçalves

Laís Limonta Gonçalves

10

Editorial note: *other hands will come...*

Éden Peretta

Aline Machado Gonçalves

Laís Limonta Gonçalves

13

Sobre a permanência do efêmero: apresentação do Dossiê “Poéticas Negras e Periféricas no contexto da América Latina” - 2

Altemar Gomes Monteiro

Anderson Feliciano da Silva

Soraya Martins

20

On the persistence of the ephemeral: presentation of the Special Issue “Black and peripheral poetics in the Latin American context” - 2

Altemar Gomes Monteiro

Anderson Feliciano da Silva

Soraya Martins

Dossiê

26

Dramas afro-atlânticos: o teatro de James Baldwin desembarca na cena de São Paulo (1966)

William Santana Santos

Guilherme Diniz

42

Afro-Atlantic dramas: James Baldwin's theater arrives on the São Paulo stage (1966)

William Santana Santos

Guilherme Dinis

58

Dramaturgia da pele escrita: inscrituras negro-gaúchas e fabulações insurgentes em *Preta Poesia Feminina* (2021), de Silvia Duarte

Dênis Moura de Quadros

74

Dramaturgy of the written skin: black *gaúcha* *inscrituras* and insurgent fabulations in *Preta Poesia Feminina* (2021) by Silvia Duarte

Dênis Moura de Quadros

91

Ensaio epistolar para Macala: memória, teoria, afetividade e o direito à autonegação

Hildália Fernandes Cunha Cordeiro

Lívia Maria Costa Sousa

111

Epistolary essay for Macala: memory, theory, affectivity and the right to self-determination

Hildália Fernandes Cunha Cordeiro

Lívia Maria Costa Sousa

131

O que pode um corpo dissidente na capoeira?

Mateus Schimith

Alexsandro Rodrigues

150

What can a dissident body do in capoeira?

Mateus Schimith

Alexsandro Rodrigues

167

Ex-tinto: desmontagem de uma poética autoral negra

Rodrigo Augusto de Souza Antero

185

“Ex-tinto”: dismantling black authorial poetics

Rodrigo Augusto de Souza Antero

202

Arvorar: por um enraizamento afropindorâmico do corpo-território

Way Pury

223

“Arvorar”: toward an afropindoramic rooting of the body-territory

Way Pury

244

**Entrevista com Alexandre Américo: sobre as visualidades da dança
como composições no tempo**

Heloísa Sousa

Alexandre Américo

264

**Interview with Alexandre Américo: on the visualities of dance
as temporal compositions**

Heloísa Sousa

Alexandre Américo

284

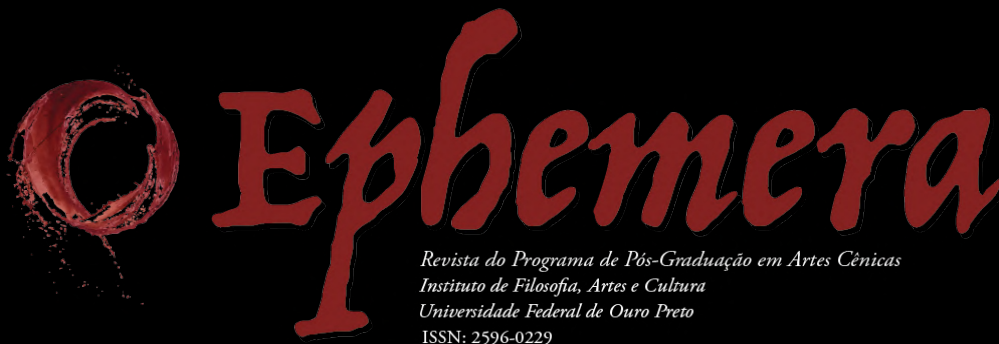
Os movimentos performáticos de Deisiane Barbosa

Rubens da Cunha

302

The Performative Movements of Deisiane Barbosa

Rubens da Cunha



NOTA EDITORIAL:

outras mãos virão...

EDITORIAL NOTE:

other hands will come...

Éden Peretta

 <http://orcid.org/0000-0002-0763-8045>

Aline Machado Gonçalves

 <https://orcid.org/0000-0001-6904-4536>

Laís Limonta Gonçalves

 <https://orcid.org/0009-0005-6240-5446>

 doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8541

Nota editorial:

outras mãos virão...

Com o presente volume, nosso projeto de editoração conclui o seu ciclo de três anos, consolidando a Ephemera como uma das mais significativas plataformas de difusão de artigos qualificados na área de Artes, no contexto nacional e internacional. Após a publicação destes oito dossiês temáticos e bilíngues, conseguimos nos inserir nos mais importantes indexadores latinoamericanos, contando com o apoio inestimável de centenas de pareceristas extremamente qualificados que, voluntariamente, disponibilizaram seus tempos e seus olhares críticos ao projeto de construção deste nosso periódico. Cabe a eles e elas, indubitavelmente, os nossos mais profundos agradecimentos.

A revista se consolidou nos últimos anos também graças ao apoio de instituições que oferecem suporte em múltiplas dimensões, às quais a equipe editorial registra seus agradecimentos, em especial à UFOP e à FAPEMIG. Em 2023, fomos contemplados pelo Edital FAPEMIG – Programa de Apoio a Publicações Científicas e Tecnológicas, o que viabilizou as versões de artigos de dossiês para a língua inglesa e a contratação de duas bolsistas BDCTI-III, responsáveis pelo fluxo de revisão e diagramação dos artigos, além da gestão cotidiana do periódico e de suas redes sociais. Ademais, em 2024, recebemos o apoio do Edital PROPPI/UFOP, o qual permitiu a aquisição dos registros DOI para todos os artigos já publicados e para os próximos números até 2026.

Além de agradecer a todas as pessoas autoras e leitoras de nosso periódico, gostaríamos também de comunicar que, com o encerramento deste projeto editorial, em março de 2026, os processos de aceitação, revisão, tradução e diagramação de novos artigos estarão suspensos, assim como toda a comunicação nas redes sociais, no site e no e-mail da revista. A próxima equipe editorial comunicará a todas as pessoas cadastradas em nosso site assim que o fluxo dos trabalhos for normalizado.

É com muita alegria e orgulho pelo trabalho realizado neste período que nós, a atual equipe editorial, formada por Éden Peretta (editor-chefe), Aline Machado Gonçalves (assistente editorial e revisora) e Laís Limonta Gonçalves (diagramadora e social media), nos despedimos da revista para permitir que outras mãos possam ocupar este lugar e nos presentear com outros lindos e importantes dossiês.

Forte abraço,

Éden, Aline e Laís



Biografia acadêmica

Éden Peretta - Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Professor de Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: edensp@ufop.edu.br

Aline Machado Gonçalves - Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Mestre em Letras: Estudos da Linguagem na Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: amachado150989@gmail.com

Laís Limonta Gonçalves - Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Mestre em Comunicação na Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: limontalais@gmail.com

Direitos autorais

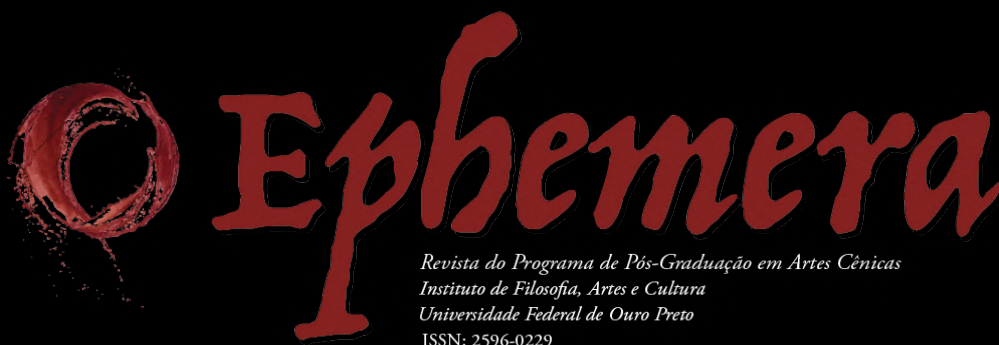
Éden Peretta, Aline Machado Gonçalves e Laís Limonta Gonçalves

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>.





EDITORIAL NOTE:

other hands will come...

NOTA EDITORIAL:

outras mãos virão...

Éden Peretta

 <http://orcid.org/0000-0002-0763-8045>

Aline Machado Gonçalves

 <https://orcid.org/0000-0001-6904-4536>

Laís Limonta Gonçalves

 <https://orcid.org/0009-0005-6240-5446>

 doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8507

Editorial Note:

Other hands will come...

Our publishing project concludes its three-year-cycle with this volume, thus consolidating *Ephemera* as one of the most significant platforms for the dissemination of peer-reviewed articles in the field of Arts, both nationally and internationally. After publishing these eight thematic and bilingual special issues, we were able to be included in the most important Latin American indexers, relying on the invaluable support of hundreds of highly qualified peer reviewers who voluntarily dedicated their time and critical insight to the construction of our journal. To them, undoubtedly, go our deepest gratitude.

For the past years, the journal has also been consolidated due to the support of institutions that offered their assistance on multiple fronts and to them the editorial team extends our thank you, especially to UFOP and FAPEMIG. In 2023, we were selected by the FAPEMIG Call for Proposals – Programa de Apoio a Publicações Científicas e Tecnológicas (Program for Support of Scientific and Technological Publications, in free translation), which enabled the translation of special issue papers and the hiring of two BDCTI-III fellows, who were responsible for the proofreading and layout of the papers besides the daily management of both the journal and its social media. Also, in 2024, we received support from PROPPI/UFOP, which allowed us to acquire DOI registrations for all papers already published and for upcoming issues until 2026.

Besides thanking all authors and readers of our journal, we would also like to announce that with the conclusion of this editorial project in March 2026 the processes of submission acceptance, peer-review, translation, and layout will be suspended, as well as communication on social media, on the website and on the journal's email address. The next editorial team will notify all registered users on our website as soon as the workflow returns.

It is with great joy and pride in the work accomplished during this period that we, the current editorial team, composed by Éden Peretta (editor-in-chief), Aline Machado Gonçalves (editorial assistant and proofreader) and Laís Limonta Gonçalves (layout designer and social media manager), bid farewell to the journal, allowing other hands to take place and gift us with other beautiful and important special issues.

With our best regards,

Éden, Aline e Laís



Academic Biography

Éden Peretta - Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Professor of the Performing Arts at Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, Minas Gerais, Brazil.

E-mail: edensp@ufop.edu.br

Aline Machado Gonçalves - Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Master's degree holder in Letras at Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, Minas Gerais, Brazil.

E-mail: amachado150989@gmail.com

Laís Limonta Gonçalves - Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Master's degree holder in Communication at Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, Minas Gerais, Brazil.

E-mail: limontalais@gmail.com

Copyright

Éden Peretta, Aline Machado Gonçalves e Laís Limonta Gonçalves

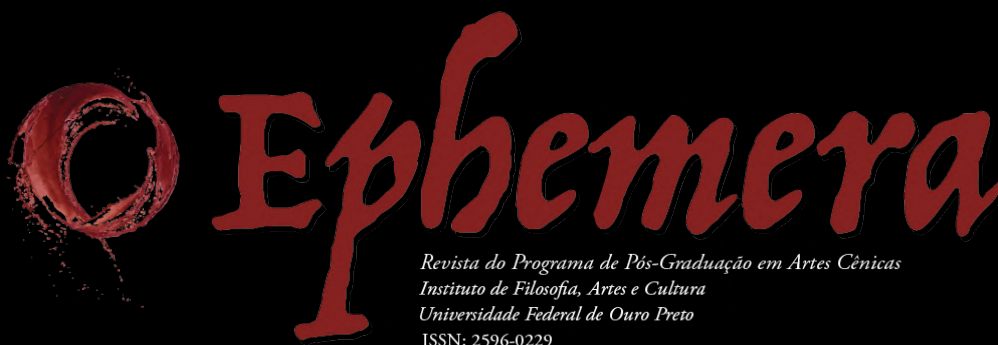
Copyright of the translation

Aline Machado Gonçalves

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>.





**SOBRE A PERMANÊNCIA DO EFÊMERO:
apresentação do Dossiê “Poéticas Negras e Periféricas
no contexto da América Latina” - 2**

ON THE PERMANENCE OF THE EPHEMERAL:
presentation of the Special Issue “Black and Peripheral Poetics
in the Latin America context” - 2

Altemar Di Monteiro

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

Anderson Feliciano

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

Soraya Martins

 <https://orcid.org/0000-0003-4118-7660>

 doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8504

Sobre a permanência do efêmero:

apresentação do Dossiê “Poéticas Negras e Periféricas no contexto da América Latina” – 2

“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” – foi assim que anunciamos o primeiro volume do Dossiê Performatividades Negras, lançado em dezembro de 2025. No volume anterior, afirmávamos que a chama do encontro entre corpos negros não se apaga, que é necessário manter a atividade no abano. Neste segundo volume, queremos retomar essa imagem, aquecê-la sem com isso acender um sentimentalismo incendiário. Não podemos esquecer, como bem lembra Achille Mbembe (2018), que mesmo a crítica estética ao colonialismo não rompeu inteiramente com o mito de que no “sangue negro” residiriam instinto, exaltação e uma profusão de fogo: aquilo que o racista francês Arthur de Gobineau chamou de “brilhos, exaltações e irreflexão”. A associação entre negritude e irracionalidade ardente atravessou tanto os discursos raciais quanto segue alimentando certas respostas anticoloniais que, por vezes, buscam reverter o estigma sem desarmar sua lógica. Se o fogo foi reiteradamente projetado como essência, vigor selvagem, reserva primária de sensibilidade, “princípio melaniniano” que se anima como “fonte de inspiração para as artes”, talvez seja preciso interromper essa constância e perguntar que chama é essa que insistimos em abanar.

Propomos neste segundo volume, então, pensar outros fogos. Talvez um *fogo fátuo*, como aquele que o Grupo de Pesquisa Negruras acionou em sua montagem de 2025: chama que aparece e desaparece, vestígio que salta da negritão do mundo em sua instabilidade, alimentada pela matéria orgânica desta terra e pelas relações infundáveis entre humanos e não humanos, vida e não vida. Não um fogo permanente, nem tomado de irracionalidade, recheado de mitos e estereótipos coloniais, mas um fogo que cresce na oscilação, no tropeço, no entrelaçamento de tudo o que existe, na fratura da razão universal que separa razão e emoção. Um fogo que não reivindica essência alguma, que não se fixa como identidade ardente, mas que opera como acontecimento, abrindo fissuras para perceber o mundo e reimaginar as poéticas negras apesar da gramática colonial que tentou capturá-las.

Este segundo volume cresce diretamente das atividades de pesquisa do Grupo de Pesquisa Negruras, da UFMG, onde Altamar Di Monteiro e Anderson Feliciano vêm trabalhando de modo continuado sobre essas imagens do fogo fátuo, do tropeço e do vestígio como operadores críticos para pensar as poéticas negras contemporâneas. A esse percurso soma-se, agora, a contribuição da professora doutora Soraya Martins, da Unespar, cujo olhar crítico, forjado no âmbito do projeto Teatralidades da Negrura - no qual investiga as contemporâneas teatralidades negras na sua pluralidade estética, na sua implicação política e em modos outros de reencenar a experiência negra na diáspora -, que desenvolve no sul do país, amplia o campo de interlocução e tensiona ainda mais as imagens que mobilizamos. Assim como na primeira parte do dossiê, esta



edição também se constrói a partir da fabulação como método, por meio de uma mirada coletiva que elabora um presente turvo para refletir sobre a produção negra contemporânea. Atentos às manifestações secretas, sinuosas e fugidias desse fogo fátuo, seguimos observando os vestígios e organizando cada artigo como notas, em diálogo com James Baldwin e Christina Sharpe, fazendo ver na experiência negra aquilo que há de comum, violento, contraditório e belo.

A abertura do segundo volume de nosso dossiê desembarca no palco dos anos 1960. “Dramas afro-atlânticos”, de William Santana Santos e Guilherme Diniz, acompanha a montagem de *Blues for Mister Charlie*, de James Baldwin, pelo Grupo Teatral do Negro em 1966. Em plena Ditadura Civil-Militar, a cena paulista se liga a Nova York, costurando um Atlântico Negro como trânsito concreto de ideias, urgências e insurgências. Para Guilherme Diniz, *Blues for Mister Charlie* constituiu um significativo marco político e estético ao ecoar o pensamento de um dos intelectuais afro-americanos mais importantes e combativos do século XX, aproximando as resistências negras do Brasil e dos EUA.

Nesses trânsitos dramaturgicos, direto do sul do país, o artigo seguinte, “Dramaturgia da pele escrita”, de Dênis Moura de Quadros, propõe uma análise da performance *Preta poesia feminina* (2021), idealizada e encenada por Sílvia Duarte, à luz do conceito de inscritura. O artigo busca compreender de que modo a obra articula corpo, memória e ancestralidade como práticas estéticas e políticas de enunciação, demonstrando que a cena constrói uma escritura coletiva e insurgente, em que o corpo negro feminino se inscreve como superfície simbólica de resistência e reexistência.

É neste ponto que “Ensaio epistolar para Macala” retorna ao arquivo colonial para incendiá-lo por dentro. A carta de Hildália Fernandes Cunha Cordeiro e Livia Maria Costa Sousa endereçada à mulher negra fotografada por Marc Ferrez e rebatizada por Luciany Aparecida busca reabrir o tempo para girar em espiral. Em diálogo com Saidiya Hartman, Audre Lorde, bell hooks, Patricia Hill Collins e Conceição Evaristo, o texto recusa a necropolítica do esquecimento para costurar memória, teoria e afetividade, em uma escrita que honra os legados de mulheres negras e reivindica o direito à (auto)nomeação. O punho cerrado de Macala, símbolo de resistência, transforma-se em metáfora central da narrativa, evocando a urgência da manutenção não essencializada do fogo ancestral, da voz e da dignidade negada.

Da força performativa dessa carta, passamos à performatividade da capoeira. “O que pode um corpo dissidente na capoeira?” investiga a performatividade de gênero e sexualidade na capoeira a partir de relatos de capoeiristas LGBTQIA+. A pesquisa de Mateus Schimith e Alessandro Rodrigues utilizou entrevistas estruturadas com quatro capoeiristas LGBTQIA+ que exercem docência em seus grupos, situados em diferentes estados brasileiros. A análise dos relatos evidencia que esses corpos experienciam formas específicas de exclusão e silenciamento, sendo pressionados a ocultar suas identidades como estratégia de sobrevivência. O trabalho conclui que o fortalecimento



da performatividade dissidente na capoeira depende da criação de espaços mais plurais e do enfrentamento das hierarquias simbólicas e materiais que sustentam exclusões históricas. É nesse sentido que a ancestralidade aparece não como mito pacificado, mas como campo de disputa. A libertação exige enfrentar hierarquias simbólicas e materiais que insistem em organizar quem pode gingar no centro da grande roda do mundo.

Essa tensão entre mascaramento e visibilidade reaparece em “Ex-tinto: desmontagem de uma poética autoral negra”. Ao revisitar a trilogia Projeto Córpe, o texto de Rodrigo Augusto de Souza Antero assume a desmontagem como partilha de processo criativo autoral. A máscara branca feita de copos descartáveis na performance analisada evoca Frantz Fanon para denunciar a branquitude estrutural que molda corpos e expectativas. A escrevivência atravessa o diário da pesquisa: não para afirmar um resultado, mas para expor a engrenagem. Desmontar é também recusar a transparência ilusória da cena.

Se desmontar é trabalho crítico e criativo, “Arvorar” propõe um verbo que cresce em sua performatividade. Ao traduzir o *reclaim* mobilizado por Isabelle Stengers como arvorar, em conversa com Bruno Latour e Donna Haraway, Way Pury assume a tradução como prática insurgente. Palavra onça. Tradução feitiço. Imaginação vegetal que brota em perspectivas ameríndias e afrodiaspóricas. Resistir não como reação, mas como enraizamento e brotamento. O texto se afirma, então, como um programa performativo em devir.

Para finalizar esse volume do dossiê, propomos o diálogo com dois artistas da cena: Alexandre Américo e Deisiane Barbosa. Na entrevista com Alexandre Américo realizada por Heloísa Sousa, o projeto *Manifestações da Terra* revela uma dança que escuta paisagens, matérias e ritmos. Com ênfase em referências artísticas e filosóficas afrocentradas, o texto mostra que a dança de Américo redefine alguns conceitos das visualidades da cena, principalmente no que concerne à elaboração dos figurinos como matérias sobre o corpo, desenvolvendo uma prática processual, sem hierarquias e de uma escuta atenta às coisas, às paisagens e suas presenças. Já em “Os movimentos performáticos de Deisiane Barbosa”, Rubens da Cunha apresenta o trabalho de uma artista do Recôncavo Baiano que desenvolve um trabalho multimodal incluindo poesia, escrita de cartas, performances, artes visuais, fotografia, costura e edição de livros. O artigo aborda três projetos artísticos de longa duração da artista: Cartas a Tereza, Andarilha Edições e Casamendoeira, mostrando que a ancestralidade, a memória e o feminismo são elementos centrais em seu trabalho.

A casa reerguida ecoa o tumbeiro reimaginado no início do dossiê. Entre mar e terra, arquivo e fabulação, roda e palco, e o que é dito nos silêncios, este volume apresenta poéticas que não apenas resistem, mas inventam modos de habitar o mundo.

Em tempos de sol artificial, experimento chinês de fusão nuclear que visa a replicar o processo do sol para gerar energia limpa e quase ilimitada, conhecido como EAST (Experimental Advanced Superconducting Tokamak), também vislumbramos os rastros da experiência negra no mundo para além do imaginário colonial que nos foi imposto por séculos. Para além da fuga, pensar



em permanências ao redor do fogo surge como possibilidade provisória de vidas vividas em sua potência máxima até que tudo seja fogo outra vez. Até que tudo seja cinza. Até que tudo renasça como aquele pássaro que Exu acertou ontem com a pedra que só atirou hoje!



Referências

Baldwin, James. *Notas de um filho nativo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

Mbembe, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

Sharpe, Christina. *Notas Ordinárias*. São Paulo: Fósforo, 2024.



Biografia acadêmica

Altemar Di Monteiro (Altemar Gomes Monteiro) - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Professor na Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Cênicas, 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

Soraya Martins - Universidade Estadual do Paraná (Unespar)
Professora do curso de Licenciatura em Teatro da Faculdade de Artes do Paraná, na Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil.

E-mail: sorayalettras@gmail.com

Direitos autorais

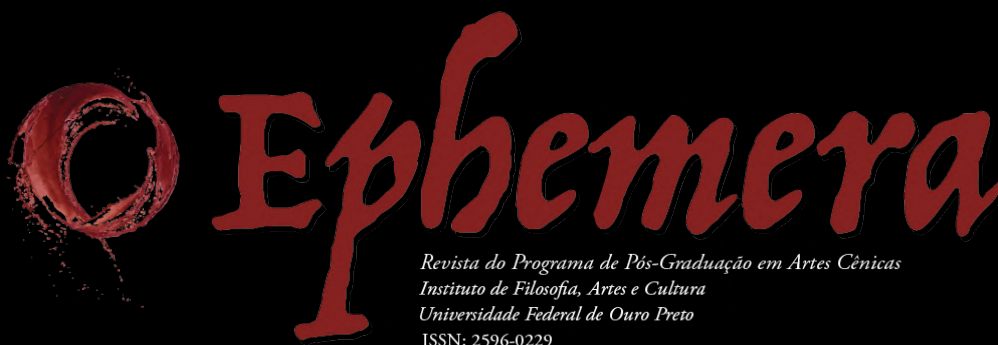
Altemar Di Monteiro, Anderson Feliciano e Soraya Martins

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>.





Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

ON THE PERMANENCE OF THE EPHEMERAL:
presentation of the Special Issue “Black and Peripheral Poetics
in the Latin America context” - 2

SOBRE A PERMANÊNCIA DO EFÊMERO:
apresentação do Dossiê “Poéticas Negras e Periféricas
no contexto da América Latina” - 2

Altemar Di Monteiro

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

Anderson Feliciano

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

Soraya Martins

 <https://orcid.org/0000-0003-4118-7660>

 doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8507

On the permanence of the ephemeral:

presentation of the Special Issue “Black and Peripheral Poetics in the Latin America context” - 2

“Observe the sparks of the ember, the heat emanating from contemporary Black thought. Feel the shadows of the darkness that surrounds us. Let the traces move us, gathering in each movement the burning possibility of another world.” This is how we announced the first volume of the Black Performativities Special Issue, released in December 2025. In that volume, we affirmed that the flame of the encounter between Black bodies does not fade, and that it is necessary to keep fanning it. In this second volume, we return to that image, seeking to warm it without igniting an incendiary sentimentalism. We should not forget, as Achille Mbembe (2018) reminds us, that even aesthetic critiques of colonialism did not entirely break with the myth that “Black blood” contains instinct, exaltation, and a profusion of fire—what the French racist Arthur de Gobineau called “brilliance, exaltation, and lack of reflection.” The association between Blackness and fiery irrationality has permeated racial discourse and continues to inform certain anticolonial responses that, at times, attempt to reverse the stigma without dismantling its underlying logic. If fire has repeatedly been projected as an essence—a wild vigor, a primal reservoir of sensibility, a “melaninian principle” animated as a “source of inspiration for the arts”—perhaps it is necessary to interrupt this continuity and ask what kind of flame it is that we continue to fan.

In this second volume, we therefore propose thinking about other kinds of fire. Perhaps a will-o’-the-wisp, like the one evoked by *Grupo de Pesquisa Negruras* in its 2025 staging: a flame that appears and disappears, a trace that leaps from the world’s blackness in its instability, nourished by the organic matter of this land and by the endless relations between humans and non-humans, life and non-life. Not a permanent fire, nor one steeped in irrationality and laden with colonial myths and stereotypes, but a fire that grows with oscillation, stumbling, and the interweaving of all that exists, in the fracture of a universal reason that separates reason from emotion. It is a fire that claims no essence, that does not fix itself as a burning identity, but instead operates as an event, opening fissures to perceive the world anew and to reimagine Black poetics despite the colonial grammar that sought to capture them.

This second volume emerges directly from the research activities of *Grupo de Pesquisa Negruras* at Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), where Altemar Di Monteiro and Anderson Feliciano have been working continuously with the images of the will-o’-the-wisp, the stumble, and the trace as critical operators for thinking about contemporary Black poetics. This trajectory is now joined by the contribution of Soraya Martins, professor at Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Her critical perspective—shaped within the project *Teatralidades da Negrura*, in which she investigates contemporary Black theatricalities in their aesthetic plurality, political implications, and alternative ways of restaging Black experience in the diaspora—expands the field of dialogue and further complicates the images we mobilize. As in the first part of the special issue,



this edition is also built around fabulation as method, through a collective lens that engages a murky present in order to reflect on contemporary Black production. Attentive to the secret, sinuous, and fleeting manifestations of this will-o'-the-wisp, we continue to observe its traces, organizing each article as a set of notes in dialogue with James Baldwin and Christina Sharpe, making visible in Black experience what is common, violent, contradictory, and beautiful.

The second volume of our special issue opens with “Afro-Atlantic dramas,” by William Santana Santos and Guilherme Diniz, examines the 1966 staging of *Blues for Mister Charlie*, by James Baldwin, by *Grupo Teatral do Negro*. In the midst of the Brazilian Military Dictatorship, the São Paulo stage connects with New York City, stitching together a Black Atlantic as a concrete circulation of ideas, urgencies, and insurgencies. For Guilherme Diniz, *Blues for Mister Charlie* constituted a significant political and aesthetic landmark, echoing the thought of one of the most important and combative African American intellectuals of the 20th century while bringing Black resistance movements in Brazil and the United States into closer dialogue.

Within these dramaturgical crossings, and coming from the south of the country, the following article—“Dramaturgy of the written skin,” by Dênis Moura de Quadros—proposes an analysis of the performance *Preta poesia feminina* (2021), conceived and performed by Sílvia Duarte, in light of the concept of *inscritura*. The article seeks to understand how the work articulates body, memory, and ancestry as aesthetic and political practices of enunciation, demonstrating that the performance constructs a collective and insurgent form of writing in which the Black female body inscribes itself as a symbolic surface of resistance and re-existence.

At this point, “Epistolary essay for Macala” returns to the colonial archive to set it ablaze from within. The letter by Hildália Fernandes Cunha Cordeiro and Livia Maria Costa Sousa, addressed to the Black woman photographed by Marc Ferrez and later renamed by Luciany Aparecida, seeks to reopen time so that it may spiral. In dialogue with Saidiya Hartman, Audre Lorde, bell hooks, Patricia Hill Collins, and Conceição Evaristo, the text refuses the necropolitics of forgetting, weaving together memory, theory, and affect in a form of writing that honors the legacies of Black women and reclaims the right to (self-)naming. Macala’s clenched fist, a symbol of resistance, becomes the central metaphor of the narrative, evoking the urgency of sustaining, without essentializing, the ancestral fire, voice, and dignity that has been denied.

From the performative force of this letter, we move to the performativity of *capoeira*. “What can a dissident body do in *capoeira*?” investigates the performativity of gender and sexuality in *capoeira* with accounts from LGBTQIA+ *capoeiristas*. The study by Mateus Schimith and Alexsandro Rodrigues draws on structured interviews with four LGBTQIA+ *capoeiristas* who teach within their groups, located in different Brazilian states. The analysis of these accounts shows that such bodies experience specific forms of exclusion and silencing, often being pressured to conceal their identities as a survival strategy. The study concludes that strengthening dissident performativity in *capoeira* depends on creating more plural spaces and confronting the symbolic and material hierarchies that sustain historical exclusions. In this sense, ancestry appears not as a pacified myth but as a field of



dispute. Liberation requires confronting the symbolic and material hierarchies that continue to determine who is allowed to *gingar* at the center of the great *roda* of the world.

This tension between masking and visibility reappears in “Ex-tinto: deconstructing a black authorial poetics.” Revisiting the trilogy *Projeto Córpe*, the text by Rodrigo Augusto de Souza Antero approaches dismantling as the sharing of an authorial creative process. The white mask made of disposable cups in the performance under analysis evokes Frantz Fanon to denounce the structural whiteness that shapes bodies and expectations. *Escrevivência* runs through the research diary—not to assert a final result, but to expose the underlying mechanisms. To dismantle is also to refuse the illusory transparency of the scene.

If dismantling is both critical and creative work, “*Arvorar*” proposes a verb that grows through its own performativity. By translating the notion of reclaim, mobilized by Isabelle Stengers as *arvorar*, in dialogue with Bruno Latour and Donna Haraway, Way Pury treats translation as an insurgent practice. Jaguar-word. Spell-translation. A vegetal imagination that sprouts from Amerindian and Afro-diasporic perspectives. Resistance appears not as reaction, but as rooting and sprouting. The text thus affirms itself as a performative program in the making.

To conclude this volume of the special issue, we propose a dialogue with two artists from the performance scene: Alexandre Américo and Deisiane Barbosa. In the interview with Américo conducted by Heloísa Sousa, the project *Manifestações da Terra* reveals a form of dance that listens to landscapes, materials, and rhythms. With an emphasis on Afro-centered artistic and philosophical references, the text shows that Américo’s dance redefines certain concepts of stage visibility, particularly regarding the development of costumes as materials on the body, fostering a process-based practice without hierarchies and grounded in attentive listening to things, landscapes, and their presences. In “The performative movements of Deisiane Barbosa,” Rubens da Cunha presents the work of an artist from Recôncavo Baiano who develops a multimodal practice that includes poetry, letter writing, performance, visual arts, photography, sewing, and book editing. The article discusses three of the artist’s long-term projects—*Cartas a Tereza*, *Andarilha Edições*, and *Casamendoeira*—showing that ancestry, memory, and feminism are central elements in her work.

The rebuilt house echoes the reimagined *tumbeiro* evoked at the beginning of the special issue. Between sea and land, archive and fabulation, *roda* and stage—and what is spoken in silences—this volume presents poetics that not only resist, but also invent new ways of inhabiting the world.

In times of artificial suns, such as the Chinese nuclear fusion experiment known as Experimental Advanced Superconducting Tokamak (EAST), which seeks to replicate the Sun’s process to generate clean and nearly limitless energy, we also glimpse the traces of Black experience in the world beyond the colonial imaginary imposed upon us for centuries. Beyond escape, thinking about forms of remaining around the fire emerges as a provisional possibility for lives lived in their fullest potential, until everything becomes fire once again. Until everything becomes ash. Until everything is reborn like the bird that *Exu* struck yesterday with the stone he only threw today!



References

- Baldwin, James. *Notas de um filho nativo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- Mbembe, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- Sharpe, Christina. *Notas Ordinárias*. São Paulo: Fósforo, 2024.



Academic Biography

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

Email: 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.

Email: anderson.feliciano@aluno.ufop.edu.br

Soraya Martins - Universidade Estadual do Paraná (Unespar)

Professor of the Theater at Faculdade de Artes do Paraná, Universidade Estadual do Paraná, Curitiba,
Paraná, Brazil.

E-mail: sorayalettras@gmail.com

Copyright

Altemar Di Monteiro, Anderson Feliciano and Soraya Martins

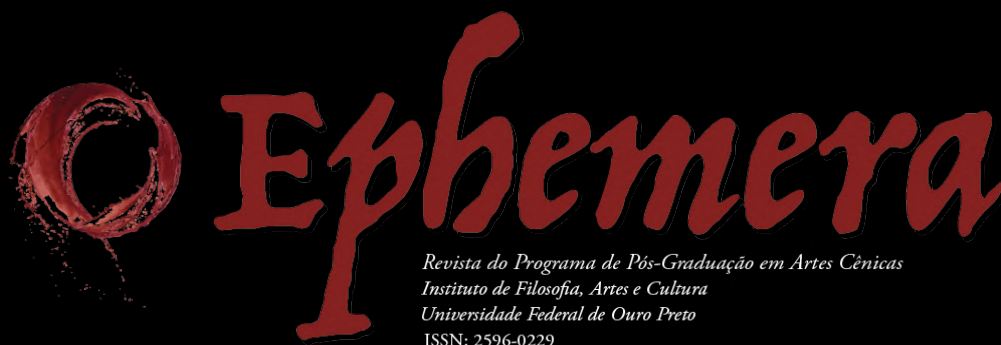
Copyright of the translation

Ana Carolina Brazão 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>.





DRAMAS AFRO-ATLÂNTICOS: o teatro de James Baldwin desembarca na cena de São Paulo (1966)

AFRO-ATLANTIC DRAMAS:
The Theater of James Baldwin lands on São Paulo stage (1966)

William Santana Santos

 <https://orcid.org/0000-0003-1037-9563>

Guilherme Diniz

 <https://orcid.org/0009-0001-5986-8109>

 doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8141

Dramas afro-atlânticos:

o teatro de James Baldwin desembarca na cena de São Paulo (1966)

Resumo: Este artigo busca analisar e reconstituir a montagem de *Blues for Mister Charlie*, obra de James Baldwin, encenada pelo Grupo Teatral do Negro (GTN) em 1966 na cidade de São Paulo, discutindo seu contexto sócio-histórico, a ambiência artística da época e sua recepção crítica. A análise debruçou-se tanto sobre um material dramaturgico e teórico, quanto sobre fontes históricas primárias, isto é, materiais arquivísticos de caráter jornalístico-crítico. O estudo da encenação salientou as interlocuções diaspóricas entre a cena negra de São Paulo e a de Nova York, examinando como o GTN, em especial, participou dos trânsitos culturais no chamado Atlântico Negro. O artigo também discute a contundente presença dos teatros negros durante a Ditadura Civil-Militar (1964-1985), contribuindo, assim, para uma historiografia teatral mais ampla, crítica e plural. O espetáculo, pioneiro ao encenar uma dramaturgia de Baldwin no teatro brasileiro, constituiu um significativo marco político e estético ao ecoar o pensamento de um dos intelectuais afro-americanos mais importantes e combativos do século XX, aproximando as resistências negras do Brasil e dos EUA.

Palavras-chave: James Baldwin; teatro negro; dramaturgia negra; diáspora; atlântico negro.

Afro-Atlantic dramas:

James Baldwin's theater arrives on the São Paulo stage (1966)

Abstract: This article analyzes and reconstructs the 1966 staging of *Blues for Mister Charlie*, a play by James Baldwin, performed by Grupo Teatral do Negro (GTN) in São Paulo, Brazil. It situates the production within its broader sociohistorical and artistic context, examining both its critical reception and the cultural climate of the period. Drawing on dramaturgical and theoretical materials, as well as primary historical sources—particularly archival press and critical documents—the study highlights diasporic dialogues between Black theatrical scenes in São Paulo and New York. Special attention is given to GTN's role in the cultural flows of the so-called Black Atlantic. The article also examines the strong presence of Black theater during Brazil's civil-military dictatorship (1964–1985), contributing to a more inclusive and critical historiography of Brazilian theater. As the first production of a Baldwin play in Brazil, the performance marked a significant political and aesthetic milestone, echoing the voice of one of the 20th century's most prominent and radical African American intellectuals. It forged connections between racial and political resistance in Brazil and the African American Civil Rights Movement in the United States.

Keywords: James Baldwin; Black theater; Black dramaturgy; Diaspora; Black Atlantic.



1 Introdução

A ideia de reconstituir a montagem de *Blues for Mister Charlie*, de James Baldwin, levada à cena pelo Grupo Teatral do Negro (GTN) em 1966 esbarra em um primeiro e significativo desafio: a escassez de estudos sobre os teatros negros na historiografia do teatro brasileiro e sobretudo nos anos 1960. Diante dessa lacuna, foi realizada uma pesquisa minuciosa em fontes primárias, consultadas em acervos físicos e digitais¹.

Propomos situar o GTN e sua encenação no contexto do teatro produzido pela diáspora africana no chamado Atlântico Negro. Em vez da comum comparação entre experiências nacionais, priorizamos as trocas e os circuitos transatlânticos (Gilroy, 2020), com destaque para o diálogo entre as cidades de São Paulo e Nova York. O GTN não foi apenas parte do teatro moderno paulistano, mas um agente ativo na formação de uma cena cultural afro-atlântica. O curto intervalo entre a estreia da peça nos EUA (1964) e sua montagem no Brasil (1966) revela a sintonia dos artistas negros brasileiros com o cenário cultural diaspórico.

Blues for mister Charlie foi a primeira tradução de uma obra de James Baldwin no Brasil e sua montagem pelo GTN constituiu um episódio importante e pioneiro para sua recepção nos anos 1960². Além de contribuir para os estudos sobre a recepção de Baldwin no Brasil, especialmente de seu teatro, este artigo também discute a presença dos teatros negros durante a Ditadura Civil-Militar (1964-1985). Propomos aqui narrar esse capítulo silenciado da história das cenas negras nas Américas.

A estrutura do artigo divide-se em três partes: a primeira aborda a obra *Blues for Mister Charlie*, contextualizando-a e analisando seus elementos centrais; a segunda reconstitui a trajetória da montagem no Brasil durante a ditadura militar e suas conexões transnacionais; e a terceira discute sua recepção crítica, com ênfase nas reflexões do sociólogo e crítico Eduardo de Oliveira e Oliveira.

1 A pesquisa foi realizada nos acervos físicos do Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP), na Biblioteca Jenny Klabin Segall e nos acervos digitais dos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*, bem como nos variados jornais presentes na Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

2 Os primeiros livros de James Baldwin publicados no Brasil apareceram em 1967, um ano após a montagem de *Blues for Mister Charlie*: o romance “Giovanni” e a coletânea de ensaios “Da próxima vez, o fogo”. O interesse no autor pós-66 foi constante. Para uma história da recepção de Baldwin no Brasil, ver: (Ratts, 2011).



2 *Blues para Mister Charlie*: breve contextualização

Blues for Mister Charlie é a segunda dramaturgia de James Baldwin³. Nos anos 1960 suas realizações no romance, no ensaio e no conto já eram amplamente reconhecidas e premiadas, projetando Baldwin como um dos principais críticos do racismo nos Estados Unidos. A sugestão para que Baldwin escrevesse a peça veio do renomado encenador e cineasta Elia Kazan (1909-2003), cofundador do *Actors Studio*. No ano de 1958, ele sugeriu a Baldwin que escrevesse uma dramaturgia baseada no assassinato de Emmett Louis Till. Em 1955, o jovem negro, acusado de ter flertado com uma mulher branca em uma loja no estado do Mississippi, foi brutalmente torturado até a morte por dois supremacistas. O sistema judiciário, ancorado no segregacionismo racial, inocentou integralmente os dois assassinos, que mais tarde admitiram a autoria do crime. O caso desencadeou protestos, marchas e movimentações fundamentais para o Movimento por Direitos Civis. Ademais, o texto é dedicado à memória de Medgar Evers (1925-1963), um dos mais importantes militantes negros do século passado, também assassinado por um supremacista branco.

Em abril de 1964, a peça foi levada à cena pelo *Actors Studio*, sob a direção de Burgess Meredith (1907-1997), no *ANTA Playhouse*, um importante teatro do circuito *Broadway*. A peça conseguiu se manter em cartaz devido a uma grande campanha feita na imprensa nova-iorquina. Muitos patrocinadores negros e brancos aliados à luta solidarizaram-se com a causa. A temporada se encerrou em 29 de agosto daquele ano, ficando quatro meses em cartaz, tempo considerável para uma peça de um escritor negro no coração da *Broadway*.

Do ponto de vista histórico, é imprescindível situar esta obra de Baldwin no conjunto político-artístico do Teatro Negro (*Black Theatre*) estadunidense nos anos 60, isto é, em um dos momentos mais incandescentes das lutas por direitos civis. Nessa época, os artistas negros adotaram uma postura radicalmente engajada na conscientização direta da população, alçando o palco como um meio de insurreição e criação de imagens positivas e plurissignificativas da população negra (Martins, 1995).

Em linhas gerais, a obra nos apresenta uma pungente radiografia de uma sociedade fissurada pelo mais profundo ódio racial. Para além de seus efeitos políticos e econômicos, Baldwin examina os modos pelos quais o racismo constitui subjetividades, consciências e afetos capazes de estimular e naturalizar a violência racial, negando o pleno reconhecimento de certas humanidades. Diz ele

³ Baldwin publicou em 1954 a sua primeira peça teatral, intitulada *The Amen Corner*, um contundente drama familiar que, no decorrer de seus três atos, apresenta as crises éticas e teológicas de Margaret Alexander, uma implacável pastora cujo fervor conduziu com mão de ferro a vida de sua congregação pentecostal e a criação de seu filho David. Assim como em *Blues for Mister Charlie*, as contradições das igrejas negras são aqui abordadas em uma dramaturgia de corte realista, disposta a questionar as dilemáticas relações entre pais e filhos, bem como o peso dos dogmas e das verdades intocáveis na construção dos afetos. A obra estreou em 1955 em uma produção realizada pela Howard University, instituição de ensino historicamente negra. No Brasil, a peça foi traduzida em 1972 pelo dramaturgo Aldomar Conrado (1936-2018), em uma publicação da editora Lidor (Diniz, 2023). Estudos em língua portuguesa sobre o teatro de Baldwin são raríssimos, outra contribuição deste artigo.



no prefácio da peça: “a raça é a praga, nosso conceito de cristianismo é a praga e esta furiosa praga tem o poder de destruir qualquer relação humana” (Baldwin, 1964, p. 7). Richard Henry, um jovem afro-americano, filho de um pastor, foi assassinado por Lyle Britten, o branco proprietário de uma modesta loja de conveniências, em uma cidadezinha no sul dos Estados Unidos. O entrecho não está, contudo, centrado na investigação policlesca do crime, nem tampouco visa execrar, moralmente, os culpados. A peça expõe as consequências coletivas e individuais dos processos de racialização na vida de pessoas negras e brancas, dramatizando como identidades, visões de mundo e comportamentos são formatados por esta tecnologia de poder, isto é, a raça.

A rígida segregação racial, plasmada pelas chamadas leis Jim Crow (1877-1965), é o grande pano de fundo desta dramaturgia. Baldwin assume, na espacialidade de sua peça, esta implacável separação entre as populações negra e branca. Cada qual ocupa uma lateral do palco. *Blues for Mister Charlie* incorpora, em sua composição cenográfica, os modos por meio dos quais o conflito racial se traduz nas tensões geográficas, na maneira como o espaço público é disputado. Em termos estilísticos, o drama estrutura-se, de um modo geral, em uma linguagem realista. Porém, Baldwin suspende a linearidade espaço-temporal para introduzir *flashbacks* que retomam momentos distintos do passado das personagens, desenhando melhor seus universos psicoemocionais. Esta artesanaria do tempo, entre idas e vindas, permite ao dramaturgo não apenas acentuar melhor os desejos e os medos profundos de suas criaturas, mas também romper, de maneira moderna, as convenções do drama absoluto e aristotélico (Szondi, 2011). O autor prescinde de personagens tipos ou caricaturas, dando vida a seres complexos, repletos de incoerências, acertos e falhas.

Richard Henry é um rapaz de apenas 18 anos que rumou para Nova York a fim de estudar música. Após um intenso período na parte norte do país, ele então regressa à sua cidade natal, trazendo consigo sonhos, agridoces recordações e, sobretudo, uma crescente inconformidade diante das desigualdades raciais. Em Nova York, Richard pôde viver experiências educacionais e sexuais impensáveis para um negro no sul. Ao voltar, o jovem revê criticamente toda a sua vida, exalando um saturado inconformismo e uma sede de vingança diante das limitações e humilhações produzidas pelo racismo. Ainda que um tanto impulsivo e vacilante, Richard está a constituir a sua autoimagem e identidade, encarando as violências raciais, experimentando desejos e frustrações sexuais no seu fragoso processo de amadurecimento. Para Orozimbo Paolucci Neto (2013), a construção da masculinidade negra, em um conflituoso mundo, que nega sua humanidade, é um dos debates nevrálgicos de *Blues for Mister Charlie*.

Quanto à composição de Lyle Britten, Baldwin não o pinta com cores monstruosas. O assassino está longe de ser uma aberração extraordinária. Ele é o homem comum, o pai de família integrado à sociedade. O seu supremacismo não está ostentado nas vestes da Ku Klux Klan, mas na maneira como ele exige que respeitem a sua masculinidade e a sua brancura; no seu modo ríspido de se indignar com a “ousadia” de certos negros insubmissos; na sua recusa a aceitar qualquer possibilidade de igualdade racial. Richard recusa-se a acatar o lugar socialmente imposto a ele. É esta sua insubordinação que irá encolerizar Lyle Britten. Baldwin molda esta personagem dando-nos



um terrível perfil não pela suposta singularidade de Lyle, mas pela sua tacanha mediocridade. Aliás, *Mister Charlie*, gíria afro-americana utilizada desde o século XIX, designa sarcasticamente o homem branco comum, ora autoritário ora condescendente.

Por estas veredas, o dramaturgo examina, especialmente no terceiro ato da peça, a seletividade racial no âmbito jurídico, problematizando os mecanismos ideológicos que atuam nos processos de criminalização e animalização do corpo negro, tornando-o, *per se*, uma ameaça à ordem social. O assassino, no auge de sua injusta revolta, desdenha da justiça, crente de que um homem branco como ele jamais seria condenado. Baldwin escancara aquilo que Charles Mills (2023) denominou de contrato racial, isto é, os modos pelos quais a supremacia branca sistematiza racialmente o Estado, as leis, a política e a economia, estruturando desigualdades para uns e vantagens para outros.

O universo religioso das igrejas negras (*black churches*) é uma das simbologias centrais em *Blues for Mister Charlie*. Não se deve olvidar que o próprio Baldwin cresceu em um ambiente por excelência religioso, como ele mesmo nos relata percucientemente em “Notas de um filho nativo” (Baldwin, 2020) e “Da próxima vez, o fogo” (Baldwin, 2024), tendo sido um ardoroso pregador dos 14 aos 17 anos. Em termos históricos, na formação sociocultural do povo afro-americano, as igrejas negras (sobretudo as tradições metodistas, batistas e pentecostais) se construíram como refúgios físicos, psíquicos e culturais para um grupo desumanizado pela supremacia branca. Henry Louis Gates Jr. (2021), em sua monumental *The Black Church: this is our history, this is our song*, investiga o desenvolvimento das igrejas negro-estadunidenses, desde os primórdios da escravidão nas colônias hispânicas na América do Norte, em meados do século XVI, até a atualidade. De acordo com Gates Jr (2021), tais instituições participaram, política e espiritualmente, de importantes momentos da vida negra nos Estados Unidos: alimentaram fugas e rebeliões de escravizados; formaram e auxiliaram importantes abolicionistas, oradores e líderes negros; apoiaram campanhas, passeatas e demais eventos públicos contra os linchamentos motivados pelo ódio racial; atuaram intensamente na luta pelos direitos civis e nos recentes protestos do movimento Black Lives Matter.

Em *Blues for Mister Charlie*, porém, Baldwin agudiza suas críticas às contradições, aos rígidos limites e aos conservadorismos também presentes nas igrejas negras (sobretudo a respeito das questões sexuais e de gênero), assim como denuncia os modos pelos quais o cristianismo foi (e é) empunhado como arma ideológica para justificar a discriminação racial. O Reverendo Phelps, um líder religioso branco, é a personagem que condensa em si parte destas questões, posto que manipula a fé para naturalizar a segregação. Na outra ponta está o Reverendo Meridian Henry, o pai de Richard. Este, pressionado pelas circunstâncias, não encontra no catecismo cristão respostas suficientes e satisfatórias para explicar o sofrimento vivido pela comunidade negra. Os ensinamentos bíblicos mobilizam ou acomodam os subalternizados? Tais inquietações aprofundam nele crises político-filosóficas a respeito da ideia mesma de “Deus”.

Não há, em *Blues for Mister Charlie*, nenhuma abordagem moralista ou maniqueísta. Baldwin investiga as graves condições histórico-sociais que produzem homens como Lyle Britten: “[...] nós, o povo Americano, o criamos, ele é nosso empregado, fomos nós que colocamos o agulhão em



suas mãos” (Baldwin, 1964, p. 6-7). Em vista disso, Baldwin insiste que estas não são questões exclusivamente dos negros, são dilemas dos quais ninguém nos Estados Unidos (e no mundo) está descolado.

3 James Baldwin pelo Grupo Teatral do Negro (GTN): cenas e dramaturgias nos fluxos transatlânticos

É fundamental visualizarmos o desenvolvimento dos teatros negros no Brasil a partir de uma perspectiva *transnacional*, reconhecendo, portanto, as conexões diretas e indiretas entre os projetos locais e as conjunturas artístico-políticas internacionais. Tais movimentações, desde o século XIX, estabeleceram correspondências e interlocuções com outras lideranças, movimentos e organizações da vasta diáspora negra. Acerca disso, Petrônio Domingues (2020) sustenta que as populações africanas e seus descendentes nas diásporas (Américas, Caribe e Europa) estabeleceram entre si variados e múltiplos intercâmbios (físicos e simbólicos), compartilhamentos e ressignificações de obras, estilos, ideias e projetos de resistência.

Os diversos intercâmbios culturais e linguísticos, tecidos entre diferentes comunidades diaspóricas no intrincado Atlântico Negro, conceito forjado pelo sociólogo inglês Paul Gilroy, ultrapassam as estruturas e as fronteiras mantidas pelos estados-nação, pelas noções estanques de nacionalidade, raça e etnia fixas. A experiência diaspórica ao rejeitar, deste modo, essencialismos ou purismos, abraça a heterogeneidade, as mutações, as diferenças e os hibridismos, plasmando zonas deslizantes de transformação, adaptação e ressignificação de pensamentos e criações, histórias e tradições.

Os teatros negros no Brasil, ao longo do século XX, são profundamente constituídos por estes atravessamos transatlânticos. As idas e vindas de artistas, companhias, dramaturgias e tendências poéticas matizam sobremaneira estas cenas. Recordemos que a fundação da Companhia Negra de Revistas (1926-1927) dialogou profundamente com a *Revue Nègre*, o célebre musical protagonizado por Josephine Baker em 1925, na efervescente Paris (Barros, 2005). Tanto o Teatro Experimental do Negro carioca (1944-1968) quanto o Teatro Experimental do Negro paulistano (1946-1966) estabeleceram fecundas interlocuções com outros territórios diaspóricos, incorporando as proposições da *Négritude* francófona e os ecos mais tardios da *Harlem Renaissance*, dos Estados Unidos. Tanto o Teatro Popular Brasileiro (1950-1957), criado pelo poeta e teatrólogo Solano Trindade, sua esposa e dançarina, Maria Margarida da Trindade e o etnólogo Edson Carneiro, quanto a Companhia Brasileira (1949-1973), liderada por Haroldo Costa e Miécio Askanasy excursionaram por diversos países do continente americano e europeu, em meados do século passado (Assunção; Da Conceição, 2024). Portanto, é forçoso compreendermos a encenação brasileira de *Blues for Mister Charlie* (traduzida como *Blues para Mister Charlie*) no âmago destas redes de contato, influências recíprocas, traduções e reformulações de elementos estético-culturais oriundos de variegados territórios negros.



Logos nos anos seguintes, *Blues* foi montada em diversas partes do globo antes de desembarcar na cena de São Paulo.

A estreia de *Blues para Mister Charlie* foi amplamente noticiada pela imprensa paulistana, que a considerou uma das maiores novidades do teatro paulista em 1966. Em 18 de fevereiro daquele ano, *O Estado de S. Paulo* publicou a primeira matéria sobre a peça, anunciando que o Teatro Experimental do Negro de São Paulo, o TENSPP, estaria se reorganizando para encenar o texto de James Baldwin até meados de abril⁴. Após um hiato de três anos, marcado pela interrupção de suas atividades e pelo contexto político do golpe civil-militar de 1964, o TENSPP parecia retomar sua trajetória com essa nova montagem⁵.

A tradução, adaptação e direção da peça ficaram a cargo de Carlos Murtinho⁶. O elenco contava com veteranos do TENSPP como Aparecida Rocha, Cynthia Bastos, Raul Martins, Ednardo Pinheiro, Áurea Campos e José Francisco, sendo que os três últimos assumiriam papéis de destaque. Entre os novos integrantes, dois nomes ganham relevância: Blandina Bibas e Benedito Silva - egressos da Escola de Arte Dramática (EAD), onde foram colegas de turma e atuaram juntos em diversas montagens. Benedito Silva, com apenas 25 anos, assumiria não só o papel principal da peça, como também a presidência do grupo. Mais tarde conhecido como Benê Silva, ele se tornaria uma figura importante para o teatro negro e moderno em São Paulo nas décadas de 1960 e 1970⁷.

Apesar do planejamento inicial, a peça não estreou em abril. E somente em 7 de julho de 1966, *O Estado de S. Paulo* voltou a noticiar o espetáculo, agora sob o título “Novo grupo em *Blues para Mister Charlie*”⁸. O responsável pela montagem não era mais o TENSPP, mas sim uma nova companhia criada para montar a peça: o Grupo Teatral do Negro (GTN), com nova previsão de

4 Teatro do Negro encenará peça norte-americana. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18/02/1966, p. 9.

5 O Teatro Experimental do Negro de São Paulo, o TENSPP, foi criado em 1945, um ano depois do TEN no Rio e manteve atividades contínuas até 1966 - se tornando uma das companhias negras com experiência mais longa dessa geração. Seu primeiro diretor foi Geraldo Campos de Oliveira, amigo de infância e juventude de Abdias Nascimento. O TENSPP produziu mais de vinte espetáculos, participando ativamente da cena teatral moderna na cidade de São Paulo. Ao mesmo tempo que atuou como um agente fundamental e ativo na construção de um vibrante circuito cultural e político negro-atlântico, manifesto em múltiplas e significativas frentes. Destacamos a escolha de um repertório de dramaturgos negros de Nova York, como Richard Wright, Langston Hughes, Lorraine Hansberry e James Baldwin. Para conhecer mais a trajetória da companhia, conferir o artigo de Mário Medeiros, “O Teatro Experimental do Negro de São Paulo, 1945-66” (2022).

6 Carlos Murtinho (1929-1990), nascido em Belém do Pará, foi um destacado diretor e ator do teatro moderno brasileiro e irmão da atriz Rosamaria Murtinho. Iniciou sua carreira em 1948 e, em 1953, cofundou o Studio 53. Atuou e dirigiu em diversas cidades do país e, na década de 1960, estudou teatro na Europa. De volta ao Brasil, estabeleceu-se em São Paulo, onde dirigiu várias montagens premiadas. Faleceu em 1990, no Rio de Janeiro. Sua tradução e adaptação de *Blues for Mister Charlie* marca a primeira tradução brasileira de um texto de James Baldwin; uma cópia encontra-se na APESP, embora siga inédita em publicação.

7 Benedito Vicente da Silva (1941-2011), nascido em Uberaba, migrou para São Paulo em 1960 e tornou-se, em 1964, o primeiro homem negro a se formar em atuação pela Escola de Arte Dramática (EAD). Ator e iluminador, integrou o Teatro de Arena em 1965, participando de turnês internacionais com *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Bolívar*. Nos anos 1970, atuou em musicais como *Hair* (1970) e *Jesus Cristo Super Star* (1972), nunca deixando de participar de peças, novelas e filmes até o fim da vida. Em seus últimos anos, organizava um cineclube negro em Embu das Artes, polo cultural da arte negra na Grande São Paulo.

8 Novo grupo em “Blues para Mister Charlie”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 02/07/1966, p. 8.



estreia para agosto. A mudança é explicada, em parte, por uma longa reportagem publicada em 1º de agosto na *Folha de S. Paulo* intitulada “Racismo: tema inicial do novo teatro negro”⁹.

Segundo a imprensa, o GTN teria nascido de uma “dissidência” do TENSF. Embora os detalhes dessas “divergências” permaneçam desconhecidos por nós, uma hipótese plausível é que o afastamento do histórico diretor do TENSF, Geraldo Campos de Oliveira - envolvido, à época, com o sindicalismo e já distante da vida teatral - tenha impedido a continuação das atividades do grupo com o mesmo nome. Mesmo assim, devido principalmente ao fato de a quase totalidade do elenco ser oriundo do TENSF, defendemos que o espetáculo *Blues para Mister Charlie* pode ser compreendido tanto como um último projeto do Teatro Experimental do Negro de São Paulo quanto como o marco inaugural do Grupo Teatral do Negro, simbolizando a transição para uma nova fase do Teatro Negro Moderno em plena ditadura militar. Esta última companhia teve sua história silenciada pela historiografia do teatro brasileiro e agora pretendemos brevemente suprir essa lacuna.

O programa e o plano de ação do GTN eram ambiciosos, à semelhança de seu grupo predecessor. Como outras companhias negras da época, o GTN enfrentou severas dificuldades financeiras. A montagem de *Blues* exigia investimento significativo: o elenco somava 25 atores e a cenografia era complexa. Uma campanha de arrecadação foi organizada com doações de artistas e colaboradores enquanto Benedito Silva visitava bancos em busca de apoio. Graças à intervenção de parlamentares, o grupo obteve autorização para utilizar o Teatro Leopoldo Fróes (espaço já familiar para os atores do TENSF e da EAD) situado onde hoje se encontra a Biblioteca Monteiro Lobato, na Vila Buarque.

Carlos Castilho, renomado diretor musical (conhecido pela música de *Arena Conta Zumbi*), ficou responsável pela trilha sonora, baseada em *spirituals* e *blues*, executada por um coro especialmente formado para o espetáculo. A cenografia e os figurinos foram concebidos por Maureen Bisilliat, inglesa radicada no Brasil, e compunham-se de grandes painéis fotográficos e projeções de *slides*. Já o elenco branco foi recrutado entre nomes consagrados do Teatro Moderno Paulista, como Anilza Leone (que recusou convites da televisão para participar do grupo), Serafim Gonzalez (que encarnou Lyle Britten), J. França, Oswaldo Barreto e Ênio Carvalho. O GTN foi um dos poucos grupos negros do período a serem compostos por atrizes e atores brancos como membros regulares e não apenas aliados pontuais, embora não saibamos quais deles integravam o grupo.

Antes de chegar ao público, a montagem de *Blues* precisou enfrentar a censura prévia imposta pelo regime militar. Em 1966, terceiro ano da ditadura, o teatro paulista estava sob forte vigilância e a repressão a movimentos negros se intensificava em nome da ideologia da democracia racial promovida pelo regime (Kössling, 2007). Para obter a liberação, o diretor Carlos Murtinho anexou uma justificativa, defendendo que a peça de Baldwin era um alerta contra o preconceito racial e que pretendia apresentar ao público brasileiro um autor de renome. Uma Comissão

9 Racismo: tema inicial do novo teatro negro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 01/08/1966.



Especial foi criada pelo regime para acompanhar um ensaio geral. Surpreendentemente, a peça foi liberada, sem quaisquer cortes, muito embora isso possa ser atribuído a um raro golpe de sorte: o censor designado para o processo foi Coelho Neto (conhecido por sua formação teatral e pelo diálogo com o meio artístico), que produziu um relatório, detalhado e elogioso, contribuindo para o parecer favorável¹⁰. Essa liberação da peça em sua forma original, foi rara no contexto da ditadura e se contrasta com a intensificação da censura a obras com temática racial nos anos seguintes.

Liberada, *Blues for Mister Charlie* estreou no Teatro Leopoldo Fróes em 9 de agosto de 1966, com previsão de encerramento no fim do mês, mas seguiu em cartaz até outubro - uma permanência inédita para uma montagem de Teatro Negro Moderno em São Paulo. Com sessões lotadas, a boa recepção popular garantiu a continuidade da temporada, num contexto em que a sobrevivência de uma peça dependia da bilheteria semanal¹¹. Em setembro, no entanto, o GTN recebeu uma notificação da Prefeitura determinando o despejo imediato do grupo para reformas no teatro. Mesmo com a promessa de subsídio condicionada à manutenção da temporada, o grupo recusou-se a sair. Em um ato de resistência, ocupou o espaço, dormindo no local com apoio de artistas do teatro e da televisão. A mobilização teve ampla repercussão e pressionou o prefeito Faria Lima. A vitória veio com o retorno do espetáculo ao cartaz em 1º de outubro¹², confirmando o impacto da peça, a força da mobilização artística e a importância do apoio da comunidade cultural em plena ditadura militar.

4 Negra cena, negra crítica: o olhar de Eduardo de Oliveira e Oliveira

Nesta seção, analisamos a recepção crítica do espetáculo *Blues para Mister Charlie*, de James Baldwin. Foram localizadas cinco textos assinados por nomes centrais da crítica teatral paulistana, como Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, além de uma crítica sem assinatura e outra identificada pelas iniciais “CVS”¹³. Todos os críticos, com exceção de um, eram brancos. A única crítica escrita por um intelectual negro foi publicada pelo sociólogo Eduardo de Oliveira e Oliveira, configurando-se como uma novidade para todo o período do Teatro Negro Moderno no cenário

10 Todos os documentos citados referentes à censura prévia de *Blues para Mister Charlie* encontram-se na pasta da peça, localizada no fundo de Diversões Públicas da Secretaria da Segurança Pública do Estado de São Paulo, atualmente sob guarda do Arquivo Público do Estado de São Paulo (antigo Acervo Miroel Silveira, da ECA-USP).

11 “Blues para Mr. Charlie”. *A Tribuna*, Santos, 14/08/1966, p. 12.

12 Protesto: Artistas dormiram no palco. *Diário da Noite*, São Paulo, 12/09/1966, p. 1; “Blues” voltou. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28/09/1966, p. 9.

13 Magaldi, Sábato. “Mister Charlie está bem”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10/08/1966; “Blues for Mister Charlie”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10/08/1966; “Blues para Mister Charlie”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16/08/1966; CVS. Blues para Mr. Baldwin. *Artes*, São Paulo, 07-08/1966. A crítica publicada no *Estado de S. Paulo* em 16 de agosto não traz assinatura. No entanto, com base nas semelhanças de estilo e ideias expressas, atribuímos sua autoria a Décio de Almeida Prado, um dos críticos daquele jornal entre 1946 e 1968.



da crítica teatral. Primeiramente, analisaremos em conjunto as críticas brancas para em seguida nos debruçarmos sobre o texto de Eduardo.

Os críticos brancos forneceram considerações técnicas bastante úteis para imaginarmos a encenação da peça - cenografia, figurino, música e tradução. Apesar das divergências, dois pontos foram consensuais: (1) críticas à direção de Carlos Murtinho, vista como caricatural ao retratar os brancos como vilões, o que teria ferido o “espírito original” do autor, ou talvez apenas a sensibilidade branca dos críticos; (2) elogios unânimes ao elenco do GTN, destacado por sua “homogeneidade” e “excelente rendimento”, com Magaldi reconhecendo que “alguns estiveram na melhor atuação de suas carreiras” e aquilata “não nos lembramos de outra montagem com tantos atores negros, alcançando um rendimento profissional dessa qualidade”. Embora valorizassem a temática racial da peça e a estreia de Baldwin no Brasil, os críticos se mostraram reticentes quanto à qualidade dramática do texto. Isso revela um desencontro entre a proposta de Baldwin e os paradigmas estéticos e políticos da crítica moderna. Em tom comparativo entre as realidades raciais do Norte e do Sul das Américas, Magaldi considerou que a estreia paulista “não poderia ter o mesmo significado da estreia norte-americana” para em seguida questionar se não “seria hipocrisia brasileira?”.

É nesse cenário que se insere o ensaio crítico do músico, publicitário, ativista antirracista, professor, sociólogo e homem de teatro, Eduardo de Oliveira e Oliveira, figura central do Atlântico Negro a partir da cidade de São Paulo¹⁴. Um dos principais achados deste artigo é sua crítica, publicada no prestigiado *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*¹⁵. Seu texto se afasta da crítica convencional e se aproxima do ensaio teatral, articulando sociologia da cultura, conhecimento teatral e um pensamento antirracista transnacional ancorado em uma visada nova da negritude. Seu foco desloca-se da encenação para um amplo debate acerca de raça no país, a questão da identidade e a luta dos negros no Brasil, o papel do Grupo Teatral do Negro e a adequação da peça ao cenário local.

Logo no início, Eduardo de Oliveira e Oliveira demonstra profundo conhecimento da obra de Baldwin, citando romances e ensaios no original, quando ainda não havia, no país, nenhuma tradução publicada do autor. Apesar de toda admiração e concordância com as ideias de Baldwin, que o levará por toda sua obra, o ensaísta critica a escolha de *Blues* para ser encenada pelo GTN, afirmando que, embora o problema racial estadunidense “não nos seja estranho”, “não nos é familiar”. Para ele, a peça exige da plateia brasileira um grau de compreensão que extrapola sua vivência

14 Eduardo de Oliveira e Oliveira (1923-1980), nascido no Rio de Janeiro, formou-se em Ciências Sociais pela USP em 1964, sendo o único aluno negro da turma, e iniciou a pós-graduação em Sociologia na mesma instituição. Antes, estudou música na Universidade do Brasil (1943) e participou do Teatro Moderno carioca. Em 1954, mudou-se para São Paulo e, em 1957, atuou em *A prostituta respeitosa*, de Sartre, encenada em francês, sendo elogiado por evitar o uso de *blackface*, de uso comum na encenação desta peça no Brasil. Figura do Atlântico Negro, fez diversas viagens a Nova York e, em 1971, publicou o ensaio “Black Theatre”, analisando o teatro negro da cidade em três momentos distintos (Trapp, 2020). No mesmo ano, assinou com Thereza Santos a dramaturgia de *E agora falamos nós...*, do CECAN, considerado um marco na transição do Teatro Negro Moderno para o Teatro Negro Contemporâneo no Brasil (Jesus; Rios 2014).

15 Oliveira, Eduardo Oliveira de. *Blues para Mister Charlie*. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17/09/1966, p. 5. A crítica foi incluída na primeira coletânea de textos publicada do autor intitulada “Contraideologia da mestiçagem” (2025).



imediatamente, o que revela um “certo colonialismo intelectual” na escolha de um texto estrangeiro, algo que o próprio grupo gostaria de evitar. Esta divergência, entretanto, é de ordem estratégica de escolha de repertório, mostrando uma heterogeneidade saudável no meio negro paulista e distinta da rejeição que os críticos brancos manifestaram quanto ao mérito da dramaturgia de Baldwin.

No entanto, o que nos parece mais fundamental no ensaio de Oliveira e Oliveira é o diálogo direto que ele conta ter travado pessoalmente com a direção do grupo acerca do nome escolhido e dos seus objetivos. Em um primeiro momento, o sociólogo diz estranhar a designação “Grupo Teatral do Negro”, considerando que ela poderia ferir “ouvidos sensíveis” e sugerir uma conivência com o “alter grupo” (acreditamos que ele estava se referindo ao Teatro Experimental do Negro), e que teria os riscos de reduzir o grupo à aparência étnica, em detrimento de sua condição de cidadania. Contudo, após dialogar com os integrantes, reconhece que a escolha se baseia em uma posição antirracista e estratégica. Eduardo então convoca o pensamento da Negritude, especialmente Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor e Jean-Paul Sartre, para concordar que a universalidade do grupo só pode emergir pela afirmação plena de sua particularidade: “se escolheu o nome Grupo Teatral do Negro, é porque entende que sua universalidade reside na afirmação de sua particularidade, que não é puramente étnica, mas também histórica, social e cultural – numa palavra: humana”. O seu pensamento reflete uma concepção de negritude nova, à paulista, distante de qualquer essencialismo biológico, entendida não como dado fixo da natureza, mas como construção histórica, social e política.

Ao final do texto, Eduardo deixa claro que sua intenção não é avaliar o mérito artístico do espetáculo, mas “anunciar o aparecimento de um grupo que pretende fazer-se ouvir, que busca sua própria linguagem” no contexto paulistano e brasileiro de meados dos anos 1960 que servisse como um chamado à reflexão e alerta contra julgamentos imediatistas e oportunismos raciais. E termina o ensaio ecoando esta mensagem da negritude e elevando o GTN paulista a um contexto global:

Recebamos o Grupo Teatral do Negro e deixemos que manifeste abertamente sua Negritude, desde que seja para apresentá-la ao mundo, como uma pedra angular, na edificação da Civilização Universal, que será a obra comum de todas as raças, de todas as civilizações diferentes – ou não será, como tão bem profetizou um de seus representantes mais ilustres, o senegalense Léopold Sédar Senghor.

O ensaio crítico de Eduardo de Oliveira e Oliveira não apenas insere o Grupo Teatral do Negro de São Paulo no contexto transnacional da Negritude e da diáspora negra, como também antecipa o projeto intelectual e artístico que ele mesmo desenvolveria ao longo da década de 1970. A montagem de *Blues para Mister Charlie*, de James Baldwin, foi o disparador desta reflexão. Hoje, esse texto se revela uma contribuição valiosa para compreendermos tanto a relevância desse episódio do Teatro Moderno no Atlântico Negro quanto a potência do diálogo pioneiro que marca a recepção de Baldwin no Brasil.



5 Conclusão

A reconstituição da montagem de *Blues for Mister Charlie* permitiu-nos visualizar a vibrante participação da cena negra brasileira em um contexto artístico transnacional, frisando como o TENSEP e o GTN, seu sucessor, mostravam-se atentos e alinhados às obras, discussões e linhas de pensamento da diáspora negra. À vista disso, tal encenação, no concerto do teatro brasileiro moderno, plasmou uma significativa interlocução político-cultural entre lutas contra a opressão racial em distintos quadrantes do globo. A poética translocal do GTN dialoga com o projeto artístico de James Baldwin, um intelectual moldado por travessias geográficas e linguísticas. Entre 1948 e 1971, Baldwin viveu e circulou por países da Europa, África e Oriente Médio, com longas estadias na França e na Turquia. Como observa Douglas Field (2015), o próprio autor se definia como um *transatlantic commuter* (um viajante transatlântico), destacando o papel central dos deslocamentos em sua obra e militância.

É lícito, portanto, considerarmos o GTN como um dos mais importantes tradutores de James Baldwin no Brasil. Nesse sentido, a pioneira montagem contribuiu sobremaneira para difundir o pensamento antirracista de Baldwin entre nós, não apenas tornando o autor mais próximo das insurgências afro-brasileiras, como também tensionando, estrategicamente, o mito da democracia racial, incorporado, como discurso oficial, pela ditadura civil-militar. As críticas teatrais da época (em especial o substancioso ensaio de Eduardo de Oliveira e Oliveira) revelam que a recepção do autor afro-americano foi centralmente matizada por discussões raciais.

A brevíssima existência do GTN escancara como as trajetórias de significativos grupos negros sofreram um corte profundo pelos desmandos da ditadura, tendo suas trajetórias interrompidas. *Blues for Mister Charlie* foi possivelmente a última dramaturgia negra a passar ilesa pelo crivo da censura em São Paulo. Uma companhia como o GTN não teria espaço diante do autoritarismo racial da Ditadura, representando o fim de uma robusta experimentação negra no teatro moderno. Também em 1966, o TENSEP, sob a liderança de Abdias Nascimento, foi impedido, por determinação do Itamaraty, de participar do I Festival Mundial das Artes Negras, em Dacar, no Senegal livre (Nascimento, 1981).

As histórias do teatro brasileiro mais tradicionais e consagradas, em geral, dispensam pouca atenção à resistência negra na ditadura militar. Este artigo, por conseguinte, visou enfrentar estas lacunas historiográficas, redimensionando o contundente papel do GTN (e do seu único espetáculo) em uma historiografia teatral mais vasta, plural e crítica; à espera de novas pesquisas, desdobramentos e ampliações.



Referências

- ASSUNÇÃO, Mathias. Rohrig.; DA CONCEIÇÃO, Juliana Pereira. Brasileira: balé negro e performance no circuito transatlântico, 1949-1973. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 69, p. 311–364, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/56421> . Acesso em: 10 fev. 2026.
- BALDWIN, James. *Blues for Mister Charlie*. New York: Dell Publishing, 1964.
- BALDWIN, James. *Da próxima vez, o fogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- BALDWIN, James. *Notas de um filho nativo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolate: A história da Companhia Negra de Revistas (1926-27)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.
- DINIZ, Guilherme. O teatro de James Baldwin: fé e violência em um palco flamejante (Parte I). *Horizonte da cena*, Belo Horizonte, 2023. Disponível em <https://www.horizontedacena.com/o-teatro-de-james-baldwin-fe-e-violencia-em-um-palco-flamejante-parte-i/> . Acesso em: 10 fev. 2026.
- DOMINGUES, Petrônio. Em defesa da humanidade: A Associação Cultural do Negro na Arena do “Black Internacionalism”. In: BUTLER, Kim D; DOMINGUES, Petrônio. *Diásporas Imaginadas: Atlântico Negro e histórias afro-brasileiras*. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- JESUS, Mateus Gato; RIOS, Flávia. E agora falamos nós: anotações sobre o Teatro Negro contemporâneo. *Legítima Defesa* - publicação da Cia. Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro, v. 1, n. 1, 2014. p. 44-45.
- KÖSSLING, Karin Sant’ Anna. *As lutas anti-racistas de afro-descendentes sob vigilância do DEOPS/SP (1964-1983)*. 2007. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-01112007-142119/pt-br.php> . Acesso em: 10 fev. 2026.
- GATES Jr, Henry Louis. *The Black church: this is our story, this is our song*. New York: Penguin Press, 2021.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro – Modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2020.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- NASCIMENTO, Abdias. *Sitiado em Lagos: autodefesa de um negro acossado pelo racismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- MILLS, Charles W. *O contrato racial*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- NETO, Orozimbo Paolucci. *African-American Manhood: Obstacles, Reactions and Reconciliation in A Raisin in the Sun, Dutchman and Blues for Mister Charlie*. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/items/2dfaecd4-a7a3-401f-9ac4-dd620255ead6> . Acesso em: 10 jan. 2026.
- OLIVEIRA, Eduardo de Oliveira e. *Contraideologia da mestiçagem*. Rio de Janeiro: Zahar, 2025.
- RATTS, Alex. Negritude, masculinidade, homoerotismo e espacialidade em James Baldwin: uma leitura brasileira. In: SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio Jose; CHIMIN JUNIOR, Alides Baptista (org.). *Espaço, Gênero & Masculinidades Plurais*. Ponta Grossa: Todapalavra, 2011. p. 261-290.



SILVA, Mário Augusto Medeiros da. O Teatro Experimental do Negro de São Paulo, 1945-66. *Novos Estudos Cebrap*, v. 41, p. 389-410, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/mdhwVdVQQdjVhwhYXNb9LCn/abstract/?lang=pt> . Acesso em: 10 jan. 2026.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: 1880-1950*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TRAPP, Rafael P. *O Elefante Negro: Eduardo de Oliveira e Oliveira, raça e pensamento social no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2020.



Biografia acadêmica

William Santana Santos - Universidade de São Paulo (USP)

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

E-mail: william.santana.santos@usp.br

Guilherme Diniz - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: ga71362@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

Conceituação, investigação, metodologia, supervisão, validação, visualização, escrita – rascunho original e escrita: William Santana Santos e Guilherme Diniz

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

Editor responsável

Altemar Di Monteiro

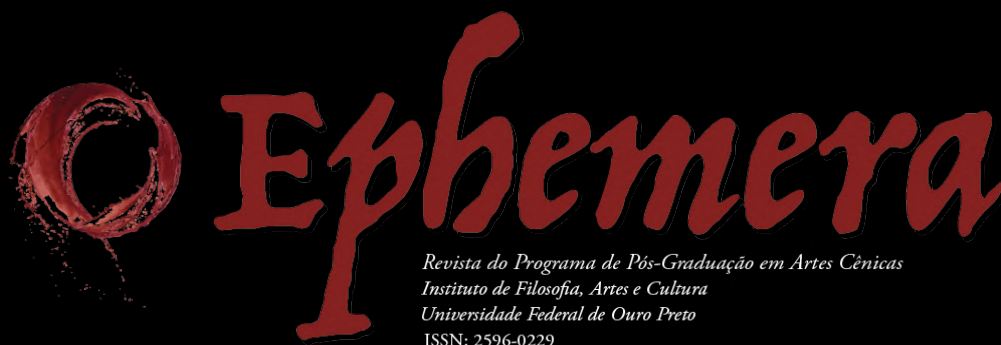
Anderson Feliciano

Soraya Martins

Histórico de avaliação

Data de submissão: 15 jul. 2025

Data de aprovação: 07 fev. 2026



**AFRO-ATLANTIC DRAMAS:
James Baldwin's theater arrives on the São Paulo stage (1966)**

DRAMAS AFRO-ATLÂNTICOS:
o teatro de James Baldwin desembarca na cena de São Paulo (1966)

William Santana Santos

 <https://orcid.org/0000-0003-1037-9563>

Guilherme Diniz

 <https://orcid.org/0009-0001-5986-8109>

 doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8499

Afro-Atlantic dramas:

James Baldwin's theater arrives on the São Paulo stage (1966)

Abstract: This article analyzes and reconstructs the 1966 staging of *Blues for Mister Charlie*, a play by James Baldwin, performed by *Grupo Teatral do Negro* (GTN) in São Paulo, Brazil. It situates the production within its broader sociohistorical and artistic context, examining both its critical reception and the cultural climate of the period. Drawing on dramaturgical and theoretical materials, as well as primary historical sources—particularly archival press and critical documents—the study highlights diasporic dialogues between Black theatrical scenes in São Paulo and New York. Special attention is given to GTN's role in the cultural flows of the so-called Black Atlantic. The article also examines the strong presence of Black theater during Brazil's civil-military dictatorship (1964–1985), contributing to a more inclusive and critical historiography of Brazilian theater. As the first production of a Baldwin play in Brazil, the performance marked a significant political and aesthetic milestone, echoing the voice of one of the 20th century's most prominent and radical African American intellectuals. It forged connections between racial and political resistance in Brazil and the African American Civil Rights Movement in the United States.

Keywords: James Baldwin; Black theater; Black dramaturgy; Diaspora; Black Atlantic.

Dramas afro-atlânticos:

o teatro de James Baldwin desembarca na cena de São Paulo (1966)

Resumo: Este artigo busca analisar e reconstituir a montagem de *Blues for Mister Charlie*, obra de James Baldwin, encenada pelo Grupo Teatral do Negro (GTN) em 1966 na cidade de São Paulo, discutindo seu contexto sócio-histórico, a ambiência artística da época e sua recepção crítica. A análise debruçou-se tanto sobre um material dramático e teórico, quanto sobre fontes históricas primárias, isto é, materiais arquivísticos de caráter jornalístico-crítico. O estudo da encenação salientou as interlocuções diaspóricas entre a cena negra de São Paulo e a de Nova York, examinando como o GTN, em especial, participou dos trânsitos culturais no chamado Atlântico Negro. O artigo também discute a contundente presença dos teatros negros durante a Ditadura Civil-Militar (1964-1985), contribuindo, assim, para uma historiografia teatral mais ampla, crítica e plural. O espetáculo, pioneiro ao encenar uma dramaturgia de Baldwin no teatro brasileiro, constituiu um significativo marco político e estético ao ecoar o pensamento de um dos intelectuais afro-americanos mais importantes e combativos do século XX, aproximando as resistências negras do Brasil e dos EUA.

Palavras-chave: James Baldwin; teatro negro; dramaturgia negra; diáspora; atlântico negro.



1 Introduction

The attempt to reconstruct the 1966 production of *Blues for Mister Charlie* by James Baldwin, staged by *Grupo Teatral do Negro* (GTN – Black Theater Group), encounters a significant initial challenge: the scarcity of studies on Black theater within Brazilian theater historiography, particularly concerning the 1960s. In light of this gap, extensive research was conducted using primary sources consulted in both physical and digital archives¹.

We propose situating GTN and its production within the broader context of theater created by the African diaspora in the so-called Black Atlantic. Rather than engaging in the more common comparative approach centered on national experiences, we emphasize transatlantic exchanges and circuits (Gilroy, 2020), highlighting the dialogue between São Paulo and New York. GTN was not merely part of São Paulo's modern theater movement but an active agent in shaping an Afro-Atlantic cultural scene. The short interval between the play's premiere in the United States (1964) and its staging in Brazil (1966) reveals the attunement of Black Brazilian artists to the diasporic cultural landscape.

Blues for Mister Charlie was the first translation of a work by James Baldwin published in Brazil, and its staging by GTN constituted an important and pioneering episode in the author's reception during the 1960s². Beyond contributing to studies on Baldwin's reception in Brazil—particularly regarding his theater—this article also examines the presence of Black theater during the Brazilian Civil-Military Dictatorship (1964–1985). We therefore seek to narrate this silenced chapter in the history of Black performance in the Americas.

The article is structured in three parts. The first examines *Blues for Mister Charlie*, situating it historically and analyzing its central elements. The second reconstructs the trajectory of its Brazilian production during the military dictatorship, highlighting its transnational connections. The third discusses its critical reception, with particular emphasis on the reflections of sociologist and critic Eduardo de Oliveira e Oliveira.

1 The research was conducted in the physical archives of the São Paulo State Public Archive (APESP – *Arquivo Público do Estado de São Paulo*) and the Jenny Klabin Segall Library, as well as in the digital archives of the newspapers *O Estado de S. Paulo* and *Folha de S. Paulo*, in addition to various newspapers available in the Brazilian National Library's Digital Newspaper Archive (*Hemeroteca da Biblioteca Nacional*).

2 The first books by James Baldwin published in Brazil appeared in 1967, one year after the staging of *Blues for Mister Charlie*: the novel *Giovanni's Room* and the essay collection *The Fire Next Time*. Interest in Baldwin after 1966 remained steady. For a history of Baldwin's reception in Brazil, see Ratts (2011).



2 *Blues for Mister Charlie*: brief contextualization

Blues for Mister Charlie is James Baldwin's second play³. By the 1960s, his achievements as a novelist, essayist, and short-story writer were widely recognized and awarded, establishing him as one of the foremost critics of racism in the United States. The suggestion that Baldwin write the play came from the renowned director and filmmaker Elia Kazan (1909–2003), cofounder of the Actors Studio. In 1958, he suggested that Baldwin write a play based on the murder of Emmett Louis Till. In 1955, the young Black man, accused of having flirted with a white woman in a store in the state of Mississippi, was brutally tortured and murdered by two white supremacists. The judicial system, grounded in racial segregation, fully acquitted both men, who later admitted to the crime. The case sparked protests, marches, and mobilizations that were pivotal to the Civil Rights Movement. The play is also dedicated to the memory of Medgar Evers (1925–1963), one of the most prominent Black activists of the 20th century, who was likewise murdered by a white supremacist.

In April 1964, the play was staged by Actors Studio under the direction of Burgess Meredith (1907–1997) at ANTA Playhouse, a prominent venue within the Broadway circuit. The production managed to remain on stage thanks to a strong publicity campaign in the New York press. Numerous Black sponsors, along with white allies committed to the struggle, rallied in support of the production. The run concluded on August 29 of that year, after four months in performance—a considerable achievement for a play by a Black playwright at the heart of Broadway.

From a historical perspective, it is essential to situate Baldwin's play within the broader political-artistic framework of the U.S. Black Theater in the 1960s, one of the most incandescent moments of the struggle for civil rights. During this period, Black artists adopted a radically engaged stance, committed to directly raising awareness political consciousness. The stage was conceived as a site of insurrection and as a space for producing positive and multivalent representations of the Black population (Martins, 1995).

Broadly speaking, the play offers a searing portrait of a society fractured by profound racial hatred. Beyond its political and economic effects, Baldwin examines how racism shapes subjectivities, consciousnesses, and affect in ways that both incite and normalize racial violence, denying the full recognition of certain forms of humanity. As he writes in the preface: “the plague is race, the plague is our concept of Christianity: and this raging plague has the power to destroy every human relationship” (Baldwin, 1964, p. 7). Richard Henry, a young African-American man

3 In 1954, Baldwin published his first play, *The Amen Corner*, a powerful family drama that, over the course of its three acts, portrays the ethical and theological crises of Margaret Alexander, an uncompromising pastor whose fervor has rigidly shaped both her Pentecostal congregation and the upbringing of her son, David. As in *Blues for Mister Charlie*, the contradictions of Black churches are explored by means of a realistic dramaturgy committed to examining fraught parent-child relationships, as well as the weight of dogma and unquestionable truths in the formation of affective bonds. The play premiered in 1955 in a production staged by Howard University, a historically Black institution. In Brazil, it was translated in 1972 by playwright Aldomar Conrado (1936–2018) and published by Lidador (Diniz, 2023). Studies in Portuguese on Baldwin's theater remain exceedingly rare—another gap this article seeks to address.



and the son of a pastor, is murdered by Lyle Britten, the white owner of a modest convenience store in a small town in the southern United States. The plot, however, does not center on a criminal investigation of the murder, nor does it aim simply to morally condemn the perpetrators. Instead, the play exposes the collective and individual consequences of racialization in the lives of Black and white characters alike, dramatizing how identities, worldviews, and patterns of behavior are shaped by this technology of power, that is, race.

Rigid racial segregation, institutionalized by the so-called Jim Crow laws (1877–1965), forms the central backdrop of this drama. Baldwin incorporates this implacable division between Black and white populations into the spatial design of the play itself: each group occupies one side of the stage. *Blues for Mister Charlie* embodies the ways in which racial conflict materializes as geographic tension, shaping how the public space is contested and organized. Stylistically, the drama is grounded primarily in a realist mode. However, Baldwin disrupts spatiotemporal linearity by introducing flashbacks that revisit different moments in the characters' pasts, deepening the portrayal of their psycho-emotional worlds. This craftsmanship of time, marked by shifts back and forth, makes it possible for the playwright not only to intensify the characters' desires and fears, but also to break, in a distinctly modern fashion, with the conventions of absolute and Aristotelian drama (Szondi, 2011). Baldwin avoids stereotypical characters or caricatures, instead creating complex figures marked by contradictions, strengths, and flaws.

Richard Henry is an 18-year-old who leaves for New York to study music. After an intense period in the North, he returns to his hometown carrying dreams, bittersweet memories, and, above all, a growing sense of indignation in the face of racial inequality. In New York, Richard is able to experience educational and sexual freedoms that would have been unthinkable for a Black man in the South. Upon his return, he reassesses his life with a critical eye, expressing deep frustration and a desire for retribution against limitations and humiliations imposed by racism. Although at times impulsive and uncertain, Richard is in the process of forging his self-image and identity, confronting racial violence while navigating sexual desires and frustrations within his arduous coming-of-age journey. According to Orozimbo Paolucci Neto (2013), the construction of Black masculinity in a conflicting world that denies Black humanity is one of the central debates in *Blues for Mister Charlie*.

As for Lyle Britten's characterization, Baldwin does not portray him in monstrous terms. The murderer is far from an extraordinary aberration. He is an ordinary man, a family father integrated into society. His supremacism is not displayed by means of Ku Klux Klan robes but rather in the way he demands recognition of his masculinity and whiteness; in his brusque indignation at the "audacity" of certain defiant Black men; and in his refusal to accept any possibility of racial equality. Richard refuses to submit to the social position imposed upon him, and it is precisely this insubordination that enrages Lyle Britten. Baldwin shapes the character not by emphasizing any supposed singularity, but by exposing his narrow mediocrity. Indeed, "Mister Charlie," an African-American slang term in use since the 19th century, refers sarcastically to the ordinary white man, whether authoritarian or condescending.



Along these lines, the playwright examines, particularly in the third act, the racial selectivity embedded within the legal system, questioning the ideological mechanisms that operate in processes of criminalization and animalization of the Black body, rendering it, *per se*, a threat to social order. At the height of his unjust fury, the murderer openly scorns the justice system, convinced that a white man like himself would never be convicted. Baldwin thus lays bare what Charles Mills (2023) has termed “racial contract,” that is, the ways in which white supremacy systematically racializes the state, laws, politics, and the economy, structuring disadvantages for some and privileges for others.

The religious world of Black churches is one of the central symbolic frameworks in *Blues for Mister Charlie*. It is important to recall that Baldwin himself was raised in a profoundly religious environment, as he reflects in *Notes of a Native Son* (Baldwin, 2020) and *The Fire Next Time* (Baldwin, 2024). Between the ages of 14 to 17, he served as a fervent preacher. Historically, in the sociocultural formation of African-American communities, Black churches (especially Methodist, Baptist, and Pentecostal traditions) emerged as physical, psychic, and cultural refuges for a population dehumanized by white supremacy. Henry Louis Gates Jr. (2021), in his monumental *The Black Church: This Is Our History, This Is Our Song*, traces the development of Black churches in the United States from the early period of enslavement in Spanish colonies in North America in the mid-16th century to the present day. According to Gates Jr., these institutions have played politically and spiritually decisive roles at key moments in Black life in the United States: they sustained escapes and rebellions of enslaved individuals; trained and supported prominent abolitionists, orators, and Black leaders; backed campaigns, marches, and public protests against racially motivated lynchings; were deeply involved in the struggle for civil rights; and, more recently, participated in protests associated with the Black Lives Matter movement.

In *Blues for Mister Charlie*, however, Baldwin sharpens his critique of contradictions, rigid boundaries, and conservatisms also present in Black churches (especially regarding sexuality and gender issues), while simultaneously denouncing the ways in which Christianity has been, and continues to be, wielded as an ideological weapon to justify racial discrimination. Reverend Phelps, a white religious leader, embodies many of these tensions, as he manipulates faith to naturalize segregation. At the opposite end stands Reverend Meridian Henry, Richard's father. Pressured by circumstance, he finds that Christian catechism offers no sufficient or satisfactory explanation for the suffering endured by the Black community. Do biblical teachings mobilize the oppressed, or do they pacify them? Such questions deepen his political-philosophical crisis, leading him to grapple with the very idea of “God.”

There is no moralistic or Manichean approach in *Blues for Mister Charlie*. Baldwin probes the grave historical-social conditions that produce men like Lyle Britten: “[...] we, the American people, created him, he is our servant, it was we who put the sting in his hands” (Baldwin, 1964, p. 6-7). In this sense, Baldwin insists that these are not issues that concern Black people alone; they are dilemmas from which no one in the United States (or the world) can claim detachment.



3 James Baldwin and GTN: stages and dramaturgies in transatlantic flows

It is essential to understand the development of Black theater in Brazil from a transnational perspective, recognizing direct and indirect connections between local initiatives and international artistic-political contexts. Since the 19th century, such movements have fostered correspondences and dialogues with leaders, movements, and organizations across the broader Black diaspora. In this regard, Petrônio Domingues (2020) argues that African populations and their descendants throughout the diasporas (the Americas, the Caribbean, and Europe) have established diverse and multilayered exchanges (both material and symbolic), sharing and re-signifying works, styles, ideas, and projects of resistance.

The various cultural and linguistic exchanges woven among different diasporic communities across the intricate “Black Atlantic”—a concept forged by British sociologist Paul Gilroy—extend beyond structures and boundaries upheld by nation-state and fixed notions of nationality, race, and ethnicity. In rejecting essentialisms or purisms, the diasporic experience embraces heterogeneity, mutation, difference, and hybridity, giving rise to fluid zones of transformation, adaptation, and re-signification of ideas and artistic creations, as well as histories and traditions.

Black theaters in Brazil throughout the 20th century were profoundly shaped by these transatlantic crossings. The circulation of artists, companies, plays, and aesthetic trends significantly nuanced and transformed these stages. One need only recall that the founding of *Companhia Negra de Revistas* (1926–1927) engaged in close dialogue with *La Revue Nègre*, the celebrated musical starring Josephine Baker in 1925 in the vibrant cultural milieu of Paris (Barros, 2005). Both the *Teatro Experimental do Negro* (TEN) of Rio de Janeiro (1944–1968) and its São Paulo counterpart (1946–1966) established fruitful exchanges with other diasporic territories, incorporating the propositions of Francophone *Négritude* as well as the later reverberations of Harlem Renaissance in the United States. Likewise, the *Teatro Popular Brasileiro* (1950–1957), founded by poet and playwright Solano Trindade, dancer Maria Margarida da Trindade, and ethnologist Edson Carneiro, along with *Companhia Brasileira* (1949–1973), led by Haroldo Costa and Miécio Askanasy, toured extensively across the Americas and Europe in the mid-20th century (Assunção; Da Conceição, 2024). Therefore, it is imperative to understand the Brazilian staging of *Blues for Mister Charlie* (translated as *Blues para Mister Charlie*) within these networks of contact, reciprocal influence, translation, and reformulation of aesthetic and cultural elements originating in diverse Black territories. In the following years, *Blues* was staged in several countries before arriving on the São Paulo stage.

The premiere of *Blues for Mister Charlie* was widely covered by the São Paulo press, which regarded it as one of the major innovations of the city's theater scene in 1966. On February 18 of that year, *O Estado de S. Paulo* published the first article on the production, announcing that *Teatro Experimental do Negro de São Paulo* (TENSP) was reorganizing to stage James Baldwin's play by



mid-April⁴. After a three-year hiatus, marked by the suspension of its activities and the political context following the 1964 civil-military coup, TENSF appeared poised to resume its trajectory with this new production⁵.

The translation, adaptation, and direction of the play were undertaken by Carlos Murtinho⁶. The cast included TENSF veterans such as Aparecida Rocha, Cynthia Bastos, Raul Martins, Ednardo Pinheiro, Áurea Campos, and José Francisco, with the latter three assuming leading roles. Among new members, two names stand out: Blandina Bibas and Benedito Silva, both graduates of *Escola de Arte Dramática* (EAD), where they were classmates and performed together in several productions. At only 25 years old, Benedito Silva would take on not only the play's leading role but also the presidency of the group. Later known as Benê Silva, he became an important figure in Black and modern theater in São Paulo during the 1960s and 1970s⁷.

Despite the initial plans, the play did not premiere in April. It was only on July 7, 1966, that *O Estado de S. Paulo* reported on the production again, this time under the headline "New group in *Blues for Mister Charlie*"⁸. The company responsible for the staging was no longer TENSF, but a newly formed troupe created specifically for the production: GTN, with a revised premiere date scheduled for August. This shift is partly clarified by an extensive report published on August 1 in *Folha de S. Paulo*, entitled "Racism: initial theme of the new Black theater"⁹.

According to the press, GTN emerged from a "split" within TENSF. Although details of these "disagreements" remain unknown, a plausible hypothesis is that the departure of TENSF's long-standing director, Geraldo Campos de Oliveira—who at the time was involved in trade union activism and had already distanced himself from theatrical life—made it difficult for the group

4 "Teatro do Negro encenará peça norte-americana." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, February 18, 1966, p. 9.

5 TENSF was founded in 1945, one year after TEN in Rio de Janeiro, and maintained continuous activities until 1966, becoming one of the longest-standing Black companies of its generation. Its first director was Geraldo Campos de Oliveira, a childhood and youth friend of Abdias Nascimento. TENSF produced over 20 plays and actively participated in São Paulo's modern theater scene. Concurrently, it served as a key and dynamic agent in the construction of a vibrant Afro-Atlantic cultural and political circuit, expressed across multiple and significant fronts. Particularly noteworthy was its choice of repertoire, which included Black playwrights from New York such as Richard Wright, Langston Hughes, Lorraine Hansberry, and James Baldwin. For a detailed account of the company's trajectory, see Mário Medeiros, "*O Teatro Experimental do Negro de São Paulo, 1945–66*" (2022).

6 Carlos Murtinho (1929–1990), born in Belém do Pará, was a prominent director and actor in modern Brazilian theater and the brother of actress Rosamaria Murtinho. He began his career in 1948 and, in 1953, co-founded Studio 53. He acted and directed in several Brazilian cities and, in the 1960s, studied theater in Europe. Upon returning to Brazil, he settled in São Paulo, where he directed multiple award-winning productions. He died in 1990 in Rio de Janeiro. His translation and adaptation of *Blues for Mister Charlie* marked the first Brazilian translation of a text by James Baldwin; a copy is held at APESP, although it remains unpublished.

7 Benedito Vicente da Silva (1941–2011), born in Uberaba, Minas Gerais State, moved to São Paulo in 1960 and, in 1964, became the first Black man to graduate in acting from *Escola de Arte Dramática* (EAD). An actor and lighting designer, he joined *Teatro de Arena* in 1965, participating in international tours with *Arena conta Zumbi* and *Arena conta Bolívar*. In the 1970s, he performed in musicals such as *Hair* (1970) and *Jesus Cristo Super Star* (1972), while continuing to work in theater, television, and film throughout his life. In his later years, he organized a Black film club in Embu das Artes, a cultural hub of Black art in the Greater São Paulo area.

8 Novo grupo em "Blues para Mister Charlie." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, July 2, 1966, p. 8.

9 Racismo: tema inicial do novo teatro negro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, August 8, 1966.



to continue operating under the same name. Even so, given that nearly the entire cast came from TENSPP, we argue that *Blues for Mister Charlie* can be understood both as the final project of TENSPP and as the inaugural milestone of GTN. The production thus symbolizes a transition to a new phase of Modern Black Theater amid the military dictatorship. This latter company had its history largely silenced within Brazilian theater historiography, and we now seek to address that gap, albeit briefly.

GTN's program and plan of action were ambitious, much like those of its predecessor. As with other Black theater companies of the period, GTN faced severe financial constraints. The staging of *Blues for Mister Charlie* required substantial investment: the cast comprised 25 actors, and the scenography was complex. A fundraising campaign was organized, with donations from artists and collaborators, while Benedito Vicente da Silva visited banks in search of sponsorship. Thanks to the intervention of members of parliament, the group obtained authorization to use Teatro Leopoldo Fróes—an already familiar venue for actors from TENSPP and *Escola de Arte Dramática* (EAD). The theater was located in Vila Buarque, on the site where the Monteiro Lobato Library now stands.

Carlos Castilho, a renowned musical director best known for his work on *Arena Conta Zumbi*, was responsible for the score, which was based on spirituals and blues and performed by a choir formed specifically for the production. The set and costume design were created by Maureen Bisilliat, a British-born artist based in Brazil, and consisted of large photographic panels and slide projections. The white cast members were recruited from established figures of São Paulo's modern theater scene, including Anilza Leone (who declined television offers to join the group), Serafim Gonzalez (who portrayed Lyle Britten), J. França, Oswaldo Barreto, and Ênio Carvalho. GTN was one of the few Black theater groups of the period to include white actresses and actors as regular members rather than merely occasional allies, although it remains unclear which of them formally belonged to the company.

Before reaching the public, the production of *Blues for Mister Charlie* had to confront the prior censorship imposed by the military regime. In 1966, the third year of the dictatorship, São Paulo's theater scene was under intense surveillance, and repression of Black movements was intensifying in the name of the regime's ideology of "racial democracy" (Kössling, 2007). To secure authorization, Carlos Murinho submitted a formal statement arguing that Baldwin's play functioned as a warning against racial prejudice and sought to introduce Brazilian audiences to a renowned international author. A Special Commission appointed by the regime was established to attend a dress rehearsal. Surprisingly, the play was approved without any cuts. This outcome may be partly attributed to an unusual stroke of fortune: the censor assigned to the case was Coelho Neto, known for his theatrical background and dialogue with the artistic community. He produced a detailed and favorable report, which contributed to the positive ruling¹⁰. The release of the play in

10 All documents cited regarding the prior censorship of *Blues for Mister Charlie* are preserved in the play's file within the Public Entertainment Division collection of the São Paulo State Secretariat of Public Security, currently held by the São Paulo State Public Archive (formerly the Miroel Silveira Collection at ECA-USP).



its original form was exceptional within the context of the dictatorship and stands in stark contrast to the intensification of censorship directed at racially themed works in the years that followed.

Once authorized, *Blues for Mister Charlie* premiered at Teatro Leopoldo Fróes on August 9, 1966. Although initially scheduled to close at the end of the month, it remained on stage until October—an unprecedented run for a Modern Black Theater production in São Paulo. With sold-out performances, strong public reception ensured the continuation of the season, at a time when a play's survival depended directly on weekly box office revenue¹¹. In September, however, GTN received a notice from the municipal government ordering the group's immediate eviction to enable renovations to the theater. Despite a promise of financial subsidy conditional upon suspending the run, the company refused to vacate the premises. In an act of resistance, its members occupied the space, sleeping at the theater with the support of artists from both stage and television. The mobilization generated significant public attention and placed pressure on Mayor Faria Lima. The victory came when the production returned to the stage on October 1¹², reaffirming the play's impact, the strength of artistic mobilization, and the importance of solidarity within the cultural community amid the military dictatorship.

4 Black stage, Black criticism: the perspective of Eduardo de Oliveira e Oliveira

In this section, we examine the critical reception of *Blues for Mister Charlie*, by James Baldwin. Five reviews were located, authored by central figures in São Paulo's theater criticism, including Sábato Magaldi and Décio de Almeida Prado, in addition to one unsigned review and another identified only by the initials "CVS"¹³. The only review written by a Black intellectual was published by sociologist Eduardo de Oliveira e Oliveira, marking a notable development within the history of Modern Black Theater in the field of theatrical criticism. We begin by analyzing the white critics' reviews collectively, before turning to Eduardo's text in greater detail.

The white critics offered valuable technical observations for us to reconstruct key aspects of the staging, including scenography, costumes, music, and translation. Despite differences in tone and emphasis, two points emerged as consensual: (1) criticisms of Carlos Murтинho's direction, which was described as caricatural in its portrayal of white characters as villains. According to these reviewers, such approach distorted the "original spirit" of Baldwin's text, or perhaps unsettled the white sensibilities of

11 "Blues para Mr. Charlie." *A Tribuna*, Santos, August 14, 1966, p. 12.

12 "Protesto: Artistas dormiram no palco." *Diário da Noite*, São Paulo, September 12, 1966, p. 1; "Blues' voltou." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, September 28, 1966, p. 9.

13 Magaldi, Sábato. "Mister Charlie está bem." *Folha de S. Paulo*, São Paulo, August 10, 1966; "Blues for Mister Charlie". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, August 10, 1966; "Blues para Mister Charlie." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, August 16, 1966; CVS. Blues para Mr. Baldwin. *Artes*, São Paulo, 07-08/1966. The review published in *O Estado de S. Paulo* on August 16 bears no signature. However, based on similarities in style and ideas expressed, we attribute its authorship to Décio de Almeida Prado, a critic of that newspaper between 1946 and 1968.



the critics themselves; (2) unanimous praise for the GTN cast, highlighted for its “homogeneity” and “excellent performance.” Magaldi noted that “some delivered the best performances of their careers” and that “we do not recall another production with so many Black actors achieving a professional standard of this quality.” Although the critics valued the play’s racial theme and Baldwin’s Brazilian debut, they were hesitant about the dramaturgical quality of the text. This reveals a mismatch between Baldwin’s proposal and the aesthetic and political paradigms of modern criticism. In a comparative tone between racial realities of the North and South of the Americas, Magaldi argued that the São Paulo premiere “could not have the same meaning as the North American premiere,” and then went on to question whether it would not be “a case of Brazilian hypocrisy.”

Within this context, the critical essay by Eduardo de Oliveira e Oliveira takes shape. A musician, advertising professional, anti-racist activist, professor, sociologist, and man of the theater, he was a central figure of the Black Atlantic from the city of São Paulo¹⁴. One of the main findings of this article is his review, published in the prestigious *Suplemento Literário* of *O Estado de S. Paulo*¹⁵. His text departs from conventional theater criticism and approaches the form of a theatrical essay, articulating sociology of culture, theatrical knowledge, and a transnational anti-racist thought grounded in a renewed understanding of Blackness. His focus shifts from the staging itself to a broad debate about race in Brazil, the question of identity and the struggle of Black people in the country, the role of GTN, and the play’s suitability to the local context.

From the outset, Eduardo de Oliveira e Oliveira demonstrates a deep knowledge of Baldwin’s work, citing novels and essays in the original at a time when no translations of the author had yet been published in Brazil. Despite his admiration for and agreement with Baldwin’s ideas—which would accompany him throughout his own intellectual trajectory—the essayist criticizes the choice of *Blues* for staging by GTN. He argues that although the North American racial problem “is not foreign to us,” it “is unfamiliar to us.” In his view, the play requires from a Brazilian audience a level of understanding that exceeds its immediate lived experience, revealing a “certain intellectual colonialism” in the choice of a foreign text—something the group itself sought to avoid. This divergence, however, is strategic in terms of repertoire selection. It reflects a healthy heterogeneity within São Paulo’s Black milieu and differs from the rejection expressed by white critics regarding the dramaturgical merit of Baldwin’s work.

14 Eduardo de Oliveira e Oliveira (1923–1980), born in Rio de Janeiro, earned a degree in Social Sciences from the University of São Paulo (USP) in 1964, as the only Black student in his class, and began graduate studies in Sociology at the same institution. Earlier, he had studied music at the University of Brazil (1943) and participated in modern theater in Rio de Janeiro. In 1954, he moved to São Paulo and, in 1957, performed in *The Respectful Prostitute*, by Jean-Paul Sartre, staged in French. He was praised for avoiding the use of blackface, which was commonly employed in Brazilian productions of the play. A figure of the Black Atlantic, he made several trips to New York and, in 1971, published the essay “Black Theatre,” analyzing Black theater in that city in three distinct moments (Trapp, 20020). In the same year, he co-wrote, with Thereza Santos, the dramaturgy of *E agora falamos nós...*, by CECAN, considered a landmark in the transition from Modern Black Theater to Contemporary Black Theater in Brazil (Jesus; Rios, 2014).

15 Oliveira, Eduardo Oliveira de. *Blues para Mister Charlie*. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, September 17, 1966, p. 5. The review was later included in the author’s first published collection of texts, *Contraideologia da mestiçagem* (2025), by Eduardo de Oliveira e Oliveira.



However, what seems most fundamental in Oliveira e Oliveira's essay is the direct dialogue he recounts having personally held with the group's leadership regarding the chosen name and its objectives. At first, the sociologist admits to having found the designation "*Grupo Teatral do Negro*" somewhat unsettling, suggesting it might offend "sensitive ears" and imply complicity with the "alter group" (likely a reference to TEN), while also risking reducing the collective to an ethnic appearance at the expense of its civic condition. After engaging in conversation with its members, he recognizes that the choice was grounded in an anti-racist and strategic position. Eduardo then invokes the thought of *negritude* (Blackness)—especially Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, and Jean-Paul Sartre—to agree that the group's universality could only emerge by means of the full affirmation of its particularity: "if it chose the name *Grupo Teatral do Negro*, it is because it understands that its universality resides in the affirmation of its particularity, which is not purely ethnic, but also historical, social, and cultural—in a word: human." His reflection expresses a distinctly São Paulo-based conception of Blackness, far removed from any biological essentialism, understood not as a fixed datum of nature, but as a historical, social, and political construction.

At the end of his text, Eduardo makes it clear that his intention is not to assess the artistic merit of the production, but to "announce the appearance of a group that intends to make itself heard, that seeks its own language" within the São Paulo and Brazilian context of the mid-1960s, serving as a call for reflection and a warning against hasty judgments and racial opportunism. He concludes the essay by echoing this message of Blackness and elevating the São Paulo GTN to a global framework:

Let us welcome *Grupo Teatral do Negro* and let it openly manifest its Blackness, so long as it does so in order to present it to the world as a cornerstone in the construction of Universal Civilization, which will be the common work of all races, of all different civilizations—or it will not be, as so well prophesied by one of its most illustrious representatives, the Senegalese Léopold Sédar Senghor.

Eduardo de Oliveira e Oliveira's critical essay not only situates GTN within the transnational context of Blackness and the Black diaspora, but also anticipates the intellectual and artistic project he himself would develop throughout the 1970s. The staging of *Blues for Mister Charlie* was the catalyst for this reflection. Today, this text stands as a valuable contribution to our understanding of both the significance of this episode of Modern Theater in the Black Atlantic and the power of the pioneering dialogue that marked Baldwin's reception in Brazil.

5 Conclusion

The reconstitution of the staging of *Blues for Mister Charlie* made it possible for us to visualize the vibrant participation of the Brazilian Black scene within a transnational artistic context, highlighting how TENSP and its successor, GTN, remained attentive and aligned with the works,



debates, and intellectual currents of the Black diaspora. In this sense, the production, within the concert of modern Brazilian theater, shaped a significant political-cultural interlocution between struggles against racial oppression in different parts of the world. GTN's translocal poetics entered into dialogue with the artistic project of James Baldwin, an intellectual shaped by geographical and linguistic crossings. Between 1948 and 1971, Baldwin lived and traveled across countries in Europe, Africa, and the Middle East, with extended stays in France and Turkey. As Douglas Field (2015) observes, the author himself described his condition as that of a transatlantic commuter, underscoring the central role that displacement played in both his work and his activism.

It is therefore legitimate to consider GTN as one of the most important translators of James Baldwin in Brazil. In this sense, the pioneering production contributed significantly to disseminating Baldwin's anti-racist thought in the country, not only bringing the author closer to Afro-Brazilian insurgencies, but also strategically challenging the myth of racial democracy, incorporated as official discourse by the civil-military dictatorship. The theatrical reviews of the time, especially the substantial essay by Eduardo de Oliveira e Oliveira, reveal that the reception of the African American author was centrally inflected by racial debates.

The very brief existence of GTN reveals how trajectories of significant Black groups were deeply ruptured by abuses of the dictatorship, their paths abruptly interrupted. *Blues for Mister Charlie* was possibly the last Black-authored play to pass unscathed by the censorship apparatus in São Paulo. A company such as GTN would have found no space under the regime's racial authoritarianism, marking the end of a robust period of Black experimentation within modern theater. Also in 1966, the TEN, under the leadership of Abdias Nascimento, was prevented, by order of the Ministry of Foreign Affairs, from participating in the First World Festival of Black Arts, held in Dakar, Senegal (Nascimento, 1981).

The most traditional and canonical histories of Brazilian theater have generally devoted little attention to Black resistance during the military dictatorship. Therefore, this article sought to confront these historiographical gaps, resituating the forceful role of GTN, and of its sole production, within a broader, more plural, and more critical theatrical historiography—one that remains open to further research, developments, and expansions.



References

- ASSUNÇÃO, Mathias. Rohrig.; DA CONCEIÇÃO, Juliana Pereira. Brasileira: balé negro e performance no circuito transatlântico, 1949-1973. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 69, p. 311–364, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/56421> . Acesso em: 10 fev. 2026.
- BALDWIN, James. *Blues for Mister Charlie*. New York: Dell Publishing, 1964.
- BALDWIN, James. *Da próxima vez, o fogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- BALDWIN, James. *Notas de um filho nativo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolate: A história da Companhia Negra de Revistas (1926-27)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.
- DINIZ, Guilherme. O teatro de James Baldwin: fé e violência em um palco flamejante (Parte I). *Horizonte da cena*, Belo Horizonte, 2023. Disponível em <https://www.horizontedacena.com/o-teatro-de-james-baldwin-fe-e-violencia-em-um-palco-flamejante-parte-i/> . Acesso em: 10 fev. 2026.
- DOMINGUES, Petrônio. Em defesa da humanidade: A Associação Cultural do Negro na Arena do “Black Internacionalism”. In: BUTLER, Kim D; DOMINGUES, Petrônio. *Diásporas Imaginadas: Atlântico Negro e histórias afro-brasileiras*. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- JESUS, Mateus Gato; RIOS, Flávia. E agora falamos nós: anotações sobre o Teatro Negro contemporâneo. *Legítima Defesa* - publicação da Cia. Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro, v. 1, n. 1, 2014. p. 44-45.
- KÖSSLING, Karin Sant’ Anna. *As lutas anti-racistas de afro-descendentes sob vigilância do DEOPS/SP (1964-1983)*. 2007. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-01112007-142119/pt-br.php> . Acesso em: 10 fev. 2026.
- GATES Jr, Henry Louis. *The Black church: this is our story, this is our song*. New York: Penguin Press, 2021.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro – Modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2020.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- NASCIMENTO, Abdias. *Sitiado em Lagos: autodefesa de um negro acossado pelo racismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- MILLS, Charles W. *O contrato racial*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- NETO, Orozimbo Paolucci. *African-American Manhood: Obstacles, Reactions and Reconciliation in A Raisin in the Sun, Dutchman and Blues for Mister Charlie*. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/items/2dfaecd4-a7a3-401f-9ac4-dd620255ead6> . Acesso em: 10 jan. 2026.
- OLIVEIRA, Eduardo de Oliveira e. *Contraideologia da mestiçagem*. Rio de Janeiro: Zahar, 2025.
- RATTS, Alex. Negritude, masculinidade, homoerotismo e espacialidade em James Baldwin: uma leitura brasileira. In: SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio Jose; CHIMIN JUNIOR, Alides Baptista (org.). *Espaço, Gênero & Masculinidades Plurais*. Ponta Grossa: Todapalavra, 2011. p. 261-290.



SILVA, Mário Augusto Medeiros da. O Teatro Experimental do Negro de São Paulo, 1945-66. *Novos Estudos Cebrap*, v. 41, p. 389-410, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/mdhwVdVQQdjVhwhYXNb9LCn/abstract/?lang=pt> . Acesso em: 10 jan. 2026.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: 1880-1950*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TRAPP, Rafael P. *O Elefante Negro: Eduardo de Oliveira e Oliveira, raça e pensamento social no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2020.



Academic Biography

William Santana Santos - Universidade de São Paulo (USP)

PhD student at the Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brazil.

E-mail: william.santana.santos@usp.br

Guilherme Diniz - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

PhD student at the Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil.

E-mail: ga71362@gmail.com

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

No declared research context

Copyright

William Santana Santos and Guilherme Diniz

Copyright of the translation

Ana Carolina Brazão and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Conceptualization, investigation, methodology, supervision, validation, visualization, writing – original draft, review & editing: William Santana Santos and Guilherme Diniz.

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

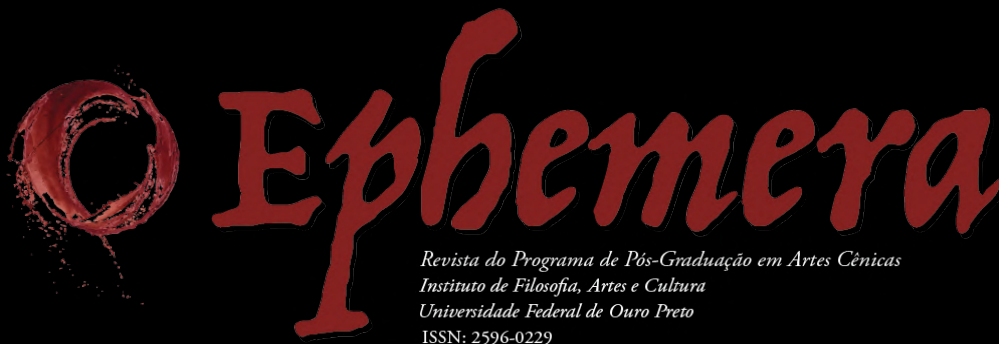
Anderson Feliciano

Soraya Martins

Peer Review History

Submission date: 15 July 2025

Approval date: 7 February 2026



Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

**DRAMATURGIA DA PELE ESCRITA:
inscrituras negro-gaúchas e fabulações insurgentes
em *Preta Poesia Feminina* (2021) de Silvia Duarte**

DRAMATURGY OF THE WRITTEN SKIN:
Black Gaúcha Inscrituras and Insurgent Fabulations
in *Preta Poesia Feminina* (2021) by Silvia Duarte

Dênis Moura de Quadros

 <https://orcid.org/0000-0001-5733-6857>

 doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8092

Dramaturgia da pele escrita:

inscricuras negro-gaúchas e fabulações insurgentes em *Preta Poesia Feminina* (2021)

de Silvia Duarte

Resumo: Em um país que silenciou vozes negras e queimou seus registros, o palco tornou-se arquivo vivo e a pele, superfície de memória. Quando uma mulher negra encena outras em sua voz, não apenas evoca a escrita alheia, mas reinscreve histórias coletivas em um gesto estético que é também político. Este artigo propõe uma análise da performance *Preta poesia feminina* (2021), idealizada e encenada por Silvia Duarte, à luz do conceito de “inscritura”, compreendido como gesto performático de escrita que se inscreve na pele, na voz e na presença de mulheres negras. A investigação busca compreender de que modo a obra, transmitida em ambiente digital nas suas primeiras apresentações, articula corpo, memória e ancestralidade como práticas estéticas e políticas de enunciação. Utiliza-se uma metodologia analítico-interpretativa, fundamentada nos estudos de Quadros (2020; 2023), Evaristo (2020) e Martins (2003; 2021), para evidenciar como a dramaturgia negrofeminina se manifesta na seleção poética, na vocalidade da *performer* e na relação com o público. A análise demonstra que a cena constrói uma escritura coletiva e insurgente, em que o corpo negro feminino se inscreve como superfície simbólica de resistência e reexistência. Conclui-se que *Preta poesia feminina* atualiza uma dramaturgia enraizada na experiência e na ancestralidade, projetando no espaço cênico-digital uma fabulação de si e do coletivo, sustentada pela força política e sensível da oralitura.

Palavras-chave: inscritura; dramaturgia negrobrasileira; oralitura.

Dramaturgy of the Written Skin:

Black Gaúcha Inscrituras and Insurgent Fabulations in *Preta Poesia Feminina* (2021)

by Silvia Duarte

Abstract: In a country that has silenced Black voices and burned its archives, the stage has become a living archive, and the skin, a surface of memory. When a Black woman embodies others through her voice, she not only evokes external writings but also reinscribes collective histories in an aesthetic gesture that is inherently political. This article presents an analysis of the performance *Preta poesia feminina* (2021), conceived and performed by Silvia Duarte, through the concept of “inscritura”, understood as a performative act of writing inscribed upon the skin, the voice, and the presence of Black women. The investigation seeks to understand how the work, initially presented in a digital environment, articulates body, memory, and ancestry as aesthetic and political practices of enunciation. An analytical-interpretative methodology is employed, grounded in the works of Quadros (2020; 2023), Evaristo (2020) and Martins (2003; 2021), to examine how Black feminist dramaturgy emerges in the poetic selection, in the vocality of the performer, and in her relationship with the audience. The analysis demonstrates that the scene constructs a collective and insurgent writing, in which the Black female body is inscribed as a symbolic surface of resistance



and reexistence. It concludes that *Preta poesia feminina* updates a dramaturgy rooted in lived experience and ancestry, projecting a fabulation of self and community into the digital-theatrical space, sustained by the political and affective force of orality.

Keywords: inscritura; black feminist dramaturgy; orality.



1 Considerações iniciais

Pensar a cena negra contemporânea como lugar de escrita é reconhecer que o corpo negro em performance é, ele mesmo, um texto insurgente. A partir da noção de inscritura, conceito que propomos na esteira das escrevivências (Evaristo, 2020) e das oralituras (Martins, 2003), propomos uma leitura que desloca o olhar do texto dramático para a presença cênica como escritura ancestral. A inscritura é um gesto coletivo, oralitural, atravessado por dores, axés e memórias que se inscrevem no corpo, na pele, na voz. Diferente da escrita (entendida como registro individualizado) e da escritura (reconhecida como documento ancestral), a inscritura atua na cena como insubmissão dramatúrgica: marca a ruptura com os modos coloniais de representar e performa um mundo outro.

Neste sentido, o corpo da atriz negra é página e punhal. É folha e ferramenta. É, como sugerimos, pele escrita. Em *Preta poesia feminina*, a cena se torna território de inscrição de um texto que não se lê com os olhos apenas, mas com os ossos. Ao assumir o palco como lugar de rasura e (re)inscrição, a performance de Silvia Duarte não apenas apresenta uma dramaturgia negra, mas a projeta como pedagogia contracolonial - em que cada gesto, canto, pausa e deslocamento inscreve coletividades, feridas e reivindicações.

Ao propor uma cena em que o dizer poético se dá por meio da corporeidade, *Preta poesia feminina* se insere em uma linhagem de produções cênicas negras que não apenas representam sujeitos historicamente subalternizados, mas reconfiguram os próprios modos de estar em cena. Criada por Silvia Duarte, atriz, apresentadora e produtora cultural negra gaúcha, a obra se materializa durante o contexto de distanciamento social provocado pela pandemia da COVID-19, quando o teatro migra, ainda que forçadamente, para o espaço digital. Neste cenário, Duarte mobiliza as tecnologias disponíveis não como recurso paliativo, mas como instrumento de continuidade de uma tradição performática que resiste, fabula e ensina - mesmo quando atravessada por ausências, lutos e restrições.

O espetáculo, ao articular a leitura performática de poemas de escritoras negras, sobretudo sul-rio-grandenses, revela um gesto autoral singular: mais do que declamar versos, a artista reinscreve, em sua voz, a experiência coletiva de outras mulheres negras, reativando a ancestralidade como linguagem. Trata-se de uma dramaturgia que se enraíza na experiência da *performer* enquanto mulher negra e que, por isso mesmo, atualiza aquilo que Conceição Evaristo nomeou como escrevivência, mas agora em outra chave: performática, visual, relacional. A inscritura, neste contexto, opera como chave conceitual para compreender os modos como o corpo se torna superfície de enunciação insurgente e o palco - ainda que virtual - espaço de disputa simbólica.

Este artigo propõe, portanto, uma leitura da performance de Silvia Duarte à luz da noção de inscritura, compreendida como um gesto estético-político de escrita atravessado por corpo, memória e voz negras, e especificamente neste contexto, feminina. A proposta não se limita a identificar os traços de uma dramaturgia engajada, mas busca compreender de que forma essa cena elabora um



pensamento crítico e poético próprio, sustentado por epistemes afrocentradas e por afetos coletivos. Através de uma abordagem analítico-interpretativa, fundamentada nas contribuições de Quadros (2020; 2023), Evaristo (2020), Martins (2003; 2021), e outras obras teóricas, a análise situa *Preta poesia feminina* como expressão da dramaturgia negrofeminina contemporânea no sul do Brasil - lugar historicamente marcado por apagamentos, mas também por fabulações insurgentes.

2 Dramaturgia negrofeminina: inscritura e textualidades insurgentes em cena

Pensar a dramaturgia negrofeminina é reconhecer a cena como território de insurgência. Lugar onde a palavra não apenas ecoa, mas reconfigura o espaço, o tempo e o gesto. Lugar onde a presença da mulher negra não é figuração, mas autoria. Quando uma mulher negra sobe ao palco para dizer-se - ou para dizer outras - o que se anuncia é mais do que uma prática estética: é o desvio de uma lógica colonial de representação e a constituição de outra forma de linguagem, que funda sua legitimidade na experiência e na memória encarnadas.

A dramaturgia negrofeminina (Quadros, 2020) não se organiza segundo os modelos clássicos da ação dramática. Ela rompe com a narrativa linear, desconstrói os papéis herdados, interrompe o fluxo das convenções. Em vez de se estruturar pelo enredo, pelo conflito e pela resolução, ela pulsa pelo ritmo, pela respiração, pelo entrecorte da fala e pelo silêncio que ressoa. Sua lógica é circular, fragmentária, espiralar. O que está em cena não é a ficção de um outro, mas o corpo real da atriz como matéria viva de fabulação.

Neste regime de criação, o texto - quando posto em cena - já não é origem nem centro da obra, mas apenas uma entre as camadas que compõem sua tessitura. A dramaturgia negrofeminina não reside unicamente na materialidade verbal, ela pulsa na curadoria das vozes convocadas, na escuta que orienta a escolha dos poemas, no gesto ético e estético que decide quem será lembrada e como será dita. A encenação emerge, assim, como costura coletiva: palavra, ritmo, silêncio, respiração, tudo se entrelaça numa escrita que não é de uma só, mas de muitas. Cada nome, cada verso, cada enunciação; tudo opera como inscrição de um corpo maior - corpo-memória, corpo-comunidade, corpo-mulher. Esta dramaturgia não se escreve no singular. Ela se diz em coro.

Mais do que propor uma personagem, esta dramaturgia propõe uma escuta. Não se trata de fazer-se representar, mas de produzir presença. E esta presença é múltipla, rizomática, ancestral. São vozes que se sobrepõem, que se interceptam, que não pedem licença para falar. A cena torna-se, assim, lugar de escrita. Mas uma escrita que se faz com a pele, com os ossos, com a memória. Uma escrita que não pode ser lida com os olhos apenas - é preciso o corpo todo para lê-la.

É a partir deste campo expandido de textualidade cênica que se inscreve *Preta poesia feminina*. (2010). A encenação não apenas mobiliza textos de mulheres negras; ela é, em si, um texto dramático forjado na escuta e no corpo de uma atriz negra, que não se propõe mediadora,



mas continuadora. Na tessitura entre o que foi escrito por outras e o que se inscreve em cena naquele instante, a performance afirma uma outra política da voz: aquela que não é delegada, mas herdada; que não interpreta, mas reverbera; que não representa, mas reinscreve.

Entre os muitos gestos de insubmissão que compõem a cena negra brasileira contemporânea, a inscritura se distingue como prática estética forjada na encruzilhada entre palavra, gesto e ancestralidade. Se a escrita hegemônica se estrutura como inscrição técnica da linguagem sobre o papel e a escritura se refere ao documento ancestral que transmite a memória sagrada, a inscritura propõe-se como um gesto outro; forma encarnada de dizer que é, ao mesmo tempo, escrita e presença, palavra e corpo. Seu fundamento não está na estabilidade do signo, mas na pulsação da voz e no risco do corpo em ato.

A construção do conceito de inscritura nasce da necessidade de se forjar uma categoria crítica capaz de dar conta das produções simbólicas de autoria negra, em particular das textualidades produzidas por mulheres negras. Vinculada inicialmente ao campo da crítica literária e posteriormente expandida para a análise de práticas estéticas diversas, a noção de inscritura propõe-se como uma chave de leitura afrocentrada, que desloca o olhar da obra como produto para a obra como processo encarnado. Nesse sentido, compreende-se que a inscritura não é apenas uma metáfora poética, mas um instrumento teórico-metodológico que permite ler, descrever e interpretar a presença da autoria negra enquanto força criadora, política e ancestral.

Ao distinguir inscritura de escrita e escritura, Denis Moura de Quadros estabelece um tripé conceitual ancorado em epistemes não ocidentais. Se a escrita, tal como instituída pelas tradições letradas, corresponde à organização do discurso em suporte material e se a escritura, ligada à ancestralidade e ao sagrado, configura-se como registro de saber que carrega axé, a inscritura, por sua vez, resulta da inscrição de um corpo específico - negro, feminino, histórico - na linguagem, transformando o texto em performance de existência. Conforme observa o autor: “escritura, por ser sagrada, por portar axé, inscritura por ser atravessada por um corpo negro e, sobretudo, um corpo de mulher negra na sociedade brasileira” (Quadros, 2023, p. 134). Enquanto a escrevivência, cunhada por Conceição Evaristo (2020) postula as formas da criação literária, a inscritura propõe chaves de leitura da produção artística desses sujeitos.

O conceito, assim sistematizado, permite uma leitura crítica das formas pelas quais sujeitos subalternizados não apenas produzem linguagem, mas se escrevem em sua própria materialidade. A inscritura opera na zona fronteira entre a estética e a política, entre o rito e a arte, entre o corpo e o discurso. Ela é, ao mesmo tempo, gesto criador e denúncia, memória e invenção, marca e voz. Por isso, sua potência analítica não se restringe ao campo literário, mas estende-se ao campo das práticas artísticas performativas, sobretudo àquelas em que a presença do corpo negro feminino se coloca como força dramática e pedagógica.

Na análise de obras literárias, a inscritura revela os modos como a escrita se constitui enquanto afirmação de mundo, não como representação de um sujeito, mas como encarnação de



sua experiência. Ao ser transposta para o campo da cena, essa leitura se radicaliza; já não se trata apenas de um texto lido ou interpretado, mas de um corpo em ato que diz, canta, grita, silencia e rememora. Assim, o conceito permite compreender a performance como escrita viva, em que o corpo não é suporte do texto, mas texto em si. A inscritura funda, neste processo, uma forma de leitura que exige novas ferramentas críticas, pois exige escuta, exige corpo, exige tempo.

A consolidação da inscritura como ferramenta analítica não se dá em dissociação das experiências literárias e performativas de mulheres negras no Brasil. Ao contrário, sua formulação exige um movimento contínuo de escuta e leitura dessas textualidades que escapam à moldura disciplinar tradicional. Conforme observa Conceição Evaristo, “as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de autorrepresentação. Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido” (Evaristo, 2020, p. 223). Esse deslocamento do corpo-objeto ao corpo-escrevente estabelece um novo campo de inteligibilidade para a literatura de autoria negra e é esse mesmo gesto que se projeta na cena performática.

Quando o corpo negro feminino aparece em performance, ele não apenas representa uma identidade, ele a inscreve. A performance, neste contexto, deixa de ser mero suporte de leitura do texto e passa a constituir-se como campo de produção de conhecimento em si. Como define Leda Maria Martins:

[...] o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem (Martins, 2003, p. 66).

Esta inscrição - que envolve voz, ritmo, ornamento e gesto - é aquilo que a autora denomina “oralitura”, prática que integra os sentidos da oralidade e da escritura num campo expandido do saber. Não se trata apenas de falar, mas de grafar no corpo e com o corpo um saber que é coletivo e ancestral. A cena torna-se, então, o lugar por excelência onde se conjugam estética, rito e transmissão.

A oralitura, conforme reafirmado por Leda Maria Martins (2021, p. 41), “é do âmbito da performance”, inscrevendo-se como prática de saber que se atualiza no acontecimento do corpo em cena. É nesse horizonte que o conceito de inscritura se aproxima da oralitura e, de certo modo, dela bebe, pois também compreende o corpo como operador de memória, linguagem e história. Contudo, enquanto a oralitura enfatiza a dimensão performática da transmissão e da atualização dos saberes, a inscritura desloca o foco para o gesto crítico-autoral que emerge desse corpo. Se a oralitura evidencia o corpo que sabe e performa, a inscritura acentua o corpo que escreve, não apenas no sentido metafórico, mas como instância de produção discursiva e de elaboração estética situada. A cena negra, neste sentido, pode ser pensada como território de confluência: ali, oralitura e inscritura se atravessam, articulando saber e forma, presença e autoria. A performance deixa, então, de ser apenas atualização de um legado e se afirma como escrita viva, enraizada na historicidade do corpo e na coletividade que ele carrega.



Assim, a inscritura pode ser compreendida como uma chave de leitura para textualidades encarnadas, atravessadas por experiências de subalternização, mas que, ao se afirmarem, recusam tanto o lugar do silêncio quanto o da representação mediada. O corpo-tela, “um corpo-imagem” (Martins, 2021, p. 77), não reflete, mas inscreve. Em *Preta poesia feminina*, esta inscrição se dá no cruzamento entre palavra poética, gesto cênico e voz ancestral, resultando numa dramaturgia que já não distingue onde termina o texto e começa o corpo. A inscritura, neste contexto, é menos uma operação de leitura do que um reconhecimento de um fazer: fazer que rasura, reescreve e reinscreve.

3 Inscrituras negro-gaúchas e ficções insurgentes: *Preta Poesia Feminina* (2021)

A performance *Preta poesia feminina* (2021), concebida por Silvia Duarte e dirigida por Silvana Rodrigues, constitui-se como cena de inscrição autoral em múltiplos planos: no gesto de curadoria que organiza os poemas de mulheres negras gaúchas, na entrega corporal da *performer* que os articula em presença e no espaço digital que tensiona as fronteiras entre palco, tela e rito. Longe de se configurar como uma leitura dramática convencional, a encenação opera como textualidade expandida, em que palavra, silêncio, pausa e olhar escrevem um corpo coletivo, uma voz ancestral e uma memória insurgente. Ao assumir a cena como território de enunciação e a própria pele como suporte simbólico, Silvia Duarte inscreve-se, e inscreve outras, na dramaturgia negrofeminina contemporânea. O conceito de inscritura, conforme desenvolvido nesta investigação, permite compreender esse processo não como representação, mas como escrita encarnada: gesto estético-político que funde experiência e linguagem, presença e fabulação.

Gravada e disponibilizada em vídeo na plataforma *YouTube*, a performance desenvolve-se na intersecção entre a palavra poética e a presença encarnada da intérprete. Não se trata, porém, de uma simples leitura de poemas. Há, desde o princípio, um gesto de curadoria e ativação de vozes. Silvia Duarte recita e articula trechos de autoras negras brasileiras consagradas, entre elas Conceição Evaristo, Elisa Lucinda, Esmeralda Ribeiro, Leci Brandão, Carolina Maria de Jesus e Yzalu. No entanto, é sobre a poesia das escritoras negras gaúchas que a cena se fixa com maior densidade afetiva e política. Fátima Farias, Ana dos Santos, Delma Gonçalves, Isabete Fagundes, Lilian Rocha, Agnes Mariá e Silvia Duarte, a própria atriz, são evocadas não apenas por seus versos, mas também por suas histórias, contextos e presenças. Essa escolha revela um recorte consciente: dar centralidade à produção poética negra do Rio Grande do Sul, deslocando os eixos de visibilidade e reinscrevendo no espaço cênico-virtual uma dramaturgia que brota do território e da ancestralidade local.

Ao declamar poemas que evocam dores, resistências e reexistências de mulheres negras, Silvia Duarte não apenas empresta sua voz a essas autoras, ela reinscreve suas experiências em um corpo que também é marcado por camadas semelhantes de silenciamento e insurgência. Neste gesto performativo, a voz não se limita à emissão de palavras, torna-se matéria dramatúrgica, traço de memória, inscrição viva. Cada pausa, cada ênfase, cada variação de ritmo e timbre atuam como



elemento estruturante da cena, compondo uma partitura corporal que não apenas transmite, mas transforma o texto. A inscritura manifesta-se, assim, como prática de presença, é o corpo da *performer* que escreve o poema no tempo da performance, deslocando-o do lugar da leitura para o da enunciação sensível e coletiva. Como palimpsesto, o corpo em cena carrega vestígios de outras vozes e temporalidades, reinscrevendo camadas de memória apagadas ou silenciadas e tornando a performance espaço de sobreposição de narrativas ancestrais e presentes.

Ao revisitar sua trajetória poética em cena, Silvia Duarte revela que o contato com a poesia negra e, mais intensamente, com Conceição Evaristo, tornou-se indissociável do cotidiano marcado por violência e resistência. Ela lembra que, ao escolher um poema para o 8 de março, “dia de luta e de sofrimento”, foi Evaristo quem ofereceu voz para o enfrentamento. Declama então “Eumulher” e “Da calma e do silêncio”, ambos publicados em “Poemas da recordação e outros movimentos” (2008), afirmando que “tudo pulsa dentro de mim”, gesto que coloca a poesia e o teatro como forças vitais e políticas. A seguir, evoca Elisa Lucinda, com “Aviso da lua que menstrua” (“Aviso da lua que menstrua”, 1992) e “Lua nova demais” (“Eu te amo e suas estreias”, 1999), invocando a potência feminina da lua como metáfora da renovação e da resistência cíclica. A partir daí, passa a Esmeralda Ribeiro e seu “Ressurgir das cinzas” (“Cadernos negros”, 2004), poema que ressoa como fênix negra em processo de renascimento. Leci Brandão adentra com “O bagulho do amante” e “Talentos de verdade”, lembrando as mulheres encarceradas cujas vozes resistem. Carolina Maria de Jesus surge em “Humanidade” e “Muitas fugiam ao me ver”, contestando as margens as quais sua escrita foi relegada.

O recorte se torna territorial quando ela destaca autoras gaúchas: Fátima Farias, que declama “Negra feliz” e “Sim e não”, poemas que celebram e interrogam a negritude rural. Surpreende-se com sua própria voz ao recitar “E por falar em estrelas”, poema escrito em 1987 que anuncia uma passagem do sonho para a vida sentida. Ana dos Santos assume o espaço com “Eu não tô sambando pra ti”, verso potente - “Eu sambo porque eu quero / eu sambo porque eu gosto” - e “Era uma vez”, que critica a traição aos lanceiros negros de Porongos - neste trecho, declara que “vidas negras importam, parem de nos matar”. Surge “Sopapo poética: Pretessência”, com Delma Gonçalves (“Filha de Iansã”, “Carne... linda”), Isabete Fagundes (“Carolina guerreira”, “Operário das artes”) e Lilian Rocha (“Negra”, “Mulher”), versos que articulam ancestralidade, luta e identidade. Agnes Mariá, *slamer*, traz “Conto de fadas” - “Não é doce o caminho de João e Maria” -, desconstruindo narrativas hegemônicas. A conclusão da performance é marcada por Yzalu e seu “Mulher negra”, hino que reafirma a potência da voz e da pele preta no mundo. Neste conjunto de escolhas e gestos, a performance refaz o conceito de inscritura, escrevendo uma dramaturgia coletiva no corpo da *performer* e na pulsão da voz como canal de reexistência.

A estrutura da performance *Preta poesia feminina* se organiza a partir de um gesto de curadoria poética que não se limita à seleção de textos, mas se configura como projeto de escrita encarnada. Ao compor uma sequência de poemas de autoria negra feminina, Silvia Duarte não apenas articula vozes distintas, mas reinscreve-as em seu corpo, estabelecendo uma dramaturgia



oralitural que opera como memória coletiva em movimento. O percurso da cena é construído por meio de um fluxo que entrelaça leitura, canto e fala direta com o público, articulando um repertório que transita por nomes consagrados da literatura e da música - como Conceição Evaristo, Elisa Lucinda, Carolina Maria de Jesus e Leci Brandão - e autoras gaúchas muitas vezes marginalizadas nos circuitos institucionais da poesia. É neste cruzamento entre território e corpo, voz e palavra herdada, que a performance se constitui como cena de inscritura, atualizando, a cada poema, camadas de vivência e fabulação insurgente.

Do recorte das poetisas negras, a performance tem início com a declamação de um poema de Fátima Farias, mulher negra nascida em Bagé, cuja produção poética emerge da vivência entre o campo e a cidade, ancorada na memória oral e nos atravessamentos históricos da população negra no interior do Rio Grande do Sul. Ao escolher começar com “Negra feliz”, Silvia Duarte inscreve no corpo da cena uma voz que celebra a existência negra com orgulho e lucidez. O poema afirma que “Hoje já somos respeitadas / Silenciamos as ofensas e os preconceituosos”, marcando a presença de uma mulher que não se dobra à dor como destino, mas que transforma a experiência em território de autoestima e reexistência. Ao enunciar “a mãe África não é teu país / sinto muito ... mas sou / uma NEGRA feliz!!!”, a *performer* atravessa o texto com firmeza e ironia, deslocando o olhar hegemônico e reinscrevendo sua própria história como continuidade de outras. Neste gesto, não há representação, mas inscritura: é no corpo da *performer*, na sua voz ritmada, na cadência do olhar e do silêncio que o poema se reatualiza como escrita viva. A inscritura, neste instante inaugural da performance, manifesta-se como textualidade encarnada, uma dramaturgia que se escreve com a pele, o ritmo e o axé de quem fala para e com outras.

No percurso da performance, Silvia Duarte rompe a sequência de vozes poéticas de outras autoras para inscrever a sua própria. O poema “E por falar em estrelas”, escrito em agosto de 1987, marca não apenas uma mudança de tom na curadoria, mas um movimento de retorno ao interior, à menina, à mulher, à artista, que, ainda jovem, já intuía a travessia entre o sonho e o gesto. Na composição, a poeta expressa o esgotamento diante de um estado de idealização permanente, recusando a fantasia como única possibilidade de existência. Em lugar do imaginar, do planejar ou do sonhar, afirma o desejo de estar plenamente na experiência do mundo, em contato com os afetos, os sentidos e a presença cotidiana. Esta virada subjetiva é acompanhada da construção de uma identidade marcada pela sensibilidade e pela conexão com aquilo que é coletivo, popular e ancestral: as crianças, os mais velhos, os corpos negros, os gestos simples. Ao inserir seu próprio poema entre tantas vozes ancestrais e contemporâneas, Silvia Duarte realiza um movimento de inscrição de si, gesto que, no contexto da performance, torna-se ainda mais potente. A inscritura aqui opera de forma dupla: reinscreve a memória de um texto pessoal do passado e atualiza esse texto no corpo presente, fazendo da cena um palimpsesto de sua própria trajetória. A dramaturgia negrofeminina, neste momento, não é apenas evocada, mas assumida como lugar de autoria. A atriz que performa também escreve, a mulher que declama também se afirma. O corpo, mais uma vez, é folha, punhal e presença.



Ana dos Santos, poeta, professora de Literatura Brasileira e pesquisadora gaúcha, natural de Porto Alegre, se destaca por articular em sua escrita a pesquisa histórico-cultural e a força da oralidade negra. No palco virtual de *Preta poesia feminina*, Silvia Duarte declama “Eu não tô sambando pra ti”, poema que afirma com potência “Eu sambo lágrima e suor”, revelando o corpo-negro como dinamismo de dor, celebração e resistência. A performance deste verso grafita no corpo da *performer* uma corporeidade insurgente, dança e fala se unem num traço de inscrição que refaz o movimento do sal e se escreve na pele em vigor política. Logo em seguida, Duarte apresenta “Era uma vez”, poema que denuncia a traição aos lanceiros negros na revolução farroupilha, resgatando uma história silenciada. Ao atualizar esta narrativa histórica, a performance imprime uma inscrição de memória na tela e no corpo da atriz, convertendo o palco virtual em palimpsesto de dor, resistência e afirmação. A leitura desses poemas, ambos gravados em voz intensa, provoca uma escrita encarnada, pois a voz não apenas traduz, mas traz à existência um texto que clama reparação e reconta o passado.

A presença das poetisas integrantes do Sopapo Poético na performance *Preta poesia feminina* remete a uma experiência coletiva de resistência e criação que transcende a individualidade autoral. Criado em 2012, o Sarau Sopapo Poético - Ponto Negro da Poesia consolidou-se em Porto Alegre como um tempo-espço de expressão literária negra, em que o tambor e a roda ativam não apenas palavras, mas memórias, afetos e políticas da voz. Na leitura de Pâmela Amaro Fontoura, integrante do sarau e autora da dissertação “Sara-sopapar-aquilombar” (2019), trata-se de uma prática de “aquilombamento literário”, em que a literatura negro-brasileira assume papel central na formação de consciências e na elaboração de pertencas identitárias. Mais do que evento artístico, o sarau opera como experiência educativa, protagonizada por pessoas negras e voltada à difusão das africanidades e da oralitura. Ao trazer para a cena digital textos de autoras como Fátima Farias, Ana dos Santos, Delma Gonçalves, Isabete Fagundes e Lilian Rocha, Silvia Duarte reinscreve, em seu corpo em performance, os enunciados poéticos que emergem desse território literário periférico, feminino e negro. A dramaturgia aqui se constrói no gesto da partilha, da escuta e da evocação, fazendo da palavra, do corpo e da memória uma mesma superfície de inscrição.

A leitura dos poemas “Filha de Iansã” e “Carne...linda”, de Delma Gonçalves, poeta e musicista porto-alegrense, introduz na performance uma dimensão mítico-ancestral em que o corpo negro feminino é exaltado como força cósmica, histórica e divina. Em “Filha de Iansã”, a poeta se inscreve como entidade em trânsito entre mundos, sua voz é o raio, o vento, a energia do tempo, evocando a presença da Orixá como potência criadora e guerreira. Ao vocalizar esses versos, Silvia Duarte não apenas declama, mas consagra o espaço cênico como território de axé, onde a palavra carrega força e atravessamento. A performance se converte, neste momento, em ritual de reexistência, no qual o corpo da atriz se torna suporte para a inscrição de uma memória sagrada. Como formulado por Martins (2003), o corpo em performance não apenas representa, mas é local de inscrição de conhecimento. A inscrição, neste gesto, não se limita à enunciação do texto poético, ela se realiza na fusão entre o corpo presente e a ancestralidade invocada, entre o rito e a cena.



Em “Carne...linda”, a voz poética retorna à figura da mãe e à lida cotidiana, ressignificando experiências subalternizadas por meio da metáfora da luz: o sol no sorriso, o céu no olhar, o ritmo herdado da senzala. A carne nomeada é, também, Carlinda, corpo ancestral, feminino e resistente. A inscrição do nome materno na palavra poética faz da poesia um palimpsesto íntimo, em que a memória familiar é elevada à condição de mito fundacional. Silvia Duarte, ao incorporar esse texto, reinscreve no seu corpo a história coletiva das mulheres negras que cozinham, criaram, dançaram e ensinaram. A dramaturgia negrofeminina se constrói, assim, no cruzamento entre o cotidiano e o sagrado, entre a face guerreira e a ternura das sobreviventes. A inscritura, aqui, age como gesto de insurgência, pois recusa o apagamento e escreve a presença com ritmo, axé, ancestralidade.

Isabete Fagundes, nascida em Porto Alegre e formada em Pedagogia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, integra a cena literária negra com uma poesia voltada à denúncia das desigualdades sociais e ao reconhecimento da ancestralidade como força constitutiva da identidade negra. Em *Preta poesia feminina*, Silvia Duarte recita dois de seus poemas: “Carolina guerreira” e “Operário das artes”. No primeiro, a poeta evoca a figura de Carolina Maria de Jesus como símbolo de uma luta que se estende para além da escritora mineira, alcançando as mulheres negras que, ainda hoje, vivem a experiência da fome, da favela e do silenciamento. A imagem da “escravidão moderna” e dos “eternos quartos de despejo” reinscreve, na cena, um passado que ainda se arrasta no presente e que, ao ser performado, se converte em denúncia dramática. Ao dar corpo e voz a essa evocação, Silvia Duarte transforma a memória de Carolina em presença viva, permitindo que a inscritura atue como resgate e continuidade da palavra insurgente.

Já em “Operário das artes”, o foco desloca-se para o ator Sirimar Antunes (1955-2022), homenageado como símbolo de resistência e protagonismo negro nos palcos. A cena da vida, para Fagundes, é espaço de batalha diária e o artista negro, longe de aceitar o papel de figurante, constrói sua história com o “coração de um boxeador”. Ao declamar este poema, Silvia Duarte reinscreve o corpo negro no centro da cena, fazendo da performance um gesto de reconhecimento e ancestralidade. A inscritura, neste contexto, ultrapassa a função memorial, transforma-se em escrita coletiva de uma trajetória que não se apaga, porque pulsa na carne, na lembrança e na continuidade da arte.

Lilian Rocha, poeta, musicista, analista clínica e natural de Porto Alegre, é autora de seis livros: “A Vida Pulsa - Poesias e Reflexões” (Alternativa, 2013), “Negra Soul” (2016), “Menina de Tranças” (2018), “Agò” (2022), “Rochedos também choram” (2023) e “Oju Dudu” (2024). Figura central do sarau Sopapo Poético e curadora literária de expressão negra, ela traz à cena duas de suas composições, “Negra” e “Mulher”. Em “Negra”, a palavra que nasce como ofensa é ressignificada na performance, emergindo como gesto que transcende a injúria para reafirmar identidade, luta, crença e vitória. Essa voz encarnada não apenas articula um verso poderoso, mas rasga no corpo da *performer* um palimpsesto vocal, pois conforme pontua Martins (2021), “o corpo-tela é um corpo-imagem”, uma sobreposição de camadas de memória, dor e resistência que se atualizam na cena. Já em “Mulher”, Rocha vestimenta a resistência cotidiana com ternura: a menção à sobrevivência



em meio à doçura e à amargura reafirma a mulher negra enquanto sujeito histórico. Ao reinserir estas composições na performance, Silvia Duarte grafito, em seu corpo, uma dramaturgia que é simultaneamente pessoal e coletiva. A inscrição, neste contexto, reafirma-se como prática de escrita encarnada: o corpo em cena não reproduz palavras de papel, mas ativa escrituras de existências negras que resistem e persistem.

No momento em que Silvia Duarte incorpora o poema “Conto de fadas”, de Agnes Mariá, a cena se aproxima da linguagem direta, cortante e frontal *do Poetry Slam*, modalidade de poesia falada nascida nos Estados Unidos nos anos 1980 e difundida no Brasil como prática de intervenção urbana, coletiva e politicamente engajada. No *slam*, a palavra é arma, ritmo e denúncia. Mais do que texto escrito, o poema é elaborado para ser dito com o corpo inteiro, mirando o presente e o público como alvos de interpelação. É neste registro que o poema de Agnes Mariá se inscreve, recusando a estrutura reconfortante dos contos de fadas, denunciando infâncias violentadas, juventudes criminalizadas e corpos animalizados pelo racismo estrutural. O “era uma vez” é imediatamente rompido e o que se instala é o desconforto. Ao performar estes versos, Silvia Duarte reinscreve o gesto do *slam* no contexto da dramaturgia negra digital, evidenciando que a inscrição não é apenas o corpo em rito, mas também o corpo em confronto. A *performer* não suaviza o poema, sustenta sua violência simbólica, seu grito e sua urgência. A palavra falada, como aponta Martins (2003), se torna gesto, ritmo e inscrição. E transforma-se também em insurgência cênica: a inscrição atua como fissura, como rasura nos contos de fadas e inscrição das fábulas negras da sobrevivência.

O encerramento da performance com a canção-poema “Mulheres negras”, de Yzalú, não atua como simples finalização, mas como coroamento de um percurso de inscrição poética e ancestral. A musicalidade da artista, marcada por um timbre grave, melódico e combativo, amplia a força da palavra e a projeta para o campo da escuta sensível e política. A escolha deste poema musicado para concluir a cena reafirma a natureza coletiva da dramaturgia construída por Silvia Duarte: cada voz declamada ao longo da performance ressoa agora neste canto final, como eco e síntese das presenças evocadas. O corpo da *performer*, até então marcado por pausas, gestos e silêncios, se alinha ao fluxo sonoro e compartilha com a tela, e com quem a assiste, a vibração de um coro expandido. É a inscrição em sua forma plena, isto é, quando a palavra escrita se torna corpo, depois voz, depois canto e finalmente comunidade. A dramaturgia negrofeminina encenada ali não se limita a recordar; ela convoca, denuncia, celebra, canta e encerra abrindo. Ao som de Yzalú, a cena não se fecha, reverbera.

4 Considerações Finais

A análise da performance *Preta poesia feminina* permitiu evidenciar como a presença cênica de Silvia Duarte opera como gesto autoral insurgente em que palavra, corpo e memória se entrelaçam na construção de uma dramaturgia negrofeminina ancorada na ancestralidade e na



experiência vivida. O conceito de inscritura, formulado no cruzamento entre teoria crítica e prática estética, mostrou-se uma ferramenta analítica eficaz para compreender as formas pelas quais a cena se torna espaço de escrita encarnada, em que o corpo da mulher negra não apenas representa, mas escreve, denuncia, fabula e transforma. Ao reunir poetisas negras brasileiras, com destaque para as autoras gaúchas, a performance realiza um gesto de curadoria afetiva e política que projeta outras centralidades no campo das artes cênicas. O palco, mesmo digital, torna-se folha viva; a pele, página; e a voz, fio que costura fragmentos de um arquivo que insiste em existir. A inscritura, neste contexto, funda-se como prática estética e epistêmica que articula resistência e invenção, escrevendo, na carne da cena, outras possibilidades de presença.

Este artigo dá continuidade a reflexões já iniciadas em estudos anteriores sobre dramaturgia de autoria negra, ou dramaturgia negrofeminina (Quadros, 2020), especialmente no que diz respeito à compreensão da cena como espaço de escrita performativa. A noção de dramaturgia negrofeminina, discutida como textualidade insurgente marcada por vozes, gestos e presenças dissidentes, encontra aqui desdobramentos que avançam sobre a prática estética da inscritura, compreendida como escrita encarnada, situada e ancestral. A performance *Preta poesia feminina*, ao articular curadoria poética, vocalidade, memória e corpo, torna-se objeto exemplar para aprofundar este campo de análise, demonstrando que a dramaturgia negra de mulheres não apenas rompe com os modelos narrativos e dramatúrgicos hegemônicos, mas institui outras formas de produção de saber e presença cênica. A voz que declama é também gesto que escreve. O corpo que performa é o próprio arquivo. E a cena, enfim, é pele escrita.

A inscrição poética que se realiza em *Preta poesia feminina* não se esgota no gesto de recitar versos. Ela reverbera como gesto estético-político que reinscreve histórias, corpos e territórios de autoria negra no espaço cênico, mesmo que este espaço seja mediado por tecnologias digitais. Ao reinscrever autoras negras em sua voz, Silvia Duarte articula palavra, ancestralidade e presença em um corpo que performa não apenas a memória, mas a continuidade. A inscritura, como categoria crítica formulada a partir das contribuições de Conceição Evaristo (2020) sobre escrevivência, das teorizações de Leda Maria Martins (2003, 2021) sobre oralitura e corpo-tela e das investigações recentes sobre dramaturgias negras insurgentes (Quadros, 2020; 2023), mostrou-se aqui operante não apenas como chave de leitura, mas como gesto constitutivo da cena. O que se propôs, então, não foi uma leitura sobre a performance, mas uma leitura com ela, reconhecendo em sua arquitetura dramatúrgica a potência de uma epistemologia encarnada, vocal, ancestral e insurgente. Neste sentido, *Preta poesia feminina* não apenas representa uma dramaturgia negrofeminina no sul do Brasil, ela a projeta, a atualiza e a reinscreve como possibilidade de mundo.



Referências

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: SCHNEIDER, Liane; MOREIRA, Nadilza Martins de Barros (org). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. 2ª ed. João Pessoa: CCTA, 2020. p. 219-229.

FONTOURA, Pâmela Amaro. *Sarar-sopapar-aquilombar: o sarau como experiência educativa da comunidade negra em Porto Alegre*. 2019. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar de memória. *Letras*, Santa Maria, n. 26. p. 63-81. jun. 2003.

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

QUADROS, Dênis Moura de. Dramaturgia negrofeminina brasileira: notas introdutórias de uma textualidade dramática engrecida. *Pitágoras 500*, Campinas, v. 10, n. 1, p. 81-94, 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8659037> . Acesso em: 04 mar. 2026.

QUADROS, Dênis Moura de. *Ferramentas afrocentradas para pensar uma literatura de autoria de mulheres negras gaúchas*. São Paulo: Na raiz, 2023.



Biografia acadêmica

Dênis Moura de Quadros - Universidade Federal do Pampa (Unipampa)

Professor adjunto I na Universidade Federal do Pampa, Jaguarão, Rio Grande do Sul, Brasil.

E-mail: denisdpg10@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

Dênis Moura de Quadros

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

Editor responsável

Altemar Di Monteiro

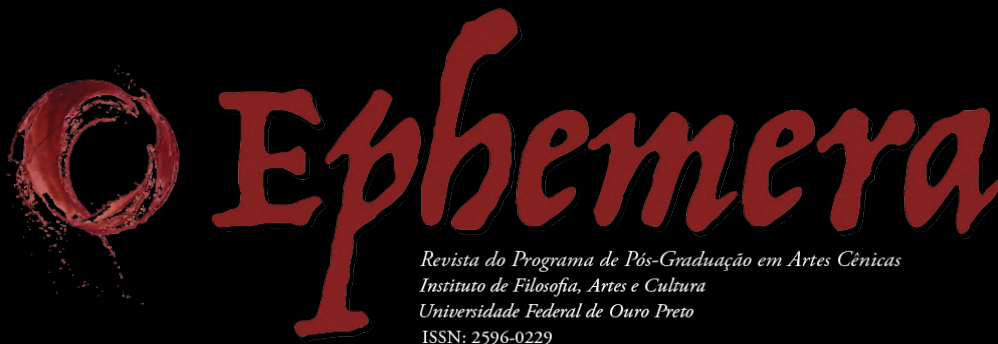
Anderson Feliciano

Soraya Martins

Histórico de avaliação

Data de submissão: 01 jul. 2025

Data de aprovação: 10 fev. 2026



**DRAMATURGY OF THE WRITTEN SKIN:
Black *Gaúcha Inscrituras* and Insurgent Fabulations
in *Preta Poesia Feminina* (2021) by Silvia Duarte**

DRAMATURGIA DA PELE ESCRITA:
inscrituras negro-gaúchas e fabulações insurgentes
em *Preta Poesia Feminina* (2021) de Silvia Duarte

Dênis Moura de Quadros

 <https://orcid.org/0000-0001-5733-6857>

 doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8534

Dramaturgy of the Written Skin:

Black *Gaúcha Inscrituras* and Insurgent Fabulations in *Preta Poesia Feminina* (2021) by Silvia Duarte

Abstract: In a country that has silenced Black voices and burned its archives, the stage has become a living archive, and the skin, a surface of memory. When a Black woman embodies others through her voice, she not only evokes external writings but also reinscribes collective histories in an aesthetic gesture that is inherently political. This analyzes the performance *Preta Poesia Feminina* (2021), conceived and performed by Silvia Duarte, by the concept of “*inscritura*,” understood as a performative act of writing inscribed upon the skin, the voice, and the presence of Black women. The investigation seeks to understand how the work, initially presented in a digital environment, articulates body, memory, and ancestry as aesthetic and political practices of enunciation. An analytical-interpretative methodology is employed, grounded in the works of Quadros (2020; 2023), Evaristo (2020), and Martins (2003; 2021), to examine how Black-feminine dramaturgy emerges in the poetic selection, in the vocalicity of the performer, and in her relationship with the audience. The analysis demonstrates that the scene constructs a collective and insurgent writing, in which the Black feminine body is inscribed as a symbolic surface of resistance and re-existence. It concludes that *Preta Poesia Feminina* updates a dramaturgy rooted in lived experience and ancestry, projecting a fabulation of self and community into the digital-theatrical space, sustained by the political and affective force of orality.

Keywords: *inscritura*; black feminist dramaturgy; orality.

Dramaturgia da pele escrita:

inscrituras negro-gaúchas e fabulações insurgentes em *Preta Poesia Feminina* (2021) de Silvia Duarte

Resumo: Em um país que silenciou vozes negras e queimou seus registros, o palco tornou-se arquivo vivo e a pele, superfície de memória. Quando uma mulher negra encena outras em sua voz, não apenas evoca a escrita alheia, mas reinscreve histórias coletivas em um gesto estético que é também político. Este artigo propõe uma análise da performance *Preta poesia feminina* (2021), idealizada e encenada por Silvia Duarte, à luz do conceito de “*inscritura*”, compreendido como gesto performático de escrita que se inscreve na pele, na voz e na presença de mulheres negras. A investigação busca compreender de que modo a obra, transmitida em ambiente digital nas suas primeiras apresentações, articula corpo, memória e ancestralidade como práticas estéticas e políticas de enunciação. Utiliza-se uma metodologia analítico-interpretativa, fundamentada nos estudos de Quadros (2020; 2023), Evaristo (2020) e Martins (2003; 2021), para evidenciar como a dramaturgia negrofeminina se manifesta na seleção poética, na vocalidade da *performer* e na relação com o público. A análise demonstra que a cena constrói uma escritura coletiva e insurgente, em que o corpo negro feminino se inscreve como superfície simbólica de resistência e reexistência. Conclui-



se que *Preta poesia feminina* atualiza uma dramaturgia enraizada na experiência e na ancestralidade, projetando no espaço cênico-digital uma fabulação de si e do coletivo, sustentada pela força política e sensível da oralitura.

Palavras-chave: inscritura; dramaturgia negrobrasileira; oralitura.



1 Initial considerations

To reflect on the contemporary Black theater as a place of writing is to recognize that the Black body in performance is itself an insurgent text. From the notion of *inscritura* [embodied writings], a concept that we propose in the wake of *escrevivências* [writing-living] (Evaristo, 2020) and *oralituras* [oralitures] (Martins, 2003), we propose a reading that shifts the gaze from the dramatic text to the stage presence as ancestral scripture. *Inscritura* is a collective, oralitural gesture, crossed by pains, *axés*, and memories that are inscribed in the body, in the skin, in the voice. Unlike writing (understood as an individualized record) and scripture (recognized as an ancestral document), *inscritura* acts on the stage as a dramaturgical insubmission: it marks a break with colonial ways of representing and performs another world.

In this regard, the body of the Black actress is sheet and dagger. It is page and tool. It is, as we suggest, written skin. In *Preta Poesia Feminina*, the stage becomes territory of inscription of a text that is not read with the eyes only, but with the bones. By assuming the stage as a place of erasure and (re)inscription, Silvia Duarte's performance not only presents a Black dramaturgy, but projects it as a countercolonial pedagogy in which each gesture, song, pause, and displacement inscribes collectivities, wounds, and claims.

By proposing a stage in which the poetic saying occurs by corporeality, *Preta Poesia Feminina* is part of a lineage of Black stage productions that not only represent historically subordinated subjects, but reconfigure their own ways of being on stage. Created by Silvia Duarte, a Black actress, presenter, and cultural producer from Rio Grande do Sul, the work is materialized during the context of social distancing imposed by the COVID-19 pandemic, when theater migrates, albeit forcibly, to the digital space. In this scenario, Duarte mobilizes the available technologies not as a palliative resource, but as an continuity instrument of a performing tradition that resists, fabulates, and teaches—even when crossed by absences, mourning, and restrictions.

By articulating the performative reading of poems by black writers, especially from Rio Grande do Sul, the show reveals a singular authorial gesture: more than reciting verses, the artist reinscribes, in her voice, the collective experience of other Black women, reactivating ancestry as language. It is a dramaturgy rooted in the *performer's* experience as a Black woman and that, for this very reason, updates what Conceição Evaristo conceptualized as *escrevivência* [writing-living], but now in another key: performative, visual, relational. *Inscritura*, in this context, operates as a conceptual key to understand the ways in which the body becomes a surface of insurgent enunciation and the stage—even if virtual—, a space of symbolic dispute.

This article proposes, therefore, a reading of Silvia Duarte's performance in light of the notion of *inscritura*, understood as an aesthetic-political gesture of writing crossed by Black body, memory, and voice, and specifically in this context, feminine. The proposal is not limited to identifying the traits of an engaged dramaturgy, but seeks to understand how this stage elaborates its own critical



and poetic thinking, supported by afrocentric epistemes and collective affections. By an analytical-interpretative approach, based on the contributions of Quadros (2020; 2023), Evaristo (2020), Martins (2003; 2021), and other theoretical works, the analysis situates *Preta Poesia Feminina* as an expression of contemporary Black-feminine dramaturgy in southern Brazil—a place historically marked by erasures, but also by insurgent fabulations.

2 Black-feminine dramaturgy: inscritura and insurgent textualities on stage

To think about Black-feminine dramaturgy is to recognize the stage as a territory of insurgency. A place where the word not only echoes, but reconfigures space, time, and gesture. A place where the presence of Black women is not figuration, but authorship. When a Black woman takes the stage to say herself—or to say other Black women—what is announced is more than an aesthetic practice: it is the deviation from a colonial logic of representation and the constitution of another form of language, which bases its legitimacy on embodied experience and memory.

Black-feminine dramaturgy (Quadros, 2020) is not organized according to the classic models of dramatic action. It breaks with linear narrative, deconstructs inherited roles, interrupts the flow of conventions. Instead of being structured by plot, conflict, and resolution, it pulsates by rhythm, breathing, speech interruption, and resonant silence. Its logic is circular, fragmentary, spiral. What is on stage is not the fiction of another, but the real body of the actress as living matter of fabulation.

In this regime of creation, the text—when staged—is no longer the origin or center of the work, but only one of the layers that make up its weaving. Black-feminine dramaturgy does not reside solely in verbal materiality; it pulsates in the curation of the summoned voices, in the listening that guides the choice of poems, in the ethical and aesthetic gesture that decides who will be remembered and how it will be said. The staging thus emerges as a collective seam: word, rhythm, silence, breath, everything is intertwined in a writing that is not of one, but of many. Every name, every verse, every utterance; everything operates as an inscription of a greater body—body-memory, body-community, body-woman. This dramaturgy is not written in the singular. It is uttered in chorus.

More than proposing a character, this dramaturgy proposes a listening. It is not about being represented, but about producing presence. And this presence is multiple, rhizomatic, ancestral. These are voices that overlap, that intercept each other, that do not ask permission to speak. The stage thus becomes a place of writing. But a writing that is done with the skin, with the bones, with the memory. A writing that cannot be read with the eyes only—it takes the whole body to read it.

It is from this expanded field of scenic textuality that *Preta Poesia Feminina* (2010) arises. The staging not only mobilizes texts by Black women; it is, in itself, a dramaturgical text forged in



the listening and body of a Black actress, who does not propose to mediate, but to continue. In the weaving between what was written by others and what is inscribed on the stage at that moment, the performance affirms another politics of the voice: one that is not delegated, but inherited; that does not interpret, but reverberates; that does not represent, but reinscribes.

Among the many gestures of insubmission that make up the contemporary Brazilian Black theater, *inscritura* stands out as an aesthetic practice forged at the crossroads between word, gesture, and ancestry. If hegemonic writing is structured as a technical inscription of language on paper and scripture refers to the ancestral document that transmits sacred memory, *inscritura* is proposed as another gesture: an embodied way of saying that it is, at the same time, writing and presence, word and body. Its foundation is not in the stability of the sign, but in the pulsation of the voice and the risk of the body in action.

The construction of the concept of *inscritura* arises from the need to forge a critical category capable of accounting for the symbolic productions of Black authorship, in particular the textualities produced by Black women. Initially linked to the field of literary criticism and later expanded to the analysis of diverse aesthetic practices, the notion of *inscritura* is proposed as a key to afrocentric reading, which shifts the gaze from the work as a product to the work as an embodied process. In this sense, *inscritura* is understood not only a poetic metaphor, but a theoretical-methodological instrument that allows reading, describing, and interpreting the presence of Black authorship as a creative, political, and ancestral force.

By distinguishing *inscritura* from writing and scripture, Denis Moura de Quadros establishes a conceptual tripod anchored in non-Western epistemes. If writing, as instituted by literate traditions, corresponds to the organization of discourse in material support and if scripture, linked to ancestry and the sacred, is configured as a record of knowledge that carries *axé*, *inscritura*, in turn, results from the inscription of a specific body—Black, female, historical—in language, transforming the text into a performance of existence. As the author observes: “Scripture, because it is sacred, because it carries *axé*; *inscritura*, because it is crossed by a Black body and, above all, a Black woman’s body in Brazilian society” (Quadros, 2023, p. 134). While *escrevivência*, coined by Conceição Evaristo (2020), postulates the forms of literary creation, *inscritura* proposes keys to reading the artistic production of these subjects.

The concept, thus systematized, allows a critical reading of the ways in which subalternized subjects not only produce language, but write themselves in their own materiality. *Inscritura* operates in the frontier between aesthetics and politics, between rite and art, between body and discourse. It is, at the same time, creative gesture and denunciation, memory and invention, mark and voice. For this reason, its analytical power is not restricted to the literary field, but extends to the field of performative artistic practices, especially those in which the presence of Black women’s bodies are placed as a dramaturgical and pedagogical force.



In the analysis of literary works, *inscritura* reveals the ways in which writing is constituted as an affirmation of the world, not as representation of a subject, but as an embodiment of their experience. When transposed to theater, this reading becomes radicalized; it is no longer just a text read or interpreted, but a body in action that says, sings, screams, silences, and remembers. Thus, the concept allows us to understand performance as living writing, in which the body is not the support of the text, but the text itself. *Inscritura* founds, in this process, a form of reading that requires new critical tools, because it requires listening, it requires body, it requires time.

The consolidation of *inscritura* as an analytical tool does not occur separately from the literary and performative experiences of Black women in Brazil. On the contrary, its formulation requires a continuous movement of listening and reading of these textualities that escape the traditional disciplinary framework. As Conceição Evaristo observes, “Black women writers seek to inscribe images of self-representation in the Brazilian literary corpus. There arises the speech of a body that is not only described, but first of all lived” (Evaristo, 2020, p. 223). This displacement from the body-object to the body-writer establishes a new field of intelligibility for Black authorship literature, and it is this same gesture that projects itself in the stage performance.

When the Black women’s body appears in performance, it not only represents an identity, it inscribes it. Performance, in this context, ceases to be a mere support for reading the text and becomes a field of knowledge production in itself. As Leda Maria Martins defines:

[...] the body in performance is not only an expression or representation of an action, which symbolically refers us to a meaning, but mainly a place of inscription of knowledge, knowledge that is written in the movement, in the choreography; in the vocal solfegios, as well as in the props that performatively cover it (Martins, 2003, p. 66).

This inscription—which involves voice, rhythm, ornament, and gesture—is what the author calls *oralitura*, a practice that integrates the meanings of orality and scripture in an expanded field of knowledge. It is not just about speaking, but about writing on the body and with the body a knowledge that is collective and ancestral. The stage then becomes the place par excellence where aesthetics, rite, and transmission are combined.

Oralitura, as reaffirmed by Leda Maria Martins (2021, p. 41), “is within the scope of performance,” inscribing itself as a knowledge practice that is updated in the event of the body on stage. It is in this horizon that the concept of *inscritura* approaches *oralitura* and somewhat drinks from it, since it also understands the body as an operator of memory, language, and history. However, while *oralitura* emphasizes the performative dimension of the transmission and updating of knowledge, *inscritura* shifts the focus to the critical-authorial gesture that emerges from this body. If *oralitura* highlights the body that knows and performs, *inscritura* accentuates the body that writes, not only in the metaphorical sense, but as an instance of discursive production and situated aesthetic elaboration. Black theater, in this sense, can be thought of as a territory of confluence: in it *oralitura* and *inscritura* intersect, articulating knowledge and form, presence and authorship.



The performance ceases, then, to be just an update of a legacy and affirms itself as a living writing, rooted in the historicity of the body and the collectivity it carries.

Thus, *inscritura* can be understood as a reading key for embodied textualities, crossed by experiences of subordination, but which, by affirming themselves, refuse both the place of silence and that of mediated representation. The body-canvas, “a body-image” (Martins, 2021, p. 77), does not reflect, but inscribes. In *Preta Poesia Feminina*, this inscription occurs at the intersection between poetic word, scenic gesture, and ancestral voice, resulting in a dramaturgy that no longer distinguishes where the text ends and the body begins. *Inscritura*, in this context, is less a reading operation than a recognition of an action: an action that erases, rewrites, and reinscribes.

3 Black *gaúcha* *inscrituras* and insurgent fabulations: *Preta Poesia Feminina* (2021).

The performance *Preta Poesia Feminina* (2021), conceived by Silvia Duarte and directed by Silvana Rodrigues, constitutes itself as a stage of authorial inscription in multiple planes: in the curatorial gesture that organizes the poems of Black women from Rio Grande do Sul, from hereon called *gaúchas*, in the corporal delivery of the performer that articulates them in presence, and in the digital space that tensions the boundaries between stage, screen, and rite. Far from being configured as a conventional dramatic reading, the staging operates as expanded textuality, in which word, silence, pause, and gaze write a collective body, an ancestral voice, and an insurgent memory. By assuming the stage as a territory of enunciation and the skin itself as a symbolic support, Silvia Duarte inscribes herself, and others, in contemporary Black-feminine dramaturgy. The concept of *inscritura*, as developed in this research, allows us to understand this process not as representation, but as embodied writing: aesthetic-political gesture that fuses experience and language, presence and fabulation.

Recorded and made available on video on the YouTube platform, the performance develops at the intersection between poetic word and embodied presence of the performer. It is not, however, a simple reading of poems. There is, from the beginning, a gesture of curation and activation of voices. Silvia Duarte recites and articulates excerpts from celebrated Black Brazilian authors, including Conceição Evaristo, Elisa Lucinda, Esmeralda Ribeiro, Leci Brandão, Carolina Maria de Jesus, and Yzálú. Nevertheless, the stage is fixed with greater affective and political density on the poetry of Black *gaúcha* writers. Fátima Farias, Ana dos Santos, Delma Gonçalves, Isabete Fagundes, Lilian Rocha, Agnes Mariá, and Silvia Duarte, the actress herself, are evoked not only by their verses, but also by their stories, contexts, and presences. This choice reveals a conscious selection: to give centrality to the Black poetic production of Rio Grande do Sul, shifting the axes of visibility and reinscribing in the scenic-virtual space a dramaturgy that springs from the territory and local ancestry.



By reciting poems that evoke pain, resistance, and re-existence of Black women, Silvia Duarte not only lends her voice to these authors, she reinscribes their experiences in a body that is also marked by similar layers of silencing and insurgency. In this performative gesture, the voice is not limited to the emission of words, it becomes dramaturgical matter, a trace of memory, a living inscription. Each pause, each emphasis, each variation of rhythm and tone act as a structuring element of the scene, composing a bodily score that not only conveys, but transforms the text. *Inscritura* thus manifests itself as a practice of presence: it's the body of the performer that writes the poem at that moment, moving it from the place of reading to that of sensitive and collective enunciation. As a palimpsest, the body on stage carries traces of other voices and temporalities, reinscribing erased or silenced layers of memory and making the performance a space of overlapping ancestral and present narratives.

By revisiting her poetic trajectory on stage, Silvia Duarte reveals that contact with Black poetry and, more intensely, with Conceição Evaristo, became inseparable from everyday life marked by violence and resistance. She recalls that when choosing a poem for March 8, “day of struggle and suffering,” it was Evaristo who offered a voice for the confrontation. She then recites “Eumulher” [Me-woman] and “Da calma e do silêncio” [Of calm and silence] both published in “Poemas da recordação e outros movimentos” [Poems of recollection and other movements] (2008), stating that “everything pulsates within me,” a gesture that places poetry and theater as vital and political forces. Next, she evokes Elisa Lucinda with “Aviso da lua que menstrua” [Warning from the moon that menstruates] (“Aviso da lua que menstrua,” 1992) and “Lua nova demais” [New moon, too young] (“Eu te amo e suas estreias” [I love you and its debut], 1999), invoking the feminine power of the moon as a metaphor for renewal and cyclical resistance. From there, she continues with Esmeralda Ribeiro and her “Ressurgir das cinzas” [Rise from the ashes] (“Cadernos negros” [Black notebooks], 2004), a poem that resonates as a black phoenix in the process of rebirth. Leci Brandão enters with “O bagulho do amante” [The lover’s thing] and “Talento de verdade” [True talent] remembering the incarcerated women whose voices resist. Carolina Maria de Jesus appears in “Humanidade” [Humanity] and “Muitas fugiam ao me ver” [Many women ran away when they saw me] contesting the margins to which her writing was relegated.

The selection becomes territorial when she highlights *gaúcha* authors: Fátima Farias, with “Negra feliz” [Happy Black woman] and “Sim e não” [Yes and no], poems that celebrate and interrogate rural blackness. She is surprised by her own voice when she recites “E por falar em estrelas” [And speaking of stars], a poem written in 1987 that announces a passage from dream to the felt life. Ana dos Santos takes over the space with “Eu não tô sambando pra ti” [I’m not dancing for you], a powerful verse—“Eu sambo porque eu quero / eu sambo porque eu gosto” [I dance because I want to / I dance because I like it]—, and “Era uma vez” [Once upon a time], which criticizes the betrayal of the Black lancers in the Porongos Massacre—in this excerpt, she declares that “Black lives matter, stop killing us.” Then comes “Sopapo poético: Pretessência” [Poetic Slap: Black Essence] with Delma Gonçalves (“Filha de Iansã” [Iansã’s daughter], “Carne... linda” [Beautiful...]



flesh]), Isabete Fagundes (“Carolina guerreira” [Warrior Carolina], “Operário das artes” [Worker of the arts]), and Lilian Rocha (“Negra” [Black woman], “Mulher” [Woman]), verses that articulate ancestry, struggle, and identity. Agnes Mariá, slammer, brings “Conto de fadas” [Fairy tale]—“Não é doce o caminho de João e Maria” [Hansel and Gretel’s path is not sweet]—, deconstructing hegemonic narratives. The performance concludes with by Yzalú and her “Mulher negra” [Black woman], an anthem that reaffirms the power of the Black voice and skin in the world. In this set of choices and gestures, the performance remakes the concept of *inscritura*, writing a collective dramaturgy in the body of the performer and in the pulse of the voice as a channel of re-existence.

The performance structure of *Preta Poesia Feminina* is organized from a poetic curatorial gesture that is not limited to the selection of texts, but configured as an embodied writing project. By composing a sequence of poems of Black-feminine authorship, Silvia Duarte not only articulates distinct voices, but reinscribes them in her body, establishing an oralitural dramaturgy that operates as collective memory in motion. The course of the scene is built by a flow that interweaves reading, singing, and speaking directly to the audience, articulating a repertoire that travels through established names in literature and music—such as Conceição Evaristo, Elisa Lucinda, Carolina Maria de Jesus, and Leci Brandão—and *gaúcha* authors often marginalized in the institutional circuits of poetry. It is in this intersection between territory and body, voice and inherited word, that the performance is constituted as a scene of *inscritura*, updating, with each poem, layers of experience and insurgent fabulation.

From the selection of the Black poets, the performance begins with the recitation of a poem by Fátima Farias, a Black woman born in Bagé, whose poetic production emerges from the experience between the rural and the urban, anchored in oral memory and in the historical crossings of the Black population in the countryside of Rio Grande do Sul. By choosing to start with “Negra feliz,” Silvia Duarte inscribes in the body of the scene a voice that celebrates Black existence with pride and lucidity. The poem states that “Hoje já somos respeitadas / Silenciamos as ofensas e os preconceituosos” [Today we’re already respected / We silenced the insults and the prejudice], marking the presence of a woman who does not bend to pain as destiny, but who transforms experience into territory of self-esteem and re-existence. When uttering “a mãe África não é teu país / sinto muito ... mas sou / uma NEGRA feliz!!!” [Mother Africa is not your country, I’m sorry ... but I’m a happy Black woman!!!] the performer goes through the text with firmness and irony, shifting the hegemonic gaze and reinscribing her own history as a continuity of others. In this gesture, there is no representation, but *inscritura*: it is in the body of the performer, in her rhythmic voice, in the cadence of the gaze and silence that the poem is re-actualized as living writing. *Inscritura*, in this inaugural moment of the performance, manifests itself as embodied textuality, a dramaturgy that is written with the skin, the rhythm, and the *axé* of those who speak to and with others.

In the course of the performance, Silvia Duarte breaks the sequence of poetic voices of other authors to inscribe her own. The poem “E por falar em estrelas,” written in August 1987, marks not



only a change of tone in the curatorship, but a movement of return to her inner self, to the girl, to the woman, to the artist who, when young, already predicted the crossing between dream and gesture. In the composition, the poet expresses exhaustion before a state of permanent idealization, refusing fantasy as the only possibility of existence. Instead of imagining, planning, or dreaming, she affirms the desire to be fully in the experience of the world, in contact with the affections, the senses, and the daily presence. This subjective turn is accompanied by the construction of an identity marked by sensitivity and connection with what is collective, popular, and ancestral: children, elders, Black bodies, simple gestures. By inserting her own poem among so many ancestral and contemporary voices, Silvia Duarte performs a movement of inscription of herself, a gesture that, in the context of the performance, becomes even more powerful. *Inscritura* here operates in a double way: it reinscribes the memory of a personal text from the past and updates this text in the present body, making the scene a palimpsest of its own trajectory. Black-feminine dramaturgy, at this moment, is not only evoked, but assumed as a place of authorship. The actress who performs also writes; the woman who recites also asserts herself. The body, again, is sheet, dagger, and presence.

Ana dos Santos, *gaúcha* poet, professor of Brazilian literature, and researcher, born in Porto Alegre, stands out for articulating in her writing the historical-cultural research and the strength of Black orality. On the virtual stage of *Preta Poesia Feminina*, Silvia Duarte recites “Eu não tô sambando pra ti,” poem that states with power “Eu sambo lágrima e suor” [I dance with tears and sweat], revealing the Black body as a dynamism of pain, celebration, and resistance. The performance of this verse graffiti is an insurgent corporeality on the body of the performer, dance and speech unite in a trace of *inscritura* that remakes the salt movement and is written on the skin in political force. Soon after, Duarte presents “Era uma vez,” a poem that denounces the betrayal of the Black lancers in the Farroupilha Revolution, rescuing a silenced history. By updating this historical narrative, the performance imprints an inscription of memory on the screen and on the actress’s body, converting the virtual stage into a palimpsest of pain, resistance, and affirmation. The reading of these poems, both recorded in an intense voice, provokes an embodied writing, because the voice not only translates, but brings into existence a text that cries out for reparation and recounts the past.

Featuring poet members of Sopapo Poético in the performance *Preta Poesia Feminina* refers to a collective experience of resistance and creation that transcends authorial individuality. Created in 2012, Sarau Sopapo Poético – Ponto Negro da Poesia has established itself in Porto Alegre as a time-space of Black literary expression, in which the drum and the circle activate not only words, but memories, affections, and politics of the voice. In the reading of Pâmela Amaro Fontoura, a member of the Sarau and author of the dissertation “Sara-sopapar-aquilombar” (2019), it is a practice of “literary aquilombation,” in which Black-Brazilian literature assumes a central role in the formation of consciousness and in the elaboration of identity belonging. More than an artistic event, the Sarau operates as an educational experience, lead by Black people and aimed at disseminating africanities and *oralitura*. By bringing to the digital scene texts by authors such as Fátima Farias, Ana



dos Santos, Delma Gonçalves, Isabete Fagundes, and Lilian Rocha, Silvia Duarte reinscribes, in her body in performance, the poetic utterances that emerge from this peripheral, feminine, and Black literary territory. The dramaturgy here is built on the gesture of sharing, listening, and evoking, making word, body, and memory the same surface of inscription.

The reading of the poems “Filha de Iansã” and “Carne...linda,” by Delma Gonçalves, poet and musician from Porto Alegre, introduces in the performance a mythical-ancestral dimension in which the Black feminine body is exalted as a cosmic, historical, and divine force. In “Filha de Iansã,” the poet is inscribed as an entity in transit between worlds, her voice is the lightning, the wind, the energy of time, evoking the presence of the *Orixá* as a creative and warrior power. By vocalizing these verses, Silvia Duarte not only recites, but consecrates the scenic space as *axé* territory, where the word carries strength and crossing. The performance becomes, at this moment, a ritual of re-existence, in which the actress’s body becomes a support for the inscription of a sacred memory. As formulated by Martins (2003), the body in performance not only represents, but is a place of inscription of knowledge. *Inscritura*, in this gesture, is not limited to the enunciation of the poetic text, it is materialized in the fusion between the present body and the invoked ancestry, between the rite and the stage.

In “Carne...linda,” the poetic voice returns to the figure of the mother and to everyday life, resignifying subaltern experiences by the metaphor of light: the sun in the smile, the sky in the gaze, the rhythm inherited from the *senzala*. The flesh named is also Carlinda: ancestral, feminine, and resistant body. The inscription of the mother’s name in the poetic word makes the poem an intimate palimpsest, in which family memory is elevated to the condition of a founding myth. Silvia Duarte, by incorporating this text, reinscribes in her body the collective history of Black women who cooked, created, danced, and taught. Black-feminine dramaturgy is built, thus, at the intersection between the everyday and the sacred, between the warrior face and the tenderness of the survivors. *Inscritura*, here, acts as a gesture of insurgency, because it refuses erasure and writes the presence with rhythm, *axé*, ancestry.

Isabete Fagundes, born in Porto Alegre and graduated in Pedagogy from the Pontifical Catholic University of Rio Grande do Sul, integrates the Black literary scene with a poetry focused on the denunciation of social inequalities and the recognition of ancestry as a constitutive force of Black identity. In *Preta Poesia Feminina*, Silvia Duarte recites two of her poems: “Carolina guerreira” and “Operário das artes.” In the first, the poet evokes the figure of Carolina Maria de Jesus as a symbol of a struggle that extends beyond the writer from Minas Gerais, reaching Black women who, even today, live the experience of hunger, *favela*, and silencing. The image of “modern slavery” and “eternal eviction rooms” reinscribes, in the scene, a past that still drags on in the present and that, when performed, becomes a dramaturgical denunciation. By giving body and voice to this evocation, Silvia Duarte transforms Carolina’s memory into a living presence, allowing *inscritura* to act as a rescue and continuity of the insurgent word.



In “Operário das artes,” the focus shifts to the actor Sirmar Antunes (1955-2022), honored as a symbol of Black resistance and protagonism on stage. The scene of life, for Fagundes, is a space of daily battle, and the Black artist, far from accepting the role of an extra, builds his story with the “heart of a boxer.” In reciting this poem, Silvia Duarte reinscribes the Black body in the center of the scene, making the performance a gesture of recognition and ancestry. In this context, *inscritura* goes beyond the memorial role, it becomes a collective writing of a trajectory that is not erased, because it pulses in the flesh, in the memory, and in the continuity of art.

Lilian Rocha, poet, musician, clinical analyst, and native of Porto Alegre, is the author of six books: “A Vida Pulsa – Poesias e Reflexões” (Alternativa, 2013), “Negra Soul” (2016), “Menina de Tranças” (2018), “Agô” (2022), “Rochedos também choram” (2023), and “Oju Dudu” (2024). Central figure of Sarau Sopapo Poético and literary curator of Black expression, she brings to the stage two of her compositions, “Negra” and “Mulher”. In “Negra,” the word that is born as an offense is resignified in the performance, emerging as a gesture that transcends the insult to reaffirm identity, struggle, belief, and victory. This embodied voice not only articulates a powerful verse, but rips into the *performer’s* body a vocal palimpsest, because as Martins (2021) points out, “the body-canvas is a body-image,” an overlapping of layers of memory, pain, and resistance that are updated in the scene. In “Mulher,” Rocha dresses everyday resistance with tenderness: the mention of survival in the midst of sweetness and bitterness reaffirms the Black woman as a historical subject. By reinserting these compositions in the performance, Silvia Duarte graffiti, in her body, a dramaturgy that is simultaneously personal and collective. *Inscritura*, in this context, reaffirms itself as an embodied writing practice: the body on stage does not reproduce words of paper, but activates writings of Black existences that resist and persist.

At the moment when Silvia Duarte incorporates the poem “Conto de fadas,” by Agnes Mariá, the scene approaches the direct, cutting, and frontal language of slam poetry, a form of spoken word poetry born in the United States in the 1980s and disseminated in Brazil as a practice of urban, collective, and politically engaged intervention. In slam, the word is weapon, rhythm, and denunciation. More than written text, the poem is designed to be said with the whole body, aiming at the present and the audience as targets of questioning. It is in this register that Agnes Mariá’s poem is inscribed, rejecting the comforting structure of fairy tales, denouncing violent childhoods, criminalized youth, and bodies animalized by structural racism. The “once upon a time” is immediately broken and what sets in is discomfort. By performing these verses, Silvia Duarte reinscribes the gesture of slam in the context of digital Black dramaturgy, evincing that *inscritura* is not only the body in rite, but also the body in confrontation. The performer does not soften the poem, she sustains its symbolic violence, its cry, and its urgency. The spoken word, as Martins (2003) points out, becomes gesture, rhythm, and inscription. And it also becomes a stage insurgency: *inscritura* acts as a fissure, as erasure in fairy tales, and inscription of the Black fables of survival.



The closing of the performance with the song-poem “Mulheres negras,” by Yzalú, does not act as a simple conclusion, but as the crowning of a path of poetic and ancestral inscription. The artist’s musicality, marked by a grave, melodic, and combative tone, amplifies the strength of the word and projects it to the field of sensitive and political listening. The choice of this musical poem to conclude the stage reaffirms the collective nature of the dramaturgy constructed by Silvia Duarte: each voice recited throughout the performance now resonates in this final chant, as an echo and synthesis of the evoked presences. The performer’s body, until then marked by pauses, gestures, and silences, aligns with the sound flow and shares with the screen, and with those who watch it, the vibration of an expanded choir. This is *inscritura* in its full form, that is, when the written word becomes body, then voice, then chant, and finally community. The Black-feminine dramaturgy staged there is not limited to remembering; it summons, denounces, celebrates, sings, and closes by opening. To the sound of Yzalú, the scene does not close, it reverberates.

4 Final considerations

The analysis of the performance *Preta Poesia Feminina* allowed us to highlight how the scenic presence of Silvia Duarte operates as an insurgent authorial gesture in which word, body, and memory are intertwined in the construction of a Black-feminine dramaturgy anchored in ancestry and lived experience. The concept of *inscritura*, formulated at the intersection between critical theory and aesthetic practice, proved to be an effective analytical tool to understand the ways in which the stage becomes an embodied writing space, in which the black woman’s body not only represents, but writes, denounces, fabulates, and transforms. By bringing together Brazilian Black poets, with emphasis on *gaúcha* authors, the performance makes an affective and political curatorial gesture that projects other centralities in the field of Performing Arts. The stage, even digital, becomes a living sheet; the skin, a page; and the voice, a thread that stitches together fragments of an archive that insists on existing. *Inscritura*, in this context, is founded as an aesthetic and epistemic practice that articulates resistance and invention, by writing, in the flesh of the scene, other possibilities of presence.

This article continues reflections already initiated in previous studies on Black authorship dramaturgy, or Black-feminine dramaturgy (Quadros, 2020), especially regarding the understanding of the stage as a performative writing space. The notion of Black-feminine dramaturgy, discussed as insurgent textuality marked by dissident voices, gestures, and presences, finds here developments that advance the aesthetic practice of *inscritura*, understood as embodied, situated, and ancestral writing. The performance *Preta Poesia Feminina*, by articulating poetic curation, vocality, memory, and body, becomes an exemplary object to further develop this field of analysis, demonstrating that the Black dramaturgy of women not only breaks with hegemonic narrative and dramaturgical models, but institutes other forms of knowledge production and scenic presence. The voice that



speaks is also the gesture that writes. The body that performs is the archive itself. And the stage, at last, is written skin.

The poetic inscription that takes place in *Preta Poesia Feminina* does not end in the gesture of reciting verses. It reverberates as an aesthetic-political gesture that reinscribes stories, bodies, and territories of Black authorship in the scenic space, even if this space is mediated by digital technologies. By reinscribing Black authors in her voice, Silvia Duarte articulates word, ancestry, and presence in a body that performs not only memory, but continuity. *Inscritura*, as a critical category formulated from the contributions of Conceição Evaristo (2020) on *escrevivência*, the theorizations of Leda Maria Martins (2003, 2021) on *oralitura* and body-canvas, and the recent investigations on insurgent Black dramaturgies (Quadros, 2020; 2023), proved to be operative here not only as a reading key, but as a constitutive gesture of the scene. What was proposed, then, was not a reading about performance, but a reading with it, recognizing in its dramaturgical architecture the power of an embodied, vocal, ancestral, and insurgent epistemology. In this sense, *Preta Poesia Feminina* not only represents a Black-feminine dramaturgy in the south of Brazil, but it projects it, updates it, and reinscribes it as a possibility of world.



References

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: SCHNEIDER, Liane; MOREIRA, Nadilza Martins de Barros (org). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. 2ª ed. João Pessoa: CCTA, 2020. p. 219-229.

FONTOURA, Pâmela Amaro. *Sarar-sopapar-aquilombar: o sarau como experiência educativa da comunidade negra em Porto Alegre*. 2019. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar de memória. *Letras*, Santa Maria, n. 26. p. 63-81. jun. 2003.

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

QUADROS, Dênis Moura de. Dramaturgia negrofeminina brasileira: notas introdutórias de uma textualidade dramática engrecida. *Pitágoras 500*, Campinas, v. 10, n. 1, p. 81-94, 2020. Available from: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8659037> . Access on: Mar. 04, 2026.

QUADROS, Dênis Moura de. *Ferramentas afrocentradas para pensar uma literatura de autoria de mulheres negras gaúchas*. São Paulo: Na raiz, 2023.



Academic Biography

Dênis Moura de Quadros - Universidade Federal do Pampa (Unipampa)

Professor at the Universidade Federal do Pampa, Jaguarão, Rio Grande do Sul, Brazil.

Email: denisdpg10@gmail.com

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

No declared research context

Copyright

Dênis Moura de Quadros

Copyright of the translation

Sabrina Leitzke and Carolina Vanso

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

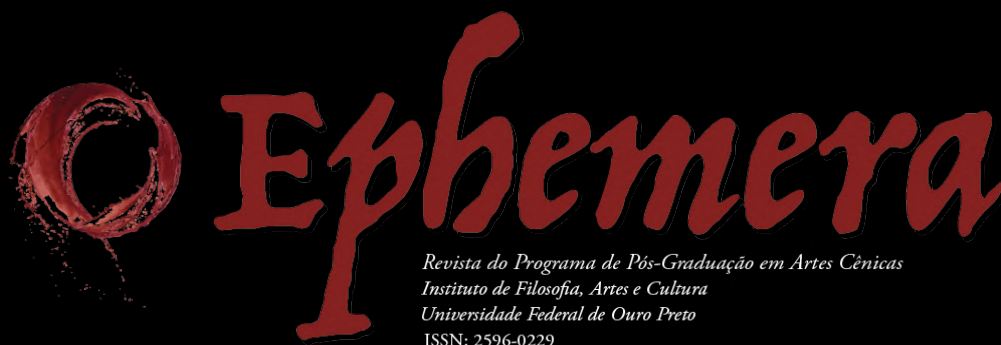
Anderson Feliciano

Soraya Martins

Peer Review History

Submission date: 01 July 2025

Approval date: 10 February 2026



**ENSAIO EPISTOLAR PARA MACALA:
memória, teoria, afetividade e o direito à autonegação**

EPISTOLARY ESSAY FOR MACALA:
memory, theory, affectivity and the right to self-determination

Hildália Fernandes Cunha Cordeiro

 <https://orcid.org/0009-0007-6045-8629>

Lívia Maria Costa Sousa

 <https://orcid.org/0000-0002-7996-427X>

 doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8006

**Ensaio epistolar para Macala:
memória, teoria, afetividade e o direito à aut nomeação**

Resumo: O presente ensaio epistolar dirige-se à figura ancestral de Macala, mulher negra fotografada por Marc Ferrez no século XIX e rebatizada pela escritora Luciany Aparecida. A partir do gesto de escrever-lhe uma carta, as autoras constroem um diálogo com teóricas feministas negras como Saidiya Hartman, Audre Lorde, bell hooks, Patricia Hill Collins e Conceição Evaristo. O texto parte da imagem de Macala para refletir sobre as continuidades coloniais que atravessam os corpos negros em diáspora, abordando temas como apagamento, resistência, epistemologias contra-hegemônicas, a memória dos mares e a insubmissão diante da necropolítica. Assumindo o formato da carta como dispositivo literário e teórico, o ensaio costura memória, teoria e afetividade, em uma escrita que honra os legados de mulheres negras e reivindica o direito à (auto)nomeação. O punho cerrado de Macala, símbolo de resistência, transforma-se em metáfora central da narrativa, invocando a urgência da manutenção do fogo ancestral, da voz e da dignidade negada. Ao elaborar uma narrativa em espiral – herdeira das tradições orais e da performance do tempo curvilíneo –, a carta propõe uma reinterpretação crítica dos arquivos coloniais, uma denúncia da violência epistêmica e uma afirmação radical da vida negra.

Palavras-chave: epístola; fabulação crítica; feminismo negro; memória; resistência; macala.

**Epistolary Essay for Macala:
memory, theory, affectivity, and the right to self-determination**

Abstract: This epistolary essay addresses the ancestral figure of Macala, a Black woman photographed by Marc Ferrez in the nineteenth century and renamed by the writer Luciany Aparecida. By writing her a letter, the authors establish a dialogue with Black feminist theorists such as Saidiya Hartman, Audre Lorde, bell hooks, Patricia Hill Collins and Conceição Evaristo. The text starts from Macala's image to reflect on the colonial continuities that traverse Black bodies in diaspora, addressing themes such as erasure, resistance, counter-hegemonic epistemologies, the memory of the seas, and insubmission in the face of necropolitics. Assuming the format of the letter as a literary and theoretical device, the essay weaves memory, theory, and affectivity through writing that honors the legacies of Black women and claims the right to (self) appointment. Macala's clenched fist, a symbol of resistance, becomes the central metaphor of the narrative, invoking the urgency of maintaining the ancestral fire, the voice, and the dignity denied. By employing a spiral narrative—heir to oral traditions and the performance of curvilinear time—the letter proposes a critical reinterpretation of colonial archives, a denunciation of epistemic violence, and a radical affirmation of Black life.

Keywords: epistle; critical fabulation; Black feminism; memory; resistance; Macala.



Salvador, 31 de março de 2025,

Preciosa e amada irmã Macala,

Esperamos que esta carta a encontre bem e gozando de boa saúde no plano e na dimensão em que estiver. Viemos por meio desta missiva compartilhar contigo uma espécie de sankofanarração (Brooks; Mcgee; Schoellman, 2017), como nomeia nossa *sistah* (Kilomba, 2019) kinitra Brooks. Sim! Esta carta-ensaio foi escrita a quatro mãos: duas irmãs, comadritas¹ na e pela escrita, que nos dirigimos a você no intuito, sobretudo, de tentar estabelecer um rico e profícuo diálogo, irmã que tanto nos ofertou em tão poucas páginas sobre a sua passagem por aqui pela Terra, ainda que parte do tempo você ainda se encontrasse do outro lado do mundo, cartografado e, portanto, dividido/repartido, pelas mãos e mentes dos colonizadores, com o Oceano Índico² a banhar a sua existência. Fazendo uso do que aprendemos com outra das nossas iguais, a chicana Glória Anzaldúa (2021), decidimos por investir e apostar num formato de ensaio epistolar (Nascimento, 2021) para essa nossa comunicação, posto que traremos, ao longo destas páginas, algumas contribuições de ordem teórica, numa espécie de catalogação de achados e (des)cobertas sobre o que tem sido produzido por mulheres negras em situação, ao que parece, de ininterrupta e, portanto, permanente diáspora e exílio. Por isso se justificam também as muitas notas de rodapé nesta demorada carta para ti. Por consequência, também, esta comunicação se dirige a Luciany Aparecida, autora da plaquete de mesmo nome, publicada pela Círculo de poemas, aquela que sintonizou contigo a partir das memórias das águas e na condição de nepantla (Anzaldúa, 2002). Segundo a teórica, nepantleras são pessoas limiares que se movem dentro e em meio a diferentes mundos e dimensões; uma espécie de “trabalhadora cultural visionária” (Keating, 2021, p. 213).

Esta longa mensagem que escrevemos e destinamos a você, Macala, é, também, um tributo que humildemente lhe rendemos, concebendo-a e sentindo-a como nossa ancestral, e, portanto, nossa fundação, conforme concebe outra mais velha nossa, Toni Morrison (1984), pelo muito que todas vocês que nos antecederam precisaram realizar para que hoje nós estivéssemos aqui no século atual. Sem os esforços empreendidos por vocês, não estaríamos aqui para fabular criticamente histórias sobre as suas existências.

Damos início, querida amiga, declarando que já avançamos muito em várias frentes e que somos eternamente gratas a todas vocês que nos antecederam e fizeram das poucas fendas existentes, amplas e múltiplas estradas para que pudéssemos, já há algum tempo ocupar espaços e lugares

1 Termo criado por Gloria Anzaldúa para se referir às amigas que com ela se reuniam para escrever produções diversas.

2 Pelas pistas existentes na narrativa, tudo indica que seu país de origem tenha sido Moçambique (Maputo). Para além da observação deixada após a narrativa sobre a origem e significado do nome Macala (p. 19), tem-se pelo menos duas passagens na plaquete que cita o Índico como referência, águas essas que contornam esse país pertencente ao continente africano (sul). São elas, respectivamente: “[...] (lá) luz plana sobre o Índico [...]” (p. 8) e “Do sobrado, / no dia do meu nascimento, / vejo a luz plana sobre o Índico / e sou feliz” (p. 11, grifo nosso).



inimagináveis para nossas mais velhas outrora. Coadunamos com Imarisha (2020) quando esta declara que:

Somos os sonhos das gentes Pretas escravizadas a quem foi dito que seria ‘irrealista’ imaginar um dia em que elas não seriam mais chamadas de propriedade. Essas pessoas Pretas recusaram-se a confinar seus sonhos ao realismo e, em vez disso, elas nos sonharam. Assim, elas curvaram a realidade, reformularam o mundo, para criar-nos (Imarisha, 2020, p. 8).

Começamos, pois, por atualizar para você que para além do Atlântico tingido para sempre de rubro e negro, diante de tanto sangue derramado, por tantas forçadas travessias, outras águas têm entrado em nossas rotas de fuga. Outras e cada vez mais ínfimas embarcações (quase sempre botes e pequenos barcos) têm cruzado os diferentes mares em busca de sobrevivência e condições dignas ainda por (sobre)vivência. Sim, querida nossa, fugitividade (Moten; Harney, 2024) tem sido a tônica das nossas existências, nós, corpos negros concebidos enquanto “sobrevida da escravidão”, como nomeia Saidya Hartman (2020; 2021). Inúmeros naufrágios têm deixado um rastro de vítimas; corpos, até mesmo de crianças, são encontrados flutuando no oceano ou levados pelas águas até as praias. O povo preto e agora, também, de diferentes matizes e países, por desespero, embarcam em botes que não comportam, nem de longe, a terça parte deles. Qualquer tentativa é agarrada com muita fé. Mas, após os naufrágios, rapidamente são esquecidos, ignorados por quase todos. Se tornam e geram vestígios como nomeia Cristina Sharpe (2023). Diz ela: “[...] Interessante saber como imaginamos formas de conhecer esse passado, para além das ficções do arquivo, mas não só isso. Estou interessada, também, nas maneiras como reconhecemos as muitas manifestações dessa ficção e desse além, desse passado que ainda não passou, no presente” (Sharpe, 2023, p. 33). E continua em sua arguta tese, afirmando que: “[...] o vestígio produz morte e trauma Negros – “a violência [...] precede e excede os Negros” – nós, povo preto, em todo e qualquer lugar que estejamos, ainda produzimos no, para o e através do vestígio uma insistência na existência: ecoamos a vida negra no vestígio (Sharpe, 2023, p. 29).

Para a teórica acima mencionada, vestígio será entendido como “o rastro deixado na superfície da água por um navio; a perturbação causada por um corpo nadando ou sendo movido na água; as correntes de ar atrás de um corpo em voo; uma região de fluxo perturbado” (Sharpe, 2023, p. 12). E vigília, por sua vez, será entendido por “estado de vigilância; consciência. Foi com essa ideia de vigilância como consciência que a maior parte da minha família viveu uma consciência de si mesma como/no vestígio do projeto inacabado de Emancipação” (Sharpe, 2023, p. 17).

Sempre a Kalunga, não é, irmã? O mar, há muito cemitério dos nossos, desde os tempos da colonização/escravização, com uma fome que parece não cessar, ao que parece, portanto, impossível de aplacar. A porta do não retorno, como lugar (ou espaço) para muito além do geográfico (Brand, 2022), cada vez mais presente em nossas existências. Não é possível voltar. O que deixamos em nossos solos de origem não mais existe. Restou pó e memórias de tempos outros, sem invasores.



Estas memórias ninguém nos arranca. Carregamos em nosso DNA e por isso mesmo ousamos fabular criticamente.

Nesse sentido, para Brand (2022):

Há mapas à Porta do Não Retorno. A porta física. Os mapas, bem gastos, foram estudados por cartógrafos após cartógrafos, refinados desde a Geografia de Ptolomeu até fotografias orbitais e imagens de satélite do campo magnético. Mas para a Porta do Não Retorno iluminada na consciência das pessoas Negras na Diáspora não há mapas. Esta porta não é mera fisicalidade. É um lugar espiritual. Talvez também seja um destino físico. E uma vez que partir nunca foi voluntário, o retorno era, e ainda pode ser, uma intenção, ainda que enterrada bem fundo. Não há, como se diz, um meio de acesso; não há retorno (Brand, 2022).

Muito próximo ao exercício feito por Luciany Aparecida, a quem, outrossim, dedicamos e remetemos esta carta, e que nos lê em cópia, posto que foi por meio dela que conseguimos acessar e conhecer a sua história, Macala, permitimo-nos empreender viagem ao século da nossa dispersão e assim reencontrar você, ainda que nos vestígios, única condição possível de chegarmos até a sua pessoa, denço nosso.

Luciany, uma contemporânea nossa, no salutar, necessário e urgente exercício de fabular criticamente (Borges, 2021) uma existência para você, que ultrapassasse a imagem congelada e fabricada num estúdio fotográfico – o qual tinha, possivelmente, como intenção a de vender uma imagem irreal de um país que resistiu o quanto pode, adiando o fim do funesto processo de escravização – convida-nos e convoca-nos a escutar com atenção e plenitude a narrativa possível sobre a sua existência.

Marc Ferrez, em 1885, trinta anos após a Revolta dos Malês, faz um registro seu que correrá diferentes geografias em dois séculos, mas o nomeia no estilo muito frequente no período da colonização, o chama de “Mulher negra da Bahia”, tentando confiná-la e apagá-la em toda a sua subjetividade. Sendo um corpo de uso, o nome não era algo pensando para tais existências.

Imagem 1 - Mulher negra da Bahia



Fonte: Marc Ferrez, 1885³

3 Ferrez, Marc. Mulher negra da Bahia, 1885. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/2570>. Acesso em: 10 fev. 2026.

Você deve acompanhar nosso caminhar (não é mesmo irmã?) tanto teórico quanto literário, as produções mais recentes e dentre elas a proposta da Fabulação Crítica elaborada pela historiadora negro-estadunidense Saidya Hartman (2020; 2021; 2022) que consiste, de forma bastante sintética, em: i) revisitar a cena da sujeição sem replicar a gramática da violência; ii) imaginar personagens que foram emudecidas na história, falando com sua própria voz; iii) tentar preencher as lacunas e oferecer fechamento onde não há nenhum. Em linhas gerais, trata-se de “possibilidades da escrita especulativa e os limites éticos ao lidar com documentos históricos” (Borges, 2021).

Enfim, trata-se de uma possibilidade, aqui, literária de devolver-lhe (e/ou criar) um nome e, mesmo que de forma muito breve, a história da sua linhagem, do seu solo de origem. Nessa narrativa de tom e intenção especulativa, é possível notar a sua altivez e determinação em dividir conosco - suas leitoras, majoritariamente compostas de suas iguais, suas irmãs negras espalhadas e (re)unidas pelas águas diaspóricas - as suas memórias.

Escravidão foi uma condição imposta a você, mas mesmo diante de acumulativas violências, não conseguiram subtrair/arrancar a sua agência enquanto sujeita no mundo. A indumentária que congelou seu corpo no tempo e no espaço é uma dessas pistas e mais adiante voltaremos a comentar sobre tal aspecto, combinado?

Nome é elemento fundamental e fundante em processos de construção de identidade e você e Luciany sabem disso, não é mesmo, irmã? A autora, antes da pandemia de Covid-19, fazia uso do que chamou de assinaturas estéticas que segundo ela:

Ao inventar nomes, heterônimos, não elaboro um trabalho de criatividade literária apenas. Pois, não é permitido a mim, nesse contexto rançoso das violências coloniais (patriarcalismo, machismo, racismo e LGBTQIAP+fobia), ser apenas criativa. Sempre tenho que ser criativa e algo mais. Assim digo que realizo, com as assinaturas, uma criação teatral contracolonial. E não um heterônimo marcador de tradição pessoana (Aparecida, [2021]).

Para a autora, “o desejo era criar uma performance de linguagem. Um trabalho de texto. Criei as assinaturas para me associar à tradição de mulheres afro-americanas e indígenas que são mulheres que reescrevem seus nomes a partir de um desejo de vida” (Protazio, 2021).

Com o advento da pandemia e, acreditamos que diante da inescapável finitude da vida, a autora revê seu posicionamento em assinar as obras produzidas por ela e decide, politicamente, por mudar a postura até ali exercitada. Segundo Edma de Góis, uma pesquisadora sensível, competente e muito dedicada à análise da escrita de Luciany Aparecida, “o isolamento durante a pandemia de Covid-19 foi oportunidade para repensar as vozes narrativas que havia criado até ali e a necessidade de escrever em um terceiro registro, nem melancólico como Margô, nem violento como Ruth, mas com o ‘desejo de encantamento’, com seu próprio nome” (Gois, [2022]).

Consegue perceber, querida *sistah*, que a autora, na condição de nepantla sintonizou contigo, reivindicando para si e para você o direito à (auto)nomeação/(auto)definição, proposto por tantas das nossas mais velhas – a exemplo de Audre Lorde (2019) e Patrícia Hill Collins (2018) –, o ato



de (re)nomear-se a partir de referências outras que não as impostas pelo patriarcalismo? Segundo Aparecida (2024) na mesma entrevista concedida a Nathália Protazio, trata-se de se vincular a uma outra tradição e assim sendo a noção de heterônimo não daria conta. Absorta na imagem registrada por Marc Ferrez, Macala, Luciany fica ainda mais intrigada com o fato do seu punho encontrar-se firmemente cerrado. O que ele estaria guardando com tamanha determinação e força? E a conexão, então, se faz, se estabelece. E é justamente esse punho firmemente fechado que é o destaque do trabalho de Carolina Vidal Alves, artista visual, e intitulado de *Résistance I* (Negreiros, 2021), abaixo reproduzido.

Imagem 2 - *Résistance I*, de Carolina Vidal Alves, série Afrofuturista



Fonte: Negreiros, 2021⁴

Comece desejando ouvir a história que você selecionou para expor a todas nós, as leitoras. Escute, ainda, o seu nome e da passagem para que você mesma se apresente e se narre. Neusa Santos Souza (1983), no clássico *Tornar-se negro*, começa afirmando que “uma das formas de exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo” (p. 17), quebrando, assim, o silêncio de tantos anos impostos, exercitando, tanto o exercício de “erguer a voz” (hooks, 2019a) quanto o de “transformar o silêncio em linguagem e em ação”, em conformidade com Audre Lorde (2019). É Lorde (2019) em ensaio homônimo que interroga “quais são as palavras que você ainda não tem? O que você precisa dizer? Quais são as tiranias que você engole dia após dia e tenta tomar para si, até adoecer e morrer por causa delas, ainda em silêncio? [...]” (p. 53). E declara ainda: “[...] Meus silêncios não me protegeram. Seu silêncio não vai proteger você [...]” (Lorde, 2019, p. 54).

Percebe-se, desse modo, que a exposição dos sentimentos e o compartilhar dos achados e (des)cobertas acaba por fortalecer a confraria (Evaristo, 2018; 2021) há tanto tempo tecida por nós, mulheres negras, em permanente diáspora. Temos a missão de levar adiante o desbravamento que todas vocês que nos antecederam realizaram ao longo dos séculos, tornando possível e real a nossa ocupação em lugares estratégicos hoje, mas inimagináveis para vocês nos respectivos períodos históricos vividos, como sinalizou Imarisha (2000) e que aqui compartilhamos anteriormente.

No último romance publicado por Conceição Evaristo, intitulado de “Canção para ninar menino grande”, ao final da obra, a autora apresenta a noção de confraria. Diz ela: “Todas nós estamos

⁴ O desenho intitulado *Résistance I* (parte dos estudos de sua série *Afrofuturista*) da artista visual Carolina Vidal Alves reproduz um detalhe da fotografia de Ferrez, atribuindo ao punho fechado e aos adornos compostos por elementos de religiões afro-brasileiras símbolos e formas de resistência, segundo Negreiros (2021).

sós, mas a nossa confraria não deixa nos sentirmos sozinhas. Somos e estamos umas com as outras. E, quando o vazio no peito nos atormenta, não nos entregamos ao desespero, compartilhamos a dor ancestral que existe em cada uma de nós” (Evaristo, 2018, p. 122-3). Concebemos tal noção como bem próxima à ideia de Alice Walker (2021) sobre *womanism* (amor entre mulheres), às ideias de hooks sobre “Comunhão” (2024) e “Irmãs de Inhamé” (2023) e de Kilomba (2019) sobre *sistah*, já apresentada nessa missiva, e de Mombaça (2019) quando propõe “na quebra. Juntas”, dentre outras.

É preciso mencionar ainda, irmã, o fato de que quando insistimos em trazer tantas contribuições de ordem teórico-conceitual, numa carta, gênero este que costuma ter um tom geralmente tão íntimo, é no desejo e ensejo de organizar e apresentar nessa missiva, também, o muito que temos produzido nessa dimensão e que contempla, de forma ampla e forte, estudos sobre nosso corpo de mulher preta em ininterrupta diáspora: espalhamento e (re)união das nossas, em conformidade com o já explicitado.

E nesse tempo inevitável e essencialmente curvilíneo, espiralar (Martins, 2021), renovamos e atualizamos repertórios, para quem sabe assim ampliarmos nossos legados e possibilidades de fugitividades, ainda que estejamos exaustas física e emocionalmente diante de tais condições. Trazemos para você, ancestral nossa, legados múltiplos e diversos elaborados por nossas irmãs. A esperança é de que, diante de tais compartilhamentos, ganhemos mais forças e condições para avançarmos rumo à emancipação e empoderamento, vislumbrando outras rotas, enseadas e clareiras em direção à *Igbo Mimo* (Floresta Sagrada). Precisamos valorizar e fazer valer o esforço contínuo de nossas mais velhas. É, principalmente, por essa condição de tempo que se torna possível o lembrar⁵ (Morrison, 2021) e o retornar para encontrar contigo, querida *sistah*, mesmo que para isso lancemos mão de processos de ficcionalização e/ou fabulação.

Essas memórias, advindas das águas, estão impregnadas em nosso imaginário. Transbordam e deságuam, sobretudo, em nosso legado literário. Fortemente presente em nossos poemários, romances e nos mais diferentes gêneros, seguimos tentando simbolizar o inconcebível, o inenarrável, talvez ou certamente por isso lancemos mão da ficcionalização de tais eventos, a fim de que, quem sabe, numa tentativa vã de perlaboração, possamos avançar para além da dor, como preconiza e profetiza hooks (2016).

Poemários todos feitos de água são atualizados vezes sem conta – como podemos notar nas produções mais recentes de autoras como Heleine Fernandes (2024), com “Voltar para casa”, Luna Vritrolira (2024), com o livro “Memórias tem águas espessas”, Lilian Almeida (2024), com a obra “Fecundo a terra enquanto choro”, sem deixar de mencionar Lubi Prates (2018), com “Um corpo negro”, Ana Fátima (2019), com “Já fui água um dia”, e Juciane Reis, como “Umbilicus”, dentre

5 Para Toni Morrison a noção de *rememory* é explicitada em primeira mão no romance “Amada” (2021) para só depois ser teorizado devidamente em ensaios que compõem a obra “A fonte da autoestima: ensaios, discursos e reflexões”. Trata-se, de forma muito livre a partir da ideia da autora, de memórias que irrompem, repetidas vezes, sem o nosso planejamento e desejo, reproduzindo eventos da ordem do traumático. Para maiores detalhes ver o diálogo entre mãe e filha, Seth e Denver, no referido romance (p. 64).



outras, permanecendo assombradas com memórias das travessias que não fizeram, mas que ainda assim ecoam e reverberam dentro de seus corpos e existências, amada Macala. É preciso dizer ainda que esse poemário é caudaloso e que não se esgota nas obras aqui mencionadas. Antecede e muito a esses títulos, a exemplo da maravilhosa poeta Fátima Trinchão (2020), pertencente a outra geração que também elege a kalunga e a travessia como temáticas. Sem deixar de mencionar também alguns poemas de autoria da nossa decana Conceição Evaristo na obra “Poemas de recordação e outros movimentos”, tais como *Recordar é preciso*, *A roda dos não ausentes*, *Certidão de óbito* e *Apesar das acontecimentos do banzo*, dentre outros. O movimento é constante e ininterrupto e não para de engrossar, cada vez mais, as suas margens.

Elencamos tais títulos numa espécie de delicado e sofisticado relicário, amada, para você ter nitidez, que por aqui o punho continua cerrado como resistência e que só se abre para registros, alguns de cunho literário sobre esses passados que teimam em não passar. Sobre esse aspecto, Kilomba (2019) nos ajuda a entender tal fenômeno, o dessas teimosas e doloridas memórias, quando declara que “o colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada. Dói sempre, por vezes infeta e outras vezes sangra” (Almeida, 2019). Na obra “Memórias da Plantação” ela afirma que “o passado colonial foi ‘memorizado’ no sentido em que ‘não foi esquecido’. Às vezes, preferimos não lembrar, mas, na verdade, o que não se pode é esquecer” (Kilomba, 2019, p. 213). Nota-se, dessa forma, Macala, que é uma luta constante entre o lembrar e desejar esquecer e o lembrar e não poder nem conseguir esquecer que atormenta tantas gerações nossas, gerando traumas, os mais diversos, quase sempre de ordem transgeracional e, muitas vezes, também adoecimentos psíquicos graves e algumas vezes irremediáveis, amada irmã. É Hartman (2021) na obra “Perder a mãe”, no capítulo sugestivamente nomeado de “O livro dos mortos” que alafia todo o dito até aqui quando nos lembra que “[...] se você olhar para o mar por muito tempo, cenas do passado renascerão. Dizem que ‘o mar é história’. E ‘o mar não tem nada para mostrar além de uma bem escavada sepultura. [...]’” (p. 173).

Foi descoberto, ainda, um outro registro seu, pertencente também à coleção de Marc Ferrez e dessa vez ao lado de outra irmã, na mesma condição imposta, a de escravizada. A indumentária utilizada por você, Macala, é muito próxima à primeira imagem que gerou a narrativa produzida por Luciany Aparecida. O esmero no vestir-se é o mesmo; a sofisticação e elegância também são mantidas. O semblante, a performance para o deixar-se fotografar, é, igualmente, muito parecido. Inevitavelmente sisuda, posto que não tinha motivos para riso, sobretudo se levarmos em consideração o contexto sócio-histórico absurdo e o tratamento dispensado a nós, mulheres negras, algo que reverbera até os dias atuais em toda a diáspora.

Um pouco mais adiante podemos acessar novamente mais um registro de Marc Ferrez, do mesmo ano, 1885, na qual sua imagem se faz presente, minha irmã Macala, dessa vez intitulado no plural “Negras da Bahia” reforçando sempre o anonimato das nossas existências.

Disponibilizamos a seguir, querida irmã, para que você possa compreender com mais nitidez os resultados daqueles momentos em que suspeitávamos que, mesmo podendo ser forra e ter suas próprias economias - e, por isso, talvez possuir algum bem —, sabíamos bem que essa não



era a realidade das mulheres como nós naquele contexto histórico. Você acredita que chegaram até mesmo a elaborar legislações que buscavam controlar a nossa vestimenta? Sim, amiga, nossa altivez incomodava sobremaneira aos opressores, a ponto de se darem ao trabalho de legislar contra tais aspectos. Reproduzimos, abaixo, duas dessas legislações para seu conhecimento:

Imagem 3 - *Negras da Bahia*, de Marc Ferrez, Bahia, c. 1885. Coleção Gilberto Ferrez, Acervo IMS



Fonte: Negreiros, 2021

Conheçamos, então, a supracitada legislação citada anteriormente, assim como pedidos para providências legais na mesma direção e sobre a mesma “demanda”:

De todo esse estado do Brasil, em nenhuma capitania dele, mulheres africanas e crioulas, escravizadas e libertas, na condição de comerciantes, podem usar vestido de tecidos nobres de seda, nem se sirvam de cambraia ou holanda, com rendas ou sem elas, para nenhum uso também de guarnições de ouro ou de prata nos vestidos. ou qualquer objeto de luxo! (Trecho de uma carta régia, lei imperial que foi emitida em 20 de fevereiro de 1696).

Illmo. Exmo. Senr. A Junta Diretora da Associação Comercial tendo-se desvelado no *aformoseamento* das praças vizinhas do seu edifício, *vê-se contrariada nos esforços que continuamente faz para a conservação do asseio e policiamento delas*, e entre outros obstáculos que encontra há um que a Junta não pode por si remover por que depende da ação da Polícia, é o ajuntamento de pretas ganhadeiras e vendadeiras de doces, frutas, e outros objetos, nas escadas do edifício da praça que não só interrompem o transito de todas as pessoas que tem de subir ou descer nas ruas da concorrência dos Negociantes, como à tarde depois que a Casa se fecha o ajuntamento aumenta a um ponto que acaba por vozeria acompanhada de palavrões não só pouco polidos mas antes ofensivas da moral e da decência, em um lugar circulado por *habitações de famílias honestas* que muitas vezes se vêm forçadas a retirarem-se das janelas. O que a Junta pede a V. Excelência é providencias para que estes ajuntamentos sejam dispersados pelos Agentes policiais [...] (APEBa – Arquivo Público do Estado da Bahia, Seção de Arquivos Coloniais e Provinciais, Polícia, Associação Comercial da Praça da Bahia, 1870. Maço 6178, grifos nossos)⁶.

6 Tivemos conhecimento desse documento a partir de: SANTOS, Isis Freitas. “Gosta dessa baiana?” Crioulas e outras baianas nos cartões postais de Lindemann (1880-1920). 2014. Dissertação (Mestre em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Salvador, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/18776> . Acesso em: 10 fev. 2026.

Consegue perceber, Macala, como nossa existência, mesmo em condições tão adversas, era repleta de dignidade?, Eles, os coloniza-dores não conseguiram subtrair. Nossa altivez incomodava a ponto de gerar documentos que procurassem legislar sobre tais aspectos. Nota como sua altivez, sempre presente em seu semblante nos mais diferentes momentos, impacta-nos e influencia ainda nos dias atuais? Nosso *àşę* (energia vital) sempre esteve presente em abundância, sempre foi farto. Uma noção distinta, mas que concebemos como equivalente, dada a sua potência, é o que Audre Lorde (2019) denomina de erótico, que se distingue e distancia, sobremaneira, da noção usada pelo senso comum para o referido termo. Segundo a teórica, “o erótico é um lugar entre a incipiente consciência de nosso próprio ser e o caos de nossos sentimentos mais fortes. É um senso íntimo de satisfação ao qual, uma vez que o tenhamos vivido, sabemos que podemos almejar [...]” (Lorde, 2019, p. 68).

E procurando cerzir as linhas que compõem esta carta-mosaico-relicário, Macala, lembramos, quase compulsoriamente, do texto de dramaturgia de Luciany Aparecida – Joana Mina – que faz uso de recursos semelhantes aos utilizados por nós, remetentes desta carta, um acervo respaldado e sustentado pela epistemologia feminista negra, elaborada e defendida por Collins (2018), que dentre outros pontos, estabelece “a experiência vivida como critério de significação” (p. 148), noção essa que, para nós, se assemelha por demais à proposta de Evaristo (2020) sobre escrevivência, uma escrita que será sempre da ordem do coletivo, “uma escrita de nós”.

Ainda sobre a imagem que permitiu todo esse desdobramento, inclusive a sua conexão com Luciany Aparecida, autora empenhada na pesquisa e escrita sobre as nossas antepassadas, que vem se destacando no cenário brasileiro com obras que elegem o protagonismo feminino negro e o amor entre essas mesmas mulheres, desejamos informar a você, Macala, que foi encontrado um terceiro registro fotográfico seu em outro acervo, dessa vez nos *cartões postais de Rodolpho Lindemann (1880-1920)*, fotógrafo francês, com o título de J. Creoula. Conheçamos, pois esse outro registro fotográfico, a partir de uma outra lente, de um outro fotógrafo:

Imagem 4 - J. Creoula, cartão postal de Rodolpho Lindemann, Bahia, c. 1880-1900. Acervo Fundação Gregório de Mattos



Fonte: Negreiros, 2021



Neste momento da nossa comunicação, tornam-se inevitáveis alguns questionamentos: o “ofício” de modelo era remunerado? Parece que havia alguma espécie de agência, mesmo pensando em período escravista, numa espécie de negociação e participação relativamente ativa de vocês, nossas irmãs, nesse ato de deixar-se fotografar. O que mais grita para nós, remetentes desta carta, é a indumentária e adereços, sinalizando uma espécie de cocriação dessas imagens, como defende Hanayrá Negreiros (2021) - pesquisadora e professora de moda, mestre em Ciência da Religião pela PUC-SP e colunista na ELLE Brasil - e o que Manuela Carneiro da Cunha vai denominar de “dar-se a ver” (Negreiros, 2021).

Você, Macala, intriga a tantos com seu olhar macambúzio, “dois búzios de carne” (p. 9) e punho cerrado que conseguiram driblar o tempo cronológico e hoje, na con(tra)temporaneidade (Carrascosa, 2014) continuam provocando a imaginação dos seus descendentes, como podemos notar no trabalho do Estúdio Roncó (2020), uma página da rede social *Instagram* que fez o uso do recurso da Inteligência Artificial para promover o movimentar da sua imagem, trazendo-a ainda mais para perto de nós. Segundo eles: “esta é mais uma arte animada da série [#EbóAnimado](#) que busca dar vida a imagens históricas de mulheres importantes na criação do comércio popular”. Ter a possibilidade de vê-la mexer-se, ainda que artificialmente, nos provoca um “susto bom”, tamanha a proximidade provocada quase lhe restituindo a vida, diante da sensação que o movimento provoca.

Já na colagem feita na página Aqualtune Colagem (*Instagram*), tempos distintos (será mesmo?) são sobrepostos, como podemos notar na imagem abaixo:

Imagem 5 – Aqualtune (Colagem)



Fonte: Aqualtune, 2020

Se decidimos por nos demorar nas imagens-desdobramentos da foto original é por entendermos que a sua força atravessa os tempos e continua a nos impactar de forma premente. É como se a sentença proferida por você e sensivelmente canalizada por Luciany Aparecida, a partir da fabulação crítica (Hartman, 2020), os vestígios (Sharpe, 2023) e os rastros deixados por sua imagem ganhassem corpo e movimento e numa ginga, ao que parece infundável, não nos deixassem esquecer da sua árdua existência para quando para cá, terras brasileiras, foi trazida à força. O seu comando “ergue a cabeça” (p. 10) tem sido levado muito a sério por nós, que viemos depois e a

partir de você, *sistab*. É você, através do *orí* (cabeça) de Aparecida, que profere as seguintes palavras – às quais acreditamos que no sentido de nos chamar atenção para a sua agência, de sujeita, dona da sua história, ainda que experienciando a funesta condição imposta de escravizada:

Não estou nesse estúdio de fotografia,/ estou antes dessa tua cartografia de nação/
a iluminação que gravou essa imagem minha,/ que teu silêncio admira,/ não é a
minha saudade/ são nossas fendas/ e aí como dói/ estendo meu punho cerrado e
coloco em tua mão/ a Macala acesa” (Aparecida, 2022, p. 12).

Ou ainda quando diz:

Macala é o mineral da minha língua/ onde apoio minha força,/ guardo saudade
entre meus anéis,/ sustento a fé no volume de minha saia,/ nos símbolos do meu
balangandá/ machados de ferro de esculpir coragem/ gritam aos meus ouvidos:/
ergue a cabeça” (Aparecida, 2022, p. 10, grifos nossos).

Se Rugendas e Debret povoam, sem tréguas, o nosso imaginário, violando-nos das mais diferentes formas, reproduzindo, vezes sem conta, em tantos meios e veículos, as violências presentes no período da escravização, os acervos aqui apresentados (Marc Ferrez e *Rodolpho Lindemann*) só atualizam e reforçam tais sentimentos. O que nos acalanta e conforta é saber que mesmo tentando torná-las nada, reforçando a ideia de que eram peças, coisas, tornando-as anônimas, algo na expressão de todas vocês nos toca e arrebatava a ponto de necessitarmos desdobrar, contar/fabular as suas histórias e existências, mas dessa vez com o cuidado extremo e inegociável de não mais reproduzir as cenas de violência.

Uma rápida e perspicaz olhada nesses acervos revela, sem maiores dificuldades, pelo menos para treinados, sensíveis e astutos olhares negros (hooks, 2019b), detalhes de agência das mulheres fotografadas, seja no âmbito das expressões faciais, seja reforçado, também, pelas peças usadas no vestuário que explicitam que pessoas não negras não estavam habilitadas a reproduzir com tamanha perfeição certas coisas tão nossas, a exemplo dos turbantes, dentre outros.

Na tentativa, quase sempre vã, de pararmos de ser assombrados por “memórias coloniais intrusivas” (Kilomba, 2019, p. 219) e devido exatamente a esse caráter, tendem a voltar, sem nenhum aviso e ao menor sinal de gatilhos constantes, mesmo que passado tanto tempo. A espiral *plantation* (Miranda, 2018) nos coloca, novamente e sempre, no redemoinho e caleidoscópio de situações muito próximas às por vocês experienciadas, *alafiando* (confirmando) Jurandir Freire Costa (1983) quando, no prefácio do clássico e já mencionado “Tornar-se negro” declara que “ser negro é ser violentado de forma constante, contínua e cruel, sem pausa ou repouso, por uma dupla injunção: a de encarnar o corpo e os ideais de Ego do sujeito branco e de recusar, negar e anular a presença do corpo negro” (p. 2).

Kilomba (2019) também sinaliza que a “[...] nossa história nos assombra porque foi enterrada indevidamente. Escrever é, nesse sentido, uma maneira de ressuscitar uma experiência coletiva traumática e enterrá-la adequadamente. [...]”. Escrever, poemar, ficionalizar, *escreViver*,



fabular, performar, cantar, dançar, aí de nós, Macala, não fosse a nossa rica e diversa arte negra para amenizar o pesar e nos distanciar do sucumbimento. Para nós, mulheres negras, você bem sabe, Macala, “poesia nunca foi luxo” (Lorde, 2019), mas sempre foi “destilação reveladora da experiência” (Lorde, 2019, p. 46).

Coadunamos em absoluto com a nossa comadrinha chicana Anzaldúa (2000) quando teoriza sobre o poder da escrita para nós “mulheres de cor”:

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. 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, grifo nosso).

O ato nobre e de pura audácia de Luciany Aparecida de fabular criticamente a sua existência restitui não só a sua dignidade tão ultrajada, mas também nos devolve esperança nesse sankofar⁷. E aproveitando que estamos falando sobre arte preta, para nós, autoras desta carta, foi inevitável a intertextualidade sobretudo a partir da sua reiterada convocação para segurarmos a Macala, carvão em brasa, com o poema de Sônia Sanchez, poeta negro-estadunidense, escrito em meados da década de 90 e ainda tão atual. Ela diz sobre a importância de localizar o fogo que habita em cada uma/um de nós e de passá-lo adiante. Ela trata, portanto, da responsabilidade de não deixar que ele se apague. Ouçamos o seu clamor:

Agarre-se ao fogo

(Às vezes me pergunto:/O que dizer para você agora/no ar sereno da tarde enquanto você/ abraça todos nós numa única morte?)/Eu digo—/ Onde está seu fogo?/ Eu digo—/ Onde está seu fogo?/ Você tem que encontrar e passar adiante/ Você tem que encontrar e passar adiante/ de você pra mim de mim pra ela dela/ pra ele do filho pro pai do/ irmão pra irmã da filha pra/ mãe da mãe pra criança./ Onde está seu fogo? Eu digo, onde está seu fogo?/ Você não o sente emanar do nosso passado?/ O fogo de estar vivo...não morrer/ O fogo de amar...não matar/ O fogo da Negritude...sem sombras de gângster./ Onde está o nosso belo fogo que iluminou/ o mundo?/ O fogo das pirâmides;/ O fogo / que queimava buracos nos/ navios negreiros e nos permitia respirar;/ O fogo que fez das sobras uma feijoada;/ O fogo que juntou ritmos e criou o jazz;/ O fogo das ocupações e protestos que nos lançou/ além de limites e fronteiras;/ O fogo que fez das conversas de rua/ raps dignos de imotepe./ Onde está seu fogo, a tocha da vida/ flamejando Nzingha e Nat Turner e Garvey/ e DuBois e Fannie

7 Fazer do Provérbio Akan que diz que “nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou atrás”, verbo-ação.



Lou Hamer e Martin/ e Malcolm e Mandela. / Irmã/Mana Irmão/Mano Venha/ Venham/ AGARRE-SE AO FOGO...NÃO MATE/ ABRACE SEU FOGO... NÃO MATE/ CONHEÇA O SEU FOGO...NÃO MATE/ SEJA O FOGO... NÃO MATE/ Agarre-se ao fogo e arda com olhos/ que enxergam nossa alma:/ CAMINHANDO./ CANTANDO./ CONSTRUINDO./ GARGALHANDO./ APRENDENDO./ AMANDO./ ENSINANDO./ EXISTINDO./ Ei. Irmão/ Mano. Irmã/Mana./ Te ofereço minha mão./ Agarre-se ao fogo...e viva./ viva./ vivavivaviva./ vivavivaviva./ viva./ viva (Sanchez, 1995).

O poema “Agarre-se ao fogo” é um poderoso chamado à reflexão sobre a identidade, a luta histórica e a resistência das pessoas negras, destacando legados de sofrimento e superação. Ele aborda os legados e traumas transgeracionais, que são passados de geração em geração, como um ciclo de dor, mas também de resistência e força. O fogo aqui simboliza a chama da vida, da resistência e da memória.

A cicatrização desses traumas é possível, mas requer um processo contínuo de reconhecimento, aceitação e transformação. A escrita e a reflexão sobre esses temas, como sugerido no poema, são passos essenciais para a cura; elas permitem resgatar a memória histórica, valorizar as conquistas e ressignificar o sofrimento, criando caminhos para uma reparação emocional e social. O processo de cura está em andamento, especialmente quando nos engajamos em narrativas que trazem à tona esses legados e buscam, ao mesmo tempo, oferecer luz e reconciliação.

Encaminhando-nos para o final desta demorada missiva, amadas Macala e Luciany, desejamos agradecer, mais uma vez e sempre, por não nos deixar esquecer dos nossos legados e, com eles, também das nossas responsabilidades em passar adiante o fogo de Macala, brasa acesa, perpetuando o exercício de abrir caminhos para as gerações que nos sucederão. Ansiamos, com todo amor e admiração direcionados a você, nossa mais velha, que possa usufruir de alguma paz e bem-viver aonde quer que esteja neste momento, neste tempo outro (será?). A “autoconexão compartilhada” proposta por Lorde (2019, p. 71) em seu ensaio “Os usos do erótico” foi o que tornou possível esta roda com Aparecida, com você, conosco, remetentes desta longa carta, e com todas as *sistah* que em algum momento acessaram e acessarão a fabulação crítica elaborada por Luciany, bem como a sua imagem nos mais diferentes meios e veículos. É tão constante, recorrente e presente que acabamos, inevitavelmente, criando vínculos contigo, amada nossa. Você povoa afetiva e em definitivo o nosso imaginário.

Sendo Lorde (2019) um dos pilares da escrita desta carta, arriscamos, sem medo, trazê-la novamente, sem medo de cansar a vocês, Macala, Luciany e até mesmo as nossas irmãs que posteriormente poderão acessar tal documento, quando ela nos provoca e convoca a pensar sempre maneiras outras de manter o fogo e a brasa acesos. Diz ela:

Se aquilo de que precisamos para sonhar, para conduzir nosso espírito de maneira mais direta e profunda rumo à esperança, for desprezado como sendo um luxo, vamos abrir mão do cerne – da fonte – do nosso poder, da nossa condição de mulher; vamos abrir mão do futuro dos nossos mundos.
Pois novas ideias não existem. Há apenas novas formas de fazê-las serem sentidas – de investigar como são sentidas quando vividas às 7 horas da manhã de um



domingo, depois do almoço, durante o amor selvagem, na guerra, no parto, velando nossos mortos – enquanto sofremos os velhos anseios, combatemos as velhas advertências e os velhos medos de ficarmos em silêncio, impotentes e sozinhas, enquanto experimentamos novas possibilidades e potências (Lorde, 2019, p. 49).

Continuemos juntas, firmes no desejo e no ensejo de um mundo no qual a nossa existência seja experienciada de forma plena e digna, mas isso, já sabemos há bastante tempo, nunca será ofertado, será sempre uma busca inegociável, fruto de luta e conquista. A sua parte está feita. Restamos não deixar apagar nem o fogo trazido por Sônia Sanchez (1985), nem a Macala, brasa acesa trazida por você e Luciany, irmanadas. Eles precisam permanecer acesos para que de posse deles possamos seguir na luta por melhores dias, tempos e eras nos quais a dororidade (Piedade, 2017) não seja mais a tônica das/nas nossas jornadas. Que o amor entre nós (*womanism*) vingue cada vez mais e a confraria se fortaleça a cada *front*. Que seja possível alcançar, também, momentos nos quais a fugitividade ceda lugar à possibilidade de permanências, se assim for o nosso desejo. *Àçê!!*

Fiquem com todo o nosso amor e admiração!

De suas *sistah* e comadritas,
Lívia e Hildália



Referências

- ALMEIDA, Lilian. *Fecundo a terra enquanto choro*. São Paulo: Patuá, 2025.
- ALMEIDA, Manuel (Lusa). “O colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada. Dói sempre, por vezes infeta, e outras vezes sangra”. *Geledés*, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-colonialismo-e-uma-ferida-que-nunca-foi-tratada-doi-sempre-por-vezes-infeta-e-outras-vezes-sangra/>. Acesso em: 10 fev. 2026.
- ALVES, Carolina Vidal. *Résistance I*, série Afrofuturista. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/o-enigma-da-negra-da-bahia/>. Acesso em: 10 fev. 2026.
- ANZALDUÀ, Glória. Falando em línguas: uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo. In: ANZALDUÀ, Glória. *A vulva é uma ferida aberta e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Bolha, 2021. p. 43-62.
- APARECIDA, Luciany. *Luciany Aparecida: Criar nomes, performance contra-colonial*. Acervo Pernambuco, Recife, [2021]. <https://pernambucorevista.com.br/acervo/ensaio/3060-criar-nomes-performance-contr-colonial.html>. Acesso em: 10 fev. 2026.
- APARECIDA, Luciany. *Macala*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.
- AQUALTUNE. Você conhece a história de Aqualtune? [...]. Recife, 2020. Instagram: @aqualtunecolagem. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CCULmDYD03b/?img_index=2. Acesso em: 10 fev. 2026.
- BORGES, Stephanie. Saidiya Hartman: ‘A história da escravidão moldou a vida de todos nós’. *Gama*, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/formato/conversas/saidiya-hartman-a-historia-da-escravidao-moldou-a-vida-de-todos-nos/>. Acesso em: 10 fev. 2026.
- BROOKS, K.; MCGEE, A.; Schoellman, S. Speculative Sankofarration: Haunting Black Women in Contemporary Horror Fiction. *Obsidian: literature & Arts in the African Diaspora*, ed. 42, 2017. Disponível em: <https://obsidianlit.org/issue-42-speculative-sankofarration/>. Acesso em: 10 jan. 2026.
- CARRASCOSA, Denise. Pós-colonialidade, pós-escravismo, bioficção e con(tra)temporaneidade. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 44, p. 105-124, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/38LXRgwpC6knrJpMSBNzMXK/?lang=pr>. Acesso em: 10 jan. 2026.
- COOLINS, Patricia Hill. Epistemologia feminista negra. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MADONADO-TORRES, Nelson; GRISFGUEL, Ramón (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Coleção Cultura Negra e Identidades. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 139-170.
- ESTÚDIO RONCÓ. Agora pense em nossas ancestrais [...]. Itaboraí-RJ, 2020. Instagram: @estudioronco. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CBoQN0rpzfM/?utm_source=ig_embed&ig_rid=d26824fd-a47a-49ae-addf-9fe66ec2f50a&img_index=2. Acesso em: 10 fev. 2026.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas de recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-47.
- FÁTIMA, Ana. *Já fui água um dia*. Salvador: Ereginga Educação, 2024.
- GÓIS, Edma de. Todos os nomes de Luciany Aparecida. *Acervo Pernambuco*, Recife, [2022]. Disponível em: <https://pernambucorevista.com.br/acervo/pernambuco/70-perfil/3019-todos-os-nomes-de-luciany-aparecida.html>. Acesso em: 10 fev. 2026.



HARTMAN, S. Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640. Acesso em: 10 mar. 2023.

HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe*: uma jornada pela rota atlântica da escravidão. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

hooks, bell. *Erguer a voz*: pensar como feminista, pensar como negra. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019a.

hooks, bell. *Olhares Negros*: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019b.

hooks bell. *Irmãs de Inhamé*: mulheres negras e autorrecuperação. São Paulo: Martin Fontes, 2023.

hooks bell. *Comunhão*: a busca das mulheres pelo amor. São Paulo: Elefante, 2024.

hooks, bell. Mover-se para além da dor. Tradução de Rafael Whig no Negro Neguslimon. *Geledés*, São Paulo, 2016. Disponível: <https://www.geledes.org.br/mover-se-alem-da-dor-bell-hooks/>. Acesso em: 10 fev. 2026.

IMARISHA, Walidah. Reescervendo o futuro: usando ficção científica para rever a justiça. Tradução de Jota Mombaça. Oficina de imaginação política, São Paulo, 2016. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/walidah_imarisha_reescervendo_o_fut. Acesso em: 10 fev. 2026.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação*: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LORDE, Audre. A transformação do silêncio em linguagem e em ação. In: LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Tradução de Stephanie Borges. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 51-56.

LORDE, Audre. Poesia não é um luxo. In: LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Tradução Stephanie Borges. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 45-50.

LORDE, Audre. Os usos do erótico: o erótico como poder. In: LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Tradução Stephanie Borges. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. P. 67-74.

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

MIRANDA, R. de. Fernanda. Ponciá Vicêncio: narrativa e contramemória colonial. *Anuário de Literatura*, [S. l.], v. 24, n. 2, p. 15–29, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2019v24n2p15>. Acesso em: 10 fev. 2026.

MOMBAÇA, Jota. Na quebra. Juntas. In: MOMBAÇA, Jota. Não vão nos matar agora. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. p.15-20.

MORRISON, Toni. Rootedness: the ancestor as foundation. In: EVANS, Mari. *Black Women Writers (1950-1980): a Critical Evaluation*. New York: Anchor Books, 1984. p. 339-345.

MORRISON, Toni. *Amada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MOTEN, Fred; HARNEY, Stefano. *Sobcomuns*: Planejamento fugitivo e estudo negro. São Paulo: Ubu, 2024.

NEGREIROS, Hanayrá. O enigma da “negra da Bahia”. *Zum*, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/o-enigma-da-negra-da-bahia/>. Acesso em: 10 fev. 2026.

PIEIDADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Editora Nós, 2017.



PRATES, Lubi. Um corpo negro. São Paulo: Nosotros, 2018.

PROTAZIO, Nathália. *A escritora produz a partir de assinaturas, com a Ruth Ducaso [...]*. [S. l.], out. 2021. Instagram: @nathaliaprotazio. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CVTvIQpUU4/>. Acesso em: 10 fev. 2026.

REIS, Juciane. *Umbilicus*. Salvador: Segundo Selo, 2021.

SHARPE, Christina. *No vestígio: negritude e existência*. São Paulo: Ubu, 2023.

SANTOS, Isis Freitas. “Gosta dessa baiana?” Crioulas e outras baianas nos cartões postais de Lindemann (1880-1920). Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/18776>. Acesso em: 10 fev. 2026.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

TRINCHÃO, Fátima. *A talha*. Salvador: Artepoesia, 2018.

WALKER, Alice. Em busca dos jardins de nossas mães. In: WALKER, Alice. *Em busca dos jardins de nossas mães: prosa mulherista*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. p. 209-220.



Biografia acadêmica

Hildália Fernandes Cunha Cordeiro - Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil.

E-mail: hildaliaf9@gmail.com

Lívia Maria Costa Sousa - Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Doutora em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil.

E-mail: livia.mariaa@hotmail.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

Hildália Fernandes Cunha Cordeiro e Lívia Maria Costa Sousa

Contribuição de autoria (CRediT)

Escrita – rascunho original: Hildália Fernandes Cunha Cordeiro e Lívia Maria Costa Sousa

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.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br)

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo Cego

Editor responsável

Altemar Di Monteiro

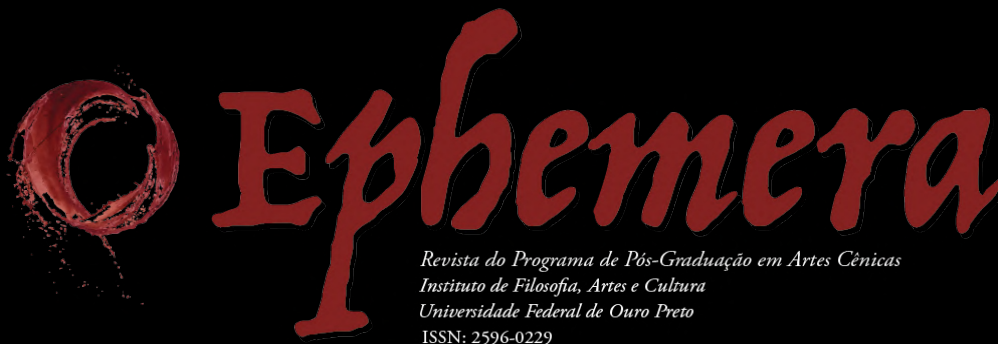
Anderson Feliciano

Soraya Martins

Histórico de avaliação

Data de submissão: 21 maio 2025

Data de aprovação: 06 out. 2026



**EPISTOLARY ESSAY FOR MACALA:
memory, theory, affectivity and the right to self-determination**

ENSAIO EPISTOLAR PARA MACALA:
memória, teoria, afetividade e o direito à autonegação

Hildália Fernandes Cunha Cordeiro

 <https://orcid.org/0009-0007-6045-8629>

Lívia Maria Costa Sousa

 <https://orcid.org/0000-0002-7996-427X>

 doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8502

**Epistolary Essay for Macala:
memory, theory, affectivity, and the right to self-determination**

Abstract: This epistolary essay addresses the ancestral figure of Macala, a Black woman photographed by Marc Ferrez in the nineteenth century and renamed by the writer Luciany Aparecida. By writing her a letter, the authors establish a dialogue with Black feminist theorists such as Saidiya Hartman, Audre Lorde, bell hooks, Patricia Hill Collins and Conceição Evaristo. The text starts from Macala's image to reflect on the colonial continuities that traverse Black bodies in diaspora, addressing themes such as erasure, resistance, counter-hegemonic epistemologies, the memory of the seas, and insubmission in the face of necropolitics. Assuming the format of the letter as a literary and theoretical device, the essay weaves memory, theory, and affectivity through writing that honors the legacies of Black women and claims the right to (self) appointment. Macala's clenched fist, a symbol of resistance, becomes the central metaphor of the narrative, invoking the urgency of maintaining the ancestral fire, the voice, and the dignity denied. By employing a spiral narrative—heir to oral traditions and the performance of curvilinear time—the letter proposes a critical reinterpretation of colonial archives, a denunciation of epistemic violence, and a radical affirmation of Black life.

Keywords: epistle; critical fabulation; Black feminism; memory; resistance; Macala.

**Ensaio epistolar para Macala:
memória, teoria, afetividade e o direito à aut nomeação**

Resumo: O presente ensaio epistolar dirige-se à figura ancestral de Macala, mulher negra fotografada por Marc Ferrez no século XIX e rebatizada pela escritora Luciany Aparecida. A partir do gesto de escrever-lhe uma carta, as autoras constroem um diálogo com teóricas feministas negras como Saidiya Hartman, Audre Lorde, bell hooks, Patricia Hill Collins e Conceição Evaristo. O texto parte da imagem de Macala para refletir sobre as continuidades coloniais que atravessam os corpos negros em diáspora, abordando temas como apagamento, resistência, epistemologias contra-hegemônicas, a memória dos mares e a insubmissão diante da necropolítica. Assumindo o formato da carta como dispositivo literário e teórico, o ensaio costura memória, teoria e afetividade, em uma escrita que honra os legados de mulheres negras e reivindica o direito à (auto)nomeação. O punho cerrado de Macala, símbolo de resistência, transforma-se em metáfora central da narrativa, invocando a urgência da manutenção do fogo ancestral, da voz e da dignidade negada. Ao elaborar uma narrativa em espiral – herdeira das tradições orais e da performance do tempo curvilíneo –, a carta propõe uma reinterpretação crítica dos arquivos coloniais, uma denúncia da violência epistêmica e uma afirmação radical da vida negra.

Palavras-chave: epístola; fabulação crítica; feminismo negro; memória; resistência; macala.



Salvador, 31 de março de 2025,

Precious and beloved sister Macala,

We hope this letter finds you well and in good health in whatever plane or dimension you may inhabit. In this epistle, we come to share with you a kind of *Sankofa* narration (Brooks; McGee; Schoellman, 2017), as named by our *sistah* Kinitra D. Brooks (Kilomba, 2019). Yes, indeed! This letter-essay was written jointly: two sisters, *comadritas*¹ in and through writing, addressing you above all in an effort to establish a rich and fruitful dialogue with you, sister who offered us so much in so few pages about your passage here on Earth—even though part of that time you were still on the other side of the world, mapped and thus divided/partitioned by the hands and minds of colonizers, with the Indian Ocean² washing over your existence. Drawing on what we learned from another of our own, the Chicana Gloria Anzaldúa (2021), we chose to invest in and commit to an epistolary essay format (Nascimento, 2021) for this communication, as throughout these pages we will bring together several theoretical contributions—a kind of catalog of findings and (dis)coveries concerning what has been produced by Black women living, it seems, in uninterrupted and therefore permanent diaspora and exile. This also explains the many footnotes in this lengthy letter to you. Consequently, this communication is also addressed to Luciany Aparecida, author of the chapbook of the same name published by *Círculo de Poemas*, the one who attuned herself to you through the memories of the waters and in the condition of *nepantla* (Anzaldúa, 2002). According to the scholar, *nepantleras* are liminal people who move within and between different worlds and dimensions—a kind of “visionary cultural worker” (Keating, 2021, p. 213).

This long message that we write and dedicate to you, Macala, is also a tribute we humbly offer, conceiving and feeling you as our ancestor and, therefore, our foundation, as understood by another elder of ours, Toni Morrison (1984), in recognition of all that you and those who preceded us had to accomplish so that we might be here today in the present century. Without the efforts you undertook, we would not be here to critically fabulate stories about your existence.

We begin, dear friend, by declaring that we have already advanced on many fronts and that we are eternally grateful to all of you who came before us and turned the few existing cracks into wide and multiple roads, enabling us for some time now to occupy spaces and places once unimaginable for our elders. We concur with Walidah Imarisha (2020) when she states:

1 The term was coined by Gloria Anzaldúa to refer to the friends who gathered with her to write a variety of texts.

2 Based on clues in the narrative, all indications suggest that her country of origin was Mozambique (Maputo). In addition to the note following the narrative on the origin and meaning of the name Macala (p. 19), there are at least two passages in the chapbook that cite the Indian Ocean as a reference—waters that border this country in southern Africa. They are, respectively: “[...] (there) flat light over the Indian Ocean [...]” (p. 8) and “From the townhouse,/ on the day of my birth,/ I see the flat light over the Indian Ocean/ and I am happy” (p. 11, emphasis added; our translation).



We are the dreams of enslaved Black folks, who were told it was “unrealistic” to imagine a day when they were not called property. Those Black people refused to confine their dreams to realism, and instead they dreamed us up. Then they bent reality, reshaped the world, to create us (Imarisha, 2020, p. 8; our translation).

Let us begin, then, by updating you: beyond the Atlantic forever stained red and black by so much blood shed through countless forced crossings, other waters have entered our routes of escape. Other—and ever more fragile—vessels (almost always rafts and small boats) now cross different seas in search of survival and of dignified conditions for (sur)living. Yes, our dear one, fugitivity (Moten; Harney, 2024) has been the keynote of our existence—we, Black bodies conceived as the “afterlife of slavery,” as named by Saidiya Hartman (2020; 2021). Countless shipwrecks have left a trail of victims; bodies, even those of children, are found floating in the ocean or carried by the waters to the shore. Black people—and now also people of different backgrounds and countries—board boats that cannot hold even a fraction of those on board, driven by desperation. Any possibility is grasped with faith. Yet after the wrecks, they are quickly forgotten, ignored by nearly everyone. They become—and produce—what Christina Sharpe (2023) calls “the wake.” She writes: “[...] I am interested in how we imagine ways of knowing that past, in excess of the fictions of the archive, but not only that. I am interested, too, in the ways we recognize the many manifestations of that fiction and that excess, that past not yet past, in the present.” (Sharpe, 2023, p. 33; our translation). She continues in her incisive thesis: “[...] the wake produces Black death and trauma—‘the violence [...] precedes and exceeds Blackness’—we, Black people, wherever we are, still produce in, for, and through the wake an insistence on existence: we echo Black life in the wake” (Sharpe, 2023, p. 29; our translation).

For the above-mentioned theory, the wake will be understood as “the track left on the water’s surface by a ship; the disturbance caused by a body swimming or moved, in water; it is the air currents behind a body in flight; a region of disturbed flow” (Sharpe, 2023, p. 12; our translation). And the wake, in turn, is understood as “the state of wakefulness; consciousness. It was with this sense of wakefulness as consciousness that most of my family lived an awareness of itself as, and in, the wake of the unfinished project of emancipation” (Sharpe, 2023, p. 17; our translation).

Always the Kalunga, right, sister? The sea, for so long a cemetery for our people, since the times of colonization/enslavement, with a hunger that seems unceasing, and therefore, it appears, impossible to appease. The Door of No Return, as a place (or space) far beyond the geographical (Brand, 2022), increasingly present in our existences. It is not possible to go back. What we left in our soils of origin no longer exists. Only dust and memories of other times remain, without invaders. No one can tear these memories from us. We carry them in our DNA, and for that very reason, we dare to critically fabulate.

In this sense, for Brand (2022):

There are maps to the Door of No Return. The physical door. They are well worn, gone over by cartographer after cartographer, rendered from Ptolemy’s *Geographia*



to orbital photographs and magnetic field imaging satellites. But to the Door of No Return which is illuminated in the consciousness of Blacks in the Diaspora there are no maps. This door is not mere physicality. It is a spiritual location. It is also perhaps a psychic destination. Since leaving was never voluntary, return was, and still may be, an intention, however deeply buried. There is, as it says, no way in; no return (Brand, 2022).

Very close to the exercise carried out by Luciany Aparecida, to whom we also dedicate and send this letter, and who is copied here, since it was through her that we were able to access and know your story, Macala; we allow ourselves to undertake a journey to the century of our dispersion and thus find you again, even if within the wakes, the only possible condition for reaching you, *denho nosso* (our dear).

Luciany, a contemporary of ours, in the healthy, necessary, and urgent exercise of critically fabulating (Borges, 2021) an existence for you—one that goes beyond the frozen image manufactured in a photographic studio, which possibly intended to sell an unreal image of a country that resisted as much as it could, postponing the end of the dreadful process of enslavement—invites and summons us to listen carefully and fully to the possible narrative about your existence.

Marc Ferrez, in 1885, thirty years after the Malê Revolt, made a record of you that would travel across different geographies over two centuries, but he named you in a style very common during the colonization period, calling you “*Mulher negra da Bahia*” (Black woman from Bahia), attempting to confine and erase you in all your subjectivity. As a body meant for use, a name was not something conceived for such existences.

Image 1 - Black woman from Bahia



Source: Marc Ferrez, 1885³

3 Ferrez, Marc. *Mulher negra da Bahia*, 1885. Available from: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasilliana/handle/20.500.12156.1/2570> . Accessed on: Feb. 10, 2026.



You must follow our journey (isn't that right, sister?), both theoretical and literary, the most recent productions, and among them the proposal of Critical Fabulation elaborated by the Black American historian Saidiya Hartman (2020; 2021; 2022), which consists, very synthetically, of: i) revisiting the scene of subjection without replicating the grammar of violence; ii) imagining characters who were silenced in history, speaking with their own voices; iii) attempting to fill the gaps and offer closure in which there is none. In general terms, it is about "the possibilities of speculative writing and the ethical limits when dealing with historical documents" (Borges, 2021; our translation).

Ultimately, it is about a possibility, here a literary one, of giving you back (and/or creating) a name and, even if very briefly, the history of your lineage, of your soil of origin. In this narrative of speculative tone and intention, it is possible to notice your pride and determination in sharing your memories with us—your readers, mostly composed of your peers, your Black sisters scattered and (re)united by the diasporic waters.

Enslaved was a condition imposed on you, but even in the face of cumulative violence, they could not subtract/tear away your agency as a subject in the world. The attire that froze your body in time and space is one of those clues, and we will return to comment on that aspect later, alright?

A name is a fundamental and foundational element in the processes of identity construction, and you and Luciany know this, right, sister? The author, before the COVID-19 pandemic, made use of what she called aesthetic signatures, which according to her:

When inventing names, heteronyms, I do not merely elaborate a work of literary creativity. Because, in this stale context of colonial violence (patriarchalism, machismo, racism, homophobia, and transphobia), I am not allowed to be merely creative. I always have to be creative and something more. Thus, I say that I perform, with the signatures, a countercolonial theatrical creation. And not a heteronym marking a Fernando Pessoa-like tradition (Aparecida, [2021]; our translation).

For the author, "the desire was to create a language performance. A text work. I created the signatures to associate myself with the tradition of African-American and Indigenous women, who are women who rewrite their names out of a desire for life" (Protazio, 2021; our translation).

With the advent of the pandemic and, we believe, facing the inescapable finitude of life, the author reviewed her position on signing the works she produced and politically decided to change the posture she had exercised up to that point. According to Edma de Góis, a sensitive, competent researcher highly dedicated to analyzing Luciany Aparecida's writing, "isolation during the COVID-19 pandemic was an opportunity to rethink the narrative voices she had created up to that point, and the need to write in a third register, neither melancholic like Margô, nor violent like Ruth, but with a 'desire for enchantment,' under her own name" (Gois, [2022]; our translation).

Can you see, dear sistah, that the author, in the condition of nepantla, tuned in with you, claiming for herself and for you the right to (self)naming/(self)definition, proposed by so many of



our elders—such as Audre Lorde (2019) and Patricia Hill Collins (2018)—the act of (re)naming oneself based on references other than those imposed by patriarchy? According to Aparecida (2024), in the same interview granted to Nathália Protazio, it is about binding oneself to another tradition, and therefore the notion of heteronym would not suffice. Absorbed in the image captured by Marc Ferrez, Macala, Luciany becomes even more intrigued by the fact that her fist is firmly clenched. What could she be guarding with such determination and strength? And so the connection is established. And it is precisely this firmly clenched fist that is the focal point of the artwork by visual artist Carolina Vidal Alves, titled *Résistance I* (Negreiros, 2021), reproduced below

Image 2 - *Résistance I*, by Carolina Vidal Alves, *Afrofuturista* series



Source: Negreiros, 2021⁴

Begin by wishing to hear the story you selected to present to all of us, the readers. Listen, also, to your own name and the passage so that you can introduce and narrate yourself. Neusa Santos Souza (1983), in the classic *Tornar-se negro* (Becoming Black), begins by stating that “one of the ways to exercise autonomy is to possess a discourse about oneself” (p. 17; our translation), thus breaking the silence imposed for so many years, practicing both the exercise of “talking back” (hooks, 2019a) and that of “the transformation of silence into language and action,” in accordance with Audre Lorde (2019). It is Lorde (2019), in her homonymous essay, who asks: “What are the words you do not yet have? What do you need to say? What are the tyrannies you swallow day by day and attempt to make your own, until you will sicken and die of them, still in silence?” (p. 53; our translation). And she further declares: “My silences had not protected me. Your silence will not protect you” (Lorde, 2019, p. 54; our translation).

It is clear, therefore, that the exposure of feelings and the sharing of findings and (un)coverings ultimately strengthen the sisterhood (Evaristo, 2018; 2021) that we, Black women in permanent diaspora, have woven for so long. We have the mission to carry forward the trailblazing that all of you who preceded us accomplished over the centuries, making our occupation of strategic places today possible and real—places that were unimaginable to you in your respective historical periods, as Imarisha (2000) signaled and which we shared earlier.

⁴ The drawing titled *Résistance I* (part of the studies for her *Afrofuturista* series) by visual artist Carolina Vidal Alves reproduces a detail of Ferrez’s photograph, attributing symbols and forms of resistance to the clenched fist and the adornments composed of elements from Afro-Brazilian religions, according to Negreiros (2021).

In the latest novel published by Conceição Evaristo, titled *Canção para ninar menino grande*, at the end of the work, the author presents the notion of *confraria* (sisterhood). She says: “We are all alone, but our sisterhood prevents us from feeling lonely. We are, and we stand, with one another. And when the emptiness in our chest torments us, we do not surrender to despair; we share the ancestral pain that exists within each of us” (Evaristo, 2018, pp. 122-123; our translation). We conceive this notion as very close to Alice Walker’s (2024) idea of womanism, to hooks’ ideas of “Communion” (2024) and “Sisters of the Yam” (2023), to Kilomba’s (2019) concept of *sistah*, already presented in this missive, and to Mombaça’s (2019) proposition “in the breaking. Together,” among others.

It is also necessary to mention, sister, that when we insist on bringing so many theoretical-conceptual contributions into a letter—a genre that usually carries such an intimate tone—it is out of a desire and opportunity to organize and present in this missive, as well, the great deal we have produced in this dimension, which broadly and powerfully contemplates studies on our Black female bodies in uninterrupted diaspora: the scattering and (re)union of our people, as previously explained.

And in this inevitable and essentially curvilinear, spiral time (Martins, 2021), we renew and update our repertoires, so that perhaps we can thus expand our legacies and possibilities for *fugitivities*, even though we are physically and emotionally exhausted by such conditions. We bring to you, our ancestor, multiple and diverse legacies forged by our sisters. The hope is that, through such sharing, we may gain more strength and conditions to advance toward emancipation and empowerment, envisioning other routes, coves, and clearings toward the *Igbo Mimo* (Sacred Forest). We must value and enforce the continuous effort of our female elders. It is, mainly, through this condition of time that *rememory*⁵ (Morrison, 2021) and the return to meet with you, dear *sistah*, become possible, even if we must resort to processes of fictionalization and/or fabulation to do so.

These memories, born from the waters, are impregnated in our imaginary. They overflow and empty out, above all, into our literary legacy. Strongly present in our poetry collections, novels, and the most diverse genres, we keep trying to symbolize the inconceivable, the unspeakable; perhaps, or certainly, that is why we resort to the fictionalization of such events, so that, perhaps, in a vain attempt at working through, we might advance beyond the pain, as hooks (2016) advocates and prophecies.

Poetry collections entirely made of water are updated countless times—as we can note in the most recent productions by authors like Heleine Fernandes (2024), with *Volta para casa*; Luna Vitrolira (2024), with the book *Memórias têm águas espessas*; Lilian Almeida (2024), with

5 For Toni Morrison, the notion of *rememory* is first made explicit in the novel *Beloved* (1987), only to be properly theorized later in the essays that comprise the work *The Source of Self-Regard: Selected Essays, Speeches, and Meditations* (2019). Very loosely based on the author’s idea, it refers to memories that irrupt repeatedly, without our planning or desire, reproducing events of a traumatic nature. For further details, see the dialogue between mother and daughter, Sethe and Denver, in the aforementioned novel.



the work *Fecundo a terra enquanto choro*; not to mention Lubi Prates (2018), with *Um corpo negro*; Ana Fátima (2019), with *Já fui água um dia*; and Juciane Reis, with *Umbilicus*, among others. They remain haunted by memories of crossings they did not make, but which nevertheless echo and reverberate within their bodies and existences, beloved Macala. It must also be said that this poetic current is voluminous and is not exhausted by the works mentioned here. It long precedes these titles, as exemplified by the wonderful poet Fátima Trinchão (2020), belonging to another generation, who also chooses the *kalunga* and the crossing as themes. Not to mention some poems authored by our doyenne Conceição Evaristo in the book *Poemas da recordação e outros movimentos*, such as *Recordar é preciso*, *A roda dos não ausentes*, *Certidão de óbito*, and *Apesar das acontecimentos do banzo*, among others. The movement is constant and uninterrupted, and it never ceases to increasingly swell its banks.

We list these titles in a kind of delicate and sophisticated reliquary, beloved, so that you may clearly see that over here, the fist remains clenched in resistance, opening only to record—some in a literary vein—these pasts that stubbornly refuse to pass. Regarding this aspect, Kilomba (2019) helps us understand this phenomenon of stubborn and painful memories, when she declares that “Colonialism is a wound that has never been treated. It always hurts, sometimes it gets infected, and other times it bleeds” (Almeida, 2019; our translation). In the work *Plantation Memories*, she asserts that “the colonial past was ‘memorized’ in the sense that it ‘was not forgotten.’ Sometimes we prefer not to remember, but, in truth, what cannot be done is to forget” (Kilomba, 2019, p. 213; our translation). One notes, in this way, Macala, that it is a constant struggle between remembering and desiring to forget, and remembering without being able or managing to forget, which torments so many of our generations. This generates traumas—the most diverse, almost always transgenerational—and often also severe, and sometimes irremediable, psychological illnesses, beloved sister. It is Hartman in the work *Lose Your Mother*, in the suggestively named chapter *The Book of the Dead*, who validates all that has been said so far when she reminds us that “It is said that if you look at the sea long enough, scenes from the past come back to life. It is said that ‘the sea is history.’ And ‘the sea has nothing to give but a well excavated grave’” (p. 173; our translation).

Yet another record of you has been discovered, also belonging to the Marc Ferrez collection and this time alongside another sister, in the same imposed condition of enslavement. The attire you wear, Macala, is very similar to the first image that generated the narrative produced by Luciany Aparecida. The care in dressing is the same; the sophistication and elegance are also maintained. Your countenance, your performance in letting yourself be photographed, is equally very similar. Inevitably stern, since you had no reason to smile—especially if we take into account the absurd social and historical context and the treatment imposed on us, Black women, something that reverberates to this day throughout the diaspora.

A little further on, we can access yet another record by Marc Ferrez, from the same year, 1885, in which your image is present, my sister Macala, this time titled in the plural “*Negras da Bahia*,” always reinforcing the anonymity of our existences.



We make available below, dear sister, so that you can more clearly understand the outcomes of those moments when we suspected that, even if one could be a *forra* (freedwoman) and have her own savings—and therefore, perhaps, own some property—we knew well that this was not the reality for women like us in that historical context. Can you believe that they even went so far as to draft legislation seeking to control our clothing? Yes, my friend, our haughtiness profoundly bothered the oppressors, to the point that they took the trouble to legislate against such aspects. We reproduce, below, two pieces of this legislation for your knowledge:

Image 3 - *Negras da Bahia*, by Marc Ferrez, Bahia, c. 1885. Gilberto Ferrez Collection, IMS Archive



Source: Negreiros, 2021

Let us, then, get to know the aforementioned legislation, as well as requests for legal measures in the same direction and regarding the same “demand”:

In all of this state of Brazil, in none of its captaincies, may African and Creole women, enslaved and freed, in the condition of merchants, wear dresses of noble silk fabrics, nor use cambric or holland cloth, with or without lace, for any use, nor gold or silver trimmings on their dresses, or any luxury object! (Excerpt from a royal charter, an imperial law issued on February 20, 1696; our translation).

Most Illustrious and Excellent Sir. The Directing Board of the Commercial Association, having devoted itself to the *beautification* of the squares neighboring its building, *finds itself thwarted in the efforts it continually makes for the maintenance of cleanliness and policing thereof*, and among other obstacles it encounters, there is one that the Board cannot remove by itself because it depends on Police action: it is the gathering of Black *ganhadeiras* (wage-earning market women) and sellers of sweets, fruits, and other goods on the steps of the square's building. Not only do they interrupt the transit of all the persons who must go up or down the streets frequented by Merchants, but in the afternoon, after the House closes, the gathering increases to such a point that it ends in shouting accompanied by swear words that are not only impolite but rather offensive to morals and decency, in a place surrounded by the *dwelling of honest families* who are often forced to retreat from their windows. What the Board asks of Your Excellency are measures so that these gatherings may be dispersed by Police Agents [...] (APEBa – Public Archive of the State of Bahia, Section of Colonial and Provincial Archives, Police, Commercial Association of the Bahia Square, 1870. Bundle 6178, emphasis added; our translation)⁶.

⁶ We became aware of this document from: SANTOS, Isis Freitas. “Gosta dessa baiana?” Crioulas e outras baianas

Can you perceive, Macala, how our existence, even in such adverse conditions, was full of dignity? They, the colonizers, could not subtract it. Our haughtiness bothered them to the point of generating documents seeking to legislate on such aspects. Do you notice how your haughtiness, always present in your countenance at the most diverse moments, impacts us and still influences us today? Our *àşę* (vital energy) was always present in abundance, always plentiful. A distinct notion, but one we conceive as equivalent given its potency, is what Audre Lorde (2019) calls the erotic, which profoundly distinguishes and distances itself from the notion used by common sense for said term. According to the theorist, “the erotic is a measure between the beginnings of our sense of self and the chaos of our strongest feelings. It is an internal sense of satisfaction to which, once we have experienced it, we know we can aspire [...]” (Lorde, 2019, p. 68; our translation).

And seeking to mend the threads that compose this letter-mosaic-reliquary, Macala, we are reminded, almost compulsorily, of Luciany Aparecida’s dramaturgical text—Joana Mina—which makes use of resources similar to those used by us, the senders of this letter: an archive backed and sustained by Black feminist epistemology, elaborated and defended by Collins (2018), which, among other points, establishes “lived experience as a criterion of meaning” (p. 148; our translation), a notion that, for us, is very similar to Evaristo’s (2020) proposal of *escrevivência*, a writing that will always belong to the collective order, “a writing of us.”

Still regarding the image that allowed all this unfolding—including your connection with Luciany Aparecida, an author committed to researching and writing about our female ancestors, who has been standing out in the Brazilian scene with works that choose Black female protagonism and the love between these same women—we wish to inform you, Macala, that a third photographic record of you was found in another archive, this time in the postcards of Rodolpho Lindemann (1880-1920), a French photographer, with the title J. Creoula. Let us, then, get to know this other photographic record, through another lens, from another photographer:

nos cartões postais de Lindemann (1880-1920). 2014. Dissertação (Mestre em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Salvador, 2014. Available from: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/18776> Accessed on: Feb. 10, 2026.



Image 4 - J. Creoula, postcard by Rodolpho Lindemann, Bahia, c. 1880-1900. Gregório de Mattos Foundation Archive



Source: Negreiros, 2021

At this moment in our communication, some questions become inevitable: was the “trade” of being a model remunerated? It seems there was some kind of agency, even considering the slavery period, in a sort of relatively active negotiation and participation by you, our sisters, in this act of letting yourselves be photographed. What screams the loudest to us, the senders of this letter, is the clothing and adornments, signaling a kind of co-creation of these images, as argued by Hanayrá Negreiros (2021)—fashion researcher and professor, Master in Science of Religion from PUC-SP, and columnist at ELLE Brasil—and what Manuela Carneiro da Cunha will call “dar-se a ver” (giving oneself to be seen) (Negreiros, 2021).

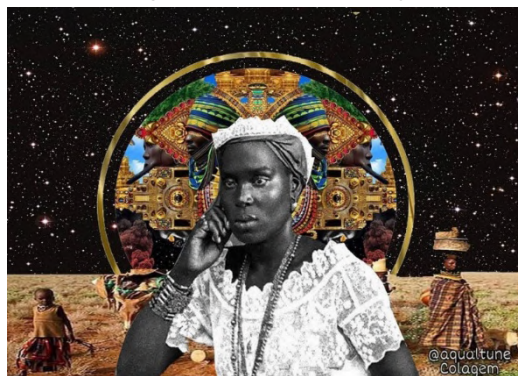
You, Macala, intrigue so many with your somber look, “two cowrie shells of flesh” (p. 9; our translation), and clenched fist that managed to dribble chronological time and today, in *con(tra) temporaneidade*⁷ (Carrascosa, 2014), continue to provoke the imagination of your descendants, as we can note in the work of Estúdio Roncó (2020), a page on the social network Instagram that used Artificial Intelligence to promote the movement of your image, bringing you even closer to us. According to them: “this is another animated art piece from the [#EbóAnimado](#) series that seeks to bring to life historical images of important women in the creation of popular commerce” (our translation). Having the possibility to see you move, albeit artificially, gives us a “good scare,” such is the proximity provoked, almost restoring you to life, given the sensation the movement elicits.

In the collage made on the page Aqualtune Colagem (Instagram), distinct times (are they really?) are superimposed, as we can note in the image below:

7 A wordplay with counter and contemporaneity in Portuguese.



Image 5 – Aqualtune (Collage)



Source: Aqualtune, 2020

If we decided to linger on the images-unfoldings of the original photo, it is because we understand that your strength crosses times and continues to impact us pressingly. It is as if the sentence uttered by you and sensitively channeled by Luciany Aparecida—through critical fabulation (Hartman, 2008), the traces, and the wake (Sharpe, 2016) left by your image—gained body and movement and, in a seemingly endless *ginga*, would not let us forget your arduous existence when you were forcefully brought here to Brazilian lands. Your command “lift up your head” (p. 10; our translation) has been taken very seriously by us, who came after and from you, *sistah*. It is you, through the *orí* (head) of Aparecida, who utters the following words—which we believe, in the sense of drawing our attention to your agency as a subject, the owner of your history, even while experiencing the dismal imposed condition of an enslaved woman:

I am not in this photography studio, / I am prior to this nation cartography of yours / the lighting that recorded this image of mine, / which your silence admires, / is not my longing / they are our crevices / and oh how it hurts / I extend my clenched fist and place in your hand / the lit Macala (Aparecida, 2022, p. 12; our translation).

Or even when she says:

Macala is the mineral of my tongue / where I rest my strength, / I keep longing among my rings, / I sustain faith in the volume of my skirt, / in the symbols of my *balangandã* / iron axes for sculpting courage / scream in my ears: / hold your head high (Aparecida, 2022, p. 10, emphasis added; our translation).

If Rugendas and Debret relentlessly populate our imaginary, violating us in the most diverse ways, reproducing, time and again, in so many media and vehicles, the violence present in the period of enslavement, the archives presented here (Marc Ferrez and *Rodolpho Lindemann*) only update and reinforce such feelings. What soothes and comforts us is knowing that even as they tried to turn them into nothing, reinforcing the idea that they were pieces, things, rendering them anonymous, something in the expression of all of you touches and captivates us to the point of needing to unfold, to tell/fabulate your histories and existences, but this time with the extreme and non-negotiable care of no longer reproducing the scenes of violence.



A quick and perspicacious look at these archives reveals without much difficulty—at least to trained, sensitive, and astute Black looks (hooks, 2019b)—details of the agency of the photographed women, whether in the scope of facial expressions or reinforced by the garments worn, which make it explicit that non-Black people were not equipped to reproduce with such perfection certain things that are so ours, such as turbans, among others.

In the almost always vain attempt to stop being haunted by “intrusive colonial memories” (Kilomba, 2019, p. 219), and precisely due to this character, they tend to return without any warning and at the slightest sign of constant triggers, even after so much time has passed. The plantation spiral (Miranda, 2018) places us, again and always, in the whirlpool and kaleidoscope of situations very close to those you experienced, *alafando* (confirming) Jurandir Freire Costa (1983) when, in the preface to the classic and aforementioned *Tornar-se negro*, he declares that “to be Black is to be constantly, continuously, and cruelly violated, without pause or rest, by a double injunction: that of embodying the body and the Ego ideals of the white subject and of refusing, denying, and annulling the presence of the Black body” (p. 2; our translation).

Kilomba (2008) also signals that “[...] our history haunts us because it was not properly buried. Writing is therefore a way of resurrecting a traumatizing collective experience, and burying it properly [...]” To write, to poetize, to fictionalize, to *escreViver* (write and live), to fabulate, to perform, to sing, to dance—poor us, Macala, were it not for our rich and diverse Black art to alleviate the sorrow and distance us from succumbing. For us, Black women, you know well, Macala, “poetry is not a luxury” (Lorde, 2009), but has always been a “revelatory distillation of experience” (Lorde, 2019, p. 46; our translation).

We absolutely agree with our Chicana comadrita Anzaldúa (2000) when she theorizes about the power of writing for us “women of color”:

Why am I compelled to write? Because the writing saves me from this complacency I fear. Because I have no choice. Because I must keep the spirit of my revolt and myself alive. Because the world I create in the writing compensates for what the real world does not give me. By writing I put order in the world, give it a handle so I can grasp it. I write because life does not appease my appetites and hunger. I write to record what others erase when I speak, to rewrite the stories others have miswritten about me, about you. To become more intimate with myself and you. To discover myself, to preserve myself, to make myself, to achieve self-autonomy. To dispel the myths that I am a mad prophet or a poor suffering soul. To convince myself that I am worthy and that what I have to say is not a pile of shit. To show that I can and that I will write, never mind their admonitions to the contrary. I will write about the unsaid, without caring for the gasp of outrage of the censor and the audience. *Finally I write because I'm scared of writing but I'm more scared of not writing* (Anzaldúa, 2000, p. 232, emphasis added; our translation).

Luciany Aparecida's noble and purely audacious act of critically fabulating her existence restores not only her so-outraged dignity but also returns hope to us in this *Sankofacation*⁸. And

8 Turning the Akan proverb—which states “it is never too late to go back and fetch what you left behind”—into an action verb.



taking advantage of the fact that we are talking about Black art, for us, the authors of this letter, intertextuality was inevitable, especially from your repeated call for us to hold Macala, a burning coal, with the poem by Sonia Sanchez, an African-American poet, written in the mid-90s and still so current. She speaks about the importance of locating the fire that dwells in each of us and passing it on. She deals, therefore, with the responsibility of not letting it go out. Let us hear her cry:

Catch the Fire

(Sometimes I wonder:/What to say to you now/in the soft afternoon air as you/
hold us all in a single death?)/I say—/ Where is your fire?/ I say—/ Where is your
fire?/ You got to find it and pass it on./ You got to find it and pass it on/ from
you to me from me to her from her/ to him from the son to the father from the/
brother to the sister from the daughter to/ the mother from the mother to the
child./ Where is your fire? I say where is your fire?/ Can't you smell it coming
out of our past?/ The fire of living...not dying/ The fire of loving...not killing/
The fire of Blackness...not gangster shadows./ Where is our beautiful fire that
gave light/ to the world?/ The fire of pyramids/ The fire / that burned through
the holes of/ slaveships and made us breathe;/ The fire that made guts into
chitterlings;/ The fire that took rhythms and made jazz;/ The fire of sit-ins and
marches that brought us/ past barren borders;/ The fire that took street talk and
made/ Imhotep raps./ Where is your fire, the torch of life/ full of Nzingha and
Nat Turner and Garvey/ and DuBois and Fannie Lou Hamer and Martin/ and
Malcolm and Mandela. / Sister/Sistah Brother/Brotha Come/Come/ CATCH
THE FIRE...DON'T KILL/ HOLD THE FIRE...DON'T KILL/ LEARN
THE FIRE...DON'T KILL/ BE THE FIRE...DON'T KILL/ Catch the fire
and burn with eyes/ that see our souls:/ WALKING./ SINGING./ BUILDING./
LAUGHING./ LEARNING./ LOVING./ TEACHING./ BEING./ Hey.
Brotha/Brother. Sistah/Sister./ Here is my hand./ Catch the fire...and live./ live./
livelivelive./ livelivelive./ live./ live (Sanchez, 1995; our translation).

The poem “Catch the Fire” is a powerful call to reflection on the identity, the historical struggle, and the resistance of Black people, highlighting legacies of suffering and overcoming. It addresses transgenerational legacies and traumas, which are passed from generation to generation as a cycle of pain, but also of resistance and strength. Fire here symbolizes the flame of life, of resistance, and of memory.

The healing of these traumas is possible, but it requires a continuous process of recognition, acceptance, and transformation. Writing and reflecting on these themes, as suggested in the poem, are essential steps for healing; they allow us to rescue historical memory, value achievements, and resignify suffering, creating paths for emotional and social reparation. The healing process is underway, especially when we engage in narratives that bring these legacies to the surface and seek, at the same time, to offer light and reconciliation.

Heading toward the end of this lengthy missive, beloved Macala and Luciany, we wish to thank you, once again and always, for not letting us forget our legacies and, with them, also our responsibilities in passing on the fire of Macala, a lit coal, perpetuating the exercise of opening paths for the generations that will succeed us. We long, with all the love and admiration directed to you, our elder, that you may enjoy some peace and well-living wherever you are at this moment, in this



other time (is it?). The “shared inner connection” proposed by Lorde (2019, p. 71; our translation) in her essay “Uses of the Erotic” was what made this circle possible with Aparecida, with you, with us, the senders of this long letter, and with all the sistah who at some point have accessed and will access the critical fabulation elaborated by Luciany, as well as her image in the most diverse media and vehicles. It is so constant, recurrent, and present that we inevitably end up creating bonds with you, our beloved. You affectively and definitively populate our imaginary.

Since Lorde (2019) is one of the pillars of the writing of this letter, we risk, without fear, bringing her up again—without fear of tiring you, Macala, Luciany, and even our sisters who may later access this document—when she provokes and summons us to always think of other ways to keep the fire and the coal burning. She says:

If what we need to dream, to drive our spirits most deeply and directly toward and through promise, is discounted as a luxury, then we give up the core—the fountain—of our power, our womanness; we give up the future of our worlds. For there are no new ideas. There are only new ways of making them felt - of examining what those ideas feel like being lived on Sunday morning at 7 A.M., after brunch, during wild love, making war, giving birth, mourning our dead - while we suffer the old longings, battle the old warnings and fears of being silent and impotent and alone, while we taste new possibilities and strengths (Lorde, 2019, p. 49; our translation).

Let us continue together, firm in the desire and the opportunity for a world in which our existence is experienced fully and with dignity, but this, as we have known for quite some time, will never be offered; it will always be a non-negotiable pursuit, the fruit of struggle and conquest. Your part is done. It remains for us not to let the fire brought by Sonia Sanchez (1985) go out, nor Macala, the lit coal brought by you and Luciany, united as sisters. They must remain lit so that, possessing them, we can continue in the struggle for better days, times, and eras in which *dororidade* (shared pain) (Piedade, 2017; our translation) is no longer the keynote of/in our journeys. May womanism thrive increasingly, and may the sisterhood be strengthened on every front. May it also be possible to reach moments in which fugitivity gives way to the possibility of permanence, if that is our desire. *Àse!!*

Stay with all our love and admiration!

From your sistah and comadritas,
Livia and Hildália



References

- ALMEIDA, Lilian. *Fecundo a terra enquanto choro*. São Paulo: Patuá, 2025.
- ALMEIDA, Manuel (Lusa). “O colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada. Dói sempre, por vezes infeta, e outras vezes sangra”. *Geledés*, São Paulo, 2019. Available from: <https://www.geledes.org.br/o-colonialismo-e-uma-ferida-que-nunca-foi-tratada-doi-sempre-por-vezes-infeta-e-outras-vezes-sangra/> . Accessed on: Feb. 10, 2026.
- ALVES, Carolina Vidal. *Résistance I*, série Afrofuturista. Available from: <https://revistazum.com.br/radar/o-enigma-da-negra-da-bahia/>. Accessed on: Feb. 10, 2026.
- ANZALDUÀ, Glória. Falando em línguas: uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo. In: ANZALDUÀ, Glória. *A vulva é uma ferida aberta e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Bolha, 2021. p. 43-62.
- APARECIDA, Luciany. *Luciany Aparecida: Criar nomes, performance contra-colonial*. Acervo Pernambuco, Recife, [2021]. <https://pernambucorevista.com.br/acervo/ensaio/3060-criar-nomes-performance-contra-colonial.html> . Accessed on: Feb. 10, 2026.
- APARECIDA, Luciany. *Macala*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.
- AQUALTUNE. Você conhece a história de Aqualtune? [...]. Recife, 2020. Instagram: @aqualtunecolagem. Available from: https://www.instagram.com/p/CCULmDYD03b/?img_index=2 . Accessed on: Feb. 10, 2026.
- BORGES, Stephanie. Saidiya Hartman: ‘A história da escravidão moldou a vida de todos nós’. *Gama*, São Paulo, 2021. Available from: <https://gamarevista.uol.com.br/formato/conversas/saidiya-hartman-a-historia-da-escravidao-moldou-a-vida-de-todos-nos/> . Accessed on: Feb. 10, 2026.
- BROOKS, K.; MCGEE, A.; Schoellman, S. Speculative Sankofarration: Haunting Black Women in Contemporary Horror Fiction. *Obsidian: literature & Arts in the African Diaspora*, ed. 42, 2017. Available from: <https://obsidianlit.org/issue-42-speculative-sankofarration/> . Accessed on: Jan. 10, 2026.
- CARRASCOSA, Denise. Pós-colonialidade, pós-escravismo, bioficção e con(tra)temporaneidade. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 44, p. 105-124, 2014. Available from: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/38LXRgwpC6knrJpMSBNzMXK/?lang=pt> . Accessed on: Jan. 10, 2026.
- COOLINS, Patricia Hill. Epistemologia feminista negra. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MADONADO-TORRES, Nelson; GRISFGUEL, Ramón (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Coleção Cultura Negra e Identidades. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 139-170.
- ESTÚDIO RONCÓ. Agora pense em nossas ancestrais [...]. Itaboraí-RJ, 2020. Instagram: @estudioronco. Available from: https://www.instagram.com/p/CBoQN0rpzfM/?utm_source=ig_embed&ig_rid=d26824fd-a47a-49ae-addf-9fe66ec2f50a&img_index=2 . Accessed on: Feb. 10, 2026.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas de recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-47.
- FÁTIMA, Ana. *Já fui água um dia*. Salvador: Ereginga Educação, 2024.



GÓIS, Edma de. Todos os nomes de Luciany Aparecida. *Acervo Pernambuco*, Recife, [2022]. Available from: <https://pernambucorevista.com.br/acervo/pernambuco/70-perfil/3019-todos-os-nomes-de-luciany-aparecida.html> . Accessed on: Feb. 10, 2026.

HARTMAN, S. Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. Available from: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640 Accessed on Mar. 10, 2023.

HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe*: uma jornada pela rota atlântica da escravidão. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

hooks, bell. *Erguer a voz*: pensar como feminista, pensar como negra. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019a.

hooks, bell. *Olhares Negros*: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019b.

hooks bell. *Irmãs de Inhamé*: mulheres negras e autorrecuperação. São Paulo: Martin Fontes, 2023.

hooks bell. *Comunhão*: a busca das mulheres pelo amor. São Paulo: Elefante, 2024.

hooks, bell. Mover-se para além da dor. Tradução de Rafael Whig no Negro Neguslimon. *Geledés*, São Paulo, 2016. Available from: <https://www.geledes.org.br/mover-se-alem-da-dor-bell-hooks/>. Accessed on: Feb. 10, 2026.

IMARISHA, Walidah. Reescervendo o futuro: usando ficção científica para rever a justiça. Tradução de Jota Mombaça. Oficina de imaginação política, São Paulo, 2016. Available from: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/walidah_imarisha_reescervendo_o_fut . Accessed on: Feb. 10, 2026.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação*: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LORDE, Audre. A transformação do silêncio em linguagem e em ação. In: LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Tradução de Stephanie Borges. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 51-56.

LORDE, Audre. Poesia não é um luxo. In: LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Tradução Stephanie Borges. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 45-50.

LORDE, Audre. Os usos do erótico: o erótico como poder. In: LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Tradução Stephanie Borges. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. P. 67-74.

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

MIRANDA, R. de. Fernanda. Ponciá Vicêncio: narrativa e contramemória colonial. *Anuário de Literatura*, [S. l.], v. 24, n. 2, p. 15–29, 2019. Available from: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2019v24n2p15>. Accessed on: Feb. 10, 2026.

MOMBAÇA, Jota. Na quebra. Juntas. In: MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. p.15-20.

MORRISON, Toni. Rootedness: the ancestor as foundation. In: EVANS, Mari. *Black Women Writers (1950-1980): a Critical Evaluation*. NewYork: Anchor Books, 1984. p. 339-345.

MORRISON, Toni. *Amada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MOTEN, Fred; HARNEY, Stefano. *Sobcomuns*: Planejamento fugitivo e estudo negro. São Paulo: Ubu, 2024.



NEGREIROS, Hanayrá. O enigma da “negra da Bahia”. *Zum*, São Paulo, 2021. Available from: <https://revistazum.com.br/radar/o-enigma-da-negra-da-bahia/> . Accessed on: Feb. 10, 2026.

PIEIDADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Editora Nós, 2017.

PRATES, Lubi. Um corpo negro. São Paulo: Nosotros, 2018.

PROTAZIO, Nathália. *A escritora produz a partir de assinaturas, com a Ruth Ducaso [...]*. [S. l.], Oct. 2021. Instagram: @nathaliaprotazio. Available from: <https://www.instagram.com/p/CVTvIQpUU4/> . Accessed on: Feb. 10, 2026.

REIS, Juciane. *Umbilicus*. Salvador: Segundo Selo, 2021.

SHARPE, Christina. *No vestígio: negritude e existência*. São Paulo: Ubu, 2023.

SANTOS, Isis Freitas. “Gosta dessa baiana?” Crioulas e outras baianas nos cartões postais de Lindemann (1880-1920). Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2014. Available from: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/18776> . Accessed on: Feb. 10, 2026.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

TRINCHÃO, Fátima. *A talha*. Salvador: Artepoesia, 2018.

WALKER, Alice. Em busca dos jardins de nossas mães. In: WALKER, Alice. *Em busca dos jardins de nossas mães: prosa mulherista*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. p. 209-220.



Academic Biography

Hildália Fernandes Cunha Cordeiro - Universidade Federal da Bahia (UFBA)

PhD in Literature and Culture from the Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brazil.

E-mail: hildaliaf9@gmail.com

Lívia Maria Costa Sousa - Universidade Federal da Bahia (UFBA)

PhD in Literature and Culture from the Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura at the Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brazil.

E-mail: livia.mariaa@hotmail.com

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

No declared research context

Copyright

Hildália Fernandes Cunha Cordeiro and Lívia Maria Costa Sousa

Copyright of the translation

Guilherme Santos and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Writing – original draft: Hildália Fernandes Cunha Cordeiro and Lívia Maria Costa Sousa.

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

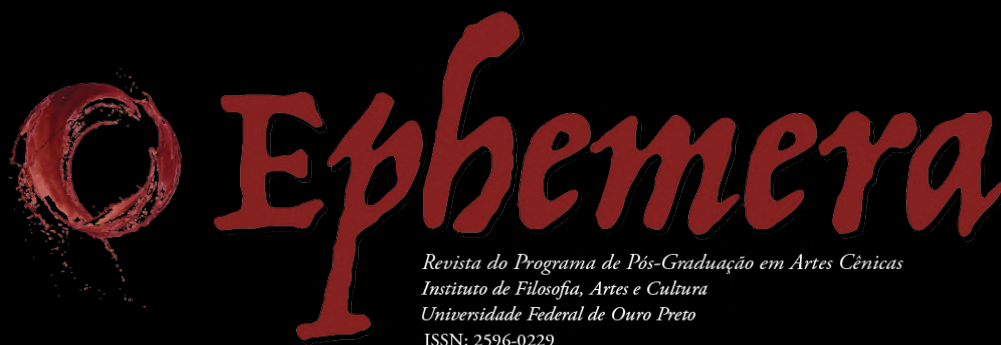
Anderson Feliciano

Soraya Martins

Peer Review History

Submission date: 21 May 2025

Approval date: October 6, 2026



O QUE PODE UM CORPO DISSIDENTE NA CAPOEIRA?

WHAT CAN A DISSIDENT BODY DO IN CAPOEIRA?

Mateus Schimith

 <https://orcid.org/0000-0002-9279-8448>

Alexsandro Rodrigues

 <https://orcid.org/0000-0002-5998-4978>

 doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8159

O que pode um corpo dissidente na capoeira?

Resumo: Este artigo investiga como a performatividade de gênero e sexualidade é vivida por pessoas LGBTQIA+ na prática da capoeira, analisando os atravessamentos entre sexualidade, raça, classe e precariedade. A pesquisa, em sua terceira etapa, utilizou entrevistas estruturadas com quatro capoeiristas LGBTQIA+ que exercem docência em seus grupos, situados em diferentes estados brasileiros. A análise dos relatos evidencia que esses corpos experienciam formas específicas de exclusão e silenciamento, sendo pressionados a ocultar suas identidades como estratégia de sobrevivência. Revela-se, ainda, que a capoeira, mesmo ancorada em uma matriz ancestral de resistência, reproduz normas hegemônicas que dificultam o reconhecimento e a ascensão de pessoas dissidentes. Conclui-se que o fortalecimento da performatividade dissidente na capoeira depende da criação de espaços mais plurais e do enfrentamento das hierarquias simbólicas e materiais que sustentam exclusões históricas. A prática da capoeira, ao dialogar com as urgências do presente, pode reafirmar seu potencial libertário, desde que abra espaço para a diversidade de corpos e saberes.

Palavras-chave: capoeira; performatividade; corpos dissidentes; precariedade; LGBTQIA+.

What can a dissident body do in capoeira?

Abstract: This article investigates how LGBTQIA+ capoeira practitioners experience gender and sexual performativity, analyzing the intersections of sexuality, race, class, and precarity. In its third stage, the research employed structured interviews with four LGBTQIA+ capoeiristas who teach in their groups, located in different Brazilian states. Analysis of the accounts shows that these bodies experience specific forms of exclusion and silencing, being pressured to conceal their identities as a survival strategy. Moreover, even though rooted in an ancestral matrix of resistance, capoeira reproduces hegemonic norms that hinder the recognition and advancement of dissident individuals. In conclusion, strengthening dissident performativity in capoeira depends on creating more plural spaces and confronting the symbolic and material hierarchies that sustain historical exclusions. By engaging with present urgencies, capoeira practice may reaffirm its libertarian potential, provided it opens space for the diversity of bodies and knowledges.

Keywords: capoeira; performativity; dissident bodies; precarity; LGBTQIA+.



1 Introdução

Iniciei esta pesquisa a partir de uma motivação pessoal: pratico capoeira há mais de vinte anos e meu envolvimento na prática ocorreu concomitante ao processo de reconhecimento da minha sexualidade. Ao longo dos anos, percebi a ausência de pessoas, sobretudo homens, declaradamente LGBTQIA+ nos círculos de capoeira que eu frequentava. Esse estranhamento tornou-se uma questão de pesquisa: porque não vejo pessoas declaradamente LGBTQIA+ praticando ou não se sentindo à vontade para expressar identidades de gênero e sexualidade no meio da capoeira?

A partir dessa percepção de ausência, tornou-se necessário buscar outros relatos que me possibilitassem compreender os fatores que produzem essa sensação de inexistência de corpos LGBTQIA+ na capoeira. Formulei, então, duas hipóteses preliminares: (1) pessoas LGBTQIA+ poderiam entender que precisam silenciar suas orientações sexuais como estratégia de sobrevivência na capoeira; (2) ou as pessoas LGBTQIA+ poderiam não ingressar na capoeira porque entendem seus corpos como inadequados aos padrões corporais e hierárquicos da graduação.

O reconhecimento do tensionamento das questões de gênero na prática da capoeira, sendo esta atravessada por processos de hierarquização que privilegiam¹ homens brancos, cisgêneros² e heterossexuais, orienta esta investigação sobre como a performatividade de corpos LGBTQIA+ é experienciada nesse contexto e de que modo seu reconhecimento pode contribuir para a transformação dos paradigmas culturais que estruturam essa prática.

Ao desenvolver o conceito de performatividade, Butler (2018) propõe que a identidade de gênero não preexiste ao sujeito, mas se constitui ao longo do tempo por meio da repetição de atos regulados socialmente. Nessa perspectiva, a construção do gênero e da sexualidade não decorre de uma essência anterior, mas da reiteração de práticas que, justamente por sua repetição, permanecem abertas a deslocamentos e transformações. É nesse sentido, conforme interpretação de Bauman, que Butler “[...] sustenta que o gênero é performativo, ou seja, não se trata de uma qualidade essencial ou inerente a uma pessoa, mas é efetivado por atos discursivos

1 Utilizo o termo “privilegio” em referência a McIntosh (1988) que reconhece um mecanismo de vantagem ou benefícios especiais que um indivíduo ou grupo possui frequentemente, em detrimento de outros, sem que seja proveniente de um esforço pessoal. Os privilégios, ainda segundo a autora, manifestam-se nas diferentes esferas, sociais, econômicas, raciais e de gênero; o que contribui para a manutenção da desigualdade estrutural. Bento (2002) alerta que a noção de privilégio está diretamente atrelada à discriminação racial uma vez que “[...] mesmo em situação de pobreza, o branco tem o privilégio simbólico da brancura, o que não é pouca coisa. Assim, tentar diluir o debate sobre raça analisando apenas a classe social é uma saída de emergência permanentemente utilizada, embora todos os mapas que comparem a situação de trabalhadores negros e brancos, nos últimos vinte anos, explicitem que entre os explorados, entre os pobres, os negros encontram um déficit muito maior em todas as dimensões da vida, na saúde, na educação, no trabalho. A pobreza tem cor, qualquer brasileiro minimamente informado foi exposto a essa afirmação, mas não é conveniente considerá-la” (Bento, 2002 p. 30).

2 Utilizo o termo “cis” em referência a pessoas que, segundo Rodrigues (2016) entendem sua identidade de gênero alinhada com o sexo designado no nascimento. Esse termo é um contraste à experiência de pessoas trans, cuja identidade de gênero não corresponde ao sexo atribuído no nascimento. O termo é cunhado como forma de desnaturalizar determinadas normas de gênero restritivas e discriminatórias, para reivindicar uma construção de gênero mais plural.



que são constitutivos das identidades de gênero” (Bauman, 2008, p. 4). A performatividade, portanto, não deve ser compreendida como a encenação voluntária de um “papel de gênero”, mas como um processo reiterativo ancorado em normas que antecedem o próprio agente e que são histórica e socialmente reguladas. Ao serem continuamente reiteradas, tais normas produzem efeitos de materialização, fazendo com que aquilo que nomeiam, o gênero, adquira a aparência de naturalidade e estabilidade.

Este artigo apresenta os resultados da terceira etapa da pesquisa³, realizada em 2025, a partir da análise de entrevistas com quatro praticantes de capoeira que já exercem docência em seus grupos, situados em diferentes estados do Brasil e que se identificam como LGBTQIA+⁴. As entrevistas, previamente estruturadas, abordaram os modos pelos quais a prática da capoeira constrói e é co-construída pelas identidades⁵ de gênero e sexualidade dessas pessoas.

O primeiro participante da pesquisa é professor de capoeira atuante em Salvador, Bahia, autodeclarado homem cisgênero negro e bissexual. A segunda participante é treinel de um grupo de capoeira em Maringá, Paraná e se identifica como mulher cisgênera negra e homossexual. A terceira participante é mestra de capoeira em Joinville, Santa Catarina, identificando-se como mulher cisgênera negra e homossexual. A quarta participante é mestra de capoeira em Salvador, Bahia, também se identificando como mulher cisgênera negra e homossexual. A seleção das pessoas entrevistadas restringiu-se àquelas que se identificam como LGBTQIA+ e que ocupam posições de alta graduação na capoeira, considerando-se a relevância de suas trajetórias e lugares de enunciação no campo investigado. A adoção do anonimato teve como objetivo preservar a identidade delas diante do caráter sensível dos relatos compartilhados.

Ao longo das entrevistas, verificou-se que, para além das hipóteses iniciais, gênero e sexualidade se articulam a marcadores de racialidade e de vulnerabilidade social, que se interseccionam para o processo de marginalização desses corpos na capoeira e na sociedade.

3 A versão preliminar deste texto foi publicada no livro “Pobreza, performance, educação” (Icle, Gilberto; Santos, Graça dos, 2025). O presente artigo resulta do aprofundamento e da reelaboração daquele material, desenvolvido no âmbito do estágio de pós-doutorado realizado na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), com ampliação do referencial teórico e analítico.

4 A sigla LGBTQIA+ está em constante ampliação. O acrônimo busca reconhecer as diferentes identidades de gênero e orientações sexuais representados por letras e símbolo: L (lésbicas), G (gays), B (bissexuais), T (transgêneros), Q (queer ou questionadores), I (intersexos), A (assexuais), além do símbolo + que indica a existência de outras identidades não representadas pelas letras. Além disso, nos últimos anos foram acrescentadas as letras P (pansexuais) e N (não binários), ampliando a diversidade de identidades que desafiam a normatividade (Simões; Facchini, 2009; Santos, 2017).

5 Segundo Brah, “enquanto as identidades pessoais sempre se articulam com a experiência coletiva de um grupo, a especificidade da experiência de vida de uma pessoa esboçada nas minúcias diárias de relações sociais vividas produz trajetórias que não simplesmente espelham a experiência do grupo. De maneira semelhante, identidades coletivas não são redutíveis à soma das experiências individuais. Identidade coletiva é o processo de significação pelo qual experiências comuns em torno de eixos específicos de diferenciação classe, casta ou religião são investidas de significados particulares. Nesse sentido, uma dada identidade coletiva parcialmente apaga traços de outras identidades, mas também carrega outros traços delas. Isso quer dizer que uma consciência expandida de uma construção de identidade num dado momento sempre requer uma supressão parcial da memória ou senso subjetivo da heterogeneidade interna de um grupo. Mas isso de nenhuma maneira é o mesmo que dizer que as relações de poder que são parte da heterogeneidade desaparecem” (Brah, 2006, p. 371).



A precariedade é a rubrica que une as mulheres, os *queer*, as pessoas transgêneras, os pobres, aqueles com habilidades diferenciadas, os apátridas, mas também as minorias raciais e religiosas: é uma condição social e econômica, mas não uma identidade (na verdade, ela atravessa essas categorias e produz alianças potenciais entre aqueles que não reconhecem que pertencem uns aos outros) (Butler, 2018, p. 65).

A precariedade permite a nós seguir fazendo denúncias dos processos de opressão nos quais algumas vidas, a partir de suas singularidades, reivindicando seus direitos de existir na diferença, são deixadas à sorte, colocadas a margem. Vidas que não importam e que, por isso, puderam ser vitimadas em razão da não existência de políticas que criam as condições para que possam expandir e florescer. A precariedade é também a condição em que alguns grupos são colocados e que permite, produzindo conhecimentos comuns, pensar e praticar políticas de alianças! A precariedade é o que nos permite compreender sistemas de opressões e o valor que uma vida pode ocupar nesse sistema. A vulnerabilidade é da ordem da vida. Viver é perigoso. Somos todos vulneráveis, mas, não somos todos iguais diante da vulnerabilidade. A vulnerabilidade nos iguala enquanto vida, mas não nos diferencia em sistemas de hierarquização. Ainda que aqui neste artigo busquemos aproximar precariedade e pobreza (e podemos), mantém-se a perspectiva de que a pobreza é resultado histórico da força econômica sobre grupos, populações e povos e dela decorre as desigualdades de classe. A precariedade, diferentemente da pobreza, atua de modo diferente sobre grupos, populações e povos. Diante da pobreza, de vidas que importam, políticas são criadas.

Evidencia-se, assim, uma contradição: embora a capoeira tenha se constituído como uma luta libertária⁶, observa-se, nas últimas décadas, a reprodução de mecanismos de marginalização de corpos dissidentes. Nesse sentido, segundo Martiello (2022), somente reconhecendo os aspectos de sexualidade, gênero, raça e classe, na capoeira, por meio de um pensamento contra hegemônico, é possível repensá-la como “ação direta libertária de ressignificação de subjetividades, resistência cultural, ética, estética” (Martiello, 2022, p. 11) reconectando-a com sua matriz ancestral.

Assim, nesta etapa, reconheço a transversalidade da noção de pobreza/vulnerabilidade nas experiências dos/as capoeiristas. Essa noção, que pode ser compreendida de forma multidimensional, entrelaça-se com noções de exclusão social e privação de direitos (Spicker, 2007). Com isso, parto da premissa de que a prática da capoeira, em grande parte de seus agrupamentos, já se encontra permeada por uma concepção de precariedade e que, ao analisar as experiências de capoeiristas por meio de aspectos de sexualidade, gênero, raça e classe, observa-se um agravamento interseccional dessa precariedade. Nesse sentido, segundo Butler (2015, p. 42-43),

[...] A precariedade tem de ser compreendida não apenas como um aspecto desta ou daquela vida, mas como uma condição generalizada cuja generalidade só pode ser negada negando-se a precariedade enquanto tal. [...] Além disso, a própria

6 Para Édison Carneiro (1975), a capoeira foi uma metodologia africana adaptada para a luta pela liberdade em um cenário de escravização no Brasil. Segundo ele, “[...] era antes uma forma de luta, muito valiosa na defesa da liberdade de fato ou de direito do negro liberto, mas tanto a repressão policial quanto as novas condições sociais fizeram com que [...] se tornasse finalmente um jogo, uma vadiagem entre amigos” (Carneiro, 1975, p. 3).



ideia de precariedade implica uma dependência de redes e condições sociais, o que sugere que aqui não se trate de vida como tal, mas sempre e apenas das condições de vida, da vida como algo que exige determinadas condições para se tornar uma vida vivível e, sobretudo, para tornar-se uma vida passível de luto. [...] Onde uma vida não tem nenhuma chance de florescer é onde devemos nos esforçar para melhorar as condições de vida. [...] Nossas obrigações são precisamente para com as condições que tornam a vida possível, não para com a vida em si mesma ou, melhor dizendo, nossas obrigações surgem da percepção de que não pode haver vida sustentada sem essas condições de sustentação, e que essas condições são, ao mesmo tempo, nossa responsabilidade política e a matéria de nossas decisões mais árduas (Butler, 2015, p. 42-43).

2 Corpos dissidentes na capoeira

A capoeira, que é uma manifestação cultural brasileira tida como um dos símbolos da identidade nacional⁷, tem como berço as tradições e ancestralidades dos povos negros e indígenas que lutaram pela autodeterminação no país. O agrupamento de movimentos, músicas, instrumentos e ocupação espacial são produtos das performances e corporeidades negras e indígenas desenvolvidas e repassadas durante séculos, quase exclusivamente por meio da oralidade e da performatividade corporal de seus e suas mestres/as do saber.

A performatividade na capoeira, segundo Martins (2021), se sustenta nas ações corporais de seus/suas praticantes, uma vez que “[...] nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, o corpo é, por excelência, local e ambiente da memória” (Martins, 2021, p. 60). Martins (2021) considera a performatividade na capoeira como resultado da repetição de gestos e movimentos, que produzem a corporeidade como algo individual, sexual, étnico e culturalmente caracterizado. Desta forma, o/a jogador/a de capoeira absorve em seus movimentos a performatividade dos seus ancestrais na prática ao passo que também imprime na prática a sua própria corporeidade, ancorada pela própria identidade.

Vale lembrar que a noção de identidade de gênero não é estática, polarizada, diferenciada e intratável (Butler, 2003, p. 78) como é socialmente imposto. A partir da reflexão do pensamento de Foucault (1982), Butler (2009) acrescenta que a identidade de gênero é compulsória, embora haja pessoas que rejeitem essa compulsoriedade. Foucault (1982) argumenta que não precisamos nos definir no mundo ou em relação ao outro por meio de uma busca por identidade, como se

7 Conforme Stuart Hall (2006), a identidade nacional não deve ser entendida como uma essência fixa ou homogênea que unifica todos os sujeitos de uma nação, mas como uma construção discursiva que busca representar a diversidade interna como se fosse uma unidade coesa. Ainda que atravessem divisões de classe, gênero, raça e outras, as culturas nacionais são simbolicamente “unificadas” por meio do exercício de poder cultural, operando como fantasias identitárias que ocultam suas contradições e diferenças internas. Segundo o autor, “em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo ‘unificadas’ apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural. Entretanto - como nas fantasias do eu ‘inteiro’ de que fala a psicanálise lacaniana - as identidades nacionais continuam a ser representadas como unificadas (Hall, 2006, p. 62).



fosse uma imposição de lei, princípio ou código. Em vez disso, podemos nos definir de forma mais flexível, permitindo que, antes de qualquer interesse ou exigência, pudéssemos viver e conviver com as nossas diferenças.

Se devemos nos posicionar em relação à questão da identidade, temos que partir do fato de que somos seres únicos. Mas as relações que devemos estabelecer conosco mesmos não são relações de identidade, elas devem ser antes relações de diferenciação, de criação, de inovação. É muito chato ser sempre o mesmo. Nós não devemos excluir a identidade se é pelo viés da identidade que as pessoas encontram seu prazer, mas não devemos considerar essa identidade como uma regra ética universal (Foucault, 1982, p. 5).

Por outro lado, Ciampa (1984) alerta que, apesar do entendimento tácito da identidade como metamorfose, não se pode desassociar o estudo da identidade do indivíduo e o da sociedade, de modo que o contexto histórico e social determina possibilidades e impossibilidades nos modos e alternativas de identidade. Nesse sentido, ainda segundo o autor (Ciampa, 1984, p. 72), o capitalismo e as complexidades crescentes na sociedade nos impedem de viver nossas “verdadeiras” identidades. E se são verdadeiras, significa que são muitas e por isso, complexas e por vezes até paradoxais.

Antes considerada como um símbolo da identidade nacional, a capoeira passou por séculos de repressão. Por ser uma prática fecundada como prática de resistência e luta pela autodeterminação de povos negros e indígenas submetidos à escravização, a capoeira foi ostensivamente combatida pelo Estado até mesmo após a abolição da escravidão. Seus agrupamentos, conhecidos como “malts”, foram alvos de perseguição (Soares, 1994). A repressão se intensificou com a criminalização da capoeira pelo Código Penal da República, em 11 de outubro de 1890, o que quase levou ao seu desaparecimento na cidade do Rio de Janeiro (Soares, 1994).

A capoeira sobreviveu aos séculos de repressão por ter sua técnica repassada quase exclusivamente por meio da oralidade e corporeidade de seus mestres do saber. De acordo com Palhares (2019) essa capoeira praticada entre os anos 1850 e 1930 se constituiu como uma produção de conhecimento, fundamentada em um processo coletivo, ético e de resistência, estes baseados em preceitos ancestrais de matriz africana. Segundo Abib e Cordeiro (2018, p. 234) “[...] esta ‘pedagogia africana’ da capoeira é baseada em traços bem peculiares, arraigados na ancestralidade, na ritualidade, no sentimento de pertença a uma comunidade, na ludicidade e em todo um universo de saberes que se expressa no momento do jogo, na roda de capoeira”.

Nesse contexto, é importante lembrar que, mesmo após a abolição da escravidão, não foram implementadas políticas sociais de reparação para os povos que foram sequestrados e escravizados, o que contribuiu para a permanência de parte desses povos em situações de precariedade no país (Palhares, 1999). Inseridos nessa realidade de pobreza, também permaneceram os/as praticantes e agrupamentos de capoeira. Embora existam, desde a década de 1930, iniciativas voltadas à sua profissionalização, a prática ainda é predominantemente marcada pela presença de corpos marginalizados, cujos praticantes encontram poucas oportunidades de ascensão financeira por meio



da capoeira. Assim, a pobreza, como um dos marcadores estruturais do sistema de opressão, segue sendo uma realidade frequente nos espaços da capoeira e no desenvolvimento de suas metodologias educacionais.

Mesmo de forma precarizada, mas com grandes pitadas de criatividade, esses “profissionais” utilizam-se desse jogo cultural para manterem-se vivos e buscam as mais inusitadas possibilidades para escapar da sina daqueles que, considerados pela maioria como os grandes mestres da capoeira, morreram em situação de miséria absoluta. Mestres como Pastinha, Bimba, Valdemar da Liberdade e outros, que “experimentaram a encruzilhada da fome com a fama” (Areu, 2003, p. 14), apesar de tornarem-se os grandes referenciais da capoeiragem no século XX são, para as novas gerações de capoeiras, produtos de uma condição de exploração da qual estas tentam se esquivar (Falcão, 2006, p. 64).

Neste sentido, mesmo com o avanço institucional obtido pelo reconhecimento da roda de capoeira como Patrimônio Imaterial da Humanidade⁸ pela Unesco, os objetivos propostos pelo governo brasileiro para salvaguardar mestres e mestras do saber popular ainda carecem de ações públicas que contribuam para a transformação da realidade de mantenedores/as dessa cultura.

Alinhado ao percurso de profissionalização, grande parte dos grupos de capoeira inseriu, desde a década de 1930, mas sobretudo a partir da década de 1970, um sistema de graduação que inicia no batizado (geralmente após o primeiro ano de treinamento) e vai até a formatura de mestre (Araujo, 2010). Esse processo de graduação é subjetivo e cabe a docentes, mestres ou mestras de cada grupo avaliarem o avanço de cada etapa do processo formativo do/a capoeirista que pode durar mais de 30 anos. Essa sistematização foi criada, a princípio, como forma centralizada no mestre ou mestra como a detenção do poder de formação de seus/as alunos/as.

Vale lembrar que esse processo formativo docente é diferente entre grupos e entre modalidades da Capoeira Regional, Capoeira Angola ou das variações contemporâneas dessas práticas. Na Capoeira Angola, ao contrário das demais modalidades, não há uma divisão de graduações por cordas, por exemplo. Esse processo de hierarquização, embora dure décadas também, somente costuma dividir alunos, contramestres (mestres/as treinelos/as) e mestres/as.

Esse sistema, avaliado por um caráter subjetivo sobre o processo de graduação, cujo poder de decisão fica centrado em um/a mestre/a, torna mais difícil o entendimento de como algumas pessoas são beneficiadas pela avaliação de superiores na hierarquia, em detrimento de outras pessoas que recebem outro tipo de tratamento durante o processo formativo. Ainda que, diante da multiplicidade de grupos de capoeira, não se possa saber precisamente os fatores que levam a privilegiar grupos de pessoas em detrimento de outras, basta observar os quantitativos de mestres homens cis héteros, perto de outros segmentos, para notar que há um processo de manutenção de privilégios estabelecido e, muitas vezes, não questionado.

8 A UNESCO reconheceu, em 2014, a roda de capoeira como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, destacando a necessidade de preservar essa manifestação cultural e garantir sua transmissão às futuras gerações por meio dos mestres e mestras do saber.



A percepção de que as dificuldades se somam à medida que se pensa em gênero, raça, orientação sexual e situação econômica revela-se presente nos discursos das pessoas que foram entrevistadas. Além da necessidade de enfrentar um ambiente discriminatório, fora e dentro da prática, as pessoas entrevistadas relatam a dificuldade de terem reconhecimento e valorização de seus saberes. Uma das entrevistadas relata ainda uma exigência de um padrão de biotipo corporal quando se identifica como professora de capoeira.

[...] comecei o treino, foi muito rápido, me identifiquei pra caramba, me identifiquei com as pessoas do grupo, outras me acharam assim muito pra frente, “pra frente” assim, em movimentos, essas coisas, eu era muito... eu era muito ativo. Eu pegava muito rápido. E daí ele me perguntou “Olhe, você já tem apelido, vamos te batizar”. “Eu já tenho, Manga”. Aí como o mestre já conhecia meus pais, né, então... ele começou com essa história, “Ah, essa manga vai não sei o quê”, então trouxe um pouquinho [de discriminação] ... Eu passei a ter também uma visão meio ... desse preconceito referente à identidade sexual da gente. Eu já tinha muito foco nisso, em andar em movimentos sociais dessa época, já começava a me dar uma passada por lá, ouvir algumas coisas, pegar panfletos, referente à identidade negra, então eu já começava a ter um pouco desse conhecimento referente a essas situações que a pessoa passa. Pode ser preconceito racial, ou preconceito de gênero, identidade, também, sexual, então eu já comecei a pegar essas pegadas, e aí eu comecei no grupo, fui, e até hoje estou (Professor de capoeira, 02 de março de 2023, entrevista presencial).

[...] eu percebi que, a partir do momento em que eu me assumi como uma mulher lésbica, a quantidade de pessoas a me procurar diminuiu, reduziu. E aí eu vou dar um exemplo, curtidas [em redes sociais], pessoas ex-alunos que me acompanhavam, acompanhavam meu trabalho, deixaram de acompanhar, e aí a questão da mulher, também, dentro da capoeira. Colocando dentro do padrão estético que a gente tem na sociedade, que é muito injusto com as pessoas que não estão dentro desse padrão estético, eu vejo que, pras mulheres, é muito complicado isso, porque você vai encontrar um mestre fora do padrão estético bombando, e ele nem é um bom professor, mas você vai ver uma sala de uma mestra ou de uma professora de capoeira boa, sabe, que você vai, que você vê que é uma aula que a professora tá ali super atenciosa, mas se ela tá fora desse padrão estético as pessoas criticam (Mestra de capoeira, 03 de março de 2023, entrevista *online*).

Ou seja, esses relatos apontam que o pensamento hegemônico masculino e heteronormativo na capoeira limita as oportunidades de trabalho de outros corpos, permitindo a ascensão financeira na prática a apenas um grupo restrito de pessoas. A capoeira resistiu aos séculos absorvendo elementos e comportamentos culturais do espaço e tempo em que estava inserida. Desse modo, não é novidade que a prática, sendo inserida em um contexto patriarcal⁹, ainda vigente no país e associada a uma dinâmica de hierarquização, carrega o entendimento tácito da imagem do “homem viril” como referência na corporeidade da capoeira (Oliveira, 2023).

À luz disso, ao passo que a cultura resistiu às tentativas de extermínio, a presença das mulheres e de pessoas LGBTQIA+ foi silenciada e apagada da sua história (Oliveira, 2023), igualando-se

9 Utilizo o termo “patriarcado” em referência a um sistema social, político e econômico institucionalizado em que os homens possuem o poder e a autoridade em detrimento de mulheres ou de outros gêneros que são atribuídos como subordinados (Hartmann, 1976). Essa estrutura enraizada perpetua as desigualdades de gênero, influenciando nas dinâmicas sociais, econômicas e culturais.



ao mecanismo estatal. De acordo com Abreu (2023), pode-se pensar em uma “LGBTQIfobia de Estado”, uma vez que há uma ação sistemática que promove a invisibilidade, o apagamento, a desproteção social e da violência, com a finalidade de manter uma hierarquia de gênero, raça e sexual.

A política de extermínio de grupos socialmente marginalizados executada pelo Estado, detém sofisticadas formas de operar, que vão do apagamento e lacunas históricas já destacados à ausência de políticas públicas, que tenham compromisso de dirimir as desigualdades sociais e econômicas, decorrentes do racismo, sexismo, capacitismo e LGBTQIfobia. O não reconhecimento da cidadania, a não possibilidade de participação da vida política com condições de igualdade e a não adoção de um princípio de redistribuição socioeconômica solavancam políticas governamentais com caráter de cerceamento das liberdades democráticas e aprofundam hierarquias sociais, terreno fértil para reprodução do binarismo de gênero, para agudização da divisão sexual e racial do trabalho e para o fortalecimento da heteronormatividade (Irineu, 2023, p. 110).

É importante lembrar que, ainda que a presença da mulher na capoeira seja uma questão recorrente nas discussões contemporâneas, a referência masculina e heterossexual permanece vigente e imposta nas práticas da capoeira (Muricy, 2016). Isso torna-se ainda mais evidente até mesmo ao perceber que, para além da orientação sexual declarada, mulheres LGBTQIA+ com marcadores masculinizantes detêm maior “passabilidade”¹⁰ que homens LGBTQIA+ com marcadores feminilizantes nas rodas de capoeira. Tal fato expõe que gênero está diretamente ligado à sexualidade, uma vez que, segundo Balieiro e Risk (2014, p. 171), “sexualidade e gênero se entrecruzam quando consideramos que a construção social da masculinidade se baseia na negação do feminino, incluindo a dominação simbólica das mulheres e a homofobia”.

Esta percepção de gênero e sexualidade na capoeira, embora ainda pouco estudada e de difícil compreensão, pode ser percebida e problematizada quando se observa a numerosa presença de homens declarados como heterossexuais que se beneficiam dos privilégios para se tornarem mestres em seus grupos, frente aos obstáculos oferecidos a mulheres e pessoas LGBTQIA+ para ocupar essa mesma hierarquia em seus grupos.

Não se pode deixar de evidenciar que existe uma dificuldade na autodeclaração acerca da sexualidade que traz à tona diversas subjetividades em torno desses temas marginalizados. Os dados da Pesquisa Nacional de Saúde coletados pelo IBGE em 2019 apontam que apenas 2% da população se declara LGBTQIA+, o que torna evidente uma característica de subnotificação. Os analistas do

10 Segundo Rodrigues (2023), a passabilidade é um “[...] termo que se entende como uma leitura social do sujeito, no caso de pessoas trans, no quanto uma pessoa transgênero (transsexuais e travestis) passa por cisgênero, ou seja, quando a pessoa trans é lida pela sociedade como se fosse cisgênero – o quanto uma pessoa trans é ‘passável’. A passabilidade, por vezes vislumbrada enquanto desejo, é na verdade uma armadilha, pois além de seguir o padrão cisgênero (ter que se parecer com o outro para poder ser quem se é) é usada para deslegitimar aqueles que não a alcançam, da mesma forma que pode ser traduzida em negação de direitos, um deles: o direito à vida, uma vez que a Constituição Federal de 1988/ Art. 5º reza que ‘todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, [...]’ (BRASIL, 1988). Entretanto, para pessoas trans, não ser ‘passável’ acarreta menos interações sociais e mais violências (Rodrigues, 2023, p. 28).



instituto atribuíram o fato ao preconceito e ao medo de violência sofridas, como principais fatores desencadeadores dessa subnotificação.

Esse cenário de subnotificações expõe que essa política de silenciamento dos corpos marginais, em que os mesmos sentem dificuldade em reconhecer sua própria realidade ou se sentem retaliados a não a reconhecerem, se torna eficaz como ferramenta de extermínio, uma vez que não havendo pessoas que reivindicam determinados espaços, não há necessidades de pensar políticas públicas que garantam sua sobrevivência e seu bem viver.

Nos relatos dos/as entrevistados/as é possível notar diferentes barreiras que envolvem o processo de assumir sua orientação sexual na prática da capoeira. Além da esfera familiar, religiosa, eles/elas relatam que precisaram enfrentar discursos machistas e homofóbicos, além de temer perder espaço no grupo, diante do seu mestre de capoeira, caso assumissem sua sexualidade.

[...] nesses dias mesmo, estava em um evento, fui dar aula num evento lá no Rio de Janeiro. Durante o evento, um mestre falou assim: “ah, pessoas como você, [lésbica] eu sei que vocês estão desacreditadas dos homens. Se os homens fossem melhores, você não precisaria se relacionar com mulher”, por exemplo. São coisas que você ouve o tempo inteiro. E aí vem de um mestre, toda aquela situação, eu era contramestra convidada, isso vem de um mais velho, você fica numa situação absolutamente constrangedora ali, né? Até você explicar pra pessoa que há coisas que não escolhemos. Não é assim que funcionam as coisas (Mestra treinela de capoeira, 09 de março de 2023, entrevista *online*).

[...] isso veio de um mestre muito velho e respeitado e aí, na hora que o mestre falou, eu fui explicar com educação, e todo mundo falou “ah você vai querer agora mudar a cabeça do mestre?” Ah, não quero mudar a cabeça de ninguém, é só ele me respeitar. Ele não precisa falar de mim. É melhor fingir que eu não existo pra ele. Porque se ele for falar de mim, eu vou querer falar sobre mim, inclusive. Então, essas coisas acontecem. E existe esse cuidado. Depois de passar por isso muitas vezes, hoje eu não vou em qualquer lugar (Mestra treinela de capoeira, 09 de março de 2023, entrevista *online*).

[...] O meu mestre não entende que um homem preto gay tem opiniões. Assim como a mulher lésbica preta tem opiniões. E que não é respeitada essas opiniões. A gente entende e respeita a hierarquia, mas às vezes você tem uma pessoa mais nova que pode lhe dar um empurrão pra cima com muito mais ânimo do que quem está há muito mais anos na capoeira que você. Entendeu? Por essa falta de conhecimento, e pelo mais novo ter tanto conhecimento lugar (Professor de capoeira, 02 de março de 2023, entrevista presencial).

Nestes trechos citados, podemos perceber que a hierarquia estabelecida nos grupos de capoeira se torna uma barreira para o diálogo, pois inibe o questionamento de posicionamentos discriminatórios de mestres em relação a seus alunos.

Entre os/as entrevistados/as, houve uma dificuldade em se autodeclarar em situação de pobreza. Mesmo reconhecendo que os grupos de capoeira que estão inseridos em um contexto de espaços precários de desenvolvimento de atividades, sem equipamentos, e, em grande parte dos casos, sem remuneração dos/as professores/as, os entrevistados entendem que vivem em uma



situação de precariedades, mas não se reconhecem em situação de pobreza por entenderem que há pessoas passando por mais necessidades (sobretudo fome). Quando questionado se pertence ao espectro de pobreza, um dos entrevistados me respondeu:

[...] claro que não, até porque eu moro num bairro, num conjunto de bairros, onde existe pobres, pessoas paupérrimas, o pobre sou eu, que trabalho, tenho minha renda, moro de aluguel, divido às vezes com uma ou outra pessoa, mas a gente não passa fome. Quando a gente quer ir num cinema a gente vai, no shopping, a gente vai, compra uma coisa que quer, eu sou pobre. E o paupérrimo é aquele que a gente diz assim: “não, essa família precisa de uma cesta básica, vamos fazer uma roda de capoeira, porque essa família precisa desse sustento que vai sair da roda de capoeira”. Porque um a um dos pobres vai ajudar o paupérrimo. Então eu faço essa divisão, entre o pobre, o ser pobre e ser paupérrimo. Existe. É existente nesse bairro, pessoas paupérrimas. E a gente tenta, de todas as formas, ajudar (Professor de capoeira, 02 de março de 2023, entrevista presencial).

O aspecto econômico afeta a prática da capoeira e a inclusão das pessoas LGBTQIA+ entrevistadas. Elas destacam que a falta de recursos financeiros limita as possibilidades de ampliar a capoeira para incluir diferentes corpos nos grupos, especialmente os/as mais marginalizados/as.

[...] falando da minha realidade, eu lutei tanto pra ter uma graduação, mas até então, até há poucos dias eu estava trabalhando como servente em obra. Quando as coisas apertam a gente faz o que dá. Não tem dessa de você ser graduada ou não. Aqui não tem. Pô, tem muita gente que graduou doutor aí e está sem emprego. Então ser graduado te dá o direito de entrar na fila. Quem sabe talvez você consiga alguma coisa, né? Então assim, essas coisas que a gente percebe, essa dificuldade de entrar no mercado de trabalho, essa dificuldade, e ainda assim ter a responsabilidade de manter a criação cultural, como é que você divide isso. Porque se tem um aluguel, eu tenho um aluguel pra pagar, tem minha casa, tem minha companheira aqui. Há necessidades que não dá pra faltar, senão a gente não vai ter onde cair morta. Então acho que é essa luta, essa pendência aí. É sempre muito arriscada, é sempre tudo muito arriscado, assim. Então existe uma responsabilidade muito grande, eu sou contramestra muito nova. Faz um ano que eu fui formada contramestra e aí aumenta ainda mais a responsabilidade. Uma coisa que nem pensava, nem queria assim, dessa forma, a gente sabe que vai chegar um dia, mas acha que vai demorar muito, mas porque exigem de você também uma responsabilidade muito grande de manter aquilo. E aí você tem que manter sua casa, ter um trabalho, manter a capoeira, de certa forma é um investimento que você não tem lugar, porque você não tem aquilo. Eu acredito que existe uma linha muito tênue ali entre ficar na pobreza e não, sabe? Tempo inteiro assim (Mestra treinela de capoeira, 09 de março de 2023, entrevista *online*).

[...] Com maior aporte financeiro eu não tenho que trabalhar oito horas para depois ainda dar aula de capoeira. Eu consigo me dedicar. Ir no bairro, ir no outro, na escola, ir na creche e na periferia, no projeto social e na ONG. Espalhar os professores, os mestres do grupo, e a gente consegue levar a capoeira enquanto esse instrumento emancipador. Levar mesmo a cultura popular, como instrumento que resgata essa identidade, essa identidade preta, periférica, que traz esse orgulho de ser preto periférico, enfim (Mestra treinela de capoeira, 09 de março de 2023, entrevista *online*).



A falta de financiamento adequado não só limita a prática da capoeira em geral, mas também cria barreiras para a inclusão de grupos marginalizados, perpetuando assim a exclusão social e a invisibilidade dentro da capoeira.

Puma Camillê (2023) pode ser apresentada como a importante personalidade da atualidade que expõe a performatividade de corpos dissidentes de um padrão heterossexual cisgênero na capoeira. Ao revisitar sua trajetória, autointitulando-se como uma “corpa travesti, preta, retinta que tem a capoeira como instrumento tecnológico subversivo” (Camillê, 2023), a artista desenvolve pesquisa e arte nas encruzilhadas da capoeira, da negritude e da transversalidade.

Cada passo que tem sido dado por esse corpo é o primeiro passo, a primeira vez na história que a capoeira, neste corpo, tem alcançado esses espaços. Então eu percebi que são passos históricos. E ainda mais este corpo falando da capoeira não neste lugar hegemônico, catequizado, embranquecido, patriarcal. Então, trazendo a capoeira, eu estou lembrando que a capoeira não precisa se manifestar em masculinidade corporal. Ela pode trazer outros elementos de potências, de comunidades e de pessoas que não estavam ali dentro, só que são corpos autorizados, na diáspora, a manifestar aquilo (Camillê, 2023).

Dessa forma, Puma entendeu que poderia proporcionar um ambiente de acolhimento de diferentes pessoas na prática da capoeira, diferente do que recebeu em seu processo formativo. Com isso, ela criou o “Capoeira para todes”, um agrupamento de pessoas LGBTQIA+ interessadas em praticar capoeira. Essa iniciativa incentivou pessoas da sua comunidade a ingressarem na capoeira e, por meio da difusão do trabalho, também incentivou outras pessoas, já praticantes, também dispostas a abrir esses espaços de acolhimento a diversidade de corpos. O desafio do agrupamento é, de acordo com Puma (2023), ao mostrar a performance de corpos de dissidentes na prática da capoeira, sobretudo pessoas transgêneras, permitir reconstruir novas imagens sobre o corpo LGBTQIA+ para além das imagens sistematicamente pré-estabelecidas (associadas à prostituição, ao sofrimento e à morte) como forma de estigmatizar essas pessoas.

Aliás, no relato dos/as entrevistados/as foi comum o desejo de que fossem criados esses ambientes que permitissem a participação de todas as pessoas. No entanto, essas iniciativas enfrentam ainda mais resistências para se desenvolver, uma vez que são raros os momentos em que a tradição dos grupos de capoeiras e seus mestres permitem essa abertura. Assim, quando acontece, precisam ser um grupo independente e sem apoio para a manutenção.

Gostaria muito, muito, muito. E quando eu pensei, logo na minha formatura de professor, eu disse a meu mestre: “eu vou montar minha equipe de homens e mulheres trans”. Eu pensei *a priori*. Mas aqui ficou tão escasso isso e eu não tive apoio. Sabe quando você quer fazer algo e você não tem apoio de lugar nenhum que você procura? Às vezes você procura fora e recebe mais o apoio de quem tá fora do que quem tá dentro da sua casa? Me enfraqueceu. Mas assim, eu tô aberto, qualquer momento que tiver um apoio legal daqui pra frente, e aparecer uma equipe boa assim, de homens e mulheres trans, ave Maria (Professor de capoeira, 02 de março de 2023, entrevista presencial).



Uma das entrevistadas relatou, demonstrando que a iniciativa de Puma inspirou outros núcleos, que ao divulgar a abertura de uma turma de capoeira para todes, encontrou resistência de pessoas LGBTQIA+ não assumidas em ingressar no grupo, por entenderem que, ao ingressarem nesses espaços, seriam lidas como pessoas LGBTQIA+.

Eu tive uma situação em que eu comecei a divulgar o meu trabalho como “Capoeira para todes”. Teve uma pessoa que falou pra mim que ela não iria buscar o meu trabalho porque ela ainda não era uma pessoa totalmente assumida e que ela saberia que se ela estivesse lá, as pessoas saberiam. Então que ela achava positivo ser a capoeira para todes, mas que ao mesmo tempo ela achava negativo, porque tem pessoas como ela que não iria porque as pessoas a veriam como... Eu acho que isso foi uma coisa negativa. Tanto que eu deixei de divulgar como “Capoeira para todes”. Porque daí eu também não quero ter só esse acesso. Eu quero que todos estejam ali, né? Não só um grupo determinado. E aí eu acabei mudando, não divulgo mais como “capoeira para todes” (Mestra de capoeira, 03 de março de 2023, entrevista *online*).

Esse relato demonstra que não basta oferecer espaço para que essas pessoas, muitas vezes vulnerabilizadas por tantas violências, possam praticar capoeira, uma vez que isso não garante sua segurança para performar suas identidades e jogar com elas.

O grupo Capoeira para todes propõe uma renovação dos espaços tradicionais da capoeira. Ao reconhecerem o valor dos saberes ancestrais transmitidos pelos mestres e mestras na capoeira, o grupo convida eles e elas para vivências em suas práticas, como um modo de realizarem uma troca horizontalizada de saberes em que os conhecimentos tradicionais possam dialogar com as demandas e as realidades contemporâneas, mais plurais e inclusivas.

O reconhecimento da existência de corpos dissidentes na capoeira se torna urgente por contribuir tanto para o entendimento de como essa prática ancestral pode ajudar no aperfeiçoamento de nossas corporeidades, frente à noção de identidade, quanto contribuir para a percepção de que a capoeira pode ser performada por uma diferença entre corpos. Para isso, evidencia-se a necessidade de questionar um padrão hegemônico de corpo, ancorado pela hierarquização da capoeira, como única referência da prática.

O estado de constante reflexão sobre a prática e a ritualística da capoeira, adequadas às questões vigentes do nosso tempo, permitem o seu aperfeiçoamento em sua matriz cultural, ainda que busquem manter uma conexão com a ancestralidade. Isso porque entende-se que a cultura (e nesse bojo, a própria tradição) será invariavelmente transformada pelo espaço e tempo em que está inserido. Assim, cabe a seus praticantes adotarem estratégias de mudanças que permitam o acolhimento das diferenças em suas práticas.

Tais fatos evidenciam que a performatividade da capoeira possa ser preservada em suas matrizes culturais, permitindo também hibridizar questões importantes do seu tempo, como a importância do reconhecimento e respeito à diversidade sexual e de gênero, permitindo ressignificar uma identidade nacional mais próxima da realidade, oriunda da pluralidade política, social e cultural de seus/suas praticantes dentro e fora do Brasil. É fundamental construir ações eficientes para



garantir que essas mudanças sejam no sentido de combater os padrões hegemônicos e reconectar com o pensamento libertário de seus ancestrais.

A compreensão de fatores de precariedade e de pobreza na capoeira revela a permanência da marginalização de corpos historicamente excluídos. Essa luta libertária, desenvolvida como resistência à opressão, ainda é marcada pela desigualdade estrutural, que reflete não apenas na vulnerabilidade social de seus praticantes, mas também se intersecciona em hierarquias de gênero, raça e sexualidade dentro de suas práticas. Além disso, a ausência de políticas públicas de salvaguarda perpetua a exclusão social de mestres e mestras de capoeira e de seus grupos. Ao passo que a capoeira se mantém como um símbolo da identidade cultural brasileira, a precarização de seus praticantes demonstra que a luta por liberdade continua.

Quando a noção de performatividade é convocada para a encruzilhada entre corpos dissidentes e corpos da capoeira, ambos atravessados por marcadores como gênero, sexualidade, racialidade e precariedade, essas interseções conferem à performatividade desses corpos uma consciência de urgência. Trata-se de uma urgência que extrapola o existencial, a pressa ou a ansiedade, se torna política e estética, mobiliza modos de agir, resistir e ressignificar o próprio corpo.

Thi Gresa (2020, p. 40), ao refletir sobre as performances dissidentes no contexto político contemporâneo, afirma que “[...] nossos corpos transvestigêneres e dissidentes/dissonantes estão em tensões constantes, constituindo e possibilitando não apenas outras narrativas, mas outras formas de pensar o corpo na tensão, o corpo-tensão”. Somando-se a essa perspectiva, é possível compreender que, quando tais corpos também habitam o universo da capoeira, as interseções de gênero, sexualidade, racialidade e classe se impõem como zonas limítrofes de risco a corpos dissidentes.

Retomando a ideia das dissonâncias e dos ruídos, chegamos a essas possibilidades fronteiriças, das existências que, na ação da performance – e transformando os seus corpos em existências políticas, e obviamente nas ações e acionamentos dos seus fazeres em performance – e testam os limites das possibilidades de existências (Thi. Gresa, 2020, p. 40).

Assim, a performatividade desses corpos que, por sua própria existência, já se afirmam como manifestação política, desloca sentidos ao romper com os silenciamentos sistemáticos a que são submetidos, fazendo sobressair suas vozes e corporalidades nos espaços em que conseguem se afirmar.

3 Considerações Finais

A pesquisa realizada em sua terceira etapa revela que, embora a capoeira esteja ancorada em perspectivas de resistência de povos oprimidos e ancestralidades, a sua prática na contemporaneidade está atravessada por contradições que reproduzem padrões de hierarquias e exclusões, contra os quais historicamente se insurgiu. Os relatos de capoeiristas LGBTQIA+ docentes evidenciam que as



estruturas de poder, sustentadas por normas de gênero, sexualidade e raça, ainda operam com força dentro dos grupos, afetando diretamente as trajetórias de formação e pertencimento.

A performatividade dos corpos dissidentes na capoeira não apenas revela o quanto essas pessoas enfrentam obstáculos materiais e simbólicos, mas também mostra sua capacidade de subverter normas, criar fissuras e produzir novos sentidos para a própria prática. A consciência de urgência, que atravessa esses corpos é também estética e política, uma vez que atua na tensão das formas tradicionais e hegemonicamente legitimadas de ser capoeirista.

Além disso, refletir acerca da precariedade que atravessa esses corpos denuncia as barreiras interseccionais internas e externas à prática da capoeira, que incidem na (in)capacidade de sobreviver por meio da prática dela. Essas barreiras se escancaram na ausência de políticas públicas de salvaguarda, no silenciamento de corpos/vozes dissidentes, na escassez de financiamentos públicos. A reflexão acerca da performatividade de corpos dissidentes na capoeira convida às possibilidades de fortalecer suas potências emancipadoras, nos territórios de resistência e expressão nos quais essa prática se origina. No diálogo constante com as perspectivas políticas e culturais, a capoeira pode se afirmar como espaço plural para a construção de agrupamentos mais inclusivos para as diferenças.



Referências

- ARAUJO, Benedito Carlos Libório Caire. A institucionalização da prática de ensino como ato originário da profissionalização da capoeira. In: COLÓQUIO DE EPISTEMOLOGIA DA EDUCAÇÃO FÍSICA, 5., 2010, Maceió. *Anais [...]*. Maceió: UFAL, 2010.
- BALIEIRO, Fernando de Figueiredo; RISK, Eduardo Name. Escola e sexualidades: uma visão crítica à normalização. In: MISKOLCI, Richard; LEITE, Jorge (org.). *Diferenças na educação: outros aprendizados*. São Carlos: EdUFSCar, 2014. p. 149-199.
- BAUMAN, R.; BRIGGS, C. Poética e performance como perspectivas críticas sobre linguagem e vida social. *Ilha Revista de Antropologia*, n. 8, v. 1. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2006.
- BENTO, Maria Aparecida; CARONE, Iray (org.). *Psicologia Social do Racismo*. 2. ed. São Paulo: Vozes, 2002.
- BRAH, A. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 26, p. 329–376, jan./jun. 2006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644745>. Acesso em: 8 maio 2025.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Tradução de Adriana Zavaglia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- BUTLER, Judith. *Vidas precárias: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- CARNEIRO, Édison. *Capoeira*. Cadernos do Folclore, n. 1. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Funarte, MEC, 1975.
- CIAMPA, Antônio da Costa. Identidade. In: LANE, Silvia; CODO, Wanderley (org.). *Psicologia social: o homem em movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 58-75.
- FALCÃO, José Luiz Cirqueira. O jogo da Capoeira em jogo. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, Campinas, v. 27, n. 2, p. 59-74, jan. 2006.
- FOUCAULT, Michel. Uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade. Traduzido do francês por Wanderson Flor do Nascimento. *Revista Verve*, n. 5, p. 260-277, 2004.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HARTMANN, Heidi. Capitalism, patriarchy, and job segregation by sex. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, v. 1, n. 3, p. 137-169, 1976.
- IRINEU, Bruna Andrade. Apagamento, desproteção social e política de extermínio: marcas da violência de Estado contra pessoas LGBTI+ no Brasil. In: DUARTE, Marco José de Oliveira; IRINEU, Bruna Andrade; ALMEIDA, Guilherme Silva de; PEIXOTO, Valdenízia Bento; PAIVA, Sabrina Pereira Paiva (org.). *Sexualidades e serviço social: perspectivas críticas, interseccionais e profissionais*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2023. p. 101-116.
- MARTIELO, Renata Giovana de Almeida. Capoeira, uma experiência anarquista. *Revista de Estudos Anarquistas e Decoloniais*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 6-15, jun. 2022.



MARTINS, Leda Maria. *Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. (ed. Kindle).

MCINTOSH, Peggy. White privilege: unpacking the invisible knapsack. *Peace and Freedom Magazine*, p. 10-12, jul./ago. 1988.

MURICY, Jálícia Lima Santos; FILHO, Vamberto Ferreira Miranda. Mulheres na história da Capoeira: contribuição ao necessário debate sobre mulheres nas lutas sociais. *Revista Universidade e Sociedade*, 2016.

OLIVEIRA, Kátia Linhaus. Frágil...quem? O corpo e a mulheridade na capoeira. *Revista Porto das Letras*, v. 9, n. 1, 2023.

OLIVEIRA, J. P.; LEAL, A. P. *Capoeira, identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2009.

Oliveira (Thi.Gresa), J. P. A. Guerrilhas, Performance e Territórios: vivendo nas fissuras. *Olhares*, v. 7, n. 1, p. 39-44, 2020.

PALHARES, L. R. Capoeira Ancestral, uma práxis Afro-Brasileira. *Expressa Extensão*, v. 25, n. 3, p. 110-121, 30 ago. 2020

RODRIGUES, Julia Naomi Costa. *Passabilidade e possibilidades*. 2023. 200 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia/CCH, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2023.

RODRIGUES, C. Gênero: uma viagem no tempo e nos conceitos. *Revista de Estudos de Gênero*, v. 5, n. 1, p. 10-25, 2016.

SIMÕES, Julio Aassis; FACCHINI, Regina. *Na trilha do arco-íris: do movimento homossexual ao LGBT*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2009.

SOARES, C. E. L. *A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro 1850-1890*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

SPICKER, Paul. *The idea of poverty*. Bristol: The Policy Press, 2007.

UNESCO. *Roda de Capoeira é mais novo Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade*. UNESCO, 26 nov. 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/66/> . Acesso em: 6 set. 2024.

VIEIRA, Luiz. Puma Camillê: uma corpa travesti preta retinta que tem a capoeira como instrumento tecnológico subversivo. *Mídia Ninja*, 10 nov. 2023. Disponível em: <https://midianinja.org/puma-camille-uma-corpa-travesti-preta-retinta-que-tem-a-capoeira-como-instrumento-tecnologico-subversivo/> . Acesso em: 6 set. 2024.



Biografia acadêmica

Mateus Schimith - Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Professor Adjunto, Universidade Federal da Bahia, Fundamentos do Teatro, Salvador, Bahia, Brasil

E-mail: mateus.sba@gmail.com

Alexsandro Rodrigues - Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Professor Associado IV, Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Educação, Vitória, Espírito Santo, Brasil.

E-mail: xela_alex@bol.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

Mateus Schimith e Alexsandro Rodrigues

Contribuição de autoria (CRediT)

Mateus Schimith: conceituação, análise formal e escrita.

Alexsandro Rodrigues: escrita 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

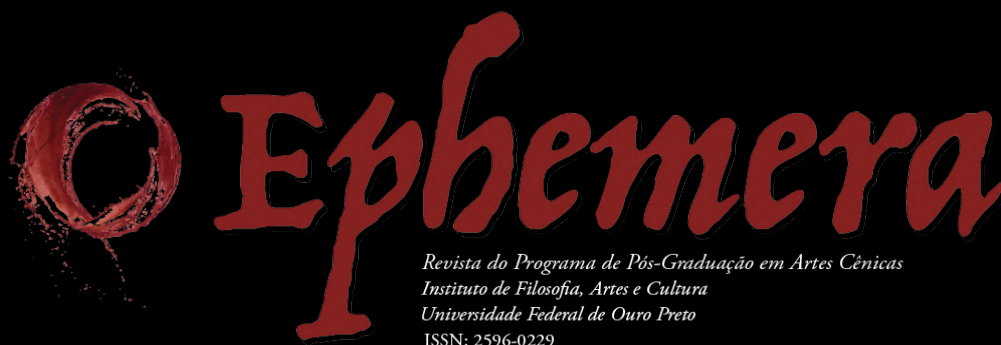
Anderson Feliciano

Soraya Martins

Histórico de avaliação

Data de submissão: 15 jul. 2025

Data de aprovação: 05 fev. 2026



Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

O QUE PODE UM CORPO DISSIDENTE NA CAPOEIRA?

WHAT CAN A DISSIDENT BODY DO IN CAPOEIRA?

Mateus Schimith

 <https://orcid.org/0000-0002-9279-8448>

Alexsandro Rodrigues

 <https://orcid.org/0000-0002-5998-4978>

 doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8533

What can a dissident body do in *capoeira*?

Abstract: This article investigates how LGBTQIA+ *capoeira* practitioners experience gender and sexual performativity, analyzing the intersections of sexuality, race, class, and precarity. In its third stage, the research employed structured interviews with four LGBTQIA+ *capoeiristas* who teach in their groups, located in different Brazilian states. Analysis of the accounts shows that these bodies experience specific forms of exclusion and silencing, being pressured to conceal their identities as a survival strategy. Moreover, even though rooted in an ancestral matrix of resistance, *capoeira* reproduces hegemonic norms that hinder the recognition and advancement of dissident individuals. In conclusion, strengthening dissident performativity in *capoeira* depends on creating more plural spaces and confronting the symbolic and material hierarchies that sustain historical exclusions. By engaging with present urgencies, *capoeira* practice may reaffirm its libertarian potential, provided it opens space for the diversity of bodies and knowledges.

Keywords: *capoeira*; performativity; dissident bodies; precarity; LGBTQIA+.

O que pode um corpo dissidente na *capoeira*?

Resumo: Este artigo investiga como a performatividade de gênero e sexualidade é vivida por pessoas LGBTQIA+ na prática da *capoeira*, analisando os atravessamentos entre sexualidade, raça, classe e precariedade. A pesquisa, em sua terceira etapa, utilizou entrevistas estruturadas com quatro *capoeiristas* LGBTQIA+ que exercem docência em seus grupos, situados em diferentes estados brasileiros. A análise dos relatos evidencia que esses corpos experienciam formas específicas de exclusão e silenciamento, sendo pressionados a ocultar suas identidades como estratégia de sobrevivência. Revela-se, ainda, que a *capoeira*, mesmo ancorada em uma matriz ancestral de resistência, reproduz normas hegemônicas que dificultam o reconhecimento e a ascensão de pessoas dissidentes. Conclui-se que o fortalecimento da performatividade dissidente na *capoeira* depende da criação de espaços mais plurais e do enfrentamento das hierarquias simbólicas e materiais que sustentam exclusões históricas. A prática da *capoeira*, ao dialogar com as urgências do presente, pode reafirmar seu potencial libertário, desde que abra espaço para a diversidade de corpos e saberes.

Palavras-chave: *capoeira*; performatividade; corpos dissidentes; precariedade; LGBTQIA+.



1 Introduction

I began this research from a personal motivation: I have been a *capoeira* practitioner for over 20 years, and my involvement in said practice coincided with the process of recognizing my sexuality. Over the years, I noticed the absence of openly LGBTQIA+¹ people—especially men—in the *capoeira* circles I frequented. This estrangement became a research question: Why do I not see openly LGBTQIA+ people practicing *capoeira*, or feeling comfortable expressing gender and sexual identities within it?

From this perceived absence, it became necessary to seek other accounts that could help me understand the factors producing this sense of nonexistent LGBTQIA+ bodies in *capoeira*. I therefore formulated two preliminary hypotheses: (1) LGBTQIA+ people might feel compelled to silence their sexual orientations as a survival strategy within *capoeira*; (2) LGBTQIA+ people might refrain from entering *capoeira* because they perceive their bodies as inadequate to the bodily and hierarchical standards governing its graduation system.

Recognizing the gender tensions within *capoeira* practice—shaped by hierarchizing processes that privilege² white, cisgender³ heterosexual men—guides this research. It examines how the performativity of LGBTQIA+ bodies is experienced in this context and how their recognition may contribute to transforming the cultural paradigms that structure the practice.

In developing the concept of performativity, Butler (2018) proposed that gender identity does not preexist the subject but is constituted over time by repetition of socially regulated acts. From this perspective, the construction of gender and sexuality does not stem from a prior essence but from the reiteration of practices that, precisely through repetition, remain open to displacement and transformation. In this sense, as interpreted by Bauman, Butler “[...] argues that gender is performative; i.e., it is not an essential or inherent quality of a person but is effected through discursive acts constitutive of gender identities” (Bauman, 2008, p. 4). Performativity, therefore,

1 The acronym LGBTQIA+ continues to expand. It designates diverse gender identities and sexual orientations: L (lesbian), G (gay), B (bisexual), T (transgender), Q (queer or questioning), I (intersex), A (asexual), and the symbol +, indicating additional identities beyond the acronym. More recently, P (pansexual) and N (nonbinary) have also been incorporated, further reflecting identities that challenge normative gender and sexuality frameworks (Simões; Facchini, 2009; Santos, 2017).

2 I use the term “privilege” following McIntosh (1988), who defines it as a system of unearned advantages or benefits enjoyed by individuals or groups, often at others’ expense. Privilege operates across social, economic, racial, and gender spheres and contributes to uphold structural inequality. Bento (2002) further links privilege to racial discrimination, noting that even in poverty white people retain the symbolic privilege of whiteness, which is far from insignificant. Attempts to reduce debates about race into class analysis function as a recurrent “escape route,” despite consistent evidence that among the poor and exploited in Brazil, Black populations face significantly greater deficits in health, education, and work. As the author concludes, poverty in Brazil has a color and any minimally informed Brazilian acknowledge it, “but it is inconvenient to acknowledge it” (Bento, 2002, p. 30).

3 I use the term “cis” to refer to individuals whose gender identity aligns with the sex assigned to them at birth (Rodrigues, 2016). The concept contrasts with the experiences of trans people, whose gender identity does not correspond to their assigned sex. The term was introduced to denaturalize restrictive and discriminatory gender norms and support more plural understandings of gender.



should not be understood as the voluntary enactment of a “gender role,” but as a reiterative process grounded in norms that precede the subject and are historically and socially regulated. Through their continual reiteration, such norms produce materialization effects, making what they name—in this case, gender—appear natural and stable.

This article presents the results of the third stage of my research⁴, conducted in 2025 through analysis of interviews with four *capoeira* practitioners who already teach within their groups, located in different Brazilian states and identified as LGBTQIA+. The previously structured interviews addressed the ways *capoeira* practice both constructs and is co-constructed by these individuals’ gender and sexual identities⁵.

The first participant is a *capoeira* teacher working in the city of Salvador, Bahia, who self-identifies as a Black cisgender bisexual man. The second participant is a *treinela* from a *capoeira* group in the city of Maringá, Paraná, and identifies as a Black cisgender lesbian woman. The third participant is a *capoeira* mestra in the city of Joinville, Santa Catarina, identifying as a Black cisgender lesbian woman. The fourth participant is also a *capoeira* mestra in Salvador, Bahia, likewise identifying as a Black cisgender lesbian woman. Interviewee selection was limited to individuals who identify as LGBTQIA+ and who occupy high-ranking positions in *capoeira*, given the relevance of their trajectories and enunciative positions within the field under investigation. Anonymity was adopted to preserve their identities given the sensitive nature of the accounts shared.

Throughout the interviews, it became evident that beyond the initial hypotheses, gender and sexuality are articulated with markers of racialization and social vulnerability that intersect in producing the marginalization of these bodies in *capoeira* and in society.

Precarity is the rubric that brings together women, queer people, transgender people, the poor, those with disabilities, the stateless, but also racial and religious minorities. It is a social and economic condition, not an identity (indeed, it cuts across these categories and produces potential alliances among those who do not recognize that they belong to one another) (Butler, 2018, p. 65).

Precarity allows us to continue denouncing processes of oppression in which certain lives—by virtue of their singularities, claiming their right to exist in difference—are left to chance and placed at the margins. Lives deemed unimportant and thus exposed to victimization due to the absence of policies capable of creating conditions for them to expand and flourish. Precarity is also

⁴ A preliminary version of this text appeared in “Pobreza, performance, educação” (Icle; Santos, 2025). This article expands and reworks that material, developed during a postdoctoral fellowship at the Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), with an enlarged theoretical and analytical framework.

⁵ According to Brah, “personal identities are always articulated with collective experience, yet individual life trajectories, shaped through everyday social relations do not simply mirror group experience. Likewise, collective identities cannot be reduced to the sum of individual ones; rather, they are processes of signification through which shared experiences along axes such as class, caste, or religion acquire particular meanings. Collective identity is the process of signification through which shared experiences around specific axes of differentiation – such as class, caste, or religion – are invested with particular meanings. Thus, expanded awareness of identity construction often entails a partial suppression of a group’s internal heterogeneity, though the power relations embedded in that heterogeneity do not disappear” (Brah, 2006, p. 371).



the condition in which certain groups are placed, enabling—through the production of shared knowledges—the imagining and practice of alliance politics. Precarity allows us to understand systems of oppression and the value a life may occupy within them. Vulnerability, however, belongs to the order of life itself. Living is dangerous. We are all vulnerable; yet we are not all equally positioned before vulnerability. Vulnerability equalizes us as life but does not differentiate us within systems of hierarchization. Although in this article we seek to approximate precarity and poverty (and we can), we maintain the perspective that poverty is the historical result of economic forces acting upon groups, populations, and peoples, from which class inequalities derive. Precarity, unlike poverty, operates differently across groups, populations, and peoples. In the face of poverty affecting lives considered important, policies are created.

A contradiction thus emerges: although *capoeira* constituted itself as a libertarian struggle⁶, recent decades have witnessed the reproduction of mechanisms that marginalize dissident bodies. In this regard, according to Martiello (2022), only by recognizing sexuality, gender, race, and class within *capoeira* through a counter-hegemonic perspective can we rethink it as a “libertarian direct action for the resignification of subjectivities, cultural resistance, ethics, and aesthetics” (Martiello, 2022, p. 11), reconnecting it with its ancestral matrix.

Hence, at this stage I recognize the transversality of the notion of poverty/vulnerability in the experiences of *capoeiristas*. This notion, which can be understood multidimensionally, intertwines with ideas of social exclusion and deprivation of rights (Spicker, 2007). From this premise, I argue that *capoeira* practice, across much of its groupings, is already permeated by a conception of precarity and that, when analyzing *capoeiristas*’ experiences through the lenses of sexuality, gender, race, and class, an intersectional intensification of this precarity becomes evident. In this sense, according to Butler (2015, p. 42-43),

[...] precarity must be understood not merely as an aspect of this or that life but as a generalized condition whose universality can be denied only by denying precarity itself. [...] Moreover, the very idea of precarity implies dependence on social networks and conditions, suggesting that the issue at stake is not life as such but always and only the conditions of life—life as something that requires certain conditions in order to become livable and, above all, to become grievable. [...] Where a life has no chance to flourish is precisely where we must strive to improve the conditions of life. [...] Our obligations are precisely to the conditions that make life possible, not to life itself—or rather, our obligations arise from the recognition that no life can be sustained without these sustaining conditions, which constitute both our political responsibility and the substance of our most difficult decisions (Butler, 2015, p. 42-43).

6 For Édison Carneiro (1975), *capoeira* originated as an African practice adapted to struggles for freedom under slavery in Brazil. Initially a form of combat used to defend the de facto or legal freedom of the Black population, police repression and shifting social conditions gradually transformed it into a game or playful practice among friends (Carneiro, 1975, p. 3).



2 Dissident bodies in *capoeira*

Capoeira is a Brazilian cultural manifestation regarded as one of its national identity symbols⁷, rooted in the traditions and ancestries of Black and Indigenous peoples who struggled for self-determination in the country. The assemblage of movements, songs, instruments, and spatial occupation emerges from Black and Indigenous performances and corporealities developed and passed on over centuries, almost exclusively through orality and the embodied performativity of their masters of knowledge.

According to Martins (2021), performativity in *capoeira* is sustained through the bodily actions of its practitioners, since “[...] in predominantly oral and gestural cultures, such as African and Indigenous ones, the body is, par excellence, the locus and environment of memory” (Martins, 2021, p. 60). Martins (2021) understands performativity in *capoeira* as the result of the repetition of gestures and movements that produce corporeality as something individually, sexually, ethnically, and culturally marked. As such, the *capoeira* player absorbs in their movements the performativity of their ancestors in practice, while also inscribing their own corporeality in it, grounded in identity.

It is worth recalling that the notion of gender identity is not static, polarized, differentiated, and intractable (Butler, 2003, p. 78), as it is socially imposed. Drawing on reflections inspired by Foucault (1982), Butler (2009) adds that gender identity is compulsory, although some people reject this compulsion. Foucault (1982) argues that we need not define ourselves in the world or in relation to others through a search for identity, as if it were the imposition of a law, principle, or code. Rather, we can define ourselves more flexibly, allowing that, prior to any interest or demand, we may live and coexist with our differences.

If we must position ourselves in relation to the issue of identity, we must start from the fact that we are unique beings. However, the relations we should establish with ourselves are not relations of identity; they should instead be relations of differentiation, creation, and innovation. It is very boring always being the same. We should not exclude identity if it is through identity that people find their pleasure, but neither should we regard such identity as a universal ethical rule (Foucault, 1982, p. 5).

On the other hand, Ciampa (1984) warns that, despite the tacit understanding of identity as metamorphosis, the study of identity cannot be dissociated of both the individual and society, since the historical and social context determines possibilities and impossibilities in modes and alternatives of identity. In this sense, the author further argues (Ciampa, 1984, p. 72) that capitalism and the growing complexities of society prevent us from living our “true” identities.

⁷ Stuart Hall (2006) argues that national identity should not be understood as a fixed or homogeneous essence uniting all subjects of a nation. Rather, it is a discursive construction representing internal diversity as if it were unity. Although national cultures are crossed by divisions of class, gender, race, and others, they are symbolically “unified” through cultural power, functioning as identity fantasies that conceal internal contradictions and differences. They are traversed by deep internal divisions and differences, ‘unified’ only through the exercise of different forms of cultural power. Nevertheless, as the fantasies of the whole self described in Lacanian psychoanalysis, national identities continue to be represented as unified (Hall, 2006, p. 62).



If this is true, it means there are many—and therefore complex and sometimes even paradoxical identities.

Once regarded as a symbol of national identity, *capoeira* endured centuries of repression. Since it emerged as a practice of resistance and struggle for self-determination among Black and Indigenous peoples subjected to enslavement, *capoeira* was openly combated by the state even after the abolition of slavery. Its groupings, known as *maltsas*, were targets of persecution (Soares, 1994). Repression intensified with the criminalization of *capoeira* under the Republican Penal Code on October 11, 1890, which nearly led to its disappearance in the city of Rio de Janeiro (Soares, 1994).

Capoeira survived centuries of repression because its techniques were passed on almost exclusively through the orality and corporeality of its masters of knowledge. According to Palhares (2019), the *capoeira* practiced between the 1850s and the 1930s constituted a form of knowledge production grounded in a collective, ethical, and resistant process based on ancestral African-derived principles. According to Abib and Cordeiro (2018, p. 234), “[...] this ‘African pedagogy’ of *capoeira* is based on highly distinctive traits rooted in ancestry, rituality, a sense of belonging to a community, playfulness, and an entire universe of knowledge expressed in the moment of the game, in the *capoeira roda* (circle for *capoeira* practice).”

In this context, it is important to recall that even after the abolition of slavery, no social reparation policies were implemented for the peoples who had been kidnapped and enslaved, which contributed to the persistence of precarious living conditions for many of them in Brazil (Palhares, 1999). Inserted in this reality of poverty were also *capoeira* practitioners and their groupings. Although professionalization initiatives have existed since the 1930s, the practice remains predominantly marked by the presence of marginalized bodies, whose practitioners find few opportunities for financial advancement through *capoeira*. In this sense, poverty, as one of the structural markers of the system of oppression, remains a frequent reality in *capoeira* spaces and in the development of their educational methodologies.

Even under precarious conditions—but with large doses of creativity—these “professionals” use this cultural game to survive and seek the most unusual possibilities to escape the fate of those who, regarded by many as the great masters of *capoeira*, died in absolute poverty. Mestres such as Pastinha, Bimba, Valdemar da Liberdade, and others “experienced the crossroads of hunger and fame” (Areu, 2003, p. 14). Nonetheless, they became the great references of *capoeiragem* in the 20th century and are, for new generations of *capoeiristas*, products of a condition of exploitation from which they seek to escape (Falcão, 2006, p. 64).

Thus, even with the institutional progress achieved through recognition of the *capoeira roda* as Intangible Cultural Heritage of Humanity⁸ by UNESCO, the goals proposed by the

8 In 2014, UNESCO recognized the *capoeira roda* as Intangible Cultural Heritage of Humanity, emphasizing the need to safeguard this practice and ensure its transmission to future generations through the knowledge of *mestres* and *mestras*.



Brazilian government to safeguard masters of popular knowledge still lack public actions capable of transforming the reality of those who sustain this culture.

Aligned with the path of professionalization, most *capoeira* groups have adopted, since the 1930s—though especially from the 1970s onward—a graduation system that begins with the *batizado* (usually after the first year of training) and culminates in the conferral of the title of *mestre* or *mestra* (Araujo, 2010). This graduation process is subjective: teachers, *mestres* or *mestras* in each group evaluate the progression of each stage of the *capoeiristas*' formation, which may last over 30 years. This systematization was initially created as a centralized structure in which the *mestre* or *mestra* holds the authority to train their students.

Notably, this pedagogical formation process varies across groups and among the modalities of *Capoeira Regional*, *Capoeira Angola*, and contemporary variations of these practices. In *Capoeira Angola*, unlike the other modalities, there is no division of graduations through cords, for instance. This hierarchical process—although it may also take decades—usually distinguishes only among students, *contramestres* (training masters), and *mestres*.

This system, subjectively evaluated in the graduation process and centered on the decision-making power of a *mestre* or *mestra*, hinders understanding how some people are favored by the evaluations of those higher in the hierarchy, to the detriment of others who receive different forms of treatment during their training process. Although not always possible to know precisely which factors lead to the privileging of certain groups of people over others in different *capoeira* groups, simply observing the large number of cisgender heterosexual male masters in comparison with other segments is enough to perceive a process of privilege maintenance that often goes unquestioned.

The perception that difficulties accumulate as gender, race, sexual orientation, and economic situation is evident in the discourses of the interviewees. In addition to confronting discriminatory environments both outside and within the practice, the interviewees report difficulties to obtain recognition and valuing of their knowledge. One interviewee reported an expectation of a given bodily aesthetic standard when identifying herself as a *capoeira* teacher.

[...] I started training and really identified with people in the group; others thought I was kind of “too forward,” you know, with the movements and stuff, I was very active. I picked things up really fast. Then he said, “Look, you already have a nickname, let’s baptize you.” “I already have one, Manga.” As the master knew my parents, well... he started with that story, “Oh, that manga is going to do this or that,” so it brought a little bit [of discrimination]... I also started to have a kind of... awareness of this prejudice on our sexual identity. I was already very focused on that because I used to go around social movements at the time, I’d pass by places, hear some things, pick up pamphlets about Black identity. So I started to gain some awareness of the situations people go through. It can be racial prejudice, gender prejudice, sexual identity too, so I started noticing these things. Anyway, I joined the group and I’m still in it today (*Capoeira* teacher, March 2, 2023, in-person interview).

[...] I noticed that from the moment I came out as a lesbian woman, the number of people looking for me decreased. For example, the likes [on social media] from people – former students who used to follow my work – stopped. There’s also



the issue of women within *capoeira*. Society's aesthetic standards are very unfair to people who fall outside them. I see that for women this is very complicated, because you find *mestres* outside that aesthetic standard doing great even without being a good teacher. But in a *mestra's* class, or with a good female *capoeira* teacher, if you find a class with a very attentive teacher, people may criticize if she's outside that aesthetic standard (*Capoeira mestra*, March 3, 2023, online interview).

In other words, these accounts indicate that hegemonic masculine and heteronormative thinking in *capoeira* limits work opportunities for other bodies, allowing financial advancement in the practice to only a restricted group of people. *Capoeira* has resisted across centuries by absorbing cultural elements and behaviors from the time and space in which it was situated. Thus it is unsurprising that the practice, embedded in a patriarchal⁹ context still prevalent in the country and associated with hierarchical dynamics, carries a tacit understanding of the image of the “virile man” as the reference for corporeality in *capoeira* (Oliveira, 2023).

In light of this, while the culture resisted attempts at extermination, the presence of women and LGBTQIA+ people was silenced and erased from its history (Oliveira, 2023), mirroring the state mechanisms. According to Abreu (2023), we may speak of a “state LGBTQIphobia,” insofar as there exists a systematic action that produces invisibility, erasure, social unprotection, and violence to maintain hierarchies of gender, race, and sexuality.

The state's policy of extermination of socially marginalized groups operates through sophisticated mechanisms, ranging from the erasures and historical gaps already mentioned to the absence of public policies committed to mitigating the social and economic inequalities produced by racism, sexism, ableism, and LGBTQIphobia. The non-recognition of citizenship, the impossibility of participating in political life under equal conditions, and the absence of principles of socioeconomic redistribution hinders governmental policies that restrict democratic freedoms and deepen social hierarchies. This terrain fosters the reproduction of gender binarism, intensifies the sexual and racial division of labor, and strengthens heteronormativity (Irineu, 2023, p. 110)

Importantly, although women's presence in *capoeira* has become a recurring theme in contemporary debates, the masculine and heterosexual reference remains dominant and imposed in *capoeira* practices (Muricy, 2016). This becomes even more evident by observing that, beyond declared sexual orientation, LGBTQIA+ women with masculinizing markers tend to enjoy greater “passing”¹⁰ in *capoeira rodas* than LGBTQIA+ men with feminizing markers. This fact reveals that gender is directly tied to sexuality. According to Balieiro and Risk (2014, p. 171), “sexuality and

9 I use the term “patriarchy” to refer to an institutionalized social, political, and economic system in which men hold power and authority over women and other genders positioned as subordinate (Hartmann, 1976). This deeply rooted structure sustains gender inequality and shapes social, economic, and cultural relations.

10 Rodrigues (2023) defines passing as the social perception of a subject, particularly trans people, regarding the extent to which a transgender person (including transsexuals and *travestis*) is read as cisgender. Although sometimes perceived as desirable, passing can operate as a trap: it reinforces cisnormative standards and delegitimizes those who do not meet them. It may also translate into the denial of rights, including the right to life. While the 1988 Brazilian Federal Constitution (Art. 5) guarantees equality before the law and the inviolability of life, trans people who do not “pass” often face reduced social interaction and increased exposure to violence (Rodrigues, 2023, p. 28).



gender intersect when considering that the social construction of masculinity is based on the denial of the feminine, including the symbolic domination of women and homophobia.”

This perception of gender and sexuality in *capoeira*, though still little studied and difficult to grasp, becomes visible by observing the numerous men who identify as heterosexual and benefit from privileges that enable them to become *-mestres* in their groups, compared with the obstacles faced by women and LGBTQIA+ people in reaching the same hierarchical positions.

Moreover, self-declaration regarding sexuality is difficult, revealing multiple subjectivities around these marginalized themes. Data from the National Health Survey conducted by IBGE in 2019 indicate that only 2% of the population identifies as LGBTQIA+, which suggests a clear pattern of underreporting. Analysts from the institute attribute this to prejudice and fear of violence as the main factors behind such underreporting.

This underreporting scenario demonstrates how a policy of silencing marginal bodies—in which individuals struggle to recognize their own reality or feel constrained not to acknowledge it—becomes an effective extermination tool. If there are no people claiming certain spaces, there appears to be no need to conceive public policies that ensure their survival and well-being.

In the interviewees’ accounts, we can observe different barriers surrounding the process of coming out in the context of *capoeira* practice. Beyond the family and religious spheres, they report having to confront sexist and homophobic discourses, as well as fearing the loss of space within their groups, especially before their *capoeira* teachers, should they assume their sexuality.

[...] just the other day I went to teach at an event in Rio de Janeiro. During the event, a *mestre* said something like: “ah, people like you [lesbian], I know you all distrust men. If men were better, you wouldn’t need to be with women,” for example. You hear things like that all the time. And this came from a *-mestre*, an older person, the whole situation, I was there as an invited *contramestra*, so it was absolutely embarrassing, right? Then you still have to explain to the person that there are things we don’t choose. That’s not how things work (*Capoeira mestra treinela*, March 9, 2023, online interview).

[...] it came from a very old and respected *mestre*, and when he said it I tried to explain politely, but everyone said, “Oh, so now you want to change the *-mestre’s* mind?” I don’t want to change anyone’s mind, I just want respect. He doesn’t need to talk about me. It’d be better if he just pretended I didn’t exist. But if he talks about me, I have to talk about myself too. So, these things happen and you end up being cautious. After going through this many times, nowadays I don’t go just anywhere (*Capoeira mestra treinela*, March 9, 2023, online interview).

[...] my *mestre* doesn’t understand that a Black gay man has opinions. Just like a Black lesbian woman has opinions. But those opinions aren’t respected. We understand and respect the hierarchy, but sometimes someone younger can give you a push forward with much more energy than someone who’s been in *capoeira* much longer than you, you know? It’s because of this lack of understanding, and because the younger person might actually know a lot (*Capoeira teacher*, March 2, 2023, in-person interview).



From these excerpts we can see how the hierarchy established in *capoeira* groups becomes a barrier to dialogue. It inhibits the questioning of discriminatory positions taken by *mestres* toward their students.

Among the interviewees there was difficulty in self-declaring as living in poverty. Even while recognizing that their *capoeira* groups operate in precarious environments—with inadequate spaces for activities, lack of equipment, and in many cases no remuneration for teachers—the interviewees understand themselves as living in conditions of precarity but do not identify themselves as poor, as they believe there are people in greater need (especially those experiencing hunger). When asked whether he belonged to the spectrum of poverty, one interviewee responded:

[...] of course not, because I live in a neighborhood – actually a group of neighborhoods – where there are poor people and extremely poor people. The poor one is me: I work, I have my income, I rent a place, sometimes share it with someone else, but we don't go hungry. When we want to go to the movies, we go; to the mall, we go; we buy something we want – we're poor. But the extremely poor are the ones you say: "this family needs a food basket, let's organize a *capoeira roda*, because this family needs the support that will come out of it." Because one by one the poor help the extremely poor. So that's the distinction I make between being poor and being extremely poor. It exists. There are extremely poor people in this neighborhood. And we try, in every way we can, to help (*Capoeira* teacher, March 2, 2023, in-person interview).

Economic conditions affect both the practice of *capoeira* and the inclusion of the LGBTQIA+ people interviewed. They emphasize that the lack of financial resources limits the expansion of *capoeira* and including different bodies within groups, especially the most marginalized.

[...] speaking from my reality, I fought so hard to earn a rank, but until recently, just a few days ago, I was working as a construction helper. When things get tight, you do whatever you can. There's no such thing as being ranked or not. Not here. A lot of people out there graduated and are unemployed. So having a degree just gives you the right to stand in line, maybe you'll get something, right? So these are the things we notice: the difficulty of entering the labor market, this struggle. And at the same time the responsibility of sustaining cultural creation, how do you divide that? Because there's rent, I have rent to pay, I have my house, my partner here. There are essential things that can't be missing, otherwise we'll have nowhere to land. I think that's the struggle, that's the pending issue. Everything is always very risky. So there's a huge responsibility – I'm a very new *contramestra*. It's been only a year since I was recognized as *contramestra*, and the responsibility grows even more. Something I hadn't even thought about, didn't want it that way. We know we'll get there one day, but we think it will take longer. Then suddenly they demand a huge responsibility from you to sustain it. But you also have to sustain your home, *capoeira*, a job... it's an investment that doesn't really have a place, because you don't actually have the means. I believe there's a very thin line between falling into poverty and not, you know? And it's like that all the time (*Capoeira mestra treinela*, March 9, 2023, online interview).

[...] with more financial support, I wouldn't have to work eight hours and then still go teach *capoeira*. I can dedicate myself. Go to one neighborhood, then another, to schools, daycare centers, the periphery, social projects, NGOs. Spread the teachers and *mestres* from the group, and we can really take *capoeira* as an emancipatory instrument. Really taking popular culture as a tool that restores Black, peripheral identity and brings pride in being Black and peripheral, you know (*Capoeira mestra treinela*, March 9, 2023, online interview).



Lack of adequate funding not only limits the practice of *capoeira* in general but also creates barriers to including marginalized groups. Thus it perpetuates social exclusion and invisibility within *capoeira*.

Puma Camillê (2023) can be presented as an important contemporary figure who foregrounds the performativity of bodies that dissent from a cisgender heterosexual norm within *capoeira*. Revisiting her trajectory, she self-identifies as a “*travesti* body, Black, dark-skinned, that takes *capoeira* as a subversive technological instrument” (Camillê, 2023). The artist develops research and artistic practice at the crossroads of *capoeira*, Blackness, and transversality.

Each step this body has taken is a first step, the first time in history that *capoeira*, in this body, has reached these spaces. So I realized they are historical steps. And even more so because this body speaks of *capoeira* not from that hegemonic, catechized, whitened, patriarchal place. By bringing *capoeira*, I am reminding people that it does not need to manifest through bodily masculinity. It can bring other elements of power, communities, and people who were not there before, but who are bodies authorized to manifest it in the diaspora (Camillê, 2023).

Puma thus understood that she could create a welcoming environment for different people within *capoeira* practice, unlike what she herself experienced in her training process. She therefore created *Capoeira para todes*, a collective of LGBTQIA+ people interested in practicing *capoeira*. This initiative encouraged people from her community to enter *capoeira* and, through the diffusion of this work, encouraged other practitioners willing to open such welcoming spaces to a diversity of bodies. According to Puma (2023), the challenge of the collective is to enable the reconstruction of new images of the LGBTQIA+ body beyond those systematically pre-established (often associated with prostitution, suffering, and death) that stigmatize these individuals. This occurs by foregrounding the performance of dissident bodies in *capoeira*, especially transgender people.

Indeed, the interviewees frequently expressed a desire for environments that enable the participation of all people. However, such initiatives still encounter resistance, as moments when the traditions of *capoeira* groups and their masters allow this openness remain rare. When they do occur, they typically take the form of independent groups that lack institutional support for their continuity.

I would really, really, really love that. When I was first recognized as a teacher I even told my master: “I’m going to create my own team of trans men and women.” That was my first idea. But here that possibility became so scarce, and I had no support. You know when you want to do something and you can’t find support anywhere? Sometimes, when you look for support, you get more help from people outside than from those inside your own house. That weakened me. But from now on I’m open any time there’s good support and a good team of trans men and women, my goodness (*Capoeira* teacher, March 2, 2023, in-person interview).

One interviewee reported that Puma’s initiative inspired others. When she publicized the opening of a *capoeira para todes* she encountered resistance from LGBTQIA+ people who had not yet come out, since joining such spaces might lead others to read them as LGBTQIA+.



I once started promoting my work as “*Capoeira para todes*.” Someone told me they wouldn’t come because they weren’t fully out yet and, if they were there, people would know it. So they said *Capoeira para todes* was positive, but also negative, because people like them wouldn’t go since others would see them as... I think that was a downside. I even stopped promoting it that way. I don’t want access limited like that either. I want everyone there, not just a specific group. So I changed it and no longer advertise it as “*Capoeira para todes*” (*Capoeira mestra*, March 3, 2023, online interview).

This account shows that simply offering space for people—often made vulnerable by multiple forms of violence—to practice capoeira is not enough. Such initiatives do not necessarily guarantee the safety needed for them to perform their identities and play with them.

The collective *Capoeira para todes* proposes a renewal of traditional capoeira spaces. While valuing ancestral knowledge transmitted by mestres and mestras, the group invites them to participate in shared experiences, fostering a horizontal exchange in which traditional knowledge can dialogue with contemporary, more plural and inclusive realities.

Recognizing dissident bodies in capoeira is therefore urgent. It helps us understand how this ancestral practice may refine our corporealities in relation to identity while also showing that different bodies can perform capoeira. Doing so requires questioning the hegemonic bodily standard, reinforced by hierarchical structures, as the sole reference for the practice.

Continuous reflection on capoeira practice and ritual, attuned to the issues of our time, enables its development within its cultural matrix while maintaining ties to ancestry. Culture—and tradition itself—is inevitably transformed by the time and place in which it exists. Practitioners must therefore adopt strategies that allow difference to be welcomed within the practice.

These dynamics show that capoeira’s performativity can remain rooted in its cultural matrices while hybridizing key contemporary concerns, such as respect for sexual and gender diversity. In doing so, it resignifies a national identity closer to lived reality. A reality emerging from the political, social, and cultural plurality of capoeira practitioners in Brazil and beyond. Effective actions are needed to ensure these transformations challenge hegemonic patterns and reconnect with the libertarian thought of capoeira’s ancestors.

Understanding conditions of precarity and poverty in capoeira reveals the persistence of the marginalization of historically excluded bodies. This libertarian struggle—born as resistance to oppression—remains marked by structural inequality, reflecting both the social vulnerability of practitioners and intersecting hierarchies of gender, race, and sexuality within the practice. The absence of safeguarding public policies further perpetuates the exclusion of capoeira mestres and mestras and their groups. Although capoeira remains a symbol of Brazilian cultural identity, the precarization of its practitioners shows that the struggle for freedom continues.

When performativity is brought to the crossroads between dissident bodies and capoeira bodies—both marked by gender, sexuality, raciality, and precarity—these intersections generate



a sense of urgency. This urgency exceeds the existential, becoming political and aesthetic as it mobilizes new ways of acting, resisting, and resignifying the body itself.

Thi Gresa (2020, p. 40), reflecting on dissident performances in contemporary politics, states that “[...] our transvestigender and dissident/dissonant bodies exist in constant tension, enabling not only other narratives but other ways of thinking the body in tension—the body-as-tension.” When such bodies inhabit the universe of *capoeira*, the intersections of gender, sexuality, raciality, and class emerge as borderline zones of risk.

Resuming the idea of dissonance and noise, we reach these border possibilities, existences that, through performance – transform their bodies into political presences and activate their performative practices – testing the limits of what forms of existence are possible (Thi Gresa, 2020, p. 40).

Thus the performativity of these bodies—whose very existence is already political—displaces meaning by breaking the systematic silences imposed upon them. Their voices and corporealities emerge in the spaces where they manage to assert themselves.

3 Final considerations

The third stage of this research shows that although *capoeira* is grounded in traditions of resistance among oppressed peoples and their ancestralities, its contemporary practice is marked by contradictions that reproduce the very hierarchies and exclusions it historically resisted. The accounts of LGBTQIA+ *capoeira* teachers reveal that power structures sustained by gender, sexuality, and racial norms still operate strongly within groups, directly shaping trajectories of training and belonging.

The performativity of dissident bodies in *capoeira* not only exposes the material and symbolic obstacles these individuals face but also demonstrates their capacity to subvert norms, open fissures, and produce new meanings for the practice itself. The sense of urgency traversing these bodies is both aesthetic and political, emerging in tension with traditional and hegemonically legitimized ways of being a *capoeirista*.

Reflecting on the precarity that marks these bodies also reveals the intersectional barriers—both within and beyond *capoeira*—that shape the (in)ability to survive through the practice. These barriers appear in the absence of safeguarding public policies, the silencing of dissident bodies and voices, and the scarcity of public funding. Examining the performativity of dissident bodies in *capoeira* therefore invites efforts to strengthen its emancipatory potential within the territories of resistance and expression from which the practice emerged. Through ongoing dialogue with political and cultural perspectives, *capoeira* may affirm itself as a plural space for building more inclusive collectives open to difference.



References

- ARAUJO, Benedito Carlos Libório Caire. A institucionalização da prática de ensino como ato originário da profissionalização da capoeira. In: COLOQUIO DE EPISTEMOLOGIA DA EDUCAÇÃO FÍSICA, 5., 2010, Maceió. *Anais [...]*. Maceió: UFAL, 2010.
- BALIEIRO, Fernando de Figueiredo; RISK, Eduardo Name. Escola e sexualidades: uma visão crítica à normalização. In: MISKOLCI, Richard; LEITE, Jorge (org.). *Diferenças na educação: outros aprendizados*. São Carlos: EdUFSCar, 2014. p. 149-199.
- BAUMAN, R.; BRIGGS, C. Poética e performance como perspectivas críticas sobre linguagem e vida social. *Ilha Revista de Antropologia*, n. 8, v. 1. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2006.
- BENTO, Maria Aparecida; CARONE, Iray (org.). *Psicologia Social do Racismo*. 2. ed. São Paulo: Vozes, 2002.
- BRAH, A. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 26, p. 329–376, jan./jun. 2006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644745>. Acesso em: 8 maio 2025.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Tradução de Adriana Zavaglia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- BUTLER, Judith. *Vidas precárias: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- CARNEIRO, Édison. *Capoeira*. Cadernos do Folclore, n. 1. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Funarte, MEC, 1975.
- CIAMPA, Antônio da Costa. Identidade. In: LANE, Silvia; CODO, Wanderley (org.). *Psicologia social: o homem em movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 58-75.
- FALCÃO, José Luiz Cirqueira. O jogo da Capoeira em jogo. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, Campinas, v. 27, n. 2, p. 59-74, jan. 2006.
- FOUCAULT, Michel. Uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade. Traduzido do francês por Wanderson Flor do Nascimento. *Revista Verve*, n. 5, p. 260-277, 2004.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HARTMANN, Heidi. Capitalism, patriarchy, and job segregation by sex. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, v. 1, n. 3, p. 137-169, 1976.
- IRINEU, Bruna Andrade. Apagamento, desproteção social e política de extermínio: marcas da violência de Estado contra pessoas LGBTI+ no Brasil. In: DUARTE, Marco José de Oliveira;
- IRINEU, Bruna Andrade; ALMEIDA, Guilherme Silva de; PEIXOTO, Valdenízia Bento; PAIVA, Sabrina Pereira Paiva (org.). *Sexualidades e serviço social: perspectivas críticas, interseccionais e profissionais*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2023. p. 101-116.
- MARTIELO, Renata Giovana de Almeida. Capoeira, uma experiência anarquista. *Revista de Estudos Anarquistas e Decoloniais*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 6-15, jun. 2022.



MARTINS, Leda Maria. *Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. (ed. Kindle).

MCINTOSH, Peggy. White privilege: unpacking the invisible knapsack. *Peace and Freedom Magazine*, p. 10-12, jul./ago. 1988.

MURICY, Jálícia Lima Santos; FILHO, Vamberto Ferreira Miranda. Mulheres na história da Capoeira: contribuição ao necessário debate sobre mulheres nas lutas sociais. *Revista Universidade e Sociedade*, 2016.

OLIVEIRA, Kátia Linhaus. Frágil...quem? O corpo e a mulheridade na capoeira. *Revista Porto das Letras*, v. 9, n. 1, 2023.

OLIVEIRA, J. P.; LEAL, A. P. *Capoeira, identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2009.

Oliveira (Thi.Gresa), J. P. A. Guerrilhas, Performance e Territórios: vivendo nas fissuras. *Olhares*, v. 7, n. 1, p. 39-44, 2020.

PALHARES, L. R. Capoeira Ancestral, uma práxis Afro-Brasileira. *Expressa Extensão*, v. 25, n. 3, p. 110-121, 30 ago. 2020

RODRIGUES, Julia Naomi Costa. *Passabilidade e possibilidades*. 2023. 200 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia/CCH, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2023.

RODRIGUES, C. Gênero: uma viagem no tempo e nos conceitos. *Revista de Estudos de Gênero*, v. 5, n. 1, p. 10-25, 2016.

SIMÕES, Julio Aassis; FACCHINI, Regina. *Na trilha do arco-íris: do movimento homossexual ao LGBT*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2009.

SOARES, C. E. L. *A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro 1850-1890*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

SPICKER, Paul. *The idea of poverty*. Bristol: The Policy Press, 2007.

UNESCO. *Roda de Capoeira é mais novo Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade*. UNESCO, 26 nov. 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/66/> . Acesso em: 6 set. 2024.

VIEIRA, Luiz. Puma Camillé: uma corpa travesti preta retinta que tem a capoeira como instrumento tecnológico subversivo. *Midia Ninja*, 10 nov. 2023. Disponível em: <https://midianinja.org/puma-camille-uma-corpa-travesti-preta-retinta-que-tem-a-capoeira-como-instrumento-tecnologico-subversivo/> . Acesso em: 6 set. 2024.



Academic Biography

Mateus Schimith - Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Professor, Universidade Federal da Bahia, Fundamentos do Teatro, Salvador, Bahia, Brazil.

E-mail: mateus.sba@gmail.com

Alexsandro Rodrigues - Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Professor, Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Educação, Vitória, Espírito Santo, Brazil.

E-mail: xela_alex@bol.com.br

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

No declared research context

Copyright

Mateus Schimith and Alexsandro Rodrigues

Copyright of the translation

Celso Rimoli and Carolina Vanso

Contribution of authorship (CRediT)

Mateus Schimith: conceptualization, analysis and writing.

Alexsandro Rodrigues: writing 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 Peer Review

Editors

Altemar Di Monteiro

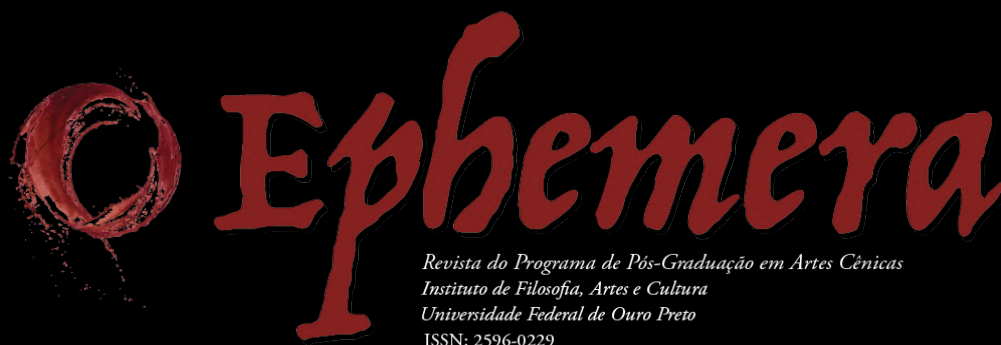
Anderson Feliciano

Soraya Martins

Peer Review History

Submission date: 15 July 2025

Approval date: 05 February 2026



EX-TINTO:
desmontagem de uma poética autoral negra

EX-TINTO:
deconstructing black authorial poetics

Rodrigo Augusto de Souza Antero

 <https://orcid.org/0000-0001-8525-0890>

Ex-tinto:
desmontagem de uma poética autoral negra

Resumo: O artigo trata de uma desmontagem (Diéguez, 2018), do processo criativo autoral *ex-tinto* (2018) realizado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Para realizar tal desmontagem desenvolveu-se uma pesquisa autobiográfica, na qual realizou-se um diário de artista pesquisadore para fazer “escrevivências” (Evaristo, 2020) de uma trilogia de performances negras chamada *Projeto Córpe*. O trabalho *ex-tinto* é o último da trilogia, nele há uma investigação por processo de mascaramento com a materialidade de copos descartáveis brancos que se configuram como uma “máscara branca” (Fanon, 2008) de denúncia e anúncio dos fenômenos do racismo e da branquitude estruturais.

Palavras-chave: desmontagem; escrevivências; performance negra, mascaramento e poética autoral.

Ex-tinto:
deconstructing black authorial poetics

Abstract: This article presents a deconstruction (Ileana Diéguez, 2018) of the authorial creative process *ex-tinto* (2018), developed in the Graduate Program in Arts at the Escola de Belas Artes of the Universidade Federal de Minas Gerais. This deconstruction was grounded in autobiographical research, including an artist-researcher diary to produce *escrevivências* (Conceição Evaristo, 2020) of a trilogy of Black performances titled *Projeto Córpe*. *Ex-tinto*, the trilogy’s final work, investigates the materiality of white disposable cups, which are configured as a “white mask” (Frantz Fanon, 2008), through a masking process that denounces and exposes structural racism and whiteness.

Keywords: deconstruction; *escrevivências*; black performance, masking and authorial poetics.



1 Introdução

Este texto traz a desmontagem (Diéguez, 2018) do processo criativo autoral *ex-tinto* que realizei em meu mestrado, no período da pandemia do Coronavírus - Covid 19, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPG-Artes UFMG), orientado por Marina Marcondes Machado, defendido em 2022. A desmontagem segundo Ileana Diéguez trata de imersões indagatórias sobre um determinado processo criativo que podem ser realizadas com o desejo de (des)cobrir os bastidores de um trabalho e revelar os caminhos e procedimentos criativos e críticos utilizados para a criação dramaturgica. É um percurso de análise, de debruçamento sobre as escolhas estéticas pretendidas em determinado período, de identificação do que se encontrava por trás das intencionalidades poéticas.

O trabalho *ex-tinto* é o último processo criativo de uma trilogia nominada *Projeto Córpe* que também possui os trabalhos *Projeto Servir* e *Ex-Tintos* realizado ao longo de oito anos. A palavra *córpe* é um neologismo criado por mim para designar a expressão corpo, copo descartável. Em todos os trabalhos da trilogia utilizei como materialidade copos plásticos descartáveis brancos e transparentes (CPDBT) para habilitar dispositivos que incitaram a criação. Tinha como temática principal a descartabilidade, tanto no que toca às questões ambientais com à poluição dos ecossistemas terrestres e aquáticos afetando as faunas e floras quanto no sentido das relações humanas descartáveis, os impactos de interações que cancelam e invisibilizam presenças, extinguindo um ser de sua própria existência e ação no mundo. Neste trabalho solo *ex-tinto*, especificamente, refleti sobre minha existência no mundo como uma pessoa negra, não binária e homossexual¹.

Apesar de ter enviado para o Programa de Pós-graduação outro projeto de pesquisa, com a questão pandêmica elaborei uma nova proposta que pudesse solucionar os percalços aparentes nas dificuldades encontradas naquele período. Iniciei logo no início do mestrado, em 2020, por sugestão minha orientadora, a escrita de um diário de artista pesquisadore e a partir desta escrita imersiva, reflexiva e meditativa encontrei meu novo fenômeno de estudo: a trilogia *Projeto Córpe*, trabalhos que desenvolvi como artista independente após ter sido demitido por Cristina Machado da Cia de Dança Palácio das Artes (CDPA).

Para fazer a desmontagem, realizei uma pesquisa autobiográfica, na qual busquei utilizar como fonte de estudo a minha própria história de vida, experiência e trajetória artística neste processo criativo para levantamento dos dados que foram trazidos em minha dissertação. Como um campo epistemológico recente, a pesquisa autobiográfica objetiva o reconhecimento do sujeito da pesquisa de suas próprias histórias de vida, seu corpo-território e as relações históricas, sociais e culturais as quais ele/ela/elu é pertencente, potencializando as narrativas éticas e políticas.

O ato de narrar o vivido carrega a essencialidade do poder de as pessoas se reconhecerem como sujeitos de suas próprias histórias, atribuindo sentido aos

1 Enquanto uma pessoa não binária estou escrevendo este texto em uma linguagem inclusiva e/ou não binária.



diferentes itinerários percorridos. Ao comporem narrativas sobre a vida vivida, colocam-se em posição de escuta, olham para múltiplas direções, dentro e fora de si, reportando-se ao que foram, ao que são, ao que desejam ser; ao que fizeram, ao que fazem, ao que projetam fazer (Kolb-Bernardes e Ostetto, 2015, p. 164).

Marina também sugeriu que me aproximasse da literatura de Conceição Evaristo e de seu conceito de escrevivências, pois segundo a escritora, “escrevivência, antes de qualquer domínio, é interrogação. É uma busca por se inserir no mundo com as nossas histórias, com as nossas vidas, que o mundo desconsidera” (Evaristo *apud* Duarte e Nunes, 2020, p. 35) Logo que iniciei a leitura desta autora negra foi despertando em mim, a partir de minhas escrevivências no diário, a importância de desmontar esta trilogia que tinha intersecções diretas com o processo de tornar-me negro, pois, segundo Neusa Santos Souza, “ser negro é tomar posse dessa consciência e criar uma nova consciência que reassegure o respeito às diferenças e que reafirme uma dignidade alheia a qualquer nível de exploração” (Souza, 2021, p. 115).

Essa consciência negra foi se desabrochando em meu percurso no fazer dos trabalhos da trilogia. As práticas de investigação e pesquisa em laboratórios de criação foram me reeducando epistemologicamente para uma compreensão do que é ser uma pessoa negra, não binária e homossexual no Brasil. Considero o solo *ex-tinto* como uma performance negra, na qual realizei uma síntese deste processo de tornar-me negro; nela apresentei uma dança da metamorfose, nasci novamente e materializei em cena o nascimento de um ser-memória-negra, tal qual uma lagarta que se liberta de uma pupa dentro de um casulo ou crisálida e se transforma em uma borboleta.

2 Residindo a máscara

Há uma máscara da qual eu ouvi falar muitas vezes durante minha infância. A máscara que *Anástacia* era obrigada a usar. Os vários relatos e descrições minuciosas pareciam me advertir que aqueles não eram meramente fatos do passado, mas memórias vivas enterradas em nossa psique, prontas para serem contadas. Hoje quero recontá-las. Quero falar sobre a *máscara do silenciamento*. Tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do *sujeito negro*, instalado entre a língua e o maxilar e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores *brancos* para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua função principal era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/os “*Outras/os*”: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar? (Kilomba, 2019, p. 33).

Fiquei durante oito anos trabalhando e desdobrando estas poéticas autorais presentes nos três trabalhos, investigando maneiras de extrair narrativas a partir das relações que podia estabelecer



entre meu corpo e os copos descartáveis. Desenvolver esta montagem foi como cutucar lugares escondidos dentro de mim e fazer emergir sentimentos profundos que se confrontavam. Embora em 2014 me autodeclarava uma pessoa negra, percebo que não tinha consciência da complexidade dos fenômenos do racismo estrutural e da branquitude. Ainda estava completamente embranquecida, coberte por uma “máscara branca” tal qual aquela discutida pelo psiquiatra martinicano Frantz Fanon no seu livro “Pele Negra Máscaras Brancas” (2008) que me impossibilitava de compreender as implicações políticas, sociais e culturais de minha realidade que, muitas vezes, dificultava meu desenvolvimento artístico-profissional. Percebo que *ex-tinto* é a materialização deste processo de amadurecimento étnico-racial, pois, durante a performance realizo uma dança para me livrar de uma máscara, um casulo repleto de copos brancos. O solo é uma ação de desmascaramento desta “máscara branca”; simbolicamente representa um processo de metamorfose, renascimento e transbordamento de um ser-memória-negra ancestral.

Fanon, na introdução do livro, se faz as seguintes perguntas: “que quer o homem? Que quer o homem negro?” (Fanon, 2008, p. 26). No quinto capítulo do livro, ele responde dizendo que o homem negro quer existir, ser um homem, “queria simplesmente ser um homem entre outros homens. [...] Queria ser homem, nada mais do que homem” (Fanon, 2008, p. 106). Este processo criativo é um desnudamento de si mesmo, do racismo e dos processos de branqueamento impostos patologicamente por uma sociedade que é desigual e que invisibilizava minhas percepções da realidade. Uma poética para desmascarar silêncios presos, como a máscara que a mulher escravizada Anástacia era obrigada a usar, latentes nas embocaduras de minhas memórias traumáticas, afagadas pela hipocrisia de um país que ainda faz questão de extirpar hemorragias que coagulam sangue negro todos os dias.

O solo estreou em 2018, no Festival Curta Dança, no Espaço Aberto Pierrot Lunar. Fiz mais três compartilhamentos presenciais: na A-Mostra.Lab (2018), realizada também no Espaço Aberto Pierrot Lunar; no 3º Encontro EnegreSer – Poéticas de Aruandê (2018), no Teatro Espanca; e no evento Ações de Apartamento (2019), realizado no apartamento de Ítalo Augusto Moreira, dançarino, *performer*, produtor, improvisador e curador do evento. Após encerrado o processo criativo de meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) no curso de Teatro da UFMG nominado *Ex-Tintos* no final de 2017, construído juntamente com a artista da dança Carol Vilela, decidi criar um solo independente e com coragem tomar posse de minha própria autoria preta.

A partir dos apontamentos trazidos pela banca do TCC e pelas conversas que tive com outros/as/es artistas que fruíram a obra, identifiquei a necessidade de continuar o *work in process* (Cohen, 2004) estreando o solo com quase quinze minutos no festival de cenas curtas de dança. Em 2020, em função da pandemia do Covid-19, criei uma vídeo-performance deste solo presencial, com a qual circulei por vários festivais on-line. Voltei a compartilhá-lo presencialmente em 2021, na cidade Medellín/Colômbia, por ocasião de um convite que recebi para participar do VIII Encuentro Endanzante – Arqueologías Corpóreas. Em Belo Horizonte, em 2021, por seleção também o apresentei na Manifestação Internacional de Performance (MIP-4).



Ao longo da realização do processo criativo não estava consciente de estar desenvolvendo uma pesquisa criativa com máscaras ou mascaramento (Costa, 2015). Foi apenas com a escrita da desmontagem da trilogia para o mestrado, que passei a compreender esta obra como um mascaramento contemporâneo. Em minha formação artística, tive poucos estudos relacionados a essa temática das Artes da Cena. Meu conhecimento era incipiente e considero que durante o processo criativo de *ex-tinto* fui empiricamente experimentando e “brincando” (Paulino, 2011) com a materialidade dos copos para criar as narrativas mito-poéticas e a possível dramaturgia.

A ação de desmascarar-se no solo *ex-tinto* foi influenciada pelo processo de *Ex-Tintos*. Queria criar uma performance a partir da indumentária involucrar concebida naquela obra, a que chamamos de baleia corpo-lixo, sobre a qual não tivemos tempo suficiente para um aprofundamento na pesquisa corporal. O trabalho *Ex-Tintos* ficou longo, com um tempo estendido e junto a Carol não pudemos desenvolver esta imagem da baleia corpo-lixo como gostaríamos. Desdobrei essa experimentação com a indumentária apenas no solo *ex-tinto*, esgarçando seus sentidos poéticos, em uma ação performática que tratava simbolicamente da minha experiência autobiográfica enquanto pessoa negra.

No período da criação do trabalho *Ex-Tintos*, ainda na graduação em Teatro, estava em diálogo com o campo das Artes Visuais, fazendo disciplinas optativas na Escola de Belas Artes com referências sobre escultura, instalação, *happening*, performance e *body art*. A partir desses referenciais, propus para Carol modos de nos relacionarmos com o objeto copos plásticos descartáveis brancos e transparentes (CPDBT), integrando aqueles objetos em nossos corpos para propor narrativas performativas dançadas. Nas investigações, descobrimos maneiras de acoplar os copos em nossos corpos: passávamos durex para fixá-los no corpo, ou enchíamos nossas roupas com copos, até gerar figuras estranhas bem grandes e com impossibilidades de se mover e se deslocar plenamente no espaço. Essas limitações geradas pelos copos acoplados nos corpos eram bastante interessantes para o que queríamos expressar, tornando-se assim os dispositivos criativos que utilizamos para compor as baleias corpo-lixo.

Já no processo de criação de *ex-tinto* percebi que aquela indumentária baleia corpo-lixo feita de um tecido elástico acinzentado que enchíamos de CPDBT proporcionaria uma experiência performativa de denúncia e anúncio do racismo estrutural que incide extinção às existências marginalizadas, excluídas e discriminadas. Iniciei minhas experimentações com a indumentária costurada como um boneco sem cabeça; ao vesti-la, na relação sensorial com sua materialidade, em minhas percepções sinestésicas dentro da máscara, ela revelou-se um invólucro, um casulo, e até mesmo um útero. O invólucro repleto de CPDBT era uma cobertura que me envolvia, enovelava e embalava; sentia estar dentro de uma carcaça rugosa. Como em um mascaramento, me escondia por completo dentro da “máscara branca” (Fanon, 2008) que, quando fechada, escorado em paredes dos locais de acontecimento da performance, parecia ser um grande saco de lixo comum. Minha intenção era promover uma leitura de “corpos descartáveis” mais evidente, já que nos outros trabalhos da trilogia isso não se mostrava tão nítido.



Costumava fazer um trajeto por um lugar chamado Baixo Centro em Belo Horizonte, localizado debaixo do viaduto Santa Tereza, estendendo-se pela rua Aarão Reis até a Praça da Estação. Caminhava pelo Baixo Centro para dar minhas aulas de dança do Centro de Formação Artística e Tecnológica (CEFART, localizado no complexo do Palácio das Artes, para o Núcleo de Formação Artística da Escola Livre de Artes Arena da Cultura (ELA ARENA), no Edifício Central. Ao fazer esse trajeto, de uma área considerada “nobre”, no bairro Funcionários, para uma área considerada “marginalizada”, prestava atenção às mudanças que ocorriam de um território para o outro, tão próximos e com diferenças tão significativas no que tange às pessoas que ocupam esses ambientes. De um lugar central elitizado, bem estruturado fisicamente e com pessoas em grande maioria brancas e privilegiadas, até outro local, ainda central, mas bastante precário e com pessoas negras e em grande parte vulnerabilizadas.

O Baixo Centro é um lugar que vem sendo revitalizado nos últimos anos em Belo Horizonte, onde localiza-se o complexo cultural da Praça da Estação. Muitas atrações artísticas da cena cultural belorizontina alternativa e independente acontecem lá. Nesse local, convivem muitas pessoas em situação de rua, sob condições extremamente pobres, miseráveis e insalubres. Por outro lado, existem muitos bares e, conseqüentemente, há grandes manifestações boêmias e festivais no mesmo local. Um ambiente aparentemente contraditório, pois ao mesmo tempo em que há lá muita pobreza e desigualdade social, também há muita arte, diversão e júbilo. Ao passar por lá, começou a me chamar a atenção os homens pretos catadores e sucateiros de lixo que lá habitavam.

Nessas derivações, observava mais os homens pretos catadores de sucatas, pois vivíamos algo parecido em minha casa com aquela situação em meu núcleo familiar. Meu pai, um homem preto, também, por muitos anos, separou latinhas de refrigerante ou cerveja em nossa casa para vender em ferro velho. Às vezes, quando a situação financeira em nossa casa apertava, ele também catava latinhas no final de algumas festas em que trabalhava como garçom. Reparei que aqueles homens pretos se cobriram com cobertores de feltro em cores azuladas e acinzentadas, considerados “cobertores de mendigos”, com os quais fiz associações imagéticas com o invólucro (baleia corpo-lixo) que estava experimentando no processo criativo de *Ex-Tintos*. Percebia que o cobertor além de diminuir o frio no sereno da noite era um objeto de afeto, proteção e autocuidado para os homens pretos.

As cenas observadas na rua onde os homens pretos estavam relegados ao descaso social, sendo descartáveis, imprestáveis e “sem função”, em grande parte, remetem ao triste contexto referido por Abdias Nascimento no livro “O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado” (2016). Segundo Nascimento: “[...] aqueles que sobreviveram aos horrores da escravidão e não podiam continuar mantendo satisfatória capacidade produtiva – eram atirados à rua, à própria sorte, qual lixo humano indesejável” (2016, p. 79). Aqueles homens pretos, assim como meu pai, são frutos da omissão estatal após o processo de Abolição da Escravatura, de 13 de maio de 1888 com a assinatura da Lei Áurea, que infelizmente perpetua até hoje.

Na composição do solo, queria de alguma maneira remeter às cenas cotidianas notadas na região do Baixo Centro, visibilizar a situação de carência de afeto, de amor, de saúde digna e da



falta de políticas públicas de assistência social em minha cidade que me atravessava amargamente naquele trajeto. Nos primeiros ensaios em sala de trabalho, ao pegar novamente o invólucro baleia corpo-lixo, inicialmente, apenas me travesti dele e quis “apenas residir” dentro da máscara, um casulo hostil que dificultava minha respiração. Queria residir a máscara e perceber como ela me afetaria emocionalmente e psicologicamente, pois segundo Stratico, “o objeto, assim, conecta a história pessoal à história de outros cidadãos, e faz estabelecer relações entre o pessoal e o social” (2013, p. 76). Residindo naquele espaço inóspito da máscara, logo a experiência das derivas na rua, a partir das observações realizadas no Baixo Centro de Belo Horizonte, emergiu em meu repertório de memórias corporais, que permitiram as primeiras experimentações e improvisações construídas com o objeto.

Os objetos revelam a manifestação e construção de identidades, ou ainda as relações de poder que as originaram. Questões sobre gênero, sexualidade, religiosidade ou ainda sobre a subjetividade estão presentes nos sistemas dos objetos cotidianos e também quando estes adentram os espaços da arte (Stratico, 2013, p. 77).

A performance constituiu-se por uma ação de “dançar aquela máscara” (Paulino, 2011) e ser dançado por ela. Esta expressão de dançar a máscara foi desenvolvida por Rogério Lopes da Silva Paulino (coorientador de meu mestrado), em seu doutorado sobre as máscaras nas Folias de Reis em Matosinhos e Fidalgo (MG) e sobre a possibilidade de utilizá-las no trabalho de atuação e nos jogos teatrais de improvisação com artistas da cena. Neste trabalho, Paulino tratou da agência da máscara, em como este objeto pode ser um dispositivo criativo para que os foliões se tornem brincantes, ela ativa a ação performativa na manifestação cultural e produz o acontecimento festivo.

[...] os foliões acostumam-se a correlacionar o ato de se mascarar com o de dançar desde muito cedo, fazendo com que a máscara torne-se um auxílio para a recuperação da memória de um conhecimento corporal que começou a ser apreendido desde criança e encontra-se registrado no corpo dos foliões, como argumentei no primeiro capítulo. Este conhecimento, por sua vez, ao se manifestar através da dança, é potencializado pela máscara. Desse modo, a máscara funcionaria como uma espécie de dispositivo facilitador da recuperação desse conhecimento corporal (Paulino, 2011, p. 124).

“Sou eu quem veste a máscara? Ou é a máscara que me veste?”, este questionamento feito por Paulino na tese surgiu para mim no processo de residir aquela máscara. Pois, ela ampliava as dimensões e extensões do meu corpo no espaço e, ao “dançar aquela máscara”, perdia a consciência dos limites entre meu corpo e ela, integrados. O invólucro repleto de CPDBT que me cobria gerava uma série de desconfortos, pois os copos ao atritar com minha pele me machucavam e impossibilitavam minha respiração e visão; sentia-me completamente sufocada (asfíxiade) por copos descartáveis, era uma experiência de enclausuramento. Segundo Paulino: “[...] a agentividade de uma máscara se revela, sobretudo, no fato dela possibilitar que aquele que a utiliza sobre o rosto, seja (in) vestido de uma perspectiva” (2011, p. 153). Percebo que a ação de “dançar aquela máscara” constituiu-se a partir dos incômodos que ela me gerava. Vestir e residir a máscara fazia com que eu fosse (in) vestida por ela, ou seja, iniciava-se o processo de “agência da máscara”, refletindo em uma



performatividade corporal que se manifestava no espaço. Não era eu que animava o objeto, mas era ele que me conduzia motivações corporais para expressar o discurso poético requerido.

Queria me sujeitar a uma experiência radical que trouxesse para o público veracidade à fisicalidade e à corporeidade investigada no mascaramento e, desse modo, promover sensações sinestésicas em quem fosse fruir a performance. A máscara-invólucro alterava a condição fisiológica do meu corpo. Dentro dela, ao me permitir ser empacotado por todos aqueles copos cortantes, tinha a respiração difícil e muitas dificuldades para ver (de) dentro do casulo. Essas dificuldades alteravam minha percepção espacial dos lugares de acontecimento da performance. Segundo Paulino, “a máscara, contudo, em função das diversas alterações fisiológicas e perceptivas provocadas pelo seu uso, faz com esses fluxos de energia se alterem, ou mesmo, faz com que nossa percepção sobre eles seja alterada e, por conseguinte, passem a ser notados mais facilmente” (Paulino, 2011, p. 155) A partir das minhas limitações, inabilidades e ineficiências na relação com a materialidade do objeto, fui criando a obra, usando os elementos presentes na própria máscara como vetores estimulantes para criar uma figura monstruosa.

Além das dificuldades de ver e respirar, outra limitação no processo de investigação com a máscara foi o sentido da audição. Dentro do invólucro a grande quantidade de copos produzia uma sonoridade barulhenta. Para a criação da trilha sonora do trabalho, na estreia presencial no Festival Curta Dança, pedi ao músico e bailarino Leonardo Molina para criar uma sonoridade composta pelo som da Kalunga (mar) e com choros de baleias no fundo do oceano, hibridizada com sons de instrumentos percussivos. Queria que a trilha simbolizasse o Atlântico Negro – travessia traumática entre África-Brasil para as pessoas negras que foram escravizadas - e que ela dialogasse, em alguma medida, com os ruídos promovidos pelos copos em atrito com o meu corpo negro. Dançava atravessada por esta sonoridade estridente dos copos, com o incômodo tátil que me feria e, ao mesmo tempo, sufocava pela falta de ar da estrutura involucrar que, na medida em que me movia, ia gerando um aumento da temperatura dentro da máscara, me fazendo suar muito.

Ao longo da performance, dançava uma ode à libertação, à metamorfose. A performance simbolizava o renascimento de uma lagarta que se liberta de uma pupa dentro de um casulo ou crisálida e se transforma em uma borboleta. Durante a ação me desvestia do casulo, ou máscara, como um livramento da cobertura involucrar repleta de copos brancos, uma segunda pele branca sobre a minha “pele preta e a minha voz” como diz Elza Soares na música Mulher do fim do mundo². Liberto da crisálida, um ser-memória-negra seguia para um ritual de empretecimento em uma retomada de sua ancestralidade, recorrentemente ameaçada de extinção: “tomo esta negritude e, com lágrimas nos olhos, reconstituo seu mecanismo. Aquilo que foi despedaçado é, pelas minhas mãos, lianas intuitivas, reconstituído, edificado” (Fanon, 2008, p. 124).

2 MULHER do fim do mundo. Intérprete: Elza Soares. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/elza-soares/mulher-do-fim-do-mundo/>. Acesso em: 10 jan. 2026.



3 Rompendo com o mito negro: transbordando os limites existenciais

A dramaturgia em *ex-tinto* teve maior aprofundamento nas questões da minha negrura (Martins, 1995) do que nos outros dois trabalhos da trilogia *Projeto Córpe*. Todavia, foi um trabalho que excedeu a minha experiência biográfica. Embora tenha partido da experiência pessoal enquanto uma pessoa preta e todos os transtornos e traumas que carrego a partir desse marcador social, a pesquisa para criação do trabalho consubstanciou também olhares para outras experiências de negrura. Pesquisei em matérias de jornais, artigos, livros, vídeos e outros referenciais sobre o genocídio sistêmico ocasionado à parcela negra da população brasileira. A partir de minhas observações dos homens pretos nas ruas do Baixo Centro de Belo Horizonte, queria por meio do mascaramento com a indumentária baleia corpo-lixo, promover uma reflexão mais aprofundada sobre os projetos e procedimentos de invisibilização, aniquilamento e desaparecimento promovidos às vidas e subjetividades de pessoas negras neste país tão violento que é o Brasil - crimes esses perpetuados, sobremaneira, pela supremacia branca que indubitavelmente vem provocando a extinção dessas humanidades.

Queria neste solo continuar pesquisando a temática da extinção, porém voltado para um recorte que competia à minha própria realidade, pois o trabalho anterior *Ex-Tintos* refletia a extinção em um leque maior de possibilidades temáticas. Desejava em *ex-tinto* navegar pelas profundezas do meu ser transatlântico, oculto nos “mundos submersos, que só o silêncio da poesia penetra” (Evaristo, 2017, p. 124), rever os meus mitos próprios para lançar novos transbordamentos artísticos e existenciais, pois, segundo Beatriz Nascimento no documentário *Ôrí* (1989):

É preciso haver um mito, é preciso haver um herói... é preciso haver essa independência da morte... esta libertação da morte. Quando você tem que saber as falhas do mito... porque só assim você cresce, quando destrói os seus mitos... quando você descobre que eles são iguais a você. É esse que é um estado revolucionário! (Gerber, 1989).

Precisava resvalar as idiossincrasias tatuadas em minhas memórias corporais, presentes no que Neusa Santos Souza compreende como o “Mito Negro”, “dissolver, simbolicamente, as contradições que existem em seu redor” (Souza, 2021, p. 54). De acordo com a autora, o mito é uma maneira que encontramos de escamotear a realidade, produzindo uma narrativa ilusória e paralela sobre nós e sobre a realidade que nos acerca. Enquanto produto de uma determinação econômica, política, ideológica e psíquica, esse mito oculta as relações de opressão, doutrinação e dominação que vivenciamos no espectro de poder da branquitude. Esse mito se configura como um grande problema negro causado por outro problema branco: o racismo.

Souza diz que o mito negro é o grande desafio com que temos que lidar ao longo de nossas existências pretas. Estamos sempre diante de perspectivas que imputam ao ser negro querer alcançar algum nível de brancura, esta, por sua vez, concede ao sujeito negro maneiras de alcançar formas de ascensão social (Souza, 2021). Fomentado por nossa matriz social, esse mito é como um



fantasma, uma imago que nos impele a todo momento nos processos de colonização dos desejos a querer embranquecer a qualquer custo e sem mensuração das consequências. A pessoa negra, neste sentido, faz de tudo para se ver liberta das representações estereotipadas que lhe são atribuídas nas dinâmicas das relações sociais, isto é, “o irracional, o feio, o ruim, o sujo, o sensitivo, o superpotente e o exótico” (Souza, 2021, p. 57). Ao longo da construção desse solo e até hoje continuo em um processo constante de desestruturação e desestabilização dos valores de uma cultura branca que foram sedimentando ao longo de minhas experiências de vida.

Reflico sobre a noção de máscara e mascaramento neste solo em diálogo com o que diz o professor Felisberto Sabino da Costa no artigo “Arquiteturas do corpo: máscaras e mascaramentos contemporâneos” (Costa, 2015). Nele o autor diz que estes dois âmbitos, a máscara e o mascaramento, flertam com a performatividade e com a teatralidade. Trabalhei com o que ele nomeia como um “corpo-máscara”, em uma experiência de presentificação da memória passada, presente e futura, processo de desnudamento da cobertura involucrar que eu vestia, uma segunda pele composta por copos descartáveis. Para Costa, máscara e mascaramento podem ser utilizados como sinônimos, mas, por vezes, também figuram sentidos distintos. Quando falamos no conceito de mascaramento, estamos ampliando “a sua paleta distanciando-se da noção usual de máscara” (Costa, 2015, p. 16). Não se trata apenas de uma lógica binária de esconder ou revelar um corpo, mas de ativá-lo, redimensioná-lo e colocá-lo em evidência, sendo sua presença um questionamento artístico-político na contemporaneidade. Reflico o mascaramento como uma forma de estranhar e se espantar com a realidade mesma, desatualizando-a de seus sentidos normativos e, por vezes, perversos.

Para além da oposição esconder-revelar o corpo, que é atribuída ao uso da máscara, outras possibilidades podem advir da relação que se instaura ao vesti-la. Mascaramento é um fenômeno mutante tal como Zeami declara em relação ao teatro No: “uma nova flor é criada em resposta à mudança dos tempos” (1984, p.161). Nesse sentido, é um processo histórico, há sempre que moldar novas chaves para acedê-lo. Mais que se ater à fricção entre real e ficcional, o mascaramento se situa na ambiguidade dessas fronteiras. Não se trata tanto de buscar relações entre um e outro, mas de viver essa tensão (Costa, 2015, p. 16).

Em meu trabalho, o mascaramento foi um dispositivo crítico de denúncia e anúncio dos processos de branqueamento vividos, reflexos do racismo estrutural como discute a pesquisadora Rikelle Ribeiro no artigo “A máscara branca como dispositivo crítico no teatro negro” (2020). Estampada na narrativa de minha performance, estava uma crítica sobre o racismo através da utilização de uma máscara branca, muito presente nas poéticas negras, que vem sendo cada vez mais estudada por teóricos e teóricas dos estudos em teatros, danças e performatividades negras. Como pontua a pesquisadora, “quando sujeitos negros (atores ou não) se vestem de branco para ironizar e questionar o status quo da branquitude, vemos um sujeito que nega o dispositivo da máscara branca para lhe oferecer uma salvação de sua negrura” (Ribeiro, 2020).

Ribeiro (2020) discute o *blackface*, uma técnica de mascaramento na qual artistas brancos se pichavam de preto para ridicularizar, em apresentações dramáticas racistas, aquilo que eles e elas



- pessoas brancas - representam, de forma dramática e racista, ser seus imaginários sobre pessoas negras. Performances chulas que depreciavam os traços fenotípicos de pretos/as/es, sua identidade e cultura. Sobre estes mascaramentos racistas, a pesquisadora diz que, “nesse trabalho, essa técnica leva a qualidade de racista, porque através dela foram perpetuados estereótipos sobre uma raça. Ali, o sujeito negro era representado como estúpido, ingênuo, depravado, violento, hipersexualizado e dependente” (Ribeiro, 2020.) Observa-se que a utilização dos *blackfaces*, ao longo da história do teatro e da teledramaturgia, foi uma estratégia para diminuir mais ainda a representatividade de artistas negros/as/es. O privilégio dos/das/des artistas brancos/as/es também se fez presente neste contexto, para retrain e retirar oportunidades de pretos/as/es.

Segundo Ribeiro, a técnica surgiu no século XIX, nos Estados Unidos, não se restringindo apenas ao teatro, mas se expandindo a várias outras formas artísticas que, só a partir da década de 1960, começaram a diminuir a reprodução desta prática hedionda em função da resistência dos movimentos dos direitos civis negros que eclodiram nos Estados Unidos e no mundo. Porém, até hoje, identificamos *blackfaces* contemporâneos reforçando a presença forte do racismo antinegro/a/e. A pesquisadora diz que o teatro negro é um instrumento potente para atuar com ações formativas antirracistas de conscientização dos privilégios da branquitude que insiste em minar a presença negra nas artes da cena e performatividades. O teatro, a dança e a performance negra podem ensinar através de narrativas que historicamente foram silenciadas, apagadas e soterradas, trazendo à tona discussões fundamentais sobre os saberes e fazeres ancestrais negros.

Coaduno com o que diz Ribeiro (2020) sobre a máscara branca tanto no teatro quanto na performance negra. A máscara branca utilizada por um/uma/ume artista negro/a/e não possui um status de *whiteface*, não apresentando, deste modo, similaridades com a ideologia do *blackface*. Os/As/Es artistas pretos/as/es, ao utilizarem máscaras brancas intencionalmente em suas poéticas, fazem críticas e denúncias ao racismo estrutural enquanto um sistema de dominação e enclausuramento de suas existências. As máscaras brancas, neste sentido, não são utilizadas para estigmatizar os traços fenotípicos de pessoas brancas. Esses mascaramentos têm valor de revelação das opressões que operam sobre os corpos e intersubjetividades negras. A pesquisadora cita a atriz sul-africana Ntando Cele que, quando questionada sobre sua obra *Black Off*, se haveria relação da pintura que faz em sua pele negra de branco com o sentido do *blackface*, respondeu: “não. Não há equivalente ao *blackface*. *Blackface* era sempre para fazer rir de alguém por status inferior na sociedade. ‘*Whitefacing*’ debocha sobre o privilegiado, é um espelho. Mas é inofensivo se comparado com a humilhação e a história do *blackface*” (Athiê, 2017).

Ribeiro (2020) também recorre às discussões de Fanon (2008) e Souza (2021) para afirmar que o sujeito negro e sua subjetividade em uma sociedade branco-racista estão submetidos e subjugados aos processos de branqueamento como saídas paliativas do problema racial que os desumaniza. A autora diz que estas “portas” aparentemente solutivas são condições fabricadas para vender formas de se humanizar: “tornar-se gente”. Além disso, a pesquisadora diz que as máscaras brancas são produzidas pela branquitude para manter as hierarquias sociais e seus sistemas de dependência de



negros e negras, porém, são máscaras que não nos servem e não cabem em nossos corpos pretos. Para ela, a máscara branca como denúncia do racismo pode ser uma forma de enunciar e ensinar modos possíveis de emancipação negra, assim como alerta Fanon:

Não há mundo branco, não há ética branca, nem tampouco inteligência branca. Há, de um lado e do outro do mundo, homens que procuram. Não sou prisioneiro da História. Não devo procurar nela o sentido do meu destino. Devo me lembrar, a todo instante, que o verdadeiro salto consiste em introduzir a invenção na existência. No mundo em que me encaminho, eu me recio continuamente (Fanon, 2008, p. 189).

São muitos fatores que levam ao extermínio sistêmico de pessoas racializadas no mundo, a complexidade de tal conjuntura não é possível de ser desenvolvida aqui neste artigo. Trago apenas alguns pontos que me chamaram a atenção para refletir sobre a minha poética autoral negra e que estão mais correlacionados com o contexto brasileiro, no que nos apresenta Abdias Nascimento no livro “O genocídio do negro brasileiro – processo de um racismo mascarado”. O pesquisador aponta que, passados os crimes cometidos durante quase quatro séculos de escravidão no Brasil e que dizimaram grande parte da população negra africana e afrobrasileira, após o período abolicionista, durante o século XX, houve muitas ações estatais de completo descaso, omissão, repúdio e eliminação da população negra afrodescendente. A branquitude foi instaurada como um projeto político-ideológico das elites brancas brasileiras de extermínio e genocídio de pessoas negras e indígenas por meio de projetos de extinção em massa dessas humanidades (Nascimento, 2016).

A forma mais insidiosa desse processo de agressões tem sido a política de branquificar física e culturalmente o país através do estímulo à emigração branca em massa, da proibição à entrada de negro ou de africano depois da abolição da escravatura e a miscigenação elevada à categoria de uma teoria antropológica de salvação nacional. Tem razão Roger Bastide quando rotula tudo isto de “ideologia que força [o negro] a se suicidar como negro para poder existir como brasileiro” (Nascimento, 2016, p. 188).

Logo após o período do que se convencionou chamar de Abolição da Escravatura, além de não haver políticas públicas estatais de reparação aos ex-escravizados/as/es pelos anos de trabalho compulsório para que pudessem se integrar ao mercado de trabalho e constituir suas próprias vidas e modos de subsistência, o Estado Brasileiro estabeleceu-se como uma grande nação genocida de pessoas negras e dos povos originários. O país independente, mas ainda colonizado pelos padrões ocidentais europeus hegemônicos, influenciado pelas teorias pseudocientíficas propostas pelo racismo científico dos séculos XVIII e XIX, reproduziu ao longo do século XX políticas públicas de “limpeza” da negrura: práticas eugenistas e higienistas de ideologia do branqueamento e extermínio da raça negra no Brasil, considerada uma “mancha negra” no contingente populacional (Nascimento, 2016).

O pesquisador afirma que a miscigenação foi amplamente incentivada pelos governos como uma forma de “clarear a população brasileira” e garantir a erradicação da raça preta. O Estado Brasileiro investiu massivamente na imigração de europeus como mão de obra, deixando de lado as



peças negras e descendentes relegadas à própria sorte, para cumprir suas metas de branqueamento da população. Queriam que, através da reprodução com indivíduos brancos, o Brasil clareasse tornando-se menos preto.

O processo de miscigenação, fundamentado na exploração sexual da mulher negra, foi erguido como um fenômeno de puro e simples genocídio. O “problema” seria resolvido pela eliminação da população afrodescendente. Com o crescimento da população mulata, a raça negra iria desaparecendo sob a coação do progressivo clareamento da população do país. Tal proposta foi recebida com elogios calorosos e grandes sinais de alívio otimista pela preocupada classe dominante (Nascimento, 2016, p. 84).

Instaurou-se no Brasil o mito da democracia racial, que nega a existência do racismo no Brasil, forjando artificialmente um imaginário no qual estabeleceu-se pretensamente que todas as pessoas são iguais em relação aos direitos e oportunidades e, também, que todas as três etnias/raças constituintes do Brasil possuem os mesmos direitos sociais, econômicos, políticos e culturais. Este mito fortaleceu-se vertiginosamente através do livro “Casa-Grande & Senzala” (2003), do historiador e sociólogo Gilberto Freyre, publicado pela primeira vez em 1933. Neste livro, o autor reafirmou e sistematizou teorias sobre a democracia racial e sobre a harmonia social, sob as quais todos/as/os brasileiros/as/es seriam iguais, não havendo distinções em função da cor de pele.

Tal expressão, supostamente criada pelas elites brancas brasileiras para garantir seus privilégios, permanece em nossas relações conviviais até os dias atuais, nas quais vende-se a crença de que “[...] pretos e brancos convivem harmoniosamente, desfrutando iguais oportunidades de existência, sem nenhuma interferência, nesse jogo de paridade social, das respectivas origens raciais ou étnicas.” (Nascimento, 2016, p. 48) O mito da democracia racial é um dos fatores mais complexos no processo do genocídio da população negra no Brasil e fortalece o racismo no país, colaborando para reforçar uma suposta igualdade nas dinâmicas das relações étnico-raciais, desmemorização e apagamento da escravidão enquanto um crime de lesa-humanidade. Essa imposição de perda de memória no Brasil dificulta a reflexão crítica sobre as altas taxas de morte de pessoas negras e indígenas.

4 Monstruosidade: sobre a pretensão de criar uma estética grotesca

Retomando o processo de *ex-tinto*, nas descobertas com a indumentária, ao desbravar aquele corpo-máscara (Costa, 2015), nasceu uma enorme figura monstruosa, com características “dinossáuricas”, completamente disforme, que se locomovia estranhamente pelo espaço, como uma grande larva pulsante. O cerne da pesquisa estética passeou pela noção de monstruosidade, pois, queria criar uma imagem asquerosa em movimento, provocadora de uma estética grotesca e ao mesmo tempo precária. Desejava expressar imagetivamente os transtornos enclausurados em minha experiência de vida pertencentes à condição de ser pessoa preta. Queria performativamente excretar



por meio de uma dança tenebrosa toda a raiva contida a partir dos meus traumas e dores. Era minha pergunta no processo criativo: “como, a partir desse mascaramento, poderia explodir e/ou implodir a experiência de ser pessoa preta e ecoar outras existências negras que sofrem cancelamento, desaparecimento e extinção?”. Segundo Muniz Sodré (2019), o racismo gera uma semiótica da monstrosidade no ser negro, um conflito em uma pessoa que é classificada como não humana pelo ocidente europeu,

emerge daí uma semiótica da monstrosidade: para a consciência subjetivada, epifinizada, o “afro” é um homem que a consciência eurocêntrica não consegue sentir como plenamente humano: é, como o monstro, não um desconhecido, mas um conhecido que finalmente não se consegue perceber como idêntico à ideia universal de humano (Sodré, 2019, p. 162).

Escrevi um roteiro de ação, no qual a figura monstruosa criada fazia uma travessia que permeava a metamorfose de um ser larval para uma borboleta. Durante a travessia do ser monstruoso, havia um momento de rompimento do casulo-invólucro para a fuga, libertação e renascimento do ser negro dissidente. A ideia era criar uma transformação do ser larval em um ser negro (belo), uma ode à liberdade: transgressão, transmutação e renascimento. O roteiro dramatúrgico para o desenvolvimento da ação era particularmente simples: realizar uma travessia na qual o ser larval monstruoso, no meio da trajetória de mortificação, rompe com o que está preestabelecido para ele. Há uma metamorfose (rito de passagem) que altera o fim da trajetória dele, libertando-o para renascimento de sua plenitude na vida. Para Marcos Alexandre, “[...] o corpo negro é o espaço de inscrição da memória, é o elo de recriação e de contato com o universo do sagrado e do profano” (2017, p. 50).

Esmerava para que, factualmente, durante essa travessia (memória), houvesse uma revirada da narrativa que já estava dada, um rompimento do casulo-invólucro “camisa de força” pelo ser que habitava aquele ambiente inóspito. Ele conseguia se libertar das amarras e agruras daquela “máscara branca”, repleta de copos brancos cortantes. Desse rompimento do casulo-invólucro “renascia” um ser negro, nu e belo, como uma borboleta após a metamorfose, “deixando de ser lagarta” e virando um ser negro emancipado da crisálida. Remetendo às vivências de derivas na rua onde observei os homens pretos, em meu roteiro de ação, iniciava a performance com a figura mascarada camuflada como um saco de lixo, quase invisível aos “olhos nus”, não se movendo, estando bem recolhida, deixando que o público pudesse ver apenas o movimento respiratório do *córpe* externalizado na máscara. Nesse momento inicial da performance, a ação era bem simples e mínima, tal qual a situação observada na rua em que os homens pretos, muitas vezes, se encontravam invisíveis jogados no chão, dormindo ou acordados, deprimidos, sem perspectiva de vida e em profunda nostalgia. A ação tratava-se de um *córpe* instalado no ambiente, embrulhado pelo invólucro “cobertor”. Aos poucos, aquela situação que parecia “confortável” ia se transformando em outras relações conflituosas e adversativas e o saco de lixo inofensivo transformava-se em um grande monstro tenebroso.



A figura mascarada, ao longo do solo, desenvolvia a ação de desmascaramento, mostrando que aquilo que aparentava ser apenas uma “coisa”, saco de lixo sem vida, tinha energia e propulsão viva. Daí iniciava-se o conflito do ser negro dentro da crisálida cheia de copos descartáveis; em uma dança com movimentos bruscos, dentro da estrutura aprisionadora e asfixiante, o ser-memória-negra encontrava uma brecha para fuga. Desvencilhando-se da “máscara branca” (Fanon, 2008), ele rastejava nu até um ponto de liberdade. Aspirei nessa ficção outro final para o ser-memória-negra, diferentemente da morte e de uma possível extinção. Propus uma leitura de (re)existência, reencontro ancestral com a negrura, uma possibilidade de libertação da alienação branca para uma emancipação existencial.

5 Considerações Finais

Busquei evidenciar com essa ação performativa, intitulada *ex-tinto*, a fuga para libertação e emancipação de um ser-memória-negra, inclusive o vocábulo negro imposto pela branquitude, do que ele representa socialmente, como diz Beatriz do Nascimento, no documentário *Ôrí*, “na medida em que recentemente para os africanos no Brasil, seus antepassados viviam em constante migração dentro do território dos *Bantus* na África. Talvez, a fuga seja uma consequência cultural, uma consequência ancestral” (Gerber, 1989). A fuga da branquitude e do branqueamento é libertação e transgressão das angústias e sufocamentos de ser uma pessoa preta oprimida por uma sociedade desigual e racista. Em busca de um movimento ancestral de aquilombamento e enraizamento, a partir desse trabalho percebo que pratiquei o amor-próprio, criei possibilidades de me amar, auto cuidar e de poder dar e receber amor.

A dialética que introduz a necessidade de um ponto de apoio para a minha liberdade expulsa-me de mim próprio. Ela rompe minha posição irrefletida. Sempre em termos de consciência, a consciência negra é imanente a si própria. Não sou uma potencialidade de algo, sou plenamente o que sou. Não tenho de recorrer ao universal. No meu peito nenhuma probabilidade tem lugar. Minha consciência negra não se assume como a falta de algo. Ela é. Ela é aderente a si própria (Fanon, 2008, p. 122).

Assim como no *Projeto Servir*, primeiro trabalho da trilogia, essa obra é uma performance-manifesto, na qual tive coragem de expor meu corpo nu em busca de processos de cura para as relações conflitantes com a minha autoimagem. Estar nu, neste sentido, foi extremamente importante nesse trabalho. Tal qual no *Projeto Servir*, ao final da ação ficava exposto no chão como um *córpe*, uma humanidade e presença presunçosamente descartável. Em *ex-tinto*, eu me expunha nu e vulnerável às ações do público. Queria expor meu corpo preto, indesejável na frente de muitos espelhos, como uma “obra de arte bela”, por um tempo dilatado, uma forma de ressignificar os processos com minha autoimagem e revelá-lo a pessoas conhecidas e desconhecidas.



Referências

- ALEXANDRE, Marcos Antônio. *O Teatro Negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- ATHIÊ, Joyce. Diante do corpo de uma mulher negra: entrevista com Ntando Cele. Horizonte da cena, 2017. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/tag/ntando-cele/> . Acesso em: 10 jan. 2026.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COSTA, Felisberto Sabino da. Arquiteturas do corpo: máscaras e mascaramentos contemporâneos. *Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas*, v. 2 n. 2 p. 10-27, 2015.
- DIÉGUEZ, Ileana. Des/tecer, des/montar, desvelar. In: DIÉGUEZ, Ileana; LEAL, Mara (org.). *Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena*. Rio de Janeiro: 7 Letras, p.10-19, 2018.
- EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Rosado Isabella (org.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Ilustrações de Goya Lopes. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Bahia: Editora Edufba, 2008.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogá, 2019.
- KOLB-BERNARDES, Rosvita; OSTETTO, Luciana Esmeralda. Modos de falar de si: a dimensão estética nas narrativas autobiográficas. *Pro-Posições*, v. 26, n. 1, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8642424> . Acesso em: 10 fev. 2026.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995. v. 1. 220p.
- NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 3 ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.
- ÔRÍ. Direção Raquel Gerber. Brasil: Raquel Gerber, 1989, vídeo (92min).
- PAULINO, Rogério Lopes da S. *O ator e o folião no jogo das máscaras da Folia de Reis*. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2011.
- RIBEIRO, Rikelle. A máscara branca como dispositivo crítico no teatro negro. *Mistura*, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: <https://www.misturateatro.com/post/a-m%C3%A1scara-branca-como-dispositivo-cr%C3%ADtico-no-teatro-negro> . Acesso em: 06 jul. 2025.
- SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negra brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.
- SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- STRATICO, Fernando Amaral. *Performance, objeto e imagem: escritos sobre os rastros de uma pesquisa*. Londrina: UEL, 2013.



Biografia acadêmica

Rodrigo Augusto de Souza Antero - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Doutorande na linha de pesquisa Artes da Cena no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: rodrigoanteros@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

Way Pury

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

Editor responsável

Altemar Di Monteiro

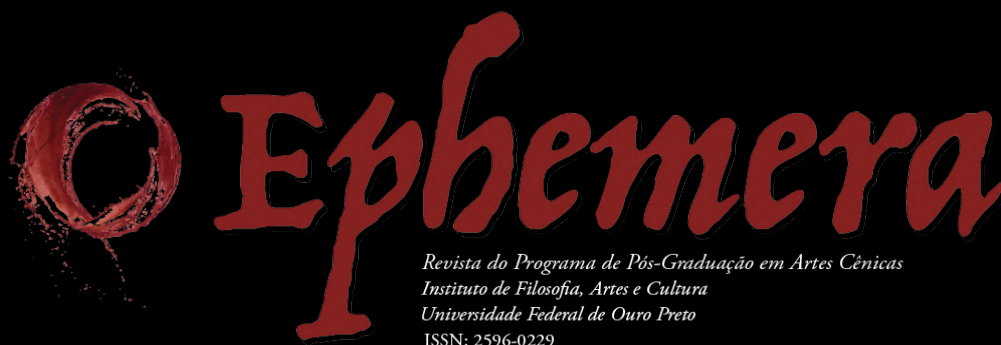
Anderson Feliciano

Soraya Martins

Histórico de avaliação

Data de submissão: 15 jul. 2025

Data de aprovação: 14 jan. 2026



EX-TINTO:
deconstructing black authorial poetics

EX-TINTO:
desmontagem de uma poética autoral negra

Rodrigo Augusto de Souza Antero

 <https://orcid.org/0000-0001-8525-0890>

Ex-tinto:
deconstructing black authorial poetics

Abstract: This article presents a deconstruction (Ileana Diéguez, 2018) of the authorial creative process *ex-tinto* (2018), developed in the Graduate Program in Arts at the Escola de Belas Artes of the Universidade Federal de Minas Gerais. This deconstruction was grounded in autobiographical research, including an artist-researcher diary to produce *escrevivências* (Conceição Evaristo, 2020) of a trilogy of Black performances titled *Projeto Córpe*. *Ex-tinto*, the trilogy's final work, investigates the materiality of white disposable cups, which are configured as a "white mask" (Frantz Fanon, 2008), through a masking process that denounces and exposes structural racism and whiteness.

Keywords: deconstruction; *escrevivências*; black performance, masking and authorial poetics.

Ex-tinto:
desmontagem de uma poética autoral negra

Resumo: O artigo trata de uma desmontagem (Diéguez, 2018), do processo criativo autoral *ex-tinto* (2018) realizado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Para realizar tal desmontagem desenvolveu-se uma pesquisa autobiográfica, na qual realizou-se um diário de artista pesquisadore para fazer "escrevivências" (Evaristo, 2020) de uma trilogia de performances negras chamada *Projeto Córpe*. O trabalho *ex-tinto* é o último da trilogia, nele há uma investigação por processo de mascaramento com a materialidade de copos descartáveis brancos que se configuram como uma "máscara branca" (Fanon, 2008) de denúncia e anúncio dos fenômenos do racismo e da branquitude estruturais.

Palavras-chave: desmontagem; *escrevivências*; performance negra, mascaramento e poética autoral.



1 Introduction

This text presents the deconstruction (Diéguez, 2018) of the authorial creative process *ex-tinto* that I carried out during my master's thesis, in the COVID-19 pandemic, at the Graduate Program in Arts of the Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPG-Artes UFMG), supervised by Marina Marcondes Machado, and defended in 2022. Deconstruction, according to Ileana Diéguez, involves exploratory immersions into a creative process, aimed at (un)covering the backstage of a work and revealing the creative and critical paths used in dramaturgical creation. It is a process of analysis, a deep dive into aesthetic choices made at a given time, identifying what lay behind poetic intentions.

The *ex-tinto* work is the final creative process in a trilogy named *Projeto Córpe*, which also includes the works *Projeto Servir* and *Ex-Tintos*, created over eight years. The word *córpe* is a neologism I coined to merge body and disposable cup. In all of the trilogy's works, I used white and clear disposable plastic cups (WDPC) as material, enabling devices that sparked creation. The main theme was disposability, both in environmental terms—pollution of terrestrial and aquatic ecosystems affecting fauna and flora—as well as disposable human relationships, the impacts of interactions that cancel and erase presences, extinguishing a being from their existence and agency in the world. In *ex-tinto*, I specifically reflected on my existence in the world as a Black, nonbinary, and homosexual person¹.

Although I had submitted a different research project to the Graduate Program, the pandemic led me to develop a new proposal to address the difficulties encountered at that time. At the beginning of my master's, in 2020, at my supervisor's suggestion, I began an artist-researcher diary. Through this immersive, reflective, and meditative writing, I identified my new object of study: the *Projeto Córpe* trilogy, works I created as an independent artist after being dismissed by Cristina Machado from Cia de Dança Palácio das Artes (CDPA).

To conduct the deconstruction, I carried out an autobiographical research, using my own life history, experience, and artistic trajectory within this creative process as sources for the data presented in my dissertation. As a recent epistemological field, autobiographical research seeks the research subject's recognition of their own life histories, body-territory, and the historical, social, and cultural relations to which they belong, thereby strengthening ethical and political narratives.

The act of narrating lived experience carries the essential power for individuals to recognize themselves as subjects of their own histories, assigning meaning to the paths they have taken. By composing narratives of lived life, they enter a position of listening, looking in multiple directions—within and beyond themselves—toward what they were, what they are, and what they wish to become; what they did, what they do, and what they project themselves to do (Kolb-Bernardes and Ostetto, 2015, p. 164).

¹ As a nonbinary person, I wrote this text using inclusive and/or nonbinary language.



Marina Marcondes Machado also encouraged me to engage with the literature of Conceição Evaristo and her concept of *escrevivências*², since, according to the writer, “*escrevivência*, before anything else, is questioning. It is a search to insert ourselves into the world through our stories, through our lives, which the world disregards” (Evaristo cited by Duarte and Nunes, 2020, p. 35). As I began reading this Black author, my own *escrevivências* in the diary awakened the urgency of deconstructing this trilogy, which directly intersected with my process of becoming Black. Indeed, as Neusa Santos Souza writes, “to be Black is to take possession of this consciousness and create a new one that reasserts respect for difference and affirms a dignity beyond any level of exploitation” (Souza, 2021, p. 115).

This Black consciousness unfolded throughout my trajectory in creating the trilogy. Investigative and research practices in creative laboratories epistemologically reeducated me toward understanding what it means to exist as a Black, nonbinary, and homosexual person in Brazil. I regard the solo *ex-tinto* as a Black performance, in which I synthesized this process of becoming Black; in it, I performed a dance of metamorphosis, was born again, and materialized on stage the birth of a Black-memory-being—like a caterpillar emerging from a chrysalis and transforming into a butterfly.

2 Residing the Mask

There is a mask I heard about many times in my childhood. The mask Anastácia was forced to wear. The many accounts and detailed descriptions warned me these were not merely past facts, but living memories buried in our psyche, ready to be told. Today I want to retell them. I want to speak of the mask of silencing. This mask was a concrete object, a real instrument embedded in the European colonial project for over three hundred years. It consisted of a metal piece placed inside the Black subject’s mouth, between tongue and jaw, fastened behind the head by two cords, one around the chin and the other around the nose and forehead. Officially, white masters used it to prevent enslaved Africans from eating sugarcane or cocoa while working on plantations, but its primary function was to enforce muteness and fear, since the mouth became a site of silencing and torture. In this sense, the mask represents colonialism as a whole. It symbolizes sadistic regimes of conquest and domination and their brutal silencing of so-called “Others”: Who can speak? What happens when we speak? And what can we speak about? (Kilomba, 2019, p. 33).

For eight years I unfolded these authorial poetics across the three works, seeking to extract narratives from the relations between my body and disposable cups. Developing such deconstruction meant probing hidden places within myself and bringing forth deep, conflicting feelings. Although I self-identified as Black in 2014, I now see I lacked awareness of the complexity of structural racism and whiteness. I was still fully whitened, covered by a “white mask” as discussed by the Martinican psychiatrist Frantz Fanon in *Black Skin, White Masks* (2008), which prevented me from grasping the

2 *Escrevivência* is a concept created by the Brazilian writer Conceição Evaristo meaning a hybrid of writing and living.



political, social, and cultural implications of my reality and often hindered my artistic-professional development. I see *ex-tinto* as the materialization of this ethnic-racial maturation, since in the performance I dance to shed a mask, a cocoon of white cups. The solo enacts the unmasking of this “white mask”; symbolically, it marks metamorphosis, rebirth, and the overflow of an ancestral Black-memory-being.

Fanon, in the book’s introduction, asks, “What does a man want? What does the Black man want?” (Fanon, 2008, p. 26). In the fifth chapter, he answers that the Black man wants to exist, to be a man, “simply to be a man among other men. [...] I wanted to be a man, nothing more than a man” (Fanon, 2008, p. 106). This creative process is a self-unveiling of racism and the pathologized whitening imposed by an unequal society that rendered my perceptions invisible. A poetics to unmask captive silences, like the mask the enslaved woman Anastácia was forced to wear, latent at the mouth of my traumatic memories, soothed by the hypocrisy of a country still intent on staunching hemorrhages that daily shed Black blood.

The solo premiered in 2018 at *the Festival Curta Dança* at *Espaço Aberto Pierrot Lunar*. I gave three further live sharings: at *A-Mostra.Lab* (2018), also at *Espaço Aberto Pierrot Lunar*; at the 3º *Encontro EnegreSer—Poéticas de Aruandê* (2018), at *Teatro Espanca*; and at *Ações de Apartamento* (2019), held in the apartment of Ítalo Augusto Moreira, dancer, performer, producer, improviser, and the event’s curator. After completing the creative process of my undergraduate thesis in UFMG’s Theatre program, titled *Ex-Tintos*, in late 2017—created with dance artist Carol Vilela—I decided to create an independent solo and claim, with courage, my own Black authorship.

Based on feedback from the examining committee and conversations with artists who experienced the work, I saw the need to continue the work in process (Cohen, 2004), premiering a nearly 15-minute version at the short dance scenes festival. In 2020, due to the Covid-19 pandemic, I created a video-performance of the live solo, which circulated in several online festivals. I shared it live again in 2021 in the city of Medellín, Colombia, invited to the *VIII Encuentro Endanzante—Arqueologías Corpóreas*. That same year, in the Brazilian city of Belo Horizonte, it was also selected for the *Manifestação Internacional de Performance* (MIP-4).

Throughout the creative process, I was not aware I was developing a creative investigation with masks or masking (Costa, 2015). Only when writing the trilogy’s deconstruction-performance for my master’s I came to understand this work as contemporary masking. My artistic training included little study of this theme in the Performing Arts. My knowledge was incipient, and during the creative process of *ex-tinto* I empirically experimented and “played” (Paulino, 2011) with the cups’ materiality to generate mythopoetic narratives and possible dramaturgy.

I wanted to create a performance based on the clothing involved in that work, which we call the body-trash whale, an element for which we lacked sufficient time for a more profound investigation of corporeal research. *Ex-Tintos* became too long, and Carol and I could not develop this image as intended. I extended this performance only in the solo *ex-tinto*, stretching its poetic



meanings into a performative action that symbolically addressed my autobiographical experience as a Black person.

During the creation of *Ex-Tintos*, while still an undergraduate Theatre student, I was in dialogue with the field of Visual Arts, taking elective courses at the *Escola de Belas Artes* focused on sculpture, installation, happening, performance, and body art. From these references, I proposed to Carol ways of relating to WDPC, integrating them into our bodies to produce danced performative narratives. In our investigations, we discovered ways to attach the cups to our bodies: we used tape to fix them onto the skin or filled our clothes with them, generating large, strange figures unable to move or fully navigate space. These limitations produced by the cups became central to what we wished to express, functioning as the creative devices through which we composed the body-trash whales.

In the creation of *ex-tinto*, I realized that this body-trash whale garment—made of grayish elastic fabric and filled with WDPC—would enable a performative experience denouncing and announcing the structural racism that imposes extinction upon marginalized, excluded, and discriminated existences. I began experimenting with the sewn garment as a headless puppet; once inside it, through sensory engagement with its materiality and my synesthetic perceptions within the mask, it revealed itself as a shell, a cocoon, even a womb. Filled with WDPC, the shell cased, coiled, and cradled me; I felt inside a rough carcass. As in masking, I hid entirely within the “white mask” (Fanon, 2008), which, when closed and propped against walls at the performance sites, resembled a large ordinary trash bag. My intention was to render more explicit a reading of “disposable bodies,” less evident in the trilogy’s earlier works.

I regularly walked through a place known as Baixo Centro in Belo Horizonte, beneath the Santa Tereza overpass, extending along Aarão Reis Street to Praça da Estação. I crossed this area to teach dance classes, traveling from the Centro de Formação Artística e Tecnológica (CEFART), located within the Palácio das Artes compound, to the Núcleo de Formação Artística of the Escola Livre de Artes Arena da Cultura (ELA ARENA), in the Edifício Central. Moving from an area considered “noble,” in the Funcionários neighborhood, to one deemed “marginalized”, I observed the shifts between territories so close yet marked by stark differences in those who inhabited them: from an elite central zone, physically well-structured and populated mostly by white, privileged people, to another central yet precarious space inhabited largely by vulnerable Black people.

Centro Baixo area is a place that has been revitalized in recent years, where the Praça da Estação cultural complex is located. Many alternative and independent artistic events in Belo Horizonte take place there. At the same time, many unhoused people live there under extremely poor, miserable, and unsanitary conditions. In contrast, there are numerous bars, bohemian gatherings, and festivals. It is an apparently contradictory environment, where poverty and inequality coexist with art, celebration, and joy. Walking there, the Black male waste pickers and scrap collectors who lived there drew my attention.



In these drifts, I focused especially on the Black male scrap collectors, as their situation echoed something within my own family. My father, also a Black man, for many years collected aluminum cans at home to sell as scrap. When our financial situation worsened, he would also gather cans after events where he worked as a waiter. I noticed those men covered themselves with bluish and grayish felt blankets, so-called “beggars’ blankets”, which evoked the shell (body-trash whale) I was experimenting with in *Ex-Tintos*. I perceived that beyond protecting against the night cold, the blanket was also an object of affection, protection, and self-care for those Black men.

The scenes I witnessed—Black men relegated to social neglect, treated as disposable, useless, and “without function”—echo the grim context described by Abdias Nascimento in *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado* (2016). According to Nascimento, “[...] those who survived the horrors of slavery and could no longer sustain satisfactory productive capacity were cast into the streets, left to their own fate, like unwanted human waste” (2016, p. 79). Those Black men, like my father, are the outcome of state omission following the abolition of slavery on May 13, 1888, with the signing of the Lei Áurea—an omission tragically perpetuated to this day.

In composing the solo, I sought to evoke the everyday scenes I had witnessed in the Baixo centro, to render visible the lack of affection, love, dignified healthcare, and public social assistance policies in my city that bitterly pierced me along that route. In the first studio rehearsals, upon again taking up the body-trash whale casing, I initially simply donned it and wished to “merely reside” within the mask—a hostile cocoon that hindered my breathing. I wanted to reside the mask and perceive how it would affect me emotionally and psychologically, since, according to Stratico, “the object thus connects personal history to the history of other citizens, establishing relations between the personal and the social” (2013, p. 76). Residing that inhospitable masked space, my street drifts, drawn from observations in Belo Horizonte’s Baixo Centro soon surfaced in my repertoire of bodily memories, enabling the first experimentations and improvisations with the object.

Objects reveal the manifestation and construction of identities, as well as the power relations that produced them. Questions on gender, sexuality, religiosity, and subjectivity inhabit the systems of everyday objects and persist when they enter artistic spaces (Stratico, 2013, p. 77).

The performance took shape as the action of “dancing that mask” (Paulino, 2011) and being danced by it. Rogério Lopes da Silva Paulino (co-supervisor of my master’s degree) developed this expression in his PhD research on masks in Folias de Reis in the municipalities of Matosinhos and Fidalgo, Minas Gerais, and on their possible use in acting and theatrical improvisation. Paulino addressed the agency of the mask—how it operates as a creative device enabling revelers to become *brincantes*, activating performative action within the cultural manifestation and producing the festive event.

[...] revelers become accustomed from an early age to correlating masking with dancing, so that the mask becomes an aid in recovering the memory of bodily knowledge learned in childhood and inscribed in their bodies, as argued in the first chapter. The mask, in turn, when manifested through dance, potentiates this



knowledge. Thus, the mask functions as a device facilitating the recovery of this bodily knowledge (Paulino, 2011, p. 124).

“Am I the one who wears the mask? Or is it the mask that wears me?” This question, posed by Paulino, emerged for me while residing that mask. It expanded my body’s dimensions and extensions in space and, in “dancing that mask,” I lost awareness of the boundaries between my body and it, now integrated. The WDPC filled casing covering me generated multiple discomforts: the cups scraped and wounded my skin, while impairing my breathing and vision; I felt completely suffocated (asphyxiated) by disposable cups—an experience of enclosure. According to Paulino, “[...] a mask’s agency is revealed above all in its capacity to enable the wearer to be (un)dressed in a perspective” (2011, p. 153). I perceive that “dancing that mask” emerged from the discomfort it produced. Wearing and residing it meant being (un)dressed by it, thus initiating the mask’s agency, manifest as bodily performativity in space. It was not I who animated the object, but the object that propelled my body toward the poetic discourse it required.

I sought to submit myself to a radical experience capable of lending the audience a truthful sense of the physicality and corporeality investigated through masking, thereby generating synesthetic sensations in those who saw the performance. The mask-casing altered my body’s physiological condition. Inside it, allowing myself to be packed by those cutting cups, breathing was difficult and seeing from within the cocoon was severely impaired. These difficulties altered my spatial perception of the performance sites. According to Paulino, “due to the various physiological and perceptual alterations provoked by its use, the mask altered these energy flows or our perception of them, making them more readily noticeable” (2011, p. 155). From my limitations, inabilities, and inefficiencies in relation to the object’s materiality, I created the work, using elements inherent to the mask itself as vectors to generate a monstrous figure.

Beyond the difficulties of seeing and breathing, another limitation in investigating the mask was hearing. Inside the casing, the sheer number of cups produced a loud, abrasive sound. For the soundtrack of the live premiere at the Curta Dança Festival, I asked musician and dancer Leonardo Molina to compose a soundscape blending Kalunga (sea) sounds and whale cries from the ocean depths with percussive instrumentation. I wanted the soundtrack to evoke the Black Atlantic—the traumatic Africa–Brazil crossing endured by enslaved Black people—and to resonate with the noise of the cups scraping my Black body. I danced traversed by the cups’ strident sound, by the tactile discomfort that wounded me, and by the suffocation caused by the airless casing, which, as I moved, intensified the heat inside the mask, making me sweat profusely.

Throughout the performance, I danced an ode to liberation, to metamorphosis. It symbolized the rebirth of a caterpillar freeing itself from its pupa within a cocoon or chrysalis and becoming a butterfly. During the action, I undressed the cocoon—the mask—as release from that cup-filled shell, a second white skin over my “black skin and my voice,” as Elza Soares sings in *Mulher do fim*



*do mundo*³. Freed from the chrysalis, a being-black-memory moved toward a ritual of becoming Black, reclaiming an ancestry repeatedly threatened with extinction: “I take up this blackness and, with tears in my eyes, reconstitute its mechanism. What was broken apart is, by my hands, by intuitive lianas, reassembled, rebuilt” (Fanon, 2008, p. 124).

3 Breaking the black myth: overflowing existential limits

The dramaturgy of *ex-tinto* delved more deeply into questions of my Blackness, as discussed by Leda Maria Martins, than the other two works in the Projeto Córpe trilogy. Yet it exceeded my biographical experience. While rooted in my lived reality as a Black person and the traumas carried through this social marker, the research also encompassed other experiences of Blackness. I examined newspapers, articles, books, videos, and related materials on the systemic genocide inflicted upon Brazil’s Black population. From my observations of Black men in Belo Horizonte’s Baixo Centro, I sought, through masking with the body-trash whale garment, to provoke reflection on the projects and procedures of invisibilization, annihilation, and disappearance imposed upon Black lives and subjectivities in this violent country. These crimes are perpetuated, above all, by white supremacy, which continues to drive the extinction of these human existences.

In this solo, I wished to continue researching extinction, but now through a lens grounded in my own reality, since *Ex-Tintos* addressed extinction across broader thematic possibilities. In *ex-tinto*, I sought to navigate the depths of my transatlantic self, concealed within “submerged worlds that only the silence of poetry penetrates”, as written by Conceição Evaristo. I needed to revisit my own myths to unleash new artistic and existential overflows. As Beatriz Nascimento states in the documentary *Ôrí* (1989):

There must be a myth, there must be a hero... there must be independence from death... this liberation from death. You must know the myth’s flaws... because only then you do grow, when you destroy your myths... when you discover they are just like you. That is indeed a real revolutionary state! (Gerber, 1989).

I needed to brush against the idiosyncrasies etched into my bodily memory and confront what Neusa Santos Souza calls the “Black Myth,” symbolically dissolving the contradictions surrounding it. According to Souza, myth masks reality, producing an illusory parallel narrative on ourselves and our world. As a product of economic, political, ideological, and psychic forces, it conceals relations of oppression and domination under whiteness. This myth thus constitutes a Black problem produced by a white problem: racism.

3 MULHER do fim do mundo. Interpreter: Elza Soares. Available at: <https://www.lettras.mus.br/elza-soares/mulher-do-fim-do-mundo/>. Accessed in: Jan 10, 2026.



Souza (2021) argues that the Black Myth is one of the central challenges shaping Black existence. We are constantly confronted with pressures to approximate whiteness, which appears to offer pathways to social mobility. Fostered by our social matrix, this myth operates like a ghost—an imago compelling us, through colonized desire, to pursue whitening at any cost. The Black subject strives to escape stereotyped representations imposed through social relations: “the irrational, the ugly, the bad, the dirty, the sensual, the hyperpotent, the exotic” (Souza, 2021, p. 57). Throughout the creation of this solo, and still today, I remain engaged in deconstructing and destabilizing the values of a white culture sedimented within my lived experience.

I reflect on the notion of mask and masking in this context through a dialogue with Professor Felisberto Sabino da Costa in the article “Arquiteturas do corpo: máscaras e mascaramentos contemporâneos” (Costa, 2015). The author states that these two spheres—the mask and masking—flirt with performativity and theatricality. I worked with what he terms the “body-mask” in an experience of *presentifying* past, present, and future memory. This process involved stripping away the casing covering I wore: a second skin composed of disposable cups. For Costa, mask and masking can be used as synonyms, yet they occasionally represent distinct meanings. When discussing the concept of masking, we expand “its palette, distancing it from the usual notion of the mask” (Costa, 2015, p. 16). It is not merely a binary logic of hiding or revealing a body, but of activating, resizing, and highlighting it; its presence serves as an artistic-political questioning in contemporary times. I view masking as a way to estrange and marvel at reality itself, updating it from its normative and, at times, perverse meanings.

Beyond the hide-reveal opposition attributed to the use of masks, other possibilities arise from the relationship established by wearing them. Masking is a mutating phenomenon, as Zeami declares regarding Noh theater: “a new flower is created in response to the changing times” (1984, p. 161). In this sense, it is a historical process; people must always shape new keys to access it. Rather than sticking to the friction between the real and the fictional, masking is situated in the ambiguity of these borders. It is not so much a matter of seeking relationships between the two, but of living that tension (Costa, 2015, p. 16).

In my work, masking was a critical device for denouncing and announcing experienced whitening processes, reflections of structural racism as discussed by researcher Rikelle Ribeiro in the article *A máscara branca como dispositivo crítico no teatro negro* (2020). Embedded in my performance narrative was a critique of racism through the use of a white mask. This element is highly present in Black poetics and is increasingly studied by theorists of Black theater, dance, and performativity. As the researcher points out, “when Black subjects (actors or not) dress in white to ironize and question the status quo of whiteness, we see a subject who denies the white mask device to offer a salvation of their Blackness” (Ribeiro, 2020).

Ribeiro (2020) discusses blackface, a masking technique in which white artists painted themselves black to ridicule—in racist dramatic performances—what they, as white people, represented as their imaginaries of Black people. These were crude performances that depreciated



the phenotypic traits, identity, and culture of Black individuals. Regarding these racist maskings, the researcher states that “in this work, this technique takes on the quality of racist because through it, stereotypes about a race were perpetuated. There, the Black subject was represented as stupid, naive, depraved, violent, hypersexualized, and dependent” (Ribeiro, 2020). It is observed that the use of blackface throughout the history of theater and television was a strategy to further diminish the representation of Black artists. The privilege of white artists was also present in this context to retract and remove opportunities from Black people.

According to Ribeiro, the technique emerged in the nineteenth century in the United States, expanding to various other artistic forms. The reproduction of this heinous practice began to decrease from the 1960s onward, due to the resistance of Black civil rights movements that erupted in the United States and worldwide. However, we still identify contemporary blackface today, reinforcing the strong presence of anti-Black racism. The researcher argues that Black theater is a powerful instrument for anti-racist formative actions, raising awareness of the privileges of whiteness that insists on undermining Black presence in the performing arts. Black theater, dance, and performance can teach through narratives that have been historically silenced, erased, and buried, bringing fundamental discussions about ancestral Black knowledge and practices to light.

I agree with Ribeiro (2020) regarding the white mask in both theater and Black performance. The white mask used by a Black artist does not hold the status of “whiteface” and thus lacks similarities with the ideology of blackface. By intentionally using white masks in their poetics, Black artists critique and denounce structural racism as a system of domination and enclosure of their existences. In this sense, white masks are not used to stigmatize the phenotypic traits of white people. These maskings serve to reveal the oppressions operating on Black bodies and intersubjectivities. The researcher cites South African actress Ntando Cele, who, when asked if the white paint on her skin in her work *Black Off* related to blackface, replied: “No. There is no equivalent to blackface. Blackface was always about laughing at someone of lower status in society. ‘Whitefacing’ mocks the privileged; it is a mirror. But it is harmless compared to the humiliation and history of blackface” (Athiê, 2017).

Ribeiro (2020) also draws on the discussions of Fanon (2008) and Souza (2021) to affirm that Black subjects and their subjectivities in a white-racist society are subjected to whitening processes as palliative exits from the racial problem that dehumanizes them. The author states that these seemingly “solution-oriented” doors are conditions manufactured to sell ways of becoming human: “becoming a person.” Furthermore, the researcher says that white masks are produced by whiteness to maintain social hierarchies and systems of dependency. However, these are masks that do not serve us and do not fit our Black bodies. For her, the white mask as a denunciation of racism can be a way to enunciate and teach possible modes of Black emancipation, as Fanon warns:

There is no white world, there is no white ethics, and no white intelligence as well. There are, in every corner of the world, men who search. I am not a prisoner of History. I should not seek there for the meaning of my destiny. I should constantly remind myself that the real leap consists in introducing invention into



existence. In the world toward which I am heading, I continually recreate myself. (Fanon, 2008, p. 189).

Many factors lead to the systemic extermination of racialized people globally, and the complexity of such a situation cannot be fully developed in this article. I bring forward only a few points that caught my attention to reflect on my original Black poetics, which are closely correlated to the Brazilian context as presented by Abdias Nascimento in the book *O genocídio do negro brasileiro—processo de um racismo mascarado*. The researcher points out that following the crimes committed during nearly four centuries of slavery in Brazil, which decimated a large part of the African and Afro-Brazilian population—the post-abolition period of the 20th century saw many state actions of complete neglect, omission, repudiation, and elimination of the Black population. Whiteness was established as a political-ideological project of the Brazilian white elites for the extermination and genocide of Black and Indigenous people through projects of mass extinction (Nascimento, 2016).

The most insidious form of this process of aggression has been the policy of physically and culturally whitening the country through the encouragement of mass white emigration, the prohibition of Black or African entry after the abolition of slavery, and miscegenation elevated to the category of an anthropological theory of national salvation. Roger Bastide is right when he labels all this as an “ideology that forces [the Black people] to commit suicide as Black in order to exist as Brazilian” (Nascimento, 2016, p. 188)

Shortly after the period conventionally called the Abolition of Slavery in Brazil, there were no state public policies for reparations to the formerly enslaved for years of compulsory labor. Such policies would have allowed them to integrate into the labor market and establish their own lives. Instead, the Brazilian State established itself as a genocidal nation against Black people and Indigenous peoples. The country, independent but still colonized by Western European hegemonic standards and influenced by pseudoscientific theories of 18th and 19th-century scientific racism, reproduced public policies of “cleaning” Blackness throughout the 20th century. These included eugenic and racial hygiene practices of whitening ideology aimed at the extermination of the Black race in Brazil, which was considered a “black stain” on the population (Nascimento, 2016).

The researcher states that miscegenation was widely encouraged by governments as a way to “lighten the Brazilian population” and ensure the eradication of the Black race. The Brazilian State invested massively in European immigration as a labor force, leaving Black people and their descendants to their own devices to fulfill its population whitening goals. They intended for Brazil to lighten through reproduction with white individuals, becoming less Black.

The process of miscegenation, based on the sexual exploitation of Black women, was erected as a phenomenon of pure and simple genocide. The “problem” would be solved by the elimination of the Afro-descendant population. By the growth of the mixed-race population, the Black race would disappear under the pressure of the progressive lightening of the country’s population. Such a proposal was



received with warm praise and great signs of optimistic relief by the concerned ruling class (Nascimento, 2016, p. 84).

The myth of racial democracy was established in Brazil, denying the existence of racism and artificially forging an imaginary in which all people are supposedly equal in rights and opportunities. This myth suggests that the three constituent races of Brazil possess the same social, economic, political, and cultural rights. The book *Casa-Grande & Senzala* (2003) by historian and sociologist Gilberto Freyre, first published in 1933, significantly strengthened this narrative. In this work, the author reaffirmed and systematized theories of racial democracy and social harmony, under which all Brazilians were purportedly equal regardless of skin color.

This expression, supposedly created by white Brazilian elites to guarantee their privileges, remains in our social relations today. It sells the belief that “[...] Blacks and whites coexist harmoniously, enjoying equal opportunities for existence, without any interference from their respective racial or ethnic origins in this game of social parity” (Nascimento, 2016, p. 48). The myth of racial democracy is one of the most insidious factors sustaining the genocide of the Black population in Brazil. It reinforces racism by promoting the illusion of equality in ethnic-racial relations, while simultaneously encouraging the forgetting and erasure of slavery as a crime against humanity. This imposed amnesia hinders critical reflection on the persistently high death rates among Black and Indigenous people.

4 Monstrosity: on the attempt to create a grotesque aesthetic

Resuming the process of *ex-tinto*, through discoveries with the costume, as I ventured into that body-mask (Costa, 2015), an enormous monstrous figure emerged, bearing “dinosaur-like” features—utterly deformed and moving through space with strangeness, like a large pulsating larva. The core of the aesthetic inquiry revolved around monstrosity, as I sought to create a repulsive moving image capable of provoking an aesthetic that was at once grotesque and precarious. I wished to express imagetically the disturbances embedded in my lived experience within the condition of being Black. I wanted to excrete performatively, through a tenebrous dance, the rage contained in my traumas and pain. My guiding question in the creative process was “How, through this masking, might I explode and/or implode the experience of being Black and echo other Black existences subjected to cancellation, disappearance, and extinction?” According to Muniz Sodré (2019), racism produces a semiotics of monstrosity in the Black being, generating an inner conflict within one classified as non-human by the European West,

from this emerges a semiotics of monstrosity: for the subjectivated, epiphanized consciousness, the “Afro” is a man whom the Eurocentric consciousness cannot perceive as fully human: he is, like the monster, not an unknown, but a known being who ultimately cannot be perceived as identical to the universal idea of the human (Sodré, 2019, p. 162).



I wrote an action script in which the monstrous figure I had created undertook a crossing that traced the metamorphosis from a larval being into a butterfly. During this crossing of the monstrous being, there was a moment of rupture of the cocoon-casing, enabling the escape, liberation, and rebirth of the dissident Black being. The idea was to create a transformation from the larval being into a Black (beautiful) being, an ode to freedom: transgression, transmutation, and rebirth. The dramaturgical script for developing the action was particularly simple: to carry out a crossing in which the monstrous larval being, midway through its trajectory of mortification, breaks with what has been preestablished for it. There is a metamorphosis (rite of passage) altering the course of its trajectory, freeing it into the rebirth of its full existence. . For Marcos Alexandre, “[...] the Black body is the space of memory inscription, the link of recreation and contact with the universe of the sacred and the profane” (2017, p. 50).

I strove for this crossing (memory), in factual terms, to produce a reversal of the narrative that had already been given, a rupture of the cocoon-casing “straitjacket” by the being that inhabited that inhospitable environment. It managed to free itself from the bonds and afflictions of that “white mask,” filled with sharp white cups. From this rupture of the cocoon-casing, a Black being was “reborn,” naked and beautiful, like a butterfly after metamorphosis, “ceasing to be a caterpillar” and becoming a Black being emancipated from the chrysalis. Referring to my experiences wandering the streets where I observed Black men, in my action script the performance began with the masked figure camouflaged as a garbage bag, almost invisible to “naked eyes,” not moving, tightly withdrawn, allowing the audience to see only the breathing movement of the body externalized in the mask. In this initial moment of the performance, the action was very simple and minimal, like the situation I had observed in the street, where Black men were often invisible, thrown on the ground, asleep or awake, depressed, without life perspective, and in profound nostalgia. The action consisted of a body installed in the environment, wrapped in the “blanket” casing. Gradually, that situation which seemed “comfortable” transformed into other conflictual and adversarial relations, and the harmless garbage bag became a large tenebrous monster.

Throughout the solo, the masked figure enacted the process of unmasking, revealing that what had appeared to be a mere “object”—a lifeless garbage bag—possessed vital energy and propulsion. Subsequently, the conflict of the Black being emerged from within a chrysalis filled with disposable cups; through a dance of abrupt movements within this imprisoning and asphyxiating structure, the Black-memory-being discovered an opening for escape. Disentangling itself from the “white mask” (Fanon, 2008), it crawled naked toward a point of liberation. Within this fiction, I sought an alternative trajectory for the Black-memory-being, divergent from death or potential extinction. I proposed a reading of (re)existence, an ancestral reunion with Blackness and a path toward liberation from white alienation, culminating in existential emancipation.



5 Final considerations

Through this performative action, titled *ex-tinto*, I sought to foreground the escape toward the liberation and emancipation of a Black-memory-being, including the very term “Black” imposed by whiteness and what it socially signifies. As Beatriz do Nascimento states in the documentary *Ôrí*, “to the extent that recently for Africans in Brazil, their ancestors lived in constant migration within Bantu territories in Africa. Perhaps escape is a cultural consequence, an ancestral consequence” (Gerber, 1989). Escape from whiteness and whitening is liberation and transgression against the anguish and suffocation of being a Black person oppressed by an unequal and racist society. In search of an ancestral movement of *aquilombamento* and rooting, through this work I recognize that I practiced self-love, created possibilities to love myself, to care for myself, and to give and receive love.

The dialectic that introduces the need for a support point for my freedom expels me from myself. It breaks my unreflective position. Always in terms of consciousness, Black consciousness is immanent to itself. I am not a potentiality of something; I am fully what I am. I do not have to resort to the universal. In my chest, no probability has a place. My Black consciousness does not assume itself as the lack of something. It is. It is adherent to itself (Fanon, 2008, p. 122).

As in *Projeto Servir*, the first work of the trilogy, this piece is a performance-manifesto, in which I had the courage to expose my naked body in search of healing processes for the conflictual relations with my self-image. Being naked, in this sense, was extremely important in this work. As in *Projeto Servir*, at the end of the action I remained exposed on the floor like a body, a humanity and presence presumptively disposable. In *ex-tinto*, I exposed myself naked and vulnerable to the actions of the audience. I wanted to expose my Black body, undesirable before many mirrors, as a “beautiful work of art,” for a dilated duration, as a way of resignifying the processes with my self-image and revealing it to known and unknown people.



References

- ALEXANDRE, Marcos Antônio. *O Teatro Negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- ATHIÊ, Joyce. Diante do corpo de uma mulher negra: entrevista com Ntando Cele. Horizonte da cena, 2017. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/tag/ntando-cele/> . Acesso em: 10 jan. 2026.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COSTA, Felisberto Sabino da. Arquiteturas do corpo: máscaras e mascaramentos contemporâneos. *Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas*, v. 2 n. 2 p. 10-27, 2015.
- DIÉGUEZ, Ileana. Des/tecer, des/montar, desvelar. In: DIÉGUEZ, Ileana; LEAL, Mara (org.). *Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena*. Rio de Janeiro: 7 Letras, p.10-19, 2018.
- EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Rosado Isabella (org.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Ilustrações de Goya Lopes. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Bahia: Editora Edufba, 2008.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogá, 2019.
- KOLB-BERNARDES, Rosvita; OSTETTO, Luciana Esmeralda. Modos de falar de si: a dimensão estética nas narrativas autobiográficas. *Pro-Posições*, v. 26, n. 1, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8642424> . Acesso em: 10 fev. 2026.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995. v. 1. 220p.
- NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 3 ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.
- ÔRÍ. Direção Raquel Gerber. Brasil: Raquel Gerber, 1989, vídeo (92min).
- PAULINO, Rogério Lopes da S. *O ator e o folião no jogo das máscaras da Folia de Reis*. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2011.
- RIBEIRO, Rikelle. A máscara branca como dispositivo crítico no teatro negro. *Mistura*, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: <https://www.misturateatro.com/post/a-m%C3%A1scara-branca-como-dispositivo-cr%C3%ADtico-no-teatro-negro> . Acesso em: 06 jul. 2025.
- SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negra brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.
- SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- STRATICO, Fernando Amaral. *Performance, objeto e imagem: escritos sobre os rastros de uma pesquisa*. Londrina: UEL, 2013.



Academic Biography

Rodrigo Augusto de Souza Antero - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Phd student in the research line Artes da Cena at the Programa de Pós-Graduação em Artes at the Escola de Belas Artes of the Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil.

E-mail: rodrigoanteros@gmail.com

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

No declared research context

Copyright

Rodrigo Augusto de Souza Antero

Copyright of the translation

Celso Rimoli 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

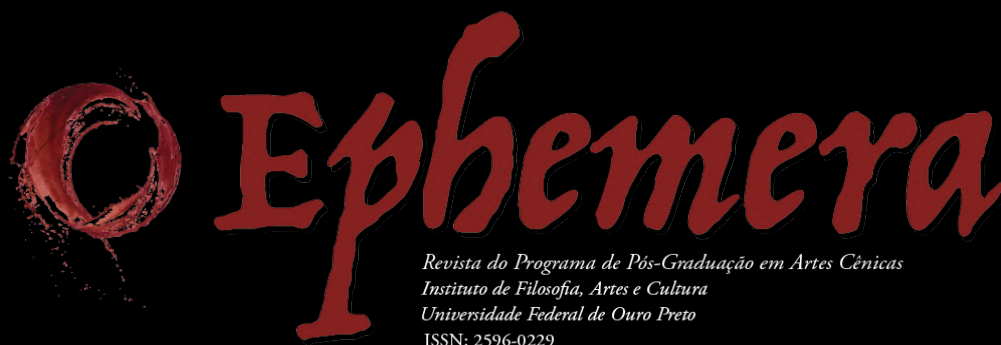
Anderson Feliciano

Soraya Martins

Peer Review History

Submission date: 15 July 2025

Approval date: 14 January 2026



ARVORAR:
por um enraizamento afropindorâmico do corpo-território

ARVORAR:
toward an Afropindoramic rooting of the body-territory

Way Pury

 <https://orcid.org/0000-0002-1432-7149>

 doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.7961

Arvorar:

por um enraizamento afropindorâmico do corpo-território

Resumo: Este artigo propõe o verbo arvorar como tradução conceitual do termo *reclaim*, tal como mobilizado por Isabelle Stengers, argumentando que esta escolha abre caminhos para uma tradução cosmopolítica enraizada em perspectivas ameríndias e afrodiaspóricas. A partir de um diálogo com Bruno Latour, Donna Haraway, Luiza de Aguiar Borges e Guilherme Gontijo Flores, discute-se a tradução como prática insurgente, marcada por equívoco produtivo, indeterminação e contato. A proposta de arvorar convoca a imaginação vegetal, a performatividade ritual e a visibilidade insurgente como operadores críticos que reconfiguram a noção moderna de resistência. Trata-se de uma tradução-feitiço, uma palavra-onça, uma prática de mundo que resiste à neutralidade e ao apagamento, enraizando-se na potência de mundos plurais que se cruzam e se transformam mutuamente. No que tange às artes da cena, este texto é o gesto-semente de um programa performativo em devir, brotamento (rizomático) e (des)(re)territorialização.

Palavras-chave: reclaim; arvorar; tradução performativa; cosmopolítica; cena afropindorâmica.

Arvorar:

toward an Afropindoramic rooting of the body-territory

Abstract: This article proposes the verb arvorar as a conceptual translation of the term *reclaim*, as mobilized by Isabelle Stengers, arguing that this choice opens pathways for a cosmopolitical translation rooted in Indigenous and Afrodiasporic perspectives. Drawing on a dialogue with Bruno Latour, Donna Haraway, Luiza de Aguiar Borges, and Guilherme Gontijo Flores, translation is discussed as an insurgent practice marked by productive equivocation, indeterminacy, and encounter. The proposal of arvorar invokes vegetal imagination, ritual performativity, and insurgent visibility as critical operators that reconfigure modern notions of resistance. It is a spell-translation, a jaguar-word, a world-practice that resists neutrality and erasure, rooting itself in the potency of plural worlds that cross and transform one another. Regarding the performing arts, this text is the seed-gesture of a performative program in becoming, a (rhizomatic) sprouting and a (de)(re) territorialization.

Keywords: reclaim; arvorar; performative translation; cosmopolitics; afropindoramic scene.



1 Introdução

Este artigo nasce como um gesto de cena. Um feitiço. Mais do que propor uma equivalência lexical entre línguas, ele se escreve como uma coreografia de pensamento, uma performance teórica que se arvora na encruzilhada entre tradução, ritual, arte e cosmopolítica. Ao propor o verbo arvorar como tradução conceitual do termo *reclaim*, tal como mobilizado por Isabelle Stengers em textos como “Au temps des catastrophes” (2009) e “La sorcellerie capitaliste” (Stengers; Pignarre, 2005), o presente texto deseja intervir no modo como pensamos o ato de traduzir – não como passagem, mas como ficção criadora; não como equivalência, mas como corpo vibrátil.

No contexto das artes da cena e das práticas performativas, arvorar se apresenta como verbo-corpo: uma enunciação que se planta, se dobra e se eleva, abrindo espaço para que saberes, cosmologias e alianças interditas possam emergir no plano da visibilidade. Em português, o verbo convoca múltiplas imagens: a árvore que cresce, a bandeira que se ergue, o gesto¹ que se inscreve no espaço. Mas é sobretudo no corpo – corpo que dança, canta, fala e escuta – que arvorar realiza sua força: uma potência de presença que traduz e, ao mesmo tempo, desloca o gesto de *reclaim*. Neste sentido, arvorar é aqui proposto como um verbo da cena, um operador dramaturgico-conceitual, uma força que pode reverberar nas maneiras de conceber e produzir teatro e performance *art* em contextos de resistência, reencantamento e luta por mundos habitáveis.

Partimos, então, da hipótese de que arvorar não apenas traduz *reclaim*, mas o performa: inscreve-o em uma gramática expandida que conjuga feitiçaria, xamanismo, memória encarnada, vegetabilidade e insurgência. Trata-se de pensar a tradução como ato de corpo, como faz Leda Maria Martins ao propor o tempo espiralar do rito afro-brasileiro, e como rasura da cronologia colonial, como propõe Jota Mombaça ao evocar a ficção como tecnologia de abalo. A escrita deste texto, nesse sentido, não pretende apenas descrever o verbo arvorar, mas arvorecer-se com ele, operar como dobra, como cena de pensamento, como corpo-sem-órgãos (Deleuze; Guattari, 1995) em busca de novas formas de encenação do político e do poético.

Nos palcos da floresta, nos rituais das retomadas, nas danças dos encantados e nas fabulações das linguagens minoritárias, arvorar aparece como verbo que sustenta mundos, não pela rigidez,

1 Em Gilles Deleuze, o gesto não se reduz a um movimento funcional nem à expressão representativa de um sujeito, mas designa uma potência corporal intensiva, um pensamento em ato, que opera por histerização da forma e ruptura com a organicidade mimética. No cinema e no teatro, o gesto (ou Gestus, em diálogo com Brecht) é aquilo que faz emergir corpos em “posturas impossíveis”, suspensos entre dois regimes – o cotidiano e o cerimonial – e, por isso mesmo, capazes de produzir diferença. Trata-se de um procedimento estético-político que desloca o primado da imagem para a coordenação das atitudes do corpo, instaurando uma teatralização direta dos corpos. Em conexão com o conceito de ritornelo, o gesto participa dos processos de territorialização e desterritorialização: ele marca provisoriamente um território sensível (uma postura, um ritmo, uma cadência), ao mesmo tempo em que o desestabiliza, abrindo-o ao fora e ao devir. Nessa chave, o gesto pode ser compreendido como operador micropolítico de resistência, pois se opõe à comunicação normativa e à captura informacional próprias das sociedades de controle, instaurando novos modos de habitar o corpo e o espaço. Articulado à noção de corpo-território, o gesto deixa de ser apenas um movimento individual e passa a funcionar como inscrição corporal de relações com o território, tornando visível, no próprio corpo, a tensão entre enraizamento e deslocamento, pertencimento e fuga.



mas pela porosidade, pela escuta, pela composição. Arvorar práticas e alianças é também um modo de escrever. Este texto se assume, assim, como prática performativa, uma partitura verbal feita de camadas, afetos, gestos e ritmos, que pretende não só dizer algo sobre o mundo, mas fazê-lo vibrar com outras frequências.

Nas sessões que seguem, articularemos esse verbo-tradução com a proposta de Stengers de uma “ciência menor”, com a teologia política de Gaia em Latour (2015) e com o chamado de Haraway (2016) a “fazer parentes”. Através do conceito de arvorar, convocamos ainda cosmopercepções de pensadores indígenas e quilombolas, como Davi Kopenawa, Ailton Krenak e Nêgo Bispo, e saberes da performance como fabulação política e ritual estético. Em seu conjunto, o artigo se oferece como tradução-exu², como palavra-onça, como corpo-cena. Um texto que se arvora, não para conquistar um lugar de verdade, mas para vibrar junto aos mundos que ele convoca.

A proposta tradutória de *reclaim* como arvorar quebrou sua dormência nas “gyras” do “Laroyê! Terreyro de pesquysa com corpos, culturas e artes decolonyays” da UFJF e floresceu na confluência da pesquisa de intelectuais negres e indígenas como Carolyn Prymeyra, Thalita de Castro e Vermelho, cujas vozes falam neste momento através da minha boca-árvore encarnada. Ewé ó! Salve Ossain³ e a Titinhã Lonkê⁴. Salve!

2 *Reclaim* e a reativação da feitiçaria

O termo *reclaim*, conforme mobilizado por Isabelle Stengers, especialmente em sua colaboração com Philippe Pignarre em *La sorcellerie capitaliste* (2005), apresenta-se como uma ferramenta conceitual e prática para pensar modos de resistência minoritária diante do que os autores chamam de “feitiçaria sem feiticeiros” – uma definição crítica do capitalismo contemporâneo. Trata-se de uma categoria que, mais do que remeter à mera reconquista ou retomada de algo perdido,

2 O conceito de tradução-exu foi formulado por Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves e desenvolvido posteriormente por Gontijo Flores em diálogo com André Capilé. Ele propõe uma teoria e uma prática tradutória inspiradas na figura de Exu, orixá da indeterminação, da encruzilhada e da interpretação. Em oposição aos modelos normativos de tradução baseados na equivalência, na transparência e na fidelidade semântica, a tradução-exu assume o risco, o desvio e o equívoco como princípios produtivos. Traduzir, neste regime, não é estabilizar sentidos, mas desregular expectativas racionais, instaurando um curto-circuito entre original e tradução, de modo que esta passe a reconfigurar retroativamente aquele. A tradução-exu opera, assim, como prática anticolonial, pois recusa a hierarquia entre línguas e a neutralidade do tradutor, privilegiando o contato, a contaminação e a contradição como modos de relação entre discursos. Trata-se de habitar o espaço do equívoco, entendido à maneira de Viveiros de Castro como diferença de perspectiva constitutiva da relação, e potencializá-lo, fazendo da tradução uma máquina de variação e não de identidade, mais próxima da contradução do que da reprodução do sentido.

3 Ossain é o Orixá das folhas, das ervas e do segredo das curas na cosmologia iorubana e afro-brasileira. Guardião do axé vegetal, sua potência está no conhecimento e uso ritual das plantas. É ele quem detém o mistério das folhas e dos matos, sendo invocado sempre que se trata de curar, enfeitiçar ou proteger com os encantos da natureza.

4 Titinhã Lonkê é o nome cerimonial da Vovó Sapucaia entre os Puri, povo indígena do sudeste do Brasil. A sapucaia, árvore nativa e majestosa, é considerada parente sagrada e ancestral vegetal. Sua presença carrega memórias, saberes e afetos, sendo reconhecida como entidade viva e relacional, parte da comunidade mais-que-humana que compõe o mundo Puri.



implica uma prática situada de reapropriação e reinvenção. No vocabulário stengersiano, *reclaim* evoca uma abertura experimental ao que foi desqualificado, silenciado ou esquecido pelas forças de captura da modernidade: práticas mágicas, vínculos espirituais, animismos, formas de cuidado e modos de vida que escapam às codificações da racionalidade ocidental, científica e capitalista.

Esse gesto de *reclaim*, ainda que se ancore em práticas arquetípicas como a bruxaria e o animismo, é assumidamente pragmático e especulativo. Ele não busca restaurar uma origem pura, mas ativar possibilidades esquecidas e reconstituir vínculos com os mais-que-humanos⁵. Como ressalta Jamille Pinheiro Dias, em sua nota tradutória à obra “Reativar o animismo” (Stengers, 2017), a escolha pelo termo “reativar” visa a abranger esse caráter não nostálgico e situacional da proposta. No entanto, embora eficaz, esta tradução pode ser expandida a partir de uma atenção mais profunda aos efeitos de linguagem e às conotações simbólicas das práticas descritas.

É justamente neste ponto que a proposta do verbo arvorar ganha relevância, pois, o *reclaim* stengersiano implica não apenas uma reativação, mas um erguer-se, uma visibilização insurgente e animada de práticas cosmopolíticas. Em vez de uma recuperação passiva ou uma repetição do que foi, trata-se de um gesto que se atualiza como criação política e estética, um gesto que arvora um vínculo, que o levanta como bandeira, que o encarna como presença. Stengers aposta no poder das palavras como operadores pragmáticos. Falar de feitiçaria, para ela, “não é redutível a uma metáfora” (Stengers, 2003, p. 318); é dar corpo e potência a uma prática. Nesse sentido, *reclaim* se aproxima mais de um feitiço do que de uma fórmula.

A feitiçaria, neste contexto, deixa de ser vista como ilusão ou erro e passa a ser pensada como *pharmakon*, um remédio que é também veneno, isto é, uma prática de enfrentamento à captura que não busca neutralidade, mas sim agência situada. O *reclaim* stengersiano reativa a magia como arte da eficácia, arte de “fazer mundo” com outros agentes e forças, sejam eles deuses, rios, algoritmos ou fungos. Ao trazer a feitiçaria para o centro da crítica política, Stengers desestabiliza os modos modernos de hierarquização do saber e da existência, subvertendo o “refrão moderno” que opõe razão e crença, ciência e magia, progresso e atraso.

Esta reativação da feitiçaria coincide, em muitos aspectos, com práticas de resistência levadas a cabo por povos indígenas no Brasil, especialmente nas chamadas “retomadas” de terras, como observa Sztutman (2018). Essas retomadas não são apenas jurídicas ou territoriais, mas implicam também a reativação de agenciamentos com os encantados, com os mortos, com os ancestrais. São formas de *reclaim* que envolvem cantos, sonhos, danças, xamanismo e cosmopolítica. Assim como nas feitiçarias de Starhawk, trata-se de reconectar práticas de existência e conhecimento em um gesto de enfrentamento à barbárie epistêmica e ecológica.

5 O conceito de mais-que-humano, formulado por David Abram, designa a comunidade viva que inclui os humanos, mas os excede, abrangendo animais, plantas, paisagens e forças terrestres. O autor propõe superar a oposição entre cultura e natureza, afirmando que a humanidade constitui apenas um subconjunto de uma ecologia sensível mais ampla, na qual a percepção conecta corpo e ambiente e a inteligência não é exclusiva da espécie humana. O termo tem sido amplamente mobilizado em debates contemporâneos sobre ecologia e ética ambiental (Abram, 1996; 2010).



3 Arvorar: um verbo enraizado

A proposta de traduzir o termo *reclaim*, de Isabelle Stengers, pelo verbo português arvorar repousa na capacidade deste último de aglutinar sentidos que articulam agência política, presença corporal e inscrição territorial. Em sua polissemia, arvorar mobiliza uma carga semântica e afetiva que excede a mera apropriação ou retomada. Ele é, por definição, um verbo da visibilidade e da verticalidade, mas também da germinação e do enraizamento. Arvorar uma bandeira, por exemplo, é torná-la visível no espaço, mas também declarar uma posição no mundo, um gesto de enunciação, de afirmação e de exposição. Por outro lado, arvorar-se, na forma pronominal, indica assumir algo para si, erguer-se como signo, tornar-se corpo simbólico de uma causa ou de uma prática.

Etimologicamente ligado à árvore (*arbor*), arvorar remete à ideia de crescimento orgânico e de expansão viva, incorporando uma temporalidade não linear, em que passado, presente e futuro se enroscam como cipós no mesmo tronco. Esta dimensão vegetal do verbo é especialmente relevante quando consideramos o vocabulário cosmopolítico dos povos indígenas do Brasil, para os quais as árvores, os rios, os animais e os ventos não são apenas recursos naturais ou metáforas culturais, mas agentes com quem se compõe o mundo. Mas é especialmente em sua potência enraizante que o verbo se conecta a uma concepção radicalmente relacional de existência, como a que encontramos no perspectivismo ameríndio.

É necessário, no entanto, precisão conceitual. No perspectivismo indígena, tal como formulado por Eduardo Viveiros de Castro (2002), perspectiva não é sinônimo de “ponto de vista” subjetivo, mas sim a condição ontológica do sujeito. Todos os seres - humanos, animais, espíritos, rios - compartilham uma mesma forma interna, uma “humanidade primordial”; o que os diferencia é o corpo, isto é, o *habitus*, a forma de ser e de se relacionar com o mundo. O corpo, neste sentido, não é casca, mas perspectiva encarnada, pois, define os modos de percepção, de afeto e de agência de cada ser. A floresta não é cenário, mas multiplicidade de agentes com corpos diversos e perspectivas próprias.

Arvorar, neste contexto, não é apenas metáfora vegetal de resistência. É verbo perspectivista, pois, faz do corpo vegetal uma forma de existência que atua e percebe o mundo segundo sua própria lógica. Arvorar-se como árvore é adotar a perspectiva do vegetal, tornar-se sujeito relacional de enraizamento, cuidado, cura, abrigo e lentidão. É com esse gesto que os Puri⁶ se referem à Sapucaia sagrada, Titinhã Lonkê, como uma avó viva, um corpo-território que vê, sente e se comunica, agindo na rede de relações que compõe a floresta como um coletivo animado e interdependente.

6 O povo Puri é um dos povos indígenas originários da região Sudeste do Brasil, com presença histórica nos estados de São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Espírito Santo. Embora considerado extinto por muito tempo em razão da dispersão forçada, do apagamento institucional e da violência colonial, o povo Puri afirma hoje sua continuidade histórica e cultural por meio de processos de retomada territorial, revitalização linguística e afirmação identitária. Sua cosmologia valoriza a relação com os encantados da mata, os espíritos das árvores e os rios como parentes, sendo a Sapucaia, Titinhã Lonkê, reconhecida como árvore sagrada e ancestral vegetal.



Arvorar, neste contexto, pode ser lido como gesto ontológico e cosmopolítico, pois, é um ato de tornar visível uma aliança, de enraizar uma intenção, de compor com uma multiplicidade de existências. Ao invés de um verbo abstrato, ele se apresenta como operador semiótico-territorial, capaz de traduzir e performar aquilo que Stengers propõe com *reclaim*, isto é, a reativação de vínculos com o que foi banido, apagado ou desqualificado pela modernidade ocidental. Como ela mesma afirma, não se trata de “recuperar um passado”, mas de “produzir agenciamentos” (Stengers, 2017), isto é, de criar mundos por meio de alianças experimentais, pragmáticas e afetivas. Arvorar, nesse sentido, não é um verbo nostálgico, mas um verbo do devir, ele não mira o retorno linear, mas o ritornelo, a criação (Deleuze; Guattari, 1995).

Além disso, há uma força performativa e política em arvorar que ressoa com a ideia de “receitas de resistência”, tal como formulada por Stengers em sua crítica ao capitalismo como feitiçaria (Stengers; Pignarre, 2005). Arvorar é, neste sentido, um feitiço da linguagem, ele não descreve uma ação, ele a convoca, a faz acontecer. Assim como a bruxa que invoca forças ao nomeá-las, aquele que arvora uma bandeira ou uma prática faz com que ela se inscreva no mundo, com potência de transformação. Trata-se, portanto, de um verbo mágico, no sentido stengersiano do termo, cuja eficácia está menos na representação do que na capacidade de instaurar mundos possíveis.

Se considerarmos, ainda, as práticas indígenas de retomada como *reclaim* em ato – retomadas de terra, de cantos, de nomes, de sonhos –, é possível ver em arvorar uma tradução que as respeita em sua dimensão ontológica e estética. Como lembra Sztutman (2018), as retomadas indígenas não são meramente políticas, no sentido jurídico ou estatal do termo, mas implicam a reativação de mundos, pois, ativam linhas de comunicação com os encantados, restituem nomes interditos, refazem alianças com rios, matas e montanhas. Nesses gestos, há sempre algo que se arvora, uma presença que se ergue, um canto que se ouve, uma bandeira que se vê. A retomada, então, pode ser pensada como uma forma de arvoreamento, um gesto em que a terra se faz visível, a memória se encarna e a resistência se enraíza.

É neste horizonte que arvorar revela sua potência tradutória. Ele é um verbo que convoca o mundo e se deixa afetar por ele, que planta e que proclama, que afirma uma presença e um vínculo, que performa, enfim, uma cosmopolítica. Traduzir *reclaim* por arvorar não é apenas encontrar um equivalente lexical, é propor uma forma de pensar e agir que se inscreve no corpo, no território e na linguagem. É experimentar, como propõe Stengers, com os dispositivos que nos tornam capazes de resistir sem cair na barbárie, compondo com Gaia, com os encantados, com as árvores e com os fantasmas da história.

4 Cosmopolítica, feitiçaria e a intromissão da Terra

A proposta de traduzir *reclaim* por arvorar se enraíza em um terreno conceitual povoado por forças, entidades e mundos que não se deixam separar. A cosmopolítica de Isabelle Stengers,



que recusa a política como arena de argumentos humanos e a pensa como composição situada com os múltiplos agentes que habitam e perturbam o mundo, encontra ressonância nas proposições de Bruno Latour sobre Gaia, nas alianças multiespécies de Donna Haraway e, de modo profundo e encarnado, nos saberes de pensadores ameríndios e afro-diaspóricos como Davi Kopenawa, Ailton Krenak e Nêgo Bispo.

Gaia, como nome que Stengers e Latour escolhem para a Terra viva, não é uma deusa controladora nem uma totalidade equilibrada. Gaia age, responde, castiga e exige. Para Stengers (2009), ela é a intrusão do fora no dentro, da Terra como sujeito irreduzível à ideia de “meio ambiente”. Resistir a ela com técnica e abstração é insuficiente, é preciso escutá-la e compor com sua imprevisibilidade. Arvorar é alinhar-se a essa força viva, não para domesticá-la, mas para tornar-se parte de seu campo de enunciação, tornando visível a presença de vínculos esquecidos com florestas, rios, espíritos e encantados.

Esta escuta ativa de Gaia encontra paralelo no pensamento de Davi Kopenawa que, em “A queda do céu”, descreve a Terra como ser vivo que respira, pensa e sofre diante do avanço dos brancos e de sua “mercadoria de metal” (Kopenawa; Albert, 2010). Os xamãs yanomami mantêm esse organismo vivo através de suas palavras-cânticos, os xapiripë, que conectam céu, floresta e espírito em uma rede de presença contínua. Para Kopenawa, sem essas palavras, a Terra adoecer. Arvorar, nesta perspectiva, é mais que levantar, é sustentar um mundo através da fala, do ritual e da escuta. O verbo se enraíza no canto e se ergue com o corpo dos xamãs que seguram o céu com suas palavras. Em sua prática de escuta, os xamãs não apenas curam corpos humanos, mas reequilibram mundos. Nessa concepção, a Terra não é um recurso a ser explorado nem um objeto a ser protegido, mas um ser com agência, dignidade e voz – uma visão que ressoa com as proposições contemporâneas dos direitos da natureza.

Autoras como Karen Bradshaw (2020) defendem juridicamente o reconhecimento da natureza como sujeito de direito, argumentando que florestas, rios e animais devem ser representados legalmente como membros morais de uma comunidade ecológica. Essa visão, ao deslocar a centralidade do humano, aproxima-se das cosmopolíticas indígenas e quilombolas, que reconhecem a Terra como ente relacional, sensível e sagrado. Ailton Krenak também descreve a Terra como um corpo em que “não existe fora”. Em suas palavras, “a humanidade separada da natureza é uma ficção perigosa” (Krenak, 2019, p. 33), e os rios, as pedras e os animais são parentes com quem se convive e aprende. Em vez de “salvar o planeta”, Krenak nos convida a suspender o céu, a sonhar de novo, a recuperar a delicadeza do pertencimento. Arvorar, neste sentido, é também um gesto de pertença, pois, é o corpo que se entrega à rede da vida, que se deixa atravessar pela floresta, que reativa sua capacidade de afeto e composição.

Essa noção de Terra como organismo vivo pode ser aprofundada pela distinção que Gilles Deleuze faz entre terra e território. A terra é fluxo, plano de imanência; o território é o espaço ritmado por marcas, por signos e gestos que organizam relações vitais (Deleuze; Guattari, 1995). O canto do pássaro, o traçado da raiz, a dança do xamã, tudo isso são formas de territorialização, não



como delimitação rígida, mas como inscrição afetiva e vibrátil. Arvorar, aqui, torna-se uma forma de territorialização viva, compor sentido junto aos outros que habitam a floresta e seus entornos.

O pensador quilombola Nêgo Bispo, agora encantado, propõe o conceito de confluência em oposição ao de convivência. A convivência, diz ele, é apenas tolerância; a confluência é mistura viva, afetação mútua, rio que não volta a ser o mesmo depois de encontrar outro (Bispo, 2021). Essa cosmopercepção exige outras temporalidades, outras linguagens e outras formas de justiça. A cosmopolítica de Isabelle Stengers (2009), ao se aproximar da confluência, torna-se mais do que composição com não humanos, ela se faz encruzilhada de corpos-territórios em transformação.

Nos saberes de Kopenawa, Krenak e Nêgo Bispo, feitiçaria não é apenas arte de resistência, é forma de mundo. Uma política que se faz através do encantamento, da relação e do cuidado. Arvorar, então, torna-se verbo de atravessamento e responsabilidade, é árvore que se planta para os filhos das montanhas, é ponto cantado que se entoa para os ancestrais da terra preta, é bandeira que se levanta não contra, mas com, com os que ainda respiram entre nós, mesmo se já enterrados, mesmo se invisíveis.

Assim, a tradução de *reclaim* por arvorar se completa como um gesto de encruzilhada, pois, nela se entrelaçam feitiçaria e xamanismo, cosmopolítica e confluência, resistência e encantamento. É a imagem de uma árvore que se ergue na clareira aberta por um raio, cujas raízes tocam o saber do quilombo e cujos galhos se deixam atravessar pelo canto dos pássaros que anunciam a chuva. Arvorar-se é performar uma brecha., como na proposição de Dénètem Touam Bona de uma cosmopoética do refúgio (Bona, 2020), pois o autor compreende o refúgio não como fuga passiva, mas como prática insurgente de recomposição de mundos, um gesto marrom, furtivo, que camufla e recria a existência entre as folhagens. Inspirado por cosmologias afroatlânticas, o autor propõe o refúgio como espaço de enraizamento simbólico e ecológico, onde a arte, o sonho, a ancestralidade e o ritmo operam como forças capazes de reencantar o mundo diante da devastação do Capitaloceno. Assim como Stengers convoca a escuta de Gaia como força que intrude e exige composição, Bona propõe uma ecologia dos sentidos, ativada por mães de santo, xamãs, bruxas e mestres do invisível que dialogam com tudo o que vibra (Bona, 2020, p. 10-11). Assim, arvorar torna-se prática de marronagem, isto é, uma linha de fuga que não escapa, mas funda, planta bandeiras, invoca espíritos, dança palavras.

Como propõe Bona, os tempos sombrios exigem resistências furtivas, capazes de escapar à captura totalizante das sociedades de controle. Não se trata de enfrentar diretamente o Leviatã, mas de dançar por entre suas sombras, abrindo frestas. Arvorar, nessa chave, é gesto de torção e respiração, é uma folha que se ergue quando tudo parece tombar. Uma prática de camuflagem, de aglutinação de forças, de (re)criação de mundos, como os quilombos, os terreiros, os palanques, os palcos de barro.

Portanto, a cosmopolítica aqui evocada não é apenas teórica, ela é dramatúrgica. É uma política das presenças encarnadas, dos rastros, dos ritmos. Uma feitiçaria que opera não apenas



contra o capital, mas com a Terra, como refúgio ativo e fabulação radical. Arvorar, neste contexto, é o verbo que traduz *reclaim* não porque o substitui, mas porque o reinventa na língua dos encantados, na voz das matas, no gesto que brota do chão em cena.

5 Tradução como cosmopolítica

Traduzir *reclaim* como arvorar não é uma escolha lexical neutra, mas uma operação cosmopolítica que habita o espaço do equívoco e do contato entre mundos. Esta tradução pretende não esclarecer, mas desestabilizar, não fixar, mas proliferar sentidos. É neste horizonte que se torna produtivo articular a proposta stengersiana com os conceitos da tradução-exu e com a figura do texto-onça, conforme desenvolvidos por Guilherme Gontijo Flores, André Capilé e Luiza de Aguiar Borges. Esses autores propõem modos de traduzir que recusam o modelo iluminista e cartesiano de clareza, transparência e equivalência e que assumem a linguagem como campo de inconstância, de transgressão e de indeterminação criativa.

A tradução-exu, inspirada na figura do orixá Exu, atua como desvio e encruzilhada, ela não comunica univocamente, mas provoca, embaralha e reconfigura o texto de partida. Sua função não é transferir um sentido original para um novo código, mas contorcer o texto até que ele se perca e se reencontre, multiplicado. Exu, neste contexto, é o operador simbólico de uma prática de tradução que aposta na ambiguidade e no deslocamento como formas de insurgência contra os modelos coloniais de significação. Como escreve Borges (2023), trata-se de uma tradução “que joga por terra” o original, “fazendo dele ruína e abertura, não arquivo”.

Do mesmo modo, arvorar se oferece como verbo-tradução que encarna essa ambiguidade produtiva. Ao invés de fixar o gesto político de *reclaim* em uma fórmula neutra como “reativar” ou “retomar”, arvorar o inscreve em um campo imagético e cosmológico onde a resistência é vegetal, ritual e simbólica. Arvorar uma prática é torná-la visível e potente, é fazê-la crescer em meio à devastação, é plantá-la como bandeira viva. Assim como o texto-onça de Alberto Mussa, que desestabiliza a distinção entre teoria e ficção, arvorar opera numa zona de fronteira, desautorizando a linguagem oficial e se conectando à potência indomável das línguas de contato, dos cantos encantados, dos saberes situados.

Na perspectiva aberta por Exu, a onça expõe o modo como o poder colonial se articulou historicamente à imposição de um idioma único – o português – como forma de submeter povos indígenas e apagar as multiplicidades linguísticas e afetivas. A criminalização da língua geral, nomeada pelo Diretório Pombalino⁷ como “diabólica”, revela a recusa à indecisão e ao caos criador

7 O Diretório dos Índios (1757–1758), promulgado pelo Marquês de Pombal, instituiu um conjunto de leis destinadas a integrar os povos indígenas à sociedade colonial por meio da substituição da tutela missionária pela administração civil e da transformação dos aldeamentos em vilas. Um de seus eixos centrais foi a política linguística, que proibiu o uso das línguas indígenas e da chamada língua geral e impôs o português como idioma obrigatório, entendido como



que habitam as práticas culturais ameríndias. Traduzir, portanto, é sempre um gesto político e cosmológico, que pode tanto operar como instrumento de domesticação quanto como dispositivo de reinvenção.

Ao colocar arvorar em movimento com *reclaim*, o que está em jogo é justamente essa recusa à clareza como ideal. A tradução não se faz para explicar o mundo, mas para habitá-lo com outros. Como afirma Viveiros de Castro (2004, p. 8), traduzir é instalar-se no espaço do equívoco e “habitar esse espaço, não para desfazê-lo, mas para potencializá-lo”. A tradução-exu e o texto-onça compartilham esse gesto, isto é, recusar o plano, sair da representação linear e permitir que a linguagem seja lugar de presença, de contradição e de aliança.

A proposta aqui defendida é que arvorar funcione como verbo-feitiço, que encarne no português a força especulativa, pragmática e ontológica de *reclaim*. Falamos pretuguês, puriguês⁸. Como Exu, arvorar comunica no tropeço, na hesitação e na encruzilhada, como a onça, atravessa gêneros, desafia fronteiras e resiste à captura. Traduzir, então, é enfeitiçar a linguagem, não para dominá-la, mas para deixar-se atravessar por ela e com ela compor mundos outros.

6 Arvorar o tempo: cena, ficção e a insurgência do corpo

A proposta de arvorar como tradução conceptual e poética de *reclaim* se expande ainda mais quando atravessada pelas formulações de Leda Maria Martins e Jota Mombaça sobre o tempo, o corpo e a cena como lugar de enunciação crítica. Ambas as autoras operam com noções de tempo que desafiam a cronologia linear, abrindo o passado como matéria viva e o futuro como espectro convocado pelo gesto performativo. Arvorar, nesse terreno, não é apenas um verbo da resistência vegetal, mas uma política da presença, uma ficção encarnada que se ergue no corpo, no ritmo e na memória insurgente.

Leda Maria Martins propõe, a partir da experiência dos povos afro-brasileiros, especialmente no contexto do Congado e do Reinado de Minas Gerais, o conceito de performances do tempo espiralar (Martins, 2021). O tempo, segundo ela, não se desenrola em linha, mas em espirais de

instrumento de “civilização” e unificação cultural. Essa imposição operou como forma de dominação pela linguagem, pois visava a desarticular as bases simbólicas, políticas e cosmológicas dos povos indígenas, apagando seus modos próprios de comunicação e memória coletiva e subordinando-os a uma identidade luso-colonial.

8 O termo “pretuguês” foi cunhado por Lélia Gonzalez para nomear a variação linguística falada pelas populações negras no Brasil e marcada pela influência das línguas africanas no português. Mais do que uma simples “variante popular” ou “erro gramatical”, o pretuguês é, para Gonzalez, um gesto político e estético de resistência, evidência da agência linguística negra e da presença viva de matrizes africanas na formação cultural brasileira. Trata-se de um idioma da sobrevivência e da reexistência, que reinventa o português a partir da experiência diaspórica e das encruzilhadas linguístico-culturais vividas no cotidiano. Em ressonância, a expressão “puriguês” vem sendo utilizada por artistas e pensadores Puri como forma de nomear a retomada linguística de sua língua originária, considerada extinta durante séculos pelos registros coloniais. O puriguês opera como dispositivo de ressurreição poética, política e cosmológica da língua Puri, ativando o direito de falar e escrever a partir de um corpo-território que nunca deixou de resistir, ainda que silenciado.



retorno e reatualização. Cada gesto na cena ritual – uma passada, um canto, um retumbar de tambor – reinscreve o passado no presente e projeta o futuro como ancestralidade em movimento. Arvorar, dentro deste entendimento, é um verbo que gira, que ressoa no compasso do tambor, que se enraíza no corpo dançante como resistência circular, não redutível à cronologia ocidental.

A cena, neste contexto, é campo de fabulação e reencantamento. Arvorar uma prática – uma dança, um canto, uma marcha, um grito – é produzir um tempo próprio, fundar um território efêmero e ao mesmo tempo enraizado, que se dá na confluência entre o agora e o antes de agora. Como na cosmopercepção quilombola de Nêgo Bispo, o tempo espiralar de Leda encontra no arvorar não uma descrição, mas uma forma de se fazer no mundo, um enunciado que caminha, que gira, que transborda as margens do texto e convoca o corpo para o centro da linguagem. Jota Mombaça, por sua vez, escreve a partir da fratura e da catástrofe e propõe que a ficção é uma tecnologia de reexistência diante do colapso. Em sua obra, o corpo racializado, transviado, preto e indígena não é apenas ferido pela história, ele a refabula, a torce, a arde em cena. A escrita e a performance são aqui ferramentas para “abolir o agora”, como diz a autora, isto é, para romper com o tempo normativo que organiza o mundo colonial-moderno. Arvorar, neste ponto, se torna gesto de torção, verbo que se ergue no abalo, que curva a gramática dominante e encena o que não cabia no palco da História.

Há, portanto, um campo de ressonância entre arvorar e as práticas de cena como política de tempo e ficção. Se *reclaim* em Stengers é gesto de feitiçaria e reativação, arvorar, à luz de Martins e Mombaça, é também verbo que encena, que curva a flecha do tempo e convoca o impossível como possibilidade. Trata-se de uma tradução-exu, pois lida com a torção, com o erro fértil, com a ambiguidade que faz do equívoco um método e é também tradução-onça, pois habita a indecidibilidade entre teoria e arte, pensamento e performance, palavra e mundo. Ao arvorar uma prática, ficcionaliza-se a resistência, não porque ela se torne ilusão, mas porque se reconhece que toda política verdadeira exige um trabalho de imaginação. A cena, então, é o terreno onde a tradução se encarna, onde o verbo se faz corpo, onde a ficção não encobre a realidade, mas a revela em sua potência múltipla. Arvorar, por fim, é um modo de fazer tempo com o corpo – um tempo que gira, que falha, que canta, que escapa – e que, ao escapar, abre o caminho para outro mundo por vir.

7 Reflorestar o pensamento ou arvorar-se: ecos de um percurso xamânico-macumbístico

[A folha vibra antes de cair. O som do tambor se mistura ao canto do passarinho. O corpo se curva e escuta]

Arvorar é verbo do corpo que escuta o chão. Um corpo que se planta em cena como quem finca raiz na mata, como quem oferece gesto ao sopro dos encantados. Esta ação, quando conjugada no plano das artes da cena, torna-se ponte entre o sensível e o invisível, entre a cena e o ritual. É neste entre que floresce a proposta de reflorestar o pensamento, articulada por Way Pury (2022),



que nomeia uma prática de recomposição do mundo pela presença viva de saberes indígenas, quilombolas e afro-atlânticos em ato. Um teatro de encantamento, onde o corpo deixa de representar para tornar-se passagem e plantação. No centro desta proposta está a figura do ator-xamã, não como fusão de papéis, mas como zona de confluência. O hífen entre “ator” e “xamã” não é meramente linguístico, é um corte que é abertura. É o espaço onde cabem os cantos do xamanismo Puri e os fundamentos das folhas de Ossain, onde se cruzam o arco de Oxóssi e o maracá do pajé. No corpo que dança, canta, respira e se entrega, a cena se enraíza na mata e evoca não apenas dramaturgias, mas cosmologias.

Ossain, na tradição iorubá, é o Orixá guardião das folhas, da cura, do segredo vegetal. Ele conhece os nomes das plantas e suas potências ocultas. Sua presença é fundamental em todo ebó, em todo axé. Nenhuma medicina funciona sem Ossain, dizem os mais velhos. Oxóssi, por sua vez, é o caçador silencioso, senhor da mata e da sabedoria do alimento. É ele quem habita o limiar entre floresta e aldeia, entre recolhimento e partilha. Ambos, Ossain e Oxóssi, operam como atores de um teatro do enraizamento, teatro de folhas, rastros, raízes e presságios.

Neste sentido, arvorar-se na cena é também abrir-se a esses fundamentos, é fazer do palco uma clareira onde a folha tem palavra, onde o gesto invoca floresta. O arvorar aqui se entrelaça com o orar, com o rezar corpo, com o encantar espaço. A performance deixa de ser mero acontecimento estético para tornar-se ativação cosmopolítica, como o orô feito para Ossain antes de colher qualquer planta sagrada. O *performer*, nesse rito-cena, é uma folha que canta antes de ser colhida.

Arvorar, assim, é verbo do corpo-mato. Um verbo que enraíza o *performer* nas linhagens que o atravessam, permitindo que seu corpo seja território de cruzamento entre xamanismos ameríndios e sabedorias de matriz africana. No chão dessa cena, dança o caboclo da mata, canta o pajé e sopra o vento de Ossain. Arvorar não é mais metáfora, é rito em carne. É dramaturgia que brota da folha e que sonha, como propõe Jota Mombaça (2021), abolir o agora, instaurando um tempo outro – espiralar, ancestral, vegetal.

Reflorestar o pensamento, como escreve Pury, é plantar palavra onde houve cerca. É uma pedagogia contra o desmatamento simbólico e epistêmico. É um fazer performágico que renova o mundo a partir das bordas, da margem do palco, da beira do rio, do tronco da Sapucaia. O verbo arvorar, neste campo fértil, torna-se operador de passagem entre mundos, prática de cura, gesto que não representa, mas ativa. Um verbo que dança como galho, que guarda segredo como raiz e que se oferece ao chão como oferenda.

Se o ator-xamã é corpo encruzilhado, arvorar-se é gesto de travessia. Entre o tambor de Oxóssi e a folha de Ossain, entre o canto Puri e a fabulação preta, entre o corpo e o território, a cena se planta como floresta que sonha.



8 Do verbo ao gesto: arvorar como prática situada

Para que o verbo arvorar não permaneça apenas como operador conceitual, mas se deixe reconhecer em práticas situadas, é preciso deslocar o argumento para o campo das experiências Puri contemporâneas, nas quais enraizamento, corpo-território, gesto e memória se articulam como modos de reinscrição cosmopolítica da presença indígena no Sudeste brasileiro. O que venho nomeando como reencantamento Puri não se apresenta como metáfora cultural, mas como processo histórico e performativo de arvorecimento, isto é, um conjunto de práticas nas quais a memória se faz corpo, o território se faz gesto e a cena se torna lugar de emergência ontológica. Nessas práticas, *arvorar* deixa de ser apenas verbo-tradução de *reclaim* para tornar-se dinâmica viva de recomposição do mundo, em que dramaturgia, rito e performance produzem presença, alianças e continuidade.

O povo Puri é um dos povos originários da região hoje compreendida entre os estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo. Violentemente atingidos pelas frentes coloniais dos séculos XVIII e XIX, os Puri foram inscritos, por longos períodos, na narrativa oficial da extinção, tendo seus modos de vida reduzidos a registros etnográficos, topônimos dispersos e práticas classificadas como “folclóricas”. O movimento contemporâneo de retomada Puri - aqui designado como reencantamento - manifesta-se por meio de processos de autodeclaração indígena, da reativação de memórias orais, da reinvenção ritual e da emergência de práticas artísticas orientadas pela noção de corpo-território. Trata-se menos de restaurar uma identidade fixa do passado do que de fazer brotar, no presente, vínculos interrompidos entre pessoas, terras, nomes e gestos, reinscrevendo a presença Puri como força viva no tecido do mundo.

Um exemplo de arvorar em ato pode ser observado na performance-rito *Arvorar*, realizada por ocasião da inauguração do Jardim Puri na Faculdade de Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), em 2025. Diferentemente de uma obra concebida a partir de um único percurso criativo, *Arvorar* manifesta-se como encontro de rios, sendo uma confluência entre trajetórias artísticas, políticas e cosmológicas distintas, reconhecidas como afluentes de um mesmo gesto de cuidado com o território. Antes de se constituir como performance propriamente dita, *Arvorar* se forma como encruzilhada de práticas, pois, os trabalhos desenvolvidos separadamente por seus *performers* passam a se tocar, a se contaminar e a produzir uma cena comum. Neste sentido, a performance não é ponto de partida, mas resultado de um processo de arvoreamento coletivo, no qual experiências singulares se enraízam umas nas outras, compondo um corpo-território partilhado.

O primeiro curso d'água que alimenta *Arvorar* nasce da dramaturgia desenvolvida por Felipe Moratori Puri à frente da companhia Sala de Giz, especialmente nos espetáculos *Terra sem Acalanto* (2018) e *Rede Bruta* (2023). Em ambos, emergem personagens não humanos ou liminares - o velho Puri Senhor dos Ninhos e o peixe Acácio - que operam como dispositivos ontológicos: figuras por meio das quais língua, memória e território se rearticulam em contextos de catástrofe.



Terra sem Acalanto se passa em um interior fictício de Minas Gerais, fabulado como cenário de devastação após um soterramento por lama, no qual a narrativa acompanha um coveiro que encontra sobreviventes de uma pequena comunidade submersa, interrogando temas como fé, justiça e a possibilidade de recomposição da vida após a ruína. Nesse espaço suspenso entre vida e morte, emerge o Senhor dos Ninhos, figura atravessada pela língua Puri e por uma corporalidade ritualizada construída a partir de referências ameríndias, africanas e afro-brasileiras sob direção de Tatiana Henrique, cuja fala não apenas comunica, mas instaura um regime de existência em que o soterramento deixa de ser fim absoluto para tornar-se condição de continuidade, fazendo da língua Puri simultaneamente intrusão - por interromper a linearidade do discurso hegemônico - e raiz - por fincar no corpo da cena uma territorialidade invisibilizada.

Já em *Rede Bruta*, o campo da fabulação desloca-se para o interior de um apartamento urbano, onde Albertine, uma cozinheira avessa às redes sociais, vê seus vizinhos se tornarem famosos por meio do “show do Otto”, canal que estimula a exposição da intimidade em troca de visibilidade e dinheiro, até que, de modo fantástico, ela dá à luz um peixe cujo parto viraliza e introduz uma ruptura ontológica, pois o ser, chamado Acácio, revela-se inteligente e, por meio de uma língua antiga, anuncia o fim do mundo, de modo que sua palavra não informa, mas profetiza, não traduz, mas encanta e desestabiliza, inscrevendo na cena urbana - assim como o Senhor dos Ninhos - não um passado folclórico, mas um tempo outro no qual peixe, mulher, linguagem e catástrofe se entrelaçam.

Esta operação dramatúrgica ganha densidade quando situada na biografia de Moratori, cuja família materna habita a chamada Grota dos Puri, no bairro Linhares, em Juiz de Fora, região marcada por numerosas fontes de água. Neste contexto, a língua Puri que emerge em seus textos pode ser compreendida como língua-território, isto é, palavra atravessada por nascentes, por histórias familiares e por um espaço urbano que conserva, sob o asfalto, a memória de um chão indígena. Seus personagens operam, assim, como gestos de territorialização linguística, pois, falar Puri em cena é produzir território, reinscrevendo no espaço urbano uma presença indígena historicamente declarada inexistente.

O segundo afluente da performance-rito *Arvorar* nasce das águas frias da Cosmococa de Hélio Oiticica, em Inhotim, lugar onde o *performer* que hoje se chama Vermelho recebeu seu nome. Sua trajetória funda-se em um rito de passagem realizado após atravessar a instalação *Desvio para o Vermelho*, de Cildo Meireles, e submergir na Cosmococa. Entre a saturação cromática e a suspensão sensorial da imersão, constitui-se um gesto de transfiguração identitária, pois, tornar-se Vermelho não é adotar um pseudônimo, mas arvorar-se como corpo-signo, inscrevendo no próprio nome uma relação material com cor, água e obra.

Esse gesto culmina na ação ritual realizada em 2015, quando Vermelho executa sua “desvia sacra”, isto é, noventa voltas dadas nove vezes em torno da obra *Elevazione*, de Giuseppe Penone, até o esgotamento físico. A árvore-escultura torna-se eixo cosmopolítico da ação, não como objeto circundado, mas como corpo expandido em torno do qual vegetal, escultura e *performer* se tornam



indiscerníveis. O rito dialoga com a Árvore do Esquecimento, memorial da Rota dos Escravos em Ouidah, no Benin, onde o giro operava como técnica de apagamento simbólico. Em Vermelho, esse movimento é invertido, pois, o giro deixa de produzir esquecimento e passa a instaurar uma árvore do lembramento. O gesto que antes servia à submissão colonial é reapropriado como tecnologia de reinscrição do corpo na história interrompida da diáspora. À luz de *Arvorar*, seu trabalho pode ser lido como forma radical de territorialização simbólica: fincar raízes no próprio corpo e fazer da exaustão ritual uma abertura para outras temporalidades.

O terceiro curso d'água corresponde ao meu próprio percurso como *performer* e pesquisadora, iniciado junto ao povo Borum Krenak, habitantes da margem esquerda do Rio Doce (Watu). Inicialmente orientada por uma abordagem etnociológica dos ritos e dos espíritos Maret, esta pesquisa foi atravessada pelo rompimento da barragem da Vale, em 2015, que atingiu diretamente o Watu e levou à suspensão dos grandes rituais coletivos. No último dia da segunda estadia em território Krenak, ao perguntar à matriarca Laurita Feliz Krenak sobre a cosmologia, recebi como resposta: “se você quer saber de alguma coisa, anda. Vai perguntar para o mato”.

Esse conselho funda o método cartográfico das andanças. Em vez de interrogar prioritariamente interlocutores humanos, passo a caminhar pelo território, estabelecendo relações com plantas, montanhas, pedras e cursos d'água. Das caminhadas surgem cantos e danças que, ao entardecer, são devolvidos ao Watu, a quem os Krenak chamam de mãe, pai e avô. O gesto performativo deixa de buscar conhecimento como extração e passa a configurar-se como prática de relação: andar, cantar, dançar e devolver ao rio o que foi vivido com a terra.

Nesse contexto, Laurita narra um sonho no qual o Watu, à medida que a lama avança, passa a correr para trás e conduz sua alma até o fundo pedregoso onde a lama não se infiltra, afirmando que ali permanecerá recolhido até poder voltar a fluir como rio vivo. É a partir desse sonho que se constitui a performance-rito *Dar sonhos de beber ao rio*, concebida como gesto de cuidado dirigido ao Watu. A performance consiste em oferecer ao rio, em canto e movimento, os sonhos colhidos nas andanças, instaurando uma cena mínima de relação entre corpo humano e corpo-rio. Neste trabalho, arvorar se manifesta como prática de enraizamento relacional: fazer brotar gesto onde tudo parece interrompido; sustentar, no ritmo e na palavra, a possibilidade de um futuro para um corpo-território declarado morto. O *performer* não fala sobre o rio, mas com ele; a cena não denuncia, mas cuida.

É na confluência desses três percursos que se constitui a performance-rito *Arvorar*. Realizada por ocasião da fundação do Jardim Puri na UFJF, a ação organizou-se em três movimentos. No primeiro, Felipe Moratori Puri apresentou um recipiente com água da Grotta dos Puri, falou da presença indígena em Juiz de Fora, performou a voz de um velho-peixe oriundo de sua dramaturgia e convidou os participantes a doarem àquela água suas melhores memórias de água. No segundo, Vermelho narrou um sonho em que dialoga com sua avó cabocla Puri e lembrou que ela se reconhecia como preta-Puri, convidando o público a dar nove voltas em torno do leito de terra onde a árvore será plantada, lembrando-se de suas avós e de quem elas são ou



foram. No terceiro, Way Pury falou da relação de parentesco que os Puri mantêm com a Sapucaia - a Lonkê, ou Titinhã Lonkê, avó originária - por meio das narrativas ancestrais Puri e de cantos na língua originária e pediu que os participantes dessem à muda memórias de árvores, não de qualquer árvore, mas daquela que alimentou a família, foi poleiro de criança ou fez sombra para reuniões no quintal de casa.

Plantada a Sapucaia, a terra foi posta sobre suas raízes e a água derramada para alimentá-la. Nesse gesto, os participantes doam memórias à água, à terra e à árvore, criando vínculos que ultrapassam o ato técnico de plantar e instauram uma aliança entre corpos humanos e corpo vegetal. A árvore passa a crescer territorializada por essas lembranças, distribuídas agora no tempo longo de seu enraizamento e aparentada com as memórias daqueles que a plantaram.

Assim, arvorar não se apresenta como metáfora ecológica nem como ritual simbólico isolado, mas como operação cosmopolítica de recomposição de vínculos entre memória, território e presença indígena. Ao articular língua, giro e caminhada, a performance-rito faz do plantio da Sapucaia um gesto de reinscrição histórica: uma árvore que não apenas cresce no solo da universidade, mas se enraíza em narrativas, sonhos e alianças, fazendo do Jardim Puri um lugar onde a presença indígena deixa de ser passado e se afirma como continuidade viva.

9 Conclusão: Arvorar mundos na encruzilhada

Traduzir *reclaim* por arvorar é fincar palavras como estacas no chão úmido da Mata Atlântica, onde o musgo sobe pelas pedras e os cipós enlaçam os galhos mais altos como se também fossem serpentes, rios ou rezas. Não se trata de uma tradução de dicionário, mas de uma escuta lateral, xamânica e mestiça, feita entre os cantos do inhambu e os murmúrios das águas de um rio que lembra nomes esquecidos. Arvorar, aqui, não é apenas verbo, é gesto, é ritual, é encantamento. É um modo de enunciar o mundo com raízes nos pés e folhas nos ombros.

Ao longo deste artigo, acompanhamos o movimento de *reclaim* como um feitiço stengersiano, não um retorno nostálgico ao passado, mas a reativação de práticas interrompidas, saberes desautorizados, alianças entre humanos e mais-que-humanos. Vimos que arvorar – palavra nascida do corpo da árvore e do ato de erguer uma bandeira – guarda uma potência ritual e política que a aproxima do gesto de feitiçaria, da retomada indígena, quilombola e do canto ancestral. Como Exu na encruzilhada, arvorar é verbo que comunica nas dobras, que desafia o caminho reto e impõe escuta atenta ao fora da lei.

Se a Mata Atlântica é uma floresta em processo contínuo de desaparecimento e resistência, ela também é metáfora viva de um pensamento que se recusa a ser monocultura. É entre suas folhas molhadas, seus animais em fuga, suas trilhas encobertas e seus fantasmas ancestrais que arvorar encontra sua morada. Como as línguas de contato perseguidas pelo Diretório Pombalino, como os



mitos devorados e reinventados por textos-onça, como os equívocos férteis da tradução-exu, arvorar não quer fixar sentido, mas povoar a linguagem com mundos possíveis.

Ao arvorar um conceito, ergue-se não um sinal estático, mas uma antena vegetal que se sintoniza com cantos, protestos, rituais e sonhos. Um gesto que, como propõe Haraway, faz parentes onde havia fronteiras; que, como sugere Latour, escuta Gaia onde havia objeto; que, com Stengers, evoca o feitiço onde havia ciência. Traduzir *reclaim* como arvorar é, assim, compor com o caos criador da floresta, deixar que a linguagem brote entre os cipós e que a política floresça entre as pedras, onde ainda germinam, teimosamente, alianças esquecidas.

Em tempos de cercas e incêndios, talvez seja preciso mais do que resistir, talvez seja preciso arvorar-se como árvore-ponte, como palavra-ente, como tradução-espírito. Pois só quem se arvora com a mata pode falar com ela. E só quem escuta seus múltiplos nomes saberá que arvorar não é traduzir para entender, é traduzir para permanecer vivo entre os vivos.



Referências

- ABRAM, David. *The spell of the sensuous: perception and language in a more-than-human world*. New York: Pantheon Books, 1996.
- BARROS, José Flávio Pessoa de. *Ossain – O orixá das folhas: fitoterapia, religião e identidade cultural*. São Paulo: Pallas, 2005.
- BONA, Dénèten Touam. *Cosmopoéticas do refúgio*. Tradutora Milena P. Duchiade. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.
- BORGES, Luiza de Aguiar. Exu, a onça: tradução e contato. In: RENCK, Allende *et al.* (org.). *Reagrupar, reocupar*. Florianópolis: Editora Nave, 2023. p. 420–432.
- BISPO, Antônio. *Colonização, quilombos: modos e significações*. 2. ed. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2021.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto *et al.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. *Algo infiel: corpo performance tradução*. Florianópolis: Cultura e Barbárie; São Paulo: n-1 edições, 2017.
- FLORES, Guilherme Gontijo; CAPILÉ, André. *Tradução-Exu: ensaio de tempestades a caminho*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2022.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: GONZALEZ, Lélia. *Primavera para as rosas negras: uma antologia*. Organização de Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 61–70.
- HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LATOUR, Bruno. *Face à Gaïa: huit conférences sur le nouveau régime climatique*. Paris: La Découverte, 2015.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. São Paulo: Cobogó, 2021.
- MUSSA, Alberto. *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PEREIRA, Edmilson de Almeida. *Entre Orfé(x)u e Exunouveau: análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira*. São Paulo: Fósforo, 2022.
- PURY, Way *et al.* Reflorestar o pensamento ou ações performágycas y o ator-xamã. In: COLLAÇO, V.; GUIMARÃES, A. P.; GOMES, D. M. (org.). *Dossiê Poéticas Indígenas das Artes da Cena*. Campinas: IFCH/Unicamp, 2022.



STENGERS, Isabelle. *Au temps des catastrophes: résister à la barbarie qui vient*. Paris: La Découverte, 2009.

STENGERS, Isabelle. *Reativar o animismo*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017.

STENGERS, Isabelle. A cosmopolítica: proposta para uma ciência menor. In: LATOUR, Bruno; STENGERS, Isabelle. *O reencantamento do mundo: dez textos cosmopolíticos*. Tradução de Eduardo Alves da Silva. São Paulo: Estação Liberdade, 2013. p. 293–326.

STENGERS, Isabelle; PIGNARRE, Philippe. *La sorcellerie capitaliste: pratiques de désenvoûtement*. Paris: La Découverte, 2005.

SZTUTMAN, Renato. Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência – pensando com Isabelle Stengers. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 69, p. 338–360, 2018.

VERGER, Pierre. *Orixás: Deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. 6. ed. São Paulo: Corrupio, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Equívocos da identidade. In: GONDAR, J.; DODEBEI, V. (org.). *O que é memória social?*. Rio de Janeiro: Unirio, 2005. p. 151–162.



Biografia acadêmica

Way Pury – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Doutorando em Antropologia Social, PPGAS, Museu Nacional/UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

E-mail: wayperformer@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

Way Pury

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

Editor responsável

Altemar Di Monteiro

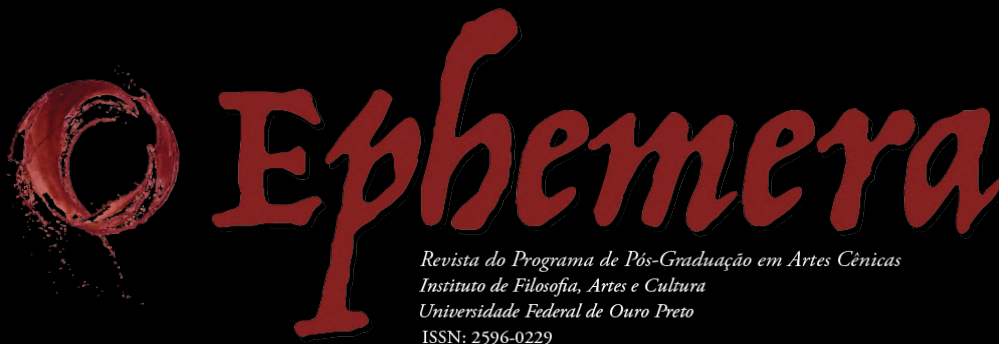
Anderson Feliciano

Soraya Martins

Histórico de avaliação

Data de submissão: 24 abr. 2025

Data de aprovação: 04 fev. 2026



ARVORAR:
toward an Afropindoramic rooting of the body-territory

ARVORAR:
por um enraizamento afropindorâmico do corpo-território

Way Pury

 <https://orcid.org/0000-0002-1432-7149>

 doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8532

Arvorar:
toward an Afropindoramic rooting of the body-territory

Abstract: This article proposes the verb *arvorar* as a conceptual translation of the term *reclaim*, as mobilized by Isabelle Stengers, arguing that this choice opens pathways for a cosmopolitical translation rooted in Indigenous and Afrodiasporic perspectives. Drawing on a dialogue with Bruno Latour, Donna Haraway, Luiza de Aguiar Borges, and Guilherme Gontijo Flores, translation is discussed as an insurgent practice marked by productive equivocation, indeterminacy, and encounter. The proposal of *arvorar* invokes vegetal imagination, ritual performativity, and insurgent visibility as critical operators that reconfigure modern notions of resistance. It is a spell-translation, a jaguar-word, a world-practice that resists neutrality and erasure, rooting itself in the potency of plural worlds that cross and transform one another. Regarding the performing arts, this text is the seed-gesture of a performative program in becoming, a (rhizomatic) sprouting and a (de)(re) territorialization.

Keywords: *reclaim*; *arvorar*; performative translation; cosmopolitics; afropindoramic scene.

Arvorar:
por um enraizamento afropindorâmico do corpo-território

Resumo: Este artigo propõe o verbo *arvorar* como tradução conceitual do termo *reclaim*, tal como mobilizado por Isabelle Stengers, argumentando que esta escolha abre caminhos para uma tradução cosmopolítica enraizada em perspectivas ameríndias e afrodiaspóricas. A partir de um diálogo com Bruno Latour, Donna Haraway, Luiza de Aguiar Borges e Guilherme Gontijo Flores, discute-se a tradução como prática insurgente, marcada por equívoco produtivo, indeterminação e contato. A proposta de *arvorar* convoca a imaginação vegetal, a performatividade ritual e a visibilidade insurgente como operadores críticos que reconfiguram a noção moderna de resistência. Trata-se de uma tradução-feitiço, uma palavra-onça, uma prática de mundo que resiste à neutralidade e ao apagamento, enraizando-se na potência de mundos plurais que se cruzam e se transformam mutuamente. No que tange às artes da cena, este texto é o gesto-semente de um programa performativo em devir, brotamento (rizomático) e (des)(re)territorialização.

Palavras-chave: *reclaim*; *arvorar*; tradução performativa; cosmopolítica; cena afropindorâmica.



1 Introduction

This article is born as a scene gesture. A spell. More than proposing a lexical equivalence between languages, it is written as a choreography of thought, a theoretical performance that reclaims itself at the crossroads between translation, ritual, art, and cosmopolitics. By proposing the verb “arvorar” as a conceptual translation into Portuguese of the term *reclaim*, as mobilized by Isabelle Stengers in texts such as “Au temps des catastrophes” (2009) and “La sorcellerie capitaliste” (Stengers; Pignarre, 2005), this text wants to intervene in the way we think about the act of translating — not as transition, but as creative fiction; not as equivalence, but as a vibrational body.

In the context of the performing arts and practices, arvorar emerges as a verb-body: an enunciation that is planted, bent, and raised, opening space for knowledge, cosmologies, and forbidden alliances to emerge in the plane of visibility. In Portuguese, the verb summons multiple images: the tree that grows, the flag that rises, the gesture¹ that is inscribed in space. But it is above all in the body — the body that dances, sings, speaks, and listens — that arvorar materializes its strength: a power of presence that translates and at the same time displaces the gesture of *reclaim*. In this sense, arvorar is proposed here as a verb of the scene, a dramaturgical-conceptual operator, a force that can reverberate in the ways of conceiving and producing theater and performing arts in contexts of resistance, re-enchantment, and struggle for habitable worlds.

Therefore, we assume that arvorar not only translates *reclaim* but performs it: it inscribes it in an expanded grammar that conjugates sorcery, shamanism, embodied memory, vegetality, and insurgency. It is about thinking of translation as an act of the body, as Leda Maria Martins does when proposing the spiral time of the Afro-Brazilian rite, and as erasure of colonial chronology, as Jota Mombaça proposes when evoking fiction as a shaking technology. The writing of this text, in this sense, not only intends to describe the verb arvorar but arvorate with it, operating as a bend, as a scene of thought, as a body-without-organs (Deleuze; Guattari, 1995) in search of new forms of staging of the political and poetic.

On the stages of the forest, in the rituals of recapture, in the dances of the enchanted ones, and in the fabulations of minority languages, arvorar appears as a verb that sustains worlds not by

1 In Gilles Deleuze, the gesture is not reduced to a functional movement nor to the representative expression of a subject but designates an intensive bodily power, a thought in act, that operates by hysterizing the form and breaking with mimetic organicity. In cinema and theater, the gesture (or Gestus, in dialogue with Brecht) is what makes bodies emerge in “impossible postures,” suspended between two regimes – the everyday and the ceremonial – and, therefore, capable of producing difference. It is an aesthetic-political procedure that shifts the primacy of the image to the coordination of body attitudes, establishing a direct theatricalization of bodies. In connection with the concept of *ritornello*, the gesture participates in the processes of territorialization and deterritorialization: it provisionally marks a sensitive territory (a posture, a rhythm, a cadence) while destabilizing it, opening it to the outside and becoming. In this sense, the gesture can be understood as a micropolitical operator of resistance as it opposes the normative communication and informational capture of control societies, establishing new ways of inhabiting the body and space. Articulated to the notion of body-territory, the gesture ceases to be just an individual movement and starts to function as a bodily inscription of relations with the territory, making visible in the body itself the tension between rooting and displacement, belonging and escape.



rigidity but by porosity, by listening, by composition. Arvorar practices and alliances is also a way of writing. Thus, this text assumes itself as a performative practice, a verbal score made of layers, affections, gestures, and rhythms that intends not only to say something about the world² but to make it vibrate with other frequencies.

In the sections that follow, we will articulate this verb-translation with Stengers' proposal of a "minor science," with Gaia's political theology in Latour (2015), and with Haraway's (2016) call to "make relatives". Through the concept of arvorar, we also summon cosmoperceptions of Indigenous and *Quilombola* thinkers, such as Davi Kopenawa, Ailton Krenak, and Nêgo Bispo, and performance knowledge as political fabulation and aesthetic ritual. As a whole, the article offers itself as translation-exu², as jaguar-word, as body-scene. A text that arvorates not to conquer a place of truth but to vibrate with the worlds it summons.

The translation proposal of *reclaim* as arvorar broke its dormancy in the "gyras" of "Laroyê! Terreyro de pesquysa com corpos, culturas e artes decolonyays" of the Federal University of Juiz de Fora (UFJF) and flourished at the confluence of the research of Black and Indigenous intellectuals such as Carolyn Prymeyra, Thalita de Castro, and Vermelho, whose voices speak at this moment through my embodied mouth-tree. Ewé ó! Salve Ossain³ e a Titinhã Lonkê⁴. Salve!

2 *Reclaim* and the revival of sorcery

The term *reclaim*, as mobilized by Isabelle Stengers, especially in her collaboration with Philippe Pignarre in *La sorcellerie capitaliste* (2005), presents itself as a conceptual and practical tool for thinking modes of minority resistance in the face of what the authors call "sorcery without sorcerers" — a critical definition of contemporary capitalism. It is a category that, more than referring to the mere reconquest or resumption of something lost, implies a situated practice of

2 The concept of translation-exu was formulated by Guilherme Gontijo Flores and Rodrigo Tadeu Gonçalves, later developed by Gontijo Flores in dialogue with André Capilé. It proposes a theory and a translation practice inspired by the figure of Exu, an Orisha of indeterminacy, crossroads, and interpretation. In opposition to normative translation models based on equivalence, transparency, and semantic fidelity, translation-exu takes risk, deviation, and misunderstanding as productive principles. To translate, in this regime, is not to stabilize meanings but to deregulate rational expectations, establishing a short circuit between original and translation so that the latter begins to retroactively reconfigure the former. Thus, translation-exu operates as an anticolonial practice since it rejects the hierarchy between languages and the neutrality of the translator, privileging contact, contamination, and contradiction as modes of relationship between discourses. It is about inhabiting the space of misunderstanding, understood in the manner of Viveiros De Castro as a difference of perspective constitutive of relationships, potentializing it, turning translation into a machine of variation and not of identity, closer to contradiction than to the reproduction of meaning.

Ossain is the Orisha of leaves, herbs, and the secret of healing in the Yoruba and Afro-Brazilian cosmology. Guardian of the vegetable axé, its power lies in the knowledge and ritual use of plants. It is he who holds the mystery of leaves and bushes, being invoked whenever it comes to healing, bewitching, or protecting with the charms of nature.

4 Titinhã Lonkê is the ceremonial name of Vovó Sapucaia among the Puri, an Indigenous people of southeastern Brazil. The Sapucaia, a native and majestic tree, is considered as a sacred relative and plant ancestor. Its presence carries memories, knowledge, and affections, being recognized as a living and relational entity, part of the more-than-human community that makes up the Puri world.



reappropriation and reinvention. In the Stengersian vocabulary, *reclaim* evokes an experimental openness to what has been disqualified, silenced, or forgotten by the capturing forces of modernity: magical practices, spiritual bonds, animisms, forms of care, and ways of life that escape the codifications of Western, scientific, and capitalist rationality.

This gesture of *reclaim*, although anchored in archetypal practices such as sorcery and animism, is admittedly pragmatic and speculative. It does not seek to restore a pure origin but to activate forgotten possibilities and reconstitute bonds with the more-than-human⁵. As Jamille Pinheiro Dias points out in her translation note to the work “Reactivating animism” (Stengers, 2017), the choice of the term “reactivate” aims to encompass this non-nostalgic and situational character of the proposal. However, although effective, this translation can be expanded based on a deeper attention to the language effects and symbolic connotations of the described practices.

It is precisely at this point that the proposal of the verb *arvorar* gains relevance since the Stengersian *reclaim* implies not only a reactivation but a rising up, an insurgent and lively visibilization of cosmopolitical practices. Rather than a passive recovery or a repetition of what was, it is a gesture that is updated as a political and aesthetic creation, a gesture that *arvora* a bond, that raises it as a flag, that embodies it as a presence. Stengers bets on the power of words as pragmatic operators. Speaking of sorcery, for her, “is not reducible to a metaphor” (Stengers, 2003, p. 318); it is giving body and potency to a practice. In this sense, *reclaim* is closer to a spell than a formula.

Sorcery, in this context, is no longer seen as illusion or error and is now thought of as *pharmakon*, a remedy that is also poison, that is, a practice of confronting capture that does not seek neutrality but situated agency. Stengersian *reclaim* reactivates magic as the art of efficacy, the art of “making the world” with other agents and forces, be they gods, rivers, algorithms, or fungi. By bringing sorcery to the center of political criticism, Stengers destabilizes the modern modes of hierarchization of knowledge and existence, subverting the “modern chorus” that opposes reason and belief, science and magic, progress and setback.

This reactivation of sorcery coincides in many ways with practices of resistance carried out by Indigenous peoples in Brazil, especially in the so-called “recaptures” of lands, as Sztutman (2018) observes. These recaptures are not only legal or territorial but also imply the reactivation of agencies with the enchanted, with the dead, with the ancestors. They are forms of *reclaim* that involve singing, dreaming, dancing, shamanism, and cosmopolitics. As in the sorceries of Starhawk, it is about reconnecting practices of existence and knowledge in a gesture of confrontation with epistemic and ecological barbarism.

⁵ The concept of more-than-human, formulated by David Abram, designates the living community that includes humans but exceeds them, encompassing animals, plants, landscapes, and land forces. The author proposes overcoming the opposition between culture and nature, stating that humanity constitutes only a subset of a broader sensitive ecology in which perception connects body and environment and intelligence is not exclusive to the human species. The term has been widely mobilized in contemporary debates on ecology and environmental ethics (Abram, 1996; 2010).



3 Arvorar: a rooted verb

The proposal to translate the term *reclaim* from Isabelle Stengers into the Portuguese verb *arvorar* rests on the ability of the latter to agglutinate senses that articulate political agency, bodily presence, and territorial inscription. In its polysemy, *arvorar* mobilizes a semantic and affective load that exceeds mere appropriation or resumption. It is by definition a verb of visibility and verticality but also of germination and rooting. *Arvorar* a flag, for example, is to make it visible in space but also to declare a position in the world in a gesture of enunciation, affirmation, and exposure. On the other hand, *arvorar* oneself in the pronominal form indicates assuming something for oneself, rising as a sign, becoming a symbolic body of a cause or a practice.

Etymologically linked to trees (*arbor*), *arvorar* refers to the idea of organic growth and living expansion, incorporating a non-linear temporality in which past, present, and future intertwine like vines on the same trunk. This vegetal dimension of the verb is especially relevant when we consider the cosmopolitical vocabulary of the Indigenous peoples of Brazil, for whom trees, rivers, animals, and winds are not natural resources or cultural metaphors but agents with whom the world is composed. But it is especially in its rooting potency that the verb connects to a radically relational conception of existence, such as that found in Indigenous perspectivism.

Conceptual precision, however, is required. In Indigenous perspectivism, as formulated by Eduardo Viveiros de Castro (2002), perspective is not synonymous with subjective “point of view” but rather with the ontological condition of the subject. All beings — humans, animals, spirits, rivers — share the same internal form, a “primordial humanity;” what differentiates them is the body, that is, the *habitus*, the way of being and relating to the world. The body, in this sense, is not a shell but an incarnated perspective since it defines the modes of perception, affection, and agency of each being. The forest is not a scenario but a multiplicity of agents with diverse bodies and their own perspectives.

Arvorar, in this context, is not just a vegetable metaphor for resistance. It is a perspectivist verb since it makes of the vegetable body a form of existence that acts and perceives the world according to its own logic. *Arvorar* oneself is to adopt the perspective of the vegetable, to become a relational subject of rooting, care, healing, shelter, and slowness. It is with this gesture that the Puri⁶ refer to the sacred Sapucaia, Titinhã Lonkê, as a living grandmother, a body-territory that sees, feels, and communicates, acting in the network of relationships that makes up the forest as a lively and interdependent collective.

6 The Puri people are one of the original Indigenous peoples in the Southeast region of Brazil, with a historical presence in the states of São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, and Espírito Santo. Although considered extinct for a long time due to forced dispersion, institutional erasure, and colonial violence, the Puri people today affirm their historical and cultural continuity by processes of territorial resumption, linguistic revitalization, and identity affirmation. Its cosmology values the relationship with the enchanted ones of the forest, the spirits of the trees, and rivers as relatives; the Sapucaia, Titinhã Lonkê, is recognized as a sacred tree and plant ancestor.



Arvorar, in this context, can be read as an ontological and cosmopolitical gesture since it is an act of making visible an alliance, of rooting an intention, of composing with a multiplicity of existences. Instead of an abstract verb, it presents itself as a semiotic-territorial operator capable of translating and performing what Stengers proposes with *reclaim*, that is, the reactivation of bonds with what has been banned, erased, or disqualified by Western modernity. As she herself states, it is not a question of “recovering a past” but of “producing agencies” (Stengers, 2017), that is, of creating worlds by experimental, pragmatic, and affective alliances. Thus, arvorar is not a nostalgic verb but a verb of becoming; it does not aim at linear return but at the ritornello, the creation (Deleuze; Guattari, 1995).

Furthermore, there is a performative and political force in arvorar that resonates with the idea of “recipes of resistance,” as formulated by Stengers in her critique of capitalism as sorcery (Stengers; Pignarre, 2005). Arvorar is, in this sense, a spell of language, it does not describe an action, it summons it, makes it happen. Just like the witch who invokes forces by naming them, the one who arvora a flag or a practice makes it inscribe itself in the world, with the power of transformation. It is, therefore, a magical verb, in the Stengerian sense of the term, the effectiveness of which lies less in representation than in its ability to establish possible worlds.

If we also consider Indigenous recapture practices as *reclaim* in act — recapture of land, of songs, of names, of dreams —, it is possible to see in arvorar a translation that respects them in their ontological and aesthetic dimension. As Sztutman (2018) recalls, Indigenous recaptures are not merely political in the legal or state sense of the term but imply the reactivation of worlds since they activate lines of communication with the enchanted ones, restore forbidden names, remake alliances with rivers, forests, and mountains. In these gestures, there is always something that arvora itself, a presence that rises, a song that is heard, a flag that is seen. The recapture, then, can be thought of as a form of arvoration, a gesture in which the Earth becomes visible, memory becomes incarnate, and resistance takes root.

It is in this horizon that arvorar reveals its translational power. It is a verb that summons the world and lets itself be affected by it, that plants and proclaims, that affirms a presence and a bond, that performs, finally, a cosmopolitics. Translating *reclaim* as arvorar is not only finding a lexical equivalent but proposing a way of thinking and acting that is inscribed in the body, in the territory, and in the language. It is to experiment, as Stengers proposes, with the devices that make us capable of resisting without falling into barbarism, composing with Gaia, with the enchanted ones, with the trees, and with the ghosts of history.

4 Cosmopolitics, sorcery, and the intrusion of the Earth

The proposal to translate *reclaim* as arvorar is rooted in a conceptual terrain populated by forces, entities, and worlds that do not allow themselves to be separated. The cosmopolitics



of Isabelle Stengers, who rejects politics as an arena of human arguments and thinks of it as a composition situated with the multiple agents that inhabit and disturb the world, finds resonance in Bruno Latours' propositions about Gaia, in Donna Haraway's multispecies alliances, and, in a deep and embodied way, in the knowledge of Indigenous and Afrodiasporic thinkers such as David Kopenawa, Ailton Krenak, and Nêgo Bispo.

Gaia, as the name Stengers and Latour choose for the Living Earth, is neither a controlling goddess nor a balanced totality. Gaia acts, responds, punishes, and demands. For Stengers (2009), it is the intrusion of the outside into the inside, of the Earth as a subject irreducible to the idea of "environment". To resist it with technique and abstraction is insufficient, one must listen to it and compose with its unpredictability. Arvorar is to align oneself with this living force not to domesticate it but to become part of its field of enunciation, making visible the presence of forgotten bonds with forests, rivers, spirits, and enchanted ones.

This active listening of Gaia finds parallel in the thought of David Kopenawa, who, in "A queda do céu," describes the Earth as a living being that breathes, thinks, and suffers before the advance of the whites and their "metal merchandise" (Kopenawa; Albert, 2010). Yanomami shamans keep this organism alive through their chant-words, the xapiripë, which connect sky, forest, and spirit in a web of continuous presence. For Kopenawa, without these words, the Earth gets sick. Arvorar, in this perspective, is more than just raising, it is sustaining a world through speech, ritual, and listening. The verb takes root in singing and rises with the body of shamans who hold the sky with their words. In their practice of listening, shamans not only heal human bodies but rebalance worlds. In this conception, the Earth is neither a resource to be exploited nor an object to be protected, but a being with agency, dignity, and voice — a view that resonates with contemporary propositions of the rights of nature.

Authors such as Karen Bradshaw (2020) legally defend the recognition of nature as a subject of law, arguing that forests, rivers, and animals should be legally represented as moral members of an ecological community. This vision, by displacing the centrality from the human, approaches Indigenous and *Quilombola* cosmopolitics, which recognize the Earth as a relational, sensitive, and sacred entity. Ailton Krenak also describes the Earth as a body in which "there is no outside." In his words, "humanity separated from nature is a dangerous fiction" (Krenak, 2019, p. 33), and rivers, stones, and animals are relatives with whom one lives and learns. Instead of "saving the planet," Krenak invites us to suspend the sky, to dream again, to recover the delicacy of belonging. Arvorar, in this sense, is also a gesture of belonging since it is the body that surrenders itself to the network of life, that allows itself to be crossed by the forest, that reactivates its capacity for affection and composition.

This notion of the Earth as a living organism can be deepened by the distinction that Gilles Deleuze makes between land and territory. Land is a flow, a plane of immanence; the territory is the space rhythmized by marks, signs, and gestures that organize vital relationships (Deleuze; Guattari, 1995). The song of the bird, the tracing of the root, the dance of the shaman, all these are forms of



territorialization not as a rigid delimitation but as an affective and vibrational inscription. Arvorar here becomes a form of living territorialization by composing meaning with others who inhabit the forest and its surroundings.

Quilombola thinker Nêgo Bispo, now enchanted one, proposes the concept of confluence in opposition to that of coexistence. Coexistence, he says, is only tolerance; confluence is a living mixture, mutual affectation, a river that does not return to being the same after finding another (Bispo, 2021). This cosmoperception requires other temporalities, other languages, and other forms of justice. The cosmopolitics of Isabelle Stengers (2009), when approaching confluence, becomes more than composition with non-humans, it becomes a crossroads of bodies-territories in transformation.

In the knowledge of Kopenawa, Krenak, and Nêgo Bispo, sorcery is not only an art of resistance, it is a form of the world. A politics that is made through enchantment, relationship, and care. Arvorar, then, becomes a verb of crossing and responsibility; it is a tree that is planted for the children of the mountains, it is a chorus that is sung for the ancestors of Black Warth, it is a flag that is raised not against but with those who still breathe among us, even if already buried, even if invisible.

Thus, the translation of *reclaim* as arvorar is completed as a gesture of crossroads because sorcery and shamanism, cosmopolitics and confluence, resistance and enchantment are intertwined in it. It is the image of a tree that rises in the clearing opened by lightning, the roots of which touch the knowledge of the quilombo and the branches of which are crossed by the song of the birds that announce the rain. Arvorar is to perform a breach as in Dénètem Touam Bona's proposition of a cosmopoetics of refuge (Bona, 2020) since the author understands refuge not as passive escape but as an insurgent practice of recomposing worlds, a Brown, stealthy gesture that camouflages and recreates existence among the foliage. Inspired by Afro-Atlantic cosmologies, the author proposes the refuge as a space of symbolic and ecological rooting, in which art, dream, ancestry, and rhythm operate as forces capable of reenchanting the world in the face of Capitalocene devastation. Just as Stengers summons listening to Gaia as a force that intrudes and demands composition, Bona proposes an ecology of the senses, activated by mães-de-santo, shamans, witches, and masters of the invisible who dialogue with everything that vibrates (Bona, 2020, p. 10-11). Thus, arvorar becomes a practice of browning, that is, a line of flight that does not escape, but founds, plants flags, invokes spirits, dances words.

As Bona proposes, dark times call for stealthy resistances, capable of evading the all-encompassing capture of control societies. It is not a question of facing Leviathan directly but of dancing through its shadows, opening cracks. Arvorar, in this sense, is a gesture of twisting and breathing, it is a leaf that rises when everything seems to fall. A practice of camouflage, agglutination of forces, (re)creation of worlds, such as quilombos, terreiros, palanques, clay stages.

Therefore, the cosmopolitics evoked here is not only theoretical, it is dramaturgical. It is a politics of incarnated presences, of traces, of rhythms. A sorcery that operates not only against



capital but with the Earth as an active refuge and radical fabulation. Arvorar, in this context, is the verb that translates *reclaim* not because it replaces it but because it reinvents it in the language of the enchanted ones, in the voice of the forests, in the gesture that springs from the ground on stage.

5 Translation as cosmopolitics

Translating *reclaim* as arvorar is not a neutral lexical choice but a cosmopolitical operation that inhabits the space of misunderstanding and contact between worlds. This translation intends not to clarify but to destabilize, not to fix but to proliferate meanings. It is in this horizon that it becomes productive to articulate the Stengersian proposal with the concepts of translation-exu and with the figure of the jaguar-word, as developed by Guilherme Gontijo Flores, André Capilé, and Luiza de Aguiar Borges. These authors propose ways of translating that reject the Enlightenment and Cartesian model of clarity, transparency, and equivalence and that assume language as a field of inconstancy, transgression, and creative indeterminacy.

Translation-exu, inspired by the figure of the Orisha Exu, acts as a deviation and crossroads: it does not communicate univocally but provokes, shuffles, and reconfigures the source text. Its function is not to transfer an original meaning into a new code but to contort the text until it is lost and found again, multiplied. Exu, in this context, is the symbolic operator of a translation practice that bets on ambiguity and displacement as forms of insurgency against colonial models of meaning. As Borges (2023) writes, it is a translation “that throws away” the original, “making it ruin and openness, not archive.”

In the same way, arvorar offers itself as a verb-translation that embodies this productive ambiguity. Instead of setting the political gesture of *reclaim* in a neutral formula such as “reactivate” or “resume,” arvorar inscribes it in an imagetic and cosmological field where resistance is vegetal, ritual, and symbolic. Arvorar a practice is to make it visible and powerful, it is to make it grow in the midst of devastation, it is to plant it as a living flag. Like Alberto Mussa’s jaguar-word, which destabilizes the distinction between theory and fiction, arvorar operates in a border zone, disavowing the official language and connecting itself to the indomitable power of contact languages, enchanted songs, situated knowledge.

In the perspective opened by Exu, the jaguar exposes the way in which the colonial power was historically articulated to the imposition of a single language — Portuguese — as a way of subjecting Indigenous peoples and erasing linguistic and affective multiplicities. The criminalization of the general language, named by the Pombal Directory⁷ as “diabolical,” reveals the refusal to the

7 The Pombal Directory (1757-1758), promulgated by the Marquis of Pombal, instituted a set of laws aimed at integrating Indigenous peoples into colonial society by the replacement of missionary tutelage by civil administration and the transformation of villages into towns. One of its central axes was a linguistic policy that prohibited the use of Indigenous languages and the so-called general language and imposed Portuguese as a compulsory language, understood



indecision and creative chaos that inhabit Indigenous cultural practices. Translating, therefore, is always a political and cosmological gesture that can operate both as an instrument of domestication and as a device of reinvention.

By setting arvorar in motion with *reclaim*, what is at stake is precisely this refusal of clarity as an ideal. Translation is not done to explain the world but to inhabit it with others. As Viveiros de Castro (2004, p. 8) states, to translate is to install oneself in the space of misunderstanding and “inhabit this space not to undo it but to potentialize it”. Translation-exu and jaguar-word share this gesture, that is, rejecting the plan, leaving the linear representation, and allowing language to be a place of presence, contradiction, and alliance.

The proposal defended here is that arvorar works as a spell-verb that embodies in Portuguese the speculative, pragmatic, and ontological force of *reclaim*. We speak pretuguês, puriguês⁸. Like Exu, arvorar communicates in stumbling, hesitation, and crossroads; like the jaguar, it crosses genres, defies borders, and resists capture. To translate, then, is to bewitch language not to dominate it but to allow oneself to be crossed by it and compose other worlds with it.

6 Arvorar time: scene, fiction, and the insurgency of the body

The proposal of arvorar as a conceptual and poetic translation of *reclaim* expands even more when crossed by the formulations of Leda Maria Martins and Jota Mombaça about time, the body, and the scene as a place of critical enunciation. Both authors operate with notions of time that defy linear chronology, opening the past as living matter and the future as a spectrum summoned by the performative gesture. Arvorar, in this terrain, is not only a verb of vegetal resistance but a politics of presence, an incarnate fiction that rises in the body, in rhythm, and in insurgent memory.

Leda Maria Martins proposes, from the experience of Afro-Brazilian peoples, especially in the context of the Congado and the reign of Minas Gerais, the concept of spiral time performances (Martins, 2021). Time, according to her, does not unfold in a line but in spirals of return and re-actualization. Each gesture in the ritual scene — a stride, a chant, a drumbeat — reinscribes the past into the present and projects the future as ancestry in motion. Arvorar, within this understanding,

as an instrument of “civilization” and cultural unification. This imposition operated as a form of domination by language since it aimed to disarticulate the symbolic, political, and cosmological bases of Indigenous peoples, erasing their own modes of communication and collective memory and subordinating them to a luso-colonial identity.

⁸ The term “pretuguês” was coined by Lélia Gonzalez to name the linguistic variation spoken by Black populations in Brazil, which is marked by the influence of African languages on Portuguese. More than a simple “popular variant” or “grammatical error,” pretuguês is, for Gonzalez, a political and aesthetic gesture of resistance, evidence of Black linguistic agency and the living presence of African origins in Brazilian cultural formation. It is a language of survival and re-existence that reinvents Portuguese based on the diasporic experience and the cultural-linguistic crossroads experienced in everyday life. In resonance, the expression “puriguês” has been used by Puri artists and thinkers as a way of naming the linguistic recapture of their original language, considered extinct for centuries by colonial records. Puriguês operates as a device for the poetic, political, and cosmological resurrection of the Puri language, activating the right to speak and write from a body-territory that has never ceased to resist, even if silenced.



is a verb that rotates, that resonates in the rhythm of the drum, that takes root in the dancing body as circular resistance not reducible to Western chronology.

The scene, in this context, is a field of fabulation and re-enchantment. Arvorar a practice — a dance, a song, a stride, a cry — is to produce a time of its own, to found an ephemeral and at the same time rooted territory that takes place at the confluence between the now and the before now. As in the *Quilombola* cosmoperception of Nêgo Bispo, Leda's spiral time finds in arvorar not a description but a way of creating oneself in the world, a statement that walks, that turns, that overflows the margins of the text and summons the body to the center of the language. Jota Mombaça, in turn, writes from fracture and catastrophe and proposes that fiction is a technology of re-existence in the face of collapse. In his work, the racialized, deviant, Black, and Indigenous body is not only wounded by history, it refabulates it, twists it, burns it on the scene. Writing and performance are here tools to “abolish the now,” as the author says, that is, to break with the normative time that organizes the modern colonial world. Arvorar, at this point, becomes a gesture of twisting, a verb that rises in the shake, that bends the dominant grammar, and stages what did not fit on the stage of history.

There is, therefore, a field of resonance between arvorar and the scene practices as politics of time and fiction. If *reclaim* in Stengers is a gesture of sorcery and reactivation, arvorar, in the light of Martins and Mombaça, is also a verb that stages, that bends the arrow of time and summons the impossible as a possibility. It is a translation-exu because it deals with the twist, with the fertile error, with the ambiguity that makes the mistake a method; it is also jaguar-word because it inhabits the undecidability between theory and art, thought and performance, word and world. By arvorating a practice, resistance is fictionalized not because it becomes an illusion but because it is recognized that all true politics requires a work of imagination. The scene, then, is the terrain in which translation becomes incarnate, in which the word becomes body, in which ere fiction does not cover up reality but reveals it in its multiple potency. Arvorar, finally, is a way of making time with the body — a time that turns, that fails, that sings, that escapes — and that, in escaping, opens the way to another world to come.

7 Reforesting thought or arvorar oneself: echoes of a shamanic-macumbistic path

[The leaf vibrates before falling. The drum sound intertwines itself with the birds singing. The body bends and listens.]

Arvorar is a verb of the body that listens to the ground. A body that is planted on the scene as one who takes root in the forests, as one who offers gesture to the breath of the enchanted ones. This action, when combined in the plane of the performing arts, becomes a bridge between the sensitive and the invisible, between the scene and the ritual. The proposal to reforest thought flourishes in this space between, as articulated by Way Pury (2022), who names a practice of



recomposing the world by the living presence of Indigenous, quilombola, and Afro-Atlantic knowledge in action. It is a theater of enchantment where the body ceases to act to become passage and planting ground. At the center of this proposal is the figure of the actor-shaman not as a fusion of roles but as a zone of confluence. The hyphen between “actor” and “shaman” is not merely linguistic; it is a cut that opens. It is the space where the chants of Puri shamanism and the foundations of Ossain leaves fit, where the Oxóssi arch and the pajé’s maracá intersect. In the body that dances, sings, breathes, and surrenders, the scene takes root in the forest and evokes not only dramaturgies but cosmologies.

Ossain in the Yoruba tradition is the Orisha guardian of leaves, of healing, of the vegetable secret. He knows the names of plants and their hidden powers. His presence is fundamental in every ebó, in every axé. No medicine works without Ossain, the elders say. Oxóssi, for his part, is the silent hunter, master of the forest and the wisdom of food. It is he who inhabits the threshold between forest and village, between recollection and sharing. Both Ossain and Oxóssi operate as actors in a theater of rooting, theater of leaves, traces, roots, and omens.

In this sense, arvorar oneself on the scene is also to open oneself to these foundations, it is turning the stage into a clearing where the leaf speaks, where the gesture invokes the forest. Arvorar is intertwined with praying, with the praying body, with enchanting space. The performance ceases to be a mere aesthetic event to become a cosmopolitical activation, like the orô made for Ossain before harvesting any sacred plant. The performer in this rite-scene is a leaf that sings before being picked.

Arvorar, thus, is a verb of the body-forest. A verb that roots performers in the lineages that cross them, allowing their body to be territory of crossing between Indigenous shamanisms and African wisdoms. On the floor of this scene, the caboclo da mata dances, the pajé sings, and Ossain’s wind blows. Arvorar is no longer a metaphor, it is a rite in the flesh. It is a dramaturgy that sprouts from the leaf and that dreams, as proposed by Jota Mombaça (2021), about abolishing the now, establishing another time — spiral, ancestral, vegetable.

To reforest thought, as Pury writes, is to plant word where there were fence. It is a pedagogy against symbolic and epistemic deforestation. It is a performagic action that renews the world from the edges, from the margin of the stage, from the riverbank, from the trunk of the Sapucaia. The verb arvorar, in this fertile field, becomes an operator of passage between worlds, a healing practice, a gesture that does not represent but activates. A verb that dances as a branch, that keeps secret like a root, and that offers itself to the ground as an offering.

If the actor-shaman is a body at a crossroads, arvorar oneself is a gesture of crossing. Between the Oxóssi drum and the Ossain leaf, between the Puri chant and the Black fable, between the body and the territory, the scene is planted like a forest that dreams.



8 From verb to gesture: arvorar as situated practice

For the verb *arvorar* not to remain only as a conceptual operator but to allow itself to be recognized in situated practices, one must move the argument to the field of contemporary Puri experiences, in which rooting, body-territory, gesture, and memory are articulated as modes of cosmopolitical re-inscription of the Indigenous presence in southeastern Brazil. What I have been naming as Puri re-enchantment is not presented as a cultural metaphor but as a historical and performative process of arvorating, that is, a set of practices in which memory becomes a body, the territory becomes gesture, and the scene becomes place of ontological emergency. In these practices, *arvorar* is no longer just a verb-translation of *reclaim*, becoming a living dynamic of recomposition of the world in which dramaturgy, rite, and performance produce presence, alliances, and continuity.

The Puri people are one of the original peoples of the region today comprised between the states of São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, and Espírito Santo. Violently hit by the colonial fronts of the 18th and 19th centuries, the Puri were inscribed for long periods in the official narrative of extinction, having their ways of life reduced to ethnographic records, scattered toponyms, and practices classified as “folkloric.” The contemporary movement of Puri resumption — here referred to as re-enchantment — manifests itself by processes of Indigenous self-declaration, reactivation of oral memories, ritual reinvention, and the emergence of artistic practices guided by the notion of body-territory. It is less about restoring a fixed identity of the past than about sprouting in the present bonds that were broken between people, lands, names, and gestures, reinscribing the Puri presence as a living force in the fabric of the world.

An example of *arvorar* in action can be observed in the performance-rite *Arvorar*, held on the occasion of the inauguration of the Puri Garden at the School of Education of UFJF in 2025. Unlike a work conceived from a single creative path, *Arvorar* manifests itself as a meeting of rivers, being a confluence between different artistic, political, and cosmological trajectories, recognized as tributaries of the same gesture of care for the territory. Before constituting itself as a performance, *Arvorar* is formed as a crossroads of practices since the works developed separately by its performers begin to touch each other, contaminate each other, and produce a common scene. In this sense, the performance is not a starting point but the result of a process of collective *arvorar* in which singular experiences are rooted in each other, composing a shared body-territory.

The first watercourse that feeds *Arvorar* is born from the dramaturgy developed by Felipe Moratori Puri at the head of the Sala de Giz company, especially in the shows *Terra sem Acalanto* (2018) and *Rede Bruta* (2023). In both non-human or liminal characters emerge — the old Puri Master of the Nests and the fish Acácio —, operating as ontological devices: figures through which language, memory, and territory are rearticulated in contexts of catastrophe.

Terra sem Acalanto takes place in a fictional area in inner Minas Gerais, fabled as a scene of devastation after a burial by mud, in which the narrative follows a gravedigger who finds survivors



of a small submerged community, questioning themes such as faith, justice, and the possibility of recomposing life after ruin. In this suspended space between life and death, the Master of the Nests emerges: a figure crossed by the Puri language and by a ritualized corporality built from Indigenous, African, and Afro-Brazilian references under the direction of Tatiana Henrique. His speech not only communicates but establishes a regime of existence in which the burial ceases to be an absolute end to become a condition of continuity, making the Puri language simultaneously intrusion — by interrupting the linearity of the hegemonic discourse — and root — by embedding in the body of the scene an invisibilized territoriality.

In *Rede Bruta*, the field of fabulation moves to the interior of an urban apartment, where Albertine, a cook averse to social networks, sees her neighbors become famous by the “Otto show,” a channel that stimulates the exposure of intimacy in exchange for visibility and money until, in a fantastic way, she gives birth to a fish whose childbirth goes viral and introduces an ontological rupture because the being, called Acácio, reveals himself intelligent and by an ancient language announces the end of the world; his word does not inform but prophesies, does not translate but enchants and destabilizes, inscribing in the urban scene — just like the Master of the Nests — not a folkloric past but another time in which fish, woman, language, and catastrophe intertwine with each other.

This dramaturgical operation gains density when situated in the biography of Moratori, whose maternal family inhabits the so-called Grota dos Puri, in the Linhares neighborhood, in Juiz de Fora, a region marked by numerous water sources. In this context, the Puri language that emerges in his texts can be understood as a language-territory, that is, a word crossed by springs, by family histories, and by an urban space that preserves under the asphalt the memory of an Indigenous land. His characters operate, thus, as gestures of linguistic territorialization since speaking Puri on stage is to produce territory, reinscribing in the urban space an Indigenous presence historically declared non-existent.

The second watercourse of the performance-rite *Arvorar* is born from the cold waters of the Cosmococa of Hélio Oiticica, in Inhotim, place where the performer who today is called Vermelho got his name. His trajectory is based on a rite of passage performed after crossing the installation *Desvio para o Vermelho* by Cildo Meireles and submerging into Cosmococa. Between the chromatic saturation and the sensory suspension of the immersion, it constitutes a gesture of identity transfiguration since becoming Vermelho (Red) is not adopting a pseudonym but arvorar as a sign-body, inscribing in the name itself a material relationship with color, water, and artwork.

This gesture culminates in the ritual action performed in 2015, when Vermelho performs his “desvia sacra,” that is, 90 rounds nine times around the work *Elevazione* by Giuseppe Penone until physical exhaustion. The tree-sculpture becomes the cosmopolitan axis of action not as a surrounded object but as an expanded body around which vegetation, sculpture, and performer become indiscernible. The rite dialogues with the Tree of Oblivion, a memorial of the Slave Route in Ouidah, Benin, where the turns operated as a symbolic erasure technique. In Vermelho, this



movement is reversed since the rotation ceases to produce oblivion and begins to establish a tree of remembrance. The gesture that once served colonial submission is reappropriated as a technology of re-registration of the body in the interrupted history of the diaspora. In the light of *Arvorar*, this work can be read as a radical form of symbolic territorialization: putting roots in one's own body and making ritual exhaustion an opening to other temporalities.

The third watercourse corresponds to my own path as a performer and researcher, initiated with the Borum Krenak people, inhabitants of the left bank of Doce River (Watu). Initially guided by an ethnocenological approach to rites and Maret spirits, this research was crossed by the rupture of the Vale dam in 2015, which directly hit the Watu and led to the suspension of great collective rituals. On the last day of my second stay in Krenak territory, when I asked matriarch Laurita Feliz Krenak about cosmology, I received the answer: "if you want to know something, walk. Go ask the forest."

This advice founds the cartographic method of wanderings. Instead of interrogating human interlocutors as a priority, I start walking through the territory, establishing relationships with plants, mountains, stones, and watercourses. From the walks, songs and dances arise, which at dusk are returned to the Watu, whom the Krenak call mother, father, and grandfather. The performative gesture ceases to seek knowledge as extraction and begins to configure itself as a practice of relationship: walking, singing, dancing, and returning to the river what was lived with the Earth.

In this context, Laurita narrates a dream in which the Watu, as the mud advances, begins to run backwards, leading its soul to the stony bottom where the mud does not infiltrate, stating that there it will remain collected until it can flow again as a living river. It is from this dream that the performance-rite *Dar sonhos de beber ao rio* is created, conceived as a gesture of care directed at Watu. The performance consists of offering the river in song and movement the dreams gathered in the wanderings, establishing a minimal scene of relationship between human body and river body. In this work, *arvorar* manifests itself as a practice of relational rooting: to make a gesture sprout where everything seems interrupted; to sustain in rhythm and in the word the possibility of a future for a body-territory declared dead. The performer does not talk about the river but exists with it; the scene does not denounce but cares.

It is at the confluence of these three paths that the performance-rite *Arvorar* is constituted. Held on the occasion of the foundation of the Puri Garden at UFJF, the action was organized in three movements. In the first, Felipe Moratori Puri presented a container with water from the Puri Grotto, spoke of the Indigenous presence in Juiz de Fora, performed the voice of an old fish from his dramaturgy, and invited participants to donate their best memories of water to that body of water. In the second one, Vermelho narrated a dream in which he dialogued with his grandmother cabocla Puri and recalled that she recognized herself as Black-Puri, inviting the audience to do nine laps around the bed of earth where the tree will be planted, remembering their grandmothers and who they are or were. In the third one, Way Pury spoke of the kinship relationship that the



Puri have with the Sapucaia — the Lonkê or Titinhã Lonkê, the original grandmother — via Puri ancestral narratives and chants in the original language and asked participants to give the seedling memories of trees, not of any tree but of the one that fed their family, was a child's perch, or shaded meetings in the backyard of the house.

When the Sapucaia was planted, the earth was placed on its roots and water was poured to feed it. In this gesture, the participants donated memories to the water, the earth, and the tree, creating bonds that go beyond the technical act of planting and establishing an alliance between human bodies and the plant body. The tree begins to grow territorialized by these memories, distributed now in the long time of its rooting and related to the memories of those who planted it.

Thus, *arvorar* is not presented as an ecological metaphor or as an isolated symbolic ritual but as a cosmopolitical operation to recompose bonds between memory, territory, and Indigenous presence. By articulating language, turning, and walking, the performance-rite makes the planting of the Sapucaia a gesture of historical re-inscription: a tree that not only grows on the soil of the university but is rooted in narratives, dreams, and alliances, making the Puri Garden a place where the Indigenous presence ceases to be past and affirms itself as a living continuity.

9 Conclusion: arvorating worlds at the crossroads

Translating *reclaim* as *arvorar* is to plant words as stakes in the humid floor of the Atlantic Forest, where moss climbs the stones and vines entangle themselves on the highest branches as if they were also snakes, rivers, or prayers. It is not a dictionary translation but a lateral, shamanic, and mestizo listening made between the chants of the inhambu and the murmurs of the waters of a river that recalls forgotten names. *Arvorar*, here, is not only verb, it is gesture, it is ritual, it is enchantment. It is a way of enunciating the world with roots on the feet and leaves on the shoulders.

Throughout this article, we followed the movement of *reclaim* like a Stengersian spell, not a nostalgic return to the past but the reactivation of interrupted practices, unauthorized knowledge, alliances between humans and more-than-humans. We have seen that *arvorar* — a word born from the body of the tree and the act of raising a flag — has a ritual and political power that brings it closer to the gesture of sorcery, Indigenous and quilombola resumption, and ancestral singing. Like Exu at the crossroads, *arvorar* is a verb that communicates in the folds, that challenges the straight path and imposes attentive listening to the outlaw.

If the Atlantic Forest is a forest in a continuous process of disappearance and resistance, it is also a living metaphor for a thought that refuses to be monoculture. It is among its wet leaves, its fleeing animals, its shrouded trails, and its ancestral ghosts that *arvorar* finds its abode. As the contact languages pursued by the Pombal Directory, as the myths devoured and reinvented by



jaguar-words, as the fertile misconceptions of translation-exu, arvorar does not want to establish meaning but to populate language with possible worlds.

When arvorating a concept, one raises not a static signal but a vegetable antenna that tunes in to chants, protests, rituals, and dreams. A gesture that, as Haraway proposes, makes relatives where there were borders; that, as Latour suggests, listens to Gaia where there was object; that, with Stengers, evokes the spell where there was science. Translating *reclaim* as arvorar is, thus, to compose with the creative chaos of the forest, to let language sprout among the vines and politics flourish among the stones, where forgotten alliances still stubbornly germinate.

In times of fences and fires, it may be necessary to do more than resist, it may be necessary to arvorar oneself as a tree-bridge, as a word-being, as translation-spirit. For only those who arvorar with the forest can talk to her. And only those who listen to their multiple names will know that arvorar is not translating to understand, it is translating to remain alive among the living.



References

- ABRAM, David. *The spell of the sensuous: perception and language in a more-than-human world*. New York: Pantheon Books, 1996.
- BARROS, José Flávio Pessoa de. *Ossain – O orixá das folhas: fitoterapia, religião e identidade cultural*. São Paulo: Pallas, 2005.
- BONA, Dénèten Touam. *Cosmopoéticas do refúgio*. Tradutora Milena P. Duchiade. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.
- BORGES, Luiza de Aguiar. Exu, a onça: tradução e contato. In: RENCK, Allende *et al.* (org.). *Reagrupar, reocupar*. Florianópolis: Editora Nave, 2023. p. 420–432.
- BISPO, Antônio. *Colonização, quilombos: modos e significações*. 2. ed. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2021.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto *et al.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. *Algo infiel: corpo performance* tradução. Florianópolis: Cultura e Barbárie; São Paulo: n-1 edições, 2017.
- FLORES, Guilherme Gontijo; CAPILÉ, André. *Tradução-Exu: ensaio de tempestades a caminho*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2022.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: GONZALEZ, Lélia. *Primavera para as rosas negras: uma antologia*. Organização de Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 61–70.
- HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LATOUR, Bruno. *Face à Gaïa: huit conférences sur le nouveau régime climatique*. Paris: La Découverte, 2015.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. São Paulo: Cobogó, 2021.
- MUSSA, Alberto. *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PEREIRA, Edmilson de Almeida. *Entre Orfe(x)u e Exunouveau: análise de uma estética de base afrodiáspórica na literatura brasileira*. São Paulo: Fósforo, 2022.
- PURY, Way *et al.* Reflorestar o pensamento ou ações performágycas y o ator-xamã. In: COLLAÇO, V.; GUIMARÃES, A. P.; GOMES, D. M. (org.). *Dossiê Poéticas Indígenas das Artes da Cena*. Campinas: IFCH/Unicamp, 2022.
- STENGERS, Isabelle. *Au temps des catastrophes: résister à la barbarie qui vient*. Paris: La Découverte, 2009.



STENGERS, Isabelle. *Reativar o animismo*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017.

STENGERS, Isabelle. A cosmopolítica: proposta para uma ciência menor. *In*: LATOUR, Bruno; STENGERS, Isabelle. *O reencantamento do mundo: dez textos cosmopolíticos*. Tradução de Eduardo Alves da Silva. São Paulo: Estação Liberdade, 2013. p. 293–326.

STENGERS, Isabelle; PIGNARRE, Philippe. *La sorcellerie capitaliste: pratiques de désenvoûtement*. Paris: La Découverte, 2005.

SZTUTMAN, Renato. Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência – pensando com Isabelle Stengers. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 69, p. 338–360, 2018.

VERGER, Pierre. *Orixás: Deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. 6. ed. São Paulo: Corrupio, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Equívocos da identidade. *In*: GONDAR, J.; DODEBEI, V. (org.). *O que é memória social?*. Rio de Janeiro: Unirio, 2005. p. 151–162.



Academic Biography

Way Pury - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

PhD Student in Social Anthropology, PPGAS, Museu Nacional/UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brazil.

Email: wayperformer@gmail.com

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

No declared research context

Copyright

Way Pury

Copyright of the translation

Sabrina Leitzke and Juliano Lima;

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

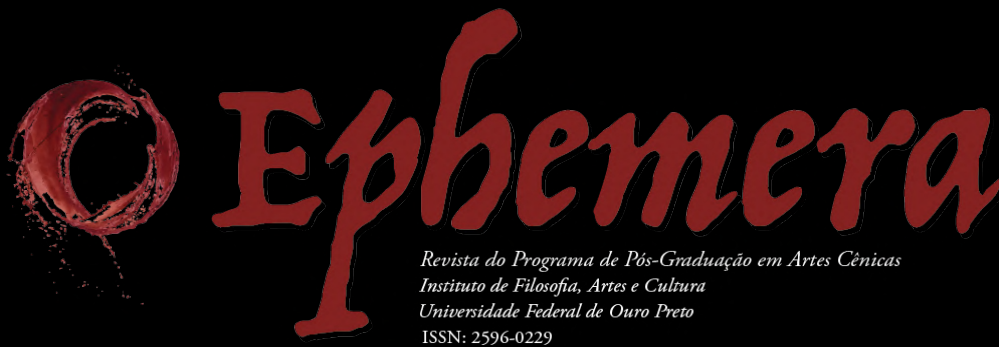
Anderson Feliciano

Soraya Martins

Peer Review History

Submission date: 24 April 2025

Approval date: 04 February 2026



**ENTREVISTA COM ALEXANDRE AMÉRICO:
sobre as visualidades da dança como composições no tempo**

INTERVIEW WITH ALEXANDRE AMÉRICO:
on the visualities of dance as temporal compositions

Heloísa Sousa

 <https://orcid.org/0000-0002-1392-3870>

Alexandre Américo

 doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8142

**Entrevista com Alexandre Américo:
sobre as visualidades da dança como composições no tempo**

Resumo: Nesta entrevista, o artista potiguar Alexandre Américo discorre sobre seus processos de criação em dança contemporânea, tratando das composições de imagens através da relação entre o corpo e as outras materialidades da cena, a partir das obras do seu projeto poético intitulado *Manifestações da Terra*. Com ênfase em referências artísticas e filosóficas afrocentradas, a dança de Américo redefine alguns conceitos das visualidades da cena, principalmente no que concerne à elaboração dos figurinos como matérias sobre o corpo, desenvolvendo uma prática processual, deshierarquizada e de uma escuta atenta às coisas, às paisagens e suas presenças. Desse modo, a prática do artista atesta a relação intrínseca entre o tempo e o ritmo nas composições cenográficas como essencial para elaborar essas matérias também como acontecimento cênico.

Palavras-chave: Alexandre Américo; dança contemporânea; visualidades da cena; figurino; afroreferencialidade.

**Interview with Alexandre Américo:
on the visualities of dance as temporal compositions**

Abstract: In this interview, Brazilian artist from the state of Rio Grande do Norte Alexandre Américo discusses his creative processes in contemporary dance, addressing the composition of images through the relationship between the body and other scenic materialities, based on the works of his poetic project titled *Manifestações da Terra*. Américo's dance redefines certain concepts of scenic visualities with an emphasis on Afro-centered artistic and philosophical references, particularly regarding the development of costumes as matter on the body. Through a processual practice without hierarchy and grounded in attentive listening to things, landscapes, and their presences, the artist's work attests to the intrinsic relationship between time and rhythm in scenographic compositions, understanding these materials themselves as scenic events.

Keywords: Alexandre Américo; contemporary dance; visibility of scenes; costume design; temporality.



1 Introdução

Alexandre Américo¹ é artista e pesquisador da dança, preto, caixara, neurodivergente e LGBT+, investiga a arte contemporânea com enfoque na “diferença” e a partir de pesquisas performativas, improvisação e seus desdobramentos dramáticos contracoloniais, assumindo uma perspectiva racializada e acessível. Desde 2015, Américo transita entre a dança solística e as composições em comunidade, entre 2018 e 2023 foi diretor artístico da Cia GiraDança e, atualmente, tem seus trabalhos vinculados à TORTA Plataforma de Arte Expandida, da qual é fundador. Suas pesquisas e práticas relacionam teorias psicanalíticas e estudos da Cripstemologia² (teoria aleijada), juntamente com artistas DEFs da periferia da cidade de Natal, Rio Grande do Norte. Em suas obras coreográficas, é notável como os tecidos, as tramas, os óleos, os pós, as roupas, os mascaramentos e outras materialidades por vir são curados da paisagem ribeirinha e litorânea potiguar para serem reperformados em sua dança. Ao invés da mimesis e das convencionais representações, temos aqui uma investigação artística que compreende quais são os procedimentos éticos e estéticos de determinadas manifestações da arte, a fim de reativá-las para compor outras imagens que remetem a si mesmas.

Nesta entrevista, realizada no dia 30 de maio de 2025, durante um café na cidade de Natal, o artista compartilhou narrativas sobre seus processos de criação, conceitualização e pesquisa. Sendo conduzida a partir de uma relação notada pela entrevistadora entre as obras artísticas de Alexandre Américo e a sua própria pesquisa de doutorado em torno de uma possível filosofia do figurino que compreende este elemento cênico a partir de sua relação com o tempo, o ritmo e o movimento (Sousa, 2024), percebe-se como as noções das ditas visualidades da cena são tomadas radicalmente a partir de seus movimentos e estados de presença, deslocando suas funcionalidades convencionais. O artista falou, então, a partir das obras *Bípede sem Pelo* (2022-2023), *Chão* (2023, com a Cia. de Dança do Teatro Alberto Maranhão) e *Zambê de Contra-Ataque* (2024, com o Grupo de Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Norte). Nelas, os objetos ou coisas (Lepecki, 2012) tornam-se matérias fundamentais para articular danças contemporâneas e danças da tradição de forma radical e implicada, ao invés de investir na elaboração de uma trama de signos que servirão às identificações de suas origens. A cena de Américo é um marco histórico na dança potiguar, redesenhando potencialmente as demais cenas que a tangenciam na capital nordestina, além de confirmar na prática as hipóteses de pesquisa da entrevistadora sobre a indissociabilidade da composição rítmica e outras formas de notação na criação dos figurinos para a cena contemporânea.

A transcrição deste diálogo preserva o frescor do café e da oralidade, mantendo a rigorosidade e seriedade da elaboração do pensamento em arte e da articulação de referências. Nesse sentido,

1 O portfólio virtual deste artista está disponível em: <https://www.alexandreamico.com/>. Acesso em: 07 jul. de 2025.

2 Campo epistemológico da Teoria Crip (McRuer, 2024) opera em um contrarregime às estruturas normatizantes dos corpos, realocando a experiência das pessoas com deficiência que, historicamente, foram jogadas à invisibilização para uma relação orgulhosa de si. E que outorga a estas experiências corpóreas a condição de produção de conhecimento.



optamos por sinalizar as referências que baseiam o pensamento de Américo utilizando as notas de rodapé. Esse formato segue a estrutura de escrita do próprio artista em outros textos de sua autoria e aqui corresponde menos a uma citação de trechos das referências apontadas, e mais a um pensamento artístico articulado oralmente a partir dessa mesma referência e reconhecido pelo artista entrevistado durante a revisão desta transcrição.

Expondo conceitos e procedimentos do próprio Américo, as palavras aqui pontuam outros fluxos e espaços históricos para a cena contemporânea brasileira, defendendo a relação entre teoria e prática a partir do trajeto deste artista.

2 Entrevista

HS (Heloísa Sousa): Você poderia falar brevemente sobre as obras *Bípede sem Pelo*, *Chão e Zambê de Contra-Ataque*?

AA (Alexandre Américo): Primeiramente, esses três trabalhos não compõem uma trilogia, de algo que eu pense como numérico. É mais um projeto poético³ que eu nomeio como *Manifestações da Terra*. Esse projeto consiste em realizar elaborações a partir de uma trama cultural, das negruras e das caboclagens que fazem as culturas da terra. Então, é como se eu estivesse dando movimento à cultura. Eu sinto que estou dando movimento a essa cultura que é conectada e que tem princípios eco-orientados⁴. Tem uma ética orientada à terra e a todas essas manifestações, assim como se conformou o Boi Bumbá, por exemplo. E assim como foi se conformando cada festividade, eu tenho um compromisso de ir elaborando pequenas outras festividade, pequenos outros sambas. Samba como esse lugar de festa. Com essas obras, eu não tenho nenhuma pretensão de ser religioso. Eu estou mais a fim de deformar a religião, ou, na verdade, de citá-la. Eu sinto que eu referencio essas culturas. Então, é afroreferente e é pessoal. E aqui eu sinto o meu corpo cada vez mais cruzado entre o corpo preto e indígena, o que me remete ao que João Nñn falou, certa vez, de que os indígenas são considerados os pretos da terra. Então, isso é uma retomada pessoal que eu tenho feito intimamente. É o mesmo projeto, com temáticas que vão aparecendo sempre ligadas às elaborações pessoais e a uma ética pessoal. No *Bípede sem Pelo* é quando eu começo a compreender essa coisa. Eu digo que o *Bípede* é o segundo movimento solístico dessa pesquisa que, na verdade, vem do *Cinzas ao Solo* - e eu gosto de pensar que essa é a minha obra preliminar. O *Cinzas*, eu não sei nem nomear. Eu nem tenho coragem de dizer que estou tratando de ancestralidade, eu digo, então, que é uma sensação. Mas no *Bípede*, eu já sinto que é um mergulho a mais. Inclusive, entre a pré-estreia e a estreia deste trabalho, eu faço o santo. Então, também, pessoalmente, é meu jeito de chegar ao santo. Eu mergulho e compreendo esteticamente o mundo a partir dessa outra cosmovisão e isso modifica radicalmente as minhas peças, né? O modo como eu escolho. Então, o *Bípede* finda por

3 SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1998.

4 MAFFESOLI, Michel. *Ecosofia*: uma ecologia para o nosso tempo. São Paulo: SESC Edições, 2021.



fabular um rito de passagem e recriá-lo. Eu uso muito essa noção de fabulação porque ela atua como um operador de falsidade⁵. Eu falseio algo e esse falso mobiliza todo um aparato cognitivo. O Bípede é fabulatório e referenciado na negritude, mas é também uma autobiografia, ou seja, tem um traço autorreferente e autobiográfico. Mas eu não tenho nenhuma pretensão de passar nenhuma mensagem, eu estou mais interessado em compartilhar estética. O que eu faço nas minhas peças é abrir uma circunstância estética. Eu acho que eu sou meio um macumbeiro, um feiticeiro, que media essa situação, essa circunstância⁶, né? Então, o *Bípede* reflete sobre esses nódulos, que são essas etapas, esses momentos desse caminhar solitário e que em alguma hora encontra-se no terreiro e fabula com outras mitologias. É um passeio longo, do Egito à Grécia. Eu viajo nas imagens que eu quero fabular e profanar. E então, eu vou profanando uma a uma, misturando e deformando. O que eu faço é aglutinar imagens por meio de nódulos. Então, cada imagem que eu proponho é um nódulo imagético, que é sempre uma confluência⁷ porque tem muitas raízes. Quando você assiste, ele quase é um caboclo, mas também não é, porque tem outra imagem que o contradiz e que o faz parecer como um sonho. Tem uma operação onírica no meu trabalho. E isso tem a ver com um modo de operação e de elaboração estética. Eles seguem as mesmas prerrogativas da elaboração dos sonhos, que é uma elaboração do inconsciente⁸. Então, você pode substituir o sonho pelo inconsciente. Ou o onírico pelo inconsciente (ou pelos inconscientes). Eu tenho trabalhado com essa noção. O *Bípede* é esse lugar, enquanto o *Chão* é como se eu estivesse tentando continuar a mesma pesquisa, mas de maneira compartilhada. No *Bípede*, a imagem é desse ser solitário. No caso, eu sou filho de Omolú, que é também essa figura que morre e volta, que renasce sozinha, que é abandonada. O *Chão* é um momento mais de xirê. Tem a ver com a experiência estética da roda ritual - é como um delírio da roda ritual. Mas é deformado e profanado. Tem pessoas que odeiam isso que eu estou falando aqui, porque é questionável eticamente. Mas eu estou fazendo arte. E não sou eu que me autorizo, não. Cada candomblé é um, cada terreiro é um, e eu tenho minhas autorizações, né? Tudo bem, você pode contestar, mas eu estou fazendo isso no campo da arte, meu interesse é esse. O mundo é terreiro e o terreiro é o mundo. Tá tudo junto, mas eu estou a fim de ver como que essa manifestação do terreiro se expressa fora do terreiro. E aí eu acho que ela tem que sofrer algumas modificações mesmo, precisa ser profanada e é isso que eu faço. A minha coreografia é como um santo que toma o corpo. Ela não está na ordem do raciocínio ou do pensamento racional. Então, eu preciso treinar todo mundo pra se sensibilizar a essa coisa que é um acordo e que vai entranhar desde outro lugar inconsciente mesmo, um lugar do não pensamento. No processo de criação, todo mundo envolvido está comigo, trabalhando todo dia, vivendo essa coisa e eu estou apostando que em algum momento essa coisa vai ser assentada nesse corpo. E o

5 GREINER, Christine. *Fabulações do corpo japonês e seus microativismos*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

6 ABEL, Thiago. Arriar o butô na encruzilhada: quando macumbeiros encontram Tatsumi Hijikata. In: GREINER, Christine; SOUZA, Marco; FARO, Paula (org.). *Novos orientalismos e micropolíticas anticoloniais*. São Paulo: Annablume, 2022.

7 SANTOS, Antônio Bispo dos. *A Terra Dá, A Terra Quer*. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

8 FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. Obra Completa. v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.



meu trabalho é assentar. É como fazer uma cabeça. Eu assento nessas pessoas a coreografia. E é uma ética que rege isso, não tem a ver com histórias sendo contadas e coisas ali. No *Chão*, por exemplo, tenho um desejo de fazer isso em oposição à própria história daqueles corpos [da CDTAM], que é uma história extremamente tecnicista, colonizada, porque são pessoas que desejam dançar danças baléticas. E que possuem esse desejo porque estão dentro de um determinado contexto, então, pra mim não dá pra fazer *Chão* com qualquer pessoa. Eu tinha que fazer *Chão* dentro dessa oposição. Eu precisava implodir a colônia, né? É com esses corpos que eu preciso revelar alguma tentativa, porque também me interessa a tentativa, não o êxito. O *Chão* tem esse confronto e ali começa a vir essa noção contracolonial que eu vou me aproximando desde o Nego Bispo, que é se aproximar também da linguagem para contra-atacar com ela. Por isso que eu gosto de pensar que eu sou contracolonial. Desde o primeiro movimento é um jeito de contra-atacar. Porque eu preciso, eu quero. Porque a minha ética aponta para esse lugar. E aí no *Zambê de Contra-Ataque* eu vou tentar dar um terceiro movimento e entender até que ponto ou como esses corpos conseguem gestar em comunidade. E isso tem a ver com o contexto que eles [o GDUFRN] estavam vivendo. Quando eu cheguei lá estava todo mundo enfraquecido, triste, sem conexão. Então fomos gestar uma experiência de comunidade. Apostando, né? Sempre uma aposta. Porque a comunidade é um dos modos da gente operar, a partir desse campo negro-indígena, daqueles que são casados com a terra - um termo do Fanon⁹. A gente tem outra relação com a natureza, nós a simbolizamos de maneira diferente. Então eu tento reconectar e gestar uma comunidade. E esse é o assunto. Depois vieram outras imagens, como a da comunidade campesina. Pessoalmente veio muito uma imagem que minha mãe me contava. Minha mãe trabalhou no campo. Minha avó. E pra mim... Eu desmembrei minha avó todinha ali. Desculpa, minha bisavó. Eu desmembrei minha bisavó preta trabalhando no campo de algodão e tornei ela um monte de imagens e dança. Esse é o *Zambê*. Para contra-atacar a estrutura, a superestrutura.

HS: Você disse que o *Chão* tenta criar esse lugar compartilhado. E depois vem o *Zambê de Contra-Ataque* também como uma dança de coletividade. Então, o que diferencia a pesquisa do *Chão* para a pesquisa do *Zambê*?

AA: No *Chão* a experiência não era comum. A experiência era individual. Era um mergulho pessoal, só que multiplicado. Então, não precisava ser seis [pessoas]. Já o *Zambê* tem a ver com uma inclinação lateral. No *Chão* tem um mergulho pessoal pra tentar reconhecer e destruir os impulsos colonialistas. Enquanto o *Zambê* é uma inclinação no comum, uma dança apoiada no outro, na alteridade, onde nada existe sozinho. Nenhum figurino, sobretudo. É dar a ver, inclusive, esse movimento. Então, é um meio visível desse comum, dessa ligação, dessa força de alteridade. Também tem um mergulho em si, um reconhecimento próprio, mas é preciso elaborar junto um reconhecimento do outro - de si e do outro.

9 FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020.



HS: Queria fazer uma reflexão que se relaciona com a ideia de figurino. É que quando saímos da ideia de figurino como puro objeto visual, ele, inevitavelmente, vai se transmutar para outros elementos de cena. E isso começa a gerar, inclusive, uma instabilidade conceitual. Então, penso que o figurino começa a virar um dispositivo que se transforma em várias coisas. Então, por exemplo, quando você fala que o *Bípede* foi também um rito de passagem, de que tem um mergulho solístico ali, a materialidade que você coloca sobre o seu corpo constrói muito a dramaturgia. É o desenvolvimento da sua relação com ela que faz com que a obra vá acontecendo. Já no *Chão*, eu acho muito interessante que o figurino produz som. Isso eu acho muito marcante. Eu não sei ainda como conectar, mas quando você faz esse mergulho pessoal multiplicado, isso produz sonoridade com esses figurinos. Enquanto que, no *Zambê*, eu acho que você produz espaço, que seria, tecnicamente, cenário. Então, quando você vai para essa sugestão da comunidade, o que surge é espacialidade mesmo. Ou seja, é notável a transmutação do figurino nas suas obras a partir dos enfoques das suas pesquisas performativas.

AA: É isso mesmo. E não é só som. A obra ecoa em matérias distintas. Inclusive, eu acho que o *Bípede* cria tempo, é uma experiência de tempo. Eu tento entrar no tempo no *Bípede*. Numa ideia de ancestralidade mesmo. É muito legal pensar que *Bípede* é isso e que no outro eu opero outra camada, que é o som. Realmente, eu espacializo o som. Eu componho pensando no efeito desses materiais no chão. E o efeito, naquele caso, é sonoro mesmo; arrastado, chicoteado, batido. Ele tem uma coisa ali, desde um tremor sonoro, porque não é um som que é tipo, sei lá, cordas. Não, não. É tremido mesmo, tem percussão. E também, sonoramente, quando o TINOC [compositor musical] entra, a pesquisa está em catar as manifestações também da terra, para fazer transmutações, deformações e abafá-las. Então ele abafa enquanto esses sons são rasgados ou soltos de forma crua. Eles são crus nas materialidades. Batendo na madeira que é o aplanador, aquilo que separa do chão. Então, tem uma ação. Na verdade, não é nem uma ação, porque o que rolou foi uma consequência mesmo. A gente foi compondo com o que vinha surgindo e esse som foi chamando a atenção. Vislumbramos quando eu pensei nas miçangas. Mas, as coisas não são só miçangas, isso também é bem deformado com a adereçagem de João Marcelino. São coisas pessoais dos artistas que dançam, é subjetivo também.



Imagem 01 – Cena de *Chão*

Fonte: JAN, 2023

HS: É notável como a presença de materialidades sobre o corpo se tornou mais marcante em suas obras a partir dessa tríade. Você percebe isso? Poderia comentar sobre essa aparição? Isso muda a maneira como você cria ou compreende a cena hoje?

AA: Bom, no *Cinzas ao Solo* eu olho a relação com o meio e tento recriar isso com o barro, as cinzas e os mascaramentos, além desse movimento de transmutação da pele. Então, essa é a primeira vez que eu lido com o material. Porque antes eu estava concentrado numa outra lógica de dança, com o movimento sendo a coisa mais importante. Mas aí, é desde *Cinzas* que eu entendo que o movimento e a relação com o meio são as coisas mais importantes. Mas, eu não tinha condições de elaborar mais do que aquilo. Porque era o que eu tinha em 2016. Em seguida, meu próximo passo foi o *Goldfish* que também está num outro registro, é outro projeto poético. Os registros do *Goldfish* e do *Myoclonus* são mais parecidos. Tem ali negrura, corte social, uma relação de movimento, ou seja, de composição de imagem. E de texto. Então, eu sinto que tenho pelo menos dois projetos poéticos. Esse das *Manifestações da Terra* e outro que eu não sei nomear ainda, das negruras. Depois do *Cinzas*, eu sinto que o *Bípede* é um aprofundamento nessa relação com o meio. Nesse caso, o meio começou a ser materialidade, porque não era figurino. Primeiro que eu achava que ia dançar nu, porque eu não conseguia encontrar algo para vestir de jeito nenhum. Daí, comecei a imaginar e ir atrás das materialidades que me chamavam. Então, eu fiz uma imersão fotocoreográfica com Brunno Martins e foi a primeira vez que eu me cobri com as coisas no ateliê de um amigo, Jô Bonfim - eu e Ana [Vieira], na época. Eu só precisava entrar num estado de transe. Eu estava tentando investigar essa noção de improvisação emersiológica¹⁰. De algo que não tinha

10 ANDRIEU, Bernard. *No corpo de minha mãe: método imersivo*. Natal: IFRN, 2015.



um programa, mas que viria. Eu estava interessado em entender esse estado que eu só alcançava pela improvisação. Porque, nessa época, eu ainda não tinha entrado no Candomblé e não entendia que o caminho era semelhante. Daí, o Jô me trouxe um material, uns panos, mostrou para Ana e eles foram me compondo. E ele me trouxe uma ráfia, que é essa palha seca, e eu entendi que isso ia ficar. Não sabia como. Não entendia nada. Mas começou ali. Passaram uns meses e teve uma interferência da Elisabete [Finger] que foi muito importante. Porque ela também trabalha com essa noção da escuta das materialidades, de certa alteridade dos materiais. É distinto de como eu faço, mas tem suas semelhanças também. Ela me fez elaborar outros caminhos para entender que a dança, inclusive, era menos essa experiência imersiva. Então senti que eu precisava refletir, discutir e escolher diferente. Porque quando você está lá no terreiro, tem uma ética que conduz as coisas, você tem que colocar a ráfia aqui, aquilo ali. É uma experiência estética distinta. Mas, quando eu me relaciono com a arte, eu tenho que olhar para o estado da arte. Eu tenho que olhar com as estratégias que já existiram. É outra coisa. Então, hoje eu crio fazendo isso. Eu estou olhando sempre como se faz inclusive quando sou espectador. Isso eu aprendi com Marcos Bragato, fazendo análise de peças durante quatro anos em iniciação científica na minha formação em Licenciatura em Dança na UFRN. Foi quando eu comecei a entender que a luz era um material, por exemplo, e que o espaço não era prévio, que ele também era uma materialidade. Tanto que eu não piso num solo andando ordinariamente. Quando eu estou dentro de um quadro de cena, é toda uma estrutura integrada, psíquica e espiritual. O que eu tenho aprendido cada vez mais com a maturidade é esperar o que as coisas podem requerer de mim. Eu estou interessado em dismantelar a energia das coisas. Então, eticamente, estou sempre farejando para inaugurar pequenos rearranjos. Pra isso eu vou ter que destruir as ontologias - a ideia de figurino, a ideia de religião, a ideia de... Foda-se tudo. Com todo respeito. Ou tendo que desrespeitar mesmo, porque eu não tenho nenhum pudor. Fui entendendo que eu precisava usar uma palha diferente daquela que se espera ou de como se vê habitualmente. Usar a luz de outra forma também. Usar a luz pra esconder e o figurino para desvestir. A verdade é que antes de qualquer coisa, aquilo é uma matéria, não é um objeto e nem é um figurino, nem é um negócio e nem um pensamento formado. Todas as coisas estão ali para serem pensadas. Porque eu acredito que o lugar de arte é da produção de pensamento sensível e eu acredito que a consolidação da arte, sobretudo a contemporânea, precisa promover deslocamentos. Então eu só vou promover deslocamentos. E de alguma maneira, eu também consolido as coisas intelectualmente¹¹, porque a arte requer elaboração. Porque, por exemplo, quando eu vou ver um pôr do sol, isso é estético e é lindo. Eu gozo. E fica na memória como um dado. Mas não é arte. Pra mim arte é trabalho, é cultura deslocadora e inconformada. Por isso que eu acho que ter um treinamento não é arte. Podem existir práticas que pegam todas as técnicas artísticas e as usam muito bem, todos os modos de fazer. Mas com outra finalidade. Eu estou aqui aberto pra me abalarem e essa proposição não é pra agradar, não serve para nada. Para isso eu uso a linguagem do mundo e vou colocar tudo em vibração, todos esses campos composicionais sobrepostos e indissociáveis. Eu acho que as coisas

11 DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.



são campos e são operadoras de pensamento. E é como eu faço. Se você pegar o meu plano de composição¹², eu vou estar dizendo: crie um pensamento de figurino, crie um pensamento de luz, crie um pensamento que lhe norteie, crie um pensamento de dramaturgia para mobilizarmos isso no espaço-tempo. E cada obra exige coisas específicas. Não são todas as obras que vão exigir um pensamento de figurino ou luz. Então eu tenho trabalhado assim. Eu tenho colocado as coisas como zonas. Tem uma imagem menos contornada. E nessa operação de zona tem um componente de subjetivação, como se as coisas tivessem impulsões próprias. E como diz o Donald Winnicott: “o bebê não existe”. A gente vai precisar se relacionar com essa alteridade para a coisa acontecer. É sempre pensamento, a coisa não existe. Ela não existe. Tem algo meio fenomenológico¹³ nisso. É da ordem da operação. Me parece que o material só é nomeado como figurino se você for tocar nele. Laura [Figueiredo, iluminadora] falou assim uma vez: “nunca mostre esse figurino sem a luz”, ou seja, nunca mostre o objeto, o treco. Porque o treco não quer dizer nada e ele ainda atrapalha. É sobre isso que eu passei a me debruçar. Mas, percebe que não é só o figurino que eu passei a olhar? Eu passei a olhar para várias coisas para além do corpo. E eu acho que é esse pensamento mesmo. Uma coisa não existe *a priori*.

HS: Como surgem as ideias dessas materialidades? O manto [de *Bípede sem Pelo*], as cabeças [de *Chão*], as roupas [de *Zambê de Contra-Ataque*]. Você poderia me descrever o percurso criativo que te faz chegar nelas? Como você as escolhe, as experimenta e as compõe?

AA: Eu sinto que, em primeiro lugar, toda a minha elaboração é da ordem do desejo, de um buraco em mim que é devorador de tudo e que vai buscar satisfação a todo custo. Algo que eu não tenho consciência e que vai sendo elaborado enquanto durmo e durante a vigília. Esse negócio não para de criar. Quando um campo de força ou zona de criação é ativada, aí começa. Então, o que eu quero dizer é que tudo pode ser. O que eu preciso fazer agora com essa emergência? Eu preciso conceituar, nomear – estruturar o que chamo de zona conceitual do processo. E esse é o momento mais difícil. Enquanto eu não nomear, eu vou devorando tudo. E você me conhece, você sabe que eu leio de tudo. Fenomenologia, Darwinismo, psicanálise. E as coisas são antitéticas. Tem coisas que não cabem no mesmo mundo. Mas, eu preciso buscar algum tipo de coerência, uma encruzilhada¹⁴. Então, no *Bípede*, eu só tinha um sentimento, um estado alterado. Mas, não entendia qual era a orientação, se eu ia escolher os estados de trânsito dos anjos, da Santa Tereza, ou se eu ia escolher um rodante. Quem que ia me dar a vida? E eu fiquei nisso, catando onde tinha relação com essa coisa invisível que nos rodeava. Fui percebendo que também tinha uma vontade de lidar com as fabulações, as mitologias. Então, eu comprei livros sobre mitologias do mundo todo, China, Japão,

12 LEPECKI, André. Planos de composição. In: GREINER, Christine; ESPÍRITO SANTO, Cristina; SOBRAL, Sônia (org). *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança: criações e conexões*. São Paulo: Itaú Cultural, p. 13-20, 2010.

13 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

14 RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Morula Editorial, 2019.



Coréia, África. Então, imagina, são imagens arquetípicas, gigantes e guardadas. Fui sentindo também uma vontade de mascaramento. Compreender o céu que nos compreendeu. Fui tentando sentir as coisas. E aí, eu começo a sentir vontade de testar uma imagem ou outra que tinha a ver com essas mitologias que me inspiravam, como Iansã e Omolú. E o que vinha era um material. Coincidentemente, esse material veio porque Jô [Bonfim] foi lá e disse, eu tenho uma ráfia aqui. Aí, botou em mim. Daí eu dizia, eita! A ráfia é de um dos Itãs, né? Quando Omolú vai no xirê, ele encontra com Iansã que lhe dá o vento e voa tudo. Também me interessava uma imagem de mascaramento que eu vi em 2010 ou 2012. A primeira vez que eu entrei em contato com o Egungum, que é essa figura que é uma manifestação da terra, que são ancestrais que eram encarnados na comunidade. Primeira vez que eu vi aquilo, eu conectei aos papangús e a um milhão de outras coisas. Depois, chegaram os panos e eu não sabia o que fazer com isso, mas sabia que queria testá-los. E esses panos eram quaisquer panos. Eram panos que eu encontrei lá no Jô. A gente não sabia que gesto compor, então eu fiz de tudo. Eu rolei em cima deles, joguei na areia, bati, torci, coloquei na cabeça, caí por cima deles. Eu fiz de tudo com esses materiais todos. Materiais horrorosos. Todos reciclados de estofados antigos. Pelúcia velha, uma palha da costa que eu tinha guardado, que era a coisa mais cara, mais chique, mas que não aparenta essa chiqueza toda. E tava tudo muito... terrroso. Daí eu comecei a sentir que tinha coisa demais, sendo que eu estava mais interessado em propor danças de uma imagem só. Que toda dança fosse pra chegar ou ir embora dessa imagem, ou passar por ela. Toda mobilização se organizaria para isso. Então, eu precisava colocar tudo na cabeça. Mas aí, como? Quais gestos eu tenho para fazer isso? Eu precisava de princípios e então decidi obedecer a princípios afrorreferentes. Ou princípios que dessem a ver o que eu estou fazendo, literalmente. Porque eu me interessei pela literalidade da coisa. Eu não trabalho com metáfora. Como diz André Lepecki¹⁵, eu trabalho com a matéria da coisa. Então, eu vou torcer. Não sabia por que eu estava fazendo isso. Eu estava tentando discutir essa ideia de homem e do pensamento da razão. Que é o bípede sem pelo, né? Um termo cunhado pelo Marcos Bragato em um artigo acadêmico¹⁶. E eu ataco o título. E para isso eu decido torcer as coisas. Mas, como que eu torço o corpo? Como eu torço a coisa e coloco na cabeça? Isso é possível, ou não é? Tentei, tentei, tentei e consegui. Depois de quase meia hora torcendo as coisas, eu consegui. Quase dez quilos de materiais. Minha prática é essa: pensar uma coisa, fazer a coisa, testar, dar errado, avaliar e fazer de novo. Então, isso vai me posicionando e me dando o tempo das coisas, a duração. E aí, eu chego lá em cima e quando eu estou lá em cima, eu só quero que as coisas se desmanchem. E girar era outro gesto importante, mas eu não queria girar nessa peça. Eu me defendi dessa ideia de girar, porque eu senti que tinha girado muito no *Cinzas* e alguma coisa me deu de que eu não podia girar nessa. Por isso que essa peça ficou travada durante muito tempo. Foi a Bete [Elisabete Finger] quem me inspirou e me disse, pô, por que você não gira, né? Tipo, você gira tanto. E ela estava pesquisando história dos gestos e eu tinha

15 LEPECKI, André. *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*. Tradução de Pablo Assumpção Barros Costa. 1 ed. São Paulo: Annablume, 2017.

16 BRAGATO, Marcos. Bípedes sem pelo: o caso das emoções. *Cadernos do LINCC*, [S. l.], v. 3, n. 3, p. 50–79, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/clincc/article/view/14845>. Acesso em: 10 mar. 2026.



entrado no filme dela justo no gesto de girar. Mas, estranhamente, eu me neguei a girar. Fiz a cabeça e me neguei a girar. Mas, depois eu assumi a gira e girei e fui aprendendo como fazer. Eu também senti que eu precisava virar alguma coisa nessa peça, porque estava tudo muito terrroso. Eu precisava de um brilho. E aí eu estava um dia andando de carro, depois de um carnaval e eu olhei uma árvore em Petrópolis¹⁷, que estava deformada e toda enrolada com uns pompons. Eu pensei, que loucura!, algo meio orgânico, meio sintético. Então eu fui catar as coisas da terra que tinham a ver com brilho e encontro nas manifestações populares, os caboclos de lança, os caboclos de pena. Daí eu achei pouco e fui atrás de pena colorida. Meti pena lá dentro. Ah! Ainda está faltando mais. Tem que vir mais brilho. Eu precisava comer esse brilho. E eu comi brilho. São lantejoulas. Foi assim que foram chegando os materiais. E tudo isso tem a ver com fundamentos do Candomblé também, que eu vou deformando. Com fabulações feitas no cinema brasileiro das peles brilhosas e sugeridas por meu dramaturgista e diretor, Pedro Vitu. Então esse é o caminho do *Bípede*. Daí, a Ana foi costurando tudo com palha da costa, não é com linha normal, ela fez a costura de um manto menor e Jô fez o manto maior. E eu passo a colocar os pompons e as coisas lá embaixo. No *Chão...* eu não sabia de nada. Eu pensava que tinha que ser uma coisa mais chique. Mas depois comecei a entender que eu estava também querendo citar umas imagens que me foram muito fortes. Nunca vou esquecer os meninos saltando de um trem pro outro em Fortaleza, vestindo um short azul cintilante. Paralelo a isso, Vitu e eu íamos para Ribeira¹⁸ todo dia e víamos calções cintilantes. Esses calções entram no *Bípede* também. Percebemos que é o mesmo calção azul que usa o meu Baba e que os jogadores usam dentro dos presídios. Então faz um sentido ético e político. Tudo é referenciado. Daí eu fui pro Candomblé, fiz a feitura de santo e me veio uma imagem lá que eu desenhei. Percebi que eu precisava cobrir todo mundo de conta. Chamei João Marcelino [figurinista, cenógrafo e aderecista] para trabalhar e disse que precisava deformar as manifestações da terra com essas cabeças. Disse que eu queria uma máscara. E ele usa coisas de muitas territorialidades distintas, espaços e manifestações para criar uma base. Eu gostaria que fosse com o peito nu. Mas é uma batalha. Esse foi o caminho em *Chão* e foi mais rápido. A escolha da cabeça vem de onde mesmo? Ah, de um sonho que eu desenhei. É uma deformação entre o Omolú e as imagens das miçangas, dos fios de contas. É tipo um Omolú de contas, só de contas. Não tem ráfia. Na feitura foi transformado em máscara, mas podia ser do corpo inteiro. Em *Zambê*, eu tô inconformado com as vestes, eu acho que devia ser sem veste nenhuma. Como sugere a dramaturgia de Pedro Vitu, tudo o que ocorre com aqueles panos e tecidos deve ter muito movimento e ser como uma passagem. Os tecidos são frutos do trabalho, então eles vão precisar trabalhar com os seus tecidos. Também tem uma imagem do campo, das trouxas, da minha avó, da minha mãe. A trouxa de roupa que tudo contém - trânsitos, deslocamentos, diásporas. Eu fui trazendo alguns disparadores para que as pessoas pudessem fazer as coisas vibrarem e se pôr em movimento também, porque as coisas precisavam se trocar. Esta é uma peça de trocas, nada se estabiliza. O zambê, em si, é um pau furado que é meio estático, meio duro. E eu só quero

17 Bairro da cidade de Natal, Rio Grande do Norte.

18 Bairro da cidade de Natal, Rio Grande do Norte.



que eles carreguem aquilo de um lado para o outro, que a gente assista à peça inteira de um lado e depois vá para o outro, que aconteça esse tipo de migração. E os tecidos vão juntos como uma materialidade para dar a ver o movimento. Tem uma coisa meio *Serpentine Dance* da Loïe Fuller. Ela dá a ver a chinesa, por exemplo. Ela não quer mostrar o pano, ela quer mostrar o movimento. E é isso que eu vou fazer. Eu não quero nada parado, eles precisam pipocar. É pipoca. É axé. Precisa ebulir. Então tem muitos traçados. Porque não importa os corpos e o que eles fazem, mas os seus efeitos. E parece que o espaço é todo cheio, que tem muita coisa, que tem muita gente e cada um está com uma veste. Mas essas vestes se trocam. E tem algumas materialidades improváveis também. É isso. É trabalhar com o improvável e tentar tecer alguma paleta mínima. Acho que esse trabalho pode ser feito em muitos lugares diferentes porque *Zambê* é uma invasão, tem que ser uma passagem e modificar a relação com o espaço, criar uma memória. Enquanto que o *Bípede* precisa de um “ao redor”, de um espaço controlado. E o *Chão* deve ser dentro de salas de ensino.

Imagem 02 – Cena de *Bípede sem Pelo*



Fonte: Ewerton Rangel, 2023

HS: Você percebe uma lógica coreográfica nesses materiais que operam como figurinos? Você também dirige o movimento dessas matérias?

AA: Eu tenho me esforçado para esperar as coisas me dizerem o que eu devo fazer. E eu tenho feito isso de modo muito radical. No *Bípede*, a primeira coisa que eu faço é me deitar sobre as palhas. Isso é um gesto e há uma alteração de consciência quando eu faço isso. Depois eu levanto e caminho com essas palhas em torno da minha cabeça e dentro da minha boca, isso serve para me provocar um estado alterado. Em seguida eu observo o que fica, dentro daquilo que se repete nas improvisações. Inclusive os trajetos. Então, por exemplo, esse material das palhas já correu, já saltou, já foi muitas coisas. Mas, no fim, as palhas agora caminham dentro de um determinado ritmo, quaternário, etc. Ninguém nem percebe isso, mas eu caminho ao som de Omolú, de Opanijé, e isso faz algum sentido e eu referencio porque eu preciso referenciar. E eu entendi que o caminho



era esse... até que as coisas caíssem, que eu colapsasse, que eu cansasse, e que aquilo caísse em cima dos outros mantos - porque isso já aconteceu uma vez e eu achei interessante, não foi que eu projetei que isso ia acontecer. As coisas foram acontecendo. Quando eu fui fazer o enrolar na cabeça, também. Eu não sabia o como ou a velocidade. A gente vai realmente testando e tentando sentir a transmutação das coisas. E essa transmutação é o grande operador do meu trabalho. E isso eu faço desde *Cinzas*. Mesmo que tenham cortes, vai ter também uma estranha ordem¹⁹ que faz com que esse mundo não se congele, sustenta a desestabilização. Está tudo, o tempo inteiro, movendo muito, não tem descanso - a cena não tem descanso, então eu não vou cortar, sair, entrar na coxa e depois voltar. Eu não descanso, eu não faço isso, e quando eu faço isso, falta. Então, dentro dessas três peças não há esse espaço. São experiências radicais de transmutação e de espera, e para isso eu uso um ritmo. O ritmo, essa tecnologia ancestral, que repete, volta e fica, é o que vai me pedindo os trajetos²⁰. Os trajetos fazem parte de um assentamento que é encontrado a partir da improvisação. Não é algo dado *a priori*. Então os trajetos e as coisas ocorrem a partir desse assentamento, do que se repete e do que fica; e eles vão se consolidando para satisfazer uma lógica interna da peça. Porque esses trajetos e essas repetições vão gestando um conceito. Quem gesta o conceito é o processo²¹, é a metodologia. Então as ideias de torcer, da espiral, tudo isso foi sendo encontrado. No *Zambê* não tem essas torções e espirais, por exemplo, ali é de um lado para o outro, é outra coisa. No *Chão* não tem corpo ereto como no *Bípede*, é tudo curvo, com cabeças pendidas. No *Zambê* também não tem linha reta, tudo é curvo. E esses são fundamentos que me interessam a partir desse lugar da afroreferência. Então eu referencio minhas peças e seus fundamentos a partir da negrura que me constitui. Se somos seres da estética, a minha estética é essa. E, às vezes, a elaboração se distancia da coisa original da qual eu vim, porque eu quero que se distancie mesmo. E aí, muitos vão dizer que o que eu faço não é arte preta. Essas coisas ocorrem. No *Chão* os trajetos foram surgindo do mesmo jeito - eles iam acontecendo, então não era prévio. Em alguns momentos há sim manipulação, mas uma manipulação que foi descoberta e que tem a ver com vontade. Não sei se minha, se das coisas, ou entre nós. Mas surge de uma vontade. Então, no *Zambê* quando as roupas estão todas nas mãos, elas precisam correr e ganhar vento, depois elas se condensam, se expandem. Esses movimentos de expansão e condensação do *Zambê* foram coisas que ocorreram, foram desejos e vontades testadas e assentadas. No *Chão* também, a gente foi achando um caminho, já que as cabeças são acopladas. Inclusive, antes das pessoas assistirem, tem um rito de entrada nas cabeças, elas são colocadas em determinados lugares escolhidos de forma inconsciente. Então, todos os desenhos são sem a fixação em um ponto do espaço, porque nessa peça os pés se movem sempre e quando eles caem é o único momento de estabilidade que é onde se assentará a cabeça, onde eles vão retirar a máscara e deixar ali. Então, o desenho é: eles partem do chão, se deslocam na cabeça e no mundo inteiro para assentar em outro lugar. Então, tem um desenho que, obviamente, depois do assentamento

19 DAMÁSIO, Antônio. *A estranha ordem das coisas: as origens biológicas dos sentimentos e da cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

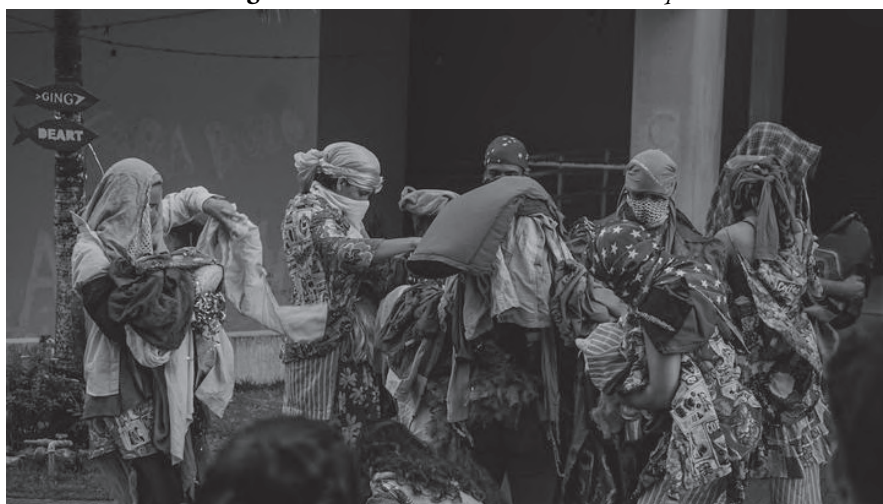
20 MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

21 HÉRCOLES, Rosa. Corpo e dramaturgia. In: NORA, S. (org.) *Húmus 1*. Caxias do Sul: Editora Lorigraf, 2004.



a gente pode fazer alguma alteração; mas essas são escolhas da ordem da intervenção coreográfica, que só ocorre no último momento que eu chamo de formatação que é quando eu conformo a peça, até isso eu não tô nem aí, eu não posso inferir coreograficamente, só lá no futuro que eu vou fazer isso. Então, primeiro é: levanta material. Levanta, levanta, levanta, testa, testa, testa, não fica, não fica, daí beleza, ficou. Agora eu vou colocando outros campos de composição como luz e tal e vou colocando mais e mais para testar outros campos dentro dessa instabilidade. E aí as coisas se conformam. Então o desenho, ao fim, vai ter algumas intervenções coreográficas, no sentido de tentar dar a ver melhor, gerenciar melhor a peça que ocorre sempre a partir de uma metodologia de improvisação. Tudo sempre vem da intensa experimentação.

Imagem 03 – Cena de *Zambê de Contra-Ataque*



Fonte: Luã Fernandes, 2024

HS: Você acha que é possível ou necessário fazer uma notação ou arquivamento específico desses figurinos? Do mesmo modo que você faz o plano coreográfico da obra toda, faz sentido elaborar um plano coreográfico só da matéria?

AA: Sim, absolutamente. Quando você encontra um ponto em que as coisas realmente são integradas, é muito necessário que você dê conta da história, da narrativa dessas coisas. Quando você for ver o plano coreográfico do *Bípede* é basicamente eu descrevendo o que faço com as coisas²². Mas, no processo criativo, antes de chegar na conformação, eu faço gráficos e os exponho para os artistas que trabalham comigo, todo esse trajeto das coisas sem a pessoa. Eu desenho quadro a quadro, onde estariam as coisas, depois passo para eles terem uma noção do que precisam fazer com essas coisas. Cada vez me importa menos o que faz o corpo isoladamente. Assim como o figurino não existe, o corpo também não existe. As coisas têm uma história e isso tem a ver com o tempo, então elas têm um percurso e eu vou desenhar esse itinerário. Eu fiz muito isso com o *Zambê* que

22 AMÉRICO, A. *Bípede sem pelo*: plano coreográfico. 4ª Parede. Territórios em Trânsito. Dossiê 20. 23 de dezembro de 2024. Disponível em: <https://4parede.com/20-territorios-em-transito-bipede-sem-pelo-plano-coreografico/>. Acesso em: 07 jul. 2025.

ficou mais nítido na obra, no *Bípede* também fica muito nítido, porque é muito bem organizado, não foge do controle. O *Bípede* é isso, eu separo tudo, eu espalho todos os materiais, depois eu junto, giro, derruba tudo, eu caio por baixo das coisas. Eu saio e abandono as coisas onde elas caíram que é mais ou menos no centro. E eu tenho que direcionar essa pequena queda, eu faço um pequeno direcionamento, aí já é uma ação mais racional, coreográfica. Então eu achei muito importante começar a desenhar, desde *Bípede*. Eu acho que nos ajuda muito como processo. Pode ser com outras coisas também, eu pensei também que quem usa fotografia ou filme pode fazer *print*, pode rascunhar. As pessoas precisam entender que essas metodologias que a gente desenvolve são para que elas criem as suas próprias, a partir de uma compreensão de como usamos. Então, se você não gosta de desenhar, não tem pra quê. Agora eu passei a usar cor, por exemplo, e eu estou tentando sentir a relação das cores e o que elas provocam, para além dos materiais. Comprei uma grande coleção de lápis de cor aquarelável. É bom que eu sinta, se eu precisar, também, me misturar na percepção. Então, eu faço testagens em casa. Tem sido bom. Eu desenho os quadros, sem nenhuma pretensão de ser um grande desenho. É só para que eu possa me organizar. A gente precisa aprender isso, a usar esses procedimentos, e que o que importa é a gente compreender a lógica, o porquê que a gente está fazendo isso, para poder dobrar. Então, por isso que eu gosto desses sistemas de notação para a figura. Acho importante. Não o meu modo específico, mas o porquê que isso é importante.

HS: Como você acha que essas matérias ou figurinos operam no tempo?

AA: Eu tenho entendido, e isso é uma percepção filosófica, que somos seres do tempo²³, e as matérias são o modo que a gente tem de tocar o tempo, de mexer com ele, é o modo que a gente tem de instigar as coisas no tempo, então temos que trabalhar sobre elas. E dar a vê-las nessa testemunha²⁴, na cumplicidade. Para mim, as materialidades operam num tempo que é espiralar, porque esse é o tempo que a gente tá trabalhando e eu trabalho nas recorrências, então eu vou ficando com as coisas que se repetem e se escolhem, a cada ensaio uma coisa vai ficando, essa coisa que vai ficando, que eu vou dando a ver, escolhendo e dando a ver a partir da metodologia que eu trabalho. Eu só sinto o tempo por meio das materialidades, na verdade, o único modo que eu tenho de sentir o tempo é através do movimento das coisas. Então, é preciso muita atenção porque isso desloca totalmente essa coreografia, a composição se torna muito mais profunda e complexa do que apenas organizar, ordenar, se vai colocar um corte aqui, se vai seguir adiante; para mim o compromisso é com uma proposição muito bem fundamentada. Pensar sobre o tempo é algo muito importante e eu gosto de pensar que eu trabalho no tempo mesmo, que ele é uma matéria em si, uma matéria ancestral. Eu imagino muitas ancestralidades e esse é um grande tema da vida para mim. Então é isso, as materialidades que dão a ver o tempo e é por meio do movimento que a gente compõe essa percepção, é por meio da cena e da organização dessas coisas que a gente vai realmente elaborar o tempo, esticando, matando, alterando a natureza do tempo. Porque a gente

23 LAPOUJADE, David. *Potências do tempo*. Tradução de Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições. 2013.

24 LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. São Paulo: N-1 edições, 2017.



pode trabalhar com uma natureza mais cronológica, por exemplo. Essa é uma questão: que tempo é esse que você está trabalhando? É um tempo de etapas? De transmutação? Do infinito? E quanto dura? Quanto tempo tarda para algo acontecer? Ou se desfazer? Essas são perguntas que as peças devem responder e as coisas precisam servir a isso. Você precisa estar com essas perguntas para auxiliar na criação - ou a criatura que está ali - e ir farejando. É assim que eu tenho sentido, para além da ideia de uma duração.

3 Considerações Finais

A articulação verbal de Alexandre Américo acerca de seu próprio trabalho de investigação artística, com maior expressividade no campo da dança, mas também com expansões consideráveis às outras artes da cena, se apresenta como material fundamental e complementar de seu pensamento. Neste diálogo entre um artista e uma crítica de arte, as palavras não indicam uma tradução da prática artística, ao invés disso, apontam para os procedimentos experimentados em sala de ensaio e expõem o avesso da cena de Américo. O que notamos, a partir de sua fala, é como seu trabalho traz ênfase à dimensão temporal da cena e como isso estrutura a composição das visualidades de sua dança. Tais visualidades, expressas pelo movimento de materialidades diversas que compõem também o que nomeamos como figurino, não se apresentam mais como objetos inertes, puramente simbólicos ou ilustrativos; ao invés disso, trazem performatividade à matéria e reorganizam os conceitos e processos sobre esse elemento. Nesse sentido, vemos que a dança, em si, é criada a partir da matéria; utilizando a improvisação e a imersão como metodologias, Américo se coloca diante das materialidades que se convertem em figurinos e se transmutam durante a cena. É o encontro com a matéria, em sua dimensão física e filosófica, que estrutura um concreto diálogo cênico com o figurino e sugere, inclusive, formas atualizadas de notação, como a possibilidade de criação de planos coreográficos para este elemento. Pois na espectação, muitas vezes, o que se observa não é mais o corpo biológico como unidade central da cena, mas sim o movimento das cores, das formas, das texturas como sistemas em ebulição. Dito isso, torna-se fundamental associar a composição visual com a composição rítmica, o que permite que possamos ver o objeto tornando-se figurino diante de nós, ou seja, sendo um acontecimento cênico em si.

Destaco aqui, a partir da fala de Américo, como sua arte confirma minha hipótese de que os figurinos, enquanto elemento cênico, se definem primordialmente pela sua articulação no tempo e não pela sua condição de objeto. Mesmo diante da crise reincidente em torno da nomenclatura, esse elemento possui percurso histórico e sua afirmação também pode reafirmar sua expansão conceitual e prática. Como afirmo em minha tese:

A paisagem cênica completa que podemos chamar de figurino em si é o pensamento estruturado para se materializar nesses objetos. Entretanto, essa materialização se expressa em um acontecimento cênico, que se estabelece *no tempo* e onde o *movimento* é imprescindível. O que significa dizer que esse pensamento-figurino



é um pensamento que gera movimento e se desloca no tempo; ou seja, ele não se define da inércia dos objeto (Sousa, 2024, p. 94).

Importante também notar o caráter experimental e investigativo do trabalho artístico e autoral de Américo e que se apresenta ao longo de sucessivas obras, numa trajetória de anos, e, por vezes, de forma serial. Isso nos permite analisar melhor o percurso de exploração dessas visualidades que apoiam sua performatividade na dimensão rítmica e temporal. A partir disso, podemos considerar inviável que continuemos a lidar com as visualidades da cena como escolhas escultóricas ou pictóricas dentro do quadro cênico, para que possamos colocar nossa atenção em práticas e investigações artísticas que já vêm elaborando a cena a partir da própria visualidade e através de procedimentos que agem diretamente sobre o tempo para elaborar a composição das imagens. Essas imagens, com especificidade cênica, se estruturam como acontecimentos e irrompem a realidade do espectador diante da experiência estética. É nesse campo que as materialidades cênicas alcançam maior complexidade, radicalidade e distinção.



Referências

LEPECKI, André. 9 variações sobre coisa e performance. Tradução de Sandra Meyer. *Urdimento, Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 93-99, 2012.

MCRUER, Robert. *Teoria Crip*: signos culturais entre o queer e a deficiência. Papeis Selvagens Edições: Rio de Janeiro, 2024.

SOUSA, Heloísa. *Ensaio sobre o figurino*: filosofia e teatralidade. 2024. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27162/tde-13052024-145409/pt-br.php>. Acesso em: 10 mar. 2026.



Biografia acadêmica

Heloísa Sousa – Universidade de São Paulo (USP)

Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

E-mail: heloisa_pds@hotmail.com

Alexandre Américo - Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Doutorando em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Rio Grande do Norte, Brasil.

E-mail: alexandreamico2010@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

Heloísa Sousa e Alexandre Américo

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

Editor responsável

Altemar Di Monteiro

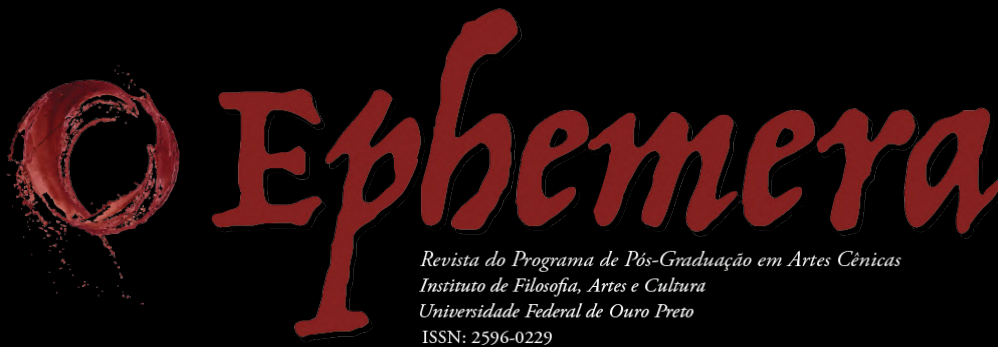
Anderson Feliciano

Soraya Martins

Histórico de avaliação

Data de submissão: 15 jul. 2025

Data de aprovação: 10 mar. 2026



**INTERVIEW WITH ALEXANDRE AMÉRICO:
on the visualities of dance as temporal compositions**

ENTREVISTA COM ALEXANDRE AMÉRICO:
sobre as visualidades da dança como composições no tempo

Heloísa Sousa

 <https://orcid.org/0000-0002-1392-3870>

Alexandre Américo

 doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8535

**Interview with Alexandre Américo:
on the visualities of dance as temporal compositions**

Abstract: In this interview, Brazilian artist from the state of Rio Grande do Norte Alexandre Américo discusses his creative processes in contemporary dance, addressing the composition of images through the relationship between the body and other scenic materialities, based on the works of his poetic project titled *Manifestações da Terra*. Américo's dance redefines certain concepts of scenic visualities with an emphasis on Afro-centered artistic and philosophical references, particularly regarding the development of costumes as matter on the body. Through a processual practice without hierarchy and grounded in attentive listening to things, landscapes, and their presences, the artist's work attests to the intrinsic relationship between time and rhythm in scenographic compositions, understanding these materials themselves as scenic events.

Keywords: Alexandre Américo; contemporary dance; visibility of scenes; costume design; temporality.

Entrevista com Alexandre Américo:
sobre as visualidades da dança como composições no tempo

Resumo: Nesta entrevista, o artista potiguar Alexandre Américo discorre sobre seus processos de criação em dança contemporânea, tratando das composições de imagens através da relação entre o corpo e as outras materialidades da cena, a partir das obras do seu projeto poético intitulado *Manifestações da Terra*. Com ênfase em referências artísticas e filosóficas afrocentradas, a dança de Américo redefine alguns conceitos das visualidades da cena, principalmente no que concerne à elaboração dos figurinos como matérias sobre o corpo, desenvolvendo uma prática processual, deshierarquizada e de uma escuta atenta às coisas, às paisagens e suas presenças. Desse modo, a prática do artista atesta a relação intrínseca entre o tempo e o ritmo nas composições cenográficas como essencial para elaborar essas matérias também como acontecimento cênico.

Palavras-chave: Alexandre Américo; dança contemporânea; visualidades da cena; figurino; afroreferencialidade.



1 Introduction

Alexandre Américo¹ is a Black, *caíçara*, neurodivergent, and LGBT+ dance artist and researcher whose work investigates contemporary art through the lens of “difference.” Drawing on performative research, improvisation, and counter-colonial dramaturgical developments, he adopts a racialized and accessible perspective. Since 2015, Américo has moved between solo dance and composing for community events. From 2018 to 2023 he served as artistic director of the Cia. GiraDança and his current work is linked to TORTA Plataforma de Arte Expandida, which he founded. His research and practice bring together psychoanalytic theory and studies in Cripistemology² (crip theory), alongside disabled artists from the outskirts of the city of Natal, state of Rio Grande do Norte (RN), Brazil. His choreographic works notably gather fabrics, weavings, oils, powders, garments, maskings, and other emerging materialities from the riverine and coastal landscapes of RN and reperform in his dance. Rather than mimesis or conventional representation, his artistic research asks what ethical and aesthetic procedures animate certain manifestations of art, to reactivate them and compose other images referring back to themselves.

During an interview on May 30, 2025, over coffee in Natal, the artist reflected on the intersections of creation, conceptualization, and research within his practice. The conversation centered on the resonance between Alexandre Américo’s choreography and the interviewer’s doctoral inquiry into a philosophy of costume—a framework that treats costume as a dynamic scenic element modulated by time, rhythm, and movement (Sousa, 2024). Within this scope, the visualities of the scene are radically reclaimed through movement and states of presence, effectively subverting their traditional roles. The artist thus spoke from the works *Bípede sem Pelo* (2022–2023), *Chão* (2023, with the Companhia de Dança do Teatro Alberto Maranhão), and *Zambé de Contra-Ataque* (2024, with the Grupo de Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Norte). In these works, objects or things—following André Lepecki (2012)—become fundamental matters for articulating contemporary and traditional dance in a radical and implicated way, rather than serving as elements in a web of signs meant to identify their origins. Américo’s work marks a significant moment in the history of dance in RN, potentially reshaping other scenes that intersect the northeastern capital. Moreover, it confirms in practice the interviewer’s research hypotheses concerning the inseparability of rhythmic composition and other forms of notation in the creation of costumes for the contemporary stage.

The transcription of this dialogue preserves the informality of the café setting and orality, while maintaining the rigor and seriousness of the elaboration of thought in art and the articulation of references. Hence, we chose to signal the references that ground Américo’s thinking through

1 The artist’s online portfolio is available at: <https://www.alexandreamerico.com/>. Accessed in: 7 July 2025.

2 The epistemological field of Crip Theory (McRuer, 2024) operates as a counter-regime to the normativizing structures imposed upon bodies, relocating the experiences of people with disabilities—historically relegated to invisibility—toward a relation of self-affirmation and pride. It grants these embodied experiences the status of knowledge production.



footnotes. Such format follows the writing structure of other texts of the artist. Here it corresponds more to the interviewee's thought articulated orally and acknowledged by him during the review of this transcription, than to direct citations from the referenced works.

By presenting Américo's own concepts and procedures, the words gathered here point to other historical flows and spaces on the Brazilian contemporary stage. Hence, the interview highlights the relation between theory and practice as it emerges through the artist's trajectory

2 Interview

Heloísa Sousa (HS): Could you briefly speak about the works *Bípede sem Pelo*, *Chão*, and *Zambê de Contra-Ataque*?

Alexandre Américo (AA): First, these three works don't form a trilogy in any numerical sense. They belong rather to a poetic project³, which I call *Manifestações da Terra*. The project consists of elaborations emerging from a cultural weave of Blackness and *caboclagens*⁴ that shape the cultures of the land. It is as if I were setting culture in motion. I feel I'm moving a culture that is interconnected and guided by eco-oriented principles⁵. There's an ethics oriented toward the earth and all these manifestations, as much as traditions such as the *Boi Bumbá* came into being. Just as each festivity gradually took shape, I feel committed to elaborating small other festivities, small other *sambas*—*samba* understood as a place of celebration. I have no intention of being religious with these works. I am more interested in deforming religion or, perhaps more precisely, citing it. I feel that I reference these cultures. So it is Afro-referential and also personal. Here I sense my body increasingly crossed by Black and Indigenous lineages, which recalls something that João Nijm once said: that Indigenous people are considered the Blacks of the land. So, this is a personal rescue that I've been undertaking intimately. It's the same project, with themes that keep emerging, always connected to personal elaborations and to a personal ethics. In *Bípede sem Pelo*, I began to understand this thing. I say that *Bípede* is the second solo movement of this research, which actually comes from *Cinzas ao Solo*—and I like to think of that as my preliminary work. About *Cinzas*, I don't know how to name it. I don't even dare say that I'm dealing with ancestry, so it's a sensation. But in *Bípede* I already feel that it's a deeper plunge. In fact, between the preview and the premiere of this work, I underwent my initiation in *Candomblé*. Personally, this is my way of approaching the orixá⁶. I dive in and begin to understand the world aesthetically through this other cosmovision, and that radically changes my pieces, you know? The way I choose them. *Bípede* ends up fabulating

3 SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1998.

4 "Caboclagens" refers to cultural processes and identities associated with the caboclo, a term that designates people of indigenous and European descent living in rural and inland populations in Brazil.

5 MAFFESOLI, Michel. *Ecosofia*: uma ecologia para o nosso tempo. São Paulo: SESC Edições, 2021.

6 "Orixás" are deities of religions of African origin, such as Candomblé and Umbanda.



a rite of passage and recreating it. I use this notion of fabulation a lot because it works as an operator of falsity⁷. I falsify something, and that falsehood mobilizes an entire cognitive apparatus. *Bípede* is fabulary and referenced in Blackness, but it is also an autobiography—that is, it carries an autoreferential, autobiographical trace. But I have no intention of conveying any message; I'm more interested in sharing an aesthetic. What I do in my pieces is open an aesthetic circumstance. I think I'm a bit like a *macumbeiro*, a kind of sorcerer who mediates that situation, that circumstance⁸. 'So *Bípede* reflects on these nodules, which are the stages, the moments along this solitary path that at some point finds itself in the *terreiro* and fabulates with other mythologies. It's a long journey, from Egypt to Greece. I travel through the images I want to fabulate and profane. So I profane them one by one, mixing and deforming them. What I do is agglutinate images through nodules. Each image I propose is an imagetic nodule, always a confluence⁹ because of many roots. When you watch they're almost a *caboclo*, but they're not, as another image contradicts them, making them much like a dream. There's a oneiric operation in my work. And that has to do with a mode of operation and aesthetic elaboration. They follow the same prerogatives as the elaboration of dreams, which is an elaboration of the unconscious¹⁰. So you can replace the dream with the unconscious—or the oneiric with the unconscious (or the unconscious). I've been working with that notion. *Bípede* is that place, whereas *Chão* is as if I were trying to continue the same research, but in a shared way. In *Bípede*, the image is of this solitary being. In my case, I am a son of *Omolú*, who is also that figure who dies and returns, who is reborn alone, who is abandoned. *Chão* is more a moment of *xirê*. It has to do with the aesthetic experience of the ritual circle, it's like a delirium of the ritual circle. It's deformed and profaned. Some people hate what I'm saying here because it's ethically questionable. But I'm making art. And it's not me who authorizes myself, oh no. Every *candomblé* is different, every *terreiro* is different, and I have my authorizations, right? Fine, you can contest it, but I'm doing this in the field of art—that's my interest. The world is a *terreiro* and the *terreiro* is the world. Everything is together, but I want to see how this manifestation of the *terreiro* expresses itself outside it. So I think it really has to undergo certain modifications; it needs to be profaned, and that is what I do. My choreography is like an *orixá* that takes hold of the body. It doesn't belong to the order of reasoning or rational thought. I need to train everyone to become sensitive to this, which is an agreement and which will take root from another, unconscious place—a place of non-thinking. Everyone involved in the creation process is with me, working every day, living this thing, and I'm betting that at some point it will settle in the body. My work is to settle it. It's like making a head. I settle the choreography in those people. There's an ethics governing this; it has nothing to do with stories being told or things like that. In *Chão*, for instance, I have the desire to do this

7 GREINER, Christine. *Fabulações do corpo japonês e seus microativismos*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

8 ABEL, Thiago. Arriar o botão na encruzilhada: quando macumbeiros encontram Tatsumi Hijikata. In: GREINER, Christine; SOUZA, Marco; FARO, Paula (org.). *Novos orientalismos e micropolíticas anticoloniais*. São Paulo: Annablume, 2022.

9 SANTOS, Antônio Bispo dos. *A Terra Dá, A Terra Quer*. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

10 FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. Obra Completa. v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.



in opposition to the very history of those bodies [of the CDTAM], which is extremely technicist, colonized, as they are people who desire to dance ballet. And they have that desire because they exist within a certain context. So for me it wouldn't make sense to make *Chão* with just anyone. I had to make *Chão* within that opposition. I needed to implode the colony, right? It's with those bodies that I need to reveal some attempt, because what interests me is the attempt, not the success. *Chão* has that confrontation, and that's where this contracolonial notion begins to appear, as I move closer to Nego Bispo—which is also about approaching language in order to counterattack with it. That's why I like to think of myself as contracolonial. From the first movement, it's a way of counterattacking. Because I need to, because I want to. Because my ethics point me in that direction. Then in *Zambê de Contra-Ataque* I try to make a third movement and understand to what extent—or how—these bodies can gestate themselves as a community. And that had to do with the context they [the GDUFRN] were living through. When I arrived there, everyone was weakened, sad, disconnected. So we went on to gestate an experience of community. Always a wager, right? Because community is one of the ways we operate, from within this Black–Indigenous field, of those who are “married to the land”—a term from Frantz Fanon¹¹. We have another relationship with nature; we symbolize it differently. So I try to reconnect and gestate a community. That's the subject. Later other images came, like that of the peasant community. Personally, an image my mother used to tell me about came back very strongly. My mother worked in the fields. My grandmother too. And for me... I dismembered my grandmother entirely there—sorry, my great-grandmother. I dismembered my Black great-grandmother working in the cotton fields and turned her into a multitude of images and dances. That is *Zambê*. To counterattack the structure, the superstructure.

HS: You said *Chão* tries to create this shared place. And then *Zambê de Contra-Ataque* also comes as a collective dance. So what distinguishes the research in *Chão* from that in *Zambê*?

AA: In *Chão*, the experience wasn't collective, but individual. It was a personal immersion, only multiplied. So it didn't have to be six [people]. *Zambê* has to do with a lateral inclination. In *Chão*, there's a personal plunge to recognize and undo colonial impulses. *Zambê*, in turn, leans toward the collective: a dance supported by the other, by alterity, where nothing exists alone—especially the costumes. It's about making this movement visible, giving form to this common ground, this connection, this force of alterity. There's also a plunge into oneself, a self-recognition, but it must be worked out together as a recognition of the other—of oneself and the other.

HS: I'd like to reflect on something related to costume. When we move away from the idea of costume as a purely visual object, it inevitably starts to transmute into other scenic elements. This even begins to generate a certain conceptual instability. So I think the costume starts to become a device that turns into many things. For example, when you say *Bípede* was

11 FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Translated by Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020.



also a rite of passage, that there is a solistic plunge there, the materiality you place on your body constructs much of the dramaturgy. It's the development of your relationship with it that makes the work unfold. And in *Chão*, I find it very interesting that the costume produces sound. That's very striking. I still don't know how to connect these things, but when you make that multiplied personal plunge, these costumes produce sound. Whereas, in *Zambê*, I think you produce space, which technically would be set design. So when you move toward that suggestion of community, what emerges is spatiality indeed. In other words, the transmutation of costume in your works is quite notable, depending on the focus of your performative research

AA: That's right. And it's not only sound. The work echoes through different matters. I even think *Bípede* creates time, an experience of time. I try to enter time in *Bípede*. In an idea of ancestry, really. It's very interesting to think that *Bípede* does this, and that in the other work I operate another layer, which is sound. I really spatialize sound. I compose thinking about the effect of these materials on the floor. And the effect, in that case, is truly sonic: dragged, whipped, struck. There's something there like a sonic tremor; it's not like string sounds. No, it really trembles, there's percussion. And also, sonically, when TINOC [the composer] comes in, the research is about gathering manifestations of the earth as well, to make transmutations, deformations, and to muffle them. So he muffles while these sounds are torn or released in a raw way. Raw sounds in the materialities. Striking the wood of the plane, the part that lifts it slightly off the floor. There's an action there. Or rather, it's not even really an action—it just happened as a consequence. We were composing with whatever kept emerging, and that sound started to draw our attention. We glimpsed it when I thought about the beads. But not only the beads—this is also quite deformed through the adornment work of João Marcelino. They're personal things from the artists who dance, it's subjective as well.

Image 01 - Scene of *Chão*



Source: JAN, 2023



HS: It is notable how the presence of materialities on the body has become more marked in your works from this triad on. Do you perceive this? Could you comment on this emergence? Does it change the way you create or understand the scene today?

AA: Well, in *Cinzas ao Solo* I look at the relationship with the environment and try to recreate it with clay, ashes, and maskings, along with this movement of transmutation of the skin. That was the first time I dealt with material. Before that I was concentrated on another logic of dance, with movement being the most important thing. But since *Cinzas* I began to understand that movement and the relationship with the environment are the most important things. Still, I couldn't elaborate much beyond this point, because that was what I had in 2016. My next step was *Goldfish*, which is in another register, another poetic project. The registers of *Goldfish* and *Myoclonus* are more similar. There is Blackness there, a social cut, a relation to movement—in other words, composition of image and text. So I feel I have at least two poetic projects: this one of the *Manifestações da Terra*, and another that I still cannot name, the one of Blackness. After *Cinzas*, I feel *Bípede* is a deepening of this relationship with the environment. In this case the environment began to become materiality, because it wasn't costume. At first I thought I would dance naked, because I couldn't find anything to wear at all. Then I started imagining and looking for the materialities that called to me. So I did a photokoreographic immersion with Brunno Martins, and it was the first time I covered myself with things in the studio of a friend, Jô Bonfim—Ana [Vieira] and I, at the time. I only needed to enter a state of trance. I was trying to investigate this notion of emersiological improvisation¹². Something that wasn't programmed, but would come. I was interested in understanding the state I could only reach through improvisation. At that time I had not yet entered *Candomblé* and didn't understand that the path was similar. Then Jô brought me some material, some cloths, showed them to Ana, and they began composing me. And he brought me raffia, that dry straw, and I realized that it would stay. I didn't know how, I didn't understand anything, but it began there. A few months passed and there was an intervention by Elisabete [Finger] that was very important. She also works with this notion of listening to materialities, a certain alterity of materials. It is different from how I do it, but it also has similarities. She made me elaborate other paths to understand that dance was also less this immersive experience. So I felt I needed to reflect, discuss, and choose differently. Because when you are in the *terreiro* there is an ethic that conducts things—you have to place the raffia here, other thing there. It is a distinct aesthetic experience. But when I relate to art, I have to look at the state of the art. I have to look at the strategies that already existed. It is something different. So today I create by doing this. I am always looking at how things are done, including when I am a spectator. I learned that from Marcos Bragato, analyzing performances for four years in undergraduate research during my Dance Education degree at UFRN. That was when I began to understand that light was a material and that space was not prior, it was also a materiality. So much so that I don't step on the stage floor in an ordinary way. When I am inside a scenic frame, there is an integrated structure, psychic and spiritual. What I have been learning more and more with

12 ANDRIEU, Bernard. *No corpo de minha mãe: método imersivo*. Natal: IFRN, 2015.



maturity is to wait for what things may require of me. I am interested in dismantling the energy of things. So, ethically, I am always sniffing around to inaugurate small rearrangements. I will have to destroy ontologies to make it—the idea of costume, the idea of religion, the idea of... fuck it all. With all due respect. Or even having to disrespect it, because I have no modesty about it. I began to understand I needed to use a straw differently from what is expected or from how it is usually seen. To use light differently as well. To use light to hide and costume to undress. The truth is that before anything else, that is matter. It is not an object, nor a costume, nor a thing or a formed thought. All things are there to be thought. I believe the place of art is the production of sensitive thought, and that the consolidation of art, especially contemporary art, needs to promote displacements. So I will only promote displacements. And in some way I also consolidate things intellectually¹³, because art requires elaboration. For example, when I watch a sunset, it is aesthetic and beautiful. I enjoy it. And it remains in memory as a datum. But it is not art. For me art is work, it is a displaced and non-conformed culture. That's why I think having a training is not art. There may be practices that take all artistic techniques and use them very well, all the ways of doing. But for another purpose. I am here open to be shaken, and this proposition is not to please, it serves no purpose. I use the language of the world for it, and I place everything in vibration, all these compositional fields superimposed and inseparable. I think things are fields and also operators of thought. That is how I work. If you take my compositional plan¹⁴, I say: create a thought of costume, create a thought of light, create a thought that guides you, create a thought of dramaturgy so we can mobilize it in space-time. And each work demands specific things. Not every work will demand a thought of costume or light. So I have been working like this, placing things as zones. There is a less contoured image. And in this operation of zones there is a component of subjectivation, as if things had their own impulses. And as Donald Winnicott says: “the baby doesn't exist”. We will have to relate to this alterity for the thing to happen. It is always thought the thing doesn't exist. It doesn't exist. There is something a bit phenomenological¹⁵ in this, it's about the order of operation. It seems to me that the material is only named as costume if you touch it. Laura [Figueiredo, lighting designer] once said: “never show this costume without the light,” that is, never show the object, the thing. Because the thing means nothing and even gets in the way. That is what I began to dwell on. But do you see that it is not only costume that I began to look at? I began to look at many things beyond the body. And I think it is really this thought. A thing doesn't exist a priori.

HS: How do the ideas for these materialities emerge? The mantle [in *Bípede sem Pelo*], the heads [in *Chão*], the clothes [in *Zambê de Contra-Ataque*]. Could you describe the creative path that leads you to them? How do you choose them, experiment with them, and compose them?

13 DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

14 LEPECKI, André. Planos de composição. In: GREINER, Christine; ESPÍRITO SANTO, Cristina; SOBRAL, Sônia (org). *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança: criações e conexões*. São Paulo: Itaú Cultural, p. 13-20, 2010.

15 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Translated by Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.



AA: First of all, I feel that everything I elaborate comes from desire—from a hole in me that devours everything and seeks satisfaction at any cost. Something I'm not conscious of, which keeps being elaborated while I sleep and while I'm awake. This thing never stops creating. It begins when a force field or a zone of creation is activated. What I mean is that anything can be. What do I need to do now with this emergence? I need to conceptualize it, name it—structure what I call the conceptual zone of the process. That is the hardest time. Until I name it, I keep devouring everything. And you know me—you know I read everything: phenomenology, Darwinism, psychoanalysis. Some things are antithetical. Some things don't belong to the same world, but I need to find some kind of coherence, a crossroads.¹⁶ So in *Bípede* I only had a feeling, an altered state, but I didn't understand the orientation—whether I would choose the transit states of angels, of Saint Teresa, or whether I would choose a *rodante*¹⁷. Who would give me life? And I stayed like that, searching for relations with this invisible thing that surrounded us. I began to realize I also had a desire to deal with fabulations, with mythologies. So I bought books about mythologies from all over the world—China, Japan, Korea, Africa. Just imagine: archetypal images, enormous and guarded. I also began to feel a desire for masking. To understand the sky that understood us. I tried to feel things. Then I felt like testing one image or another related to those mythologies that inspired me, like Iansã and Omolú. And what came was a material. Coincidentally, that material appeared because Jô [Bonfim] came over and said, “I have some raffia here”, and put it on me. And I said, wow! Raffia is from one of the *Itãs*, right? When Omolú goes to the *xirê*¹⁸, he meets Iansã, who gives him the wind and everything flies. I was also interested in an image of masking that I saw around 2010 or 2012, the first time I encountered *Egungum*, a figure that is a manifestation of the earth—ancestors incarnated in the community. The first time I saw that, I connected it to the *papangús* and to a million other things. Then the cloths arrived, and I didn't know what to do with them, but I knew I wanted to test them. These were just any cloths, I found them at Jô's place. We didn't know what gesture to compose, so I did everything: I rolled over them, threw them in the sand, struck them, twisted them, put them on my head, fell on top of them. I did everything with those materials. Horrible materials. All recycled from old upholstery. Old plush, some *palha da costa*¹⁹ I had saved—which was the most expensive and refined thing there, though it didn't look refined. And everything was very... earthy. Then I began to feel there was too much going on, and I was more interested in proposing dances of a single image—each dance either arriving at that image, leaving it, or passing through it. Every mobilization would organize itself around that. So I needed to place everything on my head. But how? What gestures did I have to do that? I needed principles, and I decided to follow Afro-referential principles—the ones that literally show what I'm doing, as I'm interested in

16 RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Morula Editorial, 2019.

17 “Rodante” in Candomblé is a medium or initiate (Yadô) who enters a trance state, allowing the manifestation of their Orixá. The term derives from the circular movement of the dance during possession.

18 “Xirê” is a Yoruba word that means to play or dance. In Candomblé, it is a sacred circle of songs, dances, and percussion rhythms in which the orixás are invoked and revered.

19 “Palha da costa” is a traditional plant fiber associated with Afro-Brazilian ritual practices, widely used in clothing and objects in Candomblé.



the literalness of things. I don't work with metaphors. As André Lepecki²⁰ says, I work with the matter of the thing. So I twisted. I didn't know why I did it. I was trying to discuss this idea of man and of rational thought—the hairless biped²¹, right? A term coined by Marcos Bragato in an academic article²². And I attack the title. For that I decided to twist things. But how do I twist the body? How do I twist something and place it on my head? Is that possible or not? I tried, tried, tried, and I managed. After almost half an hour twisting things, I did it. Almost ten kilos of materials. My practice is this: to think something, do it, test it, fail, evaluate, and do it again. That positions myself and gives me the time of things, their duration. Then I reach the top, and when I'm there I only want things to fall apart. Turning was another important gesture, but I didn't want to turn in that piece. I resisted that idea because I felt I had turned a lot in *Cinzas*, and it seemed to me I shouldn't turn in this one. That's why the piece stayed stuck for a long time. It was Bete [Elisabete Finger] who inspired me saying "Why don't you turn? You turn so much"; She was researching the history of gestures, and I had entered her film precisely through the gesture of turning. But strangely I refused to turn. I made the head and refused to turn. Later I assumed the turn and began to learn how to do it. I also felt I needed to become something else in that piece, because everything was very earthy. I needed some shine. One day I was driving after Carnival and saw a tree in Petrópolis²³, that was deformed and wrapped with pompons. I thought, what madness! Something half organic, half synthetic. So I began to look for things from the earth that had shine and found them in popular manifestations—*caboclos de lança*, *caboclos de pena*. But that still seemed too little, so I went after colored feathers and put them in. Still not enough. I needed more shine. I needed to eat that shine. So I added sequins. That's how the materials arrived. All of this also relates to the foundations of Candomblé, which I deform, and to fabulations from Brazilian cinema about shiny skins, suggested by my dramaturgist and director Pedro Vitu. That was the path of *Bípede*. Then Ana stitched everything with *palha da costa*—not with ordinary thread—she made the stitching of a smaller mantle, and Jô made the larger one. I then began to add the pompons and things underneath. In *Chão...* I knew nothing. I thought it had to be something more elegant. But then I began to understand that I also wanted to cite images that had marked me deeply. I will never forget the boys jumping from one train to another in Fortaleza wearing shimmering blue shorts. At the same time Vitu and I would go to Ribeira²⁴ every day and see those shimmering shorts. These shorts also entered *Bípede*. We realized it's the same blue shorts worn by my *Baba* and by players inside prisons. So there is an ethical and political sense there. Everything is referenced. Then I turned to Candomblé and underwent my initiation, and there an image came to me that I drew. I realized I needed to cover everyone with beads. I called João Marcelino [costume designer, scenographer and prop

20 LEPECKI, André. *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*. Translated by Pablo Assumpção Barros Costa. 1 ed. São Paulo: Annablume, 2017.

21 "The hairless biped" is the English translation for *Bípede sem pelo*, one of the author's works analyzed in this article.

22 BRAGATO, Marcos. *Bípedes sem pelo: o caso das emoções*. *Cadernos do LINCC*, [S. l.], v. 3, n. 3, p. 50–79, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/clincc/article/view/14845>. Acesso em: 10 mar. 2026.

23 Neighborhood in the city of Natal, Rio Grande do Norte, Brazil.

24 Neighborhood in the city of Natal, Rio Grande do Norte, Brazil.



maker] to work and said I needed to deform the manifestations of the earth with those heads. I said I wanted a mask. He uses elements from many different territorialities, spaces and manifestations to create a base. I would have liked the chest to be bare. But it's a battle. That was the path of *Chão*, and it was faster. Where did the choice of the head come from? Oh, from a dream I drew. It's a deformation between Omolú and the images of beads, the strings of beads. It's like an Omolú made of beads—only beads. No raffia. In the making, it became a mask, but it could have been the whole body. In *Zambê* I was dissatisfied with the garments, as I think it should have no garments at all. As Pedro Vitu's dramaturgy suggests, everything that happens with those cloths and fabrics must have a lot of movement and be like a passage. The fabrics come from labor, so they must work with their fabrics. There are also images from the countryside, bundles, my grandmother, my mother—the bundle of clothes that contains everything: transits, displacements, diasporas. I brought some triggers so people could make things vibrate and move as well, because things needed to exchange. This is a piece of exchanges; nothing stabilizes. *Zambê* itself is a perforated pole, somewhat static, somewhat rigid. I just want them to carry it from one side to the other, that we watch the whole piece from one side and then move to the other, this kind of migration happens. The fabrics go together as a materiality to make the movement visible. There's something a bit like the *Serpentine Dance* of Loïe Fuller. She makes the kinesics visible, for example. She doesn't want to show the cloth but the movement. That's what I will do. I want nothing still—they have to pop. It's popcorn. It's *axé*. It has to boil. So there are many tracings. Because the bodies and what they do isn't important, but their effects. And it seems the space is full, there's a lot happening, many people, each with a garment. But those garments exchange. There are also some improbable materialities. That's it: to work with the improbable and try to weave some minimal palette. I think this work can be done in many different places because *Zambê* is an invasion—it has to be a passage modifying the relation with space, create a memory. Whereas *Bípede* needs an “around,” a controlled space. And *Chão* should be inside teaching rooms.



Image 02 - Scene of *Bípede sem Pelo*

Source: Ewerton Rangel, 2023

HS: Do you perceive a choreographic logic in these materials that operate as costumes? Do you also direct the movement of these materials?

AA: I have been trying to wait for things to tell me what I should do. And I have been doing this in a very radical way. In *Bípede* I begin by lying down on the straw. This is a gesture, and there is a shift in consciousness when I do it. Then I get up and walk with this straw around my head and inside my mouth; this serves to provoke an altered state in me. After that, I observe what remains within what repeats in the improvisations. Even the pathways. This straw material has already run, jumped, been many things. But in the end the straw walks within a certain rhythm, a quaternary one, etc. No one notices this, but I walk to the sound of Omolú, of Opanijé; this makes some sense and I reference it because I need it referenced. I understood that this was the path... until things would fall, until I would collapse, grow tired, and all that would fall over the other mantles—because this had already happened once and I found it interesting; it was not that I had caused it to happen. These things just happened. The same when I did the wrapping around the head. I did not know how, nor the speed. We really keep testing and trying to feel the transmutation of things. And this transmutation is the great operator of my work. I have been doing this since *Cinzas*. Even if there are cuts, there will also be a strange order²⁵ that avoids this world from freezing, that sustains destabilization. Everything is moving all the time, intensely; there is no rest—the scene has no rest—so I won't cut, leave, go into the wings and return. I don't rest, I don't do that, and when I do, something is missing. In these three pieces there is no such space. They are radical experiences of transmutation and waiting, and I use a rhythm for that. Rhythm, this ancestral technology that

25 DAMÁSIO, António. *A estranha ordem das coisas*: as origens biológicas dos sentimentos e da cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.



repeats, returns, and remains, is what begins to ask me for the pathways²⁶. The pathways are part of a grounding that is found through improvisation. It is not something given a priori. So the pathways and the things occur from this grounding, from what repeats, remains and gradually consolidate in order to satisfy an internal logic of the piece. Because these pathways and these repetitions end up gestating a concept. What gestates the concept is the process²⁷, the methodology. The ideas of twisting, of the spiral, all of this was gradually found. For instance, in *Zambê* there are no such twists or spirals; there it goes from one side to the other, it is something else. In *Chão* there is no upright body as in *Bípede*; everything is curved, with heads hanging. In *Zambê* there is also no straight line; everything is curved. And these foundations interest me from the place of Afro-reference. I reference my pieces and their foundations from the Blackness that constitutes me. If we are beings of aesthetics, this is my aesthetic. Sometimes the elaboration distances itself from the original thing from which I came, because I want it to distance itself. Then many people will say that what I do is not Black art. These things happen. In *Chão* the pathways emerged in the same way—they kept happening; they were not something prior. At certain moments there is indeed manipulation, but one that was discovered and has to do with will. I don't know whether it's my will of the things, perhaps something between us. But it arises from a will. So, in *Zambê*, when the clothes are all in the hands, they need to run and catch the wind; afterward they condense and expand. These movements of expansion and condensation in *Zambê* were things that appeared as desires and wills, and then were tested and grounded. In *Chão* as well, we gradually found a path, since the heads are interconnected. In fact, before people watch, there is a rite of entering the heads; they are put in certain places chosen unconsciously. So all the drawings are without fixation in a point of space, because in this piece the feet are always moving, and when they fall it is the only moment of stability, which is where the head will be grounded, where they will remove the mask and leave it there. So the drawing is this: they depart from the ground, move with the head and through the whole world and settle somewhere else. Of course, after the grounding we obviously can make some alteration to the drawing, but these are choices of the order of choreographic intervention, which only occurs at the final moment that I call formatting, which is when I shape the piece. Until that point I don't care at all—I cannot infer choreographically; only later, in the future, will I do that. So first it is: raise material. Raise it, raise it, raise it; test, test, test; it doesn't stay, it doesn't stay; then, fine, it stayed. Now I begin to add other compositional fields such as light and so on, and I keep adding more and more to test other fields within this instability. Then things take shape; in the end the drawing show some choreographic interventions, to make it more visible and manage the piece better, which always occurs from a methodology of improvisation. Everything always comes from intense experimentation.

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

27 HÉRCOLES, Rosa. Corpo e dramaturgia. In: NORA, S. (org.) *Húmus 1*. Caxias do Sul: Editora Lorigraf, 2004.



Image 03 - Scene of *Zambê de Contra-Ataque*



Source: Luã Fernandes, 2024.

HS: Do you think it is possible or necessary to create a specific notation or archival system for these costumes? In the same way that you develop a choreographic plan for the whole work, does it make sense to elaborate a choreographic plan only for the matter?

AA: Yes, absolutely. When you reach a point where things are truly integrated, it becomes very important to account for their history, their narrative. The choreographic plan for *Bípede* is basically me describing what I do with the things²⁸. But during the creative process, before the piece takes its final form, I make diagrams and show them to the artists working with me, mapping the entire trajectory of the materials without the person. I draw it frame by frame, indicating where the things would be, and then I share that so they have a sense of what they need to do with them. I care less and less about what the body does in isolation. Just as the costume doesn't exist on its own, the body doesn't exist on its own either. Things have a history, and that has to do with time, so they follow a path and I try to draw that itinerary. I did this a lot with *Zambê*, and it became very clear in the work; in *Bípede* it is also very clear, because it is very well organized, it doesn't escape control. That is basically what happens in *Bípede*: I separate everything, spread all the materials out, then gather them together, turn, knock everything down, and fall underneath the materials. I leave and abandon the things where they fall, which is more or less in the center. I slightly guide that fall

that is a more rational, choreographic action. Since *Bípede*, I have found it very important to start drawing these things. I think it helps us a lot in the process. It can work with other media as well. I have thought that people who work with photography or film can take screenshots or make sketches. People need to understand that the methodologies we develop are meant to help them create their own, based on an understanding of how we use them. So if you don't like drawing, there is no reason to do it. Recently I have started using color, for example, trying to sense the

28 AMÉRICO, A. *Bípede sem pelo: plano coreográfico*. 4ª Parede. Territórios em Trânsito. Dossiê 20. 23 de dezembro de 2024. Disponível em: <https://4parede.com/20-territorios-em-transito-bipede-sem-pelo-plano-coreografico/>. Acesso em: 07 jul. 2025.

relationships between colors and their effect, beyond the materials themselves. I bought a large set of watercolor pencils. It is good for me to feel this, in case I also need to mix myself into the perception. I run tests at home and it has been helpful. I draw the frames with no intention of making a great drawing; it is simply a way to organize myself. We need to learn how to use these procedures—the important thing is to understand their logic, why we do them, so that we can then bend them. That is why I like these systems of notation for the figure. Not my specific way of doing it, but the reason why this kind of thing matters.

HS: How do you think these matters, or costumes operate in time?

AA: I've come to understand, and this a philosophical perception, that we are beings of time²⁹, and matters are the way we deal with time, the way we move it, the way we instigate things within it. So we have to work through them and allow them to be seen in this act of witnessing³⁰, in this complicity. For me, materialities operate in a spiraling time, because that's the time we're working with, and my process is based on recurrence. I keep what repeats, what begins to choose itself; with each rehearsal something remains, and I select it and make it visible according to my working methodology. I only feel time through materialities. In fact, the only way I have of sensing time is through the movement of things. That requires a great deal of attention, because it completely shifts what choreography is: the composition becomes far deeper and more complex than simply organizing or arranging, deciding whether to make a cut here or move forward there. For me, the commitment is to a very carefully grounded proposition. Thinking about time is extremely important, and I like to think that I truly work in time—that time itself is a kind of matter, an ancestral one. I imagine many forms of ancestry, and that is a major theme in my life. So materialities are what allow time to appear, and it is through movement that we compose this perception. Through the scene and through the way these elements are organized, we actually shape time—stretching it, killing it, altering its nature. We might work, for instance, with a chronological sense of time. The real question is: What kind of time are you working with? Is it a time of phases? Of transmutation? Of infinity? And how long does it last? How long does something take to happen or to dissolve? These questions the pieces themselves must answer, and things need to serve that. You have to carry those questions with you in order to support the creation—or the creature that is there—and keep tracking it, almost by scent. That's how I've come to experience time, beyond the simple idea of duration.

29 LAPOUJADE, David. *Potências do tempo*. Translated by Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições. 2013.

30 LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. São Paulo: N-1 edições, 2017.



3 Final considerations

The verbal articulation through which Alexandre Américo reflects on his own artistic investigation—primarily in dance, but with significant extensions into other performing arts—emerges as a fundamental and complementary dimension of his thought. In this dialogue between an artist and an art critic, words do not function as a translation of artistic practice; rather, they point toward procedures tested in the rehearsal studio and reveal the reverse side of Américo's stage work. What becomes evident in his account is the intensity with which his practice emphasizes the temporal dimension of performance and how this emphasis structures the composition of visualities in his dance. These visualities, expressed through the movement of diverse materialities that compose what is defined as costume, no longer appear as inert, purely symbolic, or illustrative objects. Instead, they confer performativity upon matter itself and reorganize the concepts and processes through which this element is understood. In this sense, the dance itself emerges from matter. By employing improvisation and immersion as methodological approaches, Américo places himself before materialities that gradually become costumes and undergo transmutation throughout the performance. It is the encounter with matter—both in its physical and philosophical dimensions—that structures a concrete scenic dialogue with costume and suggests updated forms of notation, such as the possibility of creating choreographic plans for this element. In spectatorship, the biological body is often no longer observed as the central unit of the scene; instead, the movement of colors, forms, and textures appears as systems in constant ebullition. From this perspective, it becomes essential to associate visual composition with rhythmic composition, allowing the viewer to witness the object becoming costume, i.e., becoming a scenic event in itself.

Drawing on Américo's reflections, I emphasize how his artistic practice confirms my hypothesis that costumes, as a scenic element, are defined primarily by their articulation in time rather than by their condition as objects. Even amid the recurring debate surrounding terminology, this element possesses a historical trajectory, and its affirmation can reaffirm its conceptual and practical expansion. As I argue in my dissertation:

The complete scenic landscape that we can call costume design itself is the structured thought process for materializing these objects. However, this materialization is expressed in a scenic event, which is established in time and where movement is essential. This means that this costume-thought is a thought that generates movement and moves through time; that is, it is not defined by the inertia of the objects (Sousa, 2024, p. 94).

It is also important to note the experimental and investigative character of Américo's artistic practice, which unfolds across successive works over several years and at times assumes a serial form. This trajectory allows us to examine more clearly how these visualities have been developed and how their performativity is grounded in rhythmic and temporal dimensions. From this perspective, it becomes untenable to treat the visual elements of the stage merely as sculptural



or pictorial choices within a scenic frame. Instead, attention can be directed to artistic practices that construct the scene through visibility itself, employing procedures that act directly upon time in the composition of images. In their specifically scenic character, these images emerge as events that interrupt the spectator's reality within the aesthetic experience. It is in this field that scenic materialities reach their greatest complexity, radicality, and distinctiveness.



References

LEPECKI, André. 9 variações sobre coisa e performance. Tradução de Sandra Meyer. *Urdimento, Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 93-99, 2012.

MCRUER, Robert. *Teoria Crip*: signos culturais entre o queer e a deficiência. Papeis Selvagens Edições: Rio de Janeiro, 2024.

SOUSA, Heloísa. *Ensaio sobre o figurino*: filosofia e teatralidade. 2024. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27162/tde-13052024-145409/pt-br.php>. Acesso em: 10 mar. 2026.



Academic Biography

Heloísa Sousa - Universidade de São Paulo (USP)

PhD in Arts at Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brazil.

E-mail: heloisa_pds@hotmail.com

Alexandre Américo - Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

PhD candidate in Education at Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Rio Grande do Norte, Brazil.

E-mail: alexandreamerico2010@gmail.com

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

No declared research context

Copyright

Heloísa Sousa and Alexandre Américo

Copyright of the translation

Celso Rimoli 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

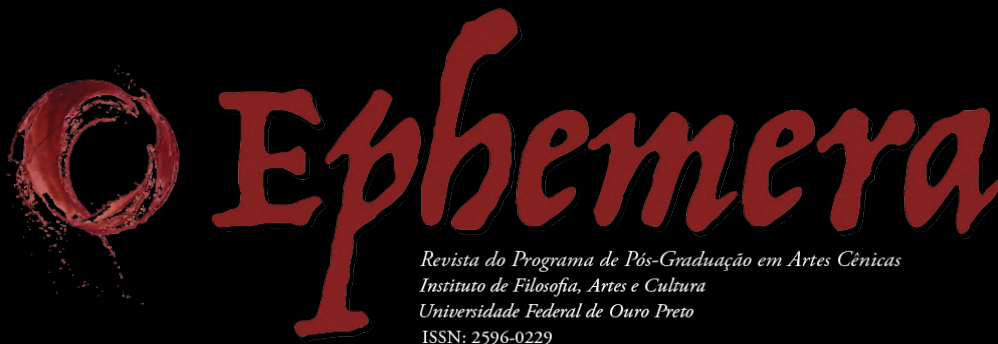
Anderson Feliciano

Soraya Martins

Peer Review History

Submission date: 15 July 2025

Approval date: 10 March 2026



OS MOVIMENTOS PERFORMÁTICOS DE DEISIANE BARBOSA

THE PERFORMATIVE MOVEMENTS OF DEISIANE BARBOSA

Rubens da Cunha

 <https://orcid.org/0009-0003-4337-3173>

 doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8147

Os movimentos performáticos de Deisiane Barbosa

Resumo: Deisiane Barbosa é uma artista do Recôncavo Baiano que desenvolve um trabalho artístico multimodal incluindo poesia, escrita de cartas, performances, artes visuais, fotografia, costura e edição de livros. O seu trabalho é uma fusão de linguagens artísticas que desafia categorias estabelecidas e promove a criação de contranarrativas. A ancestralidade, a memória e o feminismo são elementos centrais em seu trabalho, que busca ecoar as experiências das mulheres negras. Este artigo aborda três projetos artísticos de longa duração, aqui chamados de movimentos performáticos: *Cartas a Tereza*, *Andarilha Edições* e *Casamendoeira*. *Cartas a Tereza* é um projeto que envolve escrita de cartas, performances, videoartes e intervenções urbanas. *Andarilha Edições* é uma editora especializada em livros artesanais, costurados à mão, que valoriza o livro como objeto estético. *Casamendoeira* é a reconstrução da antiga casa dos avós de Deisiane, transformada em um centro cultural e residência artística, além de ser tema de uma narrativa com o mesmo nome.

Palavras-chave: Deisiane Barbosa; memória; ancestralidade; mulheres negras.

The Performative Movements of Deisiane Barbosa

Abstract: Deisiane Barbosa is an artist from Recôncavo Baiano who creates a multimodal artistic work including poetry, letter writing, performances, visual arts, photography, sewing, and book editing. Her work fuses artistic languages to challenge established categories and promote the creation of counter-narratives. Ancestry, memory, and feminism are central themes in her work, which echo the experiences of Black women. This study discusses three long-term artistic projects (referred to here as performative movements): *Cartas a Tereza*, *Andarilha Edições*, and *Casamendoeira*. *Cartas a Tereza* involves letter writing, performances, video art, and urban interventions. *Andarilha Edições* is a publishing house that specializes in handsewn books and that values the book as an aesthetic object. *Casamendoeira* is the reconstruction of Deisiane's grandparents' old house. The house has been transformed into a cultural center and an artist's residence. It is also the subject of a narrative of the same name.

Keywords: Deisiane Barbosa; memory; ancestry; black women.



1 Recôncavo Baiano: o território dos movimentos performáticos de Deisiane Barbosa

Recôncavo: cavidade funda, concavidade. Espaço curvo, para dentro, para o interior. Recôncavo: é assim também que se chama o território de identidade¹ que circunda a Baía de Todos os Santos, no estado da Bahia. Atualmente, o Recôncavo é composto por vinte municípios e corresponde aproximadamente a 0,8% do território baiano. Um dos primeiros territórios ocupados pela colonização portuguesa, o Recôncavo atravessou os séculos firmando-se como uma região de grande efervescência cultural que advém da oralidade, da música, da história e da religiosidade de seus moradores. Atividades artísticas e culturais como samba de roda, maculelê, manifestações relacionadas ao candomblé, à capoeira e às irmandades religiosas são apenas alguns exemplos de um ambiente criativo, diverso, complexo, marcado pelas desigualdades sociais resultantes, sobretudo, da colonização e da escravidão, mas também marcado pelo rescaldo das lutas, das revoltas, da contínua resistência, dos enfrentamentos diários daqueles que mantêm o Recôncavo curvo, sinuoso, mas firme e fértil como o solo massapê. Há um forte senso de pertencimento à região, tanto que, segundo Fernando Pedrão (2007, p. 12), a identidade cultural das gentes do Recôncavo é um caso único no Estado da Bahia: as pessoas são conscientes de serem parte de uma região e não apenas de uma localidade ou de um município. É desse lugar que vem a artista Deisiane Barbosa. Mais: é nesse lugar que Deisiane transita com um trabalho artístico contínuo, multimodal, que se articula em diversas linguagens, hibridizando a poesia, a escrita de cartas, as artes visuais, a fotografia, a costura e a edição de livros. Além disso, coaduna-se a essa produção artística, um pensamento teórico a respeito dos próprios processos criativos, presentes em seus trabalhos acadêmicos².

Neste artigo, abordaremos três movimentos performáticos de Deisiane Barbosa: o projeto *Cartas a Tereza*, que se desdobrou em livro, vídeo-poemas, instalações e performances; a Andarilha Edições, uma editora especializada em livros artesanais, costurados à mão, com projetos gráficos originais e pequenas tiragens; e a Casamendoeira, antiga casa dos avós de Deisiane, que foi inteiramente reconstruída por ela, tornando-se um centro cultural importante no interior do Recôncavo e que também serviu de fundamento para “casamendoeira”, uma narrativa poética, publicada pela Andarilha Edições, em 2023.

Não entraremos aqui na profícua discussão a respeito do termo *performance*, que segundo Diana Taylor (2018, p. 9) é uma palavra abarcadora e indefinida e que significa muitas coisas, por vezes, até contraditórias. No entanto, é um termo que pode criar complicações práticas e teóricas tanto por sua ubiquidade quanto por sua ambiguidade. Ainda para Diana Taylor (2018, p. 54), a *performance* é uma palavra multidimensional, que aponta para conexões profundas entre atos

1 De acordo com a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, no estado “são reconhecidos 27 Territórios de Identidade, demarcados por critérios ambientais, econômicos e culturais, entre outros, além de observar as populações como grupos sociais relativamente distintos, os quais indicam identidade, coesão social, cultural e territorial” (SECULTBA)

2 Desde 2020, venho pesquisando as literaturas contemporâneas do Recôncavo Baiano. Deisiane Barbosa é um dos principais nomes da literatura e das artes dessa região e sobre a qual publiquei alguns artigos. Portanto, alguns fragmentos de textos anteriores, sobretudo biográficos, se repetem neste artigo.



estéticos, políticos, econômicos, sexuais e religiosos. Para além da categorização do conceito de performance, interessa-nos aqui a capacidade que a performance tem de provocação, de alteração da ordem estabelecida, ou como diria Eleonora Fabião (2008, p. 37) a capacidade de “turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo”. Assim, a potência da performance residiria no “des-habituar, des-mecanizar, escovar a contrapelo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas”, de inúmeras ordens, tais como a econômica, a emocional, a biológica, a ideológica, a psicológica, a espiritual, a identitária, a sexual, a política, a estética, a social, a racial (Fabião, 2008, p. 37).

A performance é mais uma das muitas linguagens artísticas que Deisiane utiliza em seus trabalhos³, no entanto, não nos deteremos nas performances em si, mas adotaremos o termo movimentos performáticos para refletir sobre alguns dos projetos criativos de longa duração de Deisiane Barbosa. Ao observarmos esses projetos, percebemos a força performática deles ao longo do tempo e do espaço. Seus desdobramentos, suas vertentes, camadas, os pontos de contato e afastamento entre um e outro e, sobretudo, sua profunda ligação com o território do Recôncavo.

2 Movimento performático 1 – Cartas a Tereza

Em 2010, Deisiane Barbosa escreveu um conto com tons fantásticos, intitulado “A moça que desfiou”, cuja personagem-narradora criava uma interlocução com alguém que se chamava Tereza. Depois, Deisiane iniciou alguns exercícios de escrita de cartas, ainda sem um destinatário específico, e então novamente surge esta interlocutora como uma “fixação de nome Tereza. Um nome próprio, um mistério, adjetivo, identidades multiplicadas, mulheres, diferentes vertentes de femininos” (Barbosa, 2020, p. 11). A partir disso, Cartas a Tereza se tornou um dos projetos artísticos de longa duração de Deisiane Barbosa. A parte inicial desse movimento performático foi tema de seu trabalho de conclusão de curso no Bacharelado em Artes Visuais, pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, intitulado “Cartas à Tereza: confluências entre escritas, imagens e errâncias na cidade”, defendido em 2016.

A partir da escrita das cartas destinadas à Tereza surgiram a performance *A moça que desfiou* (2013)⁴; a videoarte *Os dias circulares*⁵; a videocarta *23 de janeiro*, presente no projeto coletivo

3 Em sua dissertação de mestrado, por exemplo, intitulada “inventário / da ilha / de Tereza: cartografia de um livro devir”, a artista propôs uma “cartografia de percursos criativos do ‘inventário / da ilha \ de Tereza’, um livro em processo que se expande da escrita literária à produção de narrativas poéticas em performance e vídeo” (Barbosa, 2020, p.7).

4 Em 2013, essa performance participou do Salão de Artes Visuais de Feira de Santana, Bahia.

5 OS DIAS circulares. Produção: Deisiane Barbosa. 1 vídeo (3:07min). [S. l.]: Cartas à Tereza, 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/109497837> . Acesso em: 02 mar. 2026.



(*auto*)lou.cu.ra⁶; o método de vivência artística denominado *Erranciar*; o uso da lomografia, técnica capturadora dos momentos, das experiências vistas em andanças pelas cidades do Recôncavo; e a publicação de uma série de cartões postais, intitulada “cartões-postais à Tereza / caixas de entrada”, que aliava fotografia e texto. Parte dessa atividade consistia em deixar os postais em caixas de correios escolhidas aleatoriamente pela artista. Em 2015, houve a intervenção urbana / instalação *Cadê Tereza?* ocorrida em Feira de Santana, Bahia e a intervenção urbana com a série dos *cartões-postais à Tereza / Cachoeira* fez parte da exposição coletiva *Confluências*, ocorrida no Espaço Cultural Hansen Bahia, em, Cachoeira, também Bahia. Ainda em 2015, houve uma edição independente de 100 exemplares de “Cartas a Tereza: fragmentos de uma correspondência incompleta”, um livro-objeto, produzido artesanalmente. Essa publicação seria o estopim do que viria a ser a Andarilha Edições.

Nos próximos anos, *Cartas a Tereza* avançou sobre outros territórios. A premissa que move a poeta é o andarilhar, o mover-se igual às suas cartas. A poeta-remetente saiu do Recôncavo, buscou Terezas em Itaparica (BA), em Olinda, Recife, Salgueiro, Serra Talhada, e Ilha de Itamaracá, em Pernambuco, passou por Luanda, em Angola, para depois retornar a São Felix e Cachoeira, no Recôncavo. Esses são alguns lugares em que Deisiane fez uma extensa pesquisa e produção artística com mulheres. Parte dessa pesquisa se tornou uma instalação que foi exposta na *Tramações 2- Cultura Visual, Gênero e Sexualidades*, na Universidade Federal do Pernambuco, em Recife. Depois das andarilhagens fora do Recôncavo Baiano, em 2021, a artista produziu uma reedição revista e ampliada de “Cartas a Tereza”, inicialmente numa versão em *e-book* e, posteriormente, numa edição artesanal pensada e costurada pela poeta e pelos colaboradores da Andarilha, que, nessa data, já era uma editora consolidada. Além disso, o projeto se desdobrou na criação de 8 vídeos-performances que podem ser vistos como uma introdução ao outro movimento performático de Deisiane: a Casamendoeira. Como é comum em todo trabalho artístico de Deisiane, a segunda parte desse movimento performático se tornou seu trabalho de mestrado, intitulado “inventário / da ilha / de Tereza: cartografia de um livro devir” e defendido em 2020.

Ao olharmos todo o percurso desse movimento performático, é possível notar um ponto, entre outros, que fundamenta esta trajetória: os contínuos questionamentos que Deisiane faz a Tereza. No conto “A moça que desfiou”, a narradora lança inúmeras perguntas: “onde ficara perdida a minha densa cabeleira crespa? [...] Ainda oscilo na pergunta temerosa: sonho ou realidade? [...] E como estar no mundo? Como ser? [...] Quem então eu era agora? O quê? [...] E eu ainda existia, de fato? [...] como seria o mundo se eu não estivesse aqui?” (Barbosa, 2016, p. 73-80). Respostas não houve, por certo, porque o que interessa nesse movimento performático é a pergunta, o envio da pergunta a esta destinatária primeiro imaginada e depois buscada em outras mulheres reais ou novamente imaginadas. *Cartas a Tereza* é uma performance de busca, uma andarilhagem contínua, que dobra esquinas, atravessa ruas, adentra cidades, vilas, territórios múltiplos de identidade.

6 Projeto coletivo do curso de Artes Visuais, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Em 2021, Deisiane revisitou a carta, publicando-a na segunda edição de “Cartas a Tereza”. A poeta também fez um outro vídeo com o texto dessa carta: 23 DE JANEIRO. Produção: Deisiane Barbosa. 1 vídeo (2:48min). [S. l.]: Cartas à Tereza, 2022. Disponível em: <https://vimeo.com/535976276>. Acesso em: 02 mar. 2026.



Mais do que receber uma resposta para essas questões de ordem existencial, filosófica, poética, o importante é fazê-las, lançá-las em cartas, estruturar sobre a pergunta um olhar, uma poesia, uma existência: “seria isso a lucidez, Tereza? ~ quando tudo o que resiste é uma cabeça astuta para fabricar pequenos enredos mirabolantes?” ainda pergunta-se Deisiane Barbosa (2021) mais de uma década após a escrita desse conto que é, por assim dizer, a gênese de Tereza.

Ao longo desta década, foram tempos de encontros, de idas e vindas, de passagens pelas experiências de outras mulheres e pela própria experiência existencial e criativa. Entre tais experiências, a realização de uma pesquisa de mestrado, aprofundou ainda mais a busca interrogativa da artista:

No caminhar dessa pesquisa, experimentei e estudei uma produção literária pautada na ficcionalização de memórias afetivas (minhas e de outras mulheres), ampliada a um laboratório urbano e coletivo de performance, desdobrado em videoarte e intervenções itinerantes. Frutificada, ainda, na escrita e materialização deste livro-arquipélago (Barbosa, 2020, p.16).

Ao transformar a dissertação de mestrado em um “livro arquipélago”, Deisiane novamente propôs o apagamento de fronteiras entre os gêneros acadêmicos e artísticos, além de se conectar ao pensamento arquipélago de Edouard Glissant, em contraponto ao continental, como um pensamento não sistemático, mais indutivo, capaz de explorar “o imprevisito da totalidade-mundo” e que sintoniza e harmoniza “a escrita à oralidade, e a oralidade à escrita” (Glissant, 2005, p. 47).

Deisiane Barbosa, nesse momento de seu movimento performático saiu para ouvir as vozes das Terezas pelo caminho. Em cada uma, reverberava a própria voz, o próprio questionamento. Ainda dentro da premissa do pensamento arquipélago, para Glissant:

ouvir o outro, os outros é ampliar a dimensão espiritual de sua própria língua, ou seja, colocá-la em relação. Compreender o outro, os outros, é aceitar que a verdade de outro lugar se justaponha à verdade daqui. E harmonizar-se ao outro é aceitar acrescentar, às estratégias particulares desenvolvidas em favor de cada língua regional ou nacional, estratégias de conjunto que seriam discutidas em comum (Glissant, 2005, p. 47-48).

Esse “ouvir o outro” em Deisiane é, majoritariamente, ouvir a outra. O movimento performático *Cartas a Tereza* é um movimento de uma mulher negra, vinda dos interiores do país, disso que se convencionou chamar de periferia, caminhando por outros interiores, conhecendo e reconhecendo-se nas Terezas encontradas, nas Terezas que também fazem inúmeros questionamentos a partir das suas vivências. Para isso, Deisiane fundamenta-se e segue:

desperta à consciência de femininos e feminismos plurais, aos sentidos de ser/viver/tornar-se mulher, hoje, num país de fundamentação patriarcal, cujas ressonâncias coloniais ainda são tão incisivas na configuração cultural de gêneros e sexualidades; em que mulheres negras (este lugar de onde falo) ainda estão na base da pirâmide social e lutam pelo direito de elaborar e registrar contranarrativas (Barbosa, 2020, p. 16).



Cartas a Tereza é um movimento performático interseccional na sua visão sobre o feminismo negro, em que gênero, raça e classe passam a ser indissociáveis na luta contra o patriarcado. A interseccionalidade não seria “uma narrativa teórica de excluídos”, mas algo que tem “uma dimensão prática”, que seria “a autoridade intelectual de todas as mulheres que um dia foram interrompidas”, conforme Carla Akotirene (2019). Dessa forma, a prática artística de Deisiane Barbosa é também um enfrentamento, uma luta, uma tomada de consciência da mulher e da artista que ela quer ser. Em 2016, Deisiane escrevia a Tereza:

eu tenho querido ouvir, ler, saber dessas coisas porque estou com as pernas bambas, vivendo e aprendendo a jogar, querendo saber como é que a queda dói menos, como é que faz / como é que não faz. o que nos resta, sendo humanos, amigos, companheiros de viagem é isso: partilhar as dores e alegrias, verter tudo isso em aprendizado. e aí, mais uma vez, me volto à escrita, à correspondência, ao diálogo: é preciso não deixar isso se extinguir [...] (Barbosa, 2016b).

O movimento performático Cartas a Tereza é também uma espécie de clareira onde ela vai criar, expor, apresentar as contranarrativas para que a busca, as perguntas e os diálogos gerados por esse movimento não sejam extintos. Dessa forma, a multiplicidade de linguagens é o que sustenta seus movimentos performáticos e que se insere como uma das mais impactantes características da produção artística de mulheres negras, aquilo que Florentina Souza considera como “uma estratégia de resistir ao epistemicídio; a quebra de fronteiras rígidas, as pequenas insurgências nas práticas cotidianas e artísticas” (Souza, 2018, p. 97). Além disso, o movimento performático Cartas a Tereza, serve também de fundamento, ou assentamento⁷, para os outros dois movimentos performáticos realizados concomitantemente por Deisiane Barbosa: a Andarilha Edições e a Casamendoeira.

3 Movimento performático II – Andarilha Edições

Escrever um livro. Fazer um livro. Quais diferenças e semelhanças existem nesses verbos, nessas ações? No senso comum, o escritor escreve livros, algo que é sumamente questionado por Ulises Carrión em seu famoso manifesto “A nova arte de escrever livros”. Logo no início, Carrión informa que um escritor não escreve livros, “um escritor escreve textos” e que isso corresponde à velha arte: “na nova arte, o escritor faz livros” (Carrión, 2023, p. 7). Carrión, assim como vários outros artistas-pensadores, olham o livro como um objeto e, portanto, algo a ser feito, moldado, costurado, em suma, algo a ser construído para além de ser a casa do texto, o lugar onde o texto se abrigará até encontrar um leitor.

7 “O assentamento (também chamado de ibá) no candomblé é, ao mesmo tempo, a morada do orixá, o próprio orixá materializado e o local onde a relação entre pessoa e orixá se faz. [...] A partir do assentamento, um poderoso laço entre pessoa e orixá é criado, e uma história de vínculos, trocas e cuidado é composta - história que visa aumentar a existência tanto da pessoa quanto do próprio santo” (Marques, 2018).



Deisiane Barbosa é também uma fazedora de livros, pensa-os não apenas como um suporte para os textos, mas também como um objeto estético. Iniciar esse movimento performático de ser uma costuradora dos próprios livros e, posteriormente, transformar isso numa editora instalada na Casamendoeira, movimento que veremos a seguir, demonstra que os processos criativos de Deisiane Barbosa estão mais do que interligados, estão hibridizados, assim como a arte que ela produz a partir desses movimentos: uma arte que ao mesmo tempo em que é feita em cima das fronteiras das linguagens artísticas, mistura, amalgama, tais linguagens e fronteiras.

Como já mencionado anteriormente, a experiência inicial se deu com a publicação artesanal da primeira edição de “Cartas a Tereza”, em 2015. No ano seguinte, Deisiane lançou “desavesso”, um pequeno livro de poemas costurado à mão, com fotografias coladas uma a uma e, ao centro, um envelope com uma folha de papel contendo outros poemas. Nessas experiências iniciais de autopublicação já é possível perceber aquilo que Michalis Pichler vai denominar como “ternura material”, ou seja, a premissa de que criar um livro é uma “orquestração consciente” e, também, saber usar “elementos materiais, estruturais e sociais dentro do processo de produção de múltiplas cópias de um livro” (Pichler, 2023). O livro passa a ser, portanto, um objeto artístico, que vai além do suporte de textos.

Entre 2015 e 2019, Deisiane ficou profundamente envolta na pesquisa em torno de Cartas a Tereza e do que ela denominou como “escrita andarilha”, ou seja, “o gesto performativo de registrar as caminhadas que faço, através de notas poéticas e fluxos de textos”. Nem sempre tal caminhada seria o “foco do registro”, mas um “procedimento de pesquisa e observação, um gatilho para que eu chegue, posterior ou simultaneamente, aos conteúdos anotados” (Barbosa, 2020, p. 35). Deste processo também surgiu o fazer os próprios cadernos, sempre costurados à mão.

Andar e caminhar são ações humanas que vêm de tempos imemoriais e que interessaram a filósofos, poetas e artistas em geral. Francesco Careri (2013) destaca que andar é uma ação que se aprende com muito esforço nos primeiros meses de vida e depois se torna algo automático. Por outro lado, o ato consciente, poético e filosófico de caminhar ganhou alguns nomes famosos, como a *flânerie*, que sob o olhar de Walter Benjamin (2006), priorizou ares mais urbanos, mais circunscrito às cidades, sendo o *flâneur* uma espécie de epíteto da modernidade. Neste movimento performático, Deisiane apropriou-se do termo “andarilha”, que no Brasil tem um significado mais amplo do que a *flânerie*. Os andarilhos, não raro, são pessoas que percorrem longas distâncias, a esmo, sem um destino de chegada ou de partida. A vida se torna um mover-se, um andar contínuo. José Sterza Justo e Eurípedes Costa do Nascimento afirmam que uma parte dos andarilhos no Brasil desloca-se em busca de empregos, mas há outra parte que rompe “com toda a malha da rede social, abandonam os lugares de assentamento e sedentarização (família, trabalho, domicílio e tantos outros) e assumem o nomadismo como forma de vida” (Justo; Nascimento, 2005, p. 177). É com essa imagem de errância contínua, mas também de desapareço, um certo abandono, a constância do ir, do mover-se, tornando, inclusive, a escrita parte desse movimento, que Deisiane incorpora o termo “andarilha” que para além dessas questões ainda atrai um olhar sobre o gênero:



uma andarilha mulher, uma mulher negra que andarilha por cidades, livros, cadernos, andarilha em busca das vozes de outras mulheres, andarilha também pela escrita de si e pela escrita performativa:

porque seria espécie de cartografia dos “movimentos interiores”, um modo de registrar o que me desperta quando me desloco pela cidade, quando ela se locomove em mim ~ algo intensamente metalinguístico, porém que não se restringe a. E que, portanto, dialoga diretamente com a essência de uma escrita que é performada ~ encarna a performatividade de escritas plurais, que não se restringe ao grafar em si, mas aos movimentos processuais de registrar as cartografias (Barbosa, 2020, p. 38).

Assim, fazendo do termo andarilha também um movimento performático, em 2019, Deisiane é instigada pela amiga Maíra Vale a publicar seu primeiro livro, “Cachoeira & a inversão do mundo”. Com uma edição primorosa, iniciou-se oficialmente a Andarilha Edições, como uma editora caminhante, que se propôs ir além de costurar literaturas e visualidades, sempre a partir do Recôncavo da Bahia. Sua proposta foi criar livros mais experimentais, a partir de feitura artesanais, sempre em pequenas tiragens. Atualmente, já são mais de 20 títulos no catálogo, em que cada livro é pensado de acordo com as suas particularidades, suas características imanentes. Foram publicados livros de poemas, narrativas e ensaios. Editar livros passou a ser então, um dos movimentos performáticos de Deisiane que abarca os processos criativos de cada autor ou autora. O que cada um deseja para seu livro e o que cada livro também aponta para si passam a fazer parte do processo criativa da artista. Assim, num complexo jogo de tentativas, ajustes, encontros, afastamentos, cada livro nasce, acontece, se espalha pelo mundo.

Nesse trabalho, Deisiane também contou com a ajuda da artista visual Luana Oliveira, especializada em costura de livros. Instalada no Povoado do Cruzeiro, localidade do município de Conceição da Feira, interior do Recôncavo, a Andarilha Edições vem se firmando como um dos espaços editoriais mais criativos da cena baiana. Além disso, fazer livro, costurá-los, pensá-los como objetos de arte se tornou parte de outra pesquisa acadêmica de Deisiane Barbosa. Atualmente, ela está cursando o doutorado em Artes Visuais, na Universidade Federal da Bahia, com um projeto intitulado “Corpo-livro-casa-etc: uma poética desdobrável para a criação do livro de artista ‘casamendoeira’”. Novamente, o movimento performático entra em diálogo com a pesquisa acadêmica de Deisiane, agora interessada em testar os limites, senão suplantá-los, do que se denomina livro de artista. No Brasil, um dos estudos mais importantes sobre o tema “livro de artista” é o de Paulo Silveira, intitulado “A página violada - da ternura à injúria na construção do livro de artista” (2008), que informa essa dificuldade de conceituar o que seria um livro de artista:

Como em outros idiomas, o português contemplou com muitas palavras o campo em que o artista se envolve na construção do livro como obra de arte: livro de artista, livro-objeto, livro ilustrado, livro de arte, livro-poema, poema-livro, livro-arte, arte-livro, livro-obra... Utilizo, por isso e por outros motivos que veremos, “livro de artista” para designar um grande campo artístico (ou categoria) no sentido lato, que também poderia ser chamado de livro-arte ou outro nome (Silveira, 2008, p. 25).



A Andarilha Edições sempre se propôs a ser uma editora que pensa tanto o livro como um objeto artístico quanto o próprio fazer o livro como parte da criação artística. Trata-se novamente de mais um tema fronteiro, hibridizado, difícil de enquadrar em um conceito, uma categoria. Os movimentos performáticos de Deisiane Barbosa tendem a implodir as categorias sejam artísticas ou acadêmicas, justamente para que, demolidas por dentro, elas possam resultar em espaços mais livres, de fluxos, trânsitos, em que o andarilhar não seja cerceado pelas paredes conceituais fixas.

Atualmente, Deisiane Barbosa está trabalhando com o conceito de livro-etc, justamente para investigar algumas maneiras de inventar um livro que manuseia várias linguagens, como a performance, o vídeo, a literatura, a instalação. Como se vê, o movimento performático de criação da editora Andarilha Edições também já está em mutação para algo que pretende abarcar agora não apenas a região do Recôncavo, mas todo um diálogo para “alinhar bainhas atlânticas”, com o intuito de criar um livro-etc pautado nas memórias da diáspora negra, aproximando as experiências já vividas com as novas experienciadas pela artista em Angola e São Tomé e Príncipe. Nesses lugares, Deisiane fez uma série de oficinas de criação de livros, tendo como público, mais uma vez, mulheres locais, mulheres que encontram no escrever e no fazer um livro uma forma plena de expressão⁸. Além da tese de doutorado, este trabalho também deverá ser compartilhado em um *site-specific* no espaço cultural Casamendoeira, atual sede da Andarilha Edições e o terceiro dos movimentos performáticos tratados neste texto.

4 Movimento performático III - *casamendoeira*

Voltar à casa e refazer a casa é o que constitui o terceiro movimento performático de Deisiane Barbosa. Em *Cartas a Tereza*, a poeta saiu do Recôncavo, passou a ser uma “andarilha de cartografias insólitas” (Barbosa, 2021), mas paralelo a isso, há também o caminho da volta, o caminho que a levou à casa da infância, construída há muito tempo pelos avós, num lugar chamado Povoado do Cruzeiro, que, apesar da proximidade com Cachoeira, pertence ao município vizinho de Conceição da Feira, Bahia. Para Deisiane, este é um lugar de constituição da artista que ela é, o lugar que fermentou e fomentou seus processos criativos:

Todavia, onde cresci mesmo, onde enterrei umbigo, lancei dentes de leite ao telhado e me criei com a educação de poesia em casa de farinha, foi no Povoado do Cruzeiro, num sítio de quintal e terreiros extensos, numa casa que até hoje para mim é enorme, construída de adobe pelos meus avós recém-casados, onde na frente plantou-se uma amendoeira antes mesmo de iniciar a obra, hoje, cinquenta anos de ventos. Lá me criei para o mundo e isso tem tudo a ver com carta, Tereza, literatura, livro, arte. Foi de onde primeiro me nutri e ainda me alimento de material para criações. Fez toda diferença nascer e viver até os vinte e cinco anos numa roça, rodeada pelos aprendizados com aquele meu povo matuto (Barbosa, 2020, p. 11-12).

8 Informações obtidas a partir de conversas com a autora e da leitura de textos inéditos que ela está produzindo.



Assim, a partir da ideia de retorno e refazimento, Deisiane iniciou mais este movimento performático que se deu em diversas frentes: um retorno à antiga propriedade dos avós; a percepção de que a casa primeira, aquela construída em adobe, estava em ruínas; a intenção de reconstruir a casa, refazê-la como um espaço de residência e de residência artística. No entanto, a parte mais contundente desse movimento performático foi pensar a casa como um livro e o livro como casa: “ao performar um livro na estrutura de uma casa, o adensamento que minha pesquisa propõe é, através desse processo, refletir sobre modos de se construir textualidades ampliadas, lançando mão de estéticas performáticas expressas no cruzamento de escritas, vídeo e ambiente” (Barbosa, 2024, p. 238). Dessa forma, Deisiane lançou um olhar íntimo sobre as suas memórias, assim como as memórias dos seus mais velhos, da sua ancestralidade. O retorno foi para o chão que precisava ser repovoado, para os alicerces, vigas, paredes e telhados que precisavam ser recolocados novamente no protagonismo da vivência, da escrevivência. A poeta andarilha, a poeta que partiu atrás de respostas das Terezas que encontrou pelo caminho, voltou para o velho sítio da infância, voltou, ela mesma ainda mais Tereza, ainda perguntante, mas com a sanha de enraizar-se novamente nesse lugar primeiro, nesse chão que lhe deu as primeiras raízes, mas também lhe deu tronco, galhos, folhas. Tanto que a reconstrução não foi apenas da casa, mas também da amendoeira, velha árvore plantada pelo avô que serve de testemunha e também de metáfora para este movimento performático.

A ancestralidade pode ser vista como o princípio que organiza o Candomblé, como parentesco consanguíneo ou, mais atualmente, como um dos fundamentos da resistência de povos negros e dos povos originários. Eduardo Oliveira pensa a ancestralidade como um “tempo crivado de identidades” em cujas dobras “abrigam-se um sem-número de identidades flutuantes” (Oliveira, 2005, p. 249-250). Além disso, a ancestralidade é também um espaço “pontilhado de corporeidades diferentes”. Um corpo fractal, fragmentado, assim como são os movimentos performáticos de Deisiane Barbosa. Nesse caso específico, esse movimento se dá num tempo e num espaço profundamente marcados pela ideia de ancestralidade que ainda sob o ponto de vista de Eduardo Oliveira seria:

uma categoria de relação, ligação, inclusão, diversidade, unidade e encantamento. Ela, ao mesmo tempo, é enigma-mistério e revelação-profecia. Indica e esconde caminhos. A ancestralidade é um modo de interpretar e produzir a realidade. Por isso a ancestralidade é uma arma política. Ela é um instrumento ideológico (conjunto de representações) que serve para construções políticas e sociais (Oliveira, 2005, p. 258).

Este, talvez, seja o movimento performático mais difícil de se pensar em uma gênese, pois a casa e a amendoeira acompanham Deisiane desde o nascimento. A artista não delimita especificamente um começo, mas afirma que:

Na casamendoeira iniciei minhas cartas à Tereza, onde geri meus primeiros projetos artísticos, descobri que eu gostaria de ser artista e estudar arte. Lá, onde me preparei para andarilhar outras distâncias geográficas e finalmente agora cumpro presságio (Barbosa, 2020, p. 12).



Entre idas e vindas, depois de concluir o mestrado, em 2020, Deisiane iniciou efetivamente a reconstrução da casa, processo denominado como um “programa performativo” (Barbosa, 2024, p. 243). Desse programa, nasceram a série de vídeos performances, iniciada por *casamendoeira, um palimpsesto*, seguida pela produção de mais oito vídeo performances, tendo por base ainda as “Cartas a Tereza”⁹, que em 2021 ganhou uma segunda edição revista e ampliada. Paralelo à produção das vídeoperformances e da reedição de “Cartas a Tereza”, Deisiane também se dedicou à escrita da narrativa “casamendoeira”, que foi publicada em 2023, também pela Andarilha Edições.

O movimento performático Cartas a Tereza fechava seu ciclo, retornando à casa onde nasceu, constituindo-se uma espécie de chão, ou de pilar, para que outro movimento performático germinasse: a casamendoeira, uma casa-árvore ou árvore-casa que também se hibridizou no trabalho artístico de Deisiane, agora não apenas uma artista, mas também uma construtora, melhor, uma reconstrutora. Da materialidade da casa em ruínas, Deisiane foi fomentando uma narrativa que não se restringiu ao texto escrito, mas é também uma entrada no mundo da memória, da ancestralidade, do passado, bem como o é sobre as ruínas que atuam no tempo presente da casa. Era preciso encarar o palimpsesto que se apresentava, entrar em contato com ele para que a partir dali nascessem as vídeo-performances, as narrativas, a vida nova que adviria da casa reconstruída. Para isso o programa performativo seria:

friccionar a pele da casa, investigando silêncio, voz, narrativas, memórias que reverberam no corpo mulher que a experimenta. O primeiro gesto que escolhi para inaugurar o programa foi friccionar, explorar isso de modo literal no direcionamento dos movimentos, mas nunca perdendo de vista sua qualidade metafórica, de considerar efeitos de um contato que propõe misturas, contaminações. Afinal, o verbo também me remete à própria imagem-obsessão do palimpsesto, sempre recorrente em práticas que venho realizando (Barbosa, 2024, p. 244).

Este é o movimento performático no qual Deisiane Barbosa usou mais a ideia de escrita performática, que, segundo Graciela Ravetti (2007, p. 1, tradução nossa) descondiciona a percepção das representações, se afasta das narrativas convencionais e propõe outras conexões, outros entrelaçamentos de espaço e tempo, experimentando com a língua e a linguagem espaços de ensaios e contaminação. Neste movimento performático, Deisiane trabalhou com uma despedida e uma chegada. A despedida de Cartas a Tereza cujo ciclo se fechou nas vídeo-performances e na reedição do livro “Cartas a Tereza”. As cartas relatam o estado de uma mulher que andarilhou demais e que está, por assim dizer, aceitando o chão, o ao redor, a casa e suas imperfeições: “por vezes, angustiada, sinto que não é possível fazer nada além de desligar o fogo para que o leite não se derrame / nada além de jamais arriscá-lo na borda vacilante de um copo / nada além de empurrá-lo até a última gota para dentro do estômago, por pura precaução” (Barbosa, 2021). A escrita das cartas é convulsiva, fragmentada, tenta inserir a mulher a esse novo espaço, reconhecível e íntimo, mas, no presente, marcado pelo desgaste, pela ruína, pelo tempo que carcome tudo:

9 Vídeos disponíveis em: <https://vimeo.com/deisianebarbosa>.



o tempo finge que caminha num pasto de capim rasteiro, mas o tempo circula, dá voltas em torno da casa erguida em meio ao terreiro, embala o redemoinho ininterrupto – a tontura do tempo / a tortura \ a tontura do tempo / a tortura ~ vai macerando uma cantiga assim ~ a tontura do tempo / a tortura \ a tontura do tempo... (Barbosa, 2021).

A escrita performática e performativa se desdobra em texto, em oralidade, em imagem, chega nas videoartes. Deisiane coloca-se no centro da cena, realiza atividades em torno da casa, lê suas cartas a Tereza, reflete sobre esses instantes, sabe que tem que se despedir dos caminhos, das andarilhagens, sabe que precisa reerguer a casa, mas esse não é um gesto fácil: “minha impressão constante é que amanhã tudo se acaba”, “sentada na cama, despeço-me das vigas que suportam o peso dos anos que me frutificaram” (Barbosa, 2021). Mesmo assim, a decisão é tomada, a casa renascerá pelas mãos da artista, tanto materialmente, quanto poeticamente: “só esta casa agrega bem as minhas viagens. esta casa não foi ensinada, lapidou-se com o tempo da nossa convivência” (Barbosa, 2021). Na última carta a Tereza¹⁰, um breve recado: “tudo passará, Tereza ~ não sei se faço disso a minha paz ou o meu desespero maior [...]” (Barbosa, 2021).

Assim, diante do tempo circular, do tempo que passa e retorna, da dúvida entre a paz e o desespero, o movimento performático de Deisiane se desdobrou mais uma vez, então, diante da casa reconstruída, da sua transformação em uma residência artística, um lugar de exposições, oficinas, a casa da Andarilha Edições, da poeta andarilha, da avó que, apesar de viver ao lado, numa casa maior e mais nova, ainda caminha pelos terreiros, do avô que ancestralizou-se por ali. Então, com a casa pronta e a amendoeira rediviva, Deisiane avançou em seu programa performático com mais um gesto criativo: a narrativa “casamendoeira”. Uma invenção biográfica da casa e da amendoeira que a precede. Além disso, ela também evoca:

narrativas sobre minha ancestralidade, direta e inimaginada – avô, avós, bisavós e outras que nem sei do nome; busco inventariar até alcançar o ponto como possivelmente era configurado esse território antes da colonização; parto para isso no fazer de recosturas, vou ajuntando fiapos do que minha avó Maria (remanescente de todas estas que já se encantaram) vai repisando, toda vez que pausamos para conversar as histórias da família e dos tempos idos (Barbosa 2024, p. 239).

A escrita performática é, conforme Graciela Ravetti (2007, p. 2, tradução nossa), uma prática de pensamento arriscado tanto para quem entra em contato com o seu “em-si” quanto com o seu entorno, aproveitando experiências e memórias coletivas, mas que também são individuais. Assim, o pessoal, o social, o histórico, a tradição e a novidade passam a ser um palco para a escrita. Deisiane nos informa um pouco mais sobre este processo:

A respeito do procedimento artístico que tenho lançado corpo em pesquisas poéticas – a produção de uma escrita ampliada que convoca todo corpo que

10 Pensando aqui na disposição em que as cartas são colocadas no livro. Em “Cartas a Tereza”, não há uma ordem de tempo específica, nem uma linearidade temática, então o que se tem, a princípio, é a ordem estabelecida por Deisiane Barbosa.



escreve, para um estado mais plural de ação, em diálogo direto com tempo, espaços, materialidades, no curso de seu exercício literário; a respeito disso, destaco que o que me levou ao programa performativo descrito foi o que andei elaborando antes em texto ficcional (Barbosa, 2024, p. 244).

Em 2023, “casamendoeira” foi lançado pela Andarilha Edições. A narrativa inicia tendo como narradora a Amendoeira, a árvore que está lá desde antes. A amendoeira é uma árvore exótica, é fruto e vítima da diáspora imposta pela colonização: “farfalho ao ouvido que escreve, *sou de linhagem andarilha, descendo de travessias*. venho de outros oceanos, resistindo a longa viagem intempérie; ao desejo de caravelas, germinei nas bandas de cá, também eu remanesço” (Barbosa, 2023, p. 28, grifos da autora). Assumindo esse lugar de irmã da diáspora, a Amendoeira segue narrando como o avô comprou o terreno, a preparação desse chão, o início do namoro com a avó, os preparativos para a construção da casa, o crescimento da família, a vinda dos filhos e dos filhos dos filhos, a morte do avô, a casa que começa a ser ruína. Tudo isso é acompanhado pelo olhar sereno, alto, estático da amendoeira, que também observa muito a “mulher que escreve”, termo usado por Deisiane para inserir-se como personagem na narrativa. Ela é o tempo de agora que se conecta com a circularidade do tempo da amendoeira, testemunha de antes e com a casa testemunha do depois, daquilo que virá a partir da tomada de decisão de reconstrução pela “mulher que escreve”, mas isso não se dá de maneira simples ou direta, assim como o tempo é uma circularidade e uma encruzilhada, esse movimento performático também se encruza nas dúvidas e certezas, nos passados e futuros:

a mulher que se põe ao labor desta escritura acredita que letra alguma dará conta de vivência tão gerúndia, desse tanto de palimpsesto. mas eu, com ar que lhe benzo não somente d’agora, deposito na memória algo de brisa que lhe atice a língua. lentamente reanima a não largar esse livro de mão, mesmo impossível de fazê-lo n’outro modo que não seja assim, aos pedaços (Barbosa, 2023, p. 52).

Aos pedaços, a narrativa segue até o momento em que a casa se torna a narradora e reafirma o pacto com a “mulher que escreve”: será reformada, sairá de seu estado de ruína para ser um outro corpo, mas ainda sendo o mesmo corpo criado pela ancestralidade, pois: “uma casa quando nasce é do chão que parte esteio, paredes, telhado. uma casa quando infla segundo suspiro de vida, renasce do topo até a base. começa por se ajeitar o dorso, para que o peso das costas não venha subitamente” (Barbosa, 2023, p. 78). É possível pensar esse movimento performático com essa imagem: Cartas a Tereza era a casa primeira, construída ao longo dos anos, aos poucos, vai sendo reconstruída, da cumeeira para o chão, até se tornar a casamendoeira. O movimento performático Cartas a Teresa despede-se, mas, ao mesmo tempo, fica como um pilar, uma laje, uma parte da casa que está dentro das paredes, sustentando aquilo que agora é a casamendoeira.

Ao final da narrativa, a amendoeira, a casa e a mulher que escrevem, fundem-se num só corpo, irmanam-se em novos planos, em esperanças, em lutas contínuas para que o Recôncavo seja mais do que um chão, seja um alumbramento, um lugar em que a ancestralidade não seja apenas uma história antiga, mas um fundamento para o presente e o futuro:



ao idear memória vindoura do lugar onde costuro livros, vejo a casamendoeira laborar sementeiras. chegam pela estrada, onde tudo recomeça a todo instante, gente daqui e arredores, crianças, mulheres, antigas. o que inscrevo depois de amanhã é a casa fervilhada de espécies, cada qual brotando e escambando frutos, variando sementes dispersadas desde cá (Barbosa, 2023, p. 88).

5 O corpo-movimento que segue

Em 2016, Deisiane Barbosa também escrevia a Tereza:

eu sou mesmo essa pessoa andarilha. mas acho que um dia – em breve, talvez – eu construa uma casa minha, de carne e osso, onde eu possa pintar com a alma que tem por dentro de mim. sei que não vou conseguir em totalidade, porque nenhuma idealização é realizável em sua totalidade. mas formatarei um lugar que me envolva, uma concha física em algum pedaço desse mundo. e passarei ali muitos dias felizes, enfrentarei ali as minhas futuras tristezas também (Barbosa, 2016c).

Quase uma década depois Deisiane Barbosa tem no corpo Terezas, Andarilhas, a casa, a amendoeira e com isso tudo conseguiu construir a sua “concha física”. Nesse período, ela fez de seu corpo um lugar para diversos movimentos performáticos. Trata-se de uma artista inquieta, semovente, que se propõe ser não apenas uma criadora isolada, mas uma fazedora de arte e cultura para a comunidade. Seus projetos estabelecem diálogos profícuos com quem está há muito no território, bem como com aqueles que por ali chegam para ficar ou estão apenas de passagem. É uma artista que se fundamenta pelo estudo teórico, mas também pela prática artística constante. Isso tudo sempre marcado pela profunda suavidade, aqui vista dentro da perspectiva de Anne Dufourmantelle, como uma “força de transformação secreta que concede vida, ligados justamente àquilo que os antigos chamavam de potência” (Dufourmantelle, 2022, p. 14). A suavidade que “exige um corpo” para que possa existir e nada melhor do que um corpo de uma mulher-casamendoeira, que se propõe a ser a voz daqueles e daquelas que antes não puderam falar:

sou então mulher casa amendoeira ilha arbórea que ondeia ventanias. escrevo isto porque me rogam os dedos, corpoeta que arrisco no invento de uma dança, na teimosia de cruzar palavras e tecer contos ensurdecidos, não por falta de bocas, tampouco de ouvidos. elas incitam que eu não tire o corpo fora de grafar, quando agora posso bem mais do que antes não puderam. e é por isso (Barbosa, 2023, p. 86).

Neste texto apresentamos três movimentos performáticos de Deisiane Barbosa. É apenas um recorte, um olhar estanque sobre um processo criativo vivo, em constante mudança, em constante hibridação e movimento. Um projeto que ainda se desdobrará em múltiplas outras performances, pois como promete Deisiane Barbosa, nas últimas frases de “casamendoeira” ela inda irá “reinventar tantas línguas esquecidas, cantos, memórias, contos. tanta coisa que ainda nem se sabe: retomar” (Barbosa, 2023, p. 87).



Referências

- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro/Pólen, 2019.
- SECULTBA - Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Divisão Territorial. *ba.gov.br*, Salvador. Disponível em: <https://www.ba.gov.br/cultura/185/divisao-territorial> . Acesso em: 18 jun. 2025.
- BARBOSA, Deisiane. *Cartas à Tereza: confluências entre escritas, imagens e errâncias na cidade*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) - Centro de Artes, Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2016. Disponível em: <https://www2.ufrb.edu.br/artesvisuais/producao-discente-tcc-s> Acesso em: 10 jul. 2025.
- BARBOSA, Deisiane. 21 de junho (carta nº 10). *Cartas a Tereza*, 2016b. Disponível em: <https://cartasaatereza.wordpress.com/2016/06/> . Acesso em: 10 jul. 2025.
- BARBOSA, Deisiane. 25 de julho (carta nº 11). *Cartas a Tereza*, 2016c. Disponível em: <https://cartasaatereza.wordpress.com/2016/07/25/25-de-julho/> . Acesso em: 10 jul. 2025.
- BARBOSA, Deisiane. *Inventário / da ilha \ de Tereza: cartografias de um livro devir*. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/40197> . Acesso em: 02 mar. 2026.
- BARBOSA, Deisiane. *Cartas a Tereza*. 2 ed. Conceição da Feira: Andarilha Edições, 2021.
- BARBOSA, Deisiane. *casamendoeira*. Conceição da Feira: Andarilha Edições, 2023.
- BARBOSA, Deisiane. *casamendoeira*, um palimpsesto ~ ações de escrita na f(r)icção de corpos. *Revista Landa*, v. 12, n. 1, 2024. Disponível em: <https://revistalanda.ufsc.br/vol-12-n1-2024-1/> . Acesso em: 13 jun 2025.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes – o caminhar como prática estética*. São Paulo: G. Gili, 2013.
- CARRIÓN, Ulies. *A nova arte de fazer livros*. Belo Horizonte: C/Arte, 2023.
- DUFOURMANTELLE, Anne. *Potências da suavidade*. São Paulo: n-edições, 2022.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 8, n. 1, 2008. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acesso em: 18 jun. 2025.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de fora: UFJF, 2005.
- JUSTO, José Sterza; NASCIMENTO, Eurípedes Costa do. Errância e delírio em andarilhos de estrada. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, n. 18, v. 2, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/prc/a/GVSBH84tSF7RzbjwJ63Tgm/?lang=pt> Acesso em: 10 jul. 2025.
- MARQUES, Lucas. Fazendo orixás: sobre o modo de existência das coisas no candomblé. *Religião e Sociedade*, n. 38, v. 2, maio/ago 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0100-85872018v38n2cap08> Acesso em: 22 jun. 2025.
- OLIVEIRA, Eduardo. *Filosofia da Ancestralidade: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, 2005. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/36895/1/2005_tese_edoliveira.pdf. Acesso em: 10 jul. 2025.



PEDRAO, Fernando Cardoso. Novos e velhos elementos da formação social do Recôncavo da Bahia de Todos os Santos. *Recôncavos*, v. 1, n. 1, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufrb.edu.br/index.php/reconcavos/article/view/1049> . Acesso em: 19 jun. 2025.

PICHLER, Michalis. Publicando Manifestos da Publicação. *Vinco – Revista de Estudos de Edição*, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, 2023. Disponível em: <https://seer.dppg.cefetmg.br/index.php/VINCO/article/view/1102> . Acesso em: 10 jul. 2025.

RAVETTI, Graciela. Estrategias performativas en la construcción del género: mujeres escritoras contemporáneas en el cono sur de América. *Revista Ártemis*, v. 6, jun. 2007, p. 1-13. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/2120/1878> . Acesso em: 10 jul. 2025.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada - da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

SOUZA, Florentina. Mulheres negras escritoras. In: AUGUSTO, Jorge (org.). *Contemporaneidades Periféricas*. Salvador: Segundo Selo, 2018.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asuntos Impresos, 2018.



Biografia acadêmica

Rubens da Cunha - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Professor da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas, Programa de Pós-Graduação em Artes, Santo Amaro, Bahia, Brasil.

E-mail: rubensdacunha@ufrb.edu.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

Rubens da Cunha

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

Editor responsável

Altemar Di Monteiro

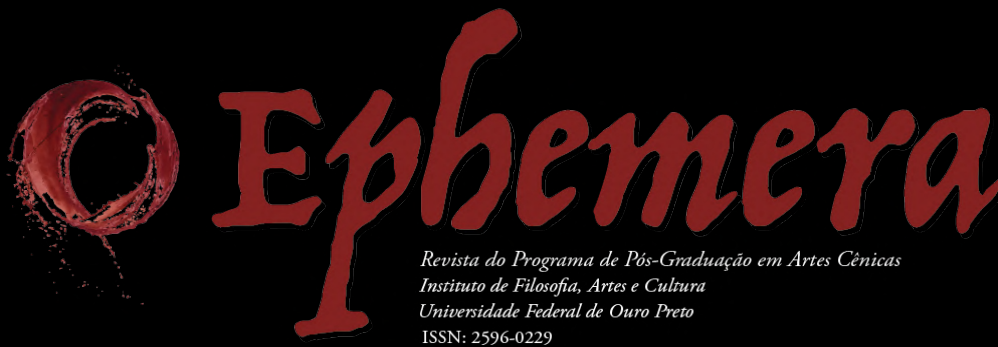
Anderson Feliciano

Soraya Martins

Histórico de avaliação

Data de submissão: 15 jul. 2025

Data de aprovação: 22 fev. 2026



THE PERFORMATIVE MOVEMENTS OF DEISIANE BARBOSA

OS MOVIMENTOS PERFORMÁTICOS DE DEISIANE BARBOSA

Rubens da Cunha

 <https://orcid.org/0009-0003-4337-3173>

 doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8540

The Performative Movements of Deisiane Barbosa

Abstract: Deisiane Barbosa is an artist from Recôncavo Baiano who creates a multimodal artistic work including poetry, letter writing, performances, visual arts, photography, sewing, and book editing. Her work fuses artistic languages to challenge established categories and promote the creation of counter-narratives. Ancestry, memory, and feminism are central themes in her work, which echo the experiences of Black women. This study discusses three long-term artistic projects (referred to here as performative movements): *Cartas a Tereza*, *Andarilha Edições*, and *Casamendoeira*. *Cartas a Tereza* involves letter writing, performances, video art, and urban interventions. *Andarilha Edições* is a publishing house that specializes in handsewn books and that values the book as an aesthetic object. *Casamendoeira* is the reconstruction of Deisiane's grandparents' old house. The house has been transformed into a cultural center and an artist's residence. It is also the subject of a narrative of the same name.

Keywords: Deisiane Barbosa; memory; ancestry; black women.

Os movimentos performáticos de Deisiane Barbosa

Resumo: Deisiane Barbosa é uma artista do Recôncavo Baiano que desenvolve um trabalho artístico multimodal incluindo poesia, escrita de cartas, performances, artes visuais, fotografia, costura e edição de livros. O seu trabalho é uma fusão de linguagens artísticas que desafia categorias estabelecidas e promove a criação de contranarrativas. A ancestralidade, a memória e o feminismo são elementos centrais em seu trabalho, que busca ecoar as experiências das mulheres negras. Este artigo aborda três projetos artísticos de longa duração, aqui chamados de movimentos performáticos: *Cartas a Tereza*, *Andarilha Edições* e *Casamendoeira*. *Cartas a Tereza* é um projeto que envolve escrita de cartas, performances, videoartes e intervenções urbanas. *Andarilha Edições* é uma editora especializada em livros artesanais, costurados à mão, que valoriza o livro como objeto estético. *Casamendoeira* é a reconstrução da antiga casa dos avós de Deisiane, transformada em um centro cultural e residência artística, além de ser tema de uma narrativa com o mesmo nome.

Palavras-chave: Deisiane Barbosa; memória; ancestralidade; mulheres negras.



1 Recôncavo Baiano: the territory of Deisiane Barbosa's performative movements

Recôncavo: deep cavity, concavity. Curved space facing within, inward. Recôncavo: the other name for the identity territory¹ surrounding Baía de Todos os Santos in the state of Bahia. Recôncavo currently consists of 20 municipalities, corresponding to about 0.8% of the territory of the state of Bahia. One of the first territories occupied by the Portuguese colonization, Recôncavo has established itself throughout the centuries as a region of great cultural effervescence due to its residents' orality, music, history, and religiosity. Artistic and cultural activities such as *samba de roda*, *maculelê*, *candomblé*-related manifestations, *capoeira*, and religious brotherhoods comprise only a few examples of a creative, diverse, complex environment the social inequalities of which mostly result from colonization and slavery and the aftermath of struggles, revolts, continuous resistance, and the daily confrontations of those who keep Recôncavo curved and sinuous but firm and fertile as the *massapê* soil. The region shows a strong sense of belonging, so much so that, according to Fernando Pedrão (2007, p. 12), the cultural identity of the people of Recôncavo offers a unique case in the state of Bahia: people are aware of belonging to a region rather than a locality or municipality. Artist Deisiane Barbosa comes from such a place. Moreover, in this place Deisiane transits with a continuous, multimodal artistic work she articulates in several languages, hybridizing poetry, letter writing, visual arts, photography, sewing, and book publishing. Moreover, her academic work adds her theoretical thought on creative processes to such artistic production².

This study will address three of Deisiane Barbosa's performative movements: *Cartas a Tereza* (which became a book, video-poems, installations, and performances), *Andarilha Edições* (a publisher specializing in hand-sewn handmade books with original graphic designs and short runs), and *Casamendoeira*, the former home of Deisiane's grandparents (entirely rebuilt by her), which has become an important cultural center in inner Recôncavo, serving as the basis for *casamendoeira*, a poetic narrative *Andarilha Edições* published in 2023.

We ignore the fruitful discussion about the term performance, which, according to Diana Taylor (2018, p. 9), an encompassing and undefined word that means many often-contradictory things. However, the term can create practical and theoretical complications for its ubiquity and ambiguity. Also, Diana Taylor (2018, p. 54) deems performance as a multidimensional word that points to deep connections between aesthetic, political, economic, sexual, and religious acts. In addition to the categorization of the concept of performance, we are interested in the capacity performance has to provoke, to alter the established order, or, as per Eleonora Fabião (2008, p. 37), to “turbocharge the relationship between the citizen and the polis; of the historical agent

1 According to the Secretary of Culture of the State of Bahia, in the state “27 Territories of Identity are recognized, demarcated by environmental, economic, cultural criteria, among others. Moreover, these populations are seen as relatively distinct social groups, indicating identity, social, cultural, and territorial cohesion” (SECULTBA)

2 I have researched the contemporary literature from Recôncavo Baiano since 2020. Some of my articles have focused on Deisiane Barbosa, one of the main names in the local literature and arts. Thus, this study echoes some fragments of previous texts, especially biographical ones.



with its context; of the living with time, space, the body, the other, the self.” Thus, the power of performance would reside in “de-habituating, de-mechanizing, brushing against the grain. It involves seeking alternatives to address the established, experiencing altered psychophysical states, creating situations that disseminate diverse dissonances” of numerous orders, such as the economic, emotional, biological, ideological, psychological, spiritual, identity, sexual, political, aesthetic, social, racial ones (Fabião, 2008, p. 37).

Performance is one of the many artistic languages Deisiane uses in her works³. However, we will ignore the performances themselves, adopting the term performative movements to reflect on some of Deisiane Barbosa’s long-term creative projects. As we observe these projects, we perceive their performative force throughout time and space, their development, strands, layers, points of contact and distance between one and the other, and, above all, its deep connection with the Recôncavo territory.

2 Performative movement 1 – *Cartas a Tereza*

In 2010, Deisiane Barbosa wrote a short story with fantastic tones entitled *A moça que desfiou*, the character-narrator of which dialogued with someone named Tereza. Then, Deisiane began some letter-writing exercises still without a specific addressee. This interlocutor again emerges as a “fixation on the name Tereza. A proper name, a mystery, adjective, multiplied identities, women, different strands of feminine” (Barbosa, 2020, p. 11). From then on, *Cartas a Tereza* became one of Deisiane Barbosa’s long-term artistic projects. The initial part of this performative movement was the theme of her final course paper as Bachelor of Visual Arts at Universidade Federal do Recôncavo da Bahia entitled *Cartas à Tereza: confluências entre escritas, imagens e errâncias na cidade*, defended in 2016.

From *Cartas à Tereza* emerged the performance *A moça que desfiou* (2013)⁴, the videoart *Os dias circulares*⁵, the video letter *23 de janeiro* — present in the collective project *(auto)lou.cu.ra*⁶, the method of artistic experience called *Erranciar*, the use of lomography (a technique that captures the moments, the experiences seen in wanderings across the municipalities in Recôncavo), and the publication of a series of postcards entitled *cartões-postais à Tereza /caixas de entrada*, which

3 In her master’s thesis, for example, entitled *Inventário/da ilha\de Tereza: cartografia de um livro devir*, the artist proposed a “cartography of creative paths of the ‘inventory/of the island\of Tereza,’ a book in process that grows from literary writing to the production of poetic narratives in performance and video” (Barbosa, 2020, p.7).

4 In 2013, this performance participated in Salão de Artes Visuais de Feira de Santana, Bahia.

5 OS DIAS circulares. Produção: Deisiane Barbosa. 1 vídeo (3:07min). [S. l.]: Cartas à Tereza, 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/109497837>. Acesso em: 02 mar. 2026.

6 A collective project of the visual arts course at Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. In 2021, Deisiane revisited her letter, publishing it in the second edition of *Cartas a Tereza*. She also made another video with the text of this letter: *23 DE JANEIRO*. Produção: Deisiane Barbosa. 1 vídeo (2:48min). [S. l.]: Cartas à Tereza, 2022. Disponível em: <https://vimeo.com/535976276>. Acesso em: 02 mar. 2026.



combined photography and text. Part of this activity consisted of leaving postcards in mailboxes randomly chosen by the artist. In, 2015 the urban intervention/installation *Cadê Tereza?* took place in Feira de Santana, Bahia, as did an urban intervention with the series of *cartões-postais à Tereza/ Cachoeira* (which belonged to the group exhibition *Confluências*) at Espaço Cultural Hansen Bahia in Cachoeira, Bahia. That year also saw an independent edition of 100 copies of *Cartas a Tereza: fragmentos de uma correspondência incompleta*, a handmade book-object. This publication would be the fuse of what would become *Andarilha Edições*.

In the following years, *Cartas a Tereza* moved into other territories. The premise that moves the poet is wandering, moving like her letters. The poet-sender left Recôncavo, picked up Terezas in Itaparica (Bahia), Olinda, Recife, Salgueiro, Serra Talhada, and Ilha de Itamaracá in Pernambuco, passing by Luanda in Angola, to then return to São Felix and Cachoeira in Recôncavo. These are some of the places in which Deisiane has done extensive research and artistic production with women. Part of this research became an installation that was exhibited at *Tramações 2- Cultura Visual, Gênero e Sexualidades* at Universidade Federal do Pernambuco in Recife. After wandering outside Recôncavo Baiano in 2021, the artist produced a revised and expanded reissue of *Cartas a Tereza*, initially as an eBook and, later, in a handmade edition designed and sewn by the poet and *Andarilha* collaborators, already a consolidated publisher at that time. The project also created eight video-performances that can be seen as an introduction to Deisiane's other performative movement: *Casamendoeira*. As is common in Deisiane's artistic work, the second part of this performative movement became her master's thesis, entitled *Inventário\da ilha\de Tereza: cartografias de um livro devir*, which she defended in 2020.

Looking at the entire course of this performative movement finds a point among others that underlies this trajectory: the continuous questions Deisiane asks Tereza. In the short story *A moça que desfiou*, the narrator asks numerous questions: "where will my thick curly hair be lost? [...] I still waver before the fearful question: dream or reality? [...] And how can I be in the world? How to be? [...] Who then was I just now? What? [...] And did I still in fact exist? [...] What would the world be like if I were not here?" (Barbosa, 2016, p. 73-80). The narrator certainly obtained no answers since this performative movement revolves around the question, the sending of the question to this recipient first imagined and then sought in other real or reimagined women. *Cartas a Tereza* constitutes a search performance, a continuous wandering that turns corners, crosses streets, enters municipalities, towns, multiple territories of identity. More than receiving an answer to these existential, philosophical, poetic questions, the important thing is to ask them, to send them in letters, to structure a look, a poetry, an existence on the question: "Would this be lucidity, Tereza? ~ when all that resists is a shrewd head to fabricate small outlandish plots?" asks Deisiane Barbosa (2021) more than a decade after writing the short story that is, so to speak, the genesis of Tereza.

This decade witnessed meetings, comings, goings, passages by the experiences of other women and the existential and creative experience itself. Among such experiences, her master's research further deepened her interrogative search:



During this research, I experimented and studied a literary production based on the fictionalization of affective memories (mine and other women's), which grew into an urban and collective performance laboratory unfolded in video art and itinerant interventions and bearing fruit in the writing and materialization of this book-archipelago (Barbosa, 2020, p.16).

By transforming her master's thesis into a "book archipelago," Deisiane again proposed the erasure of boundaries between academic and artistic genres and the connection to Edouard Glissant's archipelago in counterpoint to the continental one as a non-systematic, more inductive thought that can explore "the unforeseen of the whole-world" and that tunes and harmonizes "writing with orality and orality with writing" (Glissant, 2005, p. 47).

At this moment of her performative movement, Deisiane Barbosa went out to hear the voices of Terezas along her path. Her own voice, her own questioning, reverberated in each one of them. Still within the premise of archipelago thought, for Glissant:

Listening to the other, to the others, means enlarging the spiritual dimension of one's own language, that is to say, putting it in relation. Understanding the other, the others, means accepting that the truth from elsewhere complements the truth from here. And getting on well with the other means agreeing to add to the particular strategies developed to benefit each regional or national language, more general strategies that would be worked out in common. (Glissant, 2005, p. 47-48).

This "listening to the other" in Deisiane mostly consists of listening to another woman. *Cartas a Tereza* consists of a performative movement of a Black woman from inner Brazil, from what is conventionally called the periphery in the country, wandering across other inner regions, knowing and recognizing herself in the Terezas she found, in the Terezas who also ask countless questions based on their experiences. For this, Deisiane bases herself and continues:

It awakens to the awareness of plural femininities and feminisms, to the meanings of currently being/living/becoming a woman in a country with patriarchal foundations the colonial resonances of which are still so incisive in the cultural configuration of genders and sexualities in which Black women (the place from which I speak) are still at the base of the social pyramid and fight for the right to elaborate and record counter-narratives (Barbosa, 2020, p. 16).

Cartas a Tereza is an intersectional performative movement in its vision of Black feminism; in it, gender, race, and class become inseparable in the fight against patriarchy. Intersectionality, rather than "a theoretical narrative of the excluded," would configure something that has "a practical dimension," "the intellectual authority of all the women who were once interrupted," according to Carla Akotirene (2019). Thus, Deisiane Barbosa's artistic practice also constitutes a confrontation, a struggle, an awareness of the woman and the artist she wants to be. In 2016, Deisiane wrote to Tereza:

I have wanted to hear, read, know these things because I have wobbly legs, living and learning to play, wanting to know how the fall hurts less, how to do it/how to not do it. What remains for us — being humans, friends, travel companions — is



this: to share the pains and joys, to pour all this into learning. And then, once again, I turn to writing, to correspondence, to dialogue: it is necessary not to let this be extinguished [...] (Barbosa, 2016b).

The performative movement *Cartas a Tereza* also consists of a kind of clearing in which she will create, expose, present counter-narratives to prevent the extinction of the search, questions, and dialogues generated by this movement. Thus, language multiplicity sustains her performative movements, inserting itself as one of the most impactful characteristics of Black women's artistic production; what Florentina Souza considers as "a strategy to resist epistemicide; the breaking of rigid borders, the small insurgencies in everyday and artistic practices" (Souza, 2018, p. 97). The performative movement *Cartas a Tereza* also serves as a foundation or settlement⁷ for Deisiane Barbosa's other two performative movements: *Andarilha Edições* and *Casamendoeira*.

3 Performative Movement II – *Andarilha Edições*

Writing a book. Making a book. What differences and similarities do these verbs, these actions share? In common sense, writers write books, something that Ulises Carrión highly questions in his famous manifesto "The New Art of Making Books." Right at the beginning, Carrión states that, rather than writing books, "a writer writes texts," which corresponds to the old art: "in the new art, the writer makes books" (Carrión, 2023, p. 7). Carrión, as several other artist-thinkers, looks at books as objects and, thus, as something to be made, molded, sewn; in short, something to be built beyond being the home of the text, the place in which the text will shelter itself until it finds a reader.

Deisiane Barbosa is also a book maker. She thinks of them as a support for texts and as an aesthetic object. Her initial performative movement of seaming her own books until she gives rise to a publishing house in *Casamendoeira* (a movement we will see below) shows that Deisiane Barbosa's creative processes are more than interconnected, they are hybridized, as is the art she produces from these movements: an art that also arises on the boundaries of artistic languages, mixing and amalgamating such languages and boundaries.

As mentioned, the initial experience took place with the handmade publication of the first edition of *Cartas a Tereza* in 2015. The following year, Deisiane launched *desavesso*, a small handsewn book of poems with photographs pasted one by one with an envelope and a sheet of paper containing other poems in its center. These initial self-publishing experiences already show what Michalis Pichler will call "material tenderness," that is, the premise that creating a book

7 "The settlement (also called *ibá*) in Candomblé is, at the same time, the abode of the orixá, the materialized orixá and the place in which the relationship between a person and orixá is made. [...] From the settlement, a powerful bond between person and orixá is created and a history of bonds, exchanges, and care is composed — a history that aims to increase the existence of both the person and the saint himself" (Marques, 2018).



is a “conscious orchestration” that involves knowing how to use “material, structural, and social elements within the process of producing multiple copies of a book” (Pichler, 2023). Thus, the book becomes an artistic object that exceeds the support of texts.

From 2015 to 2019, Deisiane was deeply involved in the research around *Cartas a Tereza* and what she called “wandering writing,” that is, “the performative gesture of recording the walks I take via poetic notes and text flows.” Such a walk, rather than always the “focus of the record,” would configure a “research and observation procedure; a trigger for me to arrive later or simultaneously at the annotated contents” (Barbosa, 2020, p. 35). This process also produces the making of her own handsewn notebooks.

Walking and treading constitute human actions that come from time immemorial and that have interested philosophers, poets, and artists in general. Francesco Careri (2013) points out that walking configures an action that is learned with a lot of effort in the first months of life that then becomes automatic. On the other hand, the conscious, poetic, and philosophical act of walking has gained some famous names, such as *flânerie*, which, Walter Benjamin (2006) deemed to prioritize urban airs, circumscribing itself to municipalities, as configuring a kind of epithet of modernity. In this performative movement, Deisiane appropriated the term “wanderer,” which has a broader meaning than *flânerie* in Brazil. Wanderers often travel long distances at random without a destination of arrival or departure. Life becomes a movement, a continuous walk. José Sterza Justo and Eurípedes Costa do Nascimento state that a part of the wanderers in Brazil move in search of jobs. However, others break “with the whole mesh of the social network, abandon the places of settlement and sedentism (family, work, home, and many others), and take nomadism as a way of life” (Justo; Nascimento, 2005, p. 177). With this image of continuous wandering and of detachment, a certain abandonment, the constancy of going, of moving, even making writing part of this movement, Deisiane incorporates the term “wanderer” that attracts a look at gender beyond these issues: a female wanderer, a Black woman who wanders across municipalities, books, notebooks, a wanderer in search of the voices of other women, wanderer also by self-writing and performative writing:

because it would be a kind of cartography of “inner movements,” a way of recording what awakens me when I move around the municipality when it moves in me ~ something intensely metalinguistic that is not restricted to that. That, therefore, dialogues directly with the essence of a writing that is performed ~ embodies the performativity of plural writings, which is not restricted to the writing itself but to the procedural movements of recording the cartographies (Barbosa, 2020, p. 38).

Thus, making the term wanderer also a performative movement, Deisiane’s friend Maíra Vale instigates her to publish her first book *Cachoeira & a inversão do mundo* in 2019. With an exquisite edition, *Andarilha Edições* officially began as a wandering publisher that proposed to go beyond sewing literature and visualities always from Recôncavo in Bahia. She proposed to create more experimental books based on handmade works in small print runs. Currently, the catalog



includes more than 20 titles; in it, each book is designed according to its particularities, its immanent characteristics. Books of poems, narratives, and essays have been published. Editing books became one of Deisiane's performative movements, encompassing each author's creative processes. What each one wants for their book and what each book also points out to themselves become part of the artist's creative process. Thus, in a complex game of attempts, adjustments, encounters, departures, each book is born, happens, spreads throughout the world.

In this work, Deisiane also had the help of visual artist Luana Oliveira, who specializes in book sewing. Installed in Povoado do Cruzeiro, a town in the municipality of Conceição da Feira, in inner Recôncavo, *Andarilha Edições* has established itself as one of the most creative publishing spaces in the scene of Bahia. Moreover, making, sewing, thinking of books as art objects became part of another academic research by Deisiane Barbosa. She is currently pursuing a PhD in Visual Arts at Universidade Federal University da Bahia, with a project entitled *Corpo-livro-casa-etc: uma poética desdobrável para a criação do livro de artista 'casamendoeira'*. Once again, the performative movement dialogues with Deisiane's academic research, now interested in testing, if not supplanting, the limits of what is called an artist's book. In Brazil, one of the most important studies on the subject of "artist's book" is that of Paulo Silveira *A página violada - da ternura à injúria na construção do livro de artista* (2008), which states this difficulty of conceptualizing what an artist's book would be:

As in other languages, Portuguese contemplated with many words the field in which the artist is involved in the construction of the book as a work of art: artist's book, object-book, illustrated book, art-book, poem-book, art-book, art-book, work-book... For this and other reasons we will see, I use "artist's book" to designate a large artistic field (or category) in the broad sense, which could also be called art-book or another name (Silveira, 2008, p. 25).

Andarilha Edições has always proposed itself as a publisher that thinks of the book as an artistic object and of making the book itself as part of artistic creation. It is once again another borderline hybridized theme that is difficult to fit into a concept, a category. Deisiane Barbosa's performative movements tend to implode artistic or academic categories precisely so that, demolished from within, they can result in freer spaces of flows and transits in which the wanderer is not restricted by fixed conceptual walls.

Currently, Deisiane Barbosa is working with the concept of book-etc, precisely to investigate some ways of inventing a book that handles several languages, such as performance, video, literature, installation. Thus, the performative movement of creation by *Andarilha Edições* is also already mutating into something that now intends to encompass not only Recôncavo but an entire dialogue to "stitch together Atlantic sheaths" to create a book-etc based on the memories of the Black diaspora, gathering lived experiences with new ones the artist obtained in Angola and São Tomé and Príncipe. In these places, Deisiane held a series of book-making workshops, having as an audience, once again, local women, women who find a full form of expression in writing and



making books⁸. In addition to her PhD thesis, such research is to be shared as site-specific art in the cultural space *Casamendoeira*, the current headquarters of *Andarilha Edições* and the third of the performative movements in this text.

4 Performative movement III - *Casamendoeira*

Returning to her grandparents' house and rebuilding it constitutes Deisiane Barbosa's third performative movement. In *Cartas a Tereza*, the poet left Recôncavo, became a "wanderer of unusual cartographies" (Barbosa, 2021). However, there also exists the path of return, the path that led her to her childhood home, built a long time ago by her grandparents in a place called Povoado do Cruzeiro, which, despite its proximity to Cachoeira, belongs to the neighboring municipality of Conceição da Feira, Bahia. Deisiane considers this a place of constitution for the artist she is, the place that fermented and fostered her creative processes:

However, where I really grew up, where I buried my navel, threw milk teeth on the roof, and grew up with the education of poetry in a homemade flour mill was in the village of Cruzeiro in extensive backyards and *terreiros*; in a house that to this day is huge, built of adobe by my newlywed grandparents, in which an almond tree was planted before it even before starting the work; today, fifty years of winds. There I grew up for the world, and this has everything to do with letters, Tereza, literature, books, art. It was there that I first nourished myself. I still feed on material for creations. It made all the difference to be born and to live up to the age of 25 in a farm surrounded by the learning from those rural people of mine (Barbosa, 2020, p. 11-12).

Thus, from the idea of return and renewal, Deisiane started this performative movement, which took place on several fronts: a return to her grandparents' old property; the perception that the first house, the one built in adobe, was in ruins; the intention to rebuild the house, to remake it as a space for dwelling and artistic residency. However, the most striking part of this performative movement was to think of the house as a book and the book as a house: "by performing a book in the structure of a house, the densification my research proposes is, via this process, to reflect on ways of constructing expanded textualities, using performative aesthetics expressed in the intersection of writings, video, and environment" (Barbosa, 2024, p. 238). Thus, Deisiane took an intimate look at her memories and those of her elders, of her ancestry. She returned to the ground that needed to be repopulated, to the foundations, beams, walls, and roofs that needed to be replaced again in the leading role of experience, of writing. The wandering poet, the poet who searched for answers in the Terezas she met along the way, returned to the old place of her childhood, returned, herself even more Tereza, still questioning but with the urge to root herself again in that original site, in that ground that gave her the first roots, but also gave her a trunk, branches, leaves. So much so that the

8 Information obtained from conversations with the author and from reading unpublished texts she is producing.



reconstruction involved the house and an old almond tree planted by her grandfather that serves as a witness and a metaphor for this performative movement.

Ancestry can be seen as the principle that organizes *candomblé*, as a blood kinship or, more currently, as a foundation of the resistance of Black and native peoples. Eduardo Oliveira thinks of ancestry as a “time riddled with identities” in the folds of which “an innumerable number of floating identities are sheltered” (Oliveira, 2005, p. 249-250). Ancestry also offers a space “dotted with different corporeities.” A fractal, fragmented body, just like Deisiane Barbosa’s performative movements. In this case, this movement takes place in a time and space deeply marked by the idea of ancestry, which, still in Eduardo Oliveira’s point of view, would be:

a category of relationship, connection, inclusion, diversity, unity, and enchantment. It is both enigma-mystery and revelation-prophecy. It indicates and hides paths. Ancestry is a way of interpreting and producing reality. That is why ancestry is a political weapon. It is an ideological instrument (set of representations) that serves for political and social constructions (Oliveira, 2005, p. 258).

This, perhaps, is the most difficult performative movement to think of in a genesis as the house and the almond tree have accompanied Deisiane since her birth. The artist delimits no specific beginning but states that:

At casamendoeira, I began my *Cartas à Tereza*, in which I managed my first artistic projects, discovering that I would like to be an artist and study art. There, where I prepared myself to wander other geographical distances. I finally fulfill an omen now (Barbosa, 2020, p. 12).

Between comings and goings, after completing her master’s degree in 2020, Deisiane effectively began reconstructing her grandparents’ house, a process called a “performative program” (Barbosa, 2024, p. 243), which begot a series of video performances that began by *casamendoeira, um palimpsesto*, followed by eight other video performances based on *Cartas a Tereza*⁹ (which received a second revised and expanded edition in 2021). Parallel to the production of the video performances and the reissue of *Cartas a Tereza*, Deisiane also dedicated herself to writing the *casamendoeira* narrative, which *Andarilha Edições* published in 2023.

The performative movement *Cartas a Tereza* closed its cycle, returning to the house in which it was born, constituting a kind of floor or pillar for another performative movement to germinate: *casamendoeira*, a treehouse or housetree Deisiane, now not only an artist but also a builder, or rather, a rebuilder, also hybridized. From the materiality of the ruined house, Deisiane fostered a narrative that was went beyond the written text, also constituting an entry into the world of memory, ancestry, the past, and the ruins that act in the present time of the house. It was necessary to face the presented palimpsest, to get in touch with it so that the video-performances, the narratives, and the new life that would come from the rebuilt house could be born from that. For this, the performative program would:

9 Videos available at: <https://vimeo.com/deisianebarbosa> .



rub the skin of the house, investigating the silence, voice, narratives, and memories that reverberate in the body of the woman who experiences it. The first gesture I chose to inaugurate the program was to rub, to explore this literally in the direction of the movements, never losing sight of its metaphorical quality, of considering the effects of a contact that proposes mixtures, contaminations. After all, the verb also reminds me of the very image-obsession of the palimpsest, always recurrent in the practices I have been carrying out (Barbosa, 2024, p. 244).

In this performative movement, Deisiane Barbosa used the idea of performative writing the most, which, according to Graciela Ravetti (2007, p. 1) deconditions the perception of representations, moves away from conventional narratives, and proposes other connections, other intertwinings of space and time, experimenting with language and language spaces of rehearsals and contamination. In this performative movement, Deisiane worked with a farewell and an arrival. The farewell to *Cartas a Tereza*, the cycle of which ended in the video-performances and in the reissue of the book *Cartas a Tereza*. The letters recount the state of a woman who has wandered too far and who is, so to speak, accepting the ground, the surroundings, the house, and its imperfections: “sometimes, in anguish, I feel that it is not possible to do anything but turn off the fire so that the milk does not spill / nothing but to ever scratch it on the wobbly rim of a glass / nothing but to push it to the last drop into the stomach out of pure precaution” (Barbosa, 2021). The convulsive and fragmented writing of the letters tries to insert the woman into this new, recognizable, and intimate space in a present marked by weariness and ruin, by time that eats everything:

Time pretends to walk in a pasture of low grass but time circulates, circles the house erected in the middle of the *terreiro*, cradles the uninterrupted whirlwind – the dizziness of time / the torture \ the dizziness of time / the torture ~ macerates a song like this ~ the dizziness of time / the torture \ the dizziness of time... (Barbosa, 2021).

Performance and performative writing unfold into text, orality, image, and video arts. Deisiane places herself at the center of the scene, carries out activities around the house, reads her letters to Tereza, reflects on those moments, and knows that she has to say goodbye to the paths, to the wanderings; she knows that she must rebuild the house, but this is far from an easy gesture: “my constant impression is that everything will end by tomorrow,” “sitting on the bed, I say goodbye to the beams that support the weight of the years that have borne fruit for me” (Barbosa, 2021). Even so, the decision is made, the house will be materially and poetically reborn by the artist’s hands: “only this house greatly adds to my travels. This house was not taught, it was polished with the time of our coexistence” (Barbosa, 2021). The last letter to Tereza¹⁰ contains a brief message: “everything will pass, Tereza ~ I don’t know if I make this my peace or my greatest despair [...]” (Barbosa, 2021).

Thus, in the face of circular time, of time that passes and returns, of the doubt between peace and despair, Deisiane’s performative movement unfolded once again before the rebuilt house, its

10 According to the arrangement of the cards in the book. *Cartas a Tereza* has neither a specific order of time nor a thematic linearity, only, at first, the order established by Deisiane Barbosa.



transformation into an artistic residency, a place of exhibitions, workshops, the house of *Andarilha Edições*, of the wandering poet, of the grandmother who, despite living next door in a larger and newer house still walks across *terreiros*, of the grandfather who rendered himself ancestral there. Then, with the house ready and the almond tree revived, Deisiane continued in her performance program with another creative gesture: the *casamendoeira* narrative. A biographical invention of the house and the almond tree that precedes it that also evokes:

narratives about my ancestry, direct and unimagined – grandfather, grandparents, great-grandparents, and others whose names I do not even know. I try to inventory until I reach the point of thinking about how this territory was possibly configured before colonization. For this, I start in making sewing, I gather lint from what my grandmother Maria (a remnant of all those who have already been enchanted) repeatedly trample; Every time we pause to talk about the stories of the family and of times gone by (Barbosa 2024, p. 239).

Performance writing is, according to Graciela Ravetti (2007, p. 2), a practice of risky thinking for those who encounter their “in-itself” and with their surroundings, taking advantage of collective experiences and memories that are also individual. Thus, the personal, the social, the historical, the tradition, and the novelty become a stage for writing. Deisiane tells us a little more about this process:

Regarding the artistic procedure I have embodied in poetic research – the production of an expanded writing that summons every body that writes to a more plural state of action in direct dialogue with time, spaces, and materialities in the course of its literary exercise. Regarding this, I emphasize that what led me to the described performative program was what I had been elaborating before in fictional text (Barbosa, 2024, p. 244).

In 2023, *Andarilha Edições* published *casamendoeira*. The narrative begins with the Almond Tree as its narrator, the tree that has been there since before all. The almond is an exotic tree, the fruit and victim of the diaspora imposed by colonization: “rustle to the ear that writes, *I am of wandering lineage descending from crossings*. I come from other oceans, resisting the long weather journey; to the desire of caravels, I germinated in the bands here, I also remain” (Barbosa, 2023, p. 28, emphasis added). Taking this place of sister of the diaspora, the Almond Tree continues to narrate how Barbosa’s grandfather bought the land, the preparation of this soil, the beginning of the courtship with her grandmother, the preparations for the construction of the house, the growth of the family, the coming of the children and the children’s children, the death of the grandfather, and the house that begins to be ruined. This is followed by the serene, tall, static gaze of the almond tree, which also greatly observes the “woman who writes,” a term Deisiane use to insert herself as a character in the narrative. It is the current time that connects itself with the circularity of the time of the almond tree, a witness of before and (with the house) a witness of the after, of what will come from the decision to rebuild it by the “woman who writes.” However, this happens in a difficult and indirect way just as time is a circularity and a crossroads, this performative movement also intersects with past and future doubts and certainties:



The woman who puts herself to the work of such writing believes that no letter will account for such a gerund experience, this much palimpsest, but I, with the air with which I bless her not only from now, deposit in her memory something of a breeze that stirs her tongue, slowly encouraging her not to let go of this handbook, even if it is impossible to do so in any other way than so, in pieces (Barbosa, 2023, p. 52).

In pieces, the narrative continues until the moment when the house becomes the narrator and reaffirms the pact with the “woman who writes:” it will be reformed, it will come out of its state of ruin to be another body but still as the same body created by ancestry because “a house, when it is born; it is from the ground that support, walls, roof emerge. A house, when it inflates itself by the second breath of life, is reborn from the top to the bottom. It begins by adjusting the back so that its dorsal weight does not come suddenly” (Barbosa, 2023, p. 78). It is possible to think of this performative movement with this image: *Cartas a Tereza* was the first house built over the years, little by little; it is being rebuilt from the roof ridge to the ground until it becomes *casamendoeira*. The performative movement *Cartas a Tereza* bid farewells but, at the same time, remains as a pillar, a slab, a part of the house that lies within the walls, supporting what is now *casamendoeira*.

At the end of the narrative, the almond tree, the house, and the woman who writes merge into a single body, unite in new planes, hopes, and continuous struggles so that Recôncavo is more than a ground, it is an illumination, a place in which ancestry, rather than ancient history, constitutes a foundation for the present and the future:

By imagining a coming memory of the place in which I sew books, I see *casamendoeira* sowing seeds. They land on the road, on which everything starts again all the time, people from this place and nearby ones, children, women, old people. What I inscribe the day after tomorrow is the house teeming with species, each sprouting and bartering fruits, varying seeds dispersed from here (Barbosa, 2023, p. 88).

5 The body-movement that follows

In 2016, Deisiane Barbosa wrote to Tereza:

I am really that wandering person, but I think that one day — soon, maybe — I will build a house of my own of flesh and blood that I can paint with the soul inside me. I know that I will not achieve it totally because no idealization is achievable in its totality, but I will format a place that surrounds me, a physical shell in some part of this world, and I will spend many happy days there. I will face my future sorrows there as well (Barbosa, 2016c).

Almost a decade later, Deisiane Barbosa has Terezas, *Andarilhas*, the house, and the almond tree in her body; with this, she managed to build her “physical shell.” During this period, she made her body a place for various performative movements. She is a restless moving artist who proposes to be a maker of art and culture for the community rather than an isolated creator. Her projects



establish fruitful dialogues with those who have lived in the territory for a long time and with those who arrive there to stay or are just passing by. She is an artist who is based on theoretical study and a constant artistic practice. This is always marked by a deep softness, here seen from the perspective of Anne Dufourmantelle, as a “secret life-giving transformation linked to what the ancients called ‘potentiality’” (Dufourmantelle, 2022, p. 14). The softness that “requires a body” to exist and nothing better than the body of an almond-house-woman, who proposes to be the voice of those who could not speak before:

I am, then, a woman, house, almond tree, arboreal island that waves winds. I write this because I ask for my fingers, corpoet that I risk in the invention of a dance, in the stubbornness of crossing words and weaving deafened tales not for lack of mouths nor ears. They urge me not to take my body out of writing when now I can do much more than they could not before, and that is why (Barbosa, 2023, p. 86).

This text describes three of Deisiane Barbosa’s performative movements. It merely consists of a fixed look at a living creative process in constant change, hybridization, and movement. A project that will still unfold in multiple other performances since, as Deisiane Barbosa pledges, in the last sentences of *casamendoeira* she will still “reinvent so many forgotten languages, songs, memories, tales. So much that is not even known yet: resuming” (Barbosa, 2023, p. 87).



References

- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro/Pólen, 2019.
- SECULTBA - Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Divisão Territorial. *ba.gov.br*, Salvador. Disponível em: <https://www.ba.gov.br/cultura/185/divisao-territorial> . Acesso em: 18 jun. 2025.
- BARBOSA, Deisiane. *Cartas à Tereza: confluências entre escritas, imagens e errâncias na cidade*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) - Centro de Artes, Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2016. Disponível em: <https://www2.ufrb.edu.br/artesvisuais/producao-discente-tcc-s> Acesso em: 10 jul. 2025.
- BARBOSA, Deisiane. 21 de junho (carta nº 10). *Cartas a Tereza*, 2016b. Disponível em: <https://cartasaatereza.wordpress.com/2016/06/> . Acesso em: 10 jul. 2025.
- BARBOSA, Deisiane. 25 de julho (carta nº 11). *Cartas a Tereza*, 2016c. Disponível em: <https://cartasaatereza.wordpress.com/2016/07/25/25-de-julho/> . Acesso em: 10 jul. 2025.
- BARBOSA, Deisiane. *Inventário / da ilha \ de Tereza: cartografias de um livro devir*. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/40197> . Acesso em: 02 mar. 2026.
- BARBOSA, Deisiane. *Cartas a Tereza*. 2 ed. Conceição da Feira: Andarilha Edições, 2021.
- BARBOSA, Deisiane. *casamendoeira*. Conceição da Feira: Andarilha Edições, 2023.
- BARBOSA, Deisiane. *casamendoeira, um palimpsesto ~ ações de escrita na f(r)icção de corpos*. *Revista Landa*, v. 12, n. 1, 2024. Disponível em: <https://revistalanda.ufsc.br/vol-12-n1-2024-1/> . Acesso em: 13 jun 2025.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes – o caminhar como prática estética*. São Paulo: G. Gili, 2013.
- CARRIÓN, Ulies. *A nova arte de fazer livros*. Belo Horizonte: C/Arte, 2023.
- DUFOURMANTELLE, Anne. *Potências da suavidade*. São Paulo: n-edições, 2022.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 8, n. 1, 2008. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acesso em: 18 jun. 2025.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de fora: UFJF, 2005.
- JUSTO, José Sterza; NASCIMENTO, Eurípedes Costa do. Errância e delírio em andarilhos de estrada. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, n. 18, v. 2, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/prc/a/GVSBH84tSF7RzbjwJ63Tgm/?lang=pt> Acesso em: 10 jul. 2025.
- MARQUES, Lucas. Fazendo orixás: sobre o modo de existência das coisas no candomblé. *Religião e Sociedade*, n. 38, v. 2, maio/ago 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0100-85872018v38n2cap08> Acesso em: 22 jun. 2025.
- OLIVEIRA, Eduardo. *Filosofia da Ancestralidade: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, 2005. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/36895/1/2005_tese_edoliveira.pdf. Acesso em: 10 jul. 2025.



PEDRAO, Fernando Cardoso. Novos e velhos elementos da formação social do Recôncavo da Bahia de Todos os Santos. *Recôncavos*, v. 1, n. 1, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufrb.edu.br/index.php/reconcavos/article/view/1049> . Acesso em: 19 jun. 2025.

PICHLER, Michalis. Publicando Manifestos da Publicação. *Vinco – Revista de Estudos de Edição*, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, 2023. Disponível em: <https://seer.dppg.cefetmg.br/index.php/VINCO/article/view/1102> . Acesso em: 10 jul. 2025.

RAVETTI, Graciela. Estrategias performativas en la construcción del género: mujeres escritoras contemporáneas en el cono sur de América. *Revista Ártemis*, v. 6, jun. 2007, p. 1-13. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/2120/1878> . Acesso em: 10 jul. 2025.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada - da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

SOUZA, Florentina. Mulheres negras escritoras. In: AUGUSTO, Jorge (org.). *Contemporaneidades Periféricas*. Salvador: Segundo Selo, 2018.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asuntos Impresos, 2018.



Academic Biography

Rubens da Cunha - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Professor at the Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas, Programa de Pós-Graduação em Artes, Santo Amaro, Bahia, Brazil.

Email: rubensdacunha@ufrb.edu.br

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

No declared research context

Copyright

Rubens da Cunha

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

Soraya Martins

Peer Review History

Submission date: 15 July 2025

Approval date: 22 February 2026

